

UNIVERSITÉ D'ALGER
INSTITUT DES LANGUES ÉTRANGÈRES
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

L'ESPACE COMME ENJEU

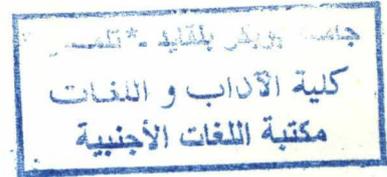
CHEZ TROIS ÉCRIVAINS D'ALGERIE
R. Randa, A. Camus, Y. Kateb.

Mémoire de Magister
Présenté par
Kacedali Kheddar Assia

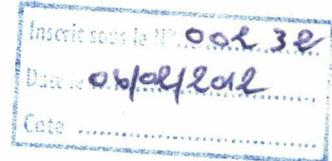
Directeur de Recherche **Mme. Christianne Achour**

Alger. 1988

Madame Christianne ACHOUR,



Pour votre patience, votre constante disponibilité, vos précieux conseils et l'intérêt que vous avez témoigné pour suivre ce travail, permettez-moi de vous exprimer ici l'expression de ma profonde reconnaissance.



Aux membres du jury

Pour avoir accepté de lire et de juger ce mémoire, veuillez trouver ici l'expression de mes vifs remerciements.

A tous ceux qui m'ont aidée à mettre en forme matériellement ce travail.

A tous ceux qui m'ont soutenue moralement jusqu'à son achèvement.

Je dédie mes vifs remerciements et les assurent de ma profonde gratitude.



- TABLE DES MATIERES -

	Pages
- INTRODUCTION	1
- Chapitre I - <u>LE CHOIX DU GENRE LITTERATURE et</u> <u>COLONISATION en ALGERIE</u>	12
I - <u>L'Ecriture romanesque en colonie : à la</u> <u>source l'Algérianisme</u>	17
1) - Emergence du roman comme expression littéraire majeure	18
a) - Exemplarité du moment socio-his- torique.	
b) - Historicité du genre colonial.	
2) - Une réaction esthétique au service d'une imposition idéologique	23
a) - Originalité du roman colonial ?	
b) - Particularité du roman colonial.	
c) - Le public des écrivains coloniaux.	
3) - Thèmes, thèses	30
a) - Manichéisme de la vision coloniale	
b) - Le colon : un héros	
c) - La terre : base de la colonie	
d) - Une littérature du soleil	
- Chapitre II - <u>TROIS ECRIVAINS : TROIS ECRITURES</u>	36
1) - R. RANDAU : le point de vue du romancier algérianiste	3

.../...

a) - La thèse algérieniste de RANDAU.	
b) - Le roman : support de la thèse algérieniste.	
2) - A. CAMUS	41
a) - L'écrivain d'Algérie	
b) - L'intellectuel français progressiste	
c) - L'essai	
d) - Les nouvelles	
3) - KATEB Yacine	54
a) - Le colonisé en révolte	
b) - Un écrivain militant	
c) - Un écrivain algérien	
d) - Une forme éclatée	
- Chapitre II - <u>APPROCHE DESCRIPTIVE DE L'ESPACE</u>	
<u>ALGERIEN</u>	77
I - <u>Pour une définition de la description</u> ...	78
1) - Définitions du dictionnaire	79
a) - Définition du <u>Littre</u>	
b) - Définition du <u>Robert</u>	
2) - La définition réaliste	86
3) - Vers une typologie de la description	90
II - <u>Le réel et sa mise en texte</u>	95
1) - Des titres porteurs d'espace.	

.../...

3) - Dynamique de l'espace katébien :	
des lieux sursignifiés	233
- CONCLUSION	249

---oo0oo---

-- ABREVIATIONS UTILISEES DANS LES NOTES --

Les Colons Les C.

Les Algérianistes Les A.

L'Envers et l'Endroit L'E. et l'E.

L'Exil et le Royaume L'E. et le R.

L'Homme Révolté L'H. R.

Nedjma ! N.

Le Polygone Etoilé Le P. E.

Recherches sur la Littérature Maghrébine de Langue Française R.L.M.L.F.

La Pléïade la Pl.

L'analyse du thème de la nature et de ses fonctions dans certains écrits de CAMUS nous avait permis dans un travail antérieur (1) de montrer que ce thème que l'on présente souvent comme le thème majeur de son oeuvre est le détour qu'emprunte l'élaboration poétique - personne ne contestera la séduisante poésie de certains développements descriptifs - pour dire le réel complexe et ambigu dans lequel l'écrivain se trouve pris. Prétexte littéraire à la construction d'un monde fictif, idéalisé, nous avons vu qu'il témoignait de la négociation constante d'une écriture entre le dire et le vivre. Si l'on peut apprécier parfois comme une certaine duperie cette manière de dire l'Algérie, on peut se demander qui est victime de cette mystification : l'auteur ou le lecteur ?

Pour avancer dans notre réflexion, il nous a paru donc intéressant, à partir d'un tel exemple, de vérifier comment ce thème fonctionne chez d'autres écrivains français et algériens se référant à l'Algérie. Il s'agira d'étudier à travers le thème de la nature comment l'espace algérien est transcrit dans des oeuvres écrites durant la période coloniale. Ceci nous permettra de voir de quelle façon ce thème et le procédé d'écriture qui le donne le mieux à lire, la description, ont été repris et travaillés différemment par les écrivains en fonction de leur propre rapport à la réalité algérienne et de leur imaginaire poétique.

.../...

Partant du fait que dans ces oeuvres le thème de la nature n'est qu'une mise en forme littéraire d'une réalité fortement ancrée dans l'Histoire, d'un espace représentant l'enjeu même de la conquête coloniale et de la révolution algérienne, il nous a semblé fondamental de ne pas séparer l'analyse de ces textes du champ socio-historique qui les a déterminés.

En choisissant deux écrivains français d'Algérie et un écrivain algérien, nous pensons pouvoir comparer deux représentations d'une même réalité, celle proposée par le discours de la colonie de peuplement et celle figurée par le discours des nationaux. Parmi le nombre important d'écrivains français natifs d'Algérie et d'écrivains algériens nous avons retenu Robert RANDAU, Albert CAMUS et Yacine KATEB qui nous permettent d'aborder une période historique et littéraire assez large : de la colonisation civile aux années de l'indépendance algérienne. Chaque écrivain considéré représente ainsi une étape de ce processus historique et simultanément une voix/voie littéraire spécifique dans l'ensemble des oeuvres sur l'Algérie :

- RANDAU, chef de file de l'Algérianisme.
- CAMUS, représentant de l'Ecole d'Alger.
- KATEB, écrivain de la nation algérienne.

RANDAU a suscité notre intérêt car nos lectures sur la littérature coloniale avaient mis en évidence une contradiction notoire : d'une part l'exaltation de l'oeuvre de cet écrivain par les critiques coloniaux de l'époque ; d'autre

.../...

part le silence tenu par l'histoire littéraire française sur cette même oeuvre.

En effet, RANDAU est un écrivain ignoré par les programmes d'enseignement français. Il est à noter qu'il ne figure pas dans le Dictionnaire Universel des Noms propres ROBERT ni sous son pseudonyme ni sous son véritable nom ARNAUD.

Ses ouvrages, pourtant nombreux, n'ont plus été réédités depuis leur parution jusqu'à nos jours. Depuis quelques années seulement, on remet à jour des textes tombés dans l'oubli et qui ont constitué néanmoins une partie du patrimoine littéraire français. Ecrivain des colonies, RANDAU n'a guère eu d'audience au-delà des pays colonisés. Lui-même le reconnaissait :

"Nous sommes ignorés encore (...) nous, les broussards méconnus. Malgré le silence ou la mauvaise volonté de la critique, nous suivons notre bonhomme de chemin (...)" (2). Cette méconnaissance ou non-reconnaissance de cette personnalité qui fut non seulement écrivain mais aussi administrateur colonial - administrateur de commune mixte dans le département de Constantine et d'Alger, gouverneur honoraire des colonies - ne dissimulait-elle pas une mauvaise conscience de la colonisation ?

Une littérature de propagande a en effet du mal à se faire sa place dans le Panthéon littéraire français. Ceci est vrai d'ailleurs pour la plupart des écrivains coloniaux.

Différemment de RANDAU, CAMUS a toujours suscité de vives controverses et a toujours été intégré dans la famille des grands écrivains français. Le prix Nobel qui lui fut décerné à Stockholm en 1957 confirme cette reconnaissance.

.../...

Pourtant, tout comme RANDAU, CAMUS est un écrivain français natif d'Algérie. Tout comme l'oeuvre de son prédécesseur, un bon nombre de ses écrits réfère à la terre algérienne, colonie française. Enfin les thèmes-clés de son oeuvre, la race, la terre, le soleil, la mer, ne sont pas originaux. Ce sont les mêmes que ceux de la littérature coloniale algérianiste. Alors par quels artifices d'écriture, CAMUS a-t-il pu séduire le public français ? Comment a-t-il su donner une vision du monde si aisément lisible et dite "universelle" ?

Il nous a paru nécessaire de confronter à ces deux représentants français de la littérature sur l'Algérie, un écrivain algérien.

Le nouveau regard que porte KATEB sur l'Algérie et la nouvelle façon de dire celle-ci le distinguent des écrivains français et même des écrivains nationaux. C'est en effet l'originalité de cette voix, soulignée déjà dans l'avertissement présentant Nedjma, de façon réductrice, il faut le dire, qui retint notre attention. Voix originale car elle est le fait d'un écrivain algérien, de culture arabe, colonisé; originale car elle met en forme une oeuvre qui rompt avec la structure classique traditionnelle, un roman des "singularités" : non-linéarité du récit, rythme particulièrement déroutant, mais aussi un roman dont le contenu diffère sensiblement de celui des autres auteurs français et algériens de l'époque, puisant à des sources diverses comme le démontre J. ARNAUD dans sa thèse sur la littérature maghrébine : sources européennes, maghrébines, livresques et orales.

.../...

Comment avons-nous délimité notre corpus ?

Nous avons retenu pour chaque écrivain deux oeuvres dont les thèmes étaient très proches. L'analyse de deux oeuvres permettait de vérifier nos remarques.

Ainsi notre corpus de base est constitué comme suit :

- RANDAU, R.

- Les Colons, roman de la patrie algérienne
(1907, rééd. 1926).

- Les Algérienistes, roman de la patrie algérienne
(1911).

- CAMUS, C.

- L'Envers et l'Endroit, essais (1937)

- Noces, essais (1950)

- L'Eté, essais (seuls les essais référant à l'Algérie) (1954)

- L'Exil et le Royaume, nouvelles (1957)

- KATEB, Y.

- Nedjma, roman (1956)

- Le Polygone étoilé, (1966).

En dépit de la diversité des genres illustrée par ces oeuvres, une écriture prédomine, l'écriture romanesque. Cette expression caractérise massivement l'oeuvre de RANDAU

.../...

N.B. /- Les dates qui suivent les oeuvres du corpus sont les dates d'édition et non de composition.

et concerne même celle de CAMUS. En effet, la nouvelle et l'essai ne sont pas sans rapport avec le roman. Z. ALI BENALI (3) démontre très bien par exemple la parenté qui existe entre roman et essai qui sont deux sortes d'investigation du monde, complémentaires l'une de l'autre. Ainsi, il ressort de son analyse que le roman, "discours fictionnel", peut être repris par l'essai, "discours commentatif d'explication du monde" (cas de MEMMI). Le "discours fictionnel" peut au contraire, comme chez E. GLISSANT, [relayer] le discours concept'ualisant". L'essai ainsi a valeur de "discours programmatif" pour le récit. Nous noterons d'ailleurs que CAMUS lui-même reprend des énoncés des essais et les intègre dans ses oeuvres romanesques, notamment dans la Mort Heureuse qui reprend par exemple l'essai la Mort dans l'Ame dans son premier chapitre, et dans l'Etranger.

La nouvelle, quant à elle, est un récit assez court dans lequel nous retrouvons les constituants essentiels de l'écriture romanesque : un narrateur, des personnages, une fiction.

C'est également une écriture romanesque tout à fait novatrice, illustrant le mélange des genres, que nous découvrons avec l'oeuvre de KATEB.

Toutes ces oeuvres réfèrent à la terre algérienne et la décrivent chacune à sa façon.

(Pour circonscrire donc l'espace mis en jeu dans l'oeuvre de chacun de ces trois écrivains, nous adopterons la démarche suivante.

.../...

Une réflexion sur le choix du mode de représentation du réel fera l'objet de notre premier chapitre. En effet, roman, essai, nouvelle, poésie, théâtre sont autant d'approches du monde, autant de discours illustrant différemment le rapport que l'écrivain entretient avec le réel et surtout avec le langage, médiateur entre le réel et l'imaginaire, matériau de la création.

Pourtant la prédominance de l'écriture romanesque perçue dans ces divers genres retiendra notre attention sur ce type d'écriture dans la littérature de la période coloniale. Convaincue, que le roman colonial a défini une forme et un contenu spécifiques qui ont déterminé toute une production écrite par des écrivains d'Algérie français et nationaux, il paraît nécessaire de rappeler d'abord le moment socio-historique qui a favorisé l'émergence de ce roman et son développement sous son aspect très particulier de roman algérieniste. Aussi, il nous semble indispensable, toujours dans la même perspective, de présenter la thèse de RANDAU. Cette focalisation sur cette première période du roman de la colonie nous permettra de mieux comprendre quelles fonctions furent attribuées à l'expression romanesque et surtout les mutations que celle-ci connut par la suite avec des écrivains comme CAMUS et KATEB. Ce premier chapitre a pour but d'inscrire l'écriture sur l'Algérie dans un contexte historique et culturel spécifique, celui de la colonisation.

Avec le second chapitre, nous amorcerons la description de l'espace algérien en commençant par une mise au point théorique et méthodologique.

fictif est tout aussi signifiant.

Ne permet-il pas d'appréhender l'espace non comme un lieu
inerte, passif mais comme une construction dynamique ?
Ne donne-t-il pas à lire le modèle de société construit par
la situation de colonisation ?

---ooOoo---

C H A P I T R E I

LE CHOIX DU GENRE

LITTERATURE ET COLONISATION EN ALGERIE

En retenant pour chacun de nos auteurs des oeuvres qui sont respectivement représentatives d'une expression littéraire spécifique, il nous fallait d'abord poser ce problème du genre. Rappelons brièvement à quels genres notre corpus se réfère :

- Le roman pour Randau
- L'essai et la nouvelle pour Camus
- pour les oeuvres de KATEB, il nous a été difficile de les déterminer d'un point de vue générique. Le mélange des genres à l'intérieur des oeuvres témoigne d'un refus de l'écrivain de les inscrire dans un genre traditionnellement admis. En effet, nous ne saurions qualifier de romanesque ces récits poétiques. Citons à ce propos J. ARNAUD :

"Nedjma n'est pas un roman français, d'une part, et il faut se garder de trop le rationaliser, parce que c'est un roman - poème dont les chapitres peuvent être lus comme des textes poétiques autonomes" (1).

"Le Polygone étoilé n'est pas un roman" (2)

Ces différentes formes sont le choix d'une écriture qui, actuellement ne peut plus être considéré comme neutre et pleinement innocent. Ainsi que le démontre France Vernier (3), toute expression littéraire doit être considérée sur deux plans à la fois : celui de l'art et celui du langage ; ce qui signifie qu'elle est simultanément un problème d'esthétique et un fait social.

.../...

Le genre et l'histoire

En tant qu'oeuvre de langage, l'oeuvre littéraire n'est pas un art isolé, cloisonné, coupé de la société et des mouvements qui transforment cette dernière. Elle n'émerge pas du néant. Elle est écrite à cause du réel dont elle se nourrit, pour ou contre lui. L'usage qui est fait du langage, phénomène social, peut nous informer sur la société qui le détient. Ainsi l'oeuvre littéraire qui se présente comme un langage construit à partir du langage commun est elle aussi révélatrice de certaines données du réel.

"L'écrivain n'est pas là pour dégager la structure complète d'une époque : il doit nous en donner une image, un aperçu privilégié, qui, en droit n'est pas remplaçable par un autre. Ce privilège lui vient de sa place dans la société, où il existe sous deux formes, comme individu et comme écrivain" (4).

Renouvellement du réel par le langage et déconstruction de celui-ci, l'oeuvre littéraire signifie ainsi l'engagement de l'écrivain dans l'Histoire. Nous comprenons donc que le choix d'une expression particulière est en étroit rapport avec l'insertion de l'écrivain dans l'histoire de la société à laquelle il appartient. C'est pourquoi le tableau générique que proposent par exemple A. et J. Pagès(5), en dépit de sa commodité (concernant essentiellement l'évolution chronologique des formes), nous semble néanmoins insuffisant. Il présente les genres correspondants aux différents siècles, du Moyen-Age au XIXème siècle, retient la prédominance d'un genre pour chacune de ces périodes sans omettre de signaler les genres secondaires qui ont eu cours simultanément. Mais il ne montre pas la corrélation entre certains événements, certains changements socio-économiques et la primauté d'un genre. Il est vrai que reproduire ces phénomènes sur un tableau serait très réducteur.

.../...

Par contre de nombreux théoriciens de la littérature ont mis à jour l'importance du rapport entre la principale forme littéraire caractéristique d'une période donnée et la structure socio-historique de cette période.

Pour Lukacs, par exemple, les différentes formes littéraires sont étroitement liées à l'évolution philosophique de l'histoire des peuples. Ainsi le passage de la forme épique primitive à la forme romanesque moderne s'explique par la mutation d'un monde antique harmonieux en un ensemble de valeurs relatives par rapport auquel l'homme voué à une solitude existentielle essaie de se définir dans le but de retrouver une nostalgique unité.

"Notre monde est devenu immensément grand et, en chacun de ses recoins, plus riche en dons et en périls que celui des Grecs ; mais cette richesse même fait disparaître le sens positif sur lequel reposait leur vie : la totalité"(6).

Plusieurs études par ailleurs montrent combien le problème des genres est lié à l'Histoire. Certains titres d'ouvrages d'analyse littéraire en témoignent. Nous citerons Roman et Société de Michel ZERAFFA, Le Roman historique de G. LUKACS, Pour une Sociologie du Roman de L. GOLDMANN. Pierre GUIRAUD dans son étude sur le style, signale cette évolution des genres : "ils s'adaptent à la réalité historique. RONSARD n'a pu faire revivre l'ode pindarique et toutes les tentatives pour restaurer l'épopée échouent à partir du moment où elle ne remplit plus sa fonction sociale"(7).

Ainsi, les conditions socio-historiques déterminent la production d'une certaine forme d'écrits à telle ou telle époque. Les bouleversement sociaux, les changements de régime, les contraintes de l'édition, ont des incidences sur l'utilisation majeure d'urgence.

En outre, l'écrivain choisit la forme qui lui permet à tel moment de sa vie individuelle et sociale d'avoir le mieux

.../...

prise sur le réel. Il peut ainsi, soit maîtriser par sa création un monde avec lequel il est souvent en conflit, soit interroger ce réel.

Toujours dans le même sens, le choix générique peut se faire en fonction du public virtuel et des objectifs de l'écrivain. "Qu'est-ce à dire ? que l'auteur en choisissant tel ou tel genre, choisit une certaine forme, recherche une certaine efficacité d'une certaine manière ; que son texte agit de telle ou telle façon sur un auditeur ou un lecteur qui est dans ou telles ou telles conditions matérielles ou dans telles ou telles dispositions d'esprit" (8).

Il nous semble bien que ces interrogations correspondent exactement au choix d'expression de nos trois écrivains.

Un problème d'esthétique

En tant qu'oeuvre d'art, une production littéraire a ses propres caractéristiques formelles et thématiques, ses techniques, ses règles, celles du genre auquel elle se réfère. N'oublions pas cependant que cette classification générique ne dépend pas seulement de critères esthétiques. Elle est elle-même sous-tendue par des exigences idéologiques. En effet, les lois du genre se modifient en vertu de la réglementation esthétique propre à chaque époque mais aussi en raison des goûts, des mentalités, de l'attente du public. Les genres évoluent selon les fonctions attribuées à chaque forme littéraire à telle ou telle période de l'Histoire et de l'histoire de la langue. Reprenons à ce sujet ce qu'écrit F. VERNIER : "S'il est vrai que, selon l'expression d'EISENSTEIN, "les formes sont idéologie" c'est dans la mesure où une fonction privilégiée leur est à chacune assignée ; et assignée de telle sorte que cette fonction, à laquelle on ne saurait sans simplisme grossièrement réducteur l'identifier, est présentée comme constitutive de la forme même ; et ce qui obscurcit

.../...

encore les choses, c'est la complexité même de cette fonction qu'on doit à son tour analyser dialectiquement. Si, en effet, on prend fonction au sens de "rôle caractéristique d'un élément, d'un organe, dans un ensemble" on comprend aisément que, la fonction d'une forme littéraire étant son "rôle caractéristique" dans l'ensemble des formes littéraires et, au-delà, dans l'ensemble des rapports sociaux, elle ne peut manquer d'avoir un rôle idéologique en même temps qu'un rôle caractéristique d'appréhension du réel à une époque donnée, dans une société donnée" (9).

Ainsi le choix d'une technique particulière n'est pas un choix de pure esthétique: mais celui d'un discours parmi d'autres possibles, d'un discours nécessairement inscrit dans l'Histoire.

C'est ce que nous voudrions démontrer en nous intéressant d'abord à l'écriture romanesque algérieniste car elle illustre fort bien cette relation du choix de la forme avec le moment socio-historique.

I - L'ECRITURE ROMANESQUE EN COLONIE :

à la source, l'Algérienisme.

La prédominance du roman à l'époque de RANDAU, c'est à dire au moment de la colonisation de peuplement, doit pouvoir être expliquée par les structures sociales de la période en question, l'idéologie dominante, les principales fonctions assignées au roman dans un tel contexte.

Pour ce faire, nous déterminerons dans un premier temps les circonstances qui ont favorisé ce genre plutôt qu'un autre. Dans un second temps, nous tenterons de définir ce roman en fonction de ses caractéristiques formelles et fonctionnelles (10).

- 1) - Emergence du roman comme expression littéraire majeure
 - a) - Exemplarité du moment socio-historique :

Nous voudrions tenter un parallèle entre les conditions qui ont présidé au développement du roman au XVIIIème siècle en France et celles qui ont vu naître le roman en Algérie dans les années 1900.

Les sociologues de la littérature ont constaté que le roman a toujours prospéré dans une société en crise, menacée de désintégration. Le roman, reconnu comme genre littéraire date de la fin du XVIII ème siècle, à un moment où en France le pouvoir absolutiste est menacé par la coalition de deux classes qui s'insurgent contre les pratiques féodales et anti-démocratiques de la monarchie. Comme le fait remarquer A. CAMUS "le roman naît en même temps que l'esprit de révolte" (11) Il fait partie de "la littérature de dissidence " (11 Bis). La fin du XVIII ème siècle est en effet une période de mutation : décadence et chute de la noblesse et montée d'une bourgeoisie active, industrielle, aux idées progressistes. La révolution de 1789 sacralise la révolte qui préparait ce passage historique de la monarchie à la première république.

Que se passe-t-il en Algérie en 1900 ?

Comme nous l'avons dit, une nouvelle classe de Français se constitue dans la colonie qui a de plus en plus conscience de sa spécificité par rapport à la métropole. Cette classe acquiert le pouvoir dès qu'elle obtient son autonomie administrative. Elle s'impose à l'autorité de France et s'y oppose chaque fois que celle-là ne sert pas ses intérêts. Conquérante sur le terrain, elle instaure un rapport de domination sur la population algérienne. Elle est la seule autorité officielle de l'Algérie, la nouvelle classe dominante en 1900.

.../...

Les deux cas historiques que nous venons de rappeler ne peuvent donner lieu à une comparaison terme à terme. Les lieux sont différents, les époques de même.

Mais ne pouvons-nous y voir une certaine analogie ?

Les bouleversements politiques et économiques qu'ont connus la France de 1789 et l'Algérie de 1900 ont favorisé la montée d'une classe dominante : la bourgeoisie en France, le gros colonat en Algérie. Ils ont inévitablement modifié l'appréciation des valeurs antérieures et ont été à l'origine d'une nouvelle philosophie de l'existence. Les valeurs qui fondent ces nouvelles sociétés sont très proches : conscience de leur nouvelle place dans l'Histoire, de leur puissance économique et politique, croyance au travail et au progrès, foi en l'effort individuel donc en l'énergie, en la volonté, en l'action. C'est d'une mutation culturelle et idéologique qu'ont témoigné le roman à la fin du 18ème siècle et au début du 19ème siècle en France et le roman colonial en Algérie.

Ainsi la production dépend du moment socio-historique. L'émergence et le développement du genre romanesque sont étroitement liés à l'avènement d'une classe bourgeoise. La France de la fin du XVIIIème siècle et surtout du début du XIXème siècle connaît une période d'intense production. Le roman eut alors un grand succès et fut largement diffusé grâce aux colporteurs de l'époque.

En Algérie, la période de colonisation de 1900 à 1930 donne lieu à une production romanesque importante dans laquelle la colonie exprime ses aspirations et affirme son existence. Une différence subsiste cependant au niveau de la réception des textes.

La production romanesque française répondait aux besoins du public de l'époque. Elle met en scène nous dit M.M. FRAGONARD

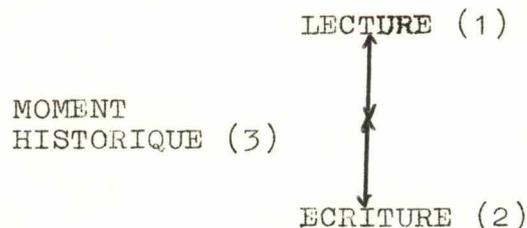
.../...

(12) "des types de personnages et des thèmes dominants". Véhiculant les idées bourgeoises, prenant l'aspect d'une critique sociale, cette littérature fut sacrée par la classe dominante qui s'y reconnut.

Au contraire en Algérie, la littérature romanesque coloniale n'eut pas le succès escompté. Adressées au lecteur métropolitain, ces oeuvres ne répondaient pas à l'attente de celui-ci dont les préoccupations étaient autres. De plus la langue spécifiquement "algérienne", intégrant divers parlers locaux, que les écrivains algérianistes se faisaient une règle d'employer, allait à l'encontre de la langue de l'institution littéraire et fut vivement critiquée. La Presse, l'École s'interposèrent entre ces écrivains et le lecteur métropolitain. Enfin la répétition des mêmes thèmes d'une oeuvre à l'autre en faisait une production stéréotypée, sans surprise dont le souci était de reproduire essentiellement le discours de la colonie. C'est ce que nous nous proposons de démontrer dans la suite de ce travail.

b) - Historicité du genre colonial

Il n'est nullement question de faire une rétrospective historique mais nous voudrions simplement rappeler quelques notions qui mettent en relation l'Histoire, le texte littéraire et la société, déterminant ainsi trois pôles d'un schéma représentant le champ littéraire que nous proposent les auteurs d'une communication sur la valorisation/minorisation d'un texte (13) :



.../...

- De la reconnaissance politique à la reconnaissance littéraire de la colonie

Un rappel de la situation coloniale aux alentours de 1900 s'avère donc nécessaire. Ainsi que le soulignent H. GOURDON et J.R. et F. HENRY "le roman colonial algérien ne peut être analysé sans tenir compte de la tentative faite par la France d'instaurer une qualité particulière de colonisation en Algérie : il s'agit de la colonie de peuplement " (14). Plusieurs raisons sont à l'origine de cette politique. 1891 marque la fin de la conquête militaire du territoire algérien : la côte, l'intérieur, le sud sont occupés. L'Algérie de part sa position géographique est alors vue comme un prolongement de la France. L'Algérie c'est la France, une France nouvelle à défricher, à exploiter. Et pour ce faire, l'apport massif d'éléments français devient urgent.

Par ailleurs, la situation économique dans laquelle se trouve la France à la veille de 1900 encourage la politique d'expansion coloniale. En effet au lendemain de la guerre franco-allemande de 1870, le territoire français se retrouve réduit : la France a perdu l'Alsace Lorraine. Enfin, la crise économique de 1880 (15) ruine bon nombre de viticulteurs français.

La colonie représentait alors pour les hommes désespérés, déprimés, ruinés, une possibilité de faire fortune et une promesse de vie nouvelle et meilleure. Elle permit en effet à certains colons de s'enrichir assez rapidement et de ce fait d'acquérir une influence notable tant dans les secteurs économiques qu'administratifs et politiques. En d'autres termes, elle favorisa la montée d'une nouvelle classe sociale : celle du gros colonat qui en 1900 voit sa consécration dans la promulgation d'une loi octroyant à l'Algérie coloniale l'autonomie administrative et budgétaire et l'accès à la majorité politique (16). Cette date est décisive dans l'histoire

.../...

de la colonie de peuplement puisqu'elle sanctionne la reconnaissance juridique de cette dernière par la métropole. Elle introduit aussi la classe du petit blanc, économiquement inférieure par rapport au gros colonat, mais, ethniquement supérieure par rapport aux masses colonisées. Dès lors, cette victoire a besoin d'être en quelque sorte archivée mais aussi diffusée largement.

En littérature, le roman, plus que tout autre genre, pour des raisons que nous nous proposons d'élucider fut chargé de cette tâche historique. Gabriel AUDISIO rend compte de cette conjonction politique et culturelle en insistant sur l'aspect prioritaire de l'une par rapport à l'autre.

"Cette littérature ne pouvait guère apparaître avant que le pays eût atteint sa puberté intellectuelle et politique"(17).

L'événement, remarque-t-il, s'est produit dans le domaine littéraire aux environs de 1898 avec l'arrivée de l'écrivain Louis BÉRTRAND qui pour la première fois décrivait l'Algérie "du dedans", et sur le plan politique, avec le décret de 1896 (18) dit de "dérattachement" qui accorde à l'Algérie coloniale son autonomie administrative.

"Alors "le peuple algérien" fait irruption dans les livres comme il descend dans la rue, comme il monte aux tribunes électorales. L'Algérie est émancipée, elle est majeure" (19).

Les écrivains coloniaux jusqu'au Centenaire se font les témoins exaltés de cette période de la colonisation humaine et agraire. Par contre, cet enthousiasme et cette foi en la politique coloniale tariront à la génération suivante. Comme le soulignent C. ACHOUR et S. REZZOUG, "la littérature de 1930 a épuisé ses forces dans la justification du Centenaire et met fin en ce qui la concerne à une vision triomphante de la colonisation. Pour sauver l'expression fictionnelle de la redite, il faudrait d'autres voies/voix" (20).

.../...

Mais avant cette célébration, le roman expression de la colonie nécessairement lié à des désordres sociaux, économiques et politiques, répond au désir de signifier l'ordre nouveau, l'ordre colonial et par là-même d'instituer les bases d'une éthique et d'une esthétique nouvelles.

2) - Une réaction esthétique au service d'une imposition idéologique :

a) - Originalité du roman colonial ?

C'est en ce sens qu'œuvreront les romanciers coloniaux. Au nom de l'originalité de la colonie, ils réclameront un renouveau esthétique sans point commun avec celui amorcé déjà par les écrivains du continent. Selon leurs dires, l'Algérie nouvelle doit être dotée d'un art nouveau, spécifique, qui rompt avec l'art classique hérité de la tradition française. Car, ce dernier, si l'on en croit les défenseurs de cette thèse tels Roland LEBEL, Charles TAILLIART, ne saurait convenir pour rendre compte de l'avènement d'un peuple neuf, culturellement et sociologiquement différent du peuple métropolitain. Ainsi la principale tâche du roman colonial sera de faire valider par la métropole la spécificité littéraire de l'Algérie coloniale.

Comment les écrivains coloniaux affirmeront-ils leur différence ?

Tout d'abord en contestant leurs prédécesseurs et contemporains français. Ainsi, selon Roland LEBEL, "la littérature coloniale (...) s'affirme en réaction contre le décadentisme. Elle nous assainit en s'opposant aux déliquescences de

.../...

l'esthétisme et du pessimisme. Elle est une doctrine d'action" (21).

On retrouve dans ces propos une double contestation : d'une part, est condamné l'exotisme de voyage des écrivains de passage auxquels est reprochée une connaissance du pays trop superficielle et trop fantaisiste.

D'autre part est **dénoncé le désenchantement** que traduit le roman français de l'époque.

Contre l'exotisme, les écrivains coloniaux revendiqueront le réalisme, voire le naturalisme. Les grands représentants de ces courants littéraires, BALZAC, ZOLA, leur serviront de référence. Comme eux, ils veulent faire concurrence au savant, à l'analyste, au psychologue.

"Aujourd'hui dans le roman colonial, écrivent Marius-Ary LEBLOND, nous entendons révéler l'intimité des races et des âmes de colons ou d'indigènes ; il n'est plus une machine à décors et une matière à aventures, il aborde les revendications et les grands problèmes sociaux ou spirituels qu'on ne trouvait jusqu'ici que dans les romans métropolitains des Balzac, des Zola ou des Bourget "(22).

Nous retrouvons les mêmes considérations énoncées par R. LEBEL

"Le colonialisme en littérature est une forme de mouvement général qui porte les esprits vers une connaissance plus précise, plus complète et plus pratique aussi des choses coloniales. De là le caractère documentaire des oeuvres nouvelles non seulement dans la peinture exacte du milieu physique (...) mais surtout dans l'étude du milieu psychologique, qui est proprement le domaine de la littérature coloniale. Aux qualités qu'on exige de l'écrivain, il faut adjoindre des qualités qui sont plus particulières au savant... Le roman colonial, qui va en quête de la connaissance des âmes, se rencontre avec les travaux des techniciens qui étudient les mentalités primi-

.../...

et de l'optimisme individuel s'oppose à la littérature d'un individualisme mal vécu et de l'introspection.

En fait malgré son intention novatrice, le roman colonial se réfère aux écrivains réalistes et fait sien leur théorie littéraire. De plus, nous avons vu que l'émergence de ce sous-genre n'était pas sans analogie avec celle de la forme moderne du roman.

Les auteurs coloniaux ont certainement renouvelé à leur manière le genre mais ils ne l'ont pas inventé. Ayant fréquenté la même école que leurs confrères métropolitains, ayant été instruits des mêmes pratiques d'écriture, ils ont les mêmes références culturelles et ils ont du mal à s'en défaire.

Enfin, alors que dans le même temps, les écrivains en France recherchent une nouvelle écriture, délaissent le mythe social remis en cause par certains événements historiques, telle la guerre franco-allemande de 1870 puis celle de 1914 et par la démagogie bourgeoise les écrivains français d'Algérie restent fidèles aux tendances littéraires de la période de "la moderne épopée bourgeoise" (26).

Où réside alors la nouveauté romanesque pour ces écrivains qui sont convaincus d'avoir créé un genre tout à fait singulier ?

L'appellation "roman colonial" que nous retrouvons dans plus d'un exposé littéraire et critique confirme cette conviction. Elle met en évidence la réalité indiscutable de ce sous-genre et surtout l'unité d'une production présentant certaines constantes formelles et thématiques.

.../...

b) - Particularité d'un roman colonial

L'importance numérique des oeuvres romanesques écrites par les écrivains français d'Algérie depuis 1900 nous permet de conclure à l'existence de cette production. Certaines constantes révèlent la recherche d'une littérature commune : tout d'abord l'abondance des préfaces qui tentent une sorte de "théorie du roman colonial", la présence du même lieu de référence servant de cadre à ces récits, enfin la répétition de thèmes semblables dans les différents textes.

Pourtant la motivation du changement esthétique qui voulait être à l'origine de cette nouveauté romanesque n'est pas à notre avis l'argument de poids dans la caractérisation du genre. D'ailleurs, d'un point de vue strictement formel, ce roman obéit aux exigences du roman classique. On y retrouve une narration entrecoupée de descriptions, des personnages, une intrigue quoique souvent inexistante car le discours noie bien souvent l'histoire. Par contre, c'est par ce dernier trait, la prédominance du discours, que se distingue le roman colonial. Mais il s'agit d'un discours univoque qui vise à convaincre le lecteur et à orienter sa lecture.

Ce discours est répété à plusieurs niveaux : au niveau de la narration et des descriptions, au niveau des paroles des personnages, au niveau des actions et des qualifications des personnages.

Ainsi, si le roman colonial se réclame du réalisme, il se distingue du roman réaliste par son caractère particulièrement redondant, par un didactisme sous-tendu par une idéologie. Or, la redondance est précisément le propre du roman à thèse comme le démontre avec clarté S.R. SULBIMAN. Celle-ci explique que "le roman à thèse se définit non seulement par son degré

.../...

c) - Le public des écrivains coloniaux

En effet, à qui s'adressent ces écrivains ?

Aux Algériens ? Non, puisque la plupart d'entre eux ne lisaient pas la langue française.

Aux colons ? Ceux-ci, semble-t-il, ne lisaient pas ou peu les oeuvres écrites par les écrivains d'Algérie.

Le principal allocataire du roman colonial, celui à qui l'on se propose de tout expliquer est le lecteur métropolitain. Lui seul méconnaît ou ignore la colonie.

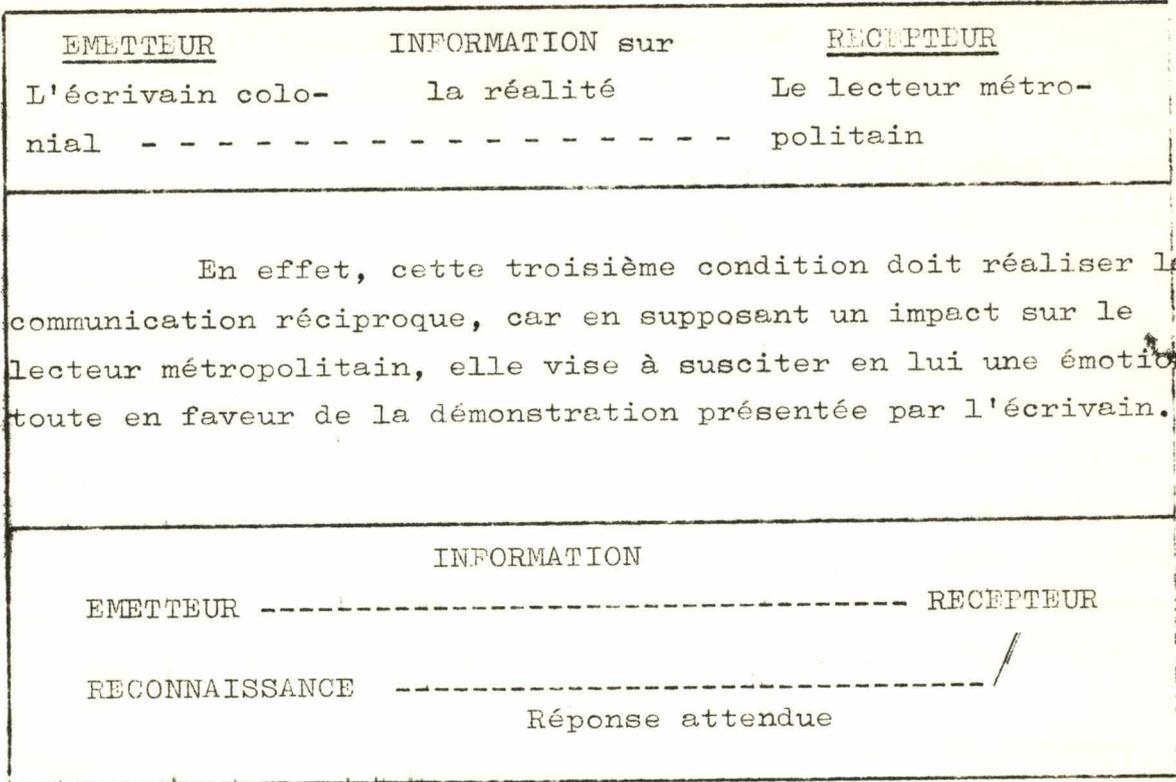
Ainsi l'écrivain colonial va s'efforcer de décrire ce qu'il nomme la réalité coloniale, d'informer un public trop longtemps abusé par les peintures romantiques des écrivains français de la métropole.

"Les écrivains coloniaux feront des oeuvres exactes, des oeuvres locales inspirées par la colonie et exprimant cette colonie, des oeuvres écrites non pour le divertissement mais l'instruction du public". L'écrivain s'érige en maître de la connaissance dont la tâche est décrite sans cesse par tout un vocabulaire pédagogique :

"guider", "instruire", "expliquer", "éclairer le public", autant de verbes d'action qui résument la mission de l'écrivain.

Cependant la connaissance du pays et de ses habitants n'est pas le seul but du romancier. Conforme aux exigences du discours didactique qui doit à la fois décrire, instruire et plaire (32), le roman colonial ajoute à l'effort de représentation du réel et au souci d'informer, la volonté de plaire. Cette dernière règle introduit une nouvelle composante dans le schéma de la communication qui, sans elle, n'était représentée que par la relation constituée par l'information que l'émetteur-écrivain envoie au récepteur-public métropolitain.

.../...



Réveiller l'intérêt du public français, séduire ce dernier pour pouvoir "le conquérir à ses idées" (33), voilà la véritable mission que s'octroie le romancier. Ainsi la connaissance de la réalité coloniale ne doit être que le prélude à une reconnaissance élargie de la colonie par l'opinion française qui demeure le juge suprême.

3) - Thèmes - thèses

Puisque nous venons de signaler que le roman colonial se caractérise par un réemploi de thèmes déjà promus par la propagande coloniale, nous ne pouvons éviter de revenir sur le discours tenu par les colonisateurs.

.../...

a) - Manichéisme de la vision coloniale

Comme le fait politique de colonisation ne pouvait être objectivement approuvé et légalement reconnu, il fallait trouver des justificatifs à une entreprise qui allait à l'encontre des grands principes de 1789. Comment les responsables coloniaux pouvaient prétendre respecter la devise révolutionnaire "Liberté, Égalité, Fraternité", alors que leur statut de colonisateurs impliquait la domination du colonisé et par conséquent le maintien de celui-ci en état d'infériorité ? C'est justement en amplifiant ce rapport d'inégalité entre les deux parties en présence, à savoir en rehaussant les vertus des colons et en insistant sur la déchéance du peuple colonisé que l'occupant trouvera des raisons pour légitimer son action et substituera verbalement au projet colonisateur le devoir civilisateur.

C'est en ce sens que nous lirons les témoignages de Georges HARDY "Il s'agit aujourd'hui de devoirs plutôt que de droit ... Les populations dont les destinées nous sont remises n'étaient pas de vrais "peuples" capables de se conduire eux-mêmes"(34). Chez tous les partisans de cette manoeuvre idéologique on retrouve cette vision dichotomique du monde colonial.:

d'un côté "le bon droit" pour le colonisateur, la civilisation ; de l'autre, le néant. En fait, cette réduction de l'Histoire masque un réel rapport de rivalité entre le maître et l'asservi. L'univers romanesque quant à lui, de par sa composition, illustrera fort bien ce manichéisme. (35)

En effet, deux mondes distincts sont confrontés dans le roman colonial : celui des bons et celui des méchants, celui des colons, individus héroïques doués de qualités physique et morales et celui de la masse indigène viciée et menaçante. Un tableau succinct de ses oppositions rend compte de ce

.../...

monde, celui en fait de la période triomphante du colonialisme

Monde du colonisateur	Monde du colonisé
La Civilisation	La Barbarie
Un passé, une histoire	Le néant
L'européen	L'indigène
Le maître	Le sujet/L'élève/L'inférieur
L'individu particularisé	La foule, la masse anonyme
L'humain	L'animal
La vertu	Le vice
Le travail	La paresse

Il est à noter que plus tard, la seconde génération qui se trouvera dans un autre contexte, à un moment où la colonisation sent ses assises s'ébranler, tentera d'éviter cette brutale confrontation des deux communautés. Elle adoptera une attitude plus ambiguë, celle du silence par exemple à propos de l'Arabe.

Mais d'une façon ou d'une autre, les écrivains français d'Algérie n'ont toujours relaté que "l'histoire coloniale", celle que G. HARDY oppose à l'histoire indigène.

b) - Le colon : un héros :

"L'histoire coloniale" étant pour celui-ci une "histoire de héros", la littérature la décrivant se présente comme une littérature de "types". Les personnages y sont caractérisés par un certain nombre de marques en nombre limité incessamment réitérées d'oeuvre en oeuvre : la vertu, la force, l'action, l'énergie, la passion, l'audace. Elles représentent les caractères de l'individu civilisé, européen d'ori-

.../...

gine. Il suffira de recenser le contraire de ces qualités pour avoir en négatif l'image de l'autochtone. L'un des thèmes obligés de cette production romanesque sera donc le "héros positif". Représentant exemplaire de la communauté européenne d'Algérie, il est dans la symbolique coloniale une composante essentielle du "peuple neuf". Cette dernière formule énoncée par des conquérants tel le Général BUGBAUD puis reprise par les colons eux-mêmes, réalise en fait l'unité d'une immigration hétéroclite et permet de proclamer, au regard de la métropole, dans la réalité comme dans les livres, la spécificité de cet ensemble humain récemment constitué.

"Sur le plan littéraire, BERTRAND, en montrant l'originalité du peuplement européen de l'Algérie, contribua pour une large part à attirer l'attention des écrivains et des intellectuels en général, sur une population demeurée dans l'ombre jusque là" (36).

Ajoutons qu'au "peuple neuf" est souvent substituée "la Race nouvelle", notion qui l'oppose ainsi aux autochtones dont il veut se distinguer et qui affirme sa supériorité naturelle.

Objectivement parlant, il ne doit véritablement sa naissance qu'à la communauté d'intérêts qui liait les différents colons. Ceux-ci ont toujours été, souligne C.A. JULIEN (37), "des hommes d'action et des isolés" motivés par des "entreprises de caractère et d'intérêt personnel. Ils ne se rassemblent que pour la défense de leurs intérêts".

En effet, la raison de leur présence en Algérie est avant tout d'ordre économique : il s'agit de la colonisation des terres.

"L'agriculture et la colonie sont tout un ... il faut d'abord assurer la subsistance du peuple nouveau et de ses défenseurs que la mer sépare de la France ; il faut donc demander à la terre ce qu'elle peut donner" (38).

.../...

c) - La terre, base de la colonie

Il n'y a donc pas d'équivoque possible : la terre, véritable enjeu politique est une garantie indispensable de l'existence du "peuple neuf" et de son enracinement. La liaison du "peuple neuf" à la terre explique que celle-ci soit également un thème essentiel du roman colonial. C'est pourquoi nous porterons tout notre intérêt sur ce thème que nous appréhenderons comme espace "mis en jeu" dans les textes de la colonie.

En effet, nous la trouverons continuellement présente dans cette littérature, notamment dans les nombreuses descriptions de la nature. Enumérons succinctement ses différents caractères que nous analyserons plus en détail dans un chapitre spécifique.

Toujours associée à l'Arabe qui l'habite en priorité, elle est une force dont il faut triompher. Ainsi pour Charles TAILLIART, "il n'y a pas eu d'autre miracle que celui de l'endurance patiente, obstinée du colon, que de son énergie défiant les usuriers, les Arabes, les fièvres et la mort, que celui de cette confiance émouvante qui après la ruine de l'un, faisait reprendre par quelque autre la terre rebelle, jusqu'à ce qu'elle eût livré les trésors dont elle refusait les dons" (39).

Mais aussi généreuse, envoûtante, elle est souvent personnifiée, comparée à une amante :

"Las d'user leur vie à des besoins mercenaires, ils se vouaient à cette terre numide qui hantait leurs rêves. Elle savait se faire molle et insinuante comme une femme. Ses collines gonflaient leurs croupes voluptueuses sous une abondante toison d'asphodèles. Les orangers encensaient des crépuscules amoureux, des soirs vêtus d'oripeaux écarlates, brodés d'or.

.../...

Elle était pareille à ces prostituées dont les hanches donnent à la fois le plaisir et la mort..." (40).

Dans l'un ou l'autre cas, elle est pour le colon un moyen d'éprouver les qualités ci-dessus énoncées ; elle est aussi une possibilité d'affirmer son individualité ou de se fondre, comme nous le verrons avec CAMUS, dans l'universel.

Par ailleurs, n'oublions pas que la terre reste la gardienne d'un passé historique et civilisationnel. Elle est un bien précieux et indispensable pour la communauté "en quête d'un honorable état civil" (41).

d) - Une littérature du soleil

Intimement complémentaire de la terre, le soleil représente l'un des thèmes privilégiés de cette littérature coloniale. Il restera par la suite un élément constant même dans les oeuvres d'auteurs algériens, ce qui a pu faire dire à Jean ROUSSELOT :

"La commune mesure de la littérature française écrite par des européens et des musulmans, les uns et les autres nés en Afrique du Nord, est de nature "solaire". On a parlé à propos de CAMUS et de son oeuvre d'une "esthétique du soleil". Je crois que l'on pourrait appliquer cette expression à l'oeuvre de la plupart des écrivains nord-africains de langue française, "soleil" n'évoquant pas ici farniente, hédonisme, enluminure, mais rigueur, courage, virilité, dépouillement..." (42).

Ainsi chez les auteurs coloniaux, le soleil est souvent révélateur des qualités des colons. Il est aussi une force contre laquelle le colon doit lutter. Mais il est aussi une lumière qui n'éclaire qu'une face du monde laissant dans l'ombre toute une communauté, la plus importante somme toute.

.../...

"Il doit y avoir une littérature nord-africaine originale, écrivait-il, parce qu'un peuple qui possède sa vie propre doit posséder une langue et une littérature à lui (...). Nous voulons dégager notre autonomie esthétique" (44).

L'algérianité se définit donc tout d'abord par une différence linguistique qui marginalise les écrivains coloniaux au regard de la métropole. C'est ce qu'explique C. ACHOUR dans son analyse du rapport de l'écrivain à la langue dans l'Algérie coloniale lorsqu'elle dit :

"Le Français d'Algérie qui "rêve" d'une sorte d'"apartheid" et qui le traduit linguistiquement par la langue de Cagayous, sera en rupture avec le "français national" (45)".

La langue littéraire doit donc refléter la richesse et la diversité des parlers des communautés cohabitant en Algérie. Ainsi, de nouveaux termes et expressions empruntés aux langues des différentes ethnies (latine - français, espagnol, italien, maltais- arabe, berbère) sont employés systématiquement et abondamment dans les romans coloniaux. L'écrivain traduira aussi des expressions propres à certains parlers. A titre d'exemple voici quelques notes extraites de l'ouvrage de R. RANDAU, Les Colons :

- mots empruntés à l'arabe et expliqués en notes :

"mon kiddar" = "cheval de ~~rejet~~, en patois arabe"
"koubra" = "construction à coupole"

- expressions arabes expliquées en texte :

"Il était le Moul-er-raba, le Maître de la Brousse"
"ras-el-hanout, mélange de vingt cinq épices pilées ensemble"

.../...

- expression traduite de l'arabe et explicitée en note :
"Un tronc de figuier" = "Indigène en patois algérien".

S'adressant au public métropolitain, RANDAU se trouve en quelque sorte contraint d'expliquer ces emprunts. Pourtant, il lui arrive de ne pas annoter son texte. Ainsi procède-t-il dans les Algérienistes.

De cette façon, il accentue le caractère original et inédit de la colonie et prouve aux métropolitains leur ignorance de la réalité algérienne.

Outre la spécificité linguistique, l'écrivain algérieniste revendique une littérature qui doit rendre compte de la personnalité "algérienne". Il refuse donc les rituelles peintures des écrivains français exotiques et romantiques. Le courant exotique ne s'était intéressé qu'à ce qui était étranger : l'indigène et le pays vus sous une forme pittoresque. Il n'avait retenu que ce qui représentait selon L. BERTRAND (46) "la pouillierie arabe", c'est-à-dire "le décor le plus superficiel".

Quant au romantisme qui très souvent usait des procédés exotiques, RANDAU lui reproche de manquer de virilité, d'énergie et de réalisme. Aussi, avec l'algérianisme, "les vieilles formules se transformeront. [Les écrivains coloniaux] revivifieront le morne maquis des procédés, gonfleront leur style de sève fraîche, amplifieront à d'autres étoiles le rêve du poète..." (47).

Une nouvelle thématique doit s'imposer, celle que nous avons énoncée dans les paragraphes précédents ; de nouveaux personnages, les colons, seront mis en scène aux prises avec une nature difficile.

.../...

b) - Le roman : support de la thèse algérieniste

Pour que cette littérature "algérienne" s'impose à un public aussi large que possible, il fallait trouver une forme accessible au plus grand nombre de lecteurs, une forme dont la diffusion serait aisée. Pour RANDAU et ses partisans algérienistes "le roman était seul à pouvoir atteindre l'édition parisienne, et par conséquent, à favoriser l'inter-connaissance Algérie - France" (48).

La popularité désormais acquise de ce genre lu plus facilement que d'autres pouvait lui assurer effectivement une large audience. C'est en ce sens que J. POMIER justifie ce choix :

"Priorité absolue serait donnée, pendant les premières années de notre nouvelle action, au seul roman, tous les autres ouvrages ne pouvant mieux répondre à notre vœu de propagande qu'un roman tiré à millier d'exemplaires et diffusé à Paris" (49).

Comme nous l'avons déjà expliqué, le roman est surtout un moyen d'agir sur l'opinion française. Là transparaissent les véritables motifs du choix romanesque de RANDAU. La création d'un art spécifiquement "algérien" fut moins une technique, un renouvellement des formes littéraires et "un mode de connaissance et de transformation du monde" au sens que F. VERNIER accorde à l'art révolutionnaire (50) qu'une revendication de la reconnaissance juridique et politique de la colonie, "un instrument de sa domination". RANDAU est tout à fait conscient d'agir au service de la colonie et son principal effort est de participer à l'oeuvre coloniale. Il y collabore de façon soutenue, en écrivant nombre de romans, trente trois selon Gustave MERCIER. Mais cette production qui lui a valu le surnom de "BALZAC africain" ne suscite pas néanmoins l'intérêt constant que nous éprouvons pour l'oeuvre balzacienne. Il faudrait souligner la qualité moyenne de ces

.../...

oeuvres. Trop d'emphase, trop de lourdeurs, trop d'images stéréotypées caractérisent ces écrits qui prennent souvent la forme de romans à thèse à travers les divers commentaires et dialogues des personnages. Comme l'écrit S.R. SULEIMAN (51), " "on" parle beaucoup dans le roman à thèse". De même dans les romans de RANDAU. La forme propagandiste volontairement choisie par l'écrivain expliquerait donc la faiblesse de ses oeuvres. Privilégiant le discours idéologique, son roman ne s'est pas spécialement distingué par une recherche de la forme ou un travail réel sur le langage.

"Car si les grandes oeuvres s'imposent parfois à leur temps par les idées qu'elles véhiculent, c'est par leur art qu'elles survivent" (52).

De plus cette oeuvre est sans interrogation. Elle ne remet pas en question le monde mais au contraire le pose comme vrai, certain. RANDAU, comme nous l'avons vu, appartient à une époque qui croit en ses valeurs : force du progrès scientifique et industriel, emblème de la civilisation occidentale, foi en la volonté et en l'action humaine, vision optimiste du monde. Son roman dans un tel contexte se veut énergique, persuasif. Il doit glorifier ce système qui assure selon l'auteur la régénérescence d'un peuple. 1930, date du Centenaire, marque à la fois l'apogée et le déclin de cet enthousiasme et de ce programme d'action propagandiste en faveur de la colonie. En effet, la volonté de justifier à tout prix l'oeuvre coloniale ne témoigne pas seulement de l'énergie, de l'optimisme des colons et de leur croyance aveugle en une nouvelle éthique. Dans les interlignes des déclarations de RANDAU, sous le ton délibérément convaincant, à travers la redondance des thèmes, nous decelons aussi les contradictions de ce comportement, voire une certaine mauvaise conscience. L'euphorie, l'exaltation de RANDAU et des écrivains de sa génération ne marque-

.../...

raient-elles pas en fait une profonde angoisse ? Certains de leurs héros avouent quoique rarement leur inquiétude. Dans le Professeur Martin, "Albert MARTIN a l'intuition, depuis qu'il débarqua à Alger d'une présence extraordinaire, hostile, invisible, intelligente qui attend autour de lui l'heure de se révéler" (53).

Cependant, ces éclairs de lucidité seront plus fréquents chez les écrivains de l'Ecole d'Alger en général et en particulier chez A. CAMUS à travers ses articles de journaux, de façon plus évidente. Mais même dans les oeuvres de fiction, le silence obstiné de l'Autre est significatif de cette prise de conscience. Tout un non-dit dans l'oeuvre de ces écrivains renforce la tension des relations entre colonisateur et colonisé et marque en creux la présence menaçante de l'Autre.

2) - A. CAMUS

Le nouveau contexte socio-politique

L'Histoire suivant son cours, l'époque que vit CAMUS est bien différente de celle dont témoigne RANDAU. Plusieurs événements en Algérie et à l'étranger vont inévitablement altérer l'optimisme précédent et engendrer un malaise que CAMUS et les écrivains de l'Ecole d'Alger laisseront transparaître dans leurs oeuvres. CAMUS incarne fort bien ce malaise et toute son écriture apparaît comme une tentative de conciliation de données inconciliables. Revendiquant sont algérianité de naissance, il reconnaît pourtant en la France sa patrie culturelle. Ainsi si RANDAU clamait sa volonté de rompre avec le modèle français, CAMUS au contraire n'a jamais exprimé celle de se distinguer de l'école littéraire française

.../...

voire européenne. Cette nouvelle attitude des écrivains de l'Ecole d'Alger va modifier leur vision de la réalité et leur écriture.

Mais quels sont les événements qui vont motiver ce changement chez CAMUS, écrivain d'Algérie d'abord, puis chez CAMUS, écrivain français.

a) - L'écrivain d'Algérie

La situation existentielle de CAMUS se distingue de celle de RANDAU par le seul fait que la colonisation à son époque est un fait accompli et non un processus en cours. CAMUS n'a plus de raison de participer de la même manière que son prédécesseur à l'édification de la colonie. Il est déjà embarqué quand il arrive. Représentant de la communauté de colons français installés sur cette terre africaine depuis deux générations, comme le fait remarquer G. AUDISIO, "[il] ne cherche plus à s'affirmer Algérien. [Il] se contente de l'être ..." (54).

Mais d'autres raisons, celles-ci liées spécifiquement à la conjoncture historique expliquent cette nouvelle attitude. CAMUS est conscient d'une évolution irréversible de l'Histoire. Par ailleurs, il a connaissance des divers mouvements nationalistes qui résolument tus par la plupart des écrivains de la génération précédente, sont la preuve de l'existence d'une conscience spécifiquement algérienne, raisonneuse, et non pas d'une masse indigène amorphe comme on tentait de le faire croire. Enfin, pour un être aussi soucieux de justice, certaines conséquences de la colonisation ne pouvaient recueillir son entière approbation. Parmi ces conséquences, notons la misère du peuple algérien que mentionnaient rarement les écrivains algérianistes ou sinon

.../...

qu'ils se gardaient bien d'expliquer. Comme le notait F. ABBAS, il y avait "à côté de l'Algérie moderne, ... une autre Algérie, celle des multiples analphabètes et des sous-alimentés chroniques, celle des millions d'enfants sans école et sans pain" (55).

CAMUS en témoigne aussi dans ses Chroniques algériennes. N'approuvant pas une politique coloniale nullement civilisatrice à l'égard des autochtones comme le prétendaient ses auteurs, il a également été sans cesse tourmenté par la menace du nationalisme algérien qui, à moyen terme, remettait en cause l'existence de la communauté française en Algérie. Reconnaisant l'aveuglement du pouvoir colonial, mais absolument opposé au nationalisme, il ne se résout pas à choisir. Ce déchirement de l'homme qui ne veut prendre le parti de ce qu'il nomme la démesure, est certainement plus sensible dans les écrits journalistiques. Mais l'oeuvre fictive dévoile de façon plus complexe les contradictions.

Ainsi, CAMUS vit une situation paradoxale, celle du "colonisateur qui se refuse". A. MEMMI explique fort bien l'ambiguïté de cette attitude qui ne saurait incliner à un optimisme généreux.

"Il n'est pas si facile de s'évader, par l'esprit, d'une situation concrète, d'en refuser l'idéologie tout en continuant à vivre les relations objectives. Sa vie se trouve désormais placée sous le signe d'une contradiction qui surgit à chacun de ses pas, qui lui enlèvera toute cohérence et toute quiétude" (56).

Cette contradiction est inscrite et répétée dans le titre de chacun de ses écrits : L'Envers et l'Endroit, l'Ironie, le Malentendu, l'Exil et le Royaume, la Mort heureuse.

Ces titres témoignent de la conscience d'une situation ambiguë mais aussi de l'impossibilité de choix. Ce malaise

caractérise en fait toute une production littéraire de ce temps liée à l'Algérie, J. DANIEL avec l'Erreur, J. PELEGRI avec les Oliviers de la Justice puis le Maboul, A. ROSFELDER avec Fin de chantier expriment le même désarroi. D'ailleurs, M. MOUSSY, dans un roman intitulé les Mauvais Sentiments, explicitera alors la position de ces français d'Algérie dont certains commencent à prendre conscience de leur situation inconfortable. "S'imposer ou se détruire, il n'y avait pas d'autre choix" finira par conclure l'un des personnages (57).

La complexité de la situation de l'écrivain d'Algérie est accentuée par la conscience d'appartenir de surcroît au groupe des intellectuels français, car comme nous l'avons déjà souligné, CAMUS s'est toujours senti solidaire de tous les mouvements historiques et culturels du monde occidental.

"Personne plus que moi n'est attaché à sa province algérienne et je n'ai pas de peine cependant à me sentir inscrit dans la tradition française" (58).

b) - L'Intellectuel français progressiste

L'Europe de l'après guerre ne permet plus aux intellectuels français d'appréhender le monde avec le même enthousiasme que celui qui anime les algérienistes ; et CAMUS, comme beaucoup d'autres écrivains de sa génération, demeure très sensible aux événements de l'Histoire européenne.

L'Effondrement des valeurs du monde occidental industrialisé, symbolisé historiquement par la première guerre mondiale, met fin à l'ère de l'optimisme philosophique. La guerre civile espagnole et la seconde guerre mondiale révèlent que le développement à outrance de la technologie est

.../...

mis au service d'entreprises de plus en plus meurtrières. Du même coup, le progrès scientifique est accueilli avec plus de scepticisme. D'autre part, avec la découverte de la théorie de la relativité, de la science psychanalytique, on porte moins de jugements absolus sur l'homme et sur le monde.

CAMUS est touché par ce nouvel esprit. Ainsi reconnaitrons-nous chez lui cette volonté de nuancer tous ses propos. Lui-même avouera qu'en raison des contradictions qu'il vit, "Il [lui] manque d'abord cette assurance qui permet de tout trancher" (59).

Aux conditions socio-historiques nouvelles que nous venons d'énoncer, correspond une expression culturelle et littéraire dont les mouvements dadaïstes et surréalistes nous donnent les caractéristiques. Il ne s'agit plus d'écrire de la seule façon rationnelle mais au contraire de laisser libre cours à la pensée individuelle. Ainsi naît une nouvelle expression qui est toute entière révolte contre les conventions sociales et culturelles.

CAMUS participe à ce grand renouveau de l'expression. Pour cet écrivain comme pour d'autres artistes ou penseurs, le désillusionnement de l'époque se manifeste dans la conception de l'existence comme "absurde". L'Absurde semble ainsi représenter l'illustration la plus adéquate de son appartenance à une réalité socio-historique qui, tant dans le contexte algérien que dans le contexte français européen vise à l'aliénation de l'être. Aussi la thèse algérianiste ne le satisfait pas. D'ailleurs, nous ferons remarquer qu'à aucun moment de sa carrière littéraire il ne se réclamera de la lignée des écrivains d'Algérie de la génération précédente. Aucun de ses textes ne dévoile de façon explicite son oppo-

sition aux algérienistes. Cependant certains propos tenus à la conférence inaugurale à la Maison de la Culture, le 8 février 1937, le laissent entendre. L'écrivain est alors au début de sa carrière littéraire et il doit bien se situer.

"Servir la cause d'un régionalisme méditerranéen peut sembler, en effet, restaurer un traditionnalisme vain et sans avenir... Pour nous la chose est évidente, il ne peut s'agir d'une sorte de rationalisme du soleil. Nous ne saurions nous asservir à des traditions et lier notre avenir vivant à des exploits déjà morts" (60).

Ces derniers mots pourraient aussi bien renvoyer à la conquête coloniale qu'à la littérature algérieniste exaltant cette dernière. Cette désolidarisation lui sera **bien souvent** reprochée par les partisans de RANDAU, notamment par J. POMIER qui faisant allusion à la position de CAMUS écrira :

"Il est vrai que certains d'entre nous ici sont les premiers à ne pas se déclarer algériens ! Tout au plus consentent-ils à se classer "nord-africains" (61).

Handwritten: Ainsi, soucieux de rendre compte de la différence d'optique existant entre lui et ses prédécesseurs, CAMUS préfère se référer plutôt à la réalité géographique qu'à une âme algérienne qui en son temps ne semble plus guère avoir de sens.

"Si l'on veut me rattacher à une Ecole parlons d'une école nord-africaine... Le côté nord-africain m'importe plus que tout le reste" (62).

Voulant rompre avec le modèle antérieur dessiné plus particulièrement par L. BERTRAND puis surtout par RANDAU, CAMUS ne reconnaîtra pas le roman comme seule expression de l'ambiguïté du monde. En réponse à une question du

.../...

critique J.C. BRISVILLE sur le problème des genres, CAMUS dira que "toutes les techniques l'intéressent et lui permettent de servir une même oeuvre".

Pour notre analyse, il nous a semblé intéressant de retenir deux de ces techniques, l'essai et la nouvelle.

Les Essais représentent les premiers écrits de jeunesse de l'écrivain ; ils fixent les quelques grandes images qui seront reprises et développées dans la suite de l'oeuvre.

Les nouvelles constituent quant à elles, un type d'écriture romanesque peut-être plus en rapport avec les exigences du moment. CAMUS, depuis la Peste publiée en 1947, n'a plus produit d'oeuvres de fiction. Il s'y replonge donc avec ce genre bref et condensé qui raconte un événement ponctuel dans la vie d'un individu, une histoire dont l'issue reste toujours en suspens, "fin ouverte dans tous les cas car "le mot de la fin" n'est pas imposé" comme l'écrit C. ACHOUR à propos d'une analyse de la nouvelle (63).

c) - L'essai

Ce n'est peut être pas un hasard que CAMUS ait commencé sa carrière littéraire en rédigeant des essais. La formation des classes de philosophie et des classes préparatoires à "Normal Sup." et à l'agrégation l'avait préparé à la réflexion philosophique sur l'homme et sur le monde en général. Parallèlement à la rédaction des essais, CAMUS écrit son diplôme d'études supérieures sur les "Rapports de l'Hellénisme et du Christianisme à travers les oeuvres de PLOTIN et de Saint AUGUSTIN".

Si l'enseignement qu'il reçoit encourage donc cette réflexion, son manque d'expérience en matière littéraire explique

.../...

aussi le choix de ce genre qui comme son nom l'indique, représente une tentative, un apprentissage littéraire. CAMUS est d'ailleurs conscient à cette époque de l'imperfection de ses écrits : "A vingt deux ans, sauf génie, on sait à peine écrire".

Comme le démontre Z. ALI BENALI dans sa thèse, l'essai est un discours qui engage son auteur dans deux voies deux fonctions dirons-nous : celle d'un écrivain et celle d'un écrivain (la distinction est de R. BARTHES).

"L'essai relève à la fois de l'activité d'un écrivain, de l'homme engagé sur une question donnée et du travail d'un écrivain qui "regarde" le langage lui donnant ainsi une épaisseur, une consistance qu'il n'a pas pour le premier" (64).

Dans ce discours, le locuteur affirme sa présence et insiste sur le caractère autobiographique de son écrit. Il s'y implique socialement en tant qu'individu ayant sa propre histoire. C'est ainsi que chaque essai rappelle des souvenirs, des événements vécus, passés, sur lesquels l'auteur revient, qu'il commente et dont il tire une leçon d'existence, de morale à laquelle il convie le lecteur. En effet, CAMUS décrit des instants vécus et simultanément nous fait part d'un savoir, d'une certitude dont il veut convaincre son destinataire. Ainsi, nous retrouverons toute une argumentation à cet effet qui imprime à son discours un caractère pédagogique (65).

Mais, comme le fait remarquer Z. ALI-BENALI, l'essai est aussi, et en dépit de son caractère référentiel, une création fictive. Ce sont ainsi ces premiers écrits qui construisent, maladroitement selon CAMUS, et l'appareil conceptuel et la thématique à partir desquels est bâti l'univers camusien. A la fois oeuvre littéraire par sa force poétique et témoignage, -CAMUS insiste sur ce dernier aspect par deux fois

.../..

dans sa préface - les Essais représentent les prémises d'une oeuvre à faire, voire à parfaire. Cette oeuvre d'art en gestation ici, CAMUS la projette sérieusement dans les années où il rédige les nouvelles.

d) - Les nouvelles

Cette période annonce un tournant dans l'oeuvre de l'écrivain et les nouvelles marquent une reprise d'un travail littéraire qui depuis six mois d'après R. QUILLIOT est en suspens.

Nous voici de nouveau en présence d'écrits courts, composés l'un à la suite de l'autre et tous unis par un même thème, celui que donne à lire le titre du recueil. D'ailleurs l'Exil et le Royaume fait écho à l'Envers et l'Endroit. Nous retrouvons dans ces titres les deux faces opposées d'un même univers. Nous nous attendons donc à redécouvrir dans ce recueil les "deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le coeur une première fois s'est ouvert" (66). Mais CAMUS, dans les années "50", ne nous les livre pas de façon aussi spontanée et ne s'y livre pas aussi ouvertement. Il faut d'abord considérer la distance qui sépare les deux écrits : distance temporelle mais aussi éloignement spatial de l'écrivain qui, depuis 1942, ne revoit l'Algérie que ponctuellement.

En second lieu, les nouvelles se présentent, non pas comme des écrits autobiographiques, mais comme des fictions dans lesquelles l'auteur n'est pas immédiatement impliqué. Chacune d'elle est une sorte d'expérience romanesque en réduction. Elle exige de son auteur une rigueur, une concision, une force dramatique plus serrée puisque le récit est plus court.

.../...

LUKAS définit la nouvelle d'ailleurs comme étant "la plus artistique des formes". Elle est "la forme de récit qui considère isolément ce que la vie contient de surprenant et de problématique" (67).

Cette dernière formule pourrait éclairer le choix de la nouvelle par CAMUS. A cette époque, celui-ci est loin de la période lumineuse des Essais. Il vit une étape difficile sur divers plans : personnel, professionnel, idéologique. Coupé du monde familier ensoleillé de sa jeunesse, il souffre de cette retraite. "Loin de son ciel, dira-t-il lors d'un interview, je me sens toujours un peu en exil" (68).

En outre, il est souvent déçu par la tournure des événements politiques internationaux, en Algérie, au Japon, dans les pays d'Europe de l'Est. Alger, Hiroshima et Nagasaki, Prague, Budapest sont les nouvelles "capitales du crime" (69).

Le Retour à Tipasa, essai rédigé en 1953, contemporain des nouvelles, est l'oeuvre d'un homme qui a vécu, mûri, et qui ne porte plus le même regard sur le paysage de sa jeunesse. C'est avec cette nouvelle connaissance du monde, avec ce nouvel état d'esprit que CAMUS s'attelle aux nouvelles.

Sur le plan de l'activité littéraire, CAMUS ne produit plus et d'après R. QUILLIOT, ce silence angoisse l'écrivain. Aussi les nouvelles, vont être pour lui une occasion de faire le point. L'entraînement à ce nouveau genre sera une mise à l'épreuve de l'écrivain.

QUILLIOT estime que "CAMUS qui doutait alors quelque peu de lui-même et qui, pour des raisons multiples, se sentait provisoirement incapable d'entreprendre les trois grands panneaux de son triptyque : théâtre, essai, roman, s'est efforcé de combler ce vide par des nouvelles et des adaptations. C'était une façon de maintenir une certaine cadence (...). Toutes ces nouvelles (...) sont pour l'auteur autant de

.../...

gammes, dans le renouvellement des formes.
Autant d'approches de son oeuvre future aussi"(70).

Mais les nouvelles ne peuvent et n'ont pu être conçues comme un simple exercice de rédaction. Il nous semble que plutôt, elles représentaient le genre, à ce moment critique de l'existence de CAMUS, le plus apte à rendre compte du non-sens qui pour l'écrivain caractérisait fortement son univers.

Les nouvelles illustrent de façon constante le thème de l'exil et le non-sens de l'existence de chacun des héros. Or, pour LUKACS, le non-sens est une donnée fondamentale de la nouvelle :

"(...) dans la nouvelle, le regard saisit le non-sens dans sa pure nudité, sans aucun ménagement, la force envoûtante de ce regard qui ne connaît ni crainte ni espérance lui confère le sacrement de la forme, le non-sens devient forme en tant que non-sens ; le voici éternisé" (71).

Ainsi, CAMUS n'aurait-il pas voulu, par une écriture particulière, plus condensée, rendre compte de la tension d'un moment vécu, de l'acuité des conflits intérieurs qui le déchiraient alors ? Comment l'écrivain réussira-t-il à mettre en scène le sentiment d'absurdité ?

Dans chacune des nouvelles, les personnages ne parlent guère. Et s'ils le font, ils ne communiquent pas, tout d'abord, parce qu'ils sont profondément seuls. Mais de plus, ils ne signifient rien qui soit immédiatement intelligible. Il existe toujours dans leur comportement des zones d'ombre qui résistent au sens et que l'écrivain se garde bien d'éclairer.

Figurer ce non-sens par l'écriture de la nouvelle, n'était-ce pas une façon d'exorciser l'absurde d'une situation, l'étrangeté d'un monde devenu vaste désert pour l'individu, de

.../...

conjurer enfin le démon qui transforme le paradis des jeunes années en enfer ? Retrouver ce paradis, renaître au monde était le thème de ce roman intitulé le Premier Homme qui devait consacrer l'oeuvre de CAMUS. Ainsi, comme le souligne R. QUILLIOT, les nouvelles pouvaient bien constituer "les premier pas de ce pèlerinage aux sources" (72).

Nous remarquerons alors quelle importance CAMUS attribuait à la forme romanesque. Le roman est avant tout conçu comme une oeuvre d'art, une création, ou plutôt une récréation dans laquelle l'écrivain s'investit pleinement.

"Le roman est d'abord un exercice de l'intelligence, et de l'intelligence entrée en concurrence avec la création (...)" (73).

Nous sommes loin des définitions randaliennes du roman. Toute l'attention, avec CAMUS, est portée sur le travail d'écriture, de composition, de style. Aucun de ses propos ne trahit de projet didactique ou propagandiste comme nous l'avons vu avec RANDAU. De plus, le roman n'aura pas le caractère d'exception qu'il revêtait pour les algérienistes. Il représente au même titre que les autres genres un "des visages particuliers d'une même oeuvre ou d'une même entreprise" (74). Par cette diversité des genres opposée à la primauté accordée au roman par ses prédécesseurs, CAMUS semble vouloir rompre avec la tradition algérieniste. D'ailleurs cette intention nous apparaîtra encore plus clairement dans l'expression proprement dite. CAMUS issu d'une classe sociale défavorisée a tout fait pour s'en extraire et en effacer les marques, particulièrement les marques linguistiques. Comme l'écrit C.C. O'BRIEN " c'est également la pauvreté et l'éloignement qui font paraître la culture de la bourgeoisie française plus séduisante à ses yeux qu'à ceux des membres

.../...

de cette classe (...) CAMUS, lui, écrit avec une élégance rare et recherchée (...)" (75).

Ainsi la langue de "Cagayous" dans l'essai l'Eté à Alger est servie en "hors d'oeuvre". Elle n'est pas intégrée au texte qui, lui, respecte la langue du "français national". L'agrammaticalité du verbe algérianiste, son outrance ne pouvaient séduire le puriste et l'homme de la mesure qu'incarne CAMUS. C'est pourquoi, comme l'écrit C. ACHOUR, son "oeuvre, par un juste retour des choses devient à son tour ambassadrice de la culture française" (76).

Enfin CAMUS a conscience de l'opportunité d'adapter un langage nouveau au contexte actuel. Le lexique des oeuvres des BERTRAND, LECOQ, RANDAU, semble démodé, voire ridicule ; aussi faut-il "inventer de nouvelles formules" (77).

"(...) Les Français ont à reconquérir l'Algérie une deuxième fois. Pour dire l'impression que je rapporte de là-bas, cette deuxième conquête sera moins facile que la première. En Afrique du Nord comme en France, nous avons à inventer de nouvelles formules et à rajeunir nos méthodes si nous voulons que notre avenir ait un sens pour nous" (77 bis). Ces paroles réfèrent au discours politique français. Mais la littérature, et surtout dans le contexte colonial, n'est pas isolée du reste de l'Histoire. En d'autres termes, rénover dans l'expression littéraire un vocabulaire trop usé et devenu contestable, réactualiser certains thèmes dont CAMUS, nous le verrons, arrive difficilement à se défaire, envisager surtout une nouvelle appréhension de l'espace qui élargira le terroir algérien à un universel méditerranéen, c'est ainsi que se résume le projet camusien.

La "Méditerranée" est par excellence la nouvelle formule de l'Ecole d'Alger dont fait partie CAMUS. Grâce à elle, les écrivains français d'Algérie diluent les caractéristiques

.../...

raciales et, sur le plan esthétique, intègrent dans leur chœur la voix des écrivains algériens. Mais même dans cette attitude nous décelons des failles. Ainsi, lorsqu'Aimé DUPUY considère qu'il n'y a plus de différence entre écrivains "français" et écrivains "autochtones", les adjectifs déterminatifs qu'il utilise trahissent malgré tout cette différence. Seuls les écrivains d'origine européenne sont dotés d'une nationalité. Il reconnaît aux autres leur appartenance évidente à un sol mais non à une nation. Enfin, nous ne saurions dire qu'il existe une expression commune à l'ensemble de ces écrivains. Même si certains comme G. AUDISIO ou A. DUPUY voient dans l'arrivée des "auteurs autochtones mais de langue française" le signe d'une fraternité de pensée et de culture. C'est ce que nous allons tâcher de démontrer en abordant le cas de KATEB Yacine.

3) - KATEB Yacine

a) - Le colonisé en révolte

La différence s'explique avant tout par ce qui oppose le colonisé au colonisateur : la situation historique de l'écrivain algérien n'est pas celle de l'écrivain français d'Algérie.

RANDAU comme CAMUS se définissent comme algériens; pourtant aucun d'eux ne renie son appartenance à la France métropolitaine et aux valeurs de celle-ci. Ni l'un, ni l'autre ne se désolidarisent de la nation colonisatrice : le premier se met au service de la politique coloniale, le second adhère

.../..

consciemment ou non au mythe de l'Algérie française. Qu'il le veuille ou non, l'écrivain français d'Algérie fait partie du clan colonisateur. Aussi en dépit des liens d'amitié, de solidarité qui ont pu le rapprocher des écrivains algériens, il reste néanmoins séparé d'eux par son statut politique.

Ainsi, KATEB est différent ne serait-ce que par sa condition de colonisé. Celle-ci détermine chez lui un engagement politique qui l'éloignera du groupe des libéraux français d'Algérie. En effet, même s'il rendait hommage à A. CAMUS, J. ROY, E. ROBLES et bien d'autres pour leur attitude plus progressiste à l'égard de la communauté autochtone, il ne pouvait les suivre jusqu'au bout de leur raisonnement. Pour ceux-là, l'idée d'une indépendance nationale était inacceptable car elle mettait en cause le compromis qu'ils avaient choisi. C'est pourquoi CAMUS ne cesse de plaider en faveur d'un état fédéré qui consacrerait l'union de la France et de l'Algérie. Dans les Chroniques algériennes, il défend cette thèse avec véhémence :

"(...) si l'on veut que la France seule règne en Algérie sur huit millions de muets, elle y mourra. Si l'on veut que l'Algérie se sépare de la France, les deux périront d'une certaine manière. Si, au contraire, en Algérie, le peuple français et le peuple arabe unissent leurs différences, l'avenir aura un sens pour les Français, les Arabes et le monde entier" (78).

Nous remarquerons qu'il y a toujours chez CAMUS le refus d'une nomination nationale : Arabes écrira-t-il et non pas Algériens. Il ne cesse de le répéter dans plusieurs articles et notamment dans "Algérie 1958", il écrit :

"L'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne" (79).

KATEB ne peut que s'opposer à une telle attitude, qui, en définitive, ne reconnaît pas au peuple algérien le droit de prendre en charge sa propre destinée. Très jeune, il prend position contre la colonisation. Contestataire, refusant toute oppression, KATEB est très sensible à tout ce qui exalte la liberté. Ainsi ses premiers lieux d'apprentissage du nationalisme ont été l'école française puis le collège. Selon son propre témoignage, l'enseignement qu'il y reçut eut des incidences décisives dans sa quête d'identité.

"Loin de nous franciser, la culture française ne pouvait qu'attiser notre soif de liberté, voire d'originalité" (80).

L'enseignement de la révolution de 1789, ajoute-t-il, avait d'autres résonances pour un colonisé, évoquant pour lui un possible révolutionnaire. Il n'a pas encore seize ans lorsqu'il participe à la manifestation du 8 mai 1945 à Sétif et qu'il est arrêté, événement repris d'ailleurs dans Nedjma (81). C'est alors en prison qu'il prend vraiment conscience du danger que représente le colonisateur, de l'aliénation vers laquelle celui-ci conduit tout le peuple algérien.

b) - Un écrivain militant

Il ressent dès lors l'urgence de combattre et de faire vivre par le verbe tout ce qui peut être touché la mort.

.../...

"C'est alors en prison qu'on assume la plénitude de ce qu'on est et qu'on découvre les êtres. C'est à ce moment-là, dira KATIB, que j'ai accumulé ma première réserve poétique ... J'ai découvert alors les deux choses qui me sont les plus chères, la poésie et la révolution" (82).

L'écriture est donc pour lui un signe de prise de conscience et d'engagement dans l'Histoire. Aussi est-il difficile de séparer son activité créatrice de son expérience révolutionnaire. Il faut nous reporter à l'étude de J. ARNAUD (83) qui suit la piste du jeune écrivain dès ses débuts en 1946 et qui montre combien ses activités littéraires et militantes sont étroitement mêlées et combien elles sont déjà fécondes.

Il rejoint le Parti du Peuple algérien et continue à "soliloquer" au lieu de se joindre aux voix de l'Ecole d'Alger. Il écrit à Alger aussi bien qu'à Paris où il se rend en 1947. Parallèlement, il donne des conférences et parle de ses écrits dans des lieux publics. Ainsi, il ne se coupe pas du peuple qu'il instruit politiquement et littérairement.

"C'est dans les gargotes, chez les coiffeurs que j'ai exposé mon livre, et c'est là qu'il a été le mieux compris par des gens qui parfois n'en saisissaient que deux vers. D'ailleurs même s'ils n'avaient pas lu le livre, s'ils n'étaient pas capables de le lire, il y avait un appel. Là, j'ai commencé à comprendre qu'il fallait balancer toutes les vieilles notions et je me suis rendu compte que la chose écrite, c'était une chose valable. Ceux qui savent lire peuvent lire, mais il fallait aussi le verbe, il fallait parler aux gens... Alors je me suis mis à faire des conférences politico-littéraires. C'était le département de Constantine et ça a mordu à fond. Je me suis senti pleinement compris par tout le monde" (84).

.../...

c) - Un écrivain algérien

Quelle place occupe KATEB dans le groupe des écrivains d'Algérie ?

Nous noterons que dans la biographie précise que nous restituons J. ARNAUD aucune mention n'est faite de l'Ecole d'Alger. Par contre, KATEB fréquente en France, lors de son premier séjour parisien, des intellectuels de gauche. Nombre de ses amis cités sont des métropolitains. Pourtant, malgré son jeune âge, nous ne saurions avancer que KATEB n'avait pas de contact avec les membres de l'Ecole d'Alger. Ainsi, dans son interview avec G. SERREAU (85), il parle de cette Ecole mais comme d'un groupe dont il se sent somme toute étranger et il l'oppose à celui des écrivains algériens autochtones "plus proches des profondes couches populaires". Néanmoins, il reconnaît le rôle stimulant de ces écrivains français d'Algérie.

"Ils ont cependant contribué à pousser sur la scène un autre groupe d'écrivains", les Algériens. Nous pouvons donc penser qu'ils ont eu aussi une influence sur KATEB.

Aussi, comme nous l'avons vu pour RANDAU et pour CAMUS qui définissaient leur écriture par opposition aux courants qui les avaient précédés - RANDAU dénonçant les courants exotiques et romantiques ; CAMUS refusant la thèse algérianiste - KATEB a écrit, en partie du moins, à cause et contre l'Ecole d'Alger. Il lui reconnaît le mérite d'avoir proposé une Algérie différente de celle présentée par les algérianistes.

"Le public français, ne soupçonnant pas l'existence d'une Algérie originale, perçut un son nouveau dans ces oeuvres

.../...

vres européennes et françaises mais où se répercutait la voix encore lointaine d'un peuple qui n'était pas encore sorti du silence" (86).

Pour KATEB, il faut donc remédier à ce manque évoqué dans la fin de sa phrase. Peut-il approuver complètement une littérature qui s'attache plus à la géographie qu'à l'Histoire de son pays, réduisant ainsi la réalité algérienne à une somme de paysages ?

Peut-il accepter que son peuple soit toujours réduit au silence et ait un rôle de figurant complétant le décor naturel ?

N'admettant pas cette falsification de la réalité algérienne, KATEB décide d'apporter un éclairage nouveau sur l'univers habituellement perçu par l'écrivain français. Il va s'attacher à redonner vie à cette masse "arabe" inerte, à faire ressurgir d'un passé trop souvent nié tout un fonds culturel de rites sociaux, de croyances, de légendes dont seul un autochtone peut avoir réellement connaissance parce qu'il les vit ou qu'il les a vécus.

L'engagement littéraire de l'écrivain représente cette recherche douloureuse et heureuse à la fois de soi-même et à travers soi de toute une communauté infériorisée, niée dans sa durée historique et déculturée. Il s'agit de réveiller par le pouvoir des mots et de ranimer une réalité enfouie progressivement, jusqu'à l'oubli parfois, dans la mémoire ancestrale du peuple. Nous assistons alors comme le décrit F. FANON à "une culture de la culture" (87) par l'écrivain colonisé ; mais cette prospection et cette mise au jour se feront dans la langue du colonisateur. Cette expérience paradoxale, mais

.../...

que les circonstances historiques expliquent, dénote le conflit de deux cultures qui, d'une certaine façon, a été pour l'écrivain source d'un enrichissement. Il lui a permis de forger à son tour son propre langage. KATEB ne renie pas la tension imprimée à son oeuvre par un langage qui puise aux deux cultures :

"La plupart de mes souvenirs, sensations, rêveries, monologues intérieurs, se rapportent à mon pays. Il est naturel que je les ressente sous leur forme première, dans ma langue maternelle, l'arabe. Mais je ne puis les élaborer, les exprimer qu'en français. Au fond, la chose est simple : mon pays, mon peuple sont l'immense réserve où je vais tout naturellement m'abreuver. Par ailleurs, l'étude et la pratique passionnée de la langue française ont déterminé mon destin d'écrivain. Il serait vain de reculer devant une telle contradiction, car elle est précieuse. Elle consacre l'un de ces mariages entre peuples et civilisations qui n'en sont encore qu'à leurs premiers fruits, les plus amers" (88).

Du frottement de deux silex jaillit l'étincelle. De la confrontation et du mixage de deux langues naît une voix nouvelle qui ne se satisfait d'aucun des genres codifiant la littérature européenne, qui refuse de se soumettre à la rationalité de l'esprit occidental. Comme l'explique J. BERQUE, "KATEB a pris initialement au Français une matière et une expression. Mais il leur a imposé une structure spécifique. Ce faisant il recompose, il réinvente l'idiome français en inspiration maghrébine et orale" (89).

Il n'utilisera pas d'une technique particulière, privilégiée mais emploiera différentes formes d'expression, poème, théâtre, récit, pour libérer le verbe et mieux rendre la vie, pour trouver sa "route", une route différente, qui découvre une Algérie inédite et authentique et ouvrant véritablement la voie à une écriture de la modernité.

.../...

d) - Une forme éclatée

La diversité d'expression de KATEB nous confronte à un travail complexe de l'écrivain déplaçant, replaçant d'une oeuvre à l'autre, dans un nouveau contexte, sous une nouvelle forme, les éléments permanents d'une histoire individuelle et collective.

Les deux oeuvres qui ont retenu notre intérêt, Nedjma et le Polygone étoilé, illustrent cette recombinaison constante d'une même oeuvre.

Nedjma, par exemple, prénom fictionnel de la femme réellement aimée par l'auteur, titre de l'oeuvre qui a fait et fait encore sa notoriété figure dans tous les écrits antérieurs ou postérieurs à la rédaction du roman. De la même façon, les autres personnages romanesques, les quatre amis Lakhdar, Mustapha, Rachid, Mourad, sont déjà présents dans des textes antérieurs au roman. Nous retrouvons ainsi, comme chez CAMUS d'ailleurs, cet entêtement à vouloir présenter sous différentes formes les mêmes obsessions de jeunesse liées à un passé inévitablement présent. KATEB refuse de classer son oeuvre dans les cadres rigides d'un genre. Répondant à une question de P. GAMARA qui lui demandait pourquoi il avait décidé d'écrire un roman, KATEB manifeste sa surprise :

"Un roman ? pour moi la poésie est à la base de tout travail, mais elle passe pour un parent pauvre, elle s'est isolée. Pour moi BALZAC, DOSTOIEVSKY, FAULKNER, c'est de la poésie, du roman, du théâtre" (90).

Quant au Polygone, il n'est classé par les éditeurs dans aucune rubrique. J. ARNAUD, elle-même, ne reconnaît pas un roman en cet ouvrage.

En effet, il entremêle des récits à la troisième personne, des monologues qui prennent le relai du récit, des poèmes à

.../...

forme de récit, des fragments de reportage, des sortes de flashes journalistiques, des pages qui sembleraient extraites d'un texte dramatique.

Dans Nedjma, poème et prose se confondent aussi : passages narratifs riches en images, à forte résonance poétique - tel ce texte dans la IIème partie, (chap. X, pp. 69-70) - entre lesquels s'insèrent des poèmes :

IIème partie, chap. IV, pp. 53-54 ; chap. VI, pp. 57-58

Vème partie, chap. III où le poème se fond dans le récit pp. 200, 201, 202.

Ainsi par ce nouveau traitement de la forme romanesque, KATEB crée une autre forme de récit qui lui permet de réaliser la synthèse du poétique et du tragique, les deux genres qui lui tiennent le plus à coeur et par lesquels il a commencé sa carrière littéraire.

Avec l'aide de la précieuse documentation de J. ARNAUD, faisons l'inventaire de ses premiers écrits. Nous verrons en effet que les deux genres qui priment sont bien le théâtre et la poésie.

- 1935 (à 10 ans environ) - écrit un roman d'amour.
- 1945 - poèmes satiriques
- 1946 - Soliloques, recueil de poèmes
- 1946-47 - La Rue des Vandales, première ébauche du futur Cadavre Encerclé
- premier essai de Nedjma
- 1947 (Avril-Mai) - poèmes : Bonjour, Ouverte la voix
- 1947 (24 Mai) - Abdelkader et l'Indépendance algérienne, conférence faite à Paris.

.../...

- 1947-48
 - Les Ascètes redoublent de férocité, poème qui donnera lieu à une pièce :
Les Ancêtres redoublent de férocité (1967)
et à un poème : Les Ascètes (1957)
- 1947 - 48 (Janvier) - Nedjma ou le poème ou le couteau, poème
- 1949 - Pièce sur le Viet-Nam (ébauche disparue)
- 1950 (Janvier) - La Séparation de corps, poème où l'on retrouve le thème du Cadavre Encerclé
- 1950 (Février-Avril) - Poèmes politiques.
- 1951 - Keblout et Nedjma, poème
- Fin 1953 - Deux fragments du futur roman Nedjma
- 1954-55 - L'Ancêtre et le Têtard et Nedjma parution du Cadavre Encerclé
- 1956 - Parution de Nedjma

A propos de l'Ancêtre et le Têtard, J. ARNAUD souligne le caractère poétique de ces premiers essais dénotant "la recherche d'un langage expressif des temps forts, plus proche de la poésie que de la prose (...). Il semble donc, ajoute-t-elle, que les premiers essais de KATEB l'orientent vers une oeuvre romanesque narrative mais préservant la liberté de l'écriture poétique" (91).

Le relevé des oeuvres que nous venons de faire met en évidence l'incessant va-et-vient de la poésie au théâtre et vice-versa. Les deux registres s'enrichissent l'un l'autre.

.../...

Certains poèmes seront intégrés à des pièces ; certains passages dramatiques seront repris sous forme de poème. Les thèmes premiers tels l'amour fou et impossible, la quête des origines, le drame personnel et collectif se font écho d'une oeuvre à l'autre et dessinent le cercle infernal dans lequel se débat la conscience du poète à la recherche de nouvelles combinaisons, de nouveaux moyens de communiquer, de nouvelles formes d'expression. Le poète cherche sa voix et sa voie. Son oeuvre "est de longue haleine, toujours en gestation" de la même façon que le peuple et la nation dont il fait partie cherchent leur voie encore.

"On sent bien au fond de soi-même que le travail n'est pas fini. L'Algérie n'a pas fini de venir au monde" (92) écrivait-il après la parution du Polygone étoilé.

D'oeuvre en oeuvre, de construction en reconstruction, l'écrivain s'efforce en bouleversant les formes traditionnelles de la littérature occidentale, en subvertissant les plans, de créer une forme personnelle, plurielle. Ainsi, tente-t-il de retrouver l'unité, la totalité d'un monde dispersé, de combler aussi les brisures intérieures qui ont altéré la sérénité de son existence (ruptures du lien ombilical, séparation amoureuse, exil).

Au terme de cette étude, la définition par R. BARTHES de l'écriture nous semble à même d'illustrer l'engagement de chaque écrivain.

"Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage (...). L'écriture est un acte de solidarité historique (...). L'écriture est une fonc-

.../...

tion : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire" (93).

Ainsi, les trois écrivains que nous avons choisi d'étudier sont tous liés par un même fait historique. Mais chacun entretient un rapport particulier avec l'Histoire et à donc sa propre façon de l'interpeller par l'acte d'écriture. Ce premier chapitre nous aura permis d'une part de situer chaque écrivain dans son contexte historique et littéraire, de mettre l'accent sur l'étroit rapport qui lie l'écriture littéraire à la conjoncture historique. D'autre part, nous avons pu voir par quels gestes chacun orientait sa création. En privilégiant un genre ou en diversifiant les genres, chacun accorde à l'oeuvre littéraire une fonction bien définie.

Pour RANDAU, écrire un roman est un acte par lequel l'écrivain s'engage politiquement. Il utilise l'oeuvre romanesque comme un moyen de fonder historiquement la colonisation et de transmettre le message colonialiste à la métropole. Tous ses efforts consistent à faire connaître la situation coloniale et à la faire admettre. Aussi discours documentaire et discours pédagogique impriment au roman randalien un caractère fortement didactique. Mais ce qui semble caractériser le plus ce roman, c'est son côté propagandiste. Les préfaces des oeuvres, les articles de l'auteur dans diverses revues soulignent sans cesse cet aspect. La présence de l'auteur porte-parole de la colonie reste très sensible dans le récit même.

Pour CAMUS, l'oeuvre littéraire est un problème

.../...

esthétiques, de remise en ordre, de construction d'un univers cohérent. L'historique n'est jamais explicite dans ses oeuvres. Il est souvent absorbé par la géographie. L'écriture permet à l'écrivain de résoudre les contradictions réelles. Elle lui donne l'occasion de s'ancrer spatialement dans une Méditerranée qui occulte le problème des conflits communautaires et des nationalismes. Elle lui assure un lieu où vivre recouvre son plein sens d'exister. Elle lui permet de combler un manque.

Pour KATEB nous avons vu que l'oeuvre est nécessairement liée aux événements historiques. Nedjma comme le Polygone étoilé démontrent, à travers un récit dominé par la fonction poétique, l'authenticité de la nation algérienne. Comme chez CAMUS, avec KATEB l'oeuvre est stylisation, sublimation, construction personnelle d'un univers ici non pas uni mais éclaté. Car l'Histoire n'est pas dans son oeuvre la synthèse schématique d'un projet de société inscrit en texte comme pour RANDAU mais une voix sourde et constante qui travaille le geste créateur, se donnant à décrypter et non thèse à déduire.

Ainsi, chacun de ces écrivains travaille à l'édification de ces mondes si dissemblables et si contradictoires que sont : l'Algérie française, la Méditerranée, la Nation algérienne.

Voilà trois formules qui illustrent bien des appréhensions différentes d'une même réalité.

.../...

NOTES DU CHAPITRE I

- 1 - ARNAUD, J., - Recherches sur la Littérature Magrébienne de Langue Française, Le cas de KATEB Yacine, t. II, Paris, l'Harmattan, 1982, p. 666.
- 2 - ARNAUD, J. - op. cit., p. 832.
- 3 - VERNIER, F. - L'Écriture et les Textes, Paris, Ed. Sociales 1977.
- 4 - MACHÉREY, P. - Pour une Théorie de la Production Littéraire Paris, Maspero, 1966, p. 134.
- 5 - PAGES, A/PAGES PINDON, J. - Le Français au Lycée, Paris, Fernand Nathan 1984, chap. 11 "Les genres littéraires".
- 6 - LUKACS, G. - La Théorie du Roman; Lausanne, Bibliothèque Médiations, Gonthier, 1963, p. 25.
- 7 - GUIRAUD, P. - La Stylistique, Que Sais-je ? P.U.F., 1967, p. 27.
- 8 - GUIRAUD, P. et KUENTZ, P. - La Stylistique, Ed. Klincksieck, 1970, p. 72.
- 9 - VERNIER, F. - L'Écriture et les Textes, op. cit., p. 90.
- 10 - Pour cette étude du genre romanesque colonial nous nous référerons à l'article de GOURDON H. et J. R. et F. HENRY

.../...

- "Roman colonial et Idéologie coloniale en Algérie", paru dans la Revue Algérienne des Sciences juridiques, économiques et politiques, vol. XI, n°1, Mars 1974.
- 11-11 bis - CAMUS, A. - L'Homme Révolté, La Pléiade t. II, Gallimard, 1965, p. 662.
- 12 - FRAGONARD, M.M. - Précis l'Histoire de la Littérature française, col. Faire/Lire, Didier, 1983.
- 13 - ACHOUR, C./ALI-BENALI, Z./REZZOUG, S. - Marginalités littéraires : Valorisation/Minorisation d'un texte, Communication présentée au colloque du Département de Français de l'Ecole Normale Supérieure (Université de Tunis), Mai 1981.
- 14 - "Roman colonial et Idéologie coloniale en Algérie", op. cit.
- 15 - "L'invasion de la France par le phylloxéra dans la seconde moitié du XIX ème siècle prit les proportions d'une véritable calamité. Plus de la moitié des vignes furent détruites et la production fut réduite des deux tiers".
Larousse Encyclopédique, vol. 3, 1966.
- 16 - Loi du 29/12/1900.
- 17 - AUDISIO, G. - L'Algérie littéraire, Paris, Ed. de l'Encyclopédie coloniale et maritime, 1943.
- 18 - JULIEN, C.A., - La Question algérienne, Paris, Ed. de Minuit, 1958, p. 56.

- 19 - AUDISIO, G. - L'Algérie littéraire, op. cit.
- 20 - ACHOUR, C./REZZOUG, S./- Regards coloniaux sur une Société colonisée Algérie 1930, Etudes et Recherches sur la Littérature maghrébine, Université d'Oran, 1985, p. 66.
- 21 - LEBEL, R. - Histoire de la Littérature coloniale en France, Paris, Les Manuels coloniaux, 1931, p. 212.
- 22 - LEBLOND, M.A. - "Le Rôle et l'Importance de la Littérature coloniale", Revue Mondiale, Avril 1925.
- 23 - LEBEL, R. - Histoire de la Littérature coloniale en France, op. cit. p. 87.
- 24 - LAHJOMRI, A. - L'Image du Maroc dans la Littérature française (de Loti à Montherlant), SNED Alger 1973, p. 170.
- 25 - Pour cet aspect nous renvoyons à l'analyse de M. ZERAFFA, Roman et Société, P.U.F. 1971, p. 137 à p. 150.
- 26 - ZERAFFA, M. - Roman et Société, op. cit., p. 118 à p. 123.
- 27 - SULEIMAN, S.R. - Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive, PUF Ecriture, 1983, p. 227.
- 28 - HAMON, P. - "Un Discours contraint", Littérature et Réalité col. Points, Ed. du Seuil, 1982, article paru sous le même titre dans Poétique n°16, 1973.

- 29 - SULEIMAN, S.R. - op. Cit., pp. 72-73.
- 30 - GOURDON, H/J.R. et F. HENRY - "Roman colonial et Idéologie coloniale en Algérie". op. cit., pp. 94.
- 31 - RIMBAULT, P. - Les Grandes Figures du Centenaire, Paris, Larose, 1929, p. 268.
- 32 - RIFFATERRE, M. - "Système d'un genre descriptif", Poétique n°9, 1972.
- 33 - HARDY, G. - Afrique, Nov. Déc., 1950 - Janv. 1951, n° 238
"S'il a choisi le roman comme principal moyen d'expression, c'est que ce genre plus libre et plus souple que tout autre convient mieux à son vigoureux tempérament, lui paraît aussi plus capable d'expansion, plus propre à conquérir le public à ses idées (...)"
- 34 - HARDY, G. - Les Eléments de l'Histoire coloniale,
- 35 - "Parfois ce manichéisme va jusqu'au bout de sa logique et déshumanise le colonisé. A proprement parler, il l'animalise. Et de fait, le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique (...) Le colon quand il veut bien décrire et trouver le mot juste se réfère constamment au bestiaire".
FANON, F. - les Damnés de la terre, Alger, rééd. ENAG 1987
p. 28.

- 36 - VACHER, M.A. - Etude des Rapports sociaux dans l'Algérie du début du XX ème siècle, Maîtrise, Faculté des Lettres, Aix-en-Provence 1974, p. 59.
- 37 - JULIEN, C.A. - L'Afrique du Nord en marche, 3ème édition revue et mise à jour, Paris, Julliard, 1972, p. 43.
- 38 - Général BUGEAUD - Proclamation aux habitants de l'Algérie, 22 février 1841.
- 39 - TAILLIART, C. E. - L'Algérie dans la littérature française, Essai de bibliographie méthodique et raisonnée jusqu'à l'année 1924, Paris, Ed. Champion, 1925, p. 553.
- 40 - COURTIN, C. - La Brousse qui mangea l'homme, Paris, Ed. de France, 1929, p. 266 et sq.
- 41 - POMIER, J. - Chronique d'Alger ou le Temps des Algérianistes 1910-1957, Paris, La Pensée Universelle, 1972.
- 42 - GRENAUD, P. - Notre Algérie littéraire, t. II, Oran, Fouque, 1959, p. 34.
- 43 - POMIER, J. qui faisait partie de l'Association des Ecrivains algériens, (A. E. A.), que RANDAU fonda en 1920.
- 44 - RANDAU, R. - "Le Mouvement littéraire de l'Afrique du Nord", Les Belles Lettres, Nov-Déc. 1920.

.../...

- 45 - ACHOUR, C. - Ecole/Société et Littérature dans l'Algérie coloniale, conférence au Centre Culturel algérien à Paris le 27 Mars 1984.
- 46 - Toutes les expressions qui lui sont empruntées ici sont extraites de son ouvrage Algérie, Terre de résurrection, Paris, Ed. de la Nouvelle France, 1947.
- 47 - RANDAU, R. - "La Littérature coloniale hier et aujourd'hui", Revue des deux Mondes, juillet 1929.
- 48 - POMIER, J. - Chronique d'Alger ou le Temps des Algériens 1910-1957, op. cit., p. 20.
- 49 - POMIER, J. - id., pp. 43-44.
- 50 - X - VERNIER, F. - L'Écriture et les Textes, op. cit., pp. 43-44.
"L'art a une fonction nécessaire, révolutionnaire dans la mesure où il répond à des besoins spécifiques de connaissance et de transformation du monde. Mais l'art dans les sociétés de classe a aussi, sans que cela anéantisse cette première fonction, une fonction contraire qui tente avec plus ou moins de succès de lui imposer la classe dominante pour en faire un instrument de sa domination (...) l'art dans sa fonction révolutionnaire (connaissance et transformation du monde) est un danger réel pour la bourgeoisie en tant que classe (...)"
- 51 - SULEIMAN, S.R. - Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive, op. cit., p. 224.

- 52 - CAMUS, A. - La Pléïade, t. II, p. 1910.
- 53 - RANDAU, R. - Le Professeur Martin, Petit-bourgeois d'Alger, Alger, Baconnier Frères, 1936, p. 54.
- 54 - Citation reprise par Aimé DUPUY dans l'Algérie dans les Lettres d'expression française, Paris, Ed. Universitaires 1956, p. 151.
- 55 - ABBAS, F. - La Nuit coloniale, Paris, Julliard, 1962, p. 101.
- 56 - MEMMI, A. - Portrait du Colonisé précédé du Portrait du Colonisateur, Paris, Buchet-Chastel, 1957, p. 31.
- 57 - MOUSSY, M. - Les Mauvais Sentiments, Paris, Ed. du Seuil 1955, p. 164.
- 58 - CAMUS, A. - "Interview donnée à Demain", 24/30 Oct. 1957 La Pléïade t. II, p. 1901.
- 59 - CAMUS, A. - "Avant propos" Mars-Avril 1958 aux Chroniques Algériennes 1939-1958, La Pl. t. II, p.892.
- 60 - CAMUS, A. - La Culture indigène, la nouvelle culture méditerranéenne, conférence inaugurale faite à la "Maison de la Culture" le 8 Février 1937, La Pl. t. II, p. 1321.
- 61 - POMIER, J. - "Article sur le Prix algérien du roman", Afrique, n° 253, Janvier 1954.

.../...

- 62 - CAMUS, A.- "Interview à New York", Algéria n° 1, Oct. 1948.
- 63 - ACHOUR, C. - "La Nouvelle algérienne de langue française et la guerre de libération", communication présentée au Colloque national et parue dans Littérature et Poésie Algériennes, Alger, OPU 1983.
- 64 - ALI BENALI, Z. - Essai de Typologie d'un genre, l'Essai maghrébin, Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université d'Aix-Marseille, Janv. 1980, p. 30.
- 65 - KACEDALI-KHEDDAR, A. - cf. dernier chapitre du D.E.A. Fonctions du thème de la nature dans les premières oeuvres d'A. CAMUS (1933-1940), Université d'ALGER, Juin 1975.
- 66 - CAMUS A. - Préface à l'Envers et l'Endroit.
- 67 - LUKACS, G. - La Théorie du Roman, Lausanne, Ed. GONTHIER 1963, p. 44.
- 68 - CAMUS, A - Interview à Servir, 20 Décembre 1945, La Pl., t. II, p. 1428.
- 69 - "Retour à Tipasa", 1953, L'Eté, La Pl., t. II, p. 874
- 70 - QUILLIOT, R. - Présentation de L'E. et le R., La Pl. t. I, p. 2039.
- 71 - LUKACS, G. - La Théorie du Roman, op. cit., p. 44.

.../...

- 72 - La Pl. t. I, p. 2039.
- 73 - Notes et Variantes de l'H.R., La Pl. t. II, p. 1653.
- 74 - Commentaires sur l'H.R., La Pl. t. II, p. 1614.
- 75 - O'BRIEN, C.C. - Albert CAMUS, Paris, col. "Les Maîtres modernes" Seghers, 1970, p.14.
- 76 - ACHOUR, C. - Ecole/ Société et Littérature dans l'Algérie coloniale, op. cit..
- 77-77 bis - "Crise en Algérie", articles parus dans Combat, en Mai 1945, Chroniques algériennes 1939-1958, op. cit., p. 943.
- 78 - Avant-propos, aux Chroniques Algériennes 1939-1958, op. cit. p. 896.
- 79 - "Algérie 1958", Chroniques Algériennes 1939-1958, op. cit. p. 1012.
- 80 - "Situation de l'écrivain algérien", Interview de KATEB Y. par SERREAU G., Lettres Nouvelles, Juillet-Août 1956, t. 40, p. 110.
- 81 - Nedjma, Paris, Ed. du Seuil, 1956, pp. 52 - 53 - 54.
- 82 - Le Nouvel Observateur, 18 janvier 1967.
- 83 - ARNAUD, J. - R. L. M. L. F., t. II, op. cit., p. 500 et sq.

.../...

- 84 - Révolution africaine n° 1, Février 1963.
- 85 - Lettres Nouvelles, Juillet-Août 1956.
- 86 - id.
- 87 - FANON, F. - Pour la Révolution africaine, Paris, Petite collection Maspéro, 1969, p. 42.
- 88 - Lettres Nouvelles, Juillet-Août 1956.
- 89 - Afrique - Action, 26 Juin 1961.
- 90 - Lettres Françaises, n° 640, 11 Octobre 1956.
- 91 - ARNAUD, J. - R. L. M. L. F., op. cit., p. 613.
- 92 - Jeune Afrique, n° 324, 26 mars 1967.
- 93 - BARTHES, R. - Le Degré Zéro de l'Écriture, col. Points, Ed. du Seuil, 1972, p. 14.

====ooOoo====

⌊ H A P I T R E I I

- APPROCHE DESCRIPTIVE DE L'ESPACE ALGERIEN -

I - POUR UNE DEFINITION DE LA DESCRIPTION

C'est bien par rapport à cette réalité, la terre algérienne, que nos écrivains définissent leur existence et leur écriture.

En effet, enjeu politique et économique, la terre devient le thème privilégié de toute une production relative à l'Algérie. Considéré comme décor ou comme un véritable personnage, contemplée et décrite, anthropomorphisée, objet des regards ou sujet en action, elle est constamment présente dans les textes. N'est-ce pas la meilleure façon de rendre compte de son importance que de chanter la beauté du paysage, son éternité mais aussi sa transiitivité, de la présenter à la fois comme immobile ou vivante, déserte ou peuplée, hostile ou accueillante, valorisée ou minorisée ? Ainsi nous verrons que la terre, donnée de base de la colonisation, apparaîtra dans les oeuvres sous une forme sublimée, notamment dans les descriptions de la nature.

La description étant généralement perçue comme la technique d'écriture qui réfère au monde concret, qui donne à voir les choses, il nous a semblé intéressant d'essayer de repérer les espaces algériens mis en place à travers les divers passages descriptifs recensés au cours de nos lectures. C'est donc cet aspect de "la représentation littéraire" (1) qui fera l'objet essentiel de notre recherche et de nos réflexions.

Toute analyse de passages descriptifs suppose que nous possédions les moyens de les repérer. Il nous faudra donc, avant même de procéder à ce repérage du réel et d'étudier sa mise en texte, essayer de définir la description, de déterminer les marques caractéristiques d'un tel mode d'écriture.

.../...

a) - Définition du LITRE (3)

- Description :
- 1 - Discours par lequel on décrit, on dépeint.
 - 2 - Terme de rhétorique et de littérature.
Ornement du discours qui **consiste** à peindre sous les couleurs les plus vives ce que l'on croit être agréable au lecteur.
 - 3 - Terme de logique. Définition imparfaite.
 - 4 - Etat, tableau détaillé, inventaire.
 - 5 - Terme de géométrie. Action de décrire, de tracer une ligne, une surface.

Décrire : représenter, dépeindre par le discours.

Descriptif : style descriptif. Genre descriptif, genre auquel on rattache les poèmes descriptifs de tous ordres. Les Saisons de Saint LAMBERT sont du genre descriptif. Ce mot se prend le plus souvent en mauvaise part, parce que la description est un ornement du discours et ne doit pas être le fond d'un ouvrage".

LITRE met en évidence le caractère rhétorique de la description. Par trois fois, celle-ci est associée au terme de discours. Elle est donc entendue comme une forme d'énonciation dans laquelle le narrateur est intensément présent. C'est la vision de ce dernier, sa sensibilité, son rapport au monde qui se révèlent à travers les passages descriptifs.

Dans cette définition, la description n'est pas perçue comme une peinture du réel, comme une représentation des objets du réel, une simple copie ou répétition. Elle est bien plus une

.../...

représentation verbale du monde concret, une compétence quistique à dire le monde. Elle est la mise en mots d'objets et de personnages. Elle n'opère pas sur le matériel. Son véritable champ d'action c'est la langue et l'écriture. Elle est plus un procédé linguistique relevant de la rhétorique qu'un procédé réaliste au sens d'instrument de reproduction adéquat de la réalité.

Cet aspect important du descriptif permet de mieux comprendre l'impossibilité réelle du projet réaliste. Il n'y a en fait, comme nous le verrons au cours de notre analyse, aucune description qui restitue le réel de façon exhaustive, qui puisse transposer le monde de la réalité sur la page du texte de l'écrivain. La fonction mimétique n'existe pas dans l'absolu.

En tant que moyen rhétorique, la description vise à produire un effet sur le destinataire. La définition du LITTRE retient à ce propos la fonction de plaire : "ornement du discours", "être agréable au lecteur". Ces deux formules renvoient à la fois aux fonctions esthétique et impressive. Nous pouvons déjà penser que cette caractéristique renforce de nouveau le caractère non réaliste du procédé descriptif construit sur la subjectivité du destinataire et du destinataire. C'est cette subjectivité qui fait de la description un procédé peu fiable de représentation de la réalité, "une définition imparfaite", les sens l'emportant souvent sur le réel.

L'autre aspect retenu est celui de l'énumération, du répertoire d'objets.

Enfin la dernière définition rapproche la description de l'art graphique représentant des lignes et des figures circonscrivant un espace. Or, n'est-ce pas ce que fait

.../...

l'écrivain lorsqu'il nomme divers objets et éléments du décor ? Ne tente-t-il pas d'ordonner les limites d'un espace ?

Nous remarquerons par ailleurs la distinction que fait LITTRE entre "description" et "descriptif". La description est considérée comme accessoire, figure ornementale et ne peut faire à elle seule l'objet d'un genre. Néanmoins, pourra-t-on parler comme P. HAMON de texte à dominante descriptive.

b) - Définition du ROBERT (4)

Elle se présente en trois temps, chacun d'eux développant un aspect particulier.

"I - Description servant à définir, à représenter un objet... description d'un objet, d'un animal, d'une plante, d'un paysage.

Image, peinture, tableau, croquis, esquisse.

- description d'une personne, portrait.

- description d'un événement, aperçu, conte, exposé, histoire, récit."

Cette première définition insiste sur l'aspect référentiel de la description qui est toujours une relation fondée sur la connaissance d'un élément du réel. Le réel est appréhendé dans son extériorité comme un monde distinct, distant du descripteur qui veut le faire voir, le faire imaginer au récepteur, lecteur ou auditeur. L'énumération d'exemples à laquelle nous confronte cette définition montre le champ sémantique du terme analysé, les objets sur lesquels opère la description, la variété des thèmes descriptifs.

.../...

Cependant nous n'apprenons rien sur le fonctionnement même de la description en tant que pratique scripturale. Au contraire, elle se trouve confondue avec la notion de récit. Ceci n'est pas tout à fait faux et nous verrons comment dans nos textes la description s'apparente aussi au récit. Mais il n'en demeure pas moins qu'elle s'en distingue par certaines marques spécifiques et par le rôle particulier qu'elle joue dans la structure d'ensemble du récit. Nous nous référerons à la distinction que souligne G. GENETTE (5).

"La narration s'attache à des actions ou à des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative (...)"

Poursuivons la lecture de la définition du ROBERT :

"II - Description littéraire. Peinture des choses concrètes plus ou moins évocatrices selon les procédés employés, le talent personnel.

ex. : "Un tableau qui rend visibles les choses matérielles. En d'autres termes la description est la peinture animée des objets". ALBALAT, Formation du Style".

Cette définition répète la précédente avec une caractérisation supplémentaire : la description dans les textes littéraires. Dans ce cas, celle-ci se distingue de la

description orale. Néanmoins, le projet reste le même : tenter de mettre sous les yeux du lecteur un objet situé dans un autre espace que celui de la page sur laquelle se développe l'écriture en texte. L'une et l'autre définition mettent en valeur le caractère ostentatoire du procédé descriptif. Dans tous les cas, celui-ci fait appel à la vue ou plutôt à la perception mémorisée.

"Tout ce que nous dirons de la Description en général, c'est qu'elle consiste à exposer un objet aux yeux" (6) ; et nous ajouterons qu'elle stimule l'imagination. Le concret, le matériel, le visible, l'objet sont les matériaux sur lesquels et à partir desquels travaille la description. Représenter donc le réel et la vie est la gageure que se fixe l'écrivain. Mais cette représentation n'est pas si objective qu'elle se promet de l'être puisqu'elle est fonction du "talent personnel" du descripteur, de sa vision du monde et de sa compétence linguistique. Une fois de plus est remise en question la description réaliste.

La citation d'ALBALAT illustrant la définition II précise l'aspect personnel de la figure de style représentée par la description littéraire. Ainsi, considérée, celle-ci serait le lieu où s'exerce le plus la sensibilité de l'écrivain, le point textuel où est mis en place un lexique particulier, où se construisent des images originales, où se révèle le "une mythologie personnelle" (7). Elle serait à la fois la partie du texte qui exige un travail spécifique sur la langue et celle qui trahit la vision du monde de l'écrivain, son rapport au monde.

Nous remarquerons, par ailleurs, l'analogie qui est faite entre le domaine littéraire et l'art pictural. En effet, une certaine parenté est reconnue entre les deux formes d'expression artistique chaque fois que l'on remplace description par peinture.

.../...

Ainsi en comparant la description littéraire avec une représentation graphique et picturale, on rappelle le processus de transformation du réel qu'exige l'entreprise artistique. Dans le domaines pictural, il peut-être de l'ordre de l'inversion des éléments du réel (sens propre de l'image) - en fait, seule l'image photographique opère ainsi, si l'on ne tient pas compte du point de vue choisi orientant le regard de la circonscription du réel, éparpillé dans l'espace à l'infini, dans les limites du cadre du tableau, de la réduction ou de la stylisation du réel (cas du croquis, de l'esquisse) dont l'artiste ne retient que les traits les plus saisissants. Nous retrouverons ces deux derniers procédés dans la description littéraire.

Enfin, que de fois les écrivains eux-mêmes ne comparent-ils pas le paysage décrit à un tableau, à une peinture !

Ainsi FLAUBERT décrivant Rouen dans Madame Bovary :

"Vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture".

Georges SAND, de même, dans la Mare au diable compare le paysage bucolique à un tableau d'HOLBEIN.

"Je marchais sur la lisière d'un champ que des paysans étaient en train de préparer pour la semaille prochaine. L'arène était vaste comme celle du tableau d'HOLBEIN (...). Dans le haut du champ un vieillard, dont le dos large et la figure sévère rappelaient celui d'HOLBEIN".

De même, les couleurs, les formes, la représentation de l'espace sont des éléments empruntés à la peinture.

Enfin, le dernier aspect retenu par la définition du ROBERT met l'accent sur la fonction essentielle que les écrivains réalistes du XIX ème siècle accordaient à la description.

.../...

"III - Description documentaire scientifique (rapport statistique)".

On précise ici le caractère numéral de cette opération qui consiste à dénombrer, à recenser les éléments du réel. Bien que cette définition réfère avant tout au domaine scientifique, elle a illustré également la volonté des écrivains de faire une oeuvre véridique, (le vrai étant fortement lié ici à l'exhaustivité qui tenterait d'épuiser les aspects du réel).

A l'issue de ce commentaire, nous relèverons des explications communes aux définitions du LITRE et à celles du ROBERT. Ces constantes donnent une première idée de la nature de la description. Nous retiendrons le caractère subjectif de ce mode d'écriture, sa forme, énumérative et l'analogie reconnue de ce procédé avec l'art pictural. Une description se présenterait comme la peinture d'un certain nombre d'éléments selon le point de vue particulier du descripteur. Elle serait à la fois représentative, expressive et documentaire.

2) La définition réaliste

L'étude et l'enseignement de la description sont restés fidèles à cette perspective. Cet exercice d'écriture spécifique dans les programmes scolaires sera développé sous ces différents aspects : recherche du concret, du mot juste, du pittoresque.

L'observation est retenue comme principe de base. Ainsi, comme le rappelle C. ABASTADO dans un de ses articles (8), la des-

.../..

cription constitue dès 1880 "la forme élémentaire de l'exercice" de composition française et devient le thème d'une méthodologie de l'écrit. Reprenant la définition proposée par la Méthode Française (9), C. ABASTADO en répertorie les principaux aspects. Ceux-ci ne se distinguent guère de ceux que nous avons relevés à partir des définitions des dictionnaires. Ainsi, "la description est le moyen par excellence de communiquer". D'une part, elle ne peut donc être anonyme si elle est toujours prise en charge par un narrateur qui s'implique dans l'acte de décrire. D'autre part, cette relation n'est pas gratuite : elle a en vue un destinataire (réel ou imaginaire). L'acte de décrire comme tout acte d'écriture crée une situation de communication entre un locuteur et un allocutaire supposé sous-informé.

Deuxième point mis en évidence :

"La description est un équivalent verbal de la peinture". De ce fait, elle requiert un souci d'observation et une logique de la pensée qui permet de bien énoncer ce qui a été vu ou conçu.

De toutes les définitions auxquelles nous nous sommes référés, il ressort que deux opérations constituent l'essentiel de la description : l'observation, contrainte de départ et l'information, contrainte finale.

Point de départ		Finalité
Observation	<u>Description</u> expressive	Information

.../...

Entre ces deux phases se développe le processus descriptif. Nous avons dû ajouter le qualificatif "expressive" concernant la description pour mieux rendre compte du côté subjectif de cette représentation, du style propre au descripteur.

C'est vers l'accentuation de cette définition qu'oeuvre le roman du XIXème siècle. A cette époque, en effet, nous remarquons la présence manifeste et systématique de la description dans tout texte romanesque. Comme le souligne G. LUKACS (10), elle, "qui n'était à l'origine qu'un des nombreux moyens de la figuration épique et sans aucun doute un moyen subalterne, est devenue le principe décisif de composition" (10 bis).

Considérées longtemps comme des textes annexes, accessoires, ornementaux, comme des digressions dangereuses pour la continuité et la cohérence du récit, les descriptions acquièrent alors un statut, une fonction précise. Cette reconnaissance se fait au moment où le roman lui-même jouit d'un nouveau crédit qui va moduler le jugement péjoratif dont il était victime durant plusieurs siècles. Oeuvre vulgaire et mineure par rapport à la poésie ou à la tragédie par exemple, "ce sous-produit de la littérature" (11) s'impose au XIXème siècle comme un genre sérieux. Les écrivains, influencés par les courants scientifiques en cours, s'inspirent des méthodes de travail et d'analyse de la biologie, de la zoologie, de la sociologie. Ils veulent à leur tour participer à ce grand progrès des sciences. L'extension de la description à cette époque n'est pas le fait d'un hasard. Au contraire, comme le fait remarquer G. LUKACS, "la méthode de l'observation et de la description procède de l'intention de rendre scientifique la littérature, de transformer la littérature en science appliquée, en sociologie" (12).

.../...

Milieu, caractères, portrait physique et vestimentaire, objets relatifs à une profession, donneront lieu à des développements qui déploieront des listes de termes relatives à chaque domaine évoqué. Le roman se transforme **ainsi en** document.

La description est de ce fait justifiée. Elle devient même une règle nécessaire pour l'écrivain soucieux de vérité. Elle fait l'objet d'explications, de traités théoriques.

BALZAC reconnaît son importance pour mieux comprendre et expliquer les phénomènes étudiés. Il lui accorde une fonction nouvelle : elle est non seulement représentative, mais aussi significative.

ZOLA, dans son ouvrage le Roman Expérimental, y consacre tout un chapitre intitulé "De la description" dans lequel il précise :

"D'abord, ce mot description est devenu impropre. Il est aujourd'hui aussi mauvais que le mot roman, qui ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes. Décrire n'est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer (...). Cela revient à dire que nous ne décrivons pas pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur sans chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions" (13).

FLAUBERT (14), dans sa correspondance avec SAINT-BEUVE, justifie les longueurs descriptives de son oeuvre Salambô :

"Il n'y a point dans mon livre, une description isolée, gratuite, toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action".

.../...

La description n'est plus ce hors-texte, ce morceau de style, et même si elle l'est parfois, elle est désormais intégrée à la diégèse.

Pourtant la définition réaliste de la description est loin d'être satisfaisante. L'objectivité, le fait vrai, l'absence du narrateur, critères sur lesquels elle se fonde, sont sans cesse remis en question par les expériences descriptives successives. Les écrivains réalistes et naturalistes qui les ont le plus revendiqués transgressent consciemment ou non la règle de l'observation en donnant libre cours à leur imagination.

3) - Vers une typologie de la description

Des études récentes, notamment celles de P. HAMON (15), de J.M. ADAM (16), témoignent d'une appréhension nouvelle de la description. Le traitement qu'ils en font se veut plus approfondi. Il permet de la définir tant du point de vue formel que fonctionnel. Mais le but essentiel de ces analyses est de dénoncer l'inadéquation du critère objectif en démontrant que la description classique reste soumise à des règles, à des contraintes. L'aspect référentiel de cet exercice d'écriture n'est alors qu'un subterfuge visant à créer l'illusion de la réalité. En fait, seule la compétence lexicale du descripteur déterminerait la vraisemblance du décrit. Il y aurait ainsi un code descriptif repérable pour les textes réalistes dont nous retiendrons les points essentiels.

Tout d'abord, pour qu'il y ait description, il faut que certains éléments de départ soient mis en place dès

la phrase introductive. P. HAMON a identifié des schémas types introductifs résumés comme suit :

$$\boxed{P + F + O}$$

à savoir :

$$\text{Personnage} + \left. \begin{array}{l} \text{Fonction} \\ \text{v. de perception} \\ \text{v. de parole} \\ \text{v. d'action} \end{array} \right\} + \text{Objet à décrire}$$

J.M. ADAM et A. PETITJEAN soulignent également la nécessaire mise en relation de deux de ces constantes :

"Le mode d'organisation qui fait d'une séquence descriptive un texte et non une suite incohérente de mots doit être examiné à un niveau très global à hauteur duquel on peut dire que pour qu'il y ait description il faut la conjonction d'au moins deux actants :

- 1 - le descripteur (...)
- 2 - le décrit" (17).

L'objet à décrire constitue pour P. HAMON le thème introducteur de la description. C'est lui qui donnera lieu à des expansions **prédicatives**.

Ainsi est complété et précisé le précédent schéma :

$$\boxed{P + F + \text{THI} (N + \text{PRq./PRf})}$$

Ce schéma nous indique que l'énoncé descriptif est construit selon un ordre syntaxique précis S/V/O.

.../...

Par ailleurs, P. HAMON a repéré une thématique initiale obligée qui permet à la description de se dérouler de la façon la plus plausible qui soit.

Parmi les thèmes recensés, il note le regard, les milieux transparents, des personnages types détenteurs d'un savoir (dire, faire ou voir) en relation avec des personnages types de sous-informés (en l'occurrence le lecteur), des scènes types et des motivations psychologiques justifiant le développement descriptif. Un canevas thématique préexiste ainsi au développement d'une description. Il importe alors au descripteur de le remplir, de le personnaliser. C'est ce que P. HAMON nomme "une thématique vide".

"Tous ces thèmes sont de purs signes démarcatifs, des marques introductrices à des descriptions et constituent une thématique vide, entièrement prédéterminée par la série des postulats de l'auteur (...)" (18).

En outre, une description obéit à des règles linguistiques précises.

Plus que toute autre forme d'écriture, elle fait appel à des séries de termes. Nous comprenons ainsi pourquoi, dans les programmes d'enseignement scolaire, les études de vocabulaire accompagnaient l'exercice de rédaction. L'exploitation des champs lexicaux devait aider l'élève à rédiger la description de l'objet choisi. L'aspect lexical est d'ailleurs l'un des moyens pour P. HAMON de distinguer le descriptif du narratif.

"Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles ; dans une description il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latents. Dans un récit il attend une terminaison, un terminus, dans une description il attend des termes" (19)..

.../...

La description réaliste est représentative de ce déploiement de mots. Parmi ceux-ci, nous distinguerons les substantifs, les adjectifs, les verbes d'état et les verbes d'action, avec une prédominance des trois premiers cités. La dénomination et la qualification sont des opérations plus caractéristiques du discours descriptif alors que les fonctions sont plus en rapport avec l'événementiel. Ces termes sont à la fois l'objet d'une sélection et d'expansions prédictives. En effet, le descripteur ne peut éviter la contrainte de la langue qui ne peut pas tout dire. Mais les détails retenus vont faire croire à l'exhaustivité du décrit ou du moins à sa réussite. La description de la pension Vauquer par BALZAC dans Le Père Goriot illustre bien cela. Le lecteur a vraiment l'impression que l'écrivain a épuisé le réel.

Du point de vue temporel, la description se caractérise par un emploi fréquent de l'imparfait ou alors du présent.

Enfin, nombre de critiques sont d'accord pour dire que la description introduit dans le texte une dimension spatiale contrairement au récit qui, lui, met l'accent sur la temporalité.

Il est vrai que la description sert à camper un personnage ou un objet et par là-même à le localiser. Aussi le texte descriptif renvoie à un espace ordonné. Cette organisation spatiale se fait au moyen d'un certain nombre de déictiques qui découpent le décrit en différents plans et simultanément en fixent les limites. Mais d'autres termes de coordination que J.M. ADAM qualifie de "connecteurs énumératifs et temporels" contribuent à cette mise en place et assurent la cohérence de l'ensemble.

.../...

"Les connecteurs - (...) à la fois énumératifs et temporels : d'abord, ensuite, puis - servent à la mise en ordre du référent géographique et des propositions successives. Le monde et le texte se trouvent ainsi hiérarchisés (...) (20)!"

Les recherches actuelles permettent donc de distinguer des marques de la description - structurales, syntaxiques, thématiques - et de concevoir une typologie grâce à laquelle nous pouvons dresser des grilles d'évaluation des textes analysés. L'important travail de P. HAMON réfère à : l'étude du "texte lisible classique", le texte réaliste surtout comme le démontrent les exemples sur lesquels il s'appuie.

Toutes les définitions qui nous ont permis d'approcher la description tendent vers ce type de texte. Leur diversité, néanmoins, rend compte de la complexité de l'énoncé descriptif. Pourtant, les précisions apportées par P. HAMON peuvent éclairer notre recherche et nous donner des moyens méthodologiques pour aborder cette question dans notre propre corpus. Le schéma du texte réaliste lisible ayant été arrêté, nous pourrions comparer la construction et le fonctionnement de nos textes descriptifs avec ceux des oeuvres réalistes. Dans quelle mesure se rapprocheraient-ils donc ou s'écarteraient-ils du modèle réaliste défini ? Et alors quels nouveaux modes descriptifs signifieraient les éventuels écarts à la norme classique, mais aussi et surtout de quelles diverses appréhensions de l'espace rendraient-ils compte ?

.../...

Il est vrai que l'analyse du décrit et spécifiquement de l'espace géographique doit nous amener à la reconstitution d'une topographie romanesque plus ou moins référentielle. Or, c'est dans cette approximation du réel, ce plus ou ce moins qui se traduit soit par une hypertrophie du réel, soit par une atrophie, parfois même par une absence totale de décor, que réside la vision personnelle de l'écrivain et par là même sa position dans le champ idéologique. C'est pourquoi la représentation de l'espace n'est pas à considérer comme une simple mimesis mais comme une forme particulière de discours sur le monde.

Aussi nous faut-il dans un premier temps étudier le référent géographique et sa mise en texte. En d'autres termes, quels espaces algériens sont représentés dans les oeuvres de chaque écrivain ?

II - LE REEL ET SA MISE EN TEXTE

L'acte de lecture est toujours pour le lecteur prétexte à un déplacement vers un autre espace que le sien propre : suivre l'enfilade des mots, des phrases, pénétrer dans cet univers textuel, celui de la pensée, de l'imagination d'un autre, celui de l'écriture enfin, revient sans cesse à la prospection d'un autre monde. Ainsi la lecture nous transporte de notre réalité vers le lieu de la fiction textuelle.

Les oeuvres de notre corpus nous entraînent irrémédiablement, au fil de leur lecture, vers un espace qu'il nous faudra identifier. Ce sont des textes où l'espace proprement dit est l'enjeu d'une investigation scripturale de l'écrivain.

.../...

L'écriture aurait pour principale visée de mettre en place, de reconstituer un univers, celui auquel croit et aspire l'écrivain, celui qui est également intimement vécu par lui.

1) - Des titres porteurs d'espace

Toute lecture débute par le titre même de l'ouvrage. Aussi porterons-nous d'abord notre attention sur ces portes de résumés ou d'annonces de l'oeuvre et nous verrons comment déjà, à ce niveau-là, nous avons la dénotation d'un espace.

Les titres des oeuvres de RANDAU ne mentionnent pas de lieu de façon explicite. Nous dirons qu'ils réfèrent plutôt à des catégories sociales liées néanmoins à des espaces géographiques précis.

Les Colons représentent par définition ces hommes qui se déplacent d'un lieu à un autre et qui ont avec la terre des attaches vitales, nécessaires. La signification première du terme latin "colonus" à savoir "cultivateur", "laboureur" met bien en évidence le rapport immédiat entre l'homme et la terre. Et dans le contexte algérien, ce rapport est incontournable : les colons européens sont devenus les propriétaires et les exploitants de la terre algérienne. D'ailleurs, la politique coloniale ne pouvait les dissocier :

"L'agriculture et la colonisation est tout un (...) il faut d'abord assurer la subsistance du peuple nouveau et de ses défenseurs que la mer sépare de la France ; il faut donc demander à la terre ce qu'elle peut donner" (21).

Le terme algérieniste, figurant en titre de l'autre oeuvre de RANDAU, qualifie de façon plus précise ces mêmes colons en les situant. L'Algérie est la terre où ces commu-

.../...

nautés se sont transplantées et à laquelle leur destin est historiquement et géographiquement lié.

Les algérianistes, nous l'avons vu dans notre premier chapitre, sont des colons qui ont, avec le temps, acquis des droits administratifs, une autonomie politique et culturelle. Réactualisant la conquête coloniale, ils la portent sur le terrain intellectuel. D'un certain point de vue, celui du colonisateur, ils participent donc à cet élargissement de l'espace par rapport à celui de la métropole. En revanche, cet envahissement et cette conquête de l'espace au sens très large de ce terme, (espace géographique mais aussi espace du langage, culturel), se sont faits au détriment du colonisé. Ce dernier a vu son espace se réduire, voire détruit.

Ainsi, de par leur implication historique, les deux termes qui figurent en titre de deux oeuvres de RANDAU connotent nécessairement la notion spatiale, un espace vrai, l'Algérie. Cependant nous noterons que l'accent est mis plutôt sur le nouveau paysage social de l'Algérie qui ne semble constitué que par la communauté européenne. En effet, l'autochtone est exclu systématiquement des titres de ces ouvrages car il ne saurait en représenter le thème dominant.

Si le référent spatial est plus ou moins explicitement mentionné dans les titres des oeuvres de RANDAU, chez CAMUS, et particulièrement dans les essais, Noces, l'Ete, il est régulièrement nommé.

Les titres qui composent Noces sont ostensiblement référentiels. Ils rappellent la côte algéroise, les grands espaces désertés par les hommes comme les ruines de Djémila.

.../...

Les titres de l'Envers et l'Endroit, par contre, ne font allusion à aucune localisation géographique mais à un paysage affectif. Le titre principal laisse sous-entendre néanmoins deux aspects contraires d'un même monde que l'auteur explicite dans sa préface : "monde de pauvreté et de lumière" (22), monde de l'enfance et de l'adolescence de CAMUS partagé entre le milieu familial et ouvrier et la nature méditerranéenne de la côte algéroise.

Nous retrouvons quelques vingt ans plus tard un titre de recueil de nouvelles construit de façon identique à celui des premiers essais de CAMUS : forme biléxémique du syntagme nominal dont les deux termes, de genre masculin et de nombre singulier, sont déterminés par un article défini et coordonnés par la conjonction "et".

Par ailleurs, la similitude de ces deux titres est renforcée par l'opposition sémantique des termes qui les composent.

L'Exil et le Royaume quant à lui fait nettement allusion à deux espaces vécus différemment, l'un dysphorique, l'autre euphorique. Par contre, les titres des nouvelles ne suggèrent aucune géographie particulière. Comme ceux des essais de l'Envers et l'Endroit, ils ne comportent pas de noms de lieux. Tous, excepté celui de la dernière nouvelle du recueil, renvoient à des personnes et contrastent donc avec les titres de Noces qui dans leur majeure partie rappellent un espace naturel.

Considérons enfin les titres des oeuvres de KATEB et tout d'abord Nedjma. Ce nom propre est la transcription française du terme arabe "نجم" signifiant étoile. Il est à la fois anthroponyme, nom du personnage romanesque, et

.../...

toponyme, car en arabe, contrairement à la langue française en général, les noms propres par delà la pure dénomination renvoient à un signifié qui, dans ce cas, est l'élément naturel. Ainsi, Nedjma invoque ici l'espace, le cosmos.

De plus, le phonétisme et l'arabité du terme déplacent celui-ci sur le terrain linguistique et lui font signifier un espace culturel spécifique. Ce dernier se trouve précisé par le titre du second ouvrage : Le Polygone étoilé. Or, comme le souligne J. BERQUE, le polygone est une figure courante dans l'art arabo-musulman. Elle délimite des espaces de vie, de prières, de détente. Mais elle symbolise aussi "la structure fondamentale des comportements arabes" (23), déploiement et repli en alternance.

"Déployés ou repliés, selon la fortune externe, ils s'arrêtent sur ce contour d'angles rentrants et sortants que figure un thème majeur de l'art arabe, le polygone étoilé"(24).

Ainsi certains titres sont des invitations à parcourir des espaces plus ou moins référentiels, plus ou moins symboliques ; d'autres sont plus discrets et nous orientent vers d'autres parcours. Seule la poursuite de la lecture au-delà du titre peut satisfaire notre curiosité et répondre aux questions que nous nous posons :

Quels espaces sont dits ou tus à travers ces titres ?

Quels espaces le texte va-t-il déployer ou occulter à son tour ?

Reportons-nous au tableau récapitulatif des oeuvres analysées. Il nous permet de mettre en évidence une topographie romanesque spécifique à chacune des oeuvres.

.../...

2) - Tableaux des lieux cités en texte.

Un recensement des espaces algériens cités dans le corpus a permis l'élaboration de ces tableaux.

a) - Les Colons

ESPACE/LIEU	ESPACE/TEMPS	ESPACE ANIME	ESPACE INANIME	ESPACE LYRIQUE
le Sahel Ratène I 1 - 2	Crépuscule	X		
le Sahel Ratène p. I. 7 - 8	soir	X		
La côte p. 12	nuit	X		
Alger pp. 191-192	fin d'après- midi	X	X	
Alger - Casbah pp. 214-217	soleil cou- chant	X		
Ratène p. 235	la nuit			
Alger p. 273				
Ratène p. 321				
Ratène (jusqu'à la fin du roman)				

N.B. /- Le seul espace mentionné reste le littoral algérois d'Alger à Ténès.

.../...

! <u>CHAPI. VI</u>				
! - Le Tell				
! p. 164				
! - Massif des				
! Ouled Riah				
! p. 171				
! - Dahra				
! - Entrée de				
! Ratène				
! p. 175 à		X	X	
! p. 179				
! <u>CHAP. VII</u>				
! - Côteaux de				
! Mustapha				
! <u>CHAP. VIII</u>				
! - Le sud				
! p. 248				
! - Le sud	! la nuit	X	X	
! p. 258				
! - Le sud	! le matin		X	
! p. 261				
! - Les Chotts				
! du sud	! couchant	X		
! - Ain Saada	! soir		X	
! p. 287				
! <u>CHAP. IX</u>				
! - La côte				
! <u>CHAP. X</u>				
! - Sahara du				
! nord. p.332!				
! - Sidi Bou-				
! Safsaf.p.335				
! - Sidi Bou-				
! Safsaf. p.353!	! La nuit	X		
!	! l'orage			
! - Sidi bou-				
! Safsaf. p.360!	! "	X		

c) - L'Envers et l'Endroit

TITRES DES OEUVRES	ESPACE/LIEU	E./TEMPS	ES. ANIME	ES. INAM.	ES. LYRIQ.
<u>L'Ironie</u> (3 anecdotes)	Alger (impli- cite)	Le soir Le soir Belle jour- née d'hiver!		X X X	
<u>La Mort dans</u> <u>l'âme</u>	Prague Vienne Vicence	Eté		X X X	X X
<u>Amour de</u> <u>vivre</u>	Palma Ibiza	Midi fin de journée		X X	X X
<u>L'Envers et</u> <u>l'Endroit</u>		Janvier			X
<u>Entre oui et</u> <u>non</u>	Alger	le soir l'été	X	X	X

d) - Noces

Titres des OEUVRES	ESP./LIEU	ESP./TEMPS	ESP. ANIM.	ESP. INAM.	ESP. LYR.
<u>Noces à</u> <u>Tipasa</u>	Tipasa, la côte	Printemps	X		X
<u>Le Vent à</u> <u>Djémila</u>	Djémila :Hts Plateaux de l'Est	Eté	X		X
<u>L'Eté à Alger</u>	Alger	Eté	X	X	X
<u>Le Désert</u>	L'Italie Florence	cf. Les <u>Carnets</u> : début Sept. 1937			X

e) - L'Exil et le Royaume

TITRES DES OEUVRES	ESP./LIEU	ESP./TEMPS	ESP. ! ANIME !	ESP. ! INN. !	ESP. ! LYR. !
<u>La Femme adultère</u>	Le sud cf. notes de CAMUS : LAGHOUAT	hiver	X		
<u>Le Renégat ou Un Esprit confus</u>	le sud : Taghassa ?	pas de men- tion	X		X
<u>Les Muets</u>	La côte, Alger proba- blement	Hiver		X	
<u>L'Hôte</u>	Les Hts pla- teaux : Tadjid p.1612 El-Ameur p. 1613 Tinguit p. 1614	Hiver		X	
<u>Jonas</u>	∅ Aucun espace naturel sauf celui de l'ate- lier du peintre : sorte d'enfermement, d'isolement.	∅!			
<u>La Pierre qui pousse</u>	Brésil Iguape		X	X	

f) - Tableaux de la représentation de l'espace dans les œuvres de KATEB :

Nedjma

ESPACE/LIEU	ESPACE / TEMPS	ESP. ! ANIME !	ESP. ! INAN. !	ESP. ! LYR. !
Bône, le bar p. 14	Printemps		X	
Douar p. 33	Fin de la nuit (froid)		X	
Lambèse (prison) p. 41	Printemps	X		
Le chantier P. 45 et sq.	Printemps	X (P.51)	X	
La prison p. 57			X	
Le train (Lakhdar) p. 62				
Le train (Mustapha) p. 65 Bône				
La villa Nedjma p. 65	Midi	X	X	
Bône p. 70 et sq. Bône p. 85	Mai-crêpuscule		X	
Constantine (la clinique) p. 105	Midi			
p. 106 "Si Mokhtar fit le tour du monde, gagna l'Europe par la Turquie, faillit être lapidé en Arabie Séoudite, fit le malabar à Bombay, dilapide son héritage à Marseille et Vichy, revient à Constantine".				
Port Saïd p. 116	Septembre			
p. 124 - La traversée de la tribu Keblout : Espagne, Maroc, Algérie.				

.../...

! Le Mont Nadhor, ! province de Cons- ! tantine p. 125	!	!	!	X	!	!
! Constantine ! p. 151	!	!	X	!	X	!
! Constantine, la ! fumerie p. 160 à ! 162	!	!	!	!	X	!
! Constantine, le ! fondouk pp. 168-180	!	Juillet crépuscule d'été	X	!	!	!
! L'école p. 219	!	!	!	!	!	!
! Sétif p. 227	!	8 mai 1945	!	!	!	!

Le Polygone Etoilé

! ESPACE/LIEU	!	ESPACE/TEMPS	!	ESP.!	ESP.!	ESP.!
!	!	!	!	ANIME!	INAN.!	LYR.!
! Alger p. 25	!	!	!	!	!	!
! Casablanca pp.29-32	!	!	!	!	!	!
! Sur le navire ! pp. 32-36	!	!	!	!	!	X (poè- me)
! Alger, le port ! pp. 37-45	!	!	!	!	!	!
! Sur le navire P. 45! ! Arrivée à Marseille! ! p. 47	!	!	!	!	!	!
! Arles p. 50	!	L'été	!	!	!	!
! Grenoble p. 60	!	L'été, fin de jour	!	!	!	!
! Paris p. 68	!	Décembre	!	!	!	!

! Bône p. 83	! Le soir	!	!	X	!
! Le camp de travail ! en Algérie p. 94	! aurore	!	!	X	!
! L'Algérie de la ! colonisation p. 115	! 1840	!	!		!
! La prison ! pp. 135 - 137		!	!		!
! Bône p. 147 et sq.		!	!		!
! Rappel seconde ! guerre mondiale. ! Retour en Algérie ! massacres du 8 mai	! 1945	!	!		!
! Constantine ! le Rhummel p. 161 ! et sq.		!	!		X

3) - Une géographie référentielle

Les déplacements des personnages en divers lieux, en diverses régions d'Algérie, dessinent progressivement les zones d'occupation par les différentes catégories de population, celles-là mêmes qui constituaient le peuple de l'Algérie colonisée. En effet, nous retrouvons une nette correspondance entre le découpage du pays à l'époque coloniale et celui qu'évoquent les textes de notre corpus. Un relevé systématique des lieux dits dans les textes des écrivains français nous permettent de repérer les quartiers réellement fréquentés par la population européenne.

Prenons les Algérienistes par exemple : des noms précis de rues, de quartiers, de places rappellent l'espace réel et donnent au roman un ancrage réaliste authentique.

.../...

Rue Michelet, la Place du Gouvernement, le Café de la Régence, le marché de la Lyre, la rue Randon, les Bains Matarès et l'esplanade de Bab-El-Oued, Frais Vallon, Saint Eugène, Guyotville : tous ces noms peuvent être vérifiés sur une carte touristique, ou un guide datant de l'époque coloniale et illustrent un itinéraire, celui qui va du centre de la ville européenne jusqu'aux plages avoisinantes d'Alger, lieux par excellence de résidence, de travail et de promenade des colons.

Quant aux personnages des Colons, ils se déplacent entre Alger et Ratène, ville située sur la côte ténésiennne, et à travers les plaines de cette frange côtière.

Ce sont approximativement les mêmes lieux que nous retrouvons dans les essais de CAMUS.: d'abord Alger qui est rarement explicitement citée dans l'Envers et l'Endroit. Mais nous la devinons sans peine à travers les détails descriptifs maintes fois répétés dans l'oeuvre de CAMUS. Alger reste pour celui-ci (notamment lorsqu'il voyage en Europe centrale) un point d'ancrage sans égal, un repère sur la carte du monde. Elle est sa ville, "ma ville" (25) dira-t-il. Il lui voue un profond attachement comme si elle était devenue inséparable de son corps, comme si elle lui appartenait en propre, objet de son amour et de ses espérances, richesse personnelle, certitude intime. Tipasa est la seconde ville chère à CAMUS. Egalement située sur la côte algéroise, elle est avec Alger le lieu du plus profond lyrisme camusien. Elle est le témoin des noces de l'écrivain avec la nature méditerranéenne.

Ainsi que nous venons de le voir, les essais camusiens dans leur majeure partie et les écrits de RANDAU font référence à la côte et aux plaines sahéliennes.

.../...

Pourtant des régions plus reculées sont aussi mentionnées : les Hauts Plateaux et le sud septentrional dans les Algérianistes, les Hauts Plateaux de l'est algérien et le sud dans l'Exil et le Royaume. Nous noterons une différence dans la représentation de ces zones notamment chez CAMUS. Les tableaux récapitulatifs des Essais et des nouvelles mettent bien en évidence la transformation temporelle qui s'opère de Noces au recueil de nouvelles, et la suppression dans ce dernier du lyrisme camusien, c'est à dire de l'énonciation à la première personne par laquelle s'impliquait nécessairement la personne de l'écrivain.

En effet, alors que RANDAU s'efforce toujours de faire vrai en empruntant des noms de lieux réels, CAMUS dans les nouvelles s'applique au contraire à dépayser ses personnages aussi bien que son lecteur.

Les lieux du sud algérien : dans les Algérianistes sont vérifiables. De plus, ils nous informent sur l'ampleur de la pénétration coloniale : Tout le territoire algérien était conquis, le sud y compris :

- EL-Oued, le Souf, ville de l'est saharien
- Les oasis du Touat et du Gourara : le centre saharien
- Aïn Saada citée comme ville du sud par RANDAU ; les cartes ne la mentionnent pas ; nous n'avons pu donc l'authentifier. Mais son existence est fort plausible grâce à l'analogie phonique avec d'autres noms de villes : Aïn Sefra, Saïda ou Bou Saada.
- Enfin les régions proches du Tafilalet marocain sont représentées par la ville de Sidi Bou Safsaf.

Tous ces lieux répertoriés dessinent le Sahara de l'est à l'ouest et rappellent la volonté réaliste et didactique de l'écrivain.

"Nos frontières craquent de toutes parts ; les

..../...

Ouled Sidi Cheikhs subjugués, on a eu les Chambaâs, puis les Oasis, puis l'Adrar, puis Moussa Agamostane et cent mille Touaregs, puis l'ouest marocain" (26).

Par ailleurs, ils montrent combien la fiction est ici liée à la réalité algérienne.

En revanche, CAMUS ne donne plus aucune information géographique sûre. Nous savons que les nouvelles ont toutes comme site, la dernière exceptée, le sud ou les Hauts Plateaux de l'est algérien ; mais aucun nom de ville ne nous permet de les inscrire avec justesse.

Ainsi, l'histoire de la Femme adultère se déroule dans une ville du sud, certes, mais anonyme dans la rédaction définitive. Il faut nous reporter aux notes de l'écrivain recueillies par R. QUILLOT, pour apprendre qu'il s'agirait de Laghouat (27).

Il en est de même pour la seconde nouvelle intitulée le Rénégat ou un Esprit confus. De nouveau, le lieu de la fiction est une ville du sud ; mais laquelle ? L'écrivain la nomme Taghasa. Nous n'avons aucune note qui confirmerait son authenticité. En effet, ce nom ne semble pas exister dans la réalité. A notre sens, il résulte d'une construction personnelle de l'auteur. Peut-être emprunte-t-il au nom de Tagar, île d'un fleuve sibérien qui, dit la définition du dictionnaire, "a donné son nom au premier âge du fer" ? (28) N'y aurait-il pas une association d'idées ici pour le moins notable lorsque CAMUS définit ainsi la ville :

"Taghasa dont le nom de fer bat dans ma tête" ? (29) Le fer est d'ailleurs constamment présent dans la description de l'en-fer taghasien. Ainsi, "sous les coups du soleil de fer, le ciel résonnait longuement, plaque de tôle chauffée à blanc (...)" (30).

.../...

Nous le retrouvons même sur le masque du sorcier et la tête du fétiche dont "le nez de fer [est] tordu comme un serpent" (31).

Un autre nom pourrait conjointement être à l'origine de "Taghasa". Il s'agit de Taghaste, ville de l'Afrique romaine, aujourd'hui Souk-Ahras. Or cette ville est située dans les Hauts Plateaux de l'est algérien et dans le sud.

Nous voyons bien qu'il y a eu volontairement de la part de CAMUS un désir de brouillage, de subversion de la réalité géographique.

Cette indétermination et cette confusion topographiques reflètent bien le titre de la nouvelle : "un esprit confus". Dès lors, comme l'écrit A. LAKEHAL, "surgit une Algérie d'une autre planète, fantastique, réduite à un désert qui se rétrécit progressivement pour ne plus être qu'une prison. Et c'est Taghasa" (32).

Dans les Muets, Alger n'est jamais nommée. C'est pourtant elle qui représente la toile de fond de cette nouvelle. Dès les premières phrases, le lecteur de Noces et de l'Eté peut aisément la reconnaître à la présence de son port. :

"Au bout de la jetée, la mer et le ciel se confondaient" (33),

et aux joies qu'elle procure. :

"l'eau profonde et claire, le fort soleil, les filles, la vie du corps" (34).

Par ailleurs, l'atelier de tonnellerie qui est choisi comme principal lieu narratif fait référence à l'univers où travaillait l'oncle de CAMUS. R. QUILLOT y reconnaît la description d'"un atelier algérois".

Mais cette ville, image de l'enfance et des jours heureux de l'écrivain ne fait pas partie du présent, du vécu du personnage principal, Yvars. Ainsi la mer et le ciel qui

.../...

constituent les constantes essentielles du paysage algérois ne sont même plus perçus :

"Yvars pourtant ne les voyait pas" (35)

"Yvars continuait d'aimer la mer, mais seulement à la fin du jour".

"les matins où il regagnait son travail, au contraire, il n'aimait plus regarder la mer" (36).

Enfin, la dernière phrase de la nouvelle signifie combien l'univers algérois est mal vécu par les personnages :

"Il aurait voulu être jeune, et que Fernande le fût encore, et ils seraient partis, de l'autre côté de la mer"(37). Alger n'est donc pas Alger. Elle est ici une absence et une étrangère par opposition à la ville décrite dans Noces, celle que l'écrivain nommait "ma ville".

La même indétermination caractérise l'Hôte. Nous relevons plusieurs noms mentionnés mais sont-ils pure invention ou correspondent-ils à des lieux précis ? Aucune indication ne nous est donnée pour répondre à cette question.

Quant à la nouvelle intitulée Jonas, l'espace naturel fait place à celui de l'atelier du peintre. L'inscription géographique ne semble avoir aucune importance. Jonas aurait pu se trouver en un quelconque lieu de la planète, ce qui prime, ici, c'est l'espace intérieur : intérieur de l'atelier, espace créatif. Cet espace intérieur opposé à l'extérieur représente un retranchement du monde, un univers clos.

La dernière nouvelle qui achève le recueil renvoie à des lieux réels, à priori, sans rapport avec l'Algérie. Iguape est bien une ville brésilienne dans laquelle CAMUS s'est véritablement rendu. Les notes de ses Carnets en font foi. R. QUILLOT le rappelle aussi :

.../...

"Quelques jours plus tard, [CAMUS] visitera Iguape, célèbre au Brésil pour ses processions" (38).

Cette nouvelle qui transporte le lecteur au-delà des frontières familières, celles qui circonscrivent les textes précédents du recueil, participe elle aussi de ce dépaysement décrit jusqu'ici par CAMUS ; et pourtant elle est différente de par son titre d'abord qui suggère un retour à la nature, clé nécessaire du royaume camusien. Elle est différente aussi par la dernière phrase qui s'achève sur ces paroles :

"Assieds-toi avec nous". Ces derniers mots opposent ainsi la solidarité à la solitude des personnages des autres nouvelles.

Le relevé toponymique qui vient d'être fait pour les oeuvres de RANDAU et de CAMUS nous a permis de mettre au jour l'espace construit au fil du texte.

Chez RANDAU, il est volontairement référentiel et répond au souci de vérité de l'écrivain algérieniste qui s'attribuait comme tâche de faire connaître à la métropole un pays qui existait réellement : l'Algérie et plus précisément l'Algérie coloniale.

"Le public n'est point au courant de la géographie générale, de nos méthodes coloniales, des ressources et de la richesse de nos possessions extérieures, de l'état social des habitants et, en somme, de la valeur cosmique de notre empire" (39).

L'inscription géographique de ses romans permet d'authentifier la fiction, les actes et les dires des personnages. Comme le souligne H. MITTERAND "le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuité la suspicion du lecteur : puisque le lieu est

.../...

vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai (...)"(40). Pour être crédible, l'écrivain ne doit écrire "que de ce qu'il connaît " (41).

"Point de ville inconnue, au sahara, point d'Atlantide, point de Ville de cuivre" (42).

"Nous ne décrivons pas à nos lecteurs des Eldorades et des pays de Cocagne" (43).

En revanche, chez CAMUS, la représentation topographique n'obéit pas toujours à des critères réalistes. Nous savons que pour lui, le réel a son importance mais qu'il doit être stylisé, transfiguré car "l'artiste refait le monde à son compte" (44) en fonction de ses manques personnels. Nous avons vu que les lieux représentés étaient parfois anonymes dans l'Envers et l'Endroit et dans l'Exil et le Royaume le plus souvent fictifs.

N'y aurait-il pas dans ce choix une intention de neutraliser le décor naturel ?

D'une façon générale, le littoral reste l'espace le plus représenté par nos écrivains français même si les terres intérieures de l'Algérie sont évoquées dans leurs écrits. En effet, sur les cinq essais référant explicitement à l'Algérie, quatre ont pour site Alger ou Tipasa.

Le roman les Colons est localisé essentiellement sur la côte : Ratène, Alger sont les deux lieux constants du récit.

L'oeuvre des Algérienistes, enfin, consacre huit chapitres sur les dix qui la composent à la côte algéroise et ténésiennne ; deux chapitres seulement situent le récit dans le sud. C'est le littoral, comme nous le verrons plus en détail ultérieurement qui fait l'objet des descriptions les plus lyriques, les plus exaltées mais aussi les plus sereines chez CAMUS. C'est également la côte qui donne lieu chez RANDAU à

.../...

des peintures hautes en couleurs, riches en métaphores et comparaisons ; elle est enfin le lieu où les colons séjournent le plus longtemps. La répétition constante de l'espace côtier dans ces oeuvres est révélatrice de la réelle concentration européenne dans les villes côtières. Ne pouvons-nous pas y voir également la traduction du malaise des colons implantés sur une terre qui n'est pas la leur, et de la quête donc d'un port d'attache, d'un lieu qui ne les dépayse pas trop et les rapproche de leur pays d'origine ?

En effet, les colons mis en scène dans les récits des écrivains français d'Algérie ont conscience de leur situation de colonisateurs.

Ainsi dans les Colons, le personnage de Romaine contemplant le paysage s'exclame :

"En tout cas leur pays est magnifique" (45).

"Leur", renvoie ici aux paysans algériens.

Cette focalisation du roman sur la côte, PELEGRI l'explicité également dans l'une de ses oeuvres lorsqu'il écrit :

"Car, par un Européen n'avait encore chanté la campagne, les vallées, les montagnes, pas un n'avait chanté le paysage, sauf la mer - mais la mer n'est d'aucun pays -. Non rien ne venait s'interposer entre ce paysage et nous.

(...)

Ici nous avons toujours été comme des demeures sans fondations." (46).

Enfin nous savons quel rôle joua la mer dans la définition du monde de CAMUS, la Méditerranée représentant pour lui une patrie.

Avec KATEB, nous sommes confrontés à une toute autre configuration géographique. Dans les deux oeuvres étudiées, le Constantinien est le plus présent : il représente la région

.../...

natale de l'auteur, celle des premières années de poésie et de combat.

KATEB nous entraîne dans un incessant va-et-vient, de l'intérieur du pays à la côte. En effet, avec lui, nous nous enfonçons au coeur du Constantinois, au milieu des terres, dans les régions retranchées et escarpées du Mont Nadhor, sur les hauteurs de Constantine surplombant le Rhummel, dans les campagnes de l'enfance de l'auteur, à Sétif, à Guelma. Cette situation géographique toujours caractérisée par un certain confinement dans le sens où les lieux qui s'inscrivent dans ces régions sont souvent fermés (le fondouk, la fumerie, la clinique, la prison, la chaumière et le campement du Nadhor) est représentative du repliement de la population autochtone à l'époque de la colonisation. En effet, alors que le peuplement européen se déployait sur les zones côtières, les Algériens se voyaient refoulés vers le centre du pays.

Mais la côte est également présente : Alger et Bône décrivent cet espace d'un tout autre point de vue que celui de RANDAU et de CAMUS. D'autres aspects que ceux évoqués chez les écrivains français sont offerts à l'appréciation du lecteur. KATEB retient à Bône, par exemple, les endroits où l'élément arabe est prédominant : ainsi la mosquée Sidi Boumerouène, le café de l'Avenir, le bain maure sont les points d'escale des personnages du roman (47).

Alger de même ne renvoie pas l'image d'une ville colorée et riante, plaisante et sereine. Ce ne sont pas "les bains du port" (48) ou "les joueurs de boules" (49) de l'esplanade de Bab-El-Oued qui sont ici rappelés mais des lieux de labeur, de risque, de misère ; ainsi le port d'Alger où nous retrouvons tout un monde ouvrier : femmes de ménage, dockers, mais aussi la foule des chômeurs ; ainsi la vieille ville peuplée de "cultivateurs chassés par la famine" (50), d'"enfants à

.../...

peine nubiées" (51) à la recherche d'un travail, de "mendiants (...) gisant près des poubelles" (52).

Quant à Constantine, nous la découvrons à travers ses quartiers populaires, délaissés, voués à la misère..

"Les grands chantiers qu'on se proposait de mettre en en marche avaient toujours passionné les habitants comme un rêve exotique, digne de l'ère nucléaire et que la plupart attendaient pour fonder un foyer ou acheter une chemise (...) (53).

Quant au décor construit par la colonisation, KATEB décrit de façon dépréciative.:

"Quelques immeubles gigantesques, quelques usines anarchiques et le chômage persistant dans le plus riche des trois départements (...)" (54).

Une autre réalité nous est alors restituée. En effet, si la ville européenne s'impose à cette époque, elle n'est pas le lieu le plus fréquenté par l'auteur et ses compatriotes. Elle n'est pas non plus un lieu de divertissement. Elle est tout au plus un lieu de passage obligé. C'est pourquoi la gare est un endroit régulièrement cité à Alger, Bône ou Constantine. C'est par là que passent les personnages dans leurs multiples déplacements. La gare est leur point de départ vers des espaces étrangers et leur point de retour à la terre natale.

D'autres lieux relatifs aussi à la situation de guerre où se trouve le pays dans les années "54" sont cités dans l'oeuvre de KATEB :

- Lambèse, ville des Aurès, site d'une prison coloniale, citée dans les deux oeuvres (55).
- Le chantier où travaillent les jeunes gens comme manoeuvres, localisé encore dans cette région des hautes plaines constantinoises (56).

.../...

Nous sommes loin ici de "la belle Algérie, l'Algérie des plages" (57) que chantait CAMUS.

Ainsi les oeuvres de KATEB nous proposent un parcours algérien inédit par rapport à ceux que nous avons précédemment définis. C'est bien l'Algérie là encore que l'écrivain décrit mais avec la volonté d'en donner une toute autre représentation car explique-t-il "il fallait (...) toucher suffisamment de gens pour leur montrer ce qu'était l'Algérie, même de loin, qu'ils aient une idée à travers la littérature de ce que pouvait être l'Algérie" (58).

L'oeuvre est donc située géographiquement. Tous les noms de lieux que nous avons relevés en font foi. Ils ont tous leurs correspondants dans la réalité et dans la vie même de l'écrivain. L'étude biographique très précise faite par J. ARNAUD le confirme (59).

Cette géographie de l'Algérie s'avère toutefois bien plus complexe.

D'autres lieux sont cités et nous ne pouvons les ignorer car ils précisent soit par opposition, soit par amplification, l'espace susmentionné. Ils constituent, à notre avis, une géographie de l'ailleurs par rapport à l'Algérie proprement dite.

Pour le colonisé dont on a usurpé la terre, son principal moyen de subsistance et son lieu d'enracinement, la recherche d'un autre espace pour survivre devient une nécessité. L'émigration rend compte de cette quête représentée dans le Polygone étoilé par une série de noms de villes françaises : Marseille, Arles, Grenoble, Lyon, Paris, qui font partie de l'expérience ouvrière de KATEB. L'évocation de la métropole met en relief le retrécissement de l'espace de l'Algérien.

.../...

Par contre, il est d'autres lieux cités qui contribuent à l'élargissement de cet espace.

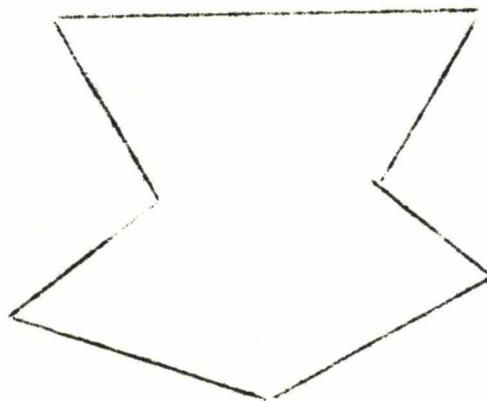
Ainsi, en retraçant l'histoire de la tribu Keblout, KATEB déplace en quelque sorte les frontières présentes de l'Algérie.

"Notre tribu, écrit-il, autant qu'on s'en souviene avait dû venir du Moyen-Orient, passer par l'Espagne et séjourner au Maroc sous la conduite de Keblout" (60).

Dans ses recherches sur la tribu Keblout, J. ARNAUD note sans la retenir sérieusement la possibilité d'une origine turco-albanaise et de façon plus sûre l'ascendance marocaine que KATEB rapporte lui-même.

Par ailleurs, il est notable de souligner l'analogie entre le nom d'une ville du Rif marocain "Nador" et celui de la région des Aurès où se sont implantés les Keblouti "le Nadhor".

Ce rappel des origines introduit une nouvelle spatialité dans l'oeuvre de l'écrivain, imprégnant celle-ci d'un caractère mythique, voire surréel, sursignifié. L'image de l'étoile suggérée par le titre trouve sa concrétisation dans cet écartèlement géographique. Le polygone c'est l'Algérie dont les contours dessinent bien les cinq branches de l'étoile, chacune d'elle se prolongeant au-delà de son angle limite.



.../...

Il faut imaginer alors une Algérie éclatée puisant non plus aux seules sources maghrébines, mais aussi andalouse, française et bien sûr africaine. La représentation de l'Algérie passe alors par l'emploi d'images, de métaphores qui créent un nouvel espace, un espace poétique.

Ce simple recensement topographique nous a permis de rendre compte du caractère référentiel certain des oeuvres de notre corpus.

En effet, l'Algérie en est la source, la raison, le prétexte. Elle est cette réalité "non verbale en dehors de l'univers des mots" (61) à laquelle se réfèrent nos écrivains et dont ils s'inspirent. L'Algérie est bien présente dans leurs oeuvres à travers les divers noms propres géographiques et présentée selon différents points de vue. D'un écrivain à l'autre, les aspects changent, chacun d'eux citant les lieux qui lui sont le plus familiers et qui appartiennent à son expérience personnelle.

Chaque nom de lieu donne l'impression au lecteur que ce qu'il lit a une relation avec le réel historique et géographique qui sert de support à de telles oeuvres. Il le réconforte dans sa connaissance de monde ainsi décrit. Le lecteur peut alors reconnaître des lieux géographiques et les inscrire sur une carte de l'Algérie. Mais, au-delà de la reconnaissance d'une géographie précise, réelle, prévaut l'effet de vraisemblance résultant du recours aux noms propres dans une oeuvre de fiction. Comme le déclare P. HAMON, " les noms propres historiques ou géographiques (...) qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit pas tant de comprendre que de reconnaître comme noms propres (et la majuscule en est la marque typographique différentielle), fonctionnent un peu donc

.../...

comme les citations du discours pédagogique:: ils assurent des points d'ancrage, rétablissent la performance de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé, permettant l'économie d'un énoncé descriptif et assurent un effet de réel global qui transcende même tout décodage de détail (...)" (62).

Mais cette économie du descriptif ne caractérise pas toutes nos oeuvres. En effet, si parfois la citation d'un nom de lieu ne sert qu'à esquisser la structure topologique de l'oeuvre et qu'à donner des points de repères au lecteur, bien souvent l'apparition du lieu dans le texte est le point de départ d'une description de l'environnement où se déplacent et agissent les personnages.

Le nom de lieu est inévitablement lié à la configuration d'un espace naturel et humain.

Or, et plusieurs spécialistes en matière littéraire (63) s'entendent sur ce point, la représentation spatiale des objets et des personnages passe en littérature par la technique descriptive.

Aussi après avoir répertorié les lieux, dans un premier temps de façon très ponctuelle, comme s'il s'agissait de dessiner un parcours cartographique, nous aimerions à présent étudier plus systématiquement comment, techniquement parlant, sont représentés les espaces que nous venons de repérer.

/)/ OTES du CHAPITRE II

- 1 - GENETTE, G. - "Frontières du Récit", Communications 8, 1966, Ed. du Seuil, rééd. 1981, col. "Points", p.164 .
- 2 - BARTHES, R. - "L'Effet de Réel", Littérature et Réalité, Ed. Seuil, 1982, col. "Points", p. 82 .
- 3 - Dictionnaire de la Langue Française LITTRE, édité en 1878.
- 4 - Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française, ROBERT, t. II, Ed. corrigée 1981.
- 5 - GENETTE, G. - "Frontières du Récit", op. cit. p. 164
- X 6 - FONTANIER, - Figures du discours, rééd. Flammarion, 1968, p. 420
- X 7 - BARTHES, R. - "Qu'est-ce que l'écriture ? ", Le Degré Zéro de l'écriture, Ed. du Seuil, rééd. 1972, p. 12
- 8 - ABASTADO, C. - "La Composition française, écrire, décrire, amélioration et correction des textes", Pratique n°29, 1981
- 9 - CROUSET, BERTHET et GALLIOT, 1910 - 1912
- 10 et 10 bis - LUKACS, G - "Raconter ou Décrire", Problèmes du Réalisme, l'Arche, Paris, 1975, p. 136.
- 11 - ROBERT, M. - Roman des Origines et Origines du Roman, Ed. Bernard Grasset, 1972, p. 12.

.../...

- 12 - LUKACS, G. - Problèmes du Réalisme, op. cit., p. 159.
- 13 - ZOLA, E. - Le Roman Expérimental, Paris, Ed. Garnier Flammarion, p. 231.
- 14 - "Lettre à SAINTE BEUVE", 24 décembre 1862, Correspondance, 5ème série, p. 60.
- 15 - HAMON, P. - L'Analyse du Descriptif, Paris, Hachette Université, 1981.
"Qu'est-ce qu'une description ?", Poétique n° 12, 1972.
"Le Discours Réaliste", Poétique n° 16, 1973.
- 16 - ADAM, J.M./PETITJEAN, A. - "Les Enjeux textuels de la description", "Introduction au type descriptif", Pratiques n° 34, Juin 1982.
- 17 - Pratiques, n° 34, Juin 1982, "Introduction au type descriptif", p. 79.
- 18 - HAMON, P. - "Qu'est-ce qu'une description ?", Poétique n° 12, 1972.
- 19 - "L'Analyse du Descriptif", p. 44
- 20 - Pratiques, n° 34, Juin 1982
- 21 - Maréchal BUGEAUD, Proclamation aux habitants de l'Algérie, 22 février 1841.
- 22 - L'E. et l'E., la Pl. t. II, p. 6.
- 23 - BERQUE, J. - Le Maghreb entre deux guerres, nouvelle Ed. revue et augmentée, Paris, le Seuil, 1970, p. 422.

.../...

- 24 - id. , p. 417.
- 25 - La Mort dans l'Ame, La Pl., t. II, pp. 36 et 39.
- 26 - Les Algérienistes, p. 84.
- 27 - La Pl. t. I, p. 2038.
- 28 - Larousse 3 volumes, t. III, dernière Ed. revue et corrigée, 1981 , 1ère Ed. 1966, Paris.
- 29 - La Pl. t. I, p. 1581.
- 30 - id., p. 1584.
- 31 - id., p. 1586,
- 32 - LAKEFAL, A. - "Aspects du paysage algérien, étude du fantastique dans une nouvelle d'Albert CAMUS le Renégat ou un esprit confus", Cahiers Algériens de littérature comparée, n° 3, 1968, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Alger, p.20.
- 33 - La Pl. t. I, p. 1597.
- 34 - id.
- 35 - id. p. 1597.
- 36 - id., p. 1598.
- 37 - id., p. 1608.
- 38 - id., p. 2065.
- 39 - RANDAU, R. - "La Littérature coloniale hier et aujourd'hui", Revue des deux Mondes, Juillet 1929.
- X 40 - MITTERAND, H. - Le Discours du Roman, P.U.F. Ecriture 1980, p. 194.

- 41 - RANDAU, R. - "La Littérature coloniale hier et aujourd'hui", op. cit.
- 42 - id.
- 43 - RANDAU, R. - "L'Ecrivain colonial aux colonies", la Grande Revue, toast prononcé par RANDAU le 29 janvier 1925 au banquet de la littérature et de l'initiative coloniales, organisé par l'Institut Colonial.
- 44 - L'H. R., La Pl. t. II, p. 659.
- 45 - RANDAU, R. - Les C., p. 104.
- 46 - PELEGRI, J. - Les Oliviers de la Justice, Paris, Gallimard, 1959, pp. 263-264.
- 47 - KATEB, Y. - N., le Seuil, 1956, p. 74 et p. 76.
- 48 - L'Eté à Alger, La Pl. t. II, p. 69.
- 49 - Les A., p. 156.
- 50 - Le P.E., p. 109.
- 51 - id., p. 110.
- 52 - id., p. 111.
- 53 - N., p. 155.
- 54 - id., p. 155.
- 55 - N., p. 41 : "Me voilà dans les murs de Lambèse, mais les Romains sont remplacés par les Corses ; tous Corses, tous gardiens de prison; et nous prenons la succession des esclaves (...)"
- Le P.E., p. 135. . . .

.../...

- 56 - N., p. 45 et sq.
- 57 - KATEB, Y. - "A bâtons rompus - KATEB Yacine délivre la parole", Entretien in EL-Moudjahid Culturel, 4 avril 1975, n° 156.
- 58 - KATEB, Y. - id.
- 59 - ARNAUD, J. - R.L.M.L.F., t. II, op. cit., chap. III, "Une biographie pleine de trous" pp. 500 à 536.
- 60 - N., p. 124.
- X 61 - RIFFATERE, M. - "L'Illusion référentielle", Littérature et Réalité, Ed. du Seuil, 1982, p. 92.
- X 62 - HAMON, P. - "Un Discours contraint", Littérature et Réalité, op. cit., p. 137.
- 63 - GENETTE, G. - in Figures II, chap. "Frontières du Récit", Ed. du Seuil, 1969, p. 59.
- ADAM, J.M./PETITJEAN, A. - in Pratiques, n°34, Juin 1982, "Introduction au type descriptif".

====ooOoo====

∟ H A P I T R E I I I

MANIFESTATIONS TEXTUELLES DU DESCRIPTIF

FREQUENCE ET FONCTIONNEMENT DE LA DESCRIPTION

Plutôt que de description, nous préférerons parler de descriptif.

La description suppose bien souvent une séquence qui interrompt le cours du récit et dont la longueur minimale est la phrase. Elle est repérable à certains signes : la présence d'un personnage regardant, l'emploi de l'imparfait, une plus forte concentration en ce lieu du texte de substantifs et de qualificatifs. Elle représente "le morceau où s'impose l'espace ailleurs sous-entendu" (1). Elle est la figure de rhétorique classique qui permet de détailler le monde, objets, personnages ou paysages, de l'étaler aux yeux du lecteur. Aussi constitue-t-elle la base essentielle de notre recherche.

Cependant elle ne représente pas dans tous nos textes la seule possibilité d'évoquer l'espace. En dehors de ces tranches textuelles spécifiques le descriptif est encore présent. L'aspect référentiel de mots isolés, de termes descriptifs intégrés au récit ou au discours est aussi important dans la représentation du monde proposée par l'écrivain au lecteur.

Certains termes porteurs d'espace, par leur manifestation ponctuelle et répétée dans le texte contribuent dans le continu de la lecture à la construction d'un espace. Et toute écriture inscrit le sien au fur et à mesure de son avancement, tout au long de la succession des mots qui inévitablement renvoient comme l'a fait remarquer Etienne BARILLIER au concret.

"Parce que le mot, tout mot, tend au concret. Originellement, les mots sont les choses, et les choses concrètes. L'abstraction représente un stade second, c'est plutôt une extraction, l'arrachement du vocable à son humus" (2).

Par ailleurs, comme le souligne l'analyse de GENETTE sur les rapports de la littérature avec l'espace, "le langage

.../...

sembl[é] comme naturellement plus apte à "exprimer" les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité)" (3).

En outre, nos multiples lectures de textes littéraires nous conduisent à considérer l'inhérence du descriptif au récit en général. Cet aspect est d'ailleurs noté par GENETTE lorsqu'il écrit :

"Tout récit comporte en effet quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages qui, sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description" (4).

Compte tenu de cette observation, nous allons voir avec quelle fréquence les énoncés descriptifs relatifs à l'espace naturel apparaissent dans les textes analysés et sous quelle forme ils se manifestent.

Les noms de lieux que nous avons relevés dans le précédent chapitre sous-entendent la présence d'un univers naturel dans les oeuvres de notre corpus. La nature est évoquée plus ou moins amplement selon les auteurs et selon l'époque dans laquelle se situent ces récits.

1 - RANDAU : "ma terre"

La lecture de l'oeuvre de RANDAU nous force à constater que la nature y est outrageusement présente et abondamment décrite. Dans les Colons comme dans les Algérienistes, elle occupe largement l'espace textuel. Ces deux romans illustrent fort bien la remarque faite encore par GENETTE au cours de son analyse du récit, à savoir que "la narration,

.../...

elle, ne peut exister sans description" (5).

Nous pouvons même parler de saturation descriptive à propos de tels textes.

En effet, dès la première page du roman, l'espace naturel s'impose. Il faut rappeler que le genre auquel appartiennent ces oeuvres exige au départ, dès l'ouverture du récit, une mise en place de divers éléments, personnages et décors. En conséquence, nous porterons une attention particulière aux incipits que nous limiterons à la première page pour le roman les Algérienistes et aux trois premières pages des Colons qui correspondent à une même et seule description.

a) - L'incipit des Colons

Celui-ci nous plonge d'emblée dans un monde naturel lumineux et coloré, riche en espèces végétales. Un personnage est debout face à la nature et la contemple.

Cette description initiale se rapporte simultanément au personnage et au paysage.

Regardons la structure de la première phrase, celle dans laquelle l'écrivain présente le personnage d'Hélène :

"Hélène, la veuve de l'administrateur-adjoint Lavieux, debout devant l'énorme écroulement rougeâtre des horizons d'ouest, où ondulait en frissons violets le soleil couchant, était la grande garçonne bien découplée, que la vie de brousse initia, en féline souple aux énergies des initiatives sans contrôle".

! Nom du	/Bref rappel	! Nature	! Description physique
! personnage	/ biographique	! spectacle	! et morale d'Hélène
! féminin	/	! animé	!

Ce découpage montre que la description de la nature occupe le centre de la phrase. Elle est encadrée au début et à la fin par celle de la femme qui contemple le paysage.

Voyons comment se présente la seconde phrase :

"Dans la véranda qu'un bougainvillier géant enguirlandait d'écarlate, son geste s'harmonisait aux tiédeurs du vent crépusculaire, la toile bise qui la vêtait se dorait aux dernières étincelles crachées par l'occident, accusait en plus haut relief la courbe des formes plus sveltes".

! Localisation dans l'espace	! Description de la nature relative au lieu où se trouve H.	! Description d'un élément du personnage son geste	! Description de la nature	! Description d'un élément du personnage son vêtement
------------------------------	---	--	----------------------------	---

! Description de la nature	! Description du personnage
----------------------------	-----------------------------

Nous constatons un incessant va-et-vient du personnage au paysage qui montre d'ailleurs combien les deux sont étroitement liés. Les deux segments centraux sont représentatifs de cet accord du personnage et des éléments, le vent et le soleil. Aussi les deux descriptions sont au départ indissociables et d'une égale ampleur. Avec ces deux phrases, nous possédons déjà les thèmes obligés qui vraisemblablement utilisent la description :

- un personnage focalisateur : Hélène.

.../...

- la notation d'une pause exprimée par la station "debout" et l'immobilité du personnage à travers le verbe d'état "était"
- le lieu de l'observation : la véranda.
- le milieu transparent : le soleil couchant.
- l'objet décrit : le paysage environnant.

La troisième phrase est consacrée à la description physique d'Hélène. A partir de la quatrième phrase, le personnage s'efface. La nature devient dès lors le principal thème. La description de l'espace naturel mange peu à peu le texte. Déjà dès la seconde phrase, les incursions de séquences relatives à l'espace dans la description du personnage établissaient une sorte de rapport analogique entre la femme et la nature. Mais de plus, la femme qui était le thème-titre énoncé à l'initiale, passe au second plan. En effet, à la seule phrase qui renvoie exclusivement à la description physique du personnage et qui est d'ailleurs plus courte succède une série d'énoncés référant tous à la nature.

b) - Incipit des Algérianistes

Considérons à présent la première page des Algérianistes.

"Mohammed Esserir porta délicatement à ses lèvres, une fleur de jasmin blanc, la contempla, la flaira avec gourmandise, et la rejeta en souriant :

- Ainsi, Ô chers amis, ô intimes, l'arabe mon frère qui nage aujourd'hui dans la mer de la ruine, agira demain avec son passé tant douloureux !... Pourquoi donc, Cassard, toi qui oeuvres pour créer aux français berbérisés une patrie

.../...

africaine, négliges-tu, presque de parti-pris, d'assigner un rôle aux musulmans de notre pays ?

Les trois jeunes hommes, debout sur la terrasse haute du jardin, caressèrent du regard la débandade orgiaque des mamelons sahéliens vers le littoral, où ils s'engouffraient pêle-mêle dans le bleu féroce de la Méditerranée. Une lumière lilas monta peu à peu des vallons vers le courtil, pénétra dans les bosquets de cyprès et d'orangers, chut en pluie fine sur les pièces d'eau. Les moineaux, les chardonnerets et les verderons tautillèrent à la cîme des arbres, et, tournés vers le soleil à son déclin, pépièrent, ivres de brises tièdes.

- Tu ressuscites, répondit Cassard, les discussions que nous eûmes jadis, à ce sujet, au collège."

Le roman débute par une phrase de récit narratif (6). Un premier personnage est mis en scène et présenté à travers diverses actions au passé simple. cette phrase est immédiatement suivie d'un discours mimant la parole du personnage cité précédemment par le narrateur. Ce discours tient en deux phrases.

Puis nous notons une reprise du récit que nous qualifierons cette fois de descriptif et qui se poursuit durant tout un paragraphe constitué de trois phrases de longueur moyenne. Le passage descriptif tient, dans cette première page, au moins autant de place que récit et discours réunis.

Nous soulignerons que la description représente encore ici la séquence type définie par P. HAMON.

En effet, elle est rendue possible grâce à la présence de personnages observateurs du paysage environnant. L'observatoire idéal qui permet une vue panoramique est souvent un lieu

.../...

élevé. Or, ici, nos personnages sont "debout sur la terrasse haute du jardin". L'élévation du lieu est ainsi bien mise en évidence. Le regard, une des contraintes de la description réaliste selon P. HAMON, est présent. Il est le médiateur entre les personnages percevant et le monde perçu.

"Les trois jeunes hommes embrassèrent du regard la débandade orgiaque des mamelons". Enfin le milieu transparent favorisant la perception est également évoqué à travers "la lumière lilas" du soleil couchant. Du point de vue lexical, un certain nombre de termes référant au paysage détaille le relief, la végétation et la faune qui le composent. Ce "déroulement lexical" (7) introduit une pause dans l'histoire ou plus précisément dans le discours qui, ainsi interrompu, reprend ensuite avec la réplique d'un des personnages. Nous remarquerons que cette pause est toujours marquée typographiquement dans le texte de RANDAU par le passage à la ligne et l'ouverture d'un nouveau paragraphe.

Ces deux incipits que nous venons d'analyser révèlent un espace initial qui, pour être mentionné et longuement décrit dès le début du roman, doit avoir une fonction et un intérêt dans la suite de l'oeuvre.

Comme le soulignent, J. ... et A. PETITJEAN "les descriptions envahissent souvent les états initiaux" (8) car "elles jouent un rôle démarcatif important en focalisant le texte sur (l'état d') un lieu ou sur (l'état d') un personnage pour amorcer les événements à venir (...)" (8 bis).

c) - Permanence du descriptif

La description de l'espace naturel est une constante dans le récit randalien. Elle survient à chaque déplacement des personnages. Chaque départ d'un lieu à un autre,

.../...

chaque retour occasionnément une pause descriptive qui interrompt soit le récit, soit le discours des personnages. Dans les Colons, ces échappées dans le cours de l'histoire sont fréquentes ; elles caractérisent l'ensemble du roman. Aucun chapitre n'est exempt de ces expansions descriptives qui s'étendent bien souvent sur deux à trois pages. Six chapitres sur douze débutent par une description de l'espace. Nous remarquerons enfin que le roman ouvert par trois pages de description de l'espace naturel s'achève également par trois pages rythmées par la reprise incessante du terme "terre". Le lecteur est ainsi averti que l'élément "terre" n'est pas un simple circonstant romanesque mais qu'il doit être considéré comme un actant essentiel avec lequel les autres personnages entretiennent divers rapports, d'amour, de force, de violence.

Il en est de même pour les Algérienistes bien que dans ce roman les descriptions de l'espace naturel soient moins nombreuses. En effet, le roman précédent, les Colons, était beaucoup plus axé sur la terre, raison d'être et fondement de la colonie. Les Algérienistes met plutôt l'accent sur la communauté intellectuelle coloniale soucieuse de sa spécificité ethnique, économique et culturelle. Aussi l'espace social est bien plus souvent décrit ici que dans les Colons. Néanmoins, espace urbain et espace naturel retiennent autant l'intérêt de l'écrivain qui tient à montrer l'originalité du peuple de l'Algérie ainsi que celle du paysage. Peuple et paysage sont perçus simultanément. Dès la première page du roman, le lecteur est mis en présence de la société algérienne représentée d'une part par les colons, d'autre part par l'autochtone, ici un autochtone instruit discourant avec le colon. La complexité de cette population de l'Algérie

.../...

coloniale est régulièrement décrite au cours de chaque chapitre. Les descriptions répétées des quartiers algérois permettent à l'auteur de souligner la diversité du peuple de la colonie.

Ainsi la rue Michelet offre en spectacle une foule composite : "yaouleds", "marchands de poissons napolitains", "coquetiers arabes", "tondeur tzigane", "fleuriste turc" (9).

De même sur la Place du Gouvernement nous est décrite une foule aux multiples origines :

"(...) entre les ficus et les kiosques à journaux, flemmardaient des ouvriers sans travail qui, veste sur l'épaule, attendaient de l'embauche : défricheurs murciens, en sandales de corde, maçons piémontais suivis de leur manoeuvre kabyle tout éclaboussé de chaux, tailleurs de vigne méridionaux, matelots maltais, garçons de ferme mahonnais, muletiers andalous (...) ; des juifs à nez énorme (...)" (10).
Le dernier chapitre s'achève aussi comme pour les Colons sur des description naturelles, notamment celle d'un oued en furie qui avale tout sur son passage. Quant à la dernière phrase qui clôt le roman : "Et les eaux passaient sur la ville", elle rend compte de la présence à la fois redoutable et inévitable, voire irréductible de la nature à laquelle l'écrivain donne le dernier mot.

d) - L'espace commenté

A ces descriptions de l'espace, il nous faut ajouter les discours sur l'espace qui sont tenus par un certain nombre de personnages représentatifs de la thèse algérianiste de l'époque que défend d'ailleurs l'écrivain et dont celui-ci est devenu dans l'histoire littéraire un représentant éminent.

.../...

Ainsi pour l'écrivain Cassard et l'artiste-peintre Judet, l'originalité du paysage algérien réside dans l'intensité de sa lumière.

"Le soleil aux ombres violettes n'était pas le même que le soleil aux ombres grises des pays de brume" (11).
Pour Hélène, l'Algérie est terre des contrastes :

"De fer et de feu le jour, de délicieuse adolescence la nuit" (12).

Pour le colon Jos Lavieux, elle est "la brousse", terre sauvage et rebelle qui doit être maîtrisée et domptée, qui devient son bien ; "ma terre, ma terre" répète sans cesse Jos, (13).

Dans les Algérienistes, l'écrivain Cassard et son épouse Hélène considèrent aussi la terre algérienne comme leur propriété personnelle. Tous deux tiennent le même discours de la possession :

"Être en tête à tête avec mes falaises, mes combes, mes rochers familiers ! " (14).

Cette géographie réfère en effet au domaine constantinois de Cassard.

Ce discours est repris en abyme dans les pages du roman de Cassard cité en exemple par de jeunes étudiants :

"J'habite plus en mes paysages que sous la terrasse de ma maison mauresque (...). Mes palmiers sont les colonnes de mon ciel; j'ai des sources, des bois, des taillis, des plages, des falaises, et chaque roche, chaque arbre me sont des compagnons (...)" (15).

Ainsi pourrions-nous dire que l'espace dans ces romans est présent à différents niveaux du texte : discours et récit. D'une certaine façon, les personnages habitent

.../...

l'espace. Nous les voyons se déployer dans les quartiers d'Alger, sur les plages de la banlieue. Il n'y a pas de désert dans le monde décrit par RANDAU. De même, l'espace habite les personnages. Les colons qui sont mis en scène sont par définition indissociables de la notion spatiale. D'ailleurs nombre d'expressions périphrastiques y référant mettent en évidence cette corrélation. Les colons sont ainsi dénommés "les vrais impérialistes français" (16), les "enfants de la conquête" (17), les "fondateurs de pays neufs" (18). Enfin des métaphores mettent plus en évidence l'union du colon avec la nature. Cassard est ainsi qualifié de "Maître de la Brousse" (19) et les colons sont "fils du soleil" (20). En outre, ces définitions rappellent le pouvoir dominateur du colonisateur. En effet, chez RANDAU, les hommes dominent la nature ; ils labourent la terre, la cultivent, la modèlent selon leur guise, l'explorent. La terre est sans cesse objet de leurs investigations. Il n'est donc pas étonnant que la description de l'espace tienne une place importante dans de telles oeuvres et qu'elle se fasse redondante au fil des pages.

2 - CAMUS : La nature idéalisée

Chez CAMUS, la nature est également un thème élu, notamment dans les premières oeuvres de jeunesse. L'Envers et l'Endroit, Noces sont des écrits dans lesquels la réflexion de l'écrivain est toujours liée au spectacle et à l'expérience naturels. Que de fois, dans son texte, l'écrivain rappelle le rôle que le paysage algérien a joué dans sa connaissance du monde !

Toujours présent dans la conscience, la vie et l'oeuvre de CAMUS, ce paysage demeure un point de référence privilégié

..../....

pour exalter sa joie, sa plénitude de vivre ou pour pallier sa solitude, son sentiment d'étrangeté lorsqu'il voyage hors d'Algérie.

C'est en effet à son contact que tout enfant CAMUS grandit et exerce sa sensibilité. Issu d'une famille très modeste, étroitement logée, le monde extérieur l'attire et le conduit bien souvent au bord de la mer, sur les quais ou sur la jetée du port d'Alger. C'est à son contact encore qu'il réapprend à vivre lorsqu'à dix sept ans, frappé par la tuberculose, il séjourne durant toute sa convalescence à Bérard, sur la côte de Tipasa, jouissant avec plus de ferveur d'un paysage qui pourrait lui être ravi.

Il n'est donc pas étonnant que ce paysage si familier soit régulièrement évoqué dans les essais qui représentent les débuts littéraires du jeune écrivain.

1) - Place du descriptif dans les Essais

a) - L'Envers et l'Endroit : la nature, des images-: flash du passé.

Les deux premiers essais de l'Envers et l'Endroit ne présentent pas de longs passages descriptifs de cette nature vécue mais proposent des rappels nostalgiques d'un monde et d'un temps, ceux de l'enfance, auxquels CAMUS se sent à tout jamais lié.

"Oui, écrira-t-il, renoncer à l'enfance est impossible. Et pourtant il faut s'en séparer un jour, extérieurement au moins (...). Coïncidence : je pensais aussi ces derniers temps à Alger et à mon enfance. Mais j'ai grandi dans les rues poussiéreuses, sur les plages sales. Nous nagions et, un peu plus loin c'était la mer pure. La vie était dure chez moi, et j'étais profondément heureux la plupart du temps" (21).

.../...

Ce sont donc ces souvenirs d'une face éclairée du monde qui seront suggérés à travers quelques phrases opérant, dans le récit de la vie quotidienne de l'enfant, des trouées de lumière. Souvenirs rapides mais intensément présents qui reviennent dans le texte à travers l'évocation brève d'éléments naturels, constituant des sortes de clichés imprimés dans la mémoire de CAMUS.

Le premier essai l'Ironie est constitué de trois histoires :

- 1) - l'histoire d'une vieille femme abandonnée à sa vieillesse et à sa solitude.
- 2) - l'histoire d'un vieil homme qu'on n'écoute plus.
- 3) - l'histoire d'une grand-mère simulatrice.

Aucun espace naturel ne vient aérer l'intérieur confiné et obscur où vit la vieille femme de la première anecdote. Par contre, les deux autres histoires s'achèvent sur un petit passage respectivement de quatre et trois phrases décrivant l'espace extérieur.

- passage n° 1 :

"Dans l'étrange apaisement du soir, elles (les voix) devenaient plus solennelles. Derrière les collines qui encerclaient la ville, il y avait encore des lueurs de jour. Une fumée, imposante, on ne sait d'où venue, apparut derrière les crêtes boisées. Lente elle s'éleva et s'étaga comme un sapin" (22).

- passage n° 2 :

"C'était par une belle journée d'hiver, traversée de rayons. Dans le bleu du ciel, on devinait le froid tout pailleté de jaune. Le cimetière dominait la ville et on pouvait voir le beau soleil transparent tomber sur la baie tremblante de lumière, comme une lèvre humide" (23).

.../...

Ces ouvertures dans le texte du récit existentiel de ces vieilles gens surviennent comme un point d'orgue suggérant ainsi la continuité du monde naturel, sa pérennité en dépit de tout accident humain. Cet effet est accentué par l'emploi de l'imparfait, temps de la durée, notamment pour le premier passage alors que le texte était précédemment écrit au présent.

Ces brèves descriptions pourraient s'apparenter à ces morceaux musicaux qui, dans un film, prolongent une séquence portée à son plus haut degré de tension dramatique et qui noient ainsi une émotion trop longtemps contenue.

Le second essai Entre oui et non montre combien le descriptif est lié là encore au souvenir.

Cet écrit est entièrement construit sur le rappel de deux temps vécus par le narrateur-auteur : le présent exprimé à travers des tournures locatives et temporelles - "aujourd'hui", "ce soir", "ici", "maintenant", "cette nuit", "à cette heure", "ce café désert" - s'oppose au passé formulé au moyen d'images telles que "un bonheur passé", "une certaine enfance", "les paradis perdus", "cette chambre du passé".

Rappelons que cet emploi conjugué du présent et du passé est le propre de l'essai comme l'a démontré Z. ALI-BENALI (24). Ce dernier a la particularité de jouer sur un ici et un ailleurs. Entre oui et non répond précisément à cette construction. Chacune de ces périodes font donc l'objet d'un récit jalonné de fragments descriptifs qui n'interrompent pas particulièrement le cours de la narration.

C'est par le présent que débute l'essai : présent de la relation et présent de la situation du narrateur. La nuit vue à travers la porte du café maure où se trouve le narrateur rappelle à ce dernier la nuit perçue enfant lorsqu'il

.../...

s'asseyait sur le seuil de sa maison. Comme dans le récit proustien, une image présente va faire resurgir tout un monde du passé.

Dans la première page de l'essai, CAMUS tente d'expliquer l'état dans lequel il se trouve aujourd'hui. Succède à cette partie une description entrecoupée de fragments de discours narratif qui assurent ainsi la continuité du récit à la première personne, fil conducteur de cette relation mnémonique. Cette première description est reconnaissable à certains signes introducteurs :

- la pause qui permet de suspendre momentanément les réflexions de l'auteur et de s'attarder sur le spectacle du monde environnant est suggérée par l'indication temporelle du soir invitant à la détente.

- Le lieu d'observation, "face à la porte et à la baie", surélevé sous-entendu par la notation "la ville en contrebas", permet à l'auteur d'embrasser le paysage.

L'immensité nocturne et marine perçue réveille alors les souvenirs d'antan, "cet aimer d'enfance" (25) qui se condense dans quelques éléments à résonance descriptive, restitués dans des phrases courtes, syntaxiquement très simples et souvent elliptiques.

"Il y avait la rue, les marchands de glace à côté, les cafés en face, et des bruits d'enfants courant de porte en porte. Mais surtout entre les grands ficus, il y avait le ciel" (26).

"Nuits d'été, mystères où crépitaient des étoiles" (26 bis).

"Dehors la lumière, les bruits, ici le silence dans la nuit" (27).

Ainsi passé, présent sont marqués par quelques images naturelles simples résumant le monde.

C'est avec plus d'intensité que l'écrivain ressent la présence de ces premières images quand il s'éloigne de son pays natal. Dans la Mort dans l'Ame, ce rappel d'Alger en une seule phrase provoque une énumération d'images nostalgiques :

"Je pensai désespérément à ma ville, au bord de la Méditerranée, aux soirs d'été que j'aime tant, très doux dans la lumière verte et pleins de femmes jeunes et belles" (28). Chaque élément énuméré compose l'univers particulier de l'écrivain. Nous noterons que la brièveté de cet énoncé descriptif rend bien compte du caractère fugace du souvenir. Là encore, comme nous l'avions souligné dans le premier essai, les descriptions du paysage arrivent dans le texte narratif comme une sorte de délivrance. Elles sont le lieu d'un débordement lyrique qui fait suite au récit d'un malaise et d'une angoisse dûs au dépaysement : Délivrance à la fois physique de celui qui vit cette expérience et délivrance lexicale par laquelle les noms vont se bousculer pour décrire le monde.

Le motif du voyage introduit souvent chez CAMUS de plus amples descriptions. Ainsi dans cet essai, le troisième du recueil, l'entrée de CAMUS en Italie, pays méditerranéen qui s'apparente par bien des aspects à son pays originel, s'accompagne d'un long développement descriptif, le premier du genre dans le recueil.

Celui-ci est motivé par l'arrivée de CAMUS dans un pays nouveau, neuf - car c'est ainsi qu'il lui apparaîtra - et par l'attention visuelle du voyageur exprimée en ces termes :

"Je reconnais un à un les signes de son approche"
(29).

.../...

La description est amorcée ; l'énumération lexicale est déclenchée au moyen du présentatif "ce sont". L'effet d'addition des diverses composantes du paysage est appuyé par la reprise de l'énumération avec la conjonction de coordination "et" en début de phrase.

"Ce sont (...). Ce sont (...). Et le premier cyprès (...). Et puis voici Vicence" (30).

Le lecteur a bien l'impression de voir défiler tous ces éléments comme le voyageur les voit de la fenêtre du train en marche. Le procédé de nominalisation caractérise ce passage. De nombreuses phrases et de nombreuses principales sont en effet exemptes de verbes.

"Et le premier cyprès (si frêle et pourtant si droit), le premier olivier, le figuier poussièreux".

"Places pleines d'ombres des petites villes italiennes, heures de midi où les pigeons cherchent un abri (...)
(31).

La nominalisation est fréquente dans l'oeuvre de CAMUS. En supprimant le verbe, en ne notant que le nom, l'écrivain met en évidence, de manière plus flagrante, l'objet décrit ; il lui assure une présence plus aigüe, il lui octroie un caractère d'essentialité. A lui seul, le nom, et de façon plus large le groupe nominal, occupe tout l'espace de la phrase. Distinct du reste du texte, ce passage peut être nettement délimité. L'auteur lui-même l'isole, il en fait un morceau à part, exceptionnel : "je parlerai seulement des six jours que je vécus sur une colline près de Vicence" (32).

Il est exceptionnel sur divers plans :

- celui du voyage de CAMUS en Europe.
- mais aussi celui du texte.

La présentation typographique de ce long paragraphe (une page et demie) en montre bien le caractère original.

.../...

Le début et la fin y sont aisément repérables. Introduit par l'énoncé : "J'entre en Italie" (33) qui [à la fois] rend compte du déplacement du narrateur et qui annonce le thème principal "l'Italie", il est verrouillé par un énoncé qui relate un départ, celui de la journée :

"La journée s'est enfuie, me laissant sa douceur" (34).

La forte concentration d'énoncés descriptifs à ce niveau du texte, nous a amenés à le distinguer de l'ensemble du récit.

Cependant cette description n'est pas homogène car elle est, d'une part, relative à une expérience passée et inscrite dans un récit au passé ; elle est pourtant écrite au présent. D'autre part, elle est entrecoupée par des phrases de récit qui réfèrent plutôt à des considérations personnelles de l'auteur. Plus précisément, ces considérations viennent souvent à la suite d'une énumération d'éléments de l'espace environnant. Ainsi dans cette phrase, comme le souligne R. QUILLLOT(35), "CAMUS va du concret à l'abstrait", de la description du monde à l'appréciation de sa propre inscription dans le monde.

"Des jeunes femmes qui surveillent une colonie de vacances, la trompette des marchands de glace (...), les étalages de fruits, pastèques rouges aux graines noires, raisins translucides et gluants, autant d'appuis pour qui ne sait plus être seul.

Mais la flûte aigre et tendre des cigales, le parfum d'eaux et d'étoiles qu'on rencontre dans les nuits de Septembre, les chemins odorants parmi les lentisques et les roseaux, autant de signes d'amour pour qui est forcé d'être seul" (36).
Le spectacle se déroulant sous les yeux de CAMUS, les sensations au contact naturel forcent donc sa réflexion.

.../...

Ainsi ce passage est construit sur deux instances :
le récit au présent, temps de l'énonciation au moyen duquel le narrateur à la première personne réactualise des événements passés ;
la description au présent du paysage italien qui semble soustraire ce dernier à toute durée.
Ce passage-là se trouve inséré dans un récit au passé, lui-même entrecoupé de discours au présent, au passé-composé lorsque le narrateur commente, induit, ou lorsqu'il se situe dans le présent du moment de la relation de ses souvenirs. Nous noterons encore, inséré dans ce récit au passé un court passage descriptif (cinq phrases) à l'imparfait. Celui-ci est aisément identifiable encore une fois grâce à certains repères :

- la sortie du narrateur qui permet la rencontre de ce dernier avec l'espace environnant et qui introduit donc la description.

- le point de vue élevé : "qui dominait l'immense plaine de Vicence" ;

- Le milieu transparent presque toujours représenté chez CAMUS par le soleil.

L'imparfait succède au présent de l'instant privilégié et mémorable que représentait le premier contact avec l'Italie. Il prolonge et répète des expériences et des sensations vécues intensément.

En dehors de ces passages plus spécifiquement descriptifs, tout le texte camusien ne cesse de rappeler l'espace naturel.

L'essai "Amour de vivre", relatant les souvenirs du séjour de CAMUS en Espagne présente la même complexité textuelle et met en oeuvre la performance descriptive de CAMUS. Enfin l'espace étant souvent objet de contemplation précisé par l'attitude de l'écrivain :

.../...

"Je regardais la courbe des collines" (37).

"Ici j'étais devant le monde" (38) ; "cette chambre ouverte sur la plaine" (39),-
il est donc normal que la description caractérise fortement ces textes.

Point de départ d'une réflexion, l'espace environnant aiguise la lucidité de l'écrivain. Mot de la fin également, c'est toujours une séquence décrivant le monde qui lui permet en dernier lieu d'ordonner les méandres de ses pensées.

Le dernier essai du recueil, portant le titre de l'Envers et l'Endroit, reprend certaines données du paysage et essentiellement la lumière solaire. Nous ne retiendrons pas d'amples descriptions. Mais là encore, et peut-être encore plus que précédemment, les fragments descriptifs s'imbriquent harmonieusement aux considérations de l'auteur sur l'attitude face à la vie, face à la mort.

Ce mixage du descriptif et du narratif caractérise ainsi l'ensemble du texte camusien. En effet, alors que chez RANDAU, les descriptions se démarquent du récit au moins typographiquement, les essais de CAMUS ne présentent pas cette distinction : pas de passage à la ligne, pas de nouveau paragraphe soulignant le passage du descriptif au narratif et vice-versa. Le caractère autobiographique de ces essais expliquent peut être que les descriptions des espaces familiers et visités soient inséparables des commentaires et réflexions personnels. L'écriture qui les lie régulièrement le montre bien.

Il nous est très difficile d'isoler en fait ces deux modes d'écriture qui se contaminent souvent l'un l'autre.

.../...

Nous retiendrons cependant que les passages plus proprement descriptifs soit servent de conclusion à un récit, soit servent de point de départ et d'appui à une réflexion personnelle de l'écrivain. Ils sont toujours, par ailleurs, le lieu où celui-ci exerce sa sensibilité et sa compétence poétique, le lieu où se construisent des images.

Enfin dans ce recueil, seuls deux essais réservent des développements descriptifs d'ampleur notable. Ce sont ceux qui relatent les voyages de CAMUS hors des frontières familières et qui font part d'une sensibilité exacerbée. Les titres de ces écrits d'ailleurs rendent bien compte de l'acuité des sentiments éprouvés : La Mort dans l'Ame, L'Amour de Vivre.

b) Noces : l'Hypertrophie de l'espace naturel

Mais c'est le recueil de Noces, récit de diverses expériences spatiales signalées par les titres déjà - Noces à Tipasa, Le Vent à Djemila, l'Eté à Alger, le Désert - qui recourt de façon plus expansive au procédé descriptif.

Comme nous l'avons vu chez RANDAU, et avec l'analyse de l'Envers et l'Endroit, les déplacements déclenchent souvent la description dans le texte.

Dans ce recueil, tous les lieux cités sont en effet objet d'une visite de l'auteur. Certains verbes du mouvement répètent le thème de la promenade ou du voyage d'un essai à l'autre.

"Nous arrivons par le village qui s'ouvre déjà sur les baies" (40).

"Lorsque je suis allé à Djémila, il y avait du vent et du soleil" (41).

"Quand on va pendant l'été aux bains du port" (42).

"Dans le train qui filait à travers le soir, je sentais quelque chose se dénouer en moi" (43).

L'arrivée de CAMUS - car il s'agit bien de l'auteur à travers les pronoms personnels sujet "nous", "je", "on" ; par ailleurs les Carnets, sorte de journal tenu par CAMUS l'attestent - justifie les développements descriptifs qui vont suivre.

Étudions plus attentivement le premier essai de Noces qui a d'ailleurs inspiré le titre du recueil et qui représente un véritable hymne à la nature.

L'ensemble de l'essai est à dominante descriptive : le nombre important de substantifs, de qualificatifs, de phrases de type énumératif, d'images, confirme cette appréciation.

Néanmoins, nous pouvons distinguer plusieurs parties dans cette description. Tout d'abord, la première page présente la première appréhension de l'espace naturel. Des signes introductifs et conclusifs en font une séquence essentiellement descriptive. Ouverte par une indication spatio-temporelle "au printemps, Tipasa" (44), elle s'achève sur une intervention de l'auteur, qui suspend la description le temps d'une phrase et qui annonce la fin de la contemplation passive :

"Pour la dernière fois, nous sommes spectateurs" (45).

Dès la phrase initiale, le lecteur pénètre dans un monde de lumière, de couleurs et de parfums. L'énumération d'éléments, dans laquelle il serait vain d'essayer de retrouver un ordre précis, traduit la première appréhension de cet univers méditerranéen, la saisie globale d'un tout.

Puis cette première impression visuelle passée, l'espace s'organise au fur et à mesure de l'approche de l'auteur et suivant le mouvement de son regard. La description alors s'ordonne : des adverbes de lieu, des compléments circonstanciels de lieu ponctuent cette marche et cette perception progres-

.../...

sives :

"partout", "à gauche du port", "au pied de ce phare". tous ces termes construisent le texte selon une perspective choisie.

Comme le signale P. HAMON, la description "se présente comme un ensemble lexical métonymiquement homogène" (46).

En effet, toute une série de termes botaniques répertorie le végétal : absinthes, bougainvillées, hibiscus, roses, iris, lentisques, genêts, plantes grasses, héliotrope, géraniums ; cette liste réfère à une flore extrêmement variée et colorée, mais elle renvoie aussi : comme le fait remarquer P. HAMON à la compétence lexicale conjuguée de l'auteur et du lecteur.

Après cette première partie, la description se poursuit, mais cette fois, plus entrecoupée par des interprétations et des déclarations de l'auteur. Le texte devient nettement plus lyrique avec la présence plus insistante du pronom personnel "je" qui se substitue au "nous" par lequel l'auteur dans le début de l'essai invitait le lecteur à participer à son expérience naturelle.

La description première engendre tout un discours de l'auteur sur le bonheur de vivre avec passion chaque minute de l'existence. Mais ce discours est constamment appuyé, illustré, complété par des énoncés descriptifs habilement intégrés au fil de la réflexion. Rappelons que les passages descriptifs interviennent chaque fois que sont évoqués des moments de détente, de quiétude, de plénitude. Ceci rend bien compte du fait que la description introduit toujours une pause, ici non pas dans l'enchaînement des actions mais plus dans celui des pensées de l'auteur.

.../...

Là encore, nous remarquerons que les temps employés ne sont pas les temps caractéristiques de la description en général. En effet, l'imparfait serait de mise ici puisqu'il s'agit de l'écriture d'une expérience passée. Or, la majeure partie de l'essai est écrite au présent.

Ainsi le texte débute au présent. L'écrivain parle de sa visite à Tipasa comme si celle-ci avait lieu de nouveau, dans le temps même de l'écriture. Il est un fait que l'écriture est toujours du passé par rapport à ce qui est décrit. Elle permet cependant, comme nous l'avons déjà vu pour l'essai la Mort dans l'Ame, de rappeler des faits passés, de les noter, de les rendre donc notables, d'affirmer l'importance de leur existence. Quant au lecteur, il est plongé dès la première lecture dans le monde ainsi décrit au présent et devient complice de l'expérience spatiale vécue précédemment par l'auteur.

Le présent massivement employé dans cet essai dote les éléments décrits d'un caractère permanent. Ceux-ci ne sont plus saisis dans une durée ; ils n'appartiennent plus au temps humain, celui de l'Histoire. Ils ont un caractère d'exception qui font d'eux des vérités inaltérables.

"J'aurai conscience contre tous les préjugés d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de la mort" (47).

Le soleil n'est pas la seule vérité : la mer, les fleurs, les pierres sont aussi des vérités auxquelles se trouve confronté CAMUS et auxquelles il adhère. Elles sont soulignées dans le texte et introduites par la forme présentative "c'est" qui devient une constante de cette écriture révélatrice d'un monde bien particulier comme nous pourrons le voir par la suite.

.../...

}

Un relevé succinct donnera une idée de cette expression propre à CAMUS que nous avons déjà soulignée.

"C'est le grand libertinage de la nature et de la mer (...)" (48).

"C'est la mélodie du monde" (49)

"Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs" (50).

"C'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque" (51).

"Au dehors c'est la mer et la route ardente de poussière" (52).

La liste n'est pas exhaustive, mais elle nous révèle déjà la grande fréquence d'une telle forme.

Des vérités puisées dans la nature sont énoncées dans ces quelques phrases, mais il existe aussi des vérités émises par l'auteur lui-même, révélant le discours de CAMUS sur le monde. Définitions, jugements, prise de conscience sont ainsi exprimés dans des sortes de locutions voulues d'ordre général.:

"Etreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer" (53).

"C'est bien ma vie que je joue ici" (54).

"C'est à conquérir cela qu'il me faut appliquer ma force et mes ressources" (55).

Un nombre important de démonstratifs rend le monde décrit par CAMUS encore plus présent, plus proche. L'écrivain tient vraiment à nous le montrer :

"Ces filles prodigieuses", "ce temple", "cette basilique" "ce soleil", "cette mer".

Pourtant par trois fois s'intercalent des passages à l'imparfait qui nous rappellent que cet essai est bien écrit sous le signe du souvenir.

L'imparfait s'impose en effet comme temps de la narration. Il assure la continuité. Contrairement au présent, il met en évidence l'enchaînement et la durée des événements. Aussi remarquons-nous que l'imparfait caractérise trois moments précis de la chronologie événementielle de Noces à Tipasa.

- premier moment :

"Mais à regarder l'échine solide du Chenoua, mon coeur se calmait (...)" (56).

- deuxième moment :

"Un peu avant midi, nous revenions par les ruines (...)" (57).

- troisième moment :

"Jamais je ne resterais plus d'une journée à Tipasa (...).

"Vers le soir, je regagnais une partie du parc (...)" (58).

La première fois, au terme du premier temps de la contemplation, l'imparfait décrit la métamorphose que le spectacle naturel a provoqué en CAMUS. :

"J'apprenais à respirer, je m'intégrais et je m'accomplissais" (59).

La seconde fois, il intervient après le second temps de cette rencontre avec le monde de Tipasa, plus précisément après l'étroitesse du monde par CAMUS, symbolisée par la plongée dans l'eau et dans le sable. A cette étape, la journée est un peu plus avancée, "un peu avant midi" note l'auteur.

Enfin, la troisième fois, le soir, autre moment, le dernier de cette saisie du monde, donne lieu à un développement plus long à l'imparfait qui se poursuit presque jusqu'à la dernière phrase de l'essai. Nous retrouvons là, le même état de plénitude que celui dans lequel se trouvait CAMUS au terme du premier épisode, mais cette fois attribué également à la nature.

.../...

"Je regardais la campagne s'arrondir avec le jour. J'étais repu. Au-dessus de moi un grenadier laissait pendre les boutons de ses fleurs clos et côtelés comme de petits poings fermés" (60).

L'essai s'achève sur une image cosmique élargissant l'espace de Tipasa à un universel euphorique et résumée en ces termes "sourire éclatant de ses ciels".

Toutes ces remarques peuvent s'appliquer à l'ensemble du recueil. Nous ajouterons que chaque essai prend fin avec une métaphore suggérant l'espace naturel. Nous venons de le signaler à propos de Noces à Tipasa. Dans le Vent à Djémila, le vent est le principal personnage. Quant à la dernière phrase, elle accentue l'idée de la permanence naturelle à travers les éléments énumérés. Paysage ouvert et sans limites, c'est sur cette dernière image que nous quittons Djémila.

L'Eté à Alger s'achève sur l'image de l'union de l'homme avec la terre.

"Et voici qu'à nouveau cette odeur consacre les noces de l'homme et de la terre (...)" (61).

Quant au dernier essai il se termine sur cette évidence "terre" reconnue comme une grande vérité.

"La terre ! Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile" (62).
Monde stable, bien enraciné que celui ainsi perçu par CAMUS.

2 - Les Nouvelles : l'Exil et le Royaume - Atrophie de la nature

Les essais de la première période littéraire de CAMUS sont empreints de souvenirs d'enfance, d'adolescence, et d'images référant à un espace cher dont les principaux

.../...

éléments, soleil, mer, ciel, terre, pierre, reviennent dans le texte tels des leitmotivs. Ils scandent à la fois la phrase et la pensée de CAMUS.

Les nouvelles de l'Exil et le Royaume, rédigées treize ans plus tard, laissent entrevoir un monde différent même si certains éléments sont toujours présents.

Alors que dans Noces, les titres étaient en eux-mêmes porteurs d'espace, dans les nouvelles comme nous l'avons déjà souligné, l'accent est mis sur un personnage. Ce dernier représentera-t-il alors le principal actant de la fiction ? L'écrivain insistera-t-il plus sur l'action des personnages reléguant la description de l'espace à l'arrière-plan ?

En fait, les nouvelles ont également une forte teneur descriptive. Mais elles réfèrent à des espaces plus arides, moins riants.

La présence du personnage est nécessitée cette fois par le choix du genre ; elle est également importante pour introduire les descriptions. C'est en effet grâce au personnage et au travers de son regard que l'espace sera perçu.

Mais les regards évoqués dans les nouvelles n'ont pas tous la même intensité ni le même pouvoir de percevoir.

En général, les personnages sont bien souvent muets ou peu loquaces à l'exception bien sûr du renégat qui ne cesse de discourir en dépit de sa langue mutilée. En outre, leur regard est parfois fermé au monde qui les entoure. Cette cécité est plus d'une fois notée dans les diverses nouvelles. Dans la Femme adultère, tout un jeu de regards plus ou moins attentifs introduit successivement les multiples descriptions. Il nous a semblé intéressant de relever tous les segments référant au regard.

"Jeanine la perdit de vue, puis la vit atterrir" (63)
(une mouche).

"Le regard fixe de Marcel" (63 bis).

"les passagers n'avaient plus rien vu" (64).

"Jeanine sentit soudain qu'on la regardait" (65).

"elle s'étonne de ne l'avoir pas remarqué au départ"
(65).

"Il (le soldat) l'examinait de ces yeux clairs" (65)

"Son mari qui regardait toujours devant lui, dans la
brume et le vent" (65).

"C'est à ce moment-là qu'elle vit les mains maigres
et le visage brûlé des Arabes et qu'elle remarqua qu'ils sem-
blaient au large malgré leurs amples vêtements (...)" 65).

"On ne voyait que leurs yeux. Muets, venus on ne
savait d'où, ils regardaient les voyageurs" (66).

"Jeanine fut frappé par l'absence presque totale de
bagages" (66).

"On voyait seulement des bâtons noueux et des couf-
fins plats" (66).

"Jeanine se tourna vers Marcel et ne vit que sa nuque
solide" (67).

"Elle apercevait, au-dessus des maisons, un minaret
jaune et gracile" (67).

"Elle vit d'abord le soldat qui avançait à sa ren-
contre (...). Il la dépassa sans la regarder" (67).

"Elle restait debout(...) fixant une sorte de meur-
trière ouverte sur le ciel" (68).

"Elle aperçut (...) dans la pénombre deux Arabes qui
les regardaient. Ils ne la voyaient pas" (69).

"Leur regard se perdit d'un coup au-delà de la pal-
meraie" (70).

"de l'est à l'ouest, en effet, son regard se dépla-
çait lentement" (70).

"Elle ne pouvait détacher ses regards de l'horizon"
(71).

"Elle regardait le campement des nomades" (71).

"Le vaste territoire qu'elle découvrait du regard"
(71).

"Elle rouvrit les yeux sur le ciel soudain immobile"
(71).

"Jeanine ne pouvait s'arracher à la contemplation de
ces feux à la dérive" (72).

Ce relevé n'est pas gratuit. Il met en évidence la fréquence de la perception et conséquemment celle de la description. Par ailleurs, il suit l'ordre de lecture du texte et permet de noter l'intensification du regard de Jeanine qui au début, bref, ponctuel, se prolonge vers la fin dans une sorte d'extase. Tous les regards ici évoqués n'ont pas la même acuité. Certains personnages ont le regard fixe, vague, indifférent, ce qui implique une impossibilité de saisir la vie, de s'intéresser à autrui et à autre chose. La perception se fait stérile. Elle est souvent déçue, réduite, niée, d'où les emplois de verbes de perception à la forme négative et le recours à la négation restrictive. Le manque d'ardeur des personnages, leur mutisme et leur repli, surtout lorsqu'ils sont confinés dans le car, ne peuvent donner lieu aux riches descriptions de la beauté naturelle auxquelles CAMUS nous avait habitués. L'espace décrit n'a plus ni la luxuriance, ni les couleurs, ni la prodigalité des paysages précédents.

Le regard de Jeanine est cependant le seul qui soit le plus vivant, le plus conscient, le plus curieux. Elle seule distingue l'originalité des choses, elle seule embrasse le paysage et est capable de communier avec lui. C'est grâce à elle que nous sont restituées les descriptions de la région

.../...

traversée, de ses habitants, de l'espace imaginé par le personnage et quelque peu transfiguré.

"Elle rêvait (...). Elle imaginait, derrière les murs une mer de palmiers droits et flexibles, moutonnant dans la tempête" (73).

Cette cécité qui coupe le personnage du monde, présente dans la première nouvelle, caractérise aussi les autres textes du recueil.

Dans les Muets, Yvars n'est plus en partie capable de voir la mer, le ciel, ces vérités qu'il côtoie tous les jours et qui s'imposaient dans Noce.

De même dans le Renégat, le missionnaire est privé de la faculté de voir à cause de l'intensité de la lumière solaire et de la chaleur qui lui brûle les yeux. Il ne cesse de répéter l'agression visuelle dont il souffre.

"Je devenais aveugle" (74).

"J'étais là (...) les yeux rongés par les épées de sel et de feu" (75).

"Mais toujours enfermé, je ne pouvais la contempler" (la nuit) (76).

"L'air me rongerait les yeux" (76).

Ainsi est justifiée la rareté des descriptions. En effet, cette nouvelle est un long discours lyrique, exalté, délirant. L'absence de regard s'accompagne d'une réduction de la richesse des paysages et de l'impossibilité d'en saisir les nuances. Les seules couleurs dominantes de cet étrange et infernal décor sont celles que les yeux éblouis retiennent sans pouvoir les dissocier : le blanc et le noir.

Par contre, quelques moments privilégiés introduisent des pauses descriptives dans le texte qui correspondent à un relâchement de la tension physique et morale du renégat et au reflux du rêve. Ce sont des instants précis de la journée,

.../...

ceux qui ne sont pas encore inondés de soleil, ceux durant lesquels l'ombre permet aux yeux de s'ouvrir sans être éblouis. Ainsi le lever du jour évoqué dans la première page de la nouvelle, "le jour se lève sur le désert" (77), repris deux pages plus loin, "Soleil sauvage ! il se lève, le désert change" (78), donne lieu à un court passage descriptif, furtif dans l'ensemble du texte comme l'est ce moment qui précède l'explosion solaire. Nous noterons alors l'évocation de couleurs plus nuancées.

La fin du jour, également, est propice à l'exploration d'un paysage aux colorations plus variées.

"La chaleur cède un peu, la pierre ne vibre plus, je peux sortir de mon trou, regarder le désert se couvrir une à une de couleurs jaunes et ocres, bientôt mauves" (79).

Quant à l'Hôte qui est un récit le plus souvent descriptif, il donne parfois au lecteur l'impression d'une incapacité de voir le monde, notamment dans le dernier paragraphe de la nouvelle.

"Un peu plus tard, planté devant la fenêtre de la salle de classe, l'instituteur regardait sans la voir la jeune lumière bondir des hauteurs du ciel sur toute la surface du plateau" (80).

Enfin Jonas, l'artiste-peintre est complètement retranché du monde naturel. Il est emprisonné dans son appartement-atelier dont l'espace d'ailleurs ne cesse de se retrécir et dont les fenêtres ont vue sur d'autres fenêtres "derrière lesquelles on apercevait presque aussitôt le dessin de nouvelles fenêtres donnant sur une deuxième cours" (81), perspective en abyme limitée finalement par un espace clos.

Les fenêtres sont ici des semblants d'ouvertures qui ne permettent pas au regard d'explorer le monde extérieur. De toute façon Jonas ne sait même pas regarder ceux qui l'entourent et

pour comble de son impuissance, il délègue son regard à sa femme qui court les galeries de peinture, qui voit et cherche à sa place.

La dernière nouvelle se distingue des autres, comme nous l'avons déjà indiqué, de par son titre : dans ce recueil, c'est en effet le seul titre qui réfère à l'inanimé, à l'élément naturel, ici la pierre. En outre, cet élément est doté d'un certain dynamisme. Alors que les humains qui figuraient dans les titres des autres nouvelles portaient tous (à l'exception de l'Hôte) une marque négative, souffraient tous d'un manque, la pierre au contraire est perçue comme animée et douée d'un certain pouvoir. L'élément naturel et le déplacement notés tous deux dans le titre renvoient doublement à l'espace, ce qui explique les multiples descriptions jalonnant le récit. Comme pour les textes précédemment étudiés, chaque fois que le thème du récit est le voyage, la description est largement utilisée. Dans cette nouvelle, l'ingénieur d'Arrast se rend au Brésil pour construire une digue ; et le lecteur le suit dès son arrivée dans ce pays étrange et étranger. Le personnage découvre donc celui-ci comme CAMUS le fit lors de sa visite au Brésil en Juin 1949.

Le personnage visiteur est ainsi présent. Il apparaît d'ailleurs comme l'inconnu, l'étranger qui ne sera nommé qu'à la cinquième page de la nouvelle. Le rappel de ce personnage dans le texte est toujours associé à un verbe de perception. Les verbes de perception sont en effet nombreux et justifient les notations et développements descriptifs à l'imparfait qui interrompent continuellement le récit au passé-simple.

Nous en avons compté dix sept en vingt neuf pages. Ils occupent ainsi les deux tiers du texte avec une fréquence supérieure dans les premières pages. Il est vrai que la curiosité première du nouveau venu sollicite continuellement la vue de

.../...

ce dernier. Ainsi les passages à l'imparfait rendent compte chaque fois d'une attention plus soutenue du personnage spectateur à l'égard d'un élément de l'environnement : le fleuve, la forêt, la serra, la ville. Bien que cette nouvelle soit encore plus explicitement que les autres marquée par l'élément naturel, notamment l'eau et la pierre dont la présence est constante du début jusqu'à la fin du texte, il n'en demeure pas moins que l'espace brésilien représenté reste assez terne. Il est souvent perçu dans l'obscurité de la nuit, en particulier au début de la nouvelle. La plupart des couleurs citées sont des couleurs sales, délavées, éteintes :

"jaunie", "trouble", "grise", sont les teintes caractéristiques des eaux fluviales ou marines. A la pureté de l'univers élémentaire algérois des Essais se substituent le flou, le brumeux.

Quant au soleil, composante sans doute importante de l'espace brésilien, il n'est pas la lumière généreuse, féconde et génératrice des paysages premiers. Il est au contraire écrasement, "soleil massif" (82), dévorateur "ronge[ant] les façades aveugles des maisons" (83). Si nous nous reportons au jugement de Jaime Castro Segovia (84) la région que décrit CAMUS "présente un visage moins décrépité" dans la réalité. Cette vision parfois assez négative, cette sensation d'oppression que ressent le voyageur dans ce pays tropical sont propres à CAMUS. La situation psychologique dans laquelle se trouve l'écrivain à cette époque, le dépaysement, autre forme d'exil, lui font percevoir sous ce jour un monde qui ne recèle peut-être aucune étrangeté, ni aucune animosité.

Nous voici au terme de cette analyse. Nous retiendrons alors cette évidente constance du procédé descriptif chez CAMUS. Essais et nouvelles y recourent tout autant

.../...

chaque fois que l'espace est invoqué, chaque fois qu'il est mis en jeu, en scène.

3 - KATEB : La nature métamorphosée, la terre révélée

Penchons-nous à présent sur le texte katébien et voyons sous quelles formes le descriptif se manifeste. A première lecture, un constat s'impose : comparé à RANDAU et à CAMUS, KATEB ne fait pas de la nature le thème essentiel de son oeuvre. Nous ne retrouvons pas dans celle-ci les longues expansions descriptives qui diffèrent sans cesse l'action, qui détournent le lecteur du cours de la narration et attirent son attention sur le paysage.

En effet, l'accent est beaucoup plus mis sur l'histoire des personnages, sur leur destinée et sur les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Les énoncés référant à la nature sont peut-être moins évidents parce qu'ils se fondent dans la trame même du récit sans l'interrompre vraiment. Pourtant la nature est là, éminemment présente ; elle s'impose au fil du texte, elle s'y insinue par le jeu d'une écriture plus poétique que représentative au sens réaliste du terme, participant au récit-même, en le dynamisant. Le plus souvent apparaissant sous forme de touches isolées et brèves distribuées dans le cours du récit il arrive qu'elle donne lieu aussi à de plus rares mais remarquables descriptions où l'imaginaire finit par l'emporter sur le dénotatif.

a) - Les morceaux descriptifs

Prenons l'exemple du roman Nedjma : quelques pages descriptives peuvent constituer ces morceaux autonomes que nous avons l'habitude de trouver dans les romans classiques.

.../...

La première description réfère à la villa Nedjma (85). Nous retiendrons également celle des abords de la ville de Bône (86), celle de la ville de Constantine (87), et enfin celle du Rhummel (88). Comme dans toute description habituelle, nous pouvons déterminer quelques procédés classiques ici utilisés. Toutes les descriptions relevées sont ainsi construites à partir du même type de situation. Elles sont toutes programmées par l'arrivée en train d'un personnage dans la ville de Bône ou celle de Constantine. Comme nous l'avions vu chez les auteurs précédemment analysés, le déplacement des personnages provoque une expansion descriptive et fonctionne bien comme une contrainte, dépendant d'une thématique introductive. Nous retrouvons souvent aussi l'élément P introducteur et garant de la description.

La séquence du Rhummel est ainsi motivée par le souvenir de Rachid représenté par le pronom "je" de la première personne (89) puis par son regard "Rachid contemplait le fleuve au fond du gouffre" (90). La description de Constantine dépend du regard de Rachid à travers la vitre du train.

Pourtant il nous faut reconnaître que les verbes de perception (F) sont beaucoup moins nombreux et que le schéma introducteur défini par P. HAMON n'est pas toujours réellement applicable.

La description de la villa Nedjma par exemple, survient dans le texte sans transition, sans repères, si ce n'est le passage à la ligne et le commencement d'un nouveau paragraphe.

Par ailleurs les deux premiers éléments P + F sont ici absents. Le lecteur devine que le personnage focalisateur est Mustapha dont l'auteur vient de parler au paragraphe précédent. Mais durant tout le passage il n'en est pas certain car P

.../...

n'est pas explicite. Ce n'est qu'à la deuxième page de description que le personnage intervient personnellement et que se confirme l'hypothèse de la présence de P.

Il en est de même pour la description de l'arrivée du train à Bône qui, elle aussi, amorce une nouvelle séquence dans le cours de la narration, un nouveau chapitre même.

Bien souvent, le lecteur est dérouté par l'arrivée de ces expansions dans le texte narratif dont il ne comprend immédiatement ni l'intérêt ni ce qui les justifie.

Le personnage qui motiverait la description de l'entrée de Bône est ce voyageur anonyme auquel n'est attribué nul verbe de perception.

Tout comme les précédentes, la description de Constantine commence une nouvelle séquence descriptive et narrative à la fois. Prise en charge au début par le regard de Rachid, dès la troisième phrase, ce dernier s'efface au profit du personnage narrateur. Ainsi les deux premiers éléments P + F ont tendance à disparaître.

Le caractère peu conventionnel de ces descriptions est renforcé par le traitement du thème-titre.

Ainsi le thème titre de la première description, énoncé dès la première phrase, "villa Nedjma", s'estompe au fur et à mesure que se développe la description. La description de la villa proprement dite tient en dix lignes. Ensuite l'intérêt du narrateur se porte sur le site, - jardin, route, fleuve -. Assez réaliste au début, la description se charge peu à peu de métaphores, d'images octroyant au texte un caractère insolite, voire fantastique.

L'écrivain s'adonne alors au plaisir des mots, des images nouvelles qui ne sont cependant pas dépourvues de sens pour la suite du récit. Comme le dit J. Y. TADIE "l'effet d'irréel succède à l'effet de réel" (91).

.../...

Dans la seconde description, le thème-titre est révélé après une page et demi de description.

Enfin dans la troisième description, le thème-titre "Constantine" est manifesté sous la forme d'un pseudonyme, "l'écrasante", traduction d'une appellation populaire arabe. La description ici ne cherche pas à être absolument transparente comme veut l'être ou le faire croire la description réaliste. Le thème-titre n'étant pas donné d'emblée, n'étant pas toujours lisible, la description se présente comme une quête du sens et les diverses approches de l'objet décrit représentées par les multiples prédicats contribuent à cette recherche.

Une autre description, celle du Rhummel, vient confirmer le caractère subversif de la représentation du monde par KATEB. En effet, l'introduction située dans la phrase : "Et Rachid contemplait le fleuve au fond du gouffre", laisse prévoir une description classique construite sur le schéma
P + F + Th I

Rachid + contemplait + fleuve

Les deux points qui ponctuent cette phrase nous laisse attendre un développement qui se manifesterait dans l'énumération de plusieurs sous-thèmes et prédicats.

La description semblerait devoir être prise en charge par le regard de Rachid.

Au départ, nous avons donc presque tous les éléments introducteurs de la description réaliste. Or, ce qui suit est une mise en parallèle de l'histoire du Rhummel et de celle de Rachid. Cette analogie instituée entre l'homme et le fleuve déplace le texte du niveau descriptif proprement dit au niveau narratif. La comparaison reprise sept fois de suite structure toute la séquence de la page cent soixante dix sept à la page cent quatre vingts :

.../...

"le Rhummel (...) de même que Rachid (...)"

"l'homme et l'oued"

"Rachid et le Rhummel" (92)

"le fleuve abandonné (...) mais vaincu cette fois, traqué sous le rocher comme les Maures chassés d'Andalousie, les pères de Rachid, et Rachid lui-même" (93).

"De même que le Rhummel (...) de même le père de Rachid (...)"

"pseudo-Rachid (...) comme l'oued El Kébir" (94).

Notons que l'analogie entre l'oued et l'homme est renforcée par l'initiale même de leur nom respectif, identique : "R". La description du fleuve n'a pas un rôle purement référentiel. Elle est prétexte (pré-texte) au récit de la destinée de Rachid ; elle en est également l'illustration. Le rapport comparatif établi avec l'homme fait de l'oued un véritable personnage de la fiction. Personnifié par les épithètes qui le qualifient : "vaincu, évadé, abandonné, trahi, délivré", l'oued est véritablement apparenté à Rachid, ou du moins, les sorts de ces deux personnages sont absolument confondus. Et très vite le métaphorique prend le pas sur le référentiel. En effet les métaphores sont largement utilisées. Caractérisant les morceaux descriptifs, nous les trouvons disséminées dans l'ensemble du texte katébien.

b) - Les touches descriptives : suggestion d'un atmosphère.

Bien plus fréquentes, les notations descriptives sont plus caractéristiques de l'écriture de KATEB. Quoique nombreuses, elles n'ont tout de même pas la fréquence de celles qui jalonnent les textes de RANDAU et de CAMUS. Plusieurs

.../...

pages peuvent se suivre sans qu'il n'y ait aucun recours au registre naturel référant à la réalité.

Très souvent réduites à des phrases minimales, relatives au moment de la journée ou à la saison, elles précisent une atmosphère.

"Les étoiles grouillent

Le froid est vif" (95).

"Invivable consommation du zénith" (96)

"Soleil" (97) ; "Soleil encore haut" (98)

"Soleil et foin" (99).

Ce relevé très succinct de ce type d'énoncés montre qu'il s'agit d'un procédé courant. Par ailleurs ils surgissent dans le récit des événements et de l'aventure des personnages, sans signes introducteurs. Et ainsi intégrés au vécu des personnages il nous est difficile de leur accorder l'unique statut d'élément de décor. Ces notations temporelles véhiculent une charge dramatique et confèrent au texte, à l'action plus précisément un caractère théâtral. Celui-ci se trouve d'ailleurs explicité parfois dans le texte. Par exemple lors de la rixe qui oppose Lakhdar au contremaître du chantier, le soleil est présent et son apparition n'est pas fortuite. Il entre en scène à la suite des autres personnages : "le soleil éclaire à présent le chantier ainsi qu'un décor de théâtre surgi de la plus navrante banalité" (100).

La réduction de ces notations au nom seul donne au lecteur l'impression de lire un scénario qui préciserait les divers moments de l'action de façon très schématique.

Cette forme télégraphique, souvent exempte de verbe, en accentue la portée dramatique. Certains segments descriptifs montrent bien que l'aspect référentiel n'est pas essentiel. Des phrases comme :

.../...

"Nuit lugubre" (101)

"Le ciel était sinistre" (102)

"Le ciel demeurerait sombre" (103)

ont une fonction indicielle. Ces qualificatifs "lugubre", "sinistre", "sombre" introduisent dans le texte une forte valeur prédictive et le référent spatial est mis en relation avec l'action en cours ou à venir.

c) - La description métaphorique

Nous remarquerons que certains thèmes et certaines situations sont plus propices au reflux du descriptif. Ainsi l'enfance, la femme, le mythe des origines avec la figure de l'Ancêtre, déclenchent dans le texte de KATEB une série d'images poétiques.

De même, l'ivresse, le rêve, la folie sont des états psychologiques qui prédisposent au souvenir et au déferlement du verbe poétique.

L'espace naturel est rappelé toutes les fois que ces thèmes sont évoqués. Prenons d'abord le monde de l'enfance : celui-ci se trouve étroitement lié à celui de la femme. Nedjma et le Polygone Etoilé répètent cette intimité entre l'enfant et la mère tant sur le plan physique que sur celui de la communication orale.

Ainsi "l'héroïne analphabète et le savoureux têtard sont mère et fils et amants" (104).

En outre, la mère initie l'enfant à un monde de poésie exceptionnel. Dans le Polygone Etoilé, elle est présentée comme une femme naturellement douée pour la poésie et le théâtre, et dans Nedjma comme une conteuse charmeuse et apaisante (105).

.../...

Poésie, mère, enfant, sont les trois composantes de l'enfance katébiennne. Enfin l'enfant, qu'il soit Mustapha, Rachid, Lakhdar, est régulièrement perçu en harmonie avec l'univers naturel. Cette vision n'est pas originale chez les écrivains et poètes. Nous pourrions la rapprocher de celle de CAMUS. Mais si chez ce dernier l'accent était surtout mis sur l'innocence et la pureté des paysages premiers, chez KATEB, c'est le contact de l'élément et de l'enfant qui est sans cesse décrit par référence souvent à l'animal. C'est donc à travers la métaphore animale et toujours intégrée à l'élément naturel que l'enfant apparaît dans le texte de KATEB. Comme l'écrit Gaston BACHELARD

"Sans enfance pas de vraie cosmicité. Sans chant cosmique, pas de poésie" (106).

C'est bien cette combinaison que nous retrouvons chez KATEB de l'enfance, du monde et de la poésie, et qu'il évoque toujours avec nostalgie :

"Quelle belle journée, quel magnifique coin de ciel ! je me souvins de mon aventureuse enfance ; vrai j'étais libre, j'étais heureux dans le lit du Phummel ; une enfance de lézard au bord d'un fleuve évanoui. Aux heures les plus chaudes je m'endormais sous les cèdres, et le sommeil chassait la mélancolie ; je m'éveillais gonflé de chaleur" (107).

Dans un tel passage ce n'est pas le personnage proprement dit qui est décrit, ni d'ailleurs le passage mais plutôt la relation du personnage à l'espace environnant. Le contact direct avec la terre, la simplicité de cette vie rapproche l'humain de l'animal, renforçant ainsi l'attachement de l'humain à l'environnement naturel. C'est précisément ce que décrit la phrase suivante :

.../...

"Rachid retrouvait la vieille impression d'avoir voyagé sous terre, ou peut-être plus loin, à travers les savanes de plénitude et d'inconscience, à l'époque où il pouvait vivre avec les insectes, l'eau du bassin, les pierres, les ombres du dehors, lorsque sa pensée s'élevait à peine de la simplicité animale (...)" (108).

D'une façon générale, les personnages katébiens sont souvent associés à des figures animales ou végétales. Ainsi le physique de Lakhdar est-il comparé à celui d'un taureau" (109).

Le nègre du Nadhor à un saurien (110).

Dans le Polygone étoilé nous relevons cinq fois la comparaison des hommes avec le chat" (111).

De façon plus complexe, des formules condensées construites sur le modèle métaphorique pullulent dans l'oeuvre de KATEB. Les métaphores animales reprennent les comparaisons sus-citées en transposant le texte dans un autre espace, à un autre niveau de la représentation. Ainsi les hommes se trouvent transfigurés par ces métaphores zoomorphiques. Et toute une faune se substitue au monde des humains.

Ainsi Suzy dans le début de Nedjma est présentée comme une fille-oiseau. Le comparant oiseau, irréel au début, peu à peu prend corps pour devenir encore plus réel que le comparé qui nous apparaît alors métamorphosé :

"Et l'on aperçoit ses petites griffes roses à travers les chaussures serrées" (112).

Les autres femmes citées par l'écrivain sont également associées à l'oiseau, "buses", "chouettes", "aigle" ou "condor". Quant à Nedjma, elle est "l'oiseau rare", emprisonné dans son jardin qui n'est pas sans rappeler l'oiseau habitant les contes des Mille et une nuits.

D'autres métaphores encore du même type vont lier le personnage féminin à l'élément aquatique. La même métaphore citée trois fois accuse la dualité du personnage :

"batracienne pleine de cris nocturnes", "grenouille au bord de l'équation" (113), "grenouille dans la tiédeur de la vase" (114) ;

elle se trouvera reprise à la page suivante, et amplifiée avec une nouvelle désignation métaphorique qui précisera le caractère amphibie de cette créature. Nedjma ainsi sera nommée "sirène" (115),

Quant aux hommes, ils sont le plus souvent décrits à travers des métaphores bovines.

Le fréquent recours à la métaphore animale est une façon pour KATEB de réutiliser l'image du colonisé élaborée par le colonisateur pour justifier sa domination. Ce dernier déshumanisait le colonisé, le bestialisait en mettant en exergue son barbarisme. KATEB reprend volontairement ce mythe pour "valoriser comme l'écrit J. ARNAUD, la "sauvagerie" par rapport à la civilisation".

Il lui sert aussi à revaloriser une différence culturelle.

Cette zoomorphisation du peuple algérien n'est-elle pas à mettre en rapport avec la culture africaine ?

N'est-elle pas une résurgence des contes maternels dans lesquels les figures animales sont souvent présentées ?

A ces métaphores animales, il nous faut ajouter les métaphores végétales et cosmiques nombreuses et riches, notamment chaque fois que le prénom de Nedjma est présent dans le texte. La description métaphorique puise dans le registre naturel pour tenter de saisir un personnage qui semble échapper à toute description prosographique traditionnelle. Le paysage n'est pas objet de la description. Quant au personnage

.../...

il est plus suggéré que décrit au sens classique du terme. Il devient à son tour paysage ou l'un de ses éléments.

Ainsi Nedjma est toujours liée à un espace de plus ou moins grande amplitude. Inséparable de son jardin, elle en est l'essence "pépin du verger", "parfum de citron" (116). Mais le personnage possède une plasticité singulière qui lui permet d'habiter l'espace dans toutes ses dimensions. Céleste, terrienne, aquatique Nedjma hante aussi de vastes étendues tels les déserts suggérés à travers les images de "rose des sables" ou de "fleur de poussière" (117). Elle est l'emblème de tout un espace géographiquement et historiquement déterminé :

"arbre de la nation" (118), "étoile du Maghreb" (119).

tous les personnages dans l'oeuvre de KATEB sont ainsi décrits, complexifiés par l'usage de la métaphore.

Tous sont représentés liés au monde élémentaire ; les quarante premières pages du Polygone étoilé révèlent combien la terre, les arbres, le soleil et l'eau sont apparentés aux hommes de ce pays. Les descendants de l'ancêtre, "maître du désert et de la forêt", lui-même "sorti de l'eau" (120), sont "grains de poussière chus du rayonnement céleste" (121). D'où l'appellation de "fils du soleil" (122) mais aussi de fils de la lune "Béni Hilal" (123).

Ainsi comme nous venons de le voir, ce qui caractérise le plus singulièrement la description chez KATEB, c'est l'emploi intensif des métaphores, d'images répétées et enrichies d'une séquence à l'autre. Celles-ci fonctionnent alors comme des rimes dans le récit et assurent à ce dernier dont la structure heurtée déroute bien souvent une certaine unité.

.../...

Comme dans le texte de CAMUS, dans l'oeuvre de KATEB descriptif et narratif se combinent harmonieusement. L'élément naturel est également perçu comme un véritable actant de la fiction mais de façon différente.

Avec CAMUS, excepté pour la Pierre qui pousse, la description met en scène le triomphe de la nature sur l'humain. L'homme, attiré et charmé par le spectacle de la beauté naturelle, se fond finalement dans le paysage. Cette absorption de l'humain se fait par le biais d'une nature anthropomorphisée qui dès lors se substitue à l'humain.

Avec KATEB, au contraire, l'humain associé à des représentations cosmiques, végétales et animales, grâce au procédé métaphorique, acquiert une dimension et une dynamique nouvelles. L'humain métamorphosé apparaît profondément lié à l'environnement géographique qui à son tour se trouve transfiguré. Ainsi l'imaginaire poétique de l'écrivain arrive à créer "des images qui dépassent la réalité". Il "est une faculté de sur-humanité comme le définit Bachelard dans l'Eau et les Rêves. Le dédoublement des choses et des êtres crée un autre monde, transporte le lecteur dans un ailleurs inédit qu'il lui faut déchiffrer.

4 - Une nature disputée

La référence à la nature est donc indéniable dans chacune des oeuvres étudiées, sous forme d'images furtives ou de peintures détaillées. Suspendant le récit comme dans les romans de RANDAU, mêlée à la narration ou au discours narratif comme chez CAMUS et KATEB, circonstant ou actant, la description de la nature est une donnée constante des écrits sur l'Algérie.

Utilisée à outrance avec RANDAU, dans l'oeuvre de CAMUS elle revient tel un leitmotiv. Nature de l'enfance, nature première des côtes algéroises, ou des plateaux désertiques, elle est toujours là lorsque l'écrivain désespéré a besoin de retrouver une unité, une mesure.

Enfin avec KATEB, la nature est inhérente à l'histoire et aux hommes de cette terre algérienne. Elle s'enchevêtre aux fils de l'existence et du destin des Algériens à tel point qu'il nous est difficile de la considérer comme un thème isolé.

En comparant les oeuvres de notre corpus nous avons pu constater que ces textes sont diversement saturés par les énoncés descriptifs ; ces derniers enfin apparaissent sous des formes variées : développements de grande amplitude, notations succinctes, phrase insérée dans le récit. Ces nuances traduisent la représentation spécifiquement personnelle d'une réalité commune pour chaque écrivain. Ce dernier point peut être d'ailleurs confirmé par la transcription lexicale que chacun donne de cette réalité.

En effet, l'écrivain se crée un lexique particulier que nous pouvons relever par comparaison des textes qui nous permet d'apprécier la construction de son univers.

Ainsi dans l'oeuvre de RANDAU, la récurrence du mot "terre" est de loin la plus importante. De plus, lui est souvent adjoint un adjectif possessif de la première personne. La possession de la terre est donc la constante préoccupation de l'écrivain et de ses personnages. Cette terre qui est instituée comme propriété personnelle est nommée ouvertement : c'est l'Algérie dont le nom revient dans le texte presque autant de fois que le mot "terre".

"Patrie" a une fréquence moindre. Il est vrai qu'il présente une certaine ambiguïté car la patrie c'est avant tout la France. Néanmoins l'intérêt de ce terme est de donner une formule condensée des deux appellations associées : "ma terre" et "l'Algérie". Ce terme rend compte de l'appropriation d'une terre étrangère et précise l'ancrage du colon dans une terre conquise. La référence au réel se fait ici de façon ostensible.

Nous ne retrouvons dans l'oeuvre de CAMUS ni cette historicité, ni ce régionalisme. Ce n'est plus le colon, conquérant de la terre et cultivateur qui s'exprime, mais un homme qui a besoin pour vivre d'un espace plus vaste, aux limites indéfinies. A l'homme du terroir algérien s'oppose l'homme de nulle part. La "nature", ensemble plus vague, plus poétique, plus stylisé se substitue à la terre, plus concrète, plus brute. Les nombreuses mentions du lexème "nature" dans les écrits de CAMUS nous laissent supposer que celle-ci figure parmi les thèmes privilégiés de l'écrivain mais surtout donnent une nouvelle vision de l'Algérie, celle d'un univers vierge, hors du temps et de l'Histoire. CAMUS évacue de ses textes fictifs l'élément humain pour ne retenir que l'aspect nature. N'est-ce pas "la nature sans hommes" (124) qui l'"accapare tout entier" (125) et qui lui inspire ses passages les plus lyriques ? Comme nous le verrons la nature camusienne n'est pas d'un lieu, d'une région. Elle est la conjonction de quelques éléments privilégiés qui sont à l'origine d'un monde indifférencié procurant à l'écrivain un sentiment d'intense plénitude. D'ailleurs CAMUS substitue au terme de "nature" bien souvent celui de "monde" qui uniformise un espace à l'origine situé historiquement et géographiquement. L'appellation de "monde" est celle qui rend le mieux l'image d'un ensemble universel qui concilie tous les rapports de force structurant

.../...

l'histoire de l'Algérie. De plus en éliminant l'Algérien des espaces habités, CAMUS supprime l'une des forces présentes et dissout tout conflit. Il substitue à la réalité historique, sa fiction littéraire. Sous la plume fictive de CAMUS (ce qui ne sera pas le cas de la plume journalistique) l'Histoire explicite est évacuée.

KATEB quant à lui, cet autre que CAMUS ne mettait jamais en scène au même titre que "les siens", va chercher d'autres formules pour représenter l'espace usurpé. Dans ses oeuvres, l'Algérie ne se réduit pas à une géographie lyrique mais plutôt humaine. La nature la représentant se manifeste comme nous l'avons vu dans des notations éparses qui ne sont en fait jamais là pour peindre un paysage mais qui s'intègrent au récit, à l'action.

Toute une symbolique naturelle rend compte d'un ensemble vivant composé d'hommes et d'éléments, d'un pays et d'un peuple qui ont des racines profondes, lointaines, qui font partie d'un ensemble vaste, déterminé historiquement. L'originalité de cette terre est suggérée à travers des images nouvelles au soubassement historique et mythique qui lui restituent sa spécificité :

"Etoile du Maghreb", "Atlantide sorti d'un désert utopique", "Fleur de sang et de poussière", "Etoile de sang noir".

La nature en reprenant une citation de KATEB lui-même, n'est pas évoquée "pour donner des aperçus réalistes ou des visions de rêve. [Elle veut] pénétrer la réalité de la manière la plus souterraine et ne la communiquer qu'en ces endroits de pointe" (126).

Ainsi, les brèves apparitions de la nature dans le récit katébien renvoient une image fragmentée d'une réalité profondément enfouie dans le passé, le souvenir, l'enfance, la légende. Alors que les auteurs français insistaient sur l'unité caractérisant cette terre, KATEB au contraire en montre la complexité.

====ooOoo====

- 16 - id, p. 226.
- 17 - id, p.169.
- 18 - Les C., p. 145.
- 19 - id., p. 72.
- 20 - Les A., p. 169.
- 21 - La Pl. t. II, p. 1180, Lettre à René Char du 30 octobre 1953.
- 22 - La Pl. t. II, p. 20.
- 23 - id., p. 22.
- 24 - ALI BENALI, Z. - Essai de typologie d'un genre : l'essai maghrébin, thèse de doctorat de 3ème cycle, Université d'Aix-Marseille, Janvier 1980.
- X 25 - BACHELARD, G. - La Poétique de la Rêverie, P.U.F. Paris 1961, p. 109.
- 26 - 26 bis - Entre oui et non, La Pl. t. II, p. 24.
- 27 - id., p. 26.
- 28 - "La Mort dans l'Ame, op. cit., p. 36.
- 29 - id., p. 37.
- 30 - id., op. cit., p. 37
- 31 - id.,
- 32 - Id.,
- 33 - id.,
- 34 - id., p. 38
- 35 - La Pl. t. II, Commentaires, p. 1179.

- 36 - La Mort dans l'Ame, op. cit., pp. 37-38
- 37 - Amour de Vivre, op. cit., p. 45.
- 38 - La Mort dans l'Ame, op. cit., p. 38.
- 39 - id., p. 37.
- 40 - Noces à Tipasa, op. cit., p. 55.
- 41 - Le Vent à Djémila, op. cit., p. 60.
- 42 - L'Eté à Alger, id., p. 69.
- 43 - Le désert, id., p. 81.
- 44 - Noces à Tipasa, p. 55.
- 45 - id., 56.
- X 46 - HAMON, P. - Poétique n° 12, 1972, "Qu'est-ce qu'une description ?".
- 47 - Noces à Tipasa, op. cit., p. 56.
- 48 - id., p. 56.
- 49 - id., p. 57.
- 50 - id., p. 57.
- 51 - id., p. 57
- 52 - id., p. 58.
- 53 - id., p. 58.
- 54 - id., p. 58.
- 55 - id., p. 58.
- 56 - id., p. 56.
- 57 - id., p. 58.
- 58 - id., p. 59.

- 59 - id., p. 56.
60 - id., p. 59.
61 - L'Eté à Alger, p. 76
62 - Le Désert, p. 88.
63-63 bis - La Pl. t.II, La Femme adultère, p. 1559.
64 - id. p. 1560.
65 - id., p. 1561.
66 - id., p. 1563.
67 - id., p. 1564.
68 - id., p. 1565.
69 - id., p. 1566.
70 - id. , p. 1569.
71 - id., p. 1570.
72 - id., p. 1574.
73 - id., p. 1565.
74 - id., le Renégat, p. 1583.
75 - id., p. 1584.
76 - id., p. 1588.
77 - id., p. 1579.
78 - id., p. 1581.
79 - id., p. 1591.
80 - id., p. 1623.
81 - id., p. 1635.

- 82 - id., La Pierre qui pousse, p. 1680.
- 83 - id., p. 1682.
- 84 - " L'image des réalités afro-brésiliennes dans la Pierre qui pousse, nouvelle d'A. CAMUS, Présence Francophone, Automne 1970, n°1.
- 85 - N., pp. 65-66.
- 86 - id., p. 69.
- 87 - id., pp. 151-152-153.
- 88 - id., p. 177.
- 89 - id., p. 138.
- 90 - id., p. 177.
- 91 - TADIE, J.Y. - Le Récit Poétique, op. cit., p. 56.
- 92 - id., p. 178.
- 93 - id., p. 179.
- 94 - id., p. 180.
- 95 - id., p. 33.
- 96 - id., p. 67.
- 97 - id., p. 227.
- 98 - id., p. 229.
- 99 - Le P.E., p. 53.
- 100 - N., p. 51.
- 101 - Le P.E., p. 21.
- 102 - id., p. 65.
- 103 - N., p. 159.

- 104 - id., p. 194.
- 105 - id., p. 167.
- X 106 - BACHELARD, G. - La Poétique de la Rêverie, P.U.F. Paris
1961, p. 109.
- 107 - N., p. 138.
- 108 - id., p. 166.
- 109 - id., p. 74.
- 110 - id., p. 141.
- 111 - pp. 46-51-56-86-134.
- 112 - N., p. 49.
- 113 - id., p. 105.
- 114 - id., p. 186.
- 115 - id., p. 187.
- 116 - id., p. 84.
- 117 - Le P.E., p. 145.
- 118 - Le P.E., p.
- 119 - Le P.E., p. 142.
- 120 - Le P.E., p. 13.
- 121 - id.
- 122 - Le P.E., p. 138.
- 123 - Le P.E., p. 139.
- 124 - Noces, La Pl. t, II, p. 87.
- 125 - id., p. 55.
- 126 - GLISSANT, E - "Le chant profond de KATEB Y.", Lettres
Nouvelles, Janvier 1959, p.67.

-----ooOoo-----

 H A P I T R E I V

SEMILOGIE DE L'ESPACE

I/ LES MOTIFS ET LEUR DISTRIBUTION DANS LES TROIS UNIVERS FICTIFS.

L'Apparition répétée d'un même terme référant à l'espace, en différents lieux du texte, construit progressivement les thèmes qui structurent l'ensemble d'une oeuvre et qui donnent lieu à certaines images révélatrices d'une conception personnelle de l'écrivain. Ces mots, réitérés de façon insistante, appartiennent à un lexique particulier de l'écrivain. Ils sont en quelque sorte des mots clés qui vont ouvrir les portes de son univers propre et révéler son rapport au monde. En ce sens, la récurrence de ces mots privilégiés invite le lecteur à leur accorder une signification autre que celle de pur référent.

Comme nous l'avons vu dans notre chapitre IV, bien que référant au même espace réel, les oeuvres de notre corpus ne décrivent pas toujours les mêmes lieux. Nous voudrions savoir à présent si les descriptions de l'espace algérien peuvent être à l'origine d'une même thématique et engendrer des images semblables .

1) - Une intertextualité possible

Il existe effectivement une communauté de motifs qui structurent les oeuvres de nos trois écrivains. Ces motifs sont relatifs à des éléments caractéristiques de la nature méditerranéenne. leur permanence dans la littérature afférant notamment à l'Algérie, a d'ailleurs permis de distinguer celle-ci. Rappelons à titre d'exemple un jugement de Charles TAILLIART dans lequel celui-ci résume les composantes essentielles de l'espace algérien, celles-là même qui ont inspiré la littérature sur l'Algérie.

"Où qu'on soit en Algérie, les impressions sont fortes:elles viennent des paysages; elles viennent du ciel et de la terre; elles viennent des éléments; elles viennent aussi des habitants(...) "(1).

Le paysage, le ciel, la terre, les éléments, les habitants sont en effet les thèmes qui vont rythmer la production littéraire sur l'Algérie avec quelques variations au niveau de leurs signifiants et de leur fréquence d'apparition selon les auteurs et les oeuvres.

Il n'est pas étonnant de retrouver dans les oeuvres des auteurs français mais aussi des auteurs nationaux des motifs communs. Nous ne pouvons ignorer l'influence des générations littéraires les unes sur les autres.

Ainsi Camus a connaissance de la littérature algérienne représentée par RANDAU. La reprise dans son oeuvre de certaines images randaliennes assez stéréotypées surprend le lecteur.

En effet, nous retrouvons par exemple, chez les deux auteurs, la référence à deux mythes très ressemblants:

- un mythe biblique chez RANDAU: celui de Moloch, dieu auquel on offrait des enfants en sacrifice.

- Un mythe grec chez Camus: celui du Minotaure auquel on offrait également en sacrifice, tous les neuf ans, sept jeunes gens et sept jeunes filles.

Le rapprochement de ces deux mythes est rendu possible par la même figuration, celle d'un taureau, précisée par RANDAU lorsqu'il décrit:

" Moloch dévorateur, le divin taureau encensé d'or par la mer de midi" (2).

Néanmoins, le taurau mythique n'est pas employé par les deux écrivains pour référer au même objet.

Pour RANDAU, il est associé au soleil "trombes brûlantes que soufflait sur la ville grouillante Moloch dévorateur" (2bis).

Pour Camus, le Minotaure symbolise l'ennui qui saisit les Oranais dans le labyrinthe des rues de la ville.

Nous retrouvons également certaines images identiques: les "terres couleur de sang caillé" des Colons (3) auraient-elles inspiré " la route couleur de sang caillé" (4) d'un essai de Camus?

De la même façon lorsque RANDAU écrit "les sourires de la mer élargissent la plage" (5), n'avons-nous pas l'impression de lire Noces où revient le même cliché quelque peu modifié?

"La mer sans une ride et le sourire des ses dents éclatantes" (6).

Les textes Katébiens véhiculent quant à eux certains éléments déjà présents dans les oeuvres de RANDAU et de CAMUS: la terre, objet même de la quête de l'écrivain colonisé, le soleil suggéré déjà dans les titres de ses oeuvres, la pierre cristallisée dans le rocher de Constantine. Par contre, d'autres éléments ne reviennent pas avec la même fréquence que dans les textes des deux autres écrivains. C'est le cas de la mer par exemple.

Que doit-on conclure de ces premières remarques thématiques? y aurait-il un fonds commun d'images auquel emprunteraient les écrivains, même inconsciemment?

Et pourtant, nous n'avons pas l'impression de lire les mêmes productions d'un auteur à l'autre.

.../...

Chacun, à sa manière, agence les images dans son texte et parvient à donner la vision d'un espace original. Il nous faut donc reconnaître que les motifs recensés dans notre corpus en dépit d'une certaine ressemblance vont créer dans les oeuvres des paysages divergents.

Ainsi l'espace algérien peut être représenté comme un espace neutralisé, d'aucun temps et d'aucun lieu, un espace indifférent comme tente de nous en convaincre Camus avec insistance dans ses premiers écrits, plus implicitement dans les nouvelles.

Il peut être perçu au contraire comme un lieu géographique historiquement marqué, inséparable des hommes qui l'habitent.

Ce sont ces deux représentations qui vont nous permettre de poursuivre notre analyse thématique. Cependant, il nous semble que l'une et l'autre sont aussi révélatrices du rapport de l'écrivain à l'Histoire. En effet, aucune représentation de l'espace n'est dépourvue de signification dans cette littérature. que l'Histoire soit dite ou tue, elle est toujours présente. L'espace algérien à l'époque de la colonisation ne peut plus être une simple toile de fond puisqu'il est l'enjeu même des conflits. Il devient histoire de divers peuples, un espace vivant, non pas au seul rythme des saisons et des heures du jour mais également au rythme des hommes.

2) - CAMUS : nature hors Histoire

L'espace qui se précise au fil des textes camusiens est essentiellement fondé sur quelques éléments tels la terre, la pierre, la mer, le soleil. Il se décompose en tableaux privilégiés, ports, déserts, référant à des lieux principalement ouverts.

.../...

Cette volonté constante chez CAMUS de donner une autre dimension au réel est révélatrice d'une insatisfaction personnelle de l'écrivain qui a besoin de créer un monde autre, de "trouver un terrain d'entente selon sa nostalgie" (7).

Nous retrouvons cette attitude dans la réponse que CAMUS donna un jour à la question :

"Quels sont vos dix mots préférés ?"

CAMUS répondit :

"Le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer".

Il nous semble bien que, mis à part les termes référant principalement à la thématique coloniale, - la terre, l'été, la mer, les hommes -, les autres termes plus spécifiquement camusiens renvoient tous à des notions philosophiques :

- l'universel : le monde, le désert.
- l'absurdité du monde : la douleur, la misère.
- La morale : l'honneur.

Cet élargissement du pur référentiel au philosophique rend compte d'une sublimation de l'univers proprement colonial. Voyons par quels artifices littéraires, la nature algérienne va se trouver métamorphosée et comment le thème de la nature usé déjà par la littérature algérianiste (8) sera rénové".

CAMUS a une prédilection certaine pour les lieux où se conjuguent les trois éléments fondamentaux de son univers : la terre, la mer et le soleil. En effet, les côtes ensoleillées sont celles qui sont décrites avec le plus de lyrisme. Tipasa au printemps, sous le soleil, Alger et Oran en été, représentent ces paysages premiers, lieux d'innocence et de plénitude que CAMUS voudrait retrouver dans tous ses

.../...

déplacements et en n'importe quel temps.
Ainsi Gênes, Palma, Ibiza ne font que réitérer le paysage algérois. Quelle déception et quel désarroi lorsque CAMUS ne reconnaît aucun de ces signes familiers à Prague et en Autriche! De la même façon, les nouvelles de l'Exil et le Royaume, presque toutes situées dans des régions du sud algérien ou dans les lieux très éloignés de l'espace originel ne réunissent pas ces trois éléments primordiaux du bonheur camusien et sont alors empreintes de nostalgie, de regret, de résignation ou de violente déception.
Reprenons un à un chacun de ces éléments et voyons comment ils contribuent à donner l'apparence d'un monde cohérent, uniformisé.

a) - La terre

"Sentir ses liens avec une terre, son amour pour quelques hommes, savoir qu'il est toujours un lieu où le coeur trouvera son accord, voici déjà beaucoup de certitudes pour une seule vie d'homme" Noces, "L'été à Alger" (P. 75).

La terre algérienne reste le point de référence constant de l'écrivain qui dans ses multiples périples cherche toujours un lieu fixe, stable, sécurisant. Mais cette terre n'est pas toujours nommée et elle apparaît souvent sous un éclairage très particulier, peu réaliste surtout à cette époque de l'Histoire. N'est-ce pas un anachronisme que de la montrer régulièrement sous un jour ensoleillé ? Car c'est bien "la terre d'été" que l'écrivain prend plaisir à décrire et avec laquelle il communique le mieux.

.../...

Terre chaude et chaleureuse, elle est porteuse d'une végétation luxuriante preuve de sa fécondité. Le plus beau tableau qui nous est restitué est celui de Tipasa : générosité et richesse naturelle émanent de cette profusion de fleurs multicolores qui couvrent les ruines au point de les faire disparaître presque du paysage.

Nous décelons dans cette description la volonté d'effacer tout ce qui pourrait particulariser ce lieu, tout ce qui rappellerait une présence humaine et donc une histoire humaine. C'est ainsi que les ruines, vestiges de civilisation antique, ne sont plus perçues comme telles mais comme de simples pierres intégrées au cosmos.

"Les ruines sont redevenues pierres et, perdant le poli imposé par l'homme, sont rentrées dans la nature. (...) Aujourd'hui, enfin leur passé les quitte" (9).

Au paragraphe suivant, CAMUS renouvelle cette perception. Parlant des sarcophages, il écrit :

"Ils ont contenu des morts ; pour le moment il y pousse des sauges et des ravenelles".

Le passé-composé relatif à l'humain évoque une période révolue à laquelle se substitue celle du présent naturel. Encore une fois, la nature triomphe de l'humain.

De la même façon, parlant de la basilique Sainte-SALSA, CAMUS rappelle qu'elle est chrétienne, "mais", ajoute-t-il ; comme s'il fallait absolument atténuer cette spécificité, "chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui parvient jusqu'à nous" (10).

Une fois de plus, l'écrivain tente d'estomper le rapport à l'humain et tout ce qui peut créer la différence.

Le végétal et le minéral, traits caractéristiques de cette terre, ont une même fonction.

L'hypertrophie naturelle de Tipasa, l'omniprésence de la pierre à Oran, à Djemila, dans les villes du sud algérien où l'atmosphère minérale coupe le souffle, témoignent d'un ordre naturel où l'homme n'a plus de place, un ordre immuable, permanent.

"Le monde est beau et hors de lui point de salut. La grande vérité que patiemment il m'enseignait, c'est que l'esprit n'est rien, ni le coeur même. Et que la pierre chauffée par le soleil, ou le cyprès que le ciel découvert agrandit, limitent le seul univers ou "avoir raison" prend un sens : la nature sans hommes" (11).

CAMUS dans cette phrase met bien sur le même plan le minéral et le végétal comme composantes d'une terre déserte, vacante.

Terre naturelle sans spécificité ethnique, elle est aussi perçue comme un espace indéfini dont les frontières se diluent dans la mer qui le prolonge. Elle devient objet d'une confusion de la part de l'écrivain.

En effet, la Méditerranée, ensemble géographique et culturel, deviendra pour CAMUS la grande nation universelle. C'est ainsi qu'il écrira :

"et jamais peut-être un pays, sinon la Méditerranée, ne m'a porté à la fois si loin et si près de moi-même" (12). Il y a là sans doute une mystification dans cette équivalence reconnue : un pays = la Méditerranée.

Enfin la déviation fréquente du mot terre, terme concret, vers une appellation plus généralisante "le monde" renforce la neutralisation de cet espace et montre combien CAMUS dans son oeuvre de fiction transforme la réalité, pour ne pas dire la falsifie.

.../...

Ce processus de neutralisation du décor géographique est également perceptible au niveau toponymique, comme nous l'avons déjà souligné dans notre chapitre III.

En effet, CAMUS en vient parfois à représenter des lieux anonymes voire irréels. Ainsi dans l'Ironie et l'Envers et l'Endroit, aucun nom de lieu ne permet de situer les histoires qui nous sont contées. Dans les nouvelles, l'imprécision géographique est renforcée d'une part par l'anonymat de certains lieux, d'autre part par l'étrangeté de ces lieux qui sont pour la plupart à la fois très lointains et très étendus : espace du sud, paysage brésilien. Cette extension de l'espace et cette distanciation voulue brouillent les limites. La suppression des noms de lieux réels permet d'effacer donc toute inscription géographique et par la même historique aussi. N'est-ce pas d'ailleurs ainsi que CAMUS perçoit et définit Alger, Oran et Constantine dans l'Eté ? Ne les présente-t-il pas comme des villes sans passé ?

En effet, pourquoi nommer les lieux et leur accorder une identité propre, une histoire, pourquoi les différencier alors que la principale préoccupation de l'écrivain est d'unifier ce monde, c'est à dire de le réduire à l'ordre de la nature ?

Enfin CAMUS pousse la mystification de la terre algérienne, sa terre natale, encore plus loin lorsqu'il se dit fils de la Méditerranée et lorsqu'il écrit :

"C'est maintenant seulement que j'entrevois la leçon des pays qui m'ont vu naître" (13).

Nous retrouvons là ce souci obsédant non pas d'une nationalité mais d'un universalisme utopique.

.../...

b) - Le soleil

"Un certain poids de soleil"

Le soleil est l'élément le plus important de la thématique camusienne car c'est sous son rayonnement que nous sont décrits tous les autres éléments. Il est d'une constance presque irréprochable, témoin des périodes heureuses ou malheureuses. Plus qu'un élément du décor, le soleil est une donnée de l'existence de l'écrivain. Il compte parmi

"ces biens périssables essentiels qui donnent un sens à sa vie : mer, soleil et femmes dans la lumière" (14), mais qui lui permettent surtout de composer ce monde idéal dans lequel il se réfugie. Le soleil est alors un moyen de sublimer les contradictions historiques vécues par CAMUS. Il est la traduction littéraire de l'absurdité de la situation coloniale. Cette obsession de la lumière, cet entêtement à vouloir privilégier les seuls espaces ensoleillés, ne sont-ils pas en effet motivés par une réalité plus sombre, insupportable pour CAMUS ?

Ainsi le soleil apparaîtra sous un double aspect : un soleil bienfaisant et un soleil destructeur, deux faces indissociables l'une de l'autre qui traduiront l'ambiguïté du monde.

- Soleil révélateur

Le soleil est lumière et chaleur. En ce sens, il est à l'origine de toute vie. Il anime tout ce qu'il illumine. Ainsi Tipasa inondée de soleil vit de toutes ses plantes et de toutes ses pierres. Les dieux antiques eux-mêmes semblent ressuscités ; ils "parlent dans le soleil" (15). Le soleil découvre un monde éclatant, vivement coloré. Des teintes

.../...

pures et franches juxtaposées les unes aux autres construisent un ensemble riant, d'une naïve simplicité : à Alger "le jeu de cubes blancs de la Kasbah", les "cargos rouges et noirs", "le canoë orange, "les corps bruns" (16) et à Tipasa "la mer cuirassée d'argent", "le ciel bleu écru", "la masse noire du Chenoua", "un monde jaune et bleu", toutes les fleurs citées et colorées, "l'autobus couleur de bouton-d'or", les voitures rouges des bouchers.

CAMUS propose un monde sans demi-teintes, aisément déchiffrable. Cette peinture s'apparente à celle que ferait un enfant. Serait-ce donc le monde de l'enfance que CAMUS renouvelle, le monde de l'innocence ?

Le soleil découvre la splendeur du monde mais il est aussi synonyme de lucidité.

Il est la source d'une réflexion sur la vie et sur la mort. Révélateur de la présence du monde chaque fois que sa chaleur imprègne la nature qui s'anime, il permet aussi à CAMUS de prendre conscience de sa propre présence au monde et simultanément du moment où il ne pourra plus jouir de ce dernier. Comme il l'écrit dans l'Eté à Alger :

"tout ce qui exalte la vie accroît en même temps son absurdité" (17).

C'est pourquoi le soleil entre bien souvent dans la composition de formules, expressions d'une philosophie de l'écrivain.

"Je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil" écrit-il dans la préface à l'Envers et l'Endroit (18). Cette prise de conscience est souvent explicitement énoncée comme dans cette phrase de la Mort dans l'âme :

"C'est maintenant seulement que j'entrevois la leçon du soleil (...)" (19).

.../...

Le soleil est associé enfin à la pureté

Le ciel camusien est rarement un ciel orageux. Le "ciel couvert" est évoqué une fois lors du séjour de l'écrivain à Prague, et le ciel pluvieux une autre fois, lors de son retour à Tipasa. Dans les deux cas, CAMUS avoue avoir été "mal à l'aise", angoissé à Prague, "désorienté" à Tipasa. Excepté ces deux exemples, partout ailleurs dans son oeuvre règne un ciel d'une inaltérable pureté. C'est toujours sous le même ciel, "le ciel d'un bleu intense et aéré" de Vicence (20), "le ciel débordant de soleil" à Alger (21), "le bleu cru du ciel" oranais (22), que CAMUS se déplace et jouit du monde. Et même plus tard, dans ses nouvelles, le ciel d'hiver reste toujours bleu. Dans la Femme adultère, le ciel ne tarde pas à se découvrir et bientôt "le ciel était d'un bleu de pervenche" (23).

"Le ciel bleu" est cité trois fois dans les deux dernières pages de l'Hôte (24).

Enfin dans le Renégat "le couvercle de ciel bleu dur" rappelle le ciel minéral d'Oran.

A un certain degré de pureté, le ciel aurait alors la même propriété que la pierre : la dureté. La référence au cristal, roche remarquable par sa dureté et sa transparence vient renforcer notre remarque et se retrouve aussi bien dans les premiers écrits de CAMUS que dans les nouvelles. : Ainsi à l'air cristallin de Tipasa fait écho la lumière cristalline du sud dans la Femme adultère.

En attribuant les mêmes qualités aux divers éléments, CAMUS s'efforce de donner une cohérence à son univers.

Par ailleurs l'intense ensoleillement peut jouer le rôle d'un feu purificateur sous l'effet duquel les paysages sont réduits à l'essentiel, c'est à dire à la nature.

.../...

Cette nostalgie de la pureté trouverait peut-être une explication en l'analyse que fait Jacques BÉRQUE du Maghreb colonisé :

"En somme où qu'on aille au Maghreb, entre les deux guerres, et malgré la beauté de certains types, de certaines images, aucun ton n'est franc. Delacroix, Fréminet ne seraient plus à leur place (...). Des peintres, des voyageurs de plus en plus traqués, retrouvent encore une certaine vibration du pur. Mais l'impur domine, à mesure que l'amalgame s'opère entre l'ancien et le nouveau, l'étranger et le natif" (25).

A vrai dire, la transparence de l'espace camusien n'est qu'illusion ; elle masque le véritable malaise tant politique que celui personnel de l'auteur.

- Soleil négateur

Le soleil chez CAMUS peut tout aussi bien signifier l'amour de vivre que la mort. Aussi préside-t-il à tous les enterrements : celui de la vieille femme de l'Ironie, celui de la mère de l'Etranger, ou alors la mort lente et cruelle du Renégat.

Le soleil anime la nature mais la dessèche aussi. Par ailleurs, s'il revivifie la nature, il supprime toute vie humaine. CAMUS ne parle-t-il pas de "cet univers brûlant qui défie l'histoire et ses agitations ?" (26).

A Alger, aux bains du port, les corps brûlés par le soleil se fondent dans le paysage, se confondent aux pierres de la jetée. Le soleil transforme les baigneurs en personnages mythiques sans relation avec les êtres réels de l'époque de CAMUS. En fait "cette fauve cargaison de dieux" (27).

.../...

représentent les compatriotes de l'écrivain qui prennent le temps de paresser au soleil.

Dans les nouvelles, le soleil perd de sa chaleur génératrice et se transforme en lumière froide et rare dans la Femme adultère, en lumière sèche dans l'Hôte, en soleil sauvage dans le Renégat. Ce n'est plus la vie ni la douceur de vivre qui dominant dans ces écrits. Le soleil est alors destructeur. Dans la Pierre qui pousse, ses quelques apparitions le présentent comme un élément hostile à l'humain. Ecrasant, impitoyable, que de fois est évoqué cet insoutenable éclat !

"Le ciel pesait"

"La chaleur tombait verticalement"

"Le soleil massif"

son pouvoir d'anéantissement n'épargne ni les hommes, ni leurs habitations. Ainsi "le soleil était maintenant assez haut dans le ciel et commençait de lui dévorer le front" (28).

"Le soleil, maintenant un peu descendu, rongait encore de l'autre côté de la rue, les façades aveugles des maisons" (29).

Enfin le soleil feu achève de consumer le monde. La métaphore de la brûlure rythme tout le texte du Renégat et illustre cette action meurtrière. L'ardeur des rayons désintègre le paysage, le liquéfie et le fige à la fois.

"Les pierres (...) crépitant sourdement" (30)

"L'immobile incendie crépitait pendant des heures" (31).

"Des herses de flammes invisibles et de cristaux bouillants" (31 bis).

"Quelle bouillie quand la chaleur monte" (32)

Cette représentation solaire permet de rendre compte de l'uniformisation du monde qui est ainsi réduit à rien, à un espace informe, encore une fois neutralisé.

.../...

c) - La mer

"Spécificité sans frontières"

Un autre élément qui va achever la cohérence de ce monde imaginaire est la mer.

Celle-ci ne peut être un élément neutre dans la thématique du roman sur l'Algérie. Elle est un adjuvant nécessaire dans la quête de la terre par le colonisateur. Elle représente donc un trait d'union dans l'espace entre la métropole et l'Algérie et dans le temps car elle a été le moyen des différentes conquêtes qu'a subies la terre algérienne.

La mer-liberté

Mais celle-ci n'est jamais vue sous l'aspect historique par l'écrivain. La mer symbolise pour celui-ci une ouverture de l'espace sur des horizons plus élargis. CAMUS a en effet une prédilection pour les ports, les villes côtières.

"Alger, écrit-il, et avec elle certains lieux privilégiés comme les villes sur la mer s'ouvre dans le ciel comme une bouche ou une blessure" (33).

La même image nous est proposée de Tipasa, "le village qui s'ouvre sur la baie" (34).

La seule présence marine semble abolir les enceintes, les murs et tout ce qui rappelle l'oeuvre humaine. La mer est alors perçue comme une délivrance, délivrance physique. Les bains de mer évoquent cet abandon de toutes les entraves corporelles pour mieux se fondre dans l'élément, disparaître dans le grand tout élémentaire :

"L'unité, pour CAMUS, s'exprime en termes de soleil et de mer" (35).

"Il me faut être nu et plonger dans la mer" (36).

...../....

L'exigence de la nudité est plus d'une fois répétée. Ainsi la nudité des jeunes gens sur les plages symbolise cette libération que procure le contact de la mer et cet état de disponibilité qui précède toute communion

De même, dans La Mer au plus près, la mer libère, soulage l'être. Elle délivre l'homme camusien des prisons du corps et de l'esprit.

"Elle nous lave et nous rassasie dans ses sillons stériles, elle nous libère et nous tient debout (...). Si je devais mourir entouré de montagnes froides, ignoré du monde, renié par les miens, à bout de forces, enfin, la mer au dernier moment emplirait ma cellule, viendrait me soutenir au-dessus de moi-même et m'aider à mourir sans haine" (37).

La mer est à l'origine du bonheur de vivre, du plaisir d'être. En témoignent ces "floraisons de rire parmi les gerbes d'eau" (38). Sa simple vue permet à CAMUS de vivre un quotidien plus heureux. Ceci explique l'attachement qu'il a pour certains lieux régulièrement fréquentés par lui :

le "petit café au bord du port" à Tipasa" (39)
le dancing de la plage Padovani, "immense boîte rectangulaire ouverte sur la mer dans toute sa longueur" (40), et cette "maison devant le Monde" significative par son appellation mentionnée dans le roman la Mort Heureuse, titre d'une chanson (41), et nom d'une maison que CAMUS habita réellement.

La mer - Evasion

La mer est évasion, rêve d'un ailleurs, promesse d'îles lointaines, celles-là même que CAMUS regrette de ne plus trouver dans les villes modernes et qui permettent à l'homme de se retrouver. Nous noterons que ce rêve ne semble plus possible à l'époque des nouvelles. C'est pourquoi la mer en est le plus souvent absente.

.../...

Pourtant dans la Femme adultère, Jeanine au coeur de plaines désertiques, seule dans sa chambre d'hôtel, tente de forcer les barrières de l'exil en rêvant à la mer, une mer incertaine au début qui se précise peu à peu.

"Elle rêvait (...) plus consciente de cette rumeur de fleuve qui venait de la meurtrière (...). Puis le vent parut redoubler, le doux bruit d'eaux devint sifflement de vagues. Elle imaginait derrière les murs, une mer de palmiers (...) " (42).

Dans ces régions arides, l'élément liquide, l'eau, est surtout invoqué comme un bienfait, un remède à la torture humaine. Ainsi la nuit dans la Femme adultère et la pluie dans le Renégat sont deux éléments qui vont jouer le même rôle que celui de la mer dans les autres paysages.

"L'eau de la nuit commença d'emplir Jeanine" (43) et c'est l'instant de l'union de la femme avec le monde naturel. Dans le Renégat, la pluie et la nuit ont les mêmes effets d'apaisement et de délivrance physique.

Une mer immuable

Un dernier caractère qui opère dans le même sens d'uniformisation est celui de la platitude de cette mer immobile, étale, toujours du même bleu comme d'ailleurs le ciel qui la surplombe. La similitude de la mer et du ciel accentue la sensation d'infini qui émane du paysage camusien. Cette permanence est répétée comme un leitmotiv à travers diverses formules :

"la mer plate", "l'eau calme de la darbe", "la mer sans une ride", "les eaux lisses".

.../...

La redondance de ce caractère assure le lecteur de la stabilité du monde décrit. En outre, toutes ces répétitions révèlent l'entêtement de CAMUS à ordonner un monde en fait chaotique.

Dans cette entreprise, que de contradictions trahissent ce vouloir-voir et ce vouloir-vivre désespérés de l'écrivain. Ainsi la "mer la plus vieille du monde" (44), la Méditerranée compose néanmoins avec les autres éléments "un paysage toujours vierge, toujours neuf, inaltérable, atemporel, anhistorique.

Dans tous les cas, la mer, par ses perspectives illimitées, par sa fluidité diluante, par son invariabilité participe à l'opération de généralisation du monde camusien.

3) - RANDAU, KATEB :

Nature dans l'Histoire

Les oeuvres de RANDAU et de KATEB, au contraire, affirment leur ancrage historique.

RANDAU n'hésite pas à dire et à décrire le monde colonial en insistant sur le colonisateur dont il fait l'apologie. Les titres de ces romans sont à ce propos dénués de toute ambiguïté. Ils mettent bien en exergue l'intérêt qui est porté à cette communauté.

KATEB met en scène le colonisé et le monde du colonisé sans omettre pour autant le colonisateur. Les oeuvres sont inscrites dans un temps et un espace historiques, explicites dans ses textes. Celui de l'Est algérien, l'un des bastions de la révolution algérienne. Tout en étant très poétique son oeuvre est jalonnée de références historiques qui tissent ainsi une trame serrée d'événements véridiques.

.../...

a) - La perception coloniale du soleil

Si le soleil est bien une constante dans la littérature sur l'Algérie, il n'éclaire pas les mêmes paysages. Chez CAMUS, il règne généralement sur des lieux édéniques, sur des îles de bonheur résumées dans la formule terre-mer-soleil. Par contre, Chez RANDAU, le soleil n'apparaît pas doté de la même luminosité. Le plus souvent, c'est un soleil couchant qui donne lieu à des descriptions chaudement et exagérément colorées, à des images stéréotypées malgré le désir d'originalité de RANDAU.

"Un ciel en robe d'intense violet piqueté de soufre" (45).

"Un lingot de cuivre rouge demi fondu" (46)

" Un crépuscule de pourpre et de lilas" (47)

Dans les textes de RANDAU, les fins de journées témoignent de l'intensité solaire suggérée par la violence des couleurs. Alors que chez CAMUS, les crépuscules sont vertes teinte reposante qui rappelle celle de la mer, chez RANDAU les crépuscules sont toujours flamboyants. La lumière naturelle est d'ailleurs toujours très vive quelle que soit l'heure de la journée.

Cette perception de l'élément solaire est caractéristique des écrivains coloniaux qui ont en fait hérité de la tradition littéraire exotique. Celle-ci associait le soleil à cette contrée lointaine à la fois merveilleuse menaçante que représentait l'Orient.

RANDAU réutilise l'image exotique ; ne qualifie-t-il pas lui-même le soleil d'oriental (48) ?

Comme le souligne Isabelle ANSEL (49), le soleil participe également du mythe de l'Afrique.

.../...

"Dans le mythe de l'Afrique qui apparaît dans tous les écrits de la littérature coloniale, le soleil de mort, le soleil tragique, le soleil de midi, la torpeur, l'apathie, les heures d'engourdissement et de sommeil, etc..., sont des clichés qui font de l'Afrique une terre infernale et maudite". Cette idée de la démesure marque la représentation du soleil chez RANDAU. Alors que pour CAMUS, cette démesure est toujours contrebalancée, atténuée par son contraire.- car le thème dans son oeuvre est partout ambivalent - la perception de l'élément solaire par RANDAU est toujours excessive. Nous y décelons en même temps que du ravissement une sorte de sourde appréhension. La spécificité de ce soleil apparaît dans certaines phrases, telles celles-ci :

"Le soleil aux ombres violettes n'était pas le même que le soleil aux ombres grises des pays de brume" (50). La violence de son rayonnement peut en faire un élément mal-faisant "le soleil implacable" (51), "le soleil exterminateur" (52).

Mais cette représentation a pour but essentiel de révéler le caractère des colons au contact de cet élément. L'intensité de la lumière et de la chaleur les transforme en êtres à la fois divins et débordant de vie.

"La lumière, écrit RANDAU, nous a donné l'énergie individuelle" (53).

Rappelons le portrait d'Hélène au début des Colons : la jeune femme apparaît comme une sculpture antique modelée par la lumière dorée du soleil couchant.

Nous retrouvons d'ailleurs cette image chez CAMUS lorsqu'il compare les jeunes baigneurs au port d'Alger à "une fauve cargaison de dieux". Mais alors que CAMUS ne précise pas l'origine ethnique des hommes qu'il décrit, RANDAU, au contraire, la rappelle sans cesse. Hélène est le type même de

.../...

"la forte race algérienne" (54) sachant que ce terme de race défini aussi positivement réfère à la communauté colonisatrice.

b) - Omniprésence du soleil chez KATEB

Cette démesure qui caractérise le soleil africain n'est pas absente de l'oeuvre de KATEB. D'ailleurs, comment vouloir souscrire Nedjma, notamment, à l'emprise solaire lorsque le titre lui-même la précise d'avance. "Nedjma" symbolise l'astre stellaire qui peut tout aussi bien représenter le soleil puisque le soleil est lui-même une étoile. Il faut ajouter que les temps forts du rappel de cette femme sont toujours des moments d'intense ensoleillement.

Au chapitre IX de la deuxième partie, la première évocation de Nedjma est faite à travers la description de la villa Nedjma puis de Neđjma, sous le soleil de midi. C'est dans une atmosphère infernale, entretenue par "les démons de la canicule" (55) que vit cette femme étrange, attirante et difficilement accessible :

"Tout le bombardement de midi, concentrant le feu, n'altère l'ombre touffue ni de ses irrésistibles succions, ni de son errance acharnée d'incendie en quête d'air" (55bis) Quelques pages plus loin, le chapitre X raconte le retour de Lakhdar à Bône, retour dont le principal but est de trouver la maison de Beauséjour. Là encore, l'approche de la villa abritant Nedjma se situe à l'heure la plus chaude de la journée :

"Nul ne lève la tête devant le Dieu des païens parvenu à son quotidien pouvoir : midi endort autant qu'un

.../...

temple, submerge le voyageur ; midi ! ajoute l'horloge en sa rondeur sacerdotale" (56).

Au chapitre XI, Nedjma apparaît sous la forme d'une vision auréolée de soleil :

"Cheveux de fer ardent fragile chaud où le soleil converge en désordre" (57).

C'est encore midi qui ponctue la rencontre de Rachid et de Nedjma dans une clinique de Constantine (58).

Enfin dans la quatrième partie de l'oeuvre qui raconte le séjour de Si Mokhtar, de Rachid et de Nedjma au Nadhor, le soleil semble bien lié à la présence de la femme. En effet, le réveil de Nedjma dissipe brusquement l'averse et réajuste le temps à l'heure fixe habituelle :

"puis le soleil parut au zénith". Mais c'est ce qui va suivre qui met en évidence le caractère solaire de Nedjma. Ainsi tout se passe comme si le soleil fondu dans l'eau du chaudron - "elle remplit d'eau le vaste chaudron de cuivre et le laissa tiédir au soleil" (59) - avait miraculeusement pénétré Nedjma qui au sortir du bain revêt l'apparence "d'un astre impossible à pilier dans sa fulgurante lumière" (60). La comparaison de Nedjma à un astre se poursuit au cours des pages suivantes sous une forme métaphorique :

"Le rayon dont elle m'avait ébloui rendait mes maux plus cuisants" (61), pour se parfaire dans l'image finale de l'étoile.

Ainsi l'association constante du personnage féminin de Nedjma à la présence du soleil nous permet de reconnaître la dimension solaire de l'oeuvre de KATEB. De plus, selon, KATEB "Nedjma c'est l'âme du paysage (62), Nedjma devient symbole de l'Algérie, symbole de l'Afrique entière.

A travers ce rapprochement du personnage solaire et de la

.../...

terre africaine KATEB à sa façon participe au mythe du soleil africain, repéré déjà chez les écrivains français. Pourtant le traitement de ce thème s'avère bien différent dans la prose katébiennne.

En effet l'écrivain use parcimonieusement de ce thème en ce sens qu'il ne fera guère de développement à ce sujet. Il le reprend de façon tout à fait inédite. Il le dépouille de tous ses oripeaux traditionnels et nous propose un soleil nu, sans qualificatif, sans couleur, un soleil dont l'intensité est presque toujours culminante, un soleil au zénith, symbolisé par l'horloge de la place de Bône, marquant midi, immobile comme un oeil fixe.

Bien souvent le soleil reprend sa place habituelle : il n'est qu'une composante du décor.

Mais il surgit aussi dans le texte à des moments de tension du récit, tel un acteur entrant brusquement sur une scène de théâtre. Dès lors, il s'intègre à l'action, il est mêlé au drame qui se joue.

Le soleil dans l'oeuvre de KATEB ne se limite pas à la fonction de circonstant. Il apparait souvent implicitement lié au monde du colonisé. Il fait partie de cet univers que le colonisateur veut faire sien.

Plusieurs détails nous font songer à cette complicité de l'élément solaire avec le peuple colonisé.

Ainsi lors de la rixe qui oppose le contre-maître Mr. ERNEST à Lakhdar, Mr. ERNEST est blessé par Lakhdar. L'apparition du soleil semble alors faire écho aux "sourires involontaires des témoins" (63).

"Le soleil éclaire à présent le chantier ainsi qu'un décor de théâtre surgi de la plus navrante banalité" (64).

.../...

La présence du soleil laisse pressentir une amélioration pour le colonisé. Mais l'écrivain n'explique pas la relation entre l'élément et l'univers du colonisé. Seule, la juxtaposition des phrases de ce petit paragraphe nous la laisse deviner. La première et la dernière sont en étroit rapport.

"Le soleil brille ; la chaleur enflamme les parois d'étain des baraquements. Tout le monde, après s'être dévêtu, s'est couché sur le dos. Nous avons réfléchi à notre situation qui nous a paru bonne" (65).

En revanche, l'absence du soleil est toujours un mauvais signe.

Dans le bar européen où se retrouvent le soir les manoeuvres, "le soleil assombri" est évincé par "les étincelles captives de la bouteille (...) pleine de lumière éclatante et glacée" (66).

Dans ce lieu étranger, le colonisé vient se perdre en quelque sorte. La disparition du soleil correspond également au rétrécissement de l'univers du colonisé ; c'est ainsi que l'espace s'amenuise autour de Lakhdar.

"Le dernier faisceau de lumière, disparu au soleil couchant, fait sentir son absence sur la route devenue grise, étroite : Lakhdar y retrouve l'atmosphère, perdue dans sa mémoire de la première arrestation" (67).

Enfin le soleil apparaît dans une image qui se trouvait déjà dans les textes de RANDAU et de CAMUS et qui soulignait l'ascendance naturelle des hommes d'Algérie. Chez CAMUS et RANDAU, cette métaphore définissait exclusivement le peuplement européen. Avec CAMUS, les pieds-noirs sont apparentés à des dieux antiques. Il font partie de la mythologie. Avec RANDAU, les Français d'Algérie sont des hommes

.../...

qui ont été forgés par le climat de ce pays. " Fils du Soleil" rend compte à la fois du tempérament chaud du méditerranéen, de son ardeur de vivre et de la place du colon dans la hiérarchie sociale de la colonie. Le colon est le maître ; il détient le savoir et le pouvoir, l'éclat de la civilisation.

Chez KATEB, cette image prend une toute autre signification. Elle se rapporte tout d'abord aux colonisés. Nous voyons ici comment KATEB réutilise une image déjà usée par ses prédécesseurs français en l'adaptant à son propre discours. Le colonisé qui était toujours perçu dans l'ombre, au second plan, dans les oeuvres des auteurs français, émerge ici à la lumière. Il revendique pourrait-on dire "sa place au soleil". Cette caractérisation naturelle lui accorde ainsi un statut qui lui était refusé dans la prose coloniale.

c) - La terre

La terre, élément fondamental de la thématique coloniale et maghrébine, ne peut être considérée chez RANDAU et chez KATEB comme une terre idéale luxuriante ou aride mais inhabitée. La liaison entre l'homme et la terre est très forte. La terre dans leurs oeuvres existe par l'action des hommes.

La terre chez RANDAU

- la terre = une richesse

Elle est avant tout la colonie d'Algérie distincte du territoire métropolitain. RANDAU n'hésite pas à rappeler à travers le discours de ses personnages cette précision à la fois géographique et historique. "Notre terre algérienne"

.../...

écrivra-t-il (68). Et si la terre donne lieu à de nombreuses descriptions, - car il faut la faire voir, en faire saisir sa spécificité, montrer que sa végétation, son relief, ses couleurs, sa lumière, ne sont pas les mêmes que celles des terres européennes - le point de vue colonialiste, et notamment économique n'est jamais oublié. Si la terre algérienne est généreuse, riche en espèces végétales, elle est donc féconde. Cette fécondité la transforme en une source sûre de richesses pour le colon. Rappelons les projets de Jos LAVIEUX.

"Jos songea aux travaux qui seraient entrepris au début de la saison des pluies pour faire germer des richesses plus amples ; il prévint les bénéfices, calcula les dépenses ; là-bas dans une presqu'île de l'oued il créerait des jardins irrigables, sur les collines il planterait des divettes, il doublerait l'orangerie (...)" -69).

Le point de vue économique est clairement exposé lorsque sont évoquées les cultures qui couvrent cette terre, les céréales et par dessus tout la vigne. Le professeur Martin le clame d'ailleurs :

"L'Algérie est par excellence le pays du vignoble" (70).

Cassard, gros propriétaire foncier tient le même discours en évoquant ses cultures. Cette vision matérialiste est propre à RANDAU. Nous ne la retrouverons plus chez CAMUS.

A cette terre, base essentielle de l'enrichissement de la colonie et de la Métropole, le colon va accorder une attention particulière. Il va la chérir, la personnifier ; elle sera son nouveau partenaire ou adversaire dans la lutte pour l'acquisition d'une fortune et d'un statut social plus élevé.

.../...

La terre des excès

Ainsi la terre apparaît à travers les descriptions d'une nature fortement anthropomorphisée, démesurée dans ses divers aspects. Terre fertile ou terre aride mais toujours avec outrance.

Le végétal dans les romans de RANDAU est synonyme de vitalité et d'abondance qu'il soit dans les jardins ou à l'état naturel.

"Elle revoyait l'épais jardin aux hautes herbes, où les matins d'été, dès que l'Orient se fleurissait de soleil, ils rôdaient, grimpant sur les arbres nourriciers pour cueillir pêches et abricots, croquant des figues froides (...). Ils s'enfuyaient vers les treilles pesantes où pleurait le raisin frais (...) (71).

Cette image de la terre nourricière permet de valoriser de nouveau le colon cultivateur qui a su transformer "un sol de misère sans lendemain" (72) en un jardin fécond.

Quant au relief, il apparaît souvent doté d'une telle agressivité que le lecteur est forcé de croire aux efforts du colon pour dominer un tel pays et pour y vivre. En fait, cette agressivité qui sourd à travers chaque élément du paysage, cette résistance du relief qui se devine à tous les replis des montagnes, des collines, sont une façon détournée de traduire le malaise colonial. La terre, comme l'écrit RANDAU, est le lieu d'un "duel constant (...) entre hommes et contre la nature" (73).

C'est pourquoi les paysages décrits révèlent une perception à la fois angoissée et angoissante.

Dans les Colons les paysages côtiers se caractérisent par des lignes heurtées.

.../...

"La route dominait la tourmente de roches qui gisait, immobilisée et menaçante, autour de Ratène" (74).

" (...) A l'horizon le sol esclave emprisonné dans le filet des champs de vignes, dans les lacets réguliers des files de ceps, mourait broyé par la masse déchiquetée des montagnes massives qui plantaient leurs crocs dans les nuages du soir " (75).

Cette représentation souligne la main dominatrice du colon qui réussit à dompter la nature rebelle.

Nourricière, menaçante, elle peut être aussi dévoratrice. Symbolisée par le Moloch, monstre dévorateur, elle est aussi capable de se révolter et d'être un réel danger de mort pour le colon.

L'invasion et la destruction par les criquets des champs de blé du colon Jos LAVIEUX peut signifier de façon allégorique l'insurrection latente des autochtones. Tout un vocabulaire relatif à la guerre décrit l'attaque de ces insectes qui sont d'ailleurs personnalisés.

De même la crue brutale de l'oued dans les Algérienistes est un exemple de cette menace de mort liée à la terre algérienne. Dans les Colons, enfin, Jos LAVIEUX pénétrant dans la brousse pour défricher un nouveau domaine, meurt mystérieusement. Cet aspect rébarbatif de la terre algérienne sert encore à mieux expliciter l'endurance et l'audace du colon.

Une relation passionnelle

Bien souvent, en raison de l'acharnement du colon à dominer et à posséder la terre, celle-ci est comparée à la femme aimée. De véritables liens passionnels se tissent entre le colon et la terre que RANDAU expriment en ces termes :

.../...

"Ce n'est ni avec ses yeux, ni avec des documents écrits qu'on pénètre l'intimité d'une contrée ; celle-ci est pareille à une femme, il faut l'aimer en passion, tenir à elle par l'esprit et par la chair ; il faut que le paysage et sa vie fassent partie intégrante de votre vie" (76).
Tout un lexique de la sensualité est convoqué pour décrire une nature vivante, sensible, charmeuse et quelque peu surnaturelle. Chacun de ses éléments est perçu comme s'il était pris dans un véritable débordement des sens. N'est-ce pas ce que suggère la description que nous propose RANDAU dans les premières pages des Colons ?

"Les jardins s'enlaçaient, se baisaient aux arbres, approfondissaient comme des cachotteries amoureuses (...)" (77).

grasses qui frétilaient (...) se gonflaient de volupté indicible, les extrémités tressaillaient ainsi que des épidermes, et c'était autour de la jolie femme pâle l'immense pâmoison des jardins dans l'étreinte éperdue des montagnes. Les appels des paons accentuaient le cri d'amour touffu de la vallée" -(78).

Séduisante , la terre prend les formes d'une femme dont la présence aiguise le désir masculin. Ainsi "toute nue, elle gonflait de lourds mamelons, offrait son large ventre (...) elle étirait, grasse et saine ses robustes membres" (79).
La représentation d'une terre féminine, sensuelle, digne d'amour est fréquente chez RANDAU ; elle se retrouvera d'ailleurs chez CAMUS et KATEB également.

Mais chez RANDAU, elle traduit particulièrement l'amour du colon pour la terre ; elle révèle en outre sa sensualité. A son contact , celui-ci se trouve ragaillard. En fait l'amour est aussi une expérience d'homme d'action. Le colon est

.../...

d'ailleurs dépeint comme un homme doté d'une énergie physique qui le distingue de ses compatriotes métropolitains :

"Les gens énergiques et voluptueux qui habitaient un pays tel concevaient la vie d'autre sorte que les septentrionaux aux chairs roses ; ils ne pouvaient aimer que l'harmonie passionnée du verbe et de la forme" (80).

Ce corps à corps passionné entre l'homme et la terre découvre la virilité du colon et la violence de ses sentiments.

La terre chez KATEB

"Lieu de blessure et d'agression la terre est aussi perçue comme la matrice originelle qui a façonné l'homme" (81) écrit J. MADELAIN dans un essai sur les romans maghrébins de la langue française.

Cette analyse illustre bien à notre sens l'image de la terre restituée par l'oeuvre de KATEB. Pour cet écrivain, la terre n'est pas parée d'une végétation aussi généreuse et aussi saine que celle que nous pouvons rencontrer dans les paysages de nos précédents auteurs.

Une terre "Morte - Vivante"

Abandonnée par l'homme - "j'ai cotoyé des terres en friches" (82)- le spectacle apparent qu'elle présente suggère plus la souffrance que la joie de vivre. La verdure laisse souvent place à la broussaille. Les rares plantes ont un aspect maladif :

"figuiers nus et difformes (...) caroubiers, ceps en désuétude" (83).

Cette apparence désertique et malade est à lier au contexte

.../...

de la colonisation, car eelle-ci est destruction. La terre profanée, violée, meurtrie ne peut offrir un visage serein. Elle est alors "ce polygone hérissé de chardons, apparemment inculte et presque inhabité, immense, inaccessible et sans autre limite que les étoiles, les barbelés, la terre nue et le ciel sur les reins" (84).

Pourtant cette dévastation n'altère pas la vie profonde de la terre. En effet, celle-ci replie ses forces restantes au plus profond d'elle-même afin de mieux les préserver. Aussi devient-elle refuge, réserve de vie.

Aux lieux ouverts camusiens KATEB oppose un autre point de vue : les lieux fermés. Les lieux d'ombres, enfoncés dans des retraites de verdure comme celle de la villa Nedjma, la forêt refuge de la tribu, les grottes creusées dans le roc où les descendants essaient de retrouver artificiellement la paix originelle, abritent des germes de vie.

Les richesses de cette terre ne sont pas celles qui sont données à voir (85) ; celles qui croissent à la lumière du jour, mais bien plus celles qui naissent au tréfonds d'elle-même. Ainsi l'image d'un monde souterrain revient fréquemment dans le récit visionnaire de KATEB :

"De nouvelles rivières et des arbres étaient sur le point de naître au fond de la terre" (86).

L'eau source-même de la vie, se cache dans les profondeurs comme "le fleuve au fond du gouffre" (87) en attendant l'heure de surgir à nouveau au ras du sol.

Solidarité = Terre - hommes

Cette vie latente est celle des hommes qui l'habitent. Dans les oeuvres des auteurs nationaux, l'histoire des hommes est en étroite relation avec celle de la terre ances-

.../...

trale. De ce fait, les hommes sont profondément inscrits dans le le paysage. Cette insertion est rendue, comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, d'une part par la métaphorisation animale, végétale ou minérale des humains, d'autre part par la sorte de fusion et de complicité qui s'établit entre les hommes et la nature.

Ainsi KATEB écrit :

"Le peuple était partout, à tel point qu'il devenait invisible, mêlé aux arbres, à la poussière, et son seul mugissement flottait sur moi" (88).

Cette phrase rend bien compte de ce tout un constitué par les habitants originaux de l'Algérie et le paysage qui leur est familier.

KATEB ainsi propose sa vision ; il concrétise à sa façon la fameuse expression "l'arabe, élément du décor" mais celui-ci n'est plus un élément passif. La nature se fait complice de la lutte du colonisé. Elle le cache, elle l'assiste et participe à ses projets :

"Je suis parti avec les tracts

Je les ai enterrés dans la rivière (...)

J'ai tracé sur le sable un plan (...)

Un plan de manifestation future" (89).

Elle le protège telle la forêt-asile opposée à la ville-ogresse (90), emblème de la colonie, tels ces "arbres pleins d'un murmure complice qui berce de sa mouvante hauteur, la fuite encore sans but de Rachid" (91).

Les animaux domestiques eux-mêmes entrent dans l'action et agissent en partisans.

"Au loin les ânes et les mulets conduisaient loyalement notre jeune armée" (92).

La terre dans son ensemble et les hommes qui la peuplent forment un tout animé de la même vie, voué aux mêmes aléas,

.../...

engagé dans une même action.

La terre est le lieu d'un drame au sens grec du terme, lieu d'une action, d'un mouvement. Sa présence dans le texte symbolise la vie et le destin des Algériens.

La terre et la femme

Maîtresse et amante pour le colonisateur, la terre n'entretient pas tout à fait le même genre de relations avec le colonisé.

Dans l'oeuvre de KATEB, elle est également féminisée. La terre et la femme sont intimement liées, la femme ayant été pour KATEB la médiatrice entre lui et la révolution. Car "Nedjma n'est pas une création de l'esprit ; c'est une femme qui a bel et bien existé. Il s'agissait d'un amour impossible (...) par conséquent il y a eu rupture" (93).

Cette séparation est d'ailleurs transcrite à travers deux poèmes rappelés par J. ARNAUD et intitulés Nedjma ou le poème ou le couteau, et la Séparation de Corps (94).

Ce refus de rêve de jeunesse va pousser KATEB vers la réalité, celle du combat collectif. Cette dépossession amoureuse sera transfigurée par le poète et assimilée au drame vécu par la terre algérienne violée par "des prétendants sans titre et sans amour" (95).

Terre amante par toutes les passions qu'elle allume elle est aussi la terre-mère par les pouvoirs générateurs qui lui sont attribués.

Elle porte en elle la source de la vie. Elle est la terre féconde, "le rocher natal" ; elle est la matrice protectrice, "la nuit maternelle". Elle représente les attaches de cette société éclatée, exilée, aliénée à laquelle appartient l'écri-

.../...

vain. Le rapprochement terre-mère est rendu possible par l'évocation de l'enfance conçue par KATEB comme un espace-temps à la fois lié au monde naturel et à l'intimité maternelle. C'est la mère en effet qui raconte au jeune KATEB des histoires issues du terroir algérien :

"la première enfance, rappelle l'écrivain, est généralement influencée par la mère, c'est la mère qui raconte les premières histoires que l'enfant entend. Et il y en a beaucoup : des histoires d'animaux, toutes choses très anciennes qui peuvent influencer un écrivain à son insu" (96). La terre représente ainsi la tradition qui enracine et soude les membres de la tribu.

d) - La mer

"Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort".

J. CHEVALIER, Dictionnaire des Symboles

Deux faits sont à signaler à propos de ce thème et nous permettent de distinguer les tableaux naturels restitués par les oeuvres de nos trois écrivains.

D'une part, la mer dans l'oeuvre de KATEB a une fréquence moindre. Rarement citée dans les oeuvres de notre corpus, KATEB n'en fait pas un élément de base du paysage algérien. D'autre part, les représentations marines que nous avons recensées sont dans les oeuvres de KATEB et souvent dans celles de RANDAU dotées de marques fortement négatives.

.../...

Chez KATEB en effet, l'objectif est bien plus porté sur les terres des hauts plateaux de l'est algérien que sur les rivages marins. Chez RANDAU par contre, elle apparaît souvent, les colons, principaux personnages romanesques, étant concentrés sur les côtes algéroises. Mais ni chez l'un, ni chez l'autre, nous ne retrouvons l'image paradisiaque de la mer camusienne, de l'été algérien.

Pour le colonisateur, la mer est synonyme d'union, de pont liant deux mondes : le métropolitain et le colonial. Pour le colonisé, elle symbolise la rupture, la séparation. Elle est prélude à l'exil du colonisé car elle l'éloigne de sa terre natale et le conduit vers le continent étranger. Elle le sépare des siens et de l'être aimé.

"Tu t'éloignais toujours dans la mer trouble, sur un fond violent" écrit KATEB à propos de la femme impossible à aimer (97). La mer est encore le lieu où toutes les sources sont confondues, celui de la perte des origines.

"La mer où nulle source ne reconnaît son murmure : l'horreur, la mêlée, le vide - l'océan - et qui d'entre nous n'a vu se brouiller son origine comme un cours d'eau ensablé (...) (98)".

La mer dans les deux oeuvres de KATEB apparaît comme un thème à caractère dysphorique. Plusieurs images relevées la montrent en effet sous les traits d'une femme déchue "la mentablement vautrée", "mère de mauvaise vie et de sang froid", "mer trouble". Mais cet espace n'est-il pas dû encore à la situation de colonisation ? La mer elle-même n'est-elle pas ici dénaturée par les événements ?
Peut être, si nous nous reportons à un passage dans lequel KATEB décrit Lakhdar de retour à Bône :

"Il ne fixe que la mer, Il veille à la naissance des abîmes, à l'avenir du port ; "si la mer était libre, l'Algérie serait riche", pense le voyageur" (99).

Ainsi la mer tout comme la terre sont en butte aux mêmes aléas.

Dysphorie également caractérise la plupart des paysages marins de RANDAU.

Nous sommes en premier lieu surpris par l'aspect malsain de chaque détail. Les exemples sont à ce sujet nombreux. Toute une gamme d'images réitère le thème du sale.

"Les vomissures du ressac" (100).

"[La mer] s'étendait comme une tache énorme de moisissure cendrée" (101).

"La mer glaviotait des boues visqueuses, suspendait des morves verdâtres aux parapets" (102).

Nous remarquerons que cette apparence répugnante se double d'une agressivité qui transforme la mer en une force dangereuse.

"Alors la mer, avec des miaulements farouches bondissait, griffait les dunes qu'elles écorchait, où elle laissait des égratignures noirâtres, mordait les roches" (103).

La mer, ici, ne possède pas le caractère protecteur, maternel que l'on trouve dans l'oeuvre de CAMUS.

Au contraire, "la mer plissait le bleu froid de son mauvais sourire" (104).

Cette violence de l'élément et la menace qu'il représente complètent l'hostilité du relief que nous avons précédemment indiquée. Ces tableaux aux couleurs impures, empâtées, s'opposent à la transparence et à la fluidité des aquarelles camusiennes. Ils semblent signifier l'incertitude d'un univers malade malgré l'apparente bonne santé de la colonie.

.../...

Mais RANDAU n'a nullement l'intention de démontrer consciemment cet aspect-là.

A coté de ces sombres paysages, nous trouvons des images plus sereines, dignes des cartes postales exotiques où figurent "des rivages lisses", "le vaste tapis bleu sombre" /des/ ports" (105), "La mer libre dans son bain de ciel" (106). (106).

Cette représentation rappelle les plages, lieux de détente pour les petits et gros colons amplement décrits dans les Algérienistes (107) et dans les Colons (108).

Enfin la mer est une occasion de rappeler l'enracinement historique de la colonie ; de singulariser donc celle-ci.

Ainsi fonctionne la description des embarcations dans la baie algéroise. Chacune d'elles est identifiée et fait référence à une ethnie particulière.

"Des felouques napolitaines, un saint de bois à la proue carguaient à l'entrée du port l'immense triangle de la voile latine (...). Une balancelle frôle les nagours (...). Un matelot (...) modulait d'une voix grave une vieille mélodie en langue maltaise, et affluaient dans son dire les larges gutturales du dernier des idiomes puniques" (109).

Toutes ces précisions quant à l'origine des embarcations et des marins ne se retrouveront plus chez CAMUS. Elles rappellent au lecteur Carthage et la Rome antique. Mais elles lui indiquent aussi que le présent colonial est lié à une tradition latine africaine, que ces matelots latins descendent directement des romains et des carthaginois et que, par conséquent, cette mer est la leur.

En ce sens, RANDAU s'oppose nettement à CAMUS qui lui au contraire refuse ce mythe de la latinité hérité de L. BERTRAND,

.../...

trop spécifiquement revendicateur d'une histoire, d'une identité nationale, pour lui substituer le mythe de l'universel méditerranéen.

"La Méditerranée est ailleurs", écrira CAMUS.

"Elle est la négation même de Rome et du génie latin" (110).

Ainsi les oeuvres de RANDAU comme celle de KATEB font plus directement allusion à l'Histoire qui leur est contemporaine. Le rapport au monde de ces écrivains et aux événements qu'ils vivent est sans équivoque.

RANDAU proclame sa spécificité algérienne.

KATEB est en quête de son identité historique que la colonisation tente de lui faire oublier.

II - VERS UNE DYNAMIQUE DE L'ESPACE

L'analyse d'un petit nombre de motifs communs à cette littérature sur l'Algérie montre combien peut varier l'appréciation de l'univers naturel algérien par des écrivains différemment inscrits dans l'histoire de ce pays. Des tableaux spécifiques se font jour à travers leurs oeuvres, illustrant diversement le vécu ou le vouloir-vivre de chacun d'eux.

Mais, comme nous l'avons vu au fur et à mesure de notre étude, cet espace géographique symbolique n'acquiert véritablement de sens que lorsqu'il est mis en relation avec

.../...

l'histoire de son occupation humaine. Nous avons déjà remarqué que chaque écrivain décrit longuement et fréquemment les lieux qui lui sont les plus familiers, ceux dans lesquels il réside le plus longtemps.

Il s'agit pour nous de voir à présent comment la topographie propre à chaque oeuvre est significative de la compartimentation instaurée et imposée par la colonisation même.

1 - La compartimentation de l'espace

Ainsi dans le roman de RANDAU, colonisateurs et colonisés se côtoient mais ne résident pas dans les mêmes zones. D'ailleurs nous remarquerons que même au sein du groupe colonisateur, il existe des distinctions sociales qui programment la localisation de ces groupes humains. Les colons aisés, d'origine française, propriétaires de domaines agricoles, parfois intellectuels comme Cassar, constituent une classe à part : la classe dominante. Ils représentent la voix de l'idéologie coloniale algérieniste. Les personnages appartenant à cette catégorie détiennent le discours dans le texte.

.../...

Ce sont eux qui décrivent les paysages et les autres groupes humains ; ce sont eux qui les jugent.

L'autre classe composant la colonie de peuplement est constituée par le prolétariat ouvrier aux origines latines diverses.

Quant au peuple colonisé, sa présence s'impose même s'il est généralement perçu comme subalterne.

Qu'il soit riche ou pauvre, le colonisateur circule librement à travers tout le territoire. Il n'y a pas pour lui de lieu explicitement interdit puisqu'il est le conquérant et qu'il est devenu le maître du pays.

Nous le voyons ainsi se déployer sur les côtes, se promener et travailler dans les campagnes sahéliennes, se déplacer vers les hautes plaines et le sud.

A Alger, tous les quartiers lui sont ouverts. Le couple Hélène-Cassard peut flâner où bon lui semble ; dans les quartiers de la ville moderne, dans les faubourgs plus élevés comme dans "les vieux quartiers de l'Agha" ou les ruelles de la Casbah. Tous ces lieux de passage sont des lieux libres. Ils le sont même pour le colonisé. Ainsi dans la rue Michelet, les petits commerçants ambulants, vendeurs de journaux, cireurs, "coquetiers arabes", "marchands de fèves", se mêlent à la foule des ménagères, des bureaucrates et des autres commerçants européens (1)

De même, les plages de la banlieue algéroise si l'on en croit RANDAU, peuvent être considérées comme des lieux libres où se mêlent toutes les ethnies.

"Les plages au-delà de Guyotville, la cité des primeuristes aux blancscottages, étaient ocellées de campements autour desquels jouaient et se rigolaient des familles de citadins, de colons, de bourgeois, de journaliers, de

.../...

calicots, de maraîchers (...)" (112).

"De nombreux indigènes, chéchia en bataille et brin de jasmin dans la narine se mêlaient à la foule et banquettaient avec elle" (113).

Si la rue de façon permanente et la plage de façon plus exceptionnelle sont des espaces où coexistent colonisateurs et colonisés, en revanche, les lieux de résidence dénoncent les distinctions sociales et la séparation des groupes humains. D'une part, les colons aisés n'habitent pas dans les mêmes quartiers et les mêmes demeures que les colons manoeuvres, ouvriers ou pêcheurs.

Les villas des quartiers périphériques, toujours perchées, dominant les quartiers populaires, les vastes domaines agricoles s'opposent aux "petits villages napolitains", aux "rues enjuivées" (114), au "ghettos" grouillant d'enfants.

D'autre part, quartiers européens sont bien distincts des quartiers arabes. A Alger les rues européennes sont séparées des rues arabes. Les habitations d'ailleurs diffèrent : à côté des appartements des immeubles neufs, des villas de briques, se dressent "les maisons de terre des autochtones", les gourbis, les campements.

Dans une ville du sud une frontière naturelle "l'oued au lit profond" (115) accentue la séparation de la ville européenne et de la ville arabe.

Il faut souligner enfin la nette différence qui existe entre terres du colonisateur et terres du colonisé.

Les premières sont toujours décrites positivement, élogieusement. Elles sont toujours mieux exploitées et plus fertiles. Les autres, au contraire, sont tellement pauvres qu'elles permettent à peine au fellah de subsister.

.../...

"les fermes françaises, éparses sur les flancs des côteaux et à demi dissimulées par des rideaux de peupliers, pointaient çà et là des bouts de toits rouges; de calmes troupeaux de boeufs erraient derrière les haies des pâtures; moutons et chèvres broutaient le diss à la lisière des forêts, vers le sommet de chaque colline, abrité par ses levées de terre et ses plantations d'eucalyptus, un village alignait des maisons basses autour d'une place grouillante de bétail" (116).

A ce paysage bucolique reflétant la prospérité du domaine colonial, s'oppose celui plus aride des terres indigènes.

"Dans un champ hérissé de schistes fauves, bossué de mottes rugueuses où s'était épanchée une avalanche de pierres qui suintaient du roux ferrugineux, des femmes enguenillées de cotonnades brenneuses, piochaient, l'échine cassée en deux, le sol" (117).

Ainsi chacune de ces zones représente des lieux prescrits par la politique coloniale et par le rang social.

Considérons à présent le lieu initial et le lieu final des deux romans de RANDAU. Il est intéressant de remarquer en effet qu'il s'agit de deux lieux géographiquement opposés.

Le roman les Colons s'inscrit au début dans le paysage de la côte ténésiennne.

De même Les Algérienistes s'ouvre sur le site algérois. Ce sont des lieux de plus forte concentration européenne, des lieux principalement urbains.

Par contre les récits s'achèvent dans un autre espace: d'une part, dans ce que RANDAU nomme la brousse, c'est à dire une terre vierge encore, non défrichée, d'autre part dans le sud algérien.

.../...

Ces lieux sont marqués par une plus forte densité d'autochtones et ils sont moins urbanisés. Le décor naturel n'a pas encore été transformé par le colonisateur.

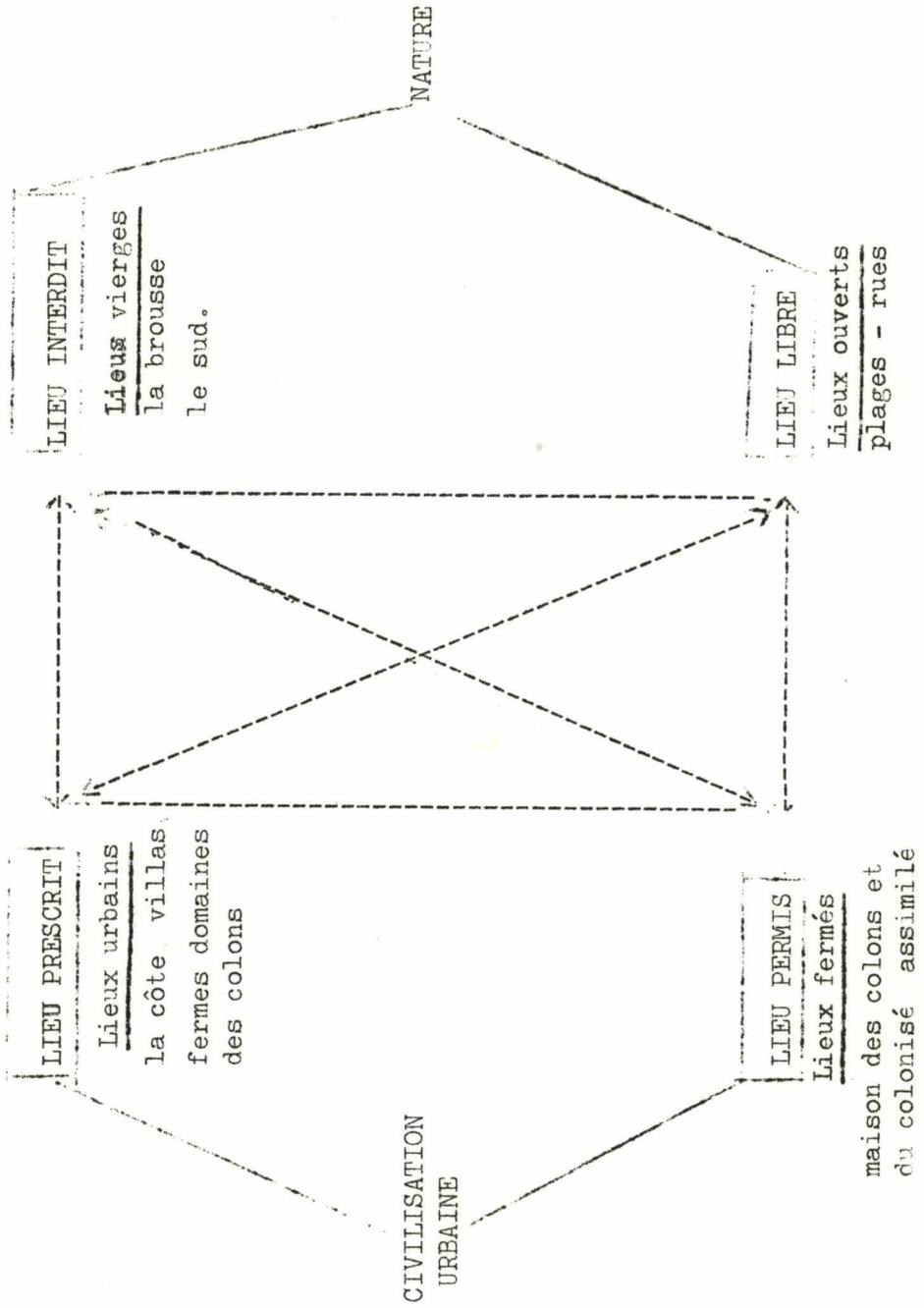
Ces espaces terminaux sont tous deux liés à des drames : la mort du colon Jos Lavieux, la mort de Sophie Peterhof et de son mari.

Ce passage donc d'un espace urbanisé à un espace naturel semble être à l'origine du drame.

Comme l'écrit H. METTERAND, "l'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...). La transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales (118).

En effet dans ces romans, il ne se passe pratiquement rien dans l'histoire de ces colons qui travaillent, discutent beaucoup, jouissent de la vie et des plaisirs quotidiens. Leur destin ne prend une autre tournure que lorsqu'ils pénétreront dans cet espace différent du leur, espace de l'Autre qu'ils violent en pénétrant. Ainsi apparaissent dans le texte des lieux convoités par le colonisateur mais qui lui sont interdits parce qu'ils sont le domaine de l'Autre. L'équilibre précaire entre monde du colonisé et monde du colonisateur est alors perturbé. La vengeance de la nature est symbolique de la résistance du colonisé.

Nous pourrions schématiser ces relations topographiques significantes par le carré sémiotique qui met en évidence les différents lieux du texte.



Cette dynamique de l'espace se retrouve avec quelques variantes dans l'oeuvre de CAMUS.

Comme nous l'avons vu, dans les romans de RANDAU, le récit n'a d'intérêt que lorsque les personnages transgressent les règles de l'ordre établi.

Chez CAMUS nous allons voir qu'il en est de même.

"La diégèse, précise H. MITTERAND, surgit de l'inobservance des règles du code des devoirs et interdits topologiques, et trouve son dynamisme dans la généralisation du dérèglement, jusqu'au châtement mortel des transgresseurs, qui ramène le récit à l'inertie et restitue au carré du code sa permanente intégrité" (119).

La fin des romans de RANDAU vérifie cette remarque.

Qu'en est-il pour les Essais et les nouvelles de CAMUS ?

2 - De l'univers du colonisateur à celui du colonisé

Dans les Essais, il n'y a pas de véritable conflit car il s'agit de la période de jeunesse de l'écrivain, de la période euphorique.

Rappelons ce qu'écrivait CAMUS dans la préface aux Iles de Jean GRENIER.

"Pour certains d'entre nous, misère et souffrance existaient bien sûr. Simplement nous les refusions de toute la force de notre jeune sang. La vérité du monde était dans sa seule beauté et dans les joies qu'elle dispensait. Nous vivions ainsi dans la sensation, à la surface du monde, parmi les couleurs, les vagues, la bonne odeur des terres" (120).

L'espace décrit dans ces écrits est essentiellement peuplé de Français. Les quelques arabes mentionnés sont eux aussi, comme le souligne Conor Gruise O'BRIEN (121), consi-

.../..

dérés comme des habitants unis aux autres ethnies européennes par une même langue (latine) et appelés à être de nationalité française puisque selon CAMUS "il n'y a jamais eu encore de nation algérienne"(122). Cette perception contradictoire de la réalité lui permet de représenter un monde uni. En niant l'Autre, il supprime tout antagonisme.

L'étude thématique nous a d'ailleurs démontré que l'effort d'universalisation de l'espace géographique témoignait d'une volonté d'effacer les différences et par là-même les oppositions entre les différents éléments et ainsi de confondre deux mondes incompatibles en situation de colonisation : celui du colonisateur et celui du colonisé.

Dans ce "quartier pauvre" de Belcourt, aucune présence arabe. Pas un manoeuvre, pas un portefaix, pas un marchand de journaux arabe. Dans les rues d'Oran, les cireurs sont mentionnés mais ils contribuent aux plaisirs "de la jeunesse locale". Ils font partie de ce pittoresque attribué à tout ce qui est arabe.

Dans les campagnes de Tipasa, de Djémila, pas un seul paysan n'est rencontré sinon "des chevriers muets"(123). Il n'y a que CAMUS et la nature.

C'est dans les descriptions d'Alger et d'Oran que nous trouvons les rares apparitions de l'autochtone.

Sur la place du Gouvernement, "des Arabes vendent pour cinq sous des verres de citronnade glacée" (124) Dans un café maure, "tout au bout de la ville arabe", CAMUS se retrouve seul. Le patron du café est perçu en retrait, "accroupi dans un coin", "dans la pénombre". Sa respiration seule signale sa présence.

Enfin si l'écrivain parle de cireurs des rues d'Oran, il

.../...

s'arrange pour ne jamais préciser leur origine. Ce sont surtout des tournures de sens très général, marquées par l'absence du complément d'agent

"se faire cirer lessouliers (...)"(125) ou des tournures métonymiques du genre "la même main acharnée repasse du cirage sur la surface brillante, la frotte, la ternit (...)" (125 bis) qui y font allusion.

Ainsi l'arabe est presque inexistant dans cette partie de l'oeuvre de CAMUS, le Français d'Algérie se retrouve seul. Il est donc libre d'aller où bon lui semble. L'espace s'ouvre devant lui, neutralisé : rues, plages, campagne, dancing, cafés.

En revanche, les nouvelles témoignent d'une toute autre appréhension de l'espace et d'une tension que nous ne sentions pas dans les Essais.

Certaines phrases du "Retour à Tipasa, essai contemporain des nouvelles de l'Exil et le Royaume expliquent et traduisent précisément le désenchantement de l'écrivain qui voit son royaume envahi se transmuier en terre d'exil.

"Quinze après, je retrouvais mes ruines (...). Mais les ruines étaient maintenant entourées de barbelés et l'on ne pouvait y pénétrer que par les seuils autorisés" (126). A l'espace lyrique et euphorique des jeunes années se substitue l'espace historique et disphorique des années suivantes. Dans les nouvelles, l'espace fictionnel a changé. La côte algéroise ne représente plus que le cadre des "Muets". Mais là encore nous remarquerons que l'espace privilégié de la nouvelle est un lieu fermé, celui d'une tonnellerie où travaillent des ouvriers français et ... un ouvrier arabe. La Femme adultère, le Renégat, l'Hôte sont situées dans des zones éloignées de la mer où la population européenne est

nettement minoritaire et s'oppose forcément à la population autochtone.

Les seuls Français dans la Femme adultère sont le couple Jeanine-Marcel, le soldat et le patron de l'hôtel. L'envahissement de l'espace par l'autochtone s'impose et crée une sorte de malaise pour le Français qui ressent plus fortement sa solitude.

"L'autocar était plein d'Arabes"(127).

Dans les rues de l'oasis, "la foule vêtue de blanc devenait de plus en plus nombreuse" (128).

Ainsi l'Arabe est-il partout, à l'extérieur comme à l'intérieur, dans les cafés, dans les boutiques.

Présent, il reste cependant un inconnu qui surprend et inquiète. Il est appréhendé dans son étrangeté. C'est un être sans visage, sans voix, reconnaissable à son burnous ample, à son "bâton noueux" et à ses "couffins plats".

De même, dans l'Hôte, l'instituteur Daru est le seul résident français sur un plateau où les autochtones habitant "les villages disséminés" sont certainement nombreux. Leur nombre et leur misère fonctionnent comme une menace pour le colonisateur ; menace soulignée par le gendarme Balducci lorsqu'il évoque la possibilité d'une insurrection et concrétisée par l'arrêt de mort porté sur le tableau et adressé à l'instituteur à la fin de la nouvelle.

"Cette armée de fantômes haillonneux errant dans le soleil"(129) attend le moment propice pour se venger de la dépossession dont elle est victime : terres et hommes.

Dans le Renégat, le missionnaire français se retrouve isolé dans une région encore plus éloignée, si éloignée qu'elle semble n'appartenir à aucun monde humain. Il était venu là pour évangéliser un peuple aux lois différentes des

.../...

nettement minoritaire et s'oppose forcément à la population autochtone.

Les seuls Français dans la Femme adultère sont le couple Jeanine-Marcel, le soldat et le patron de l'hôtel. L'envahissement de l'espace par l'autochtone s'impose et crée une sorte de malaise pour le Français qui ressent plus fortement sa solitude.

"L'autocar était plein d'Arabes"(127).

Dans les rues de l'oasis, "la foule vêtue de blanc devenait de plus en plus nombreuse" (128).

Ainsi l'Arabe est-il partout, à l'extérieur comme à l'intérieur, dans les cafés, dans les boutiques.

Présent, il reste cependant un inconnu qui surprend et inquiète. Il est appréhendé dans son étrangeté. C'est un être sans visage, sans voix, reconnaissable à son burnous ample, à son "bâton noueux" et à ses "couffins plats".

De même, dans l'Hôte, l'instituteur Daru est le seul résident français sur un plateau où les autochtones habitant "les villages disséminés" sont certainement nombreux. Leur nombre et leur misère fonctionnent comme une menace pour le colonisateur ; menace soulignée par le gendarme Balducci lorsqu'il évoque la possibilité d'une insurrection et concrétisée par l'arrêt de mort porté sur le tableau et adressé à l'instituteur à la fin de la nouvelle.

"Cette armée de fantômes haillonneux errant dans le soleil"(129) attend le moment propice pour se venger de la dépossession dont elle est victime : terres et hommes.

Dans le Renégat, le missionnaire français se retrouve isolé dans une région encore plus éloignée, si éloignée qu'elle semble n'appartenir à aucun monde humain. Il était venu là pour évangéliser un peuple aux lois différentes des

.../...

siennes, pénétrant dans la cité interdite, "la ville fermée à tous les étrangers" (130).

Pour avoir transgressé l'ordre de ces lieux, il est châtié.

Enfin La Pierre qui pousse est inscrite dans un ailleurs, le Brésil opposé à l'ici algérien. Cet ailleurs est pour l'ingénieur français d'Arrast un espoir de résoudre ses contradictions.

N'est-ce pas ce qu'il sous-entend lorsqu'il dit :

"Je n'ai pas trouvé ma place. Alors je suis parti" (131).

En fait, il ne trouve sa place qu'à la fin de la nouvelle lorsqu'il est accepté par les habitants d'Iguape qui l'invitent à rejoindre leur cercle. C'est la seule nouvelle dans le recueil qui décrit un tel parcours actantiel : le passage du personnage de l'exil à un royaume. En effet dans les autres nouvelles, le royaume semble être à jamais perdu excepté dans la Femme adultère où Jeanine, momentanément, à deux reprises, y a accès.

La toposémie qui régit les oeuvres de RANDAU et celles de CAMUS nous a permis de mettre au jour le découpage de l'espace algérien selon le point de vue du colonisateur. C'est en fonction de la propre expérience spatiale de ce dernier que se déterminent les lieux et leur sens.

En nous référant aux oeuvres de KATEB, analysons à présent l'espace vécu par le colonisé.

3 - DYNAMIQUE DE L'ESPACE KATEBIEN : des lieux sursignifiés

La première remarque portera sur la nature des lieux inscrits dans le texte. En fait, rares sont les lieux

.../...

de séjour et de résidence pour les personnages algériens des oeuvres de KATEB. Ces derniers sont le plus souvent décrits dans leurs déplacements d'un lieu à un autre comme s'il leur était impossible de trouver un point fixe, comme s'ils étaient voués à une incurable errance.

La première partie de Nedjma insiste par deux fois sur le thème de la fuite : la première séquence qui introduit l'évasion de Lakhdar, la neuvième qui raconte la séparation des trois amis et leur départ sur des routes différentes.

La fin de Nedjma - à savoir les deux séquences finales - répète ces deux séquences initiales. nous retiendrons donc que le roman commence et s'achève avec ce que nous appellerons "les scènes du chantier".

Cette structure circulaire relevée déjà par nombre de critiques (132) n'est pas sans signification pour l'unité du récit et pour l'interprétation idéologique de celui-ci.

Le lecteur a le sentiment d'un parcours inachevé, d'une recherche qui n'a pas encore trouvé son véritable objet. Il a l'impression que les personnages tournent vainement en rond. Cette image du cercle revient d'ailleurs de façon obsédante dans l'oeuvre de KATEB à travers certains titres : le Cercle des repréailles, le Cadavre encerclé, et au sein même de l'oeuvre de Nedjma par la répétition de séquences identiques : celles de la prison dans laquelle sont enfermés tour à tour les quatres amis, celles du chantier, celles du fondouk de Constantine où l'on voit deux fois de suite Rachid.

Ces lieux réapparaissent dans le Polygone étoilé avec une non moindre fréquence. J. ARNAUD en souligne l'importance en y consacrant, dans son analyse du Polygone étoilé, toute une partie intitulée "le camp" (133). Nous remarquerons à sa suite, qu'effectivement KATEB joue sur le terme de camp qui signifie tantôt camp de travail et donc chantier, tantôt camp de prison.

.../...

Mr. Ricard était mortifié de devoir ouvrir sa maison à tant d'invités : tous les Européens du village, avec leurs familles" (135).

Or, l'intervention de la bonne qui s'oppose aux invités va déchaîner sur elle les violences de ceux-ci. Enfin l'entrée de Mourad, accourant au secours de la bonne illustre la révolte du colonisé contre l'opresseur colonial. La pénétration du colonisé dans le monde du colonisateur déclenche un dérèglement. Les rapports de force entre les personnages des deux communautés tendent à s'inverser. La bonne agissant en maîtresse des lieux se trouve châtiée. M. Ricard, d'une part, pour avoir maltraité la bonne qui, somme toute, était intervenue pour préserver ses biens, d'autre part, pour n'avoir pas respecté cette femme dévouée est à son tour puni par Mourad qui le tue et qui s'érige donc en défenseur des droits des colonisés. Enfin Mourad est également châtié, arrêté et emprisonné, pour avoir transgressé un espace qui lui était interdit et pour s'être révolté contre le pouvoir colonial représenté par Mr. Ricard. Outre le monde régi par l'autorité du pouvoir colonial, espaces symboliques de la répression, baigne dans le Polygone étoilé, prisons dans Nedjma, chantier, maisons des colons, gendarmerie, un autre monde, celui-ci régi par l'autorité du savoir colonial, complète les lieux interdits pour le colonisé.

L'Ecole, métaphorisée par l'expression "gueule du loup" représente tout d'abord et pour la plupart des petits Algériens ce lieu dont ils sont "chassés (...) par une loi douloureuse et cachée" (136).

Pourtant, lorsqu'ils y sont admis, c'est au prix d'une profonde perturbation psychologique et culturelle.

.../...

En fait, l'espace interdit menace toujours la liberté et la personnalité du colonisé. Marqué par la présence du colonisateur, il est révélateur de l'affrontement colonisateur-colonisé.

A côté des lieux de séjour obligé et des lieux interdits, il existe d'autres lieux où le colonisateur n'apparaît pas et qui représentent le royaume du colonisé. Ce sont les espaces de l'enfance rappelés à la fin des deux oeuvres de KATEB : dans l'avant dernier chapitre de Nedjma et dans les sept dernières pages du Polygone étoilé.

La campagne de l'enfance est ce monde élargi dans lequel le petit Lakhdar goûte "la griserie de l'espace assaillant" (137). de même Rachid se rappelle avec plaisir son "aventureuse enfance" "dans le lit du Rhummel" (138).

Quant à la maison de l'enfance, elle est pour Mustapha, le lieu de l'harmonie familiale et de l'homogénéité culturelle.

"Heureux comme un poisson", "heureux dans sa rivière" (139), se plaît à répéter Mustapha. Les espaces sont en effet ceux du bonheur et de la liberté mais ils seront vite remplacés par les lieux prescrits et interdits.

Les espaces où le colonisé peut aller librement sont les espaces publics : rues, bars, et moyen de transport, train, dans lesquels les deux communautés se côtoient bien souvent. Il est à noter qu'ils contribuent soit au rapprochement et aux retrouvailles des Algériens - manifestations populaires, rencontre des quatres compagnons à Bône, regroupement des manoeuvres -, soit à leur séparation. Ce sont donc des lieux ambivalents.

Jusqu'ici nous avons pu déterminer un certain nombre de lieux où les divers personnages pouvaient ou non se rencontrer. En fait, la reconstitution d'une toposémie du texte katébien s'avère bien plus complexe. Il nous est difficile de la sché-

.../...

matiser comme nous l'avions fait pour les textes de RANDAU, un lieu revêtant ici diverses significations.

Ainsi en est-il du fondouk dans lequel nous retrouvons deux fois de suite Rachid. Accroché au rocher de Constantine, il figure un des seuls points fixes dans l'existence nomade de Rachid. Refuge, "résidence forcée" (140) comme le précise ce dernier, le fondouk représente une sorte de prison mais de prison librement choisie par le personnage qui s'adonne à l'ivresse du hashish.

"A présent il se savait capturé, comme le rossignol et les canaris qu'on entendait dès le seuil du fondouk" (141). Dans cet espace le verbe de Rachid se libère. Le fondouk est alors perçu comme l'un de ces lieux où "se stocke, se transmet (....) l'information" (142).

C'est en effet là que Rachid va rappeler le passé, celui de la ville et le sien propre. C'est là aussi qu'il entrevoit l'avenir, "l'irrésistible forme de la vierge aux abois, son sang et son pays" (143).

Espace propice au rêve, à l'évasion hors du temps, le fondouk n'est plus alors la prison. Au contraire, espace de la mémoire et de l'imaginaire, espace visionnaire il a une importance stratégique dans l'histoire de la quête du colonisé.

Lieu prescrit à Rachid qui cherche un refuge, une retraite, il est également un lieu libre choisi par Rachid.

La maison de Beauséjour représente encore un lieu complexe qui peut occuper différents pôles du carré sémiotique.

Ainsi pour les quatre compagnons, cette demeure peut être considérée comme un lieu permis. Les liens de parenté qui lient les uns et les autres à Nedjma justifient leur présence dans cette maison.

.../...

Mais la villa est également lieu du désir, de la femme aimée mais impossible à posséder. Elle se présente alors comme un lieu interdit, aux volets souvent clos, à l'accès difficile, nichée dans une retraite de verdure,

"Maintes fois, confie Mourad, j'avais tenté d'entrer en vain" (144).

En définitive, nous ne retrouvons pas dans les oeuvres de KATEB, ce découpage simplificateur en monde du colonisé et monde du colonisateur. Il est effectivement des lieux appartenant en propre à l'une ou à l'autre communauté mais ils ne sont pas vécus, par le colonisateur ou le colonisé avec sérénité, ils sont constamment menacés par l'attitude agressive de l'un ou l'autre parti .

D'autre part il ressort que les lieux de contraintes jouent un rôle important dans la prise de conscience du colonisé et ouvrent la voie de la liberté (le camp), et de l'écriture révolutionnaire (c'est à l'Ecole que le jeune colonisé apprend à écrire et qu'il se met à écrire les tracts révolutionnaires). Enfin le déplacement constant des personnages en divers lieux de la fiction rend compte de l'envahissement de l'espace par l'élément colonisé. A cette époque, les colonisés affirment leur présence.

Par contre les figurations de l'espace dans les romans de RANDAU et dans les essais de CAMUS illustrent le regroupement de la minorité européenne sur la frange côtière de l'Algérie. Ces écrivains nous renvoient l'image unifiée d'un univers habité par le seul colonisateur.

.../...

Cependant les nouvelles de CAMUS, au moment où la révolution est en train de se préparer, nous disent qu'il n'est plus possible de vivre dans l'euphorie. Le colonisé est là, il détient l'espace et s'impose par son nombre. L'image unifiée se transforme alors en image fragmentée, plus sombre qui suggère la fin du rêve.

- 18 - La Pl. t. II, p.6.
- 19 - L'E. et l'E., la Pl. t. II, p. 38.
- 20 - " La Mort dans l'Ame", l'E. et E., la Pl. t.II, p. 38.
- 21 - "L'Eté à Alger", op. cit. p. 69.
- 22 - L'Eté, op. cit., p. 829.
- 23 - L'E. et le R., la Pl. t. I, p. 1569.
- 24 - id., pp. 1622-1623.
- 25 - BERQUE , J. - Le Maghreb entre deux guerres, Nlle édition revue et corrigée, Paris, Ed du seuil, 1970
- 26 - "Le Minotaure ou la halte à Oran", l'Eté, la Pl. t. II, p. 830.
- 27 - "l'Eté à Alger", Noces, op. cit., p.70.
- 28 - La pierre qui pousse, la Pl. t. II, p. 1623.
- 29 - id., p. 1689.
- 30 - Le Renégat, la Pl. t. II, p. 1582.
- 31 - id., p. 1583.
- 31 bis - id.
- 32 - id. p. 1584.
- 33 - L'Eté à Alger, La Pl. t. II, p. 67.
- 34 - Noces à Tipasa, id. p. 55.
- 35 - L'Eté à ALger, id. p. 75.
- 36 - Noces à Tipasa, id., p. 57.
- 37 - "La mer au plus près", l'Eté, la Pl. t. II, p. 886.
- 38 - L'Eté à Alger, p. 69.
- 39 - Noces à Tipasa, p. 58.

.../...

- 40 - L'Eté à Alger, p. 71,
- 41 - Méditerranéennes, la Pl. t. II, p. 1329.
- 42 - l'E. et le R., La Pl. t. I, p. 1565.
- 43 - id., p. 1578.
- 44 - Le Minotaure, la Pl. t. II, p. 818.
- 45 - Les C., p. 53.
- 46 - id., p. 54.
- 47 - Les A., p. 64.
- 48 - Les C., p. 90, "Le soleil oriental mange la ligne".
- 49 - ANSEL, I - l'Etranger de CAMUS, Lecto guide 2, Ed. Pédagogie moderne, 1981, p. 108.
- 50 - Les C., p. 32
- 51 - Les A., p. 94.
- 52 - id., p. 106.
- 53 - Les C., p. 91.
- 54 - id. p. 1.
- 55 - 55 Bis - Nedjma, p. 65.
- 56 - id., p. 70.
- 57 - id., p. 82.
- 58 - id., p. 109.
- 59 - id., p. 136.
- 60 - id., p. 138.
- 61 - id., p. 177.
- 62 - KATEB, Y. - Lettres Françaises n° 640, 11 octobre 1956.

.../...

- 63 - Nedjma, p. 50.
- 64 - id., p. 51.
- 65 - le P.E., p. 99.
- 66 - N., p. 21.
- 67 - id. , p. 52.
- 68 - Les C., p. 89.
- 69 - id., p. 163.
- 70 - Le Professeur Martin, Petit bourgeois d'Alger, p. 16.
- 71 - Les C., p. 47.
- 72 - id., p. 91.
- 73 - RANDAU, R. - "La littérature coloniale hier et aujourd'hui", Revue des deux mondes, juillet 1929.
- 74 - Les C., p. 7.
- 75 - id. p. 8.
- 76 - RANDAU; R. - "Le Mouvement littéraire dans l'Afrique du Nord", Belles Lettres, Novembre 1920.
- 77 - Les C., p. 2.
- 78 - id., p. 3.
- 79 - id., p. 343.
- 80 - id., p. 32.
- 81 - MADELAIN, J. - L'Errance et l'Itinéraire, Ed. Sin^abad
Paris, 1983, p. 72.
- 82 - N., p. 55.
- 83 - id. , p. 152.
- 84 - Le P. E., p. 144.

- 85 - Ceci explique le recours très modéré à la description traditionnelle dans l'oeuvre de KATEB.
- 86 - N., p. 143.
- 87 - N., p. 177
- 88 - N., p. 56.
- 89 - id. p. 54.
- 90 - Le P.E., pp. 12-13-14.
- 91 - N., p. 35.
- 92 - id. p. 57.
- 93 - Paroles de KATEB rapportées par Med ISMAIL ABDOUN, KATEB Yacine, Classiques du Monde, Ed. SNED/FERNAND NATHAN, 1985.
- 94 - ARNAUD, J. - R.L.M.F., op.cit.
p. 596 et p. 599
Poèmes parus dans la Revue Soleil en janvier 1950.
- 95 - N., p. 175.
- 96 - "A bâtons rompus - KATEB Yacine délivre la parole", propos recueillis par M. DJAIDER et K. NEKKOURI, El-Moudjahid Culturel, 4 avril 1975, n°156.
- 97 - N., p. 20.
- 98 - N., p. 97.
- 99 - N., p. 85.
- 100 - Les C., p. 55.
- 101 - id., p. 104.

- 102 - id., p. 274.
- 103 - id., p. 138.
- 104 - id.,
- 105 - id., p. 191.
- 106 - Les A., p. 147.
- 107 - id., pp. 153 à 156.
- 108 - Les C., pp. 61-62.
- 109 - id., p. 63.
- 110 - CAMUS, A - Essais, la Pl. t. II, p. 1324.
- 111 - Les A., p. 37.
- 112 - id., p. 152.
- 113 - id., p. 153.
- 114 - Les C., p. 214.
- 115 - Les A., p. 258.
- 116 - id., p. 176.
- 117 - Les C., p. 103.
- 118 - MITTERAND, H. - Le Discours du roman, PUF Ecriture
Paris 1980, p. 201.
- 119 - MITTERAND, H. - op. Cit., p. 205.
- 120 - CAMUS, A - Préface, Les Iles, Jean Grenier, nouvelle
Ed. GALLIMARD, 1959, pp. 9-10.
- 121 - CONOR GRUISE O'BRIEN, Albert CAMUS, Les Maîtres Moderne,
Seghers, Paris 1970, pp. 15 à 18.
- 122 - CAMUS, A - Chroniques Algériennes, "Algérie 1958",
La Pl. t. II, p. 1012.

.../...

- 138 - Nedjma, p. 138.
139 - Le P. E., p. 180.
140 - Nedjma, p. 175.
141 - id., p. 169.
142 - HAMON, P.
143 - Nedjma, p. 175.
144 - le P.E., p. 155.

CONCLUSION ==o

L'espace en littérature n'est pas un sujet nouveau. G. BACHELARD, J. P. RICHARD, G. POULET, avaient déjà défini une poétique de l'espace. Mais celle-ci ne s'intéressait qu'à l'aspect imaginaire de l'oeuvre, qu'aux valeurs symboliques des lieux répertoriés.

L'étude de l'espace n'est pas encore épuisée et continue de susciter la réflexion des théoriciens, poéticiens et critiques. Deux formes d'approche de l'analyse des textes, le structuralisme et la sociologie de la littérature ont permis de préciser cette notion encore neuve d'espace littéraire.

Nous avons opté pour la seconde approche en nous basant sur une étude relativement récente d'H. MITTERAND. (1) Celui-ci a voulu dépasser le type d'analyse proposé par les auteurs sus-cités car selon lui, un roman est un produit de l'imagination créatrice se traduisant dans un discours sur le monde, sur une réalité socio-historique. Son étude nous a beaucoup aidée dans l'orientation de notre travail.

Dans le domaine plus spécifique de la littérature prenant pour thème l'Algérie, rares sont les recherches qui portent sur les écrivains de la période algérianiste. Quelques études sur l'espace ont été faites néanmoins par des universitaires algériens. Quant aux nombreux travaux sur le thème de la nature dans l'oeuvre de CAMUS, ils ne pouvaient nous satisfaire à cause de leurs orientations : ces études choisissaient la perspective philosophique ou une perspective essentiellement littéraire et ne liaient pas la problématique spatiale de l'oeuvre au contexte spécifique de la colonisation.

.../...

Enfin l'espace dans le roman algérien fait actuellement l'objet de recherches d'universitaires. L'étude récente de Charles BONN (2) met surtout l'accent sur le lieu d'énonciation de cet espace, sur l'importance du langage choisi pour le dire. Dernièrement, un colloque tenu à Taghit traitait précisément de ce thème (3).

Nous avons donc essayé, par ce travail, de contribuer à cette réflexion et aux analyses qui tentent de circonscrire et d'expliquer l'espace algérien. Nous avons voulu particulariser notre recherche en centrant notre intérêt sur les descriptions du paysage algérien, pendant la période coloniale.

En comparant les productions de ces trois écrivains, nous avons pu suivre une évolution dans le mode de représentation de l'Algérie colonisée. Cette évolution s'expliquait d'abord par la situation singulière de chaque écrivain dans le contexte socio-historique de son époque et par le projet littéraire que chacun s'assignait en fonction de sa position face aux événements historiques et aux mouvements culturels.

En nous intéressant plus particulièrement aux énoncés descriptifs, nous avons pu constater qu'aucun de ces textes n'en était exempt. Il ne saurait en être autrement puisque comme le soulignait G. GENETTE de toute évidence, tout récit ne peut en faire l'économie. Ainsi la description est indissociable du texte narratif quel que soit le genre auquel celui-ci se rattache.

Pourtant au niveau de la mise en oeuvre de la description, au niveau de la représentation des espaces, des différences subsistent.

.../...

Nous avons vu que les écrivains représentaient surtout les espaces qui leur étaient les plus familiers, qui faisaient partie de leur expérience de colonisateur ou de colonisé. La présence en texte du référent géographique, bien que diversifiée selon les écrivains, ne pouvait être qu'une évidence dans cette littérature écrite pendant la colonisation, à cause de la colonisation de l'Algérie. Mais, ce qui caractérise le plus l'oeuvre de chaque écrivain et ce qui caractérise le mieux l'interpellation de ce réel par des écritures distinctes est, d'une part, la façon dont le référent naturel est révélé dans la fiction à travers le descriptif, d'autre part, la fonction assumée par la description de la nature dans les divers textes.

Dans les romans de RANDAU, l'insertion des descriptions dans le cours de la narration rappelle bien souvent la technique du roman réaliste. Les descriptions dépendent toujours d'une thématique obligée aisément repérable et sont le fait de personnages, narrateur ou actants dominant le monde soit par leur localisation dans l'espace, soit par leur expérience ou leur savoir.

Mais si le réalisme est invoqué, le texte produit ne répond pas toujours aux règles édictées par cette technique littéraire. Le désir de précision poussé à l'excès, la recherche du terme savant, rendent parfois illisible le texte randalien. Enfin la sensibilité et l'imaginaire de l'écrivain remettent en cause le projet objectif. Ainsi le paysage est toujours perçu comme un véritable personnage vivant et mobile. La description anthropomorphiste de l'espace naturel permet alors de mettre en place l'un des protagonistes de la fiction. Elle explique et développe, par une dramatisation voulue

.../...

l'idée conductrice selon laquelle l'espace est cet autre auquel est confronté le colon, avec lequel ce dernier doit composer et au contact duquel il se forme. La description de la nature donne ainsi à voir ou à prévoir la nature du colon. Lieu de définition de celui-ci qui occupe dans ces romans le premier plan de la scène littéraire, elle se présente comme un discours parallèle aux autres discours du texte tenus par le narrateur ou les personnages.

Chez CAMUS, la contamination du texte narratif par les énoncés décrivant l'espace naturel, et ceci plus subtilement que chez RANDAU, - nous avons vu par une analyse stylistique comment descriptif et narratif étaient intimement imbriqués - pose un problème pour le lecteur qui n'arrive plus à discerner quelle histoire lui est contée : celle du narrateur ou d'un autre personnage fictif ou celle de la nature. La permanence et l'envahissement de l'élément naturel dans l'oeuvre de CAMUS est précisément le lieu qui tente de résoudre ou de résorber son ambiguïté.

La représentation de l'espace n'a pas pour but essentiel de lui donner un ancrage réaliste. D'ailleurs CAMUS lui-même avoue préférer "transfigurer" le réel plutôt que le "copier". En effet l'espace élémentaire décrit compose un monde idéal sans relation avec la réalité existante. L'analyse des essais et des nouvelles a révélé combien l'opération descriptive ~~éclaire~~ une certaine nostalgie d'un espace passé et la volonté de pérenniser ce dernier. Elle a donc pour fonction de réactualiser un espace vécu dans l'inconscience de l'enfance et dans l'euphorie de la jeunesse. Dans les essais elle permet de construire cet univers imaginaire qui se substitue au monde réel conflictuel.

.../...

situation d'énonciateur, KATEB construit l'espace poétique de ses oeuvres autour d'images originales, disséminées dans l'ensemble du texte, conférant une singulière densité à la réalité décrite.

Il compte alors parmi ces "Maghrébins [qui] se sont chargés de rappeler aux Français, ou autres francophones, qui l'auraient oublié, qu'il ne fallait pas escamoter l'arabité de cette littérature" (5).

Enfin, alors que RANDAU et CAMUS n'avaient représenté que l'espace vécu par le colonisateur, KATEB restitue l'autre dimension niée jusque là : celle de l'espace du colonisé. Perturbé, désintégré, cet espace nous est révélé à travers l'évocation de moments et de lieux privilégiés, de personnages porteurs d'espace qui par leurs multiples déplacements en dessinent progressivement les contours, à travers le récit de l'histoire du pays.

L'espace n'est pas donné dans des plages descriptives mais il est comme un puzzle à reconstituer. Loin d'être ordonné comme dans les textes des écrivains français, il est dans l'oeuvre de KATEB l'objet d'une quête, ce polygone éclaté qui est encore à faire, en quête d'un sens, celui qui lui conférera son unité et son authenticité.

Ainsi l'étude comparée d'oeuvres coloniales et nationales référant au même espace géographique nous a permis de découvrir des représentations diversifiées d'une même réalité. Celles-ci confirment notre observation de départ, à savoir la difficulté extrême en dépit de certaines marques constantes; de définir de façon systématique le procédé descriptif. En effet, notre analyse a démontré la diversité et la complexité des réalisations de la description dans notre

.../...

corpus au niveau formel comme au niveau thématique.

Par ailleurs, nous avons pu voir comment un aspect de l'écriture pouvait rendre compte à la fois du langage particulier d'un écrivain et de son inscription dans l'espace historique de l'Algérie colonisée.

La conquête de la terre chantée par RANDAU, la quête d'Une terre réitérée d'oeuvre en oeuvre par CAMUS, l'entreprise de reconquête de la terre engagée par KATEB, résument trois rapports distincts des écrivains à l'espace mis en jeu et se traduisent dans la fiction par un jeu de mots spécifique.

Enfin la vision partielle transmise par les écrivains coloniaux appelait inévitablement une autre vision : celle du colonisé qui reconnut la nécessité de rectifier l'image de l'Algérie et de redonner à l'espace représenté sa juste dimension.

Ainsi si l'Algérie pour les écrivains coloniaux est souvent réduite à une somme de paysages, si la géographie tient dans leurs oeuvres une place importante, pour KATEB elle est avant tout nation démantelée.

Or, la récupération d'un pays n'est pas seulement la main mise par les mots sur un espace géographique mais l'appropriation de ce démantèlement à tous les niveaux de la structure naturelle et culturelle de l'Algérie.

Cette entreprise de récupération comme le dit KATEB lui-même n'est pas encore terminée. Elle se poursuit avec les écrivains de la post-indépendance car "l'Algérie n'a pas encore fini de venir au monde".

.../...

C'est donc au travers d'autres écritures déterminées par le nouveau contexte socio-historique que nous aurons à découvrir le nouvel espace de l'Algérie décolonisée.

====ooOoo====

/)/ O T E S - C O N C L U S I O N

- 1 - MITTERAND, H. - Le Discours du roman, PUF Ecriture, Paris 1980.
- 2 - BONN, C. - Problématiques spatiales du roman algérien, Alger, ENAL 1986.
- 3 - Espaces maghrébins - Pratique(s) et enjeux, Unité de Recherche en Anthropologie sociale et culturelle, Taghit, Novembre 1987.
- 4 - CAMUS, A. - Le Mythe de Sysiphe, la Pl. t. II, p.134.
- 5 - ARNAUD, Jacqueline - I.L.M.L.F. t. II, op. cit., p.1040.

-----oo@oo-----

B I B L I O G R A P H I E

Notre sujet portant sur un aspect de la représentation littéraire dans les oeuvres de trois écrivains d'Algérie nécessita des lectures dans divers domaines des sciences humaines. Nous avons retenu dans cette bibliographie que les études qui nous ont permis de mieux approcher l'écriture de ces écrivains inscrits dans un contexte socio-historique bien déterminé.

I - CORPUS

II - CORPUS de VERIFICATION et de REFERENCE

III - ALBERT CAMUS

- 1 - Oeuvres (corpus complémentaire)
- 2 - Ouvrages critiques
- 3 - Travaux universitaires
- 4 - Articles

IV - Robert RANDAU

- 1 - Ecrits (corpus complémentaire)
- 2 - Sur RANDAU
 - a) - Ouvrages généraux
 - b) - Articles
 - c) - Préface

V - Yacine KATEB

- 1 - Interviews de l'écrivain
- 2 - Etudes critiques sur KATEB Y.

VI - LA LITTERATURE COLONIALE

- 1 - Ouvrages
- 2 - Articles
- 3 - Préfaces
- 4 - Travaux universitaires

VII - LA LITTERATURE ALGERIENNE DE LANGUE FRANCAISE

- 1 - Etudes critiques et thématiques
- 2 - Ouvrages socio-historiques

VIII - Etudes METHODOLOGIQUES

- 1 - Théorie de la littérature
- 2 - La description
 - a) - Ouvrages
 - b) - Articles
 - c) - Autres ouvrages collectifs
- 3 - Poétique et littérature

-----oooOooo-----

I - CORPUS

1) - Oeuvres de R. RANDAU :

- Les Colons, roman de la patrie algérienne, Paris Sansot 1907, rééd. Paris Albin Michel 1926, rééd. Centre Français d'Édition et de Diffusion Robert LAFFONT, Tchou Editeur 1979, coll. Algérie Heureuse.

- Les Algérienistes, roman de la patrie algérienne, Paris Sansot 1911.

2) - Oeuvres d'A. CAMUS (1)

- L'Envers et l'Endroit, Alger Charlot 1937

- Noces, Paris, Gallimard 1950.

- L'Été, 1954.

- L'Exil et le Royaume, 1957.

3) - Oeuvres de Y. KATEB

- Nedjma, Paris, Ed. du Seuil, 1956

- Le Polygone Étoilé, Paris, Ed. du Seuil, 1966

II - CORPUS de VERIFICATION et de REFERENCE

BERTRAND, L. : - Le Sang des Races, Paris, Ollendorff 1899

(1) - Les oeuvres auxquelles nous référons dans notre exposé sont celles publiées dans la collection la Pléiade dirigée par R. QUILLIOT.

.../...

- Le livre de la Méditerranée, Paris, Grasset 1911.
- Le Roman de la conquête, Paris, A thème Fayard et Cie Editeurs, 1930.
- Algérie, terre de résurrection, Paris, Ed. de la Nouvelle France, 1947.

COURTIN, C. - La Brousse qui mangea l'homme, Paris, Ed. de France, 1929.

FERRAOUN, M. - L'Anniversaire, Paris, Ed. du Seuil, 1972.

GRENIER, J. - Les Iles, Paris, Nulle Ed. Gallimard 1959.

MOUSSY, M. - Les Mauvais sentiments, Paris, Ed. du Seuil 1955.

PELEGRI, J. - Les Oliviers de la justice, Paris Gallimard 1959.

- Le Maboul, Paris Gallimard 1963.

ROSFELDER, A. - Fin de chantier, Paris, Domat 1952.

III - Albert CAMUS

1) - Oeuvres (corpus complémentaire)

- Le Mythe de Sisyphe, (1942), La Pleiade, Gallimard et Calmann Levy, t. II, 1965.
- L'Homme Révolté, (1950), id.
- Politique et Culture méditerranéennes, id.

.../...

- Actuelles III Chroniques Algériennes 1939-1958,
id.

2) - Ouvrages critiques

- ACHOUR, Christianne - Un Etranger si familier, Lecture du récit d'Albert CAMUS, Alger, Ed. En.-A.P., 1985.
- ANSEL, Isabelle - L'Etranger de CAMUS, Paris, Ed. Pédagogie Moderne, 1981.
- BARILIER, Etienne - Albert CAMUS, philosophie et littérature, Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 1977.
- COHN, Lionel - La Nature et l'Homme dans l'oeuvre d'A. CAMUS et dans la pensée de Theillard de Chardin, Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 1975.
- GRENAUD, Pierre - Notre Algérie littéraire, t. II, Oran, Fouque, 1959.
- GRENIER, Jean - Souvenirs A. CAMUS, Paris, Gallimard 1969.
- ISSACHAROFF, Michael - Espace du langage et langage de l'espace, La Pierre qui pousse de CAMUS, Paris, Librairie Jose Corti 1973.
- LEBESQUE, MORVAN - CAMUS par lui-même, Paris, Ed. du Seuil, Coll. "Ecrivains de toujours", 1963.

.../...

- LEVI-VALENSI, Jacqueline - CAMUS et les critiques de notre temps, Paris, garnier 1970.
- NEUYEN, VAM HUY - La Métaphysique du bonheur dans l'oeuvre d'A. CAMUS, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1962.
- NICOLAS, André - CAMUS ou le vrai Prométhée, Seghers, Coll. Philosophes de tous les temps, 1966.
- ROBLES, Emmanuel - CAMUS, "La marque du soleil et de la misère", Paris, Hachette, Coll. Génies et Réalités, 1964.
- SARROCHI, Jean - Cahiers A. CAMUS II, N.R.F., Gallimard 1973.
- 3) - Travaux universitaires
- ARROUK, Zaki - CAMUS et l'Espagne, Thèse de 3^o cycle, Paris, Lettres, 1968.
- CARALP, Hélène - Thématique de la lumière, étude du vocabulaire des Noces et de l'Eté D'A. CAMUS, Thèse-Lettres, Univ. Nice, 1974.
- CROCHET, Monique - Les Mythes dans l'oeuvre d'A. CAMUS, Thèse Universitaire, Paris, Lettres, 1969.
- FORTIER, Paul Anthony - Les Univers de signification ; étude d'un processus de stylisation dans les romans et les nouvelles d'A. CAMUS, Thèse, The University of Wisconsin, 1969.

.../...

- JULIEN Annie - Influence de l'Algérie sur Gide et CAMUS, D.E.S., Alger, 1961.
- KACEDALI-KHEDDAR, Assia - La Fonction de la nature dans les premières oeuvres d'A. CAMUS, (1933-1940), D.E.A., Alger, 1975.
- 4) - Articles
- BLOCH, Michel, J.- "Solidaire ou solitaire", Demain n°68; Mars-Avril 1957.
- BOISDEFRE, Pierre - "Les Paysages d'A. CAMUS", Revue des deux Mondes, 1er Septembre 1963, pp. 81-91.
- BROCHIER Jean-Jacques - CAMUS "Mythe et Réalité", Magazine Littéraire, n°67-68, Septembre 1972.
- DEBRAY, Pierre - "A. CAMUS, pied noir", Aspect de la France, 12 Janvier 1961.
-"A. CAMUS, pied noir", l'ordre Français Juillet-Août 1963, 25-53.
- DEMICHEL, Francine - "Actualité de CAMUS" Revue du Droit public et de la sciences politique, Sept. Oct. 1969, pp. 885-896.
- DUMUR, Guy - "Un roman de jeunesse inédit. La Mort Heureuse d'A. CAMUS", la Gazette Littéraire, Avril 1971.
- HELL, Henri - "Gide et CAMUS", la Table Ronde, Février 1960 n° 146.
- IONESCU, Rica - "Paysage et Psychologie dans l'oeuvre d'A. CAMUS", Revue des Sciences Humaines, Avril-Juin 1969.

.../...

- KILLINGSWORTH, Kay - "L'Héritage méridional dans l'oeuvre de W. Faulkner et d'A. CAMUS "Esprit" Sept. 1963.
- LAKEHAL, Ali - "Aspect du paysage algérien", Etude du fantastique dans le Renégat ou un esprit confus", Nouvelle d'A. CAMUS, tirée de l'Exil et le Royaume, Cahiers Algériens de Littérature comparée, Alger, 3eme année 1968.
- LEROY, Pierre - "La politique dans l'oeuvre d'A. CAMUS Revue Politique et Parlementaire," Septembre 1966 - 61-71.
- MEUNIER, André - "Approches de l'art camusien", Revue des Lettres Modernes, n°212-216, 1969.
- PINGAUD, Bernard - "La voie de CAMUS - La Mort Heureuse" La Quinzaine Littéraire, 16-30 Avril 1971,
- PONCET, C, - "CAMUS à Alger", Simoun, n° 31, 1961.
- QUILLIOT, Roger - "Un monde ambigu", Preuves, Avril 1960.
- QUINN, R. - "A. CAMUS devant le problème algérien", Revue des Sciences Humaines, Oct-Dec. 1967, 613-631.
- "Le Thème racial dans l'Etranger", R Revue d'Histoire littéraire de la France, Nov.-Déc. 1969, 1009 - 1013
- SEGOVIA, J.C. - "L'image des réalités afro-brésiliennes dans la Pierre qui pousse, nouvelle d'A. CAMUS", Présence francophone n°1 Automne 1970.

.../...

- TANS, J. A. G. - "La poétique de l'eau et de la lumière d'après l'oeuvre d'A. CAMUS", Style et littérature, La Haye, 1962, 75-95.
- TILLION, G. - "Devant le malheur algérien", Preuves Avril 1960.

IV - Robert RANDAU

1) Ecrits (corpus complémentaire)

- Notes de R. RANDAU sur le symbolisme, Afrique, Déc. 1938.
- Annales Africaines, 16 mai 1936.
- "Le Mouvement littéraire dans l'Afrique du Nord", Belles Lettres Nov. 1920.
- Conférences 1932 par G. Le Bras, R. RANDAU et P. SAINTYVES Paris, F. Loviton, 1932.
- "L'Ecrivain colonial aux colonies", La Grande Revue, 1926.
- Préface au recueil Treize poètes algériens, Alger, 1920.
- "La littérature algérienniste", La Vie, 1er Avril 1930.
- "La littérature coloniale hier et aujourd'hui", Revue des Mondes, Juillet 1929.
- "Etudes sur la littérature coloniale", Dépêche coloniale, Déc. 1926 et sq.

2) - Sur RANDAU

- a) - Ouvrages généraux :

.../...

- AUDISIO, G. - L'Algérie littéraire, Ed. de l'Encyclopédie coloniale et maritime, Paris 1943.
- CARIO, L./REGISMANET, C. - La concurrence des colonies à la métropole, Préface par M. Paul Beauregard, Paris, A. CHALLAMEL, 1906.
- GRENAUD, P. - Notre Algérie littéraire, Oran, Fouque 1959, T. I et II.
- POMIER, J. - Chronique d'Alger ou le Temps des Algérienistes, La pensée Universelle, Paris 1972.
- RIMBAULT, P. - Les Grandes figures du Centenaire, Paris, Larose 1929.

b) - Articles

- FELLEGRIN, A. - "R. RANDAU et son oeuvre", Age nouveau n°23, 1947, pp. 106-108.
- POMIER, J. - "R. RANDAU", Afrique n°237, Août-Sept. Oct. 1950.
- SADOVILLET, G. - "Le témoignage de R. RANDAU, écrivain et homme d'action" Algéria n° 20, Janv.-Fev. 1951.

c) - Préface

- LEBLOND, M. A. - Préface au livre les Colons, Ed. Albin Michel 1926.

.../...

V - Yacine KATEB

1) - Interviews de l'écrivain

- Lettres Nouvelles - t. 40, Juillet-Août 1956, pp. 107-112, Serreau G. "Situation de l'écrivain Algérien".
- Lettres françaises, 11 Oct. 1956, p. 9, Gamara P., "Nedjma ou l'âme de l'Algérie".
- Témoignage Chrétien, 13 Mars 1959, p. 20 "Un creuset où s'élabore une nation sans pareille".
- L'Action (Tunis), 11 Août 1958, "Interview KATEB Yacine".
- Afrique-Action, t. 39, 26 Juin 1961, pp. 30-31, Berque, Duvignaud et KATEB Yacine "Les Mystères du Polygone étoilé".
- Révolution Africaine n° 1, Février 1963.
- L'Algérien en Europe, t. 31, 15 Février 1967, pp. 21-22, "Mon vrai public est en Algérie".
- Le Figaro littéraire, 26 Janvier 1967.
- Témoignage chrétien, 14 Décembre 1967.
- Le Nouvel Observateur, 18 Janvier 1967.
- Le Nouvel Observateur, 1972, "Yacine et les siens".

2) Etudes critiques sur KATEB Yacine

ARNAUD, Jacqueline - "KATEB ou la corde tranchée", Lettres Nouvelles, Mars-Avril 1967.

.../...

- Recherches sur la littérature maghré-
bine de la langue française, le cas
de KATEB Yacine, t. II, Paris, L'Har-
mattan 1982.
- BENOT, Yves - "L'oeuvre de KATEB Y. - poésie et
vérité d'Algérie (1956-1966)", La Pensée
n° 132, Avril 1967.
- BERNIEN, pPh. - "KATEB Y. Le vagabond", Dialogues, T.4
Septembre-Octobre 1963.
- COTE, M. - "Le Polygone étoilé", Esprit, Janv.
1967.
- "KATEB Y. un indépendant engagé, l'Ac-
tion, 22 Mai 1964 et l'Action, 27 Mai
1964.
- ETIEMBLE, René - "Barbarie ou berbérie", la Nouvelle
Revue française, Septembre-Décembre
1953.
- DESJEUX, Jean - La littérature maghrébine de langue
française (2) "KATEB Y. ou l'éternel
retour", Revue Océanie, n° 13-14,
1er sem. 1974.
- FAVRE, Gérard - "Un écrivain entre deux cultures"
biographie de KATEB Y." Revue de l'Oc-
cident musulman et de la Méditerranée
2eme sem. 1974, n°18.
- GLISSANT, Edouard - "Le Chant profond de KATEB Y.", Let-
tres, Nouvelles, t. 67, Janv. 1959.
- GONTARD, Marc - Nedjma de KATEB Y., Essai sur la struc-
ture formelle du roman, Paris, l'Har-
mattan 1985.

.../...

- HADJ-ALI, Bachir - "KATEB Y. à la croisée des chemins",
Révolution Africaine, t. 178,
24 Juin 1966.
- HADJ-CHEIKH, Bouchene - "Faut-il brûler KATEB Y.",
El-Moudjahid, 24 Janvier 1974.
- LAUDE, A. - "KATEB Y. Le Bûcher et le rossignol"
Esprit, t. 6, Juin 1966, pp. 1275-1277.
- MAGNY, O.de - "Voici dix romanciers", Esprit, t. 7,
Juillet-Août 1958, pp. 18-54.
- MARISSEL, A. - "Les Ecrivains algériens s'expliquent",
Les Nouvelles littéraires, 13 Oct.1960.
- OLIVIER, C. - "Le chemin abrupt et sauvage de
KATEB Y.", Lettres Françaises,
9 Février 1967.
- ROY, Cl. - "Un Rimbaud algérien", Le Nouvel
Observateur, 7 Septembre 1966.

VI - LA LITTERATURE COLONIALE

1) - Ouvrages

- ASTIER-LOUTFI, M. - Littérature et colonialisme, l'expansion vue dans la littérature romanesque française, 1871, 1914, Paris, La Haye, Mouton 1971.
- AUDISIO, G. - L'Algérie littéraire, Paris, Ed. de l'Encyclopédie coloniale et maritime t. II, 1943.

.../...

- "Les Ecrivains algérien", in (°) Visage
de l'Algérie, Paris, Horizons de
France, 1953.
- BELAMRI, R. - L'oeuvre de Louis BERTRAND, miroir de
l'idéologie coloniale, Thèse de docto-
rat 3eme cycle, OPU Alger 1983.
- CARIO, L./REGISMANSET, C. - L'exotisme, la littérature
coloniale, Paris, Mercure de France 1911.
- DUPUY, A. - (°) L'Algérie dans les lettres d'expres-
sion française, Paris, Ed. Universitaires
1956.
- GRENAUD, P. - Notre Algérie littéraire, t. II, Oran,
Fouque, 1959.
- HARDY, G. - Les Eléments de l'Histoire coloniale,
- JOURDA, P. -- L'exotisme dans la littérature française
du romantisme à 1939, Paris, PUF 1956.
- LAHJOMRI, A. - L'image du Maroc dans la littérature
française, Alger, SNED 1973.
- LEBEL, R. - L'Afrique occidentale dans la littéra-
ture française (depuis 1870), Thèse
pour le doctorat es-Lettres, Paris,
Ed. Larose 1925.
- Etude de littérature coloniale, Paris
J. Peyronnet et Cie, 1928.
- Histoire de la littérature coloniale
en France, les Manuels coloniaux, Paris
Ed. Larose 1931.

.../...

- LEBLOND, M. A. - Après l'exotisme de Loti, le roman colonial, coll. Critique, Paris, RASMUSSEN 1926.
- LUCAS, P./VATIN, J.C. - L'Algérie des Anthropologues, Paris, Maspéro 1975, rééd. 1982.
- MARTINO, P. - "La littérature algérienne" in Histoire et historiens de l'Algérie, Paris, Félix Alcan 1931.
- MATHE, R. - L'Exotisme d'Homère à le Clézio, coll. Univers des Lettres, Série thématique, Paris, Bordas, Montréal 1972.
- MEMMI, A. - (°) Le Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur, essai, Paris Buchet-Chastel 1957, rééd. Pauvert 1966.
- MERAT, L. -- Fictions et Réalités coloniales, 2ème Ed. avec compl. deux préfaces de Marius Moutet, Paris, Recueil Simey, 1947.
- POMIER, J. - Chronique d'Alger (1910-1957) ou le Temps des Algérianistes, Paris, La Pensée Universelle, 1972.
- RANDAU, R. -cf. Tous les ouvrages et articles cités dans la rubrique consacrée à cet écrivain.
- RIMBAULT, P. - Les grandes figures du Centenaire, Paris, Larose 1929.
- RODES, J. - L'Exotisme nouveau, Paris, grande France, 1900.
- TAILLIART, C.E. - L'Algérie dans la littérature française Thèse pour le doctorat as-Lettres, Paris, Ed. Champion, 1925.

.../...

- L'Algérie dans la littérature française
Essai de bibliographie méthodique et
raisonnée jusqu'à l'année 1924, Ed.
Champion 1925.

2) - Articles

- ESQUER, G. - "L'Algérie vue par les écrivains fran-
çais", Simoun n° 25, Oran, Avril 1956.
- GOURDON, H./ HENRY, J.R./ HENRY, P. -
- "Roman colonial et idéologie coloniale"
Revue Algérienne des Sciences Juridiques
Economiques et Politiques, n°1, Mars
1974.
- MEMMI, A - "Une littérature de la séparation",
Introduction à Anthologie des écrivains
français du Maghreb, Paris, Présence
africaine, 1969.
- MILLE, P. - "La littérature coloniale", les Nou-
velles littéraires, 2 Janvier 1932.
- "Le Rôle et l'importance de la littéra-
ture coloniale", Revue mondiale,
Avril 1925.
- POMIER, J. - "Le Mouvement littéraire français
d'Algérie", La Grande Revue, Juin 1923.
- "Le prix algérien du roman", Afrique
n° 253, Janvier 1954.
- PUJARNISCLE, E. - "La littérature coloniale et ses dif-
ficultés", La Grande Revue, Déc. 1921,
Janv.-Févr. 1922.

.../...

VANDELBOURG, R.de - "Les derniers romans algériens",
Revue Africaine, 1er trimestre 1905.

3) - Préfaces

LEBLOND, M. A. - Préface au livre les Colons , Ed.
A. Michel, 1926.

BERTRAND, L. - Avant-Propos au Roman de la conquête
Paris, Fayard 1930.

4) - Travaux universitaires

ACHOUR, C. - Ecole/Société et littérature dans
l'Algérie coloniale, Conférence au
Centre Culturel Algérien, Paris,
27 Mars 1984.

ACHOUR, C./REZZOUG, S. - Regards coloniaux sur une société
colonisée Algérie 1930, Etudes et
Recherches sur la littérature maghré-
bine, Université d'Oran, 1985.

VACHER, M. A. - Etude des rapports sociaux dans l'Al-
gérie du début du XXème siècle, Ma-
trise, faculté des lettres, Aix en
Provence, 1974.

.../...

VII - LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE DE LANGUE FRANÇAISE

1) - Etudes critiques et thématiques

- ACHOUR, C - Abécédaires en devenir, Idéologie et langue française en Algérie, Thèse de doctorat d'état, Sorbonne Paris III, ENAP Alger 1985.
- ALI BENALI, Z - Essai de typologie d'un genre: l'essai maghrébin, thèse de doctorat de 3ème cycle, Aix en Provence, Janv. 1980.
- BONN, C - La littérature Algérienne de langue française et ses lectures, Imaginaire et discours d'idées, Ottawa, Ed. Naaman, 1974.
- Problématiques spatiales du roman Algérien, ENAL 1986.
- BOURRON, Y. - "Regards sur la littérature maghrébine d'expression française", Etudes. T.326 Mai 1967, pp.636-650
- COLLECTIF - LITTÉRATURE et POÉSIE ALGÉRIENNES Alger, OPU 1983.
- DESJEUX, J - "Romans algériens sur la guerre", Confluent, t.3, Janv 1964, pp 40-47.
- Littérature maghrébine de langue française, Sherbrooke, Ed. Naaman 1973, rééd; 1978.
- MADELAIN, J - L'Errance et l'itinéraire. lecture du roman maghrébin de langue française Paris, Ed. Sindbad, 1983

N.B. Les ouvrages précédés du signe (°) et mentionnés dans la rubrique précédente traitent également de ce sujet.

2 - Ouvrages socio-historiques

- ABBAS, F - La nuit coloniale, Paris, Julliard
1960, rééd; 1962.
- BERNARD, F. - Pourquoi et comment coloniser ?,
Paris Rousseau, 1905.
- BERQUE, J. - Dépossession du monde, Paris, Ed.
du Seuil, 1964.
- BRUNSCHWIG, H - Mythes et réalités de l'impérialisme
colonial français, 1871-1914, Paris,
A. Colin, 1960.
- BUGEAUD, - Proclamation aux habitants de
l'Algérie, 22 Févr. 1841
- FANON, F. - Les damnés de la terre, Maspéro,
1961, rééd. 1968, Alger ENAG Ed. 1987
- Pour la révolution africaine, Paris
Petite coll. Maspéro, 1964, rééd.
1969
- HESS, J. - La vérité sur l'Algérie, Paris, Li-
brairie Universelle, 1905.
- HOMBERT, O. - L'Ecole des colonies, Paris, Plon
1929.
- JULIEN, C.A. - La question Algérienne, Paris, Ed.
de Minuit, 1958.
- L'Afrique du Nord en marche, 3^e éd.
revue et mise à jour, Paris, Julliard
1972
- LACHERAF, M - L'Algériennation et société, Paris
Maspéro, 1965
- LANLY, A - Les français d'Afrique du Nord, Paris
PVF, Ed du Seuil, 1950.
- MANNONI, D.O. - Psychologie de la colonisation, Paris
Ed. du Seuil 1950.
- NOUSCHI, A. - La naissance du nationalisme algérien
Ed. de Minuit. 1962.

VIII - ETUDES METHODOLOGIQUES

1) - Théorie de la littérature

- BARTHES, R. - Le Degré Zéro de l'écriture, le Seuil, coll. "Pierres vives" 1953, rééd. coll. Points, le Seuil 1972.
- Essais critiques, Coll. Points, Ed. du Seuil 1964.
- "L'Analyse structurale du Récit", Communications 8, 1966, rééd. Seuil 1981.
- FRAGONARD, M.M. - Précis d'Histoire de la littérature française, coll. FAIRE/LIRE, Paris, Didier 1983.
- GOLDMANN, L. - Pour une sociologie du roman, Paris Gallimard, Idées/Poche, 1964.
- GUIRAUD, P. - La Stylistique, Que sais-je ? Paris, PUF 1967.
- GUIRAUD, P./KUENTZ, P. - La Stylistique, Ed. Klincksieck, 1970.
- KRISTEVA, J. - Le Texte du roman, La Haye, Paris, Mouton 1970.
- LUKACS, G. - La Théorie du roman, Lausanne, bibliothèque Médiations, Gonthier, 1963.
- Le Roman historique, rééd. Petite bibliothèque Payot 1965.
- MACHEREY, P. - Pour une Théorie de la production littéraire, Paris, Maspéro 1966.
- MITTERAND, H. - Le Discours du roman, Paris, PUF Ecriture 1980.
- PAGES, A./PAGES-PINDON, J. - Le Français au lycée, Paris : Fernand Nathan 1984

.... / ...

- RICARDOU, J. - Problèmes du nouveau roman, Paris, Ed. du Seuil 1967.
- Nouveaux problèmes du roman, Paris, coll. Poétique, Ed. du Seuil 1978.
- ROBBE-GRILLET, A. - Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, Idées/Poche, 1963.
- ROBERT, M. - Roman des origines, Origines du roman, Paris, Grasset, 1972.
- SULEIMAN, S.R. - Le Roman à thèse ou l'autorité fictive, Paris, PUF Ecriture, 1983.
- VERNIER, F. - L'Ecriture et les textes, Paris, Ed. sociales, 1977.
- ZERAFFA, M. - Roman et société, Paris, PUF 1971.

2 - La description

a) - Ouvrages

- FONTANIER - Figures du discours, rééd. Flammarion 1968.
- GENETTE, G. - Figure II, Paris, Ed. du Seuil, 1962.
- HAMON, P. - Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette Université, 1981.
- LUKACS, G. - Problèmes du Réalisme, Paris, l'Arche éditeur, 1975.
- RAYMOND, J. - La littérature et le réel, Paris, Ed. Albin Michel, 1965.
- RICARDOU, J. - Problèmes du nouveau roman, Paris, Ed. du Seuil 1967, Chap. II "Problème de

.../...

la description".

ZOLA, E. - Le Roman expérimental, Paris, Ed. Garnier Flammarion.

b) - Articles

- ABASTADO, C. - "La composition française, écrite et décrite, amélioration et correction des textes", Pratiques n°29, 1981.
- ADAM, J.M./PETITJEAN, A. - "Introduction au type descriptif", Pratiques n° 34, Juin 1982.
- BAL Mieke - "Fonction de la description romanesque", Revue des langues vivantes n°2, 1974.
- BARTHES, R. - "L'effet de réel", Communications n°11, 1968.
- DEBRAY-GENETTE R. - "Sur la description", Poétique n° 43 Septembre 1980.
- FLAUBERT, G. - "Lettre à Sainte Beuve", 24 décembre 1862
Correspondance 5ème série
- GENETTE, G. - "Fronctières du récit", Communications 8 1966, rééd. du Seuil 1981.
- HAMON, P. - "Qu'est-ce qu'une description ?", Poétique n° 12, 1972.
- "Le Discours réaliste, un discours contraint", Poétique n° 16, 1973.
- LECLAIRE, S. - "Le Réel dans le texte", Littérature n° 3, Octobre 1971.

.../...

RIFFATERRE, M. - "Système d'un genre descriptif", Poétique n° 9, 1972.

c) - Autres ouvrages collectifs

Littérature n° 38, Mai 1980.

Littérature et Réalité, coll. Points, Ed. du Seuil, 1982.

Pratiques n° 55, Septembre 1987.

3 - Poétique et Littérature

BACHELARD, G. - La Poétique de l'espace, Paris, PUF 1961.
- La Poétique de la rêverie, Paris, PUF
1961.

CHEVALIER, J./GHEERBRANT, A - Dictionnaire des symboles,
Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter 1969,
Ed. Revue et corrigée 1982.

Collectif - Poétique du Récit, Ed. du Seuil 1977.

TADIE, J. Y. - Le Récit poétique, Paris, PUF Ecriture
1978.

0- المحيط الجرائدي ، وهذا لشلافاً لكتاب البربريين -0-

هذه الدراسة ترمي ، بكل بساطة ، الى المساهمة في مختلف الاعمال التي تحاول ان تحدد وتشرح المحيط الجرائدي في الأدب الناتج عن كتاب الجرائك الفرنسيين أو الوطنيين.

لقد قصرنا تحليلنا السابق على موضوع الطبيعة في أعمال البربريين التي أنتجها في فترة شبابه . أما هذه المرة فقد أهتمنا بنتائج أكبر اتساعاً وأكثر تنوعاً .

لذلك اخترنا ثلاثة كتب يجمع بينهم عامل تاريخي واحد هو الاستعمار وهم في نظرنا يمثلون عتوا واحداً أو طريقة أدبية خاصة ضمن مجموع الانتاج الأدبي الذي صدر عن الجرائك وبعولاء هـ

- روجر بندان ، الكاتب المتجسس .
- ألجيرت كنوس ، كاتب مدينة الجرائك .
- كاتب ياسين ، كاتب القوسية الجرائك .

فقد خصصنا ، إذن ، بحثنا هذا ، مركز في اعتمادنا ، على وصف المناظر الطبيعية الجرائكية أثناء الفترة الاستعمارية ، لدراسة ظاهرة لعملية الكتابة ، وهي طاعة الوصفية وقد حاولنا أن نبين كيف يمكن أن تقدم حقيقة يمينها ، جغرافية وتاريخية في نفس الوقتين بطرق مختلفة من طرف بعولاء الكتاب ، تبعاً لارتباطاتهم الشخصية بالواقع الجرائك ، وتبعاً لخيالهم الشعري .

- وزيادة على ذلك ، فقد سمحت لنا هذه التصورات المختلفة أيضاً ، أن نحديد بدقة الدور الذي قام به وصف الطبيعة في مختلف الانتاج الأدبي .

وهذه الاعمال المتميزة ، بالنسبة للانواع التي ترجع اليها ، تستعمل كلها - ينسب مختلفة - الطريقة الوصفية ، والإيلوب البرواحي .

ومن أجل ذلك ، قدرنا أنه من الأفضل أن نبدأ دراستنا هذه بالتفكير أولاً في اختيار نوع طريقة وصف الواقع الذي يرتبط مع السياق الاجتماعي التاريخي .

- فالكتابة البرواحية الاستعمارية التي يمثلها خاصة زهير ، تعتبر مثلاً مميّزاً لنمو نموذج أدبي بالنسبة لفترة محددة من تاريخ مجتمع ما .

...///...

وهذا الجزء من عملنا هو الذي سمح لنا أن نبرز الاستعمال الخاص للموصف
بالنسبة لكل كاتب.....

لقد كان رودان يعطي الأفضلية للتوسعات الطويلة ، التي تقتبس من التفنيات
الواقعية ، مع أن الوصف عنده ليس الا وسيلة ، لا لتحديد الطبيعة فحسب ، ولكن لتحديد
طبيعة المعنى.....

فالبروز الطبع ، للمحيط الطبيعي ، في أعمال كامي لا يهدف من وراءه أن يعطيه
رسوخا حقيقيا ، بل بالعكس ، فإن المحيط البدائي الموصوف يشكل في نظره ، عالما مثاليا ، خياليا ،
يعوض العالم الواقعي المتناقض.....

- أما كاتب ياسين ، فهو يرفض استعمال الوصف الفرنسي التقليدي ، كوسيلة
لتصوير المحيط الجزائري ، فقد استعمل هو طريقة اللغات الوصفية والصورة الاممية لابازنذا المحيط
الذي تحطم الى اجزاء متناثرة ، فخذ هو على عاتقه لم حطاه لاعادة ابناءه .

وقد درسنا في الفصل النهائي المعالجات المختلفة بعدد من المواضيع المشتركة .
وهذا لتبرز بوضوح نوعية المحيط المعروض بالنسبة لكل كاتب.....

فقد اخترنا ، إذن ، تلك المواضيع التي قد استعملت من قبل ، في الروايات
الجزائرية ، و التي تناولها فيما بعد ، بعض الكتاب الفرنسيين أو الجزائريين .

وقصدنا من ذلك من ذلك أن نظهر مدى تطور تناول هذه المواضيع المستهلكة
من طرف الأدب الجزائري ، معمرته بواسطة الكتابة و الخيال الشعري لكل من ، كامي وكاتب ياسين .
وأخيرا ، لأنني كان اختيار بعض المواضيع ، وتوزيعها في العالم الخيالي فينقسم
عن وجهة نظر معينة بالنسبة للمحيط الجزائري ، فإن المواضيع الموصوفة في النصوص الخيالية ،
بدورها ، لا تثقل تعبيراً عنها.....

فإن ذلك قد تمكننا من ادراك المحيط ، لا كمكان جامد ، لكن كبناء ديناميكي
نشيط ، كما تمكننا من رؤية نموذج المجتمع البني حسب نوعية الاستعمار.....