

## Camus et l'Algérie *L'Espace algérien dans l'écriture camusienne*

**Centre culturel franco-allemand de Essen, 25 janvier 2007**

Ce titre sera mon fil rouge pour observer sous un certain éclairage – dont l'ambition est de provoquer une nouvelle lecture –, certaines œuvres de cet écrivain à la renommée internationale mais dont le point d'ancrage et de démarrage est bien l'Algérie. Si le soleil d'Algérie a aveuglé Meursault au point de lui faire perpétrer un meurtre, il faut, au contraire, qu'il nous éclaire sur l'algérianité profonde de l'écriture camusienne. Ce que je présente ce soir n'est qu'une partie de la recherche que je mène depuis plusieurs années sur les rapports de Camus et de l'Algérie.

Ce fil rouge est choisi, d'abord, pour deux raisons toutes simples :

\* C'est en Algérie que l'écrivain est né **le 7 novembre 1913** à Mondovi dans l'est du pays qui est alors une colonie française qui a la particularité d'être une colonie de peuplement et pas seulement une colonie d'exploitation. Camus fait partie de cette colonie de peuplement par sa naissance. Il naît donc par destin pourrait-on dire du côté colonisateur et non du côté colonisé. On ne choisit pas sa naissance mais ensuite, en fonction de la trajectoire de sa vie, on peut choisir d'en confirmer les contraintes, d'en esquiver les déterminations ou de s'y opposer fortement en se forgeant autrement.

\*Au terme d'une vie trop brève, **le 4 janvier 1960**, Camus est tué dans un accident de voiture. On trouva le manuscrit du *Premier homme* dans sa sacoche. Or, cette dernière œuvre – qui attendra 34 ans pour être publiée –, est, à l'évidence, un retour fracassant à l'Algérie, par la recherche du père, de la filiation suspendue et à travers ce père et ces « Français d'Algérie » venus au pays pour combattre la misère des pourtours de la Méditerranée, par l'écriture d'une « histoire » de ce peuplement dont il fait partie, de cette origine qu'il n'a jamais reniée.

*L'Algérie, à l'alpha et l'omega d'une vie, d'une œuvre.* Il est banal, en critique littéraire, de contextualiser un écrivain et son œuvre : Camus ne doit pas échapper à cette règle minimale de l'histoire littéraire. Cette contextualisation passe par la mise en liaison étroite avec sa terre d'origine et de référence. Ses années d'intense création, de 1939 à 1960, sont celles où le pays est en proie aux conflits violents d'une décolonisation dans une colonie de peuplement. Il est normal que l'écriture de Camus en ait reçu les ondes directement ou indirectement et que les lectures de son œuvre subissent aujourd'hui encore les chocs et les tensions de la remontée des mémoires franco-algériennes. Le retour à Camus, observé ces dernières années, s'explique aussi par le non règlement de la question franco-algérienne dans les deux pays concernés.

Ceux de sa communauté qui, comme lui, ont partagé un humanisme et une volonté de justice sans remettre en cause, dans ses fondements et sa logique, la colonisation, essaient d'approcher ses textes divers dans la logique de l'anonymat et du fédéralisme ; ceux de l'autre communauté – après une période de déception qui a pu aller jusqu'au rejet violent –, approchent l'œuvre autrement parce qu'ils parviennent à dialoguer avec cet « aîné ambigu », c'est-à-dire celui avec lequel ils ne peuvent pas ne pas reconnaître parenté et air de famille, même s'ils ne partagent pas la même « position algérienne » et dont ils admirent le pouvoir d'écriture originé dans « ce monde de pauvreté et de lumière » qui est le leur, pour la majorité d'entre eux. C'est avec eux que je me situe.

A ces premières dates comme repères, nous ajouterons celle de la consécration internationale de l'écrivain, dont nous fêtons le centenaire cette année, le Prix Nobel de

Littérature qui lui est décerné, le 10 décembre 1957 et dont cette conférence est, sans doute, une des premières manifestations. Dans le choix des textes choisis, j'ai eu en mémoire les œuvres inscrites au séminaire du Pr. Lieselotte Steinbrügge, cette année à l'Université de Bochum : le premier essai, *Le Mythe de Sisyphe* (1942) et, surtout, les trois récits et romans, *L'Etranger* (1942), *La Peste* (1947), *La Chute* (1956).

***L'Algérie est donc une des « clefs » dont on ne peut se passer pour comprendre l'homme et l'écrivain.*** On connaît cette précision qu'il donne dans la préface de la réédition de *L'Envers et l'endroit* en 1958 : « *Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit (...) Pour moi, je sais que ma source est dans L'Envers et l'endroit, dans ce monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu.* »

Lorsqu'il meurt à une mer de cette terre, il est alors, par ses positions sur la guerre, au centre de débats passionnés : les uns lui reprochent de n'être pas assez clair quand les autres l'accusent de l'être trop. Le poids de l'artiste engagé voile la force symbolique de l'écrivain et la passion empêche longtemps une lecture sereine qui fasse la part des choses ; passion difficilement soluble au moment d'un conflit armé et d'une rupture historique comme celle de la colonisation/décolonisation qui bouleversait l'avenir des communautés en présence dans la colonie de peuplement qu'est l'Algérie. Nous trouvons, dans *Le Premier homme*, une exaspération provoquée peut-être par ce climat dans lequel il vit alors : « *J'en ai assez de vivre, d'agir, de sentir pour donner tort à celui-ci et raison à celui-là. J'en ai assez de vivre selon l'image que d'autres me donnent de moi. Je décide l'autonomie, je réclame l'indépendance dans l'interdépendance* ». Il est symptomatique de constater qu'il réclame pour lui-même, ce qui est « sa » solution au conflit algérien : « l'indépendance dans l'interdépendance ».

***Une certitude demeure : l'œuvre tire sa force et sa densité de son ancrage dans un espace habité et un temps conflictuel, dans une géographie tout autant que dans une histoire, portée par une quête de sincérité.*** Comment se dit, dans l'écriture, le rapport de Camus à son espace algérien ?

### **1 - *Noces* ou comment entrer en littérature quand on est fils de pauvre d'une terre coloniale donc périphérique par rapport à la métropole ?**

Les premiers pas notables de Camus dans l'univers de l'écriture sont ceux qu'il imprime dans les vestiges des ruines de Tipasa. Beaucoup (tout ?) a été dit sur *Noces*, ce poème lyrique où le jeune homme découvre la beauté du monde, de son monde méditerranéen, la nudité de son histoire personnelle et le défi qu'il se lance d'entrer par la grande porte de la culture, la culture occidentale gréco-latine, dans ce monde des lettres qui aurait dû lui être fermé.

Ce premier essai s'arrache au/du silence de l'origine. Camus énonce dans cet essai un rapport à la nature et à la culture où se pressent déjà les tensions et les contradictions de l'œuvre ultérieure mais aussi sa profonde cohérence. *Le Premier homme*, texte auquel il faut toujours revenir, donne un éclairage certain à la vie de l'écrivain telle qu'il nous convie à la lire ; le sens de cette vie est celui d'une absence totale d'héritage, dans tous les domaines. Camus devient, comme son père, cette pierre jetée sur la terre d'Algérie par la colonisation. Aussi va-t-il fonder son écriture sur un refus absolu : de l'histoire, des mythes, de la civilisation, de la religion : « *Entre ce ciel et les visages tournés vers lui, rien où accrocher une mythologie, une littérature, une éthique ou une religion, mais des pierres, la chair, des étoiles et ces vérités que la main peut toucher.* » (p.46-47)

Toutefois, refuser le mythe demande de le connaître, de le citer pour l'écartier. Comme l'a bien montré Maryse Adam-Maillet, à partir de cette négation, l'écrivain « élabore un véritable mythe de l'Algérie, d'autant plus efficace qu'il est nié comme tel et reprend, pour ce faire, un mythos grec des plus archaïques : l'autochtonie, rêve d'une humanité sortie de la terre, comme les créatures-fleurs de Tipasa ». « Comment fabriquer une littérature du présent ? Comment se faire la voix d'un peuple sans héritage culturel ? Essentiellement par le recours à un ample intertexte [...] qui prouve primo que Camus maîtrise la culture classique et moderne, secundo qu'il en affirme l'inefficacité pour appréhender une réalité algérienne anhistorique » (p.52). S'immergeant à Tipasa, haut lieu de ruines romaines, dans la terre-mère, il contourne la mythologie en lui imposant d'autres significations. On peut ainsi comprendre l'énoncé péremptoire du narrateur : « *Le contraire d'un peuple civilisé, c'est un peuple créateur. Ces barbares qui se prélassent sur des plages, j'ai l'espoir insensé qu'à leur insu peut-être ils sont en train de modeler le visage d'une culture où la grandeur de l'homme trouvera enfin son vrai visage.* » (p.46)

Il s'agit donc d'enraciner une race d'hommes (dont nous soulignerons la cible : ces « barbares » ne peuvent pas désigner les autres autochtones, ceux qui revendiqueront le titre d'Algériens) qui féconde Gaïa, cette Terre-Mère.

Double déracinement et enracinement à la fois : dans le monde de la « haute » culture et dans celui d'une terre que l'on s'approprie unilatéralement (absence des autres autochtones) sur le mode fantasmatique. La terre-mère de *Noces* poursuit sa réalisation dans des textes comme *Le Minotaure ou la halte d'Oran* ou *Petit Guide pour des villes sans passé*. En même temps, l'écrivain est conscient de la fragilité de sa construction mythique : « *Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile.* » (p.70) C'est ce que Maryse Adam-Maillet nomme l'esquisse d'une « anthropologie à haut risque » puisque non seulement elle s'attaque aux « héritiers » légitimes de la culture mais parce qu'elle écrase « deux figures majeures de l'altérité » : la femme – que nous n'étudierons pas ici – et celui que toute l'œuvre nomme « l'arabe », l'Algérien colonisé : « La « race » à laquelle Camus se dévoue, dont il se fait le héraut, désigne l'ensemble des colons pauvres francophones (de Belcourt, de Bab-el-Oued...) qui tient son identité du territoire colonisé comme s'il était vierge d'humanité. Aucune reconnaissance de l'historicité de la colonisation. La « terre d'oubli » fait perdre la mémoire : pas de transitions entre les ruines romaines et la colonisation française ; nul témoignage que l'Algérie soit aussi pays berbère et arabe, terre d'islam [...] Ainsi notre laboratoire de l'identité littéraire de Camus achoppe-t-il sur un principe d'universalisation. Exclusivement lié à la terre, tant territoires géographiques et psychologiques sont indiscernables, le discours ne s'adresse qu'à cette partie de l'humanité sur le chemin de la refondation. » Notons bien que, dans ce mouvement de refondation, la position de Camus ne sera jamais celle de l'extériorité et du voyage mais toujours celle de la résidence et de l'ancrage. Par ailleurs, la différence fondamentale avec d'autres textes de Français de la colonie, que confirmera *L'Etranger* puis *La Peste* et *La Chute*, est le refus de Camus de se situer dans une écriture de propagande et d'exaltation de la colonie. On peut même dire que si Louis Bertrand (grande figure du roman colonial) est l'initiateur du roman colonial, Camus en est le fossoyeur en quelque sorte car il donne à son écriture une force symbolique qui fait qu'elle échappe à la colonie, en tant qu'instance de commande d'une écriture aux ordres et en tant que structure immuable, lourde d'injustice et d'inégalité contre lesquelles Camus s'élèvera toujours. Contrairement à ce que l'on affirme trop rapidement, Camus n'est pas un colonialiste. Sa position est beaucoup plus complexe (intéressant de lire, à ce sujet, dans *Le Portrait du colonisé* d'A. Memmi, « le colonisateur qui se refuse ») et l'analyse de l'espace littéraire tel qu'il est créé par l'écriture est notre piste d'aujourd'hui. Il y en a d'autres, bien évidemment.

## 2 - Espaces algériens de Camus – De la résidence à son impossibilité

Le nom de Camus est attaché à des lieux précis d'Algérie : certains toponymes provoquent même une sorte de télescopage entre le nom de l'auteur et leurs consonances : Tipasa, bien sûr attaché à *Noces* que nous venons d'évoquer, mais aussi Djemila, les Hauts Plateaux de *L'Hôte*, les marches du désert de *La Femme Adultère*. Il est attaché aussi à deux villes du pays : Alger et Oran.

### Alger

La ville d'Alger fait partie de l'imaginaire européen depuis bien longtemps. Avec la colonisation, cette imagerie évolue et se diversifie. Qu'en est-il de son évocation dans *L'Etranger*, c'est-à-dire l'Alger de la fin des années 30 ?

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 lignes, le lieu vers lequel se déplace Meursault pour l'enterrement de sa mère, est situé en fonction de la ville qui est nommée. Ensuite, tous les autres lieux du roman 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.

Cette description est rythmée par un temps polychrome. Elle est animée, de façon classique, par des personnages divers que l'on voit partir du faubourg et y revenir le soir. Du haut de son balcon, le narrateur-descripteur est dans une position privilégiée d'observateur ; toutefois, il n'est pas complètement extérieur au monde qu'il décrit : dans un geste mimétique, il enfourche sa chaise pour être plus à l'aise, comme « le marchand de tabac du trottoir d'en face » ; par ailleurs, il est salué de la main par les supporters du match et des jeunes filles.

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 donc, 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. Le personnage créé par Camus est plus soumis à l'environnement algérois qu'il ne le soumet. Il est agi.

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.

On note une grande sobriété descriptive avec l'émergence, dans ce texte d'un 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.

## Oran

Nous évoquerons ici la ville du roman de 1947, *La Peste*. Dès les premières pages, le décor du roman est posé dans la meilleure tradition réaliste. La couleur est annoncée : Oran est une ville « ordinaire », une ville « française » et cette définition se développe en fonction de ces deux qualificatifs. La voix narrative s'inclut dans le collectif mis en scène : celui qui parle est un « Oranais » contrairement à Jean Tarrou qui est un Oranais de fraîche date (p.28-29) et dont le narrateur utilise les *Carnets* - ce qui lui permet d'insérer des remarques sur la « laideur » de la ville -, à Cottard qui est originaire de Montélimar ou à Rambert qui est lui tout à fait « étranger à cette ville », comme il l'affirme à plusieurs reprises.

Ville banale, ville d'ennui et d'ordre, « cité sans pittoresque, sans végétation et sans âme », elle a accompli l'exploit de se construire dos à la mer alors qu'elle avait un paysage sans égal. On saura plus loin que « le seul endroit d'où l'on peut apercevoir la mer » est ... le monument aux morts ! (p.142) Jacqueline Lévi-Valensi a noté l'accumulation des « qualifications négatives » et cette définition de la ville « par l'absence et le manque ». Elle est donc prête à recevoir l'excès de malheur que représentera l'épidémie.

Toutefois avant d'arriver à cette signification symbolique d'une ville susceptible d'être le réceptacle de la tragédie, nous pouvons remarquer que, toute neutre qu'elle soit, la ville décrite est bien Oran. Les lieux sont nommés à plusieurs reprises, lieux classiques d'une ville « française » : halls administratifs, préaux d'école, terrasses des cafés, gare assez longuement évoquée lorsque Rambert la hante (p.104), ou lieux plus spécifiques : les boulevards, la promenade du Front-de-Mer, la rue Faidherbe, le village nègre, la place d'Armes, plusieurs fois nommée et même décrite après l'installation de l'épidémie : « les branches des ficus et des palmiers pendaient, immobiles, grises de poussière, autour d'une statue de la République, poudreuse et sale » (p.83) ; plus loin, on évoque « le casque de la Jeanne d'Arc entièrement dorée qui garnit la place » (p.141).

On sait que Camus a précisément décrit Oran dans deux textes antérieurs: celui de 1939, « Le minotaure ou la halte d'Oran »: Camus développe avec insistance les caractéristiques qu'il conservera, de façon plus générale dans *La Peste* : la poussière, la

pierre, l'ennui, l'excès, le dos à la mer, la laideur des monuments. Le second texte date de l'année même de publication de *La Peste* et s'intitule « Petit guide pour des villes sans passé », publié comme le précédent en 1953, dans *L'Été*. Ici, ce sont les villes d'Algérie qui sont mises en concurrence, chacune recevant, des qualifications plus ou moins laudatives, neutres ou dévalorisantes : « *L'éclat cruel d'Oran a quelque chose d'espagnol* ». « *Oran a les plages et les femmes les plus belles et les plus sauvages!... un village nègre pour le pittoresque* », « *peu d'arbres mais les plus belles pierres du monde.* »

Dans notre perspective d'analyse, ces textes sont intéressants car ils montrent la même orientation, la connaissance du terrain si l'on peut dire, et, en conséquence, la volonté de gommage qui caractérise les signes d'« oranité » essaimés dans le roman. Mais ils participent tous ensemble d'une préoccupation d'écriture de Camus entre ces années 39 et 46. Oran perd ses caractéristiques trop marquées pour devenir la ville dont les significations essentielles seront celles de l'enfermement et de l'emprisonnement. Entre neutralisation et agressivité, la ville, ainsi évoquée, est le lieu propice pour inscrire la maladie. Le « *soleil de la peste* » va pouvoir régner « *sur la ville close et silencieuse* » (p.108). Il y aura de nombreuses variations sur les portes de la ville, leur fermeture, la nouvelle organisation que cela entraîne. L'impression de clôture que l'observateur algérois avait noté dans *Le Minotaure* devient la réalité des Oranais. La très courte troisième partie est entièrement consacrée à cette ville méditerranéenne aux prises avec son fléau. Ses caractéristiques climatiques et son site - soleil, vent, sécheresse, changements brusques de climat, décor de pierres, absence de végétation - intensifient les effets réels et psychologiques de l'épidémie. La « *ville repliée sur elle-même* » (p.173) attend, dans la prostration et la peur, la fin de l'hécatombe.

Le choix de Camus s'est donc bien porté sur une ville qui pouvait être, dans la perception qu'il en avait, le décor idéal de l'enfermement. D'où à la fois les caractéristiques méditerranéennes, les traits oranais pour qui connaît la ville (respect d'un certain réalisme dans l'écriture camusienne et réalisme nécessaire au genre de la chronique) et le gommage d'une trop grande spécificité. Cette négociation que Camus engage entre réalisme et imaginaire « désalgérienise » Oran comme ville coloniale et lui donne un statut inégalé dans la littérature universelle.

Le choix est donc celui de l'espace du mythe où l'exemplarité du décor, en dépassant un événement historiquement daté, le rend emblématique et autorise un réinvestissement ultérieur pour d'autres événements tragiques. Un ancrage trop réaliste ne permettrait pas ce transfert de signes et gèlerait le sens dans des limites temporelles précises.

Alger si palpable, Oran, la moins aimée, la rivale que le romancier choisit pour le déploiement d'une fable symbolique sur le fascisme parce que cela correspond à une période de sa vie mais aussi parce que, sans doute, Alger était trop chargée d'affectivité pour devenir un espace neutre utile au « discours du roman ». Les villes algériennes disparaissent du troisième roman, *La Chute*. Mais n'est-ce pas reflet inversé d'El-Djazair, « les îles », que cette ville du Nord faites d'ilôts ? Avec *Le Premier Homme*, l'Algérie et Alger reviennent en force, de la première page qui embrasse la terre du Maghreb aux multiples notations qui ancrent la narration dans l'espace algérois. Des quartiers et des lieux évoqués dans *L'Étranger* prennent alors une dimension réaliste qu'ils n'avaient pas aussi fortement dans le premier récit : compartimentation, cohabitation familière et étrange des communautés, présence de la mer si proche des faubourgs algérois, chaleur, soleil, misère et bonheur, tout est à reprendre et à explorer dans ce texte autobiographique majeur qu'Albert Camus laissa inachevé.

Mais auparavant surgit un autre espace algérien : celui des Hauts Plateaux de la nouvelle emblématique de la position algérienne de Camus au moment du déclenchement de la guerre de libération nationale.

### **L'école des Hauts-Plateaux ou l'impossible entre-deux**

Daru est un des personnages-supports de la position algérienne de l'écrivain. Cette nouvelle laisse entrevoir l'existence du royaume puis son inaccessibilité. Le lyrisme, donnant toute la mesure de l'attachement à une terre, s'échappe par bribes vite maîtrisées quand s'expriment la jouissance d'un espace-accord ou une nostalgie d'un espace à vivre auquel on aspire encore. Cet instituteur, [Camus disait que s'il n'avait pas été écrivain, il aurait aimé être instituteur ou médecin], né dans le pays - c'est une des modifications apportées par l'écrivain au texte initial-, ne se voit pas vivre ailleurs : « *Partout ailleurs, il se sentait exilé.* »

Plus fondamentalement, Daru personnifie le destin de son créateur : il est un anti-héros puisqu'il ne se qualifie auprès d'aucun des deux groupes en conflit. Il ne veut pas se mêler de l'affaire à laquelle les instances coloniales, par le biais du gendarme Balduci, veulent l'associer : transférer le prisonnier arabe. Le motif de son refus est son humanisme et la conception qui est la sienne des relations humaines ; de nombreuses citations peuvent l'attester. Solitaire mais conséquent, il ne déroge pas à cette ligne de conduite et de vie qu'il s'est fixé. La solidarité avec sa communauté, nécessaire et inconditionnelle dans l'univers colonial, devrait ébranler cet humanisme auquel il croit : s'il maintient son refus, c'est parce que sa position de médiateur culturel lui interdit de prendre position, de choisir entre colonisateurs et colonisés. Car il n'est pas non plus solidaire du prisonnier : il lui donne la possibilité de fuir mais n'en discute pas avec lui la faisabilité.

Cet instituteur obligé de quitter la terre d'origine par refus d'adopter le point de vue d'une des deux parties en conflit, est et n'est pas Camus et permet ce jeu d'expression et de refus du lyrisme.

Le titre initial, changé ensuite par Camus, désignait un lieu géographique: *Les Hauts Plateaux et le condamné*. Le choix se portait sur les portes du désert, dans un espace aride où l'individu retrouve sa vérité intérieure, dans la pureté minérale, loin de la société des hommes. Prescriptions et interdictions spatiales ainsi que permissions et libertés sont appréciées en fonction du personnage principal auquel l'écrivain « délègue » sa voix intérieure.

Dans cet espace à mi-chemin du Nord et du Sud, s'insère l'autre lieu symbolique, l'école. Daru étant un instituteur, le lieu qui lui est prescrit est l'école sur la colline : nous avons donc un double espace de l'échange (les Hauts Plateaux et l'école) auquel s'oppose le lieu interdit : celui de la plaine qui représente le monde de la violence coloniale. Le lieu permis est le plateau où peut se faire le choix entre l'Est et le Sud. Dans ce choix, le Sud est le lieu libre, celui des nomades, le royaume rêvé.

Daru regarde ainsi vers le sud. L'instituteur avait choisi un lieu où il sentait qu'il pouvait vivre en accord avec lui-même : cette colline de l'école est la colline de l'échange possible et sans violence entre les uns et les autres. Et c'est parce que Daru croit, au début de la nouvelle, malgré les difficultés de vie (ou à cause de ...!), qu'il a atteint son royaume, que le lyrisme peut se murmurer. Au fur et à mesure, Daru doit se rendre à l'évidence qu'il n'est qu'à une étape intermédiaire entre l'exil, auquel il sera acculé et ... le royaume, vers lequel il conseille au prisonnier arabe de marcher. Royaume conquis puis perdu, royaume entrevu : dans ces lieux, le chant lyrique ne peut échapper que par bribes au rythme d'une prise de conscience douloureuse puisqu'elle aboutit au constat qu'il ne peut plus habiter ou atteindre le lieu de vérité ; la terre d'origine symbolisée par les Hauts Plateaux ne peut plus être partagée. Le conflit qui la mine expulse et enracine en fonction du choix que l'on fait.

On comprend alors comment dans une quotidienneté qui stérilise les potentialités de l'individu, un personnage affronte, explore la solitude, s'élevant au-dessus des contingences pour apprécier le parcours qu'il lui reste à accomplir. Daru est expulsé du royaume et ne peut que « choisir » l'exil.

C'est l'Ecole, au sens large du terme, qui a fait que Camus ait pu établir une résidence dans son exil, par les portes qu'elle lui a ouvertes pour sortir de la marginalisation initiale de la misère à laquelle il était destiné.

***Comment échapper à la lourdeur de l'Algérie coloniale ? De la vie coloniale, tout simplement.*** Après l'enfance bien sûr, car l'enfance a donné un royaume, ici et maintenant : que l'on relise la p.54 du *Premier Homme* : « *La mer était douce, tiède, le soleil léger maintenant sur les têtes mouillées, et la gloire de la lumière emplissait ces jeunes corps d'une joie qui les faisait crier sans arrêt. Ils régnaient sur la vie et sur la mer, et ce que le monde peut donner de plus fastueux, ils le recevaient et en usaient sans mesure, somme des seigneurs assurés de leurs richesses irremplaçables* ».

Au-delà de l'enfance... en la quittant physiquement, littérairement (par l'élection de modèles autres), culturellement (l'Espagne, Paris, l'Italie, la Grèce... mais rien sur l'autre culture de l'Algérie). Mais l'Algérie ne « lâche » pas ! Et par cette recherche d'ailleurs, sans oublier la terre d'origine, Camus a « rendu » à l'Algérie une part de ce qu'elle lui a donné.

Maryse ADAM-MAILLET, « Le brouillon du présent : pour une identité autochtone », in *Noces – Etudes et perspectives*, Ellipses, 1999.

Christiane CHAULET ACHOUR, *Albert Camus, Alger – L'Etranger et autres récits*, Biarritz, Séguier-Atlantica, « Les Colonnes d'Hercule », 1998.

Christiane CHAULET ACHOUR, *Albert Camus et l'Algérie – Tensions et fraternités*, Alger, éd. Barzakh, 2005.