

Conférence

L'Autre dans *L'Etranger* d'Albert Camus Lecture en contrepoint des *Hauteurs de la ville* d'Emmanuel Roblès

Ce soir nous allons évoquer ces « frères de soleil » que furent Albert Camus et Emmanuel Roblès, nés à une année d'intervalle dans des familles pauvres de petits blancs, issus en partie pour Camus et totalement pour Roblès, de l'Espagne de la misère. Ils se sont connus autour du libraire-éditeur Charlot dans ces années algéroises qui précèdent et accompagnent la guerre de 39-45. Nous allons surtout visiter, le plus précisément possible, deux romans, écrits à quelques années d'intervalle, peu espacés l'un de l'autre et pourtant... dans l'évocation de l'Algérie et plus particulièrement d'Alger et de ses habitants, ils apparaissent comme écrits de part et d'autre d'une ligne de rupture qu'avec le recul on peut aisément dater, le 8 Mai 1945 ; non celui de la libération et du terme tant attendu de la seconde guerre mondiale mais le 8 mai 1945 en Algérie, celui où les masques tombent et où s'enclenche irrémédiablement le processus de la résistance au colonialisme par la violence. On sait qu'E. Roblès écrit son roman sous le coup de l'émotion ressentie lors de ces événements de Sétif.

Il y a, bien évidemment, de multiples lectures possibles de ces deux fictions, toutes deux nourries de faits réels.¹ Pour ma part, fidèle à la ligne de lecture qui me sollicite depuis tant d'années, je les lirai d'un point de vue algérien : comme romans algériens, romans d'Algérie.

L'Etranger paraît le premier, en 1942 chez Gallimard à Paris. *Les Hauteurs de la ville* paraissent en 1948 à Alger, Chez Edmond Charlot.² Ces deux jeunes écrivains n'en sont pas à leur première publication ; néanmoins ce sont leurs premières œuvres les plus remarquées : on connaît le succès que remporte *L'Etranger* ; quant à celui de Roblès, il reçoit le Prix Femina en 1948.

***L'Etranger* : mort, indifférence et altérité**

Le récit commence avec la mort de la mère et s'ouvre donc dans une tonalité disphorique. Meursault s'est distingué de l'attitude commune en se mettant en retrait par rapport au rituel et à la gestuelle convenue. Non seulement il n'a pas pleuré mais il a "fréquenté" Marie, il s'est associé d'une certaine façon à la violence peu recommandable entre Raymond et la Mauresque, il a été à la plage dès les funérailles terminées. Le début du récit programme une dégradation qui, sauf coup de théâtre, est annonciatrice d'une dégradation

¹ Plusieurs études ont montré de combien de connaissances ou d'amis étaient fait le personnage romanesque. Plus intéressante encore, comme source directe, la scène que rapporte Olivier Todd, racontée par Edgar et Raoul Bensoussan en 1992¹ qui ne peut pas ne pas avoir inspiré Camus à qui on la raconta plusieurs fois : l'altercation qui a été assez loin entre les deux frères et deux arabes sur la plage de Bouisseville près d'Oran mais qui, contrairement à *L'Etranger*, ne va pas jusqu'au coup de revolver final, les Arabes filant avant.

² - Il sera réédité ensuite au Seuil et au Club des éditeurs. Cf. note suivante.

plus conséquente : ce sera, dans la fiction choisie par Camus, via le meurtre sur la plage, la condamnation à mort de Meursault.

Dans la seconde partie, la situation du protagoniste pourrait s'améliorer s'il acceptait de jouer le jeu social. Mais cette amélioration ne se produit pas car Meursault, en refusant de souscrire aux règles que la société lui impose, se condamne, dans une perspective « banale », c'est-à-dire, selon le point de vue partagé par le plus grand nombre. Toutefois, si l'on adopte la perspective de l'Absurde, dûment inscrite en texte et soulignée dans les commentaires bien connus de l'écrivain lui-même, l'amélioration se produit puisque Meursault assume son destin d'homme et refuse le secours divin. « *Il s'agit de vivre sans appel et de mourir irréconcilié* » a écrit, par ailleurs, Camus. En 1955, lorsqu'il s'explique pour l'édition américaine de *L'Etranger*, il écrit : « *Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle (...) Il ne joue pas le jeu parce qu'il refuse de mentir.* »

Cette dimension d'orgueil et de dignité existentiels transforme le banal Meursault en homme singulier.

Revenons sur la présence de la mort. La première mort survient dans un milieu fermé, carcéral, dans l'asile de vieillards et se solde par un enterrement, un matin de juin. La seconde a lieu dans un espace ouvert dominé par la mer et le soleil : une plage près d'Alger, en juillet aux pleines heures de lumière, non de lumière bénéfique mais de lumière maléfique, celle qui aveugle, fait perdre la mesure et transforme l'être en pantin. La troisième replonge le lecteur dans l'univers carcéral fermé, la prison d'Alger, un matin en juin-juillet. Les deux parties du récit (six chapitres et cinq) se reflètent en miroir de part et d'autre du meurtre qui articule ainsi le récit.

Toutefois, si les deux parties sont en miroir, elles ne sont pas complètement identiques : au centre, le meurtre de l'Arabe introduit une signification non négligeable : pour Meursault, la « libération » est passée par la mort de l'Autre et l'exclusion de la société. Au centre du récit, ce point de mire, cette mort de l'Autre, est celle qu'on tente d'oublier, que l'on gomme sans pouvoir tout à fait l'effacer.

Ce rappel, fort connu, d'un aspect de la structure de *L'Etranger* permet de souligner l'action qu'elle a sur le lecteur. La linéarité, la chronologie et le récit au jour le jour assurent une lisibilité maximale et donc une adhésion assurée au point de vue du narrateur, d'autant que les retours en arrière sont rares. Cette organisation structurelle plaide pour la spontanéité, la naïveté et donc pour son innocence.

Lorsqu'il aborde la seconde partie, le lecteur est donc déjà conditionné : cette indifférence au monde et ce contentement spontané ne peuvent qu'innocenter Meursault et accuser le machine judiciaire. Le meurtre est atténué, presque oublié : seule demeure la victime -Meursault-, dont le lecteur se sent alors solidaire : le texte a fait de l'assassin, la victime de la société.

Centre du récit, filtre et jauge, Meursault se caractérise par l'absence ou la pauvreté de ses désignations. Il n'a pas de passé. Il n'a pas d'ambition. Il n'a pas de passion. On sait surtout qu'il est jeune, a le corps brun et qu'il est employé de bureau. Comment donc ce personnage pour qui rien n'a de sens, dont les actes sont sans mobile, pour qui la vie est saveur de l'instant, peut-il être l'acteur principal d'un récit de meurtre ? Semblable aux autres, Meursault les comprend et partage leur vie. Le crime se produira sur cette lancée : Meursault tuera pour avoir voulu aider Raymond, pour avoir porté un revolver, pour avoir cru, comme tout le monde, que l'Arabe allait l'attaquer. Poussé par tout cela et par le soleil, il pressera sur la gâchette. Le lecteur qui l'a suivi pas à pas ne peut qu'être solidaire.

Si l'on s'en tient à l'histoire, telle que nous venons de la re-visiter rapidement, Meursault est sans projet donc il ne peut être considéré comme sujet agissant ou présumé coupable. On

pourrait dire que le sujet n'a qu'un objet, vivre l'instant ; pour cela il est en accord avec la nature et il possède un sens de la « vérité ». S'oppose à son « hédonisme », la société symbolisée par la machine judiciaire. Maître de sa vie, il est le seul, en tant qu'homme, à bénéficier ou à pâtir de ses actes. Cette interprétation existe et c'est celle que Camus lui-même a avancée dans la préface à l'édition américaine du roman : « *On ne se tromperait donc pas beaucoup en lisant dans L'Etranger, l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité.* »

Comme dans le roman policier classique, ce qui vient d'abord a été écrit en fonction de ce qui est venu après. On a déjà remarqué que l'adaptation cinématographique de Visconti (1967) a mis à jour la difficulté pour le cinéaste de rendre vraisemblable l'ordre de la narration voulu par l'écrivain. Aussi a-t-il commencé par l'interrogatoire de Meursault chez le juge d'instruction, le départ à Marengo ne constituant que la seconde séquence.

Une fois admis ce fonctionnement complexe du roman, on comprend mieux l'inflation du lexique du « regret » et les comparaisons avec le monde de la justice dès la première partie.

L'Absurde et la mort de l'Arabe

L'insistance sur la « symétrie » du récit, sur sa « cohérence esthétique » doit également tenir compte du point d'articulation que se partagent les deux morts - celle de la mère et celle du fils -, qui est la mort de l'Arabe.

Notre hypothèse de lecture est de mieux cerner l'en-deçà de la fiction, en remplaçant ces éléments dans le contexte colonial : ce que le texte dit, malgré son auteur peut-être, est l'échec de la cohabitation coloniale. Les choses ne peuvent être racontées ainsi parce qu'elles ne sont pas « construites » consciemment. L'ancrage socio-historique ne peut qu'être escamoté dans l'écriture d'un homme de gauche comme Camus, en situation coloniale ; mais il est en même temps présent car l'écrivain connaît la complexité de la situation inter-ethnique et tout ce qu'elle suppose comme attirance et rejet ; il ne se projette pas dans Meursault. Il met en scène un Algérois type en l'allégeant de traits négatifs trop appuyés.

L'inspiration est bien venue d'une scène banale du racisme typiquement colonial. Le sujet trivial est atténué et devient porteur d'un sens universel, « l'horreur de l'humaine condition. La déviation discursive se fait sur l'axe du discours humaniste : elle évacue le rapport étroit de la fiction à l'Histoire coloniale. La généralisation permet la dissolution du spécifique colonial dans l'universel humain.

Cet examen plus attentif du fonctionnement du texte permet de modifier l'organisation des différentes forces actives dans le récit, habituellement admise en désignant, tout d'abord, le destinataire du sujet, que l'on choisisse l'interprétation « Absurde philosophique des années 30 » (très développée dans de nombreuses études) ou celle de la lecture socio-historique inscrivant le récit dans son contexte colonial. La lecture socio-historique que nous privilégions n'est pas une autre lecture annulant la précédente : elle l'inclut parce qu'elle explique la nécessité de cette universalisation. Elle permet de voir se profiler, derrière l'Absurde, autre chose : elle rend à Meursault son statut de « personnage agissant » et non plus agi donc irresponsable. Le soleil reprend sa fonction d'adjuvant et abandonne celle de sujet que la construction fictive accréditait. L'acte de Meursault est acte historique même s'il dépasse la conscience que lui-même ou son créateur peuvent en avoir.

Le tribunal condamne à mort un Français accusé du meurtre d'un Arabe. Au niveau discursif explicite, c'est bien la négation de l'opposition des contraires : le Même (le colonisateur) et l'Autre (l'Arabe, le colonisé) sont traités de la même façon. Mais, en même temps, le tribunal ne condamne pas Meursault pour le meurtre qu'il a commis - déplaçant le débat sur autre chose qu'une « banale » histoire de meurtre raciste - mais pour son

comportement social inadéquat et son absence de remords, c'est un mauvais fils ; disjonction, donc, des contraires par évacuation de l'Autre. Seul le Même reste en scène.

Ainsi *L'Étranger* reproduit et travaille - et c'est cela sa réussite - l'expérience coloniale camusienne : roman de l'échec et du renoncement qui nie l'opposition des contraires sans parvenir à penser leur conciliation autrement que dans la mort. Camus réussit à écrire une fiction à partir du matériau algérien des années 30, en dépassant les effets propagandistes habituels du roman colonial. Il fait accepter l'Algérie et ses contradictions ethniques à l'humanisme républicain, il fait d'un roman « algérois », un classique de la littérature française. Aucun de ses prédécesseurs n'y était jusque là parvenu.

N'est-il pas possible, néanmoins, d'explorer la notion d'*étranger* dans son acception la plus banale : est étranger celui qui n'est pas d'ici. Ici, si l'on s'en tient au référent géographique du texte, c'est l'Algérie des années 30-40, années de la composition du texte. Est donc étranger, celui qui n'est pas de cette Algérie-là. Les difficultés de lecture commencent alors car, dans la colonie de peuplement qu'est l'Algérie, l'appartenance ou la non-appartenance à *Ici* est la base du conflit colonial.

Quelles sont les marques visibles du statut d'étranger dans l'Algérie des années 30 ? Il est aisé, pour répondre à cette question, d'isoler deux personnages secondaires, sur lesquels la narration s'attarde pour souligner, justement, qu'ils ne sont pas d'ici : le concierge de l'asile de Marengo et Madame Masson.

L'altérité n'est ni du côté des Arabes, ni du côté de Meursault et des siens : elle désigne les métropolitains représentés symboliquement par les Parisiens. L'insistance sur l'origine géographique des personnages est habituelle, chacun, dans l'Algérie coloniale, se déterminant à partir d'elle et de sa plus ou moins grande proximité du centre métropolitain.

Les différences ethniques s'inscrivent de façon plus systématique encore dans les noms. Le système onomastique de l'œuvre inscrit bien une différenciation ethnique : anonymat de l'hostilité et de la méconnaissance pour l'autochtone, anonymat de la fonction pour tous les représentants sociaux ; hispanité marquée pour le petit blanc dont le héros se distingue par un nom aux consonances « françaises », marque qu'il partage avec le couple Masson, dont la femme est « parisienne ». Ainsi, au sein de la communauté européenne, la distinction est bien établie entre ceux qui sont ancrés dans les pourtours méditerranéens et ceux qui sont « métropolisables »...

Le meurtre pour lequel Meursault est en prison est vite oublié : et la Mauresque, qu'était-elle devenue ? Elle est pourtant à l'origine du drame et l'on peut dire que c'est elle puis le Soleil qui sont responsables, au premier chef. Pourquoi appelle-t-on Marie à la barre et non cette Mauresque que l'on ne peut même pas nommer alors qu'on semble accrédi-ter une fiction de l'égalité des ethnies devant la loi, le procès d'un Européen pour le meurtre d'un Arabe, dans ces années-là ? En effet, tous les malheurs de Meursault sont causés par les Arabes : par la Mauresque, dont la duplicité est incontestable ; par le maure qui fait le mort et qu'on n'ose pas nommer. La narration efface ainsi toute mention qui affirmerait que Meursault a tué un « homme ». D'une certaine façon, les Arabes sont les vrais coupables, coupables d'exister et de revendiquer une terre, de contrarier des « noces » avec le monde. Noces avec le monde... mais noces meurtrières puisqu'il faut éliminer l'autochtone, briser son lien, reprendre sa terre. Il nous faut donc poursuivre notre lecture de *L'Étranger*, sans oublier le cadavre sur la p(l)age reposant « *sur le dos, les mains sous la nuque, le front dans les ombres du rocher, tout le corps au soleil.* »

La question ne porte pas sur une position colonialiste de Camus. Elle est sans intérêt et sans fondement compte tenu de l'engagement anti-colonialiste de l'écrivain alors. Elle est de comprendre que la complexité et la force souterraine de cette fiction lui viennent de son ancrage dans l'Algérie dont Camus est nourri. C'est parce que le conflit étranger/autochtone

est actif et que l'homme de gauche³, Camus, ne peut l'afficher en toute conscience sous peine de se renier lui-même, que l'écriture construit une symbolique et donne à lire « une fiction troublante. »⁴

Condamner Meursault comme meurtrier d'un Arabe, c'est affirmer le traitement à égalité du colon et du colonisateur. Dans l'univers colonial, Camus est bien placé pour savoir qu'il n'en est rien. Mais refuser à Meursault le statut de colon oblige à gommer le cadavre sur la p(la)ge pour éviter d'affronter la question centrale : qui est étranger? Car Meursault est à la fois d'ici et étranger.

Dans les années de guerre, en 1958, dans ses *Chroniques Algériennes, Algérie 1958*, - et nous ne sommes plus là dans la fiction ni dans les années 30-40, ce qui dans l'Histoire de l'Algérie est très différent -, Camus est beaucoup plus catégorique lorsqu'il fait le point sur l'Algérie de l'avenir : « *Si bien disposé qu'on soit envers la revendication arabe, on doit cependant reconnaître qu'en ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Berbères auraient autant de droit à réclamer la direction de cette nation virtuelle. Actuellement les Arabes ne forment pas à eux seuls toute l'Algérie. L'importance et l'ancienneté du peuplement français, en particulier, suffisent à créer un problème qui ne peut se comparer à rien dans l'histoire. Les Français d'Algérie sont eux aussi et au sens fort du terme, des indigènes.* »

La guerre oblige à des choix. Le roman de la fin des années 30 pouvait estomper ce qu'un homme de gauche en colonie voulait refouler, - le racisme - tout en l'exhibant et en affirmant l'appartenance au pays.

Algérienité/Arabité

Il est impossible de confondre les deux notions dans la littérature coloniale. Le colon - terme générique désignant tout membre de la communauté dominante en colonie même s'il n'est pas un possédant au sens économique du terme, ce qui est le cas de Meursault -, s'affirme comme Algérien mais il ne peut se dire arabe et refuse, dans le même mouvement, la double appartenance au colonisé : la nation « algérienne » n'existe pas, seules cohabitent des « ethnies » ou des communautés. Une des caractéristiques de la littérature d'une colonie de peuplement est donc l'appropriation qu'elle opère du pôle de l'autochtone et son affirmation ou sa négation d'une cohabitation possible avec lui.

Nous remarquons aussi la fonction d'arbitre que semble exercer le soleil dans ce conflit inter-ethnique :

soleil - chaleur ----- trouble du regard et des idées (I,1)
soleil - chaleur ----- étourdissement - meurtre (I,6)
chaleur----- étonnement, verdict (II,4)

De ce « match », l'Arabe et l'Algérien ressortent semblablement évacués de la vie et de la société. « Le héros littéraire subit la nouveauté, expérimente l'impasse et le blocage : le

³ - Il est tout à fait intéressant de lire, parallèlement à notre lecture, l'analyse qu'Albert Memmi publie quelques années après, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Et la partie qui concerne l'homme de gauche en colonie.

⁴ - Nous reprenons cette expression à Fethi Benslama, *Une fiction troublante -De l'origine en partage*, La Tour d'Aigues, Ed.de l'Aube, 1994. L'analyse porte sur *Les Versets Sataniques* de Salman Rushdie. F.Benslama cite à la p.81, cette phrase de Rainer Maria Rilke : "Les oeuvres d'art sont toujours les produits d'un danger couru, d'une expérience conduite jusqu'au bout, jusqu'au point où l'homme ne peut plus continuer." Cette étude est une réflexion très suggestive sur les rapports du littéraire et du politique.

changement est rarement là un changement positif, exaltant; c'est un changement en forme de manque, de perte, de fuite. »⁵ L'individu-protagoniste est alors isolé et réduit à lui-même :

« Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais. Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit, puisqu'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des milliards de privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères. »

Refus du Même et de l'Autre qui le condamne à l'exclusion (échec ou mort) et figure fictivement l'impossibilité à vivre une situation historique bloquée. Après *L'Étranger*, Camus ne résidera plus en Algérie. Relevons quelques traces des caractéristiques essentielles du conflit interethnique colonial :

* la compartimentation de la société. Dans *L'Étranger*, il y a peu d'Arabes dans les rues et beaucoup dans les prisons. L'entourage de Meursault est européen. L'Autre est réduit à l'anonymat.

* le refoulement des autochtones sur les terres incultes. *L'Étranger* se passant dans le milieu "petit blanc" algérois, cet aspect est absent mais apparaît alors ce reflux vers les villes des ressortissants de la communauté coloniale dû à la concentration des terres qui fait passer le chiffre des colons terriens de 34 821 en 1930 à 25 797 en 1938.

* La ségrégation raciale : le nom induit l'appartenance, « j'ai vu que c'était une mauresque. » Peur de Marie, instinctive, immédiate lorsqu'elle est mise au courant de « l'affaire. » Dès qu'un Arabe n'est plus objet de décor, il devient menaçant ; du même coup, le colon est toujours en état de légitime défense.

Compartimentation, refoulement et ségrégation frappent le monde colonial et ne peuvent passer inaperçus que pour des lecteurs ignorants tout de la vie quotidienne en colonie ou, admis comme un fait, par ceux qui sont habitués à leur familiarité. Dans ce monde colonial, la méfiance est la seule garantie contre la sournoiserie, la subrepticité et la fluidité de l'autochtone qui s'adapte à l'espace de façon déconcertante et qui sait signifier son hostilité sans parole : « *ils nous regardaient en silence mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des arbres morts* » (I,6). « *Mais brusquement, les Arabes, à reculons, se sont coulés derrière le rocher* » (I,6). Les Arabes ne les ont pas suivis et pourtant ils se retrouvent sur la même plage. La Mauresque est menteuse. Le murmure sourd au parloir domine la communication carcérale : c'est lui auquel Meursault prête son attention.

La méfiance est aussi une garantie contre l'hostilité et l'immobilité, comprise comme une concentration de forces menaçante : « *Je lui ai crié : "Attention il a un couteau ! Mais déjà Raymond avait le bras ouvert et la bouche tailladée.* » « *Ils ont reculé lentement, sans cesser de nous regarder et de nous tenir en respect avec le couteau. Quand ils ont vu qu'ils avaient assez de champ, ils se sont enfuis très vite.* » « *Celui qui avait frappé Raymond le regardait sans rien dire. L'autre soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse en nous regardant du coin de l'oeil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument.* » « *Nous nous regardions sans baisser les yeux et tout s'arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil, le double silence de la flûte et de l'eau.* » « *Je devinais son regard par instants, entre ses paupières mi-closes.* » « *J'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe.* »

Ces quelques citations du récit illustrant des traits du roman colonial habituel montrent à la fois la distance de Camus et les indices résiduels qui sont encore présents dans son écriture,

⁵ -Cf. Pierre Barbéris, « Texte et Histoire » dans *Le Français aujourd'hui*, n°49, mars 1980 et *Le Prince et le Marchand*, Fayard, 1980, p.144.

pris dans une autre configuration textuelle. Toutefois l'intervention du « regard » entre conquérants et conquis est une caractéristique importante de la symbolique littéraire coloniale et elle demeure un signe non négligeable.

Mais ce qui fonctionne plus encore, en 1930, alors que le système colonial est sur le point d'exploser, c'est la peur que les romanciers inscrivent au coeur des fictions, « cette émotion qui accompagne la prise de conscience d'une danger, d'une menace ». Ils brisent ainsi la certitude de l'oeuvre de propagande pour transmettre au lecteur l'émotion face à une fracture que l'on pressent sans l'expliquer. La peur remet en cause l'évidence et fait vibrer une fiction sans elle, atone ou monotone. Ces romans qui programment le cauchemar, à l'insu de leurs créateurs, conservent une attraction parce qu'ils livrent, par éclairs ou ravines sourdes, une vision de l'autre autrement dynamique que celle du rêve colonial ethnologique (qui apprivoise) ou folklorique (qui savoure et fantasme). Les lire à un seul niveau, c'est les réduire à taire leur charge prémonitoire. Le réel colonial devient un contexte dans lequel le narrateur puise sans se laisser emprisonner dans ses rôles d'évidence : des romanciers comme A. Camus puis E. Roblès sauront y inscrire des fictions romanesques fortes. En 1956 enfin, Kateb Yacine, reprenant violence intercommunautaire, meurtres, injustices et peur, donne avec *Nedjma* une oeuvre où éclatent les structures établies, où s'inversent les initiatives entre sujets et objets historiques et où s'approfondit la connaissance de l'univers de l'autre pour le lecteur français de la Métropole ou celui de la colonie qui consent à cette lecture. Ainsi, à partir de 1930, le lecteur est convié à d'autres complicités.

Le projet camusien n'est pas de défendre une thèse colonialiste comme d'autres romans coloniaux. La priorité est donnée au code symbolique et donc à une polysémie impensable dans le roman de propagande.

Avec Camus, Roblès et Kateb Yacine la peur est partagée parce que, d'une certaine façon, la violence change de camp. Car dans ces années de la fin de la deuxième guerre mondiale et jusqu'au déclenchement de la guerre d'indépendance (neuf années seulement), le statut colonial de l'Algérie reste ambigu et le roman des Français d'Algérie n'a plus du tout les mêmes certitudes. *L'Etranger* est peut-être le premier roman qui rende compte aussi de cet aspect-là.

En 1942, avec *L'Etranger*, Camus est attentif - comme il le restera jusqu'au bout - aux angoisses et aux réflexes des siens, de ceux de sa communauté alors que ses positions de citoyen sont différentes. Ne retrouve-t-on pas ce qu'écrivait Pierre Nora en 1961 qui voyait en Meursault « *l'aveu troublant d'une culpabilité historique (qui) prend les allures d'une tragique anticipation.* »⁶

Le royaume peut-il être ici et maintenant ? La plage et la source / La ville d'Alger

Comme dans tout récit, la signification que le créateur donne aux lieux est essentielle. Elle se répartit entre des lieux *prescrits* - ceux que Meursault fréquente du fait de son appartenance sociale et des nécessités de la vie quotidienne -, des lieux *permis* - ceux qu'il peut traverser sans que ce soit une obligation -, des lieux *libres* - la mer et la rue - ; le quatrième pôle est celui des lieux *interdits* qui n'est pas actualisé dans le roman, du fait de l'appartenance de Meursault au groupe dominant.

Et pourtant .., la plage devient symboliquement le lieu de l'affrontement des deux communautés : la source en est l'enjeu. Cette source est un espace momentanément interdit à Meursault puisqu'il est occupé par l'Arabe. Le colonisé, aussi refoulé soit-il, conserve un lieu, souvent lié à la nature, dans le décor colonial. Mais cette occupation momentanée est ressentie par Meursault comme une entrave à son désir de... fraîcheur : l'Arabe devient celui qui

⁶ - In O. Todd, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996, p.764.

empêche d'atteindre l'espace d'élection ici et maintenant. Le meurtre naît d'une double transgression ; double car, dans l'univers colonial, les réactions du colonisateur et du colonisé sont toujours liées : Meursault, voulant briser le quotidien qui l'enlise, transgresse le code de la cohabitation coloniale en retournant à la source, code qui conseille, implicitement, de respecter l'espace de l'Autre. L'Arabe transgresse, non le code spatial puisque la nature est son royaume, mais le code comportemental qui veut qu'un Arabe s'efface devant un Européen (ce qui s'était passé dans le fait divers de la plage de Bouisseville). Cette double transgression crée la dynamique narrative. En effet, il faut que l'Arabe transgresse pour que Meursault riposte. L'attitude de l'Arabe montre que quel que soit le poids d'une oppression, le colonisé peut redresser la tête. Meursault transgresse parce qu'il ne peut accepter d'espace délimité : désir et interdit s'entrechoquant, il accomplit le geste du désir et élimine l'obstacle et déclenche le processus irréversible de sa propre exécution. Accomplir ce geste est la seule manière d'investir l'espace algérien en en excluant l'Autre. Mais la mort de l'Arabe entraîne celle de Meursault car elle perturbe le champ social dont le dit de l'histoire l'exclut.

Ainsi, à plus ou moins long terme, la mort de l'Arabe entraîne celle du petit blanc : tuer l'Arabe mène à l'impasse mais ne pas le tuer empêche de vivre le désir. Par ce « choix » suicidaire qu'il ne peut pas ne pas faire, accrédité en texte comme fatalité, le parcours de Meursault trace, de façon métaphorique, l'inéluctable disparition de la colonie de peuplement. Le tribunal alors n'accrédite pas tant la fiction d'une justice en colonie soucieuse des droits de chacun, que le danger qui menace le petit blanc d'être exclu s'il ne se comporte pas de façon solidaire : l'indifférence de Meursault est sa différence qui l'expulse de sa communauté comme une brebis galeuse.

La signification des lieux du récit montre bien que la survie de la société coloniale est impossible et nie, par là même, l'idéologie assimilationniste et intégratrice ; elle montre que la destruction de l'un par l'autre entraînera sa perte. Mais elle nie donc aussi, à plus long terme, l'idéologie nationaliste, menace pour la communauté européenne d'Algérie. A la fin de sa préface à une réédition de *La Statue de sel* d'Albert Memmi en 1957, Albert Camus écrivait : « *Nous tous, Français et indigènes d'Afrique du Nord, restons ainsi ce que nous sommes, aux prises avec nos contradictions qui ensanglantent aujourd'hui nos villes et dont nous ne triompherons pas en les fuyant, mais en les vivant jusqu'au bout.* »

On comprend que le récit puisse toucher tant de lecteurs vivant d'autres réalités mais où les tensions inter-ethniques et inter-communautaires sont si fréquentes. Le récit met la pédale sourde sur l'Arabe en un flou progressivement construit par la nécessité interne de l'écriture. Le roman fermé, demeure, dans la logique de notre lecture, deux enjeux :

* la source ou le partage impossible : par là le récit traduit la vision la plus communément partagée par les Européens d'Algérie et pas étroitement celle du créateur, une fiction étant toujours une négociation entre un « je » individuel et un « nous » communautaire;

* le qualifiant d'*étranger* : malgré l'extrême familiarité que Meursault entretient avec son environnement - il est bien de ce pays-là -, il demeure *l'étranger*, celui qui ne sait pas agir selon les règles des codes convenus de l'une ou l'autre communauté.

Néanmoins, outre cet espace où et d'où surgit le meurtre, le « décor » du roman est assez précis : c'est celui de la ville d'Alger.

Que ce roman, ces quelques jours "ordinaires" d'un Européen des faubourgs algérois, suivis de son incarcération, se passe à Alger ne fait aucun doute. Dès les premières pages, la ville est nommée. Ensuite, tous les autres lieux sont nommés ou appréciés par rapport à elle.

Lieu de vie du personnage, son évidence ne nécessite aucune description, ce qui montre que Camus ne donne pas dans l'exotisme du roman colonial qu'il soit le fait de résidents ou de voyageurs. Dans cette ville, Meursault vit son quotidien et il y rencontre amis et passants.

Des points de la ville sont ainsi nommés marquant les repères de vie, de loisir, de travail de ce groupe ethnique et social : les bains du port, la passe, le quai, les grandes rues de la ville, le bus, le tramway, le commissariat. Rien de particulièrement frappant ou typique d'Alger même mais plutôt une attention aux sensations méditerranéennes.

Deux descriptions seulement sont intégrées à des moments précis du récit: l'une observée et l'autre évoquée. La première (p.37 à 41) est bien connue, c'est celle de la « rue principale du faubourg » que Meursault regarde du haut de son balcon, un dimanche d'ennui. A son poste d'observation tout cet après-midi, il note les changements du ciel et de la lumière : du bleu le plus pur au noir de la nuit en passant par un assombrissement, présage d'orage qui n'éclate pas, laissant en suspens le temps, sans le bouleversement attendu. Il est dans une position privilégiée d'observateur. Description équilibrée, enchaînée en douceur qui donne l'image d'un monde d'habitude, de stabilité et de répétition : une de ses fonctions est d'accentuer l'ennui d'indifférence qui habite le personnage. Une autre fonction, de manière plus structurelle, est dilatoire : cette sérénité et ce monde ordonné rendent plus sensible le « désordre » que le meurtre introduit « dans un ciel serein ».

La seconde description est évoquée et non observée : le procès tourne mal. On reconduit Meursault, dans sa cellule, en fourgon : reviennent alors vers lui tous « *les bruits familiers d'une ville que j'aimais, dit-il, et d'une certaine heure où il m'arrivait de me sentir content.* » Ces bruits se substituent aux images puisque plus rien ne défile sous ses yeux de prisonnier. Ils restituent, de façon troublante, l'atmosphère d'Alger.

La ville d'Alger fonctionne, à la fois, comme décor banal et comme référence spatiale centrale. Lieu de complicité avec le réel que l'écriture nécessairement transfigure (sélection et refus d'un traitement descriptif « réaliste »), elle n'est ni idéalisée, ni dramatisée. Le drame qui bouleverse la vie de Meursault se passe hors de ses murs, près de la mer, de la source, au soleil. En cela, la ville acquiert un statut symbolique: « port brûlant de soleil » (p.44), ville de la mer, de la lumière entre douceur et violence, elle est promesse du meilleur et du pire. Le monde de Meursault n'est malmené par aucune aspérité : l'environnement naturel est le seul à lui procurer bonheur et souffrance. On a déjà noté dans la critique sur cette oeuvre, les marques de violence venant du soleil et les marques de douceur et de détente venant de la mer. Grâce à eux, le décor inverse les signes de l'anthropomorphie. Le personnage créé par Camus est plus soumis à l'environnement algérois qu'il ne le soumet. Il est agi. Aussi faut-il que cesse l'action de la lumière pour que Meursault retrouve son indifférence : « *Devant cette nuit chargé de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde* », peut-on lire aux dernières pages du roman.

Par ailleurs, la sélection topographique - tous les lieux cités ou décrits suivent la ligne horizontale qui, de Belcourt à Bab-el-Oued épouse la courbe du port - et la toposémie combinent leur sens pour rétablir une horizontalité bienfaisante. Toute perturbation verticale, de haut (le soleil, la prison, le regard des arabes), ou du bas (le murmure des arabes au parloir de la prison) est agression sourde ou violence affichée.

C'est bien par cette symbolisation qui gomme les marqueurs réalistes trop spécifiques que Camus transforme un roman "algérois" en tragédie solaire où l'homme est mû par des forces qu'il ne contrôle pas.

Meursault, écrasé par une force qui le dépasse, se meut dans une topographie de l'horizontalité. Il ne s'élèvera que dans un lieu de réprobation, la prison où il acquiert une dignité intérieure mais refuse une action sur l'Histoire.

Les Hauteurs de la ville, l'irruption de l'Autre dans la ville

En Juillet 1960, Roblès écrit une préface très significative pour la réédition de son roman :

« A l'époque où il fut écrit, c'est-à-dire dans les années 1946-1947, ce récit avait le dessein de témoigner sur un aspect du désarroi qui tourmentait alors de jeunes Algériens (...) En mai 1945 (...) Un immense incendie s'éteignait à peine en Europe. Un autre s'allumait dans mon propre pays de l'autre côté de la mer. (...) A mon retour en Algérie, l'année suivante, ce que j'ai constaté là-bas m'a fait vivre dans la certitude que le brasier noyé un an plus tôt dans le sang de milliers de victimes reprendrait, plus dévorant. On tue les hommes, on ne tue pas l'idée pour laquelle ils acceptent de mourir, chacun de nous le sait.

Aux jeunes Algériens, l'avenir n'offrait aucun espoir. L'esprit, comme les structures mêmes du régime colonial, les destinaient à buter contre un mur, sans la moindre possibilité de percée, d'ouverture sur un monde plus équitable. Une découverte de ce genre conduit déjà, presque à coup sûr, à la violence. Mais elle s'est complétée, pour les meilleurs, d'une connaissance précise des forces qui, au mépris de toute justice, maintenaient ce mur.

Six ans à peine après la publication des Hauteurs de la ville, l'Algérie prenait son visage de guerre. Par milliers, des Smaïl, décidés à conquérir leur dignité, ont surgi du fond de leur nuit, la torche au poing.

A leur cri ont répondu, dans l'autre camp, des Montserrat qui, pour avoir douté de la légitimité du combat dans lequel la France les engageait, expient dans les prisons de Casabianda ou de Constantine. (...)

Si j'ai réuni, ici, Smaïl et Montserrat, c'est qu'ils sont, à mes yeux, sortis tout brûlants d'un unique foyer : celui où la conscience de l'homme forge sa résistance à la plus grande défaite qui le menace et qui est sa négation même. »⁷

Ecrit et publié après *L'Etranger*, le roman de Roblès dialogue avec celui de son prédécesseur, en en transformant assez fondamentalement l'horizon par un traitement autre du personnage principal, de la relation Arabité/Algérienité ainsi qu'un traitement autre de la ville d'Alger.

Ce roman raconte la préparation de l'assassinat d'un responsable de la police algéroise, un fasciste, Almaro. Celui qui prépare ce meurtre est Saïd, un jeune Algérien qui habite au Telemly, de même que sa future victime, sur... les hauteurs de la ville. Smaïl tue Almaro. Il est ensuite pris en charge, pour échapper aux poursuites policières, par un réseau de militants antifascistes qui le font partir vers la frontière marocaine. Mais il sera finalement arrêté.

L'inversion de la violence et de l'initiative est conséquente et annonce la reprise en mains de l'initiative politique par de jeunes Algériens, même si l'ennemi désigné est plus le fascisme que le colonialisme.

E. Roblès fait du meurtre une nécessité et un acte conscient. Il nous place du côté de jeune Smaïl et de son lent cheminement, choisissant une autre mise en scène que celle de Camus, qui met en garde contre le danger d'une trop forte oppression où se forment les révoltes les plus profondes. La voix narrative justifie le personnage, explique ses motivations et campe sans aucune complaisance la « victime » : Almaro est un être répugnant et sans scrupule. Si de nombreux parallèles peuvent être notés avec le récit camusien, les symboles ne sont pas traités de la même façon. Ainsi le soleil et la chaleur ne constituent que l'ambiance, le décor. Ils ne sont pas forces agissantes se substituant à la volonté humaine. Le jeu des armes

⁷ - Nouvelle édition, 1960, Paris, Club des éditeurs.

est également traité sur un mode réaliste : Smaïl démuné avec son arme blanche face au revolver d'Almaro, se procure ensuite un revolver pour pouvoir l'abattre. Roblès fait passer le lecteur de l'autre côté de la fracture coloniale : nous sommes avec Smaïl, au coeur de la nuit dans la ville, lieu même du conflit colonial et non sur une plage en plein midi et nous partageons les hésitations, les angoisses et les peurs du personnage. La motivation principale - la lutte contre le fascisme-, peut être reliée, sans grand effort, au colonialisme, par le personnage d'Almaro. C'est Smaïl, le colonisé, qui tue le colon.

L'action des *Hauteurs de la ville* est la ville d'Alger en 1943. Etait-il nécessaire que ce soit cette ville-là qui serve de cadre à l'action ? Les descriptions qui en sont faites ménagent-elles des zones de repos sans autre finalité que décorative ou ont-elles une action et une signification plus symboliques ?

Si une des premières transformations de taille était de choisir comme héros un « Arabe », la seconde est de lier son acte à la ville. Avec ce second roman, la violence coloniale est nommée en tant que telle : elle ne déserte pas la ville mais y retourne. C'est elle qui permet à Smaïl de se retrouver et de n'être plus... l'étranger ! : « Je n'étais plus un étranger dans ma ville » pense-t-il. Les lieux autres qu'Alger sont plus mentionnés que décrits quand une action s'y déroule, même lorsqu'ils se prêteraient à un traitement « typique » -refusé- comme pour la boutique de l'oncle où est servi du thé à la menthe.

Comme chez Camus toutefois, le cadre spatial est peu décrit : néanmoins comme il est le lieu d'action du personnage, la sélection topographique n'est pas la même que pour Meursault. Ce sont les hauteurs qui sont privilégiées, les hauteurs du nouveau quartier européen. Smaïl fait plusieurs fois le trajet entre le bas de la ville où il vit et ce haut, ambivalent puisqu'il y surveille la villa de son ennemi pour mettre sa vengeance à exécution mais qu'il y retrouve aussi son amie Monique dans une chambre qui domine la baie. Ce haut de la ville serait-il symbolique de la rencontre avec l'autre dans la violence ou le désir ?

Les seules descriptions un peu fournies, jamais très longues, se font de la fenêtre de Monique lorsque Smaïl peut contempler la ville. Chaque flash descriptif, parfaitement intégré à l'action, est révélateur de l'état d'esprit du personnage à tel ou tel moment de son parcours. Leur expression est sobre et sans grande originalité comme si Alger tant décrite ne pouvait plus être dite que par allusion. Ici et là des points précis en sont mentionnés : Blida, le port, la place du Gouvernement, la grande mosquée Djemma El Djedid, la statue équestre du duc d'Orléans, la Grande Poste, le Jardin d'Essai, le Télémy, la rue de Mulhouse, Fort l'Empereur, Hussein-Dey.

Mais c'est le choix des hauteurs comme cadre d'action qui marque nettement la perspective différente de celle adoptée par Camus. Le héros, un jeune Algérien, agit dans l'ascendance de cette verticalité : elle est signe d'une volonté de reprise d'action d'un sujet historique. Cette position de combativité entraîne le personnage dans plusieurs quartiers, avec une prédisposition pour les hauteurs. La transgression de Roblès - par rapport aux autres romans de la colonie -, ne va pas jusqu'à camper le héros dans un quartier « arabe », la Casbah, par exemple. Smaïl fait déjà partie d'une population de transition entre les deux groupes ethniques : il habite dans un quartier-frontière entre les deux villes.

C'est le projet d'action du personnage qui détermine la toposémie par le contrat qu'il se fixe : éliminer Almaro. Cela régit ses déplacements et sa proximité ou son éloignement de la ville. Les lieux interdits (villa d'Almaro, villas cossues) sont investis par l'intermédiaire des lieux permis (rues, chambre de Monique) et détournent des lieux prescrits, lieux d'une relative sécurité (chambre de Smaïl, garage). Les lieux libres (frontière, maison des cousins) sont des pièges qui font échapper au réel à vivre.

On a vu, précédemment que Meursault se meut dans une topographie de l'horizontalité et que lorsqu'il atteint une « hauteur », c'est dans la prison où il revendique sa singularité.

Smaïl tente de dominer la ville. La violence qu'il programme pour lutter contre l'arbitraire, entraîne une certaine réappropriation de l'espace urbain qui se traduit par une topographie de la verticalité et des déplacements dans des lieux opposés.

Dans les deux cas, on note une grande sobriété descriptive avec l'émergence, dans des textes de Français d'Algérie, d'une ville où se vivent des existences, d'une ville qui n'est pas un décor pour touristes, d'une ville où s'impose un "colonial" non colon. On peut dire aussi que le gommage de spécificités nettement algéroises chez Camus plus encore que chez Roblès produit une symbolisation plus large, plus universelle de l'espace urbain.

Roblès sera l'artisan de *L'Appel à la trêve civile* : le 23 janvier 1956, Camus, d'Alger, lance cet Appel, entreprise ainsi présentée par son ami Roblès comme une : « *entreprise purement humanitaire, et quasi désespérée dans cette période où le « conflit » algérien se transformait déjà en une guerre de plus en plus impitoyable aux feux des antagonismes et des passions.* »⁸

Face au terrorisme, ils se trouveront à la fois en accord et en désaccord et l'arrestation et l'exécution de Fernand Iveton, ne les réuniront pas.

⁸ - Cf. à ce propos le témoignage d'Emmanuel Roblès, *Albert Camus et la trêve civile*, Philadelphia, Celfan Edition Monographics, 1988, 52p.