



Université d'Oran 2
Faculté des Langues Étrangères

Thèse

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Science
En Langue Française

Option : Sciences des textes littéraires

**Écritures et représentations de la ville d'Oran dans
la peste d'Albert Camus, *Jeunes saisons*
d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de
Fatima Bakhai**

Présenté et soutenu publiquement par :

Mme BENAÏSSA BOUKRI Khalida

Devant le jury composé de :

Mme SARI Fewzia	Prof	Université Oran 2.	Présidente.
Mme HAMIDOU Nabila.	Prof	Université Oran 2.	Rapporteur.
Mme MEHADJI Rahmouna.	Prof	Université Oran 2.	Examineur.
Melle SARI MOHAMED Latéfa.	Prof	Université de Tlemcen.	Examineur.
Mme Lazreg Haoues Zohra.	MCA.	L'ENP d'Oran.	Examineur.
Mme Tabet Aouel Zoulikha.	MCA.	Université USTO.	Examineur.

Année universitaire 2018-2019

Écritures et représentations de la ville d'Oran dans *la peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhai

Résumé

Cette étude a pour ambition d'analyser les descriptions littéraires d'Oran dans les textes *la peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhai. Occupant une place privilégiée dans la littérature, la capitale de l'Ouest s'est chargée de représentations et de fonctions multiples qui se diversifie et varient selon les points de vue esthétiques ou les partis pris descriptifs.

Notre projet consiste à mettre en évidence les différentes manières d'appréhender l'espace urbain dans notre corpus mais aussi d'établir des ponts entre les époques pour ainsi faire dialoguer les œuvres entre elles. En étudiant les caractéristiques d'Oran littérisée, nous prétendons assembler les différentes pièces d'un puzzle encore en construction afin de dresser le portrait kaléidoscopique d'une ville devenue espace littéraire. Envisagée comme un cadre référentiel renvoyant à une réalité géographique et socio-historique précise, la cité mise en fiction est aussi un espace symbolique fortement connoté. En tant qu'objet d'écriture, elle est également un espace poétique qui, en se détachant complètement de son référent réel, fait naître de multiples imaginaires urbains.

Mots-clés : Ville, Oran, espace urbain, littérature, écritures, représentations littéraires, descriptions, fiction, histoire, mythe.

Writings and representations of the city of Oran in the plague of Albert Camus, Young seasons of Emmanuel Robles and A wadi for the memory of Fatima Bakhai

Abstract :

This study aims to analyze the literary descriptions of Oran in the texts the plague of Albert Camus, Young seasons of Emmanuel Robles and A wadi for the memory of Fatima Bakhai. Occupying a privileged place in literature, the Western Capital has been responsible for multiple representations and functions that diversify and vary according to aesthetic points of view or descriptive biases.

Our project is to highlight the different ways of understanding the urban space in our corpus but also to build bridges between the ages to thus make the works dialogue between them. By studying the characteristics of literary Oran, we claim to assemble the different pieces of a puzzle still under construction in order to draw a kaleidoscopic portrait of a city that has become a literary space. Considered as a referential frame referring to a precise geographical and socio-historical reality, the city put in fiction is also a symbolic space strongly connoted. As an object of writing, it is also a poetic space that, completely detaching itself from its real referent, gives birth to multiple urban imaginaries.

Keywords : City, Oran, urban space, literature, writings, literary representations, descriptions, fiction, story, myth

كتابات وتمثيلات مدينة وهران في طاعون ألبير كامو، مواسم الشباب من إيمانويل روبليس ووادي لذكرى لفاطمة بخاي ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل الأوصاف الأدبية لوهران في نصوص الطاعون من ألبير كامو، المواسم الشبابية لإيمانويل روبليس ووادي لذكرى فاطمة باكاي. تحتل ويسترن عاصمة الغرب مكاناً متميزاً في مجال الأدب، وكان مسؤولة عن العديد يهدف مشروعنا إلى تسليط الضوء من العروض والوظائف التي تنوع وتختلف وفقاً لوجهة النظر الجمالية أو التحيز الوصفي على الطرق المختلفة لفهم الحيز الحضري في مجموعتنا، ولكن أيضاً لبناء جسور بين الأعمار مما يجعل المحادثات تعمل فيما بينها. من خلال دراسة خصائص وهران الأدبية، ندعي تجميع قطع مختلفة من اللغز لا تزال قيد الإنشاء من أجل رسم صورة متغيرة لمدينة أصبحت مساحة أدبية. تعتبر المدينة، التي تعتبر بمثابة إطار مرجعي يشير إلى واقع جغرافي واجتماعي تاريخي دقيق، مساحة رمزية أيضاً. وباعتباره موضوعاً للكتابة، فهو أيضاً مكان شاعري يفصل نفسه تماماً عن مرجعه الحقيقي، ويولد العديد من المخلوقات الحضرية.

الكلمات المفتاحية: المدينة، وهران، والمساحة الحضرية، والأدب، والكتابات، والتمثيلات الأدبية، والأوصاف، والخيال، والتاريخ، والأساطير.

Remerciements

Je voudrais remercier grandement Madame Fewzia SARI pour son appui scientifique et son aide rigoureuse. Qu'elle soit aussi remerciée pour ses qualités humaines : sa gentillesse, sa disponibilité permanente, sa générosité, et pour les nombreux encouragements qu'elle m'a prodigués.

Je tiens à remercier également Madame Nabila HAMIDOU pour ses précieux conseils, ses remarques pertinentes et son soutien continu.

J'adresse aussi mes remerciements à Monsieur Alain VUILLEMIN qui m'a fait comprendre ce que rigueur et précision voulaient dire.

J'exprime enfin toute ma gratitude aux membres du jury : Madame Rahmouna MEHADJI, Madame Zoulikha TABET AOUEL, Madame Latéfa SARI ALI, Madame Zohra LAZREG HAOUES, qui ont consenti à lire et à évaluer ce travail.

*À ma famille et à mes amis pour leur soutien
indéfectible durant l'élaboration de cette thèse.*

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
PREMIÈRE PARTIE : Les écritures de l'espace oranais.....	25
Chapitre I : Oran : espace vécu/espace écrit.....	30
Chapitre II : Les écritures génériques d'Oran.....	50
Chapitre III : Les écritures narratives.....	80
DEUXIÈME PARTIE : La sémiotique des espaces.....	122
Chapitre I : Topographie sémiotique.....	126
Chapitre II : Transfiguration et transcendance de l'espace.....	158
Chapitre III : Configuration de l'histoire.....	196
TROISIÈME PARTIE : Les représentations d'Oran.....	220
Chapitre I : Espace de quête.....	224
Chapitre II : Espace du dire.....	259
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	290
BIBLIOGRAPHIE.....	306

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'espace oranais est un thème récurrent dans la production littéraire notamment algérienne, produite par des écrivains autochtones ou non, à telle enseigne qu'Oran apparaît de plus en plus au sein de la fiction, occupant ainsi une place privilégiée. La présente étude intitulée « Écritures et représentations de la ville d'Oran dans *la peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhāï » a pour ambition d'appréhender la ville comme une entité narrative à part entière. Cette analyse permettra de voir comment, par le biais de l'écriture, cette cité se chargera de représentations et de fonctions multiples variant selon les points de vue esthétiques et les partis pris descriptifs. En effet, la ville est devenue dans la littérature un mythe moderne, surchargé de significations multiples. En maints récits, des anciennes cités de l'Antiquité, romaines, grecques ou mésopotamiennes, aux agglomérations gigantesques des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, la ville est un motif littéraire récurrent et central, que ce soit les mégapoles futuristes des romans de science-fiction, les cités désertées ou ravagées des textes d'anticipation, les mondes virtuels construits de toutes pièces ou encore les villes merveilleuses et oniriques de la fantaisie. Ces représentations se prêtent aussi à de multiples constructions imaginaires ou fantasmagoriques.

À l'instar de Paris¹, Londres², New York³, et d'autres villes encore, Oran, cette ville qui fut la perle de la Méditerranée, a donné naissance à des évocations analogues, à une échelle plus modeste certes mais plusieurs ouvrages lui ont été consacrés. Une ville dont les auteurs et chercheurs lui reconnaissent « ce caractère insaisissable » car il est difficile de cerner toutes ses subtilités : il s'agit en effet, d'un lieu multiculturel conduisant ainsi à l'effacement des origines. Certains narrent la vie quotidienne d'Oran et des Oranais, d'autres en racontent l'histoire à travers les siècles et en soulignent l'historicité ; Mais ces descriptions lui ont cependant conféré une certaine présence littéraire. En appréhendant ainsi cet espace romanesque, Camus, Roblès et Bakhāï révèlent les caractéristiques d'Oran littérisée. Quelle présence, Oran a-t-elle dans la littérature ? Quels sont les textes que l'on a privilégiés et les écrivains que l'on a retenus

¹ BRUNEL Pierre (dir), Paris et le phénomène des capitales littéraire, Paris, Presses de l'université « Paris-Sorbonne », 1980

² CABANTOUS Alain, Mythologies urbaines. Les villes entre histoire et imaginaire, Rennes, Presses de l'université de Rennes, 2004

³ PINÇONNAT Crystel, New-York, mythe littéraire français, Paris, Droz, 2001

pour cette recherche ? Quelles critiques ont-ils reçu ? Et quelle est la distinction terminologique entre « écriture » et « représentation »

I- La présence littéraire d'Oran

Beaucoup de chantres, de poètes et de troubadours ont chanté Oran. De nos jours la jeunesse oranaise continue encore à murmurer les vieux airs doux et nostalgiques de la vieille cité. Dans la chanson de « Wahran el bahia » de Lili El Abassi en 1955, il ne s'agit pas d'une entité physique lorsqu'il fait la description de la ville, son texte est purement imaginaire quand il évoque, dans les tourments, le passé de cette ville fébrile et vibrante. [W æ h R æ n æ l b æ h j æ] [l i l w æ n h æ R æ k z æ h j æ] [n t i d æ j m æ n æ j f a f s a â d æ] : Oran, ville radieuse. Toi, qui nuit et jour festoie. Toi, qui nuit et jour vis dans le bonheur et la liesse. Hadjira Bali chante aussi une chanson totalement imaginaire mais tintée de quelques réalités telle que l'eau saumâtre de la ville en déclarant : [m æ k j æ w æ h R æ n m æ l æ h w i z i n i h l u] : Oran ... si saumâtre que soit ton eau, je la trouve toujours aussi exquise et suave lorsqu'elle humecte mes lèvres. Dans une autre chanson « bia dak el-mor », elle évoque le saint patron de la ville, Sid El Houari⁴. [j æ b l æ d s i d æ l h u w a R i] [z i t æ k z æ j R a] [n æ R z æ t z u l f i k d R a R i] [w æ n ʔ u d z æ h R a] : ville du saint patron Sid El Houari, je viens te rendre visite dans l'espoir d'y atténuer mes souffrances et retourner (chez moi) toute gaie et radieuse. Tout se mêle dans ce passage, le mysticisme, la nostalgie et le miracle. Il n'est pas question encore une fois, d'une description de la ville, mais plutôt d'une mise à nue, d'une mélancolie qui hante le chantre de la chanson oranaise. Ahmed wahbi aussi, dans son exil, pleure "le berceau" de sa jeunesse : [W æ h R æ n d u h j æ b æ b i] [W æ h R æ n t n æ s i l i ʔ d æ b i] [j æ l i m æ j i l i h a r æ d i] [w æ s i j æ t h a l u f i b l æ d i] [ʔ m R i m æ n æ n s æ b l æ d i] [a R d i w æ a R d æ z d æ d i] : Oran berceau de mon enfance, Oran me fait oublier toutes mes souffrances. Ô! Toi qui pars pour mon pays, dis-leur d'en prendre soin. Je n'oublierai jamais mon pays, ma terre et celle de mes ancêtres.

⁴ Sidi El Houari de son vrai nom Mohammed Ben-Omar El houari, est un saint musulman dont la mémoire est vénérée dans la ville d'Oran (Marabout de Sidi El Houari).

De nombreux poètes, ont également célébré la cité d'Oran comme *Neige sur Oran* d'Amélie Tello 1931, *On nous appelle pieds-noirs* de Camille Bender 1962, "*Oran*" *ma ville natale* de Jacques Tanvier 2007, *Poèmes d'Oran et de Mostaganem* de Abbès Bahous en 2011, *Rêverie à Oran* et *Je ne reverrai plus...* de Nelly Chamard en 2012. Cette ville surnommée donc « la radieuse », « El-bahia » a été chantée avec nostalgie, en français, par de nombreux auteurs, nés à Oran, qui furent contraints de s'expatrier lors des événements de 1962 et qui ont conservé de la ville un souvenir souvent très mélancolique.

Ainsi, dans la tradition orale, Oran relève de la ville miracle, ville de la liesse et de la nostalgie. C'est une ville accueillante, bienveillante ; son vaste giron fait place à tous ceux qui l'accostent, l'interrogent ou qui espèrent en elle. Elle retient, elle envoûte, et beaucoup, venus voir en passant, sont restés pris dans ses sortilèges. Elle est faite de contrastes et de mélanges, parfaitement enracinée dans une cohabitation naturelle et paisible. Tous les styles s'y sont donné rendez-vous. L'occidental et l'oriental, le juif et l'arabe, le turc et le français, l'espagnol et l'algérien, le moderne et l'ancien. Ses habitants portent en eux et autour d'eux cette vitalité et cette exubérance propre au peuple de la mer et du soleil.

D'autres ont préféré l'évoquer à travers des récits autobiographiques ou romanesques, en règle générale très peu connus. A titre d'exemple, nous citons *Un drame à Oran* de Paul Bellat, roman publié à Sidi-Bel-Abbès, (l'imprimerie. de Roidot), en 1950 ou *La Vierge de Santa-Cruz d'Oran* de Paul d'Hérama, grand roman d'amour publié à L'Isle-sur-Sorgue, Vaucluse (Avignon, impr. Malé), en 1960 ou encore *Oran* de Jean-Jacques Gonzalès, édité en 1998 où il raconte les mœurs et coutumes d'Oran pendant la Guerre d'Algérie (1954-1962). De même le texte *Les Américains à Oran (1942-1945)* d'Edgard Attias raconte une histoire où l'on rappelle le débarquement des Américains à Oran en novembre 1942 et l'influence de leur présence jusqu'en 1945. Dans un autre récit, *Oran la saga de l'eau*, Edgard Attias nous retrace aussi avec beaucoup de verve "l'aventure de l'eau à Oran" avec les péripéties du sourcier l'abbé Lambert ; et le véritable " travail d'Hercule " qu'il fallut faire pour amener de l'eau douce à Oran "la ville où l'on boit de l'eau salée".

Un autre livre, *Histoires d'Algérie ou La vie d'un petit Pied-Noir de la ville d'Oran au XXème siècle tome I* par Jean-Claude Martinez, cite la vie d'un petit Pied-Noir dans les années 50, au siècle dernier. La vie familiale, les sorties et les promenades, les " fritas " en plein air et le " caldero " improvisé au bord de la plage. De Misserghin à la montagne des Lions, des Coralettes à Aïn Franin, du plateau Saint-Michel à Gambetta. Les baignades à Aïn-El-Turk, les balades à vélo sur la route de Fleurus et la pêche aux moules au Ravin Blanc. Sous les arcades de la rue d'Arzew, où l'on siffle un joli jupon. La place des Victoires où l'on déguste un " créponné ". La place de la Perle et l'église Saint-Louis, le pont Saint-Charles et la cave Sénécлаuze. Tous ces lieux chers aux Oranais sont dévoilés à ceux qui sont d'ailleurs. Et pendant qu'on prend l'anisette avec une kémie d'escargots, chez Soler ou que l'on déguste un morceau de " melsa " avec une BAO, au bar Jano, pendant que les jeunes cassent les fauteuils du cinéma " Colisée " pour glorifier l'arrivée du rock and roll, la guerre d'Algérie insidieusement s'installe et finit par broyer ce peuple joyeux, plein d'espérance, grugé par les promesses et dispersé par le vent de l'histoire. *Histoires d'Algérie ou Le bar du centre*, tome II toujours par Jean Claude Martinez, évoque les deux dernières années à Oran (1960-1962) au milieu des drames et de la tourmente. Nous pouvons également évoquer un bon nombre d'auteurs qui l'ont cité dans leurs textes tels que Jean Sénac, Bouelem Sansal, Assia Djébar, Abdelkader Djemaï et tant d'autres.

Une pièce de théâtre récente d'Isabelle Francq intitulée *Pierre et Mohamed*, créée en France, en 2011, à partir de textes de Pierre Claverie, rappelle les circonstances tragiques de la guerre civile, à Oran, entre 1991 et 1996 et raconte l'amitié entre Pierre Claverie, évêque d'Oran, et son chauffeur Mohamed, tous deux assassinés le 1er août 1996. Elle rend hommage à ces deux hommes que l'âge, l'origine et la religion opposaient.

Ces représentations littéraires d'Oran et ces multiples écritures poétiques, romancées, mémorielles et théâtrales évoquent la cité d'Oran, une ville insaisissable, chargée d'histoire ; l'une des villes qui a joué un rôle prestigieux dans l'histoire et la civilisation de l'Algérie grâce à sa son site privilégié. Capitale de Wilaya de l'extrême

nord-ouest de l'Algérie, elle est située au fond d'une baie ouverte au nord sur la méditerranée. Entre mer et montagne, elle est servie par un arrière-pays de hautes plaines favorables à la vie agro-pastorale : dominée directement à l'ouest par la montagne escarpée de l'Aidour et à l'Est par les abruptes falaises du plateau d'Arcole (Bir El Djir), la zone sud quant à elle, est formée de plaines entre le cours inférieur du " Sig " et le " Meleh ". D'une superficie de 2121 km², toute la bande littorale est occupée par des massifs côtiers qui abritent des plages aux noms évocateurs : " les Andalouses ", " Kristel ", " Canastel " et bien d'autres. Cette agglomération dont la population est de plus d'un million, s'est étagée, au fil du temps, de part et d'autre, au bord du profond ravin de Oued Rhi maintenant recouvert. C'est une ville qui est, à la fois, ouverte à la mer et orientée vers la terre.

Placée ainsi à un carrefour de voies terrestres, faciles d'accès et jouissant d'une position maritime la mettant vis-à-vis d'Almeria sur la côte d'Espagne, Oran présente toutes les conditions nécessaires d'une ville de commerce et de transit et comme bon nombre de villes algériennes et notamment celles de l'Oranie, Oran, selon Maxime Rodinson⁵, dans son ouvrage *Les Arabes*, est une ville, à l'origine pluriethnique et ce, grâce au passage et au brassage de diverses populations voire même de diverses civilisations.

Son nom, qui est d'origine berbère « Wahran », signifierait « les deux lions ». Néanmoins, ce toponyme a fait verser beaucoup d'encre chez les linguistes quant à son étymologie. Certains prétendent que le terme est d'origine berbère : (هر) " hir ", signifiant félin. D'autres lui donnent une origine targuie signifiant le fauve. Une autre version, expliquait, cette fois-ci, que le mot Oran " Ouharane " veut dire en arabe " dur, sévère, difficile " et s'applique, paraît-il, au terrain sur lequel est édifié Oran et qui entoure cette ville. Mais, il y aurait aussi un autre mot berbère " Ouarane " donné à une localité du Maroc, du moins, et qui veut dire, paraît-il, " endroit commerçant ". La légende quant à elle, fait entrevoir une définition qui rapproche " wahran " d'un duel berbère : les deux lions. Elle raconte qu'à l'époque, vers l'an 900, il y avait encore des

⁵ RODINSON Maxime, *Les Arabes*, Éditions Cadrige/PUF, novembre 2002

lions dans la région. Les deux derniers lions chassés se trouvaient dans la montagne près d'Oran et qui d'ailleurs porte leur nom : « la montagne des lions ». Cela confirmerait les deux imposants et majestueux lions qui surveillent vigilement la mairie de la vieille ville. Elle a été occupée dès la préhistoire. Ce fut d'abord un comptoir punique puis une colonie romaine et, depuis 902 une ville à la fois arabe et berbère. De 1505 à 1792, la ville fut espagnole, puis ottomane jusqu'à 1931, et française jusqu'en 1962, date de l'indépendance de l'Algérie.

Parmi ces récits où la ville d'Oran se trouve évoquée à un titre ou à un autre, trois œuvres majeures se détachent, en raison de leur notoriété, *La Peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un Oued pour la mémoire* de Fatima Bakhäi.

II-Les œuvres privilégiées

Les trois livres du corpus choisi évoquent Oran en particulier au XX^{ème} : *La Peste*⁶ d'Albert Camus, un roman publié à Paris en 1947, *Jeunes saisons*⁷ d'Emmanuel Roblès, une autobiographie parue à Alger et à Paris en 1961 et *Un Oued pour la mémoire*⁸ de Fatima Bakhäi, un récit édité en 1995 à Paris. En ces ouvrages, Oran, la ville espagnole et française, Oran la ville algérienne, est partout présente, au premier comme au second plan. Cet ancrage, géographique et topographique, légitime déjà ce rapprochement. D'autres références, des correspondances symboliques plus secrètes, le justifient aussi. Cette écriture littéraire particulière à la ville d'Oran mérite d'être étudiée. Une ville, c'est d'abord un lieu, une donnée géographique, c'est ensuite une agglomération, une communauté humaine, celle de ses habitants, avec une longue histoire. C'est enfin un endroit où le « soi » s'affronte à l'« autre », où une quête de l'identité, celle d'un narrateur ou de personnages, découvre les autres et s'entrelace avec une expérience de l'altérité. Ce sont ces aspects qu'on essaiera d'approfondir à propos de cette présence littéraire de la ville d'Oran en ces trois ouvrages, en l'œuvre de ces

⁶ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995.

⁷ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

⁸ BAKHÄI Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, Édition L'Harmattan, 1995.

auteurs, en prenant appui sur quelques études critiques significatives pour tenter de cerner la question centrale que pose, sur un plan littéraire, ce choix, fait par ces écrivains, de situer leurs récits respectifs à Oran.

La Peste, un roman de l'après-guerre, est avant tout un récit qui raconte une histoire qui se déroule dans les années 1940 à Oran, celle d'une épidémie de peste qui, progressivement, se propage et multiplie les morts au sein de la ville, et parmi les Oranais qui vont combattre ce fléau jusqu'à ce qu'il disparaisse. Albert Camus présente dans son récit, de façon linéaire, l'apparition, la flambée, l'apogée puis le déclin de l'épidémie et narre, dans leur évolution, les réactions des Oranais, menacés de mort et prisonniers dans leur ville, fermée pour éviter toute contagion à l'extérieur. En ce livre, l'intérêt romanesque est suscité par un entrecroisement des intrigues liées aux destinées individuelles des personnages. Le lecteur suit de chapitre en chapitre, l'action du docteur Bernard Rieux, personnage central du livre qui travaille à sauver des malades de plus en plus nombreux, l'implication progressive de Jean Tarrou, qui crée des formations sanitaires rassemblant des volontaires pour lutter contre le fléau, les démarches successives de Raymond Rambert, qui souhaite quitter la ville afin de rejoindre la femme qu'il aime, les tentatives répétées de Joseph Grand pour écrire un roman, le comportement bizarre de Cottard qui aurait des fautes ou des crimes à se reprocher.

Dans *Jeunes Saisons*, C'est le jeune Emmanuel Roblès, orphelin, issu d'une famille pauvre, d'origine espagnole d'Oran, que l'on retrouve, à partir de son propre témoignage ; récit autobiographique, se déroulant une dizaine d'années avant la date présumée où se déroulent les événements racontés dans *La peste* d'Albert Camus.. Faisant appel à la richesse d'une imagination forgée à partir d'une réalité interculturelle, l'autobiographie est constituée d'un environnement où se juxtaposent des éléments et des référents géographiques de cette cité. Emmanuel Roblès évoque sa vie d'enfant passée avec deux femmes, sa mère ouvrière blanchisseuse travaillant dur pour faire vivre sa famille, et sa grand-mère, originaire de Grenade venue jeune d'Espagne avec son mari. Dans ce récit marqué par une écriture de témoignage abordant l'espace oranais, en racontant ses escapades avec sa bande de copains à travers la ville d'Oran,

Roblès se livre à une description pittoresque qui révèle Oran, sa structure, son espace, son ethnologie, son quotidien au temps de la présence coloniale française.

Et c'est la période qui va de 1908 jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle (avant, pendant et après la Première guerre mondiale) que Fatima Bakhaï survole dans *Un Oued pour la mémoire*, l'histoire, ou plutôt un pan de la mémoire de la ville d'Oran. L'auteure situe, elle aussi son intrigue dans la ville d'Oran. C'est l'histoire d'une bâtisse dressée par une Alsacienne sur un oued vivant au sein de la capitale de l'Ouest et qui, selon un architecte finirait par s'effondrer au bout d'un siècle. Aïcha, personnage principal, hérite à la fois de l'histoire racontée maintes fois par son grand-père qui veille à ce qu'elle la transmette à son tour, relatant cet oued, ses jardins, ses moulins et insistant essentiellement sur Djaffar, le fondateur de cette ville et ses deux lionceaux dont le nom de « Wahran » provient, et également de cet immeuble qui opprime cet oued et l'empêche de suivre son cours mais qui finit par reprendre son droit de cité.

En ces œuvres d'Albert Camus, d'Emmanuel Roblès et de Fatima Bakhaï, Oran sert de cadre géographique et historique. Ce lieu bariolé, cette ville avec ses quartiers, africain, arabe, espagnol, juif, ottoman, français, et l'époque, la période coloniale, avec la langue d'expression, le français, est partout présente à l'arrière-plan et parfois en avant-plan. En ces écrits, en effet, ces trois écrivains, que ce soit Albert Camus, Emmanuel Roblès ou Fatima Bakhaï, paraissent avoir partagé une même intention : tenter de décrire, de représenter ce mystérieux « je ne sais quoi » qui confèrerait à Oran un caractère « insaisissable » que tant d'écrivains en langue arabe, espagnole ou française ont reconnu sans avoir jamais pu en cerner la nature. Au premier plan ou à l'arrière-plan des événements, très différents qu'ils racontent, ces trois livres, *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un Oued pour la mémoire*, sont peut-être des tentatives d'exploration ou d'investigation de ce mystère premier, irréductible.

III- Les écrivains retenus

Ces trois écrivains retenus, Albert Camus, Emmanuel Roblès et Fatima Bakhaï sont très différents. Les deux premiers, Albert Camus et Emmanuel Roblès se sont

croisés et se sont connus. La troisième, Fatima Bakhäi, est née une génération plus tard et n'a jamais eu l'occasion de les rencontrer. Ils partagent une fascination certaine à l'égard de cette ville d'Oran. Comment l'ont-ils découverte ? Quelle place a-t-elle tenue en leurs vies respectives ?

Albert Camus est un écrivain, un journaliste, un essayiste, un romancier, un dramaturge, un philosophe, qui fascine par la variété de ses sujets, par la richesse de son esprit, par la multiplicité des domaines de sa création. Il est né en Algérie, le 07 novembre 1913 à Mondovi, un village de l'Est algérien dénommé aujourd'hui « Dréan », au sud d'Annaba. Il appartient à une famille pauvre. Il est issu d'un mariage franco-espagnol. Son père, Lucien Camus, un ouvrier caviste dans une exploitation coloniale, est mobilisé dans un régiment de Zouaves et est tué lors de la Bataille de la Marne pendant la Première Guerre mondiale. Albert Camus n'a alors que onze mois. Sa mère Catherine Sintès, une jeune servante, malentendante de surcroît, va s'installer à Alger chez sa propre mère dans le quartier populaire de Belcourt et, pour faire vivre sa famille, elle travaille comme femme de ménage. C'est la grand-mère d'Albert, une femme autoritaire, qui prend la direction de la famille. C'est ainsi qu'il passe son enfance et sa jeunesse dans la capitale algéroise. En 1930, il contracte la tuberculose dont il reste handicapé toute la vie. Il obtient son baccalauréat en 1931, puis il commence des études de philosophie à l'université d'Alger. Il cherche à donner un sens à sa vie. Il adhère au parti communiste français (qui avait été créé en 1921) en 1934 et il milite pour la libre expression politique des populations musulmanes. Il a même protesté sur cette question auprès des dirigeants communistes au point de se faire exclure du parti en 1935. En 1937, il devient journaliste et publie *L'envers et l'endroit*. En 1939, il écrit son deuxième essai, intitulé *Noces*. Au début de l'année 1941, Camus s'installe à Oran avec son épouse où il exerce le métier d'enseignant dans des écoles privées. C'est ainsi qu'il découvre cette ville. En 1942, Camus est victime d'une rechute de tuberculose durant l'été et part se soigner en France. Le débarquement américain en Afrique du Nord coupe l'Algérie de la France et sépare Camus de sa femme, de sa famille et de sa terre natale pour plus de deux ans. L'exil et la séparation sont pour lui une expérience qui est cruellement ressentie et douloureusement vécue. C'est ce qui lui inspirera en partie son roman : *La peste*. Une première version en est déjà prête en 1943.

Camus travaille sur cet ouvrage depuis 1940. En juillet 1942, il publie *L'étranger* et, en décembre, *Le mythe de Sisyphe*. En 1943, Camus s'engage dans le mouvement de résistance pour lutter contre les occupants allemands et rédige *la Première et la Deuxième lettres à un ami allemand*. En 1945, il publie *la Troisième et la Quatrième lettres à un ami allemand*, avec les deux précédentes. C'est dans ces conditions « socio-historico-politiques », confronté à la maladie, à la séparation et à la guerre qu'il écrit et publie *La peste* en 1947, dont le succès est immédiat. En 1957, il reçoit le prix Nobel de la littérature. Il meurt prématurément, dans un accident de voiture, le 04 janvier 1960.

Plusieurs points communs rapprochent Emmanuel Roblès d'Albert Camus. Comme lui, Emmanuel Roblès est un écrivain, un journaliste, un traducteur, un dramaturge et un citoyen militant, Comme lui, il est aussi un orphelin de père, le sien étant mort avant même sa naissance, et, comme lui, d'une ascendance pour partie espagnole. Il est issu lui aussi d'un milieu fort modeste et, lui aussi, sensibilisé aux grandes inégalités de la société coloniale. Né lui aussi en Algérie, mais à Oran le 04 mai 1914, Andalous par son ascendance paternelle et Grenadin par sa mère, Emmanuel Roblès voit le jour après avoir perdu son père peu avant sa naissance, victime du typhus qui dévaste Casablanca en 13/14. Il grandit tout comme Albert Camus, entouré de sa mère et de sa grand-mère dans un milieu pauvre. Il passe toute son enfance et une partie de son adolescence dans la ville d'Oran. Il réussit sa scolarité et est reçu comme boursier à l'École Normale d'Alger où il a pour condisciple Mouloud Feraoun. En effectuant son service militaire à Blida en septembre 1937, il rencontre Albert Camus. Une complicité amicale s'établit vite entre eux, autour de leur amour du théâtre. Dès lors, Emmanuel Roblès fréquente lui aussi la petite librairie d'Edmond Charlot qui représente, depuis son ouverture, un foyer de culture neuf et effervescent. C'est ensemble qu'Emmanuel Roblès et Albert Camus lancent, en avril 1938, une revue se voulant ouverte à la diversité d'une culture méditerranéenne vivante : *Rivages*. Albert Camus introduit aussi Emmanuel Roblès auprès d'*Alger républicain*. Emmanuel Roblès donnera, par exemple, à ce journal des livraisons, émaillées d'anecdotes savoureuses, d'un feuilleton paru sous le pseudonyme d'Emmanuel Chênes, *La vallée du Paradis*, qui est ensuite édité à Alger par les éditions Charlot en 1941. C'est là son deuxième ouvrage romanesque publié, un premier, *L'action*, ayant paru à Alger en 1938. Un

troisième livre est encore publié à Alger, aux éditions Charlot en 1942, *Travail d'Homme*, qui obtient le grand prix littéraire de l'Algérie en 1943 et le prix populiste en 1945.

Les deux amis se voient régulièrement à Alger ou à Oran jusqu'à ce que la Seconde Guerre mondiale les sépare quelques temps. Devenu officier interprète de l'armée, puis correspondant de guerre en 1943, Emmanuel Roblès entreprend plusieurs voyages, en particulier en Italie du sud. En 1945, il est démobilisé à Paris et il y reste durant deux ans. En 1947, il retourne en Algérie, il crée la revue *Forge*, s'avérant la première tentative convaincante de creuset des diverses expressions d'Algérie. Apparaissent dans cette revue, outre des auteurs européens comme Gabriel Audisio, Jean Sénac, Edmond Brua, un bon nombre de noms d'écrivains qui se révéleront par la suite comme étant les fondateurs de la littérature maghrébine : Ahmed Séfrioui, Mohamed Dib, Kateb Yacine et Malek Ouary. Durant cette même année, il écrit *Les hauteurs de la ville* qui obtient le prix Femina en 1948. En 1949, il édite *Montserrat*, une pièce théâtrale qui reçoit plusieurs critiques élogieuses et des traductions dans de nombreuses langues. A partir des années 1950, Emmanuel Roblès possède près d'une vingtaine de romans et de recueils de nouvelles, une dizaine de pièces de théâtre et quelques recueils de poèmes. En 1952, il édite un roman qui connaît un front succès : *Cela s'appelle l'aurore*. Et en 1961, il écrit *Jeunes saisons*, suivie de *Saison violente* en 1974, une autobiographie dans laquelle il décrit Oran avec minutie. Il est élu membre de l'Académie Goncourt au fauteuil de Roland Dorgelès en 1973. Il décède en 1995, en France, à Boulogne-Billancourt (Hauts de Seine).

Quant à Fatima Bakhaï, son histoire et sa destinée ont été très différentes. C'est une écrivaine, une enseignante, une magistrate, une avocate algérienne, qui est née le 19 décembre 1949 à Oran. Elle quitte l'Algérie à l'âge de deux ans avec ses parents pour s'installer dans un premier temps au Maroc puis en France en 1953. Elle passe toute son enfance à Saint-Étienne où elle effectue ses études primaires. Rentrée en Algérie après l'indépendance, obtenue en 1962, elle poursuit sa scolarité au lycée français d'Oran jusqu'au baccalauréat, obtenu en 1967. Elle entreprend des études de droit à l'université d'Oran, et parallèlement, elle enseigne le français. Entre 1975 et 1981, elle est

magistrate auprès du tribunal d'Oran. Et, depuis 1981, elle exerce la profession d'avocate. C'est une écrivaine issue de la génération des auteurs des années « quatre-vingt-dix » qui se sont essentiellement illustrés dans la littérature dite de l'« urgence », ce mouvement moral et littéraire qui retrace les événements de la « décennie noire » qu'a connu l'Algérie entre 1991 et 2002 : une situation tragique et douloureuse qui a marqué les esprits de cette époque. Néanmoins, elle se démarque beaucoup de cette écriture. Auteure de romans, de contes pour enfants et plusieurs livres sur la ville d'Oran, Fatima Bakhaï organise son écriture autour de la quête des origines identitaires relatives à la culture et à l'histoire algérienne en général et à celles de la ville d'Oran en particulier. C'est ainsi qu'entre 1993 et 2006, elle publie ses cinq premiers romans à savoir, *la Scalera* en 1993, *Un oued pour la mémoire* en 1995, *Raconte-moi Oran* en 2002, *Izuran* et *Oran après la mer* en 2010, *Dounia* en 2011, et *La femme du caïd* en 2012, retraçant tous une période donnée de l'histoire de l'Algérie. Ses deux premiers textes, *La scaléra* et *Un oued pour la mémoire*, sont construits autour d'Oran. *La scaléra* n'est autre que la « calère » (le quartier espagnol d'Oran), dont parle également Roblès dans *Jeunes saisons* et autour duquel s'est édifiée la ville moderne d'Oran. C'est un espace tout en hauteur qui lie l'Oranais à la fois au ciel et à la mer.

La ville d'Oran tient une place très inégale dans la vie de ces trois écrivains, Albert Camus, Emmanuel Roblès et Fatima Bakhaï. Albert Camus, né en 1913, y a brièvement séjourné en 1941-1942. Emmanuel Roblès y est né en 1914, y a vécu toute son enfance, en est parti, y est revenu à l'âge adulte. Fatima Bakhaï y est née en 1949, deux générations plus tard au moins, mais n'y a vécu que les deux premières années de sa vie avant de passer son enfance et son adolescence en France à partir de 1951, jusqu'en 1962. L'empreinte de la ville d'Oran n'est pas du tout la même pour chacun de ces écrivains.

IV- Les critiques reçues

L'accueil de la critique n'a pas du tout été le même non plus pour chacun de ces ouvrages, que ce soit à propos de *La peste* d'Albert Camus, de *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès ou d'*Un oued pour la mémoire* de Fatma Bakhaï.

À sa parution, *La Peste* reçoit le prix des Critiques et connaît immédiatement un très grand succès auprès du public, un succès qui ne s'est jamais démenti. L'accueil est très favorable ; celui des quotidiens est peut-être plus chaleureux que celui des revues. Il obtient de longues recensions de la part de Georges Bataille, Thierry Maulnier, René Étiemble, Claude Roy, Gaëtan Picon. Les réserves viennent, dans les années 1950, des intellectuels progressistes, Jean-Paul Sartre, Francis Jeanson, Roland Barthes, plus proches du Parti communiste français, qui reprochent au romancier, non sans erreurs d'appréciations, sa « morale de croix rouge »⁹, sa description d'un monde d'amis et non de militants, son refus d'un certains types d'engagements. Quant à Roger Quilliot, spécialiste de l'œuvre d'Albert Camus, dont il prépara l'édition des œuvres complètes dans la collection La Pléiade, propose dans *La mer et les prisons*¹⁰, un ouvrage qui porte sur l'ensemble de l'œuvre, une analyse mesurée et réfléchie s'efforçant de prendre en considération tous les aspects du roman. De nos jours *La Peste* apparaît ainsi que l'écrivait Jacqueline Lévi-Valensi comme « une somme, qui rassemble l'expérience d'un homme et d'un écrivain et fait écho à celle d'une génération »¹¹. Ce livre est sans doute le premier grand roman de l'immédiat après-guerre. Il a été traduit en de nombreuses langues et a fait l'objet d'une adaptation scénique¹² et d'une adaptation filmique dans les années 1990¹³. Sans omettre de dire que Camus a obtenu le prix Nobel de littérature en 1957 grâce à *La Peste*

Jeunes saisons d'Emmanuel Roblès, écrit en 1958, paru en Algérie mais ne sera diffusé qu'en 1961, en France, à cause des soubresauts de la guerre en Algérie. Le livre est éclipsé à cette époque par le gros succès de librairie du *Vésuve*, son autre roman sur l'histoire pathétique et tragique de Serge Longereau, un officier du Corps expéditionnaire français en Italie au début de 1944, paru la même année. *Jeunes*

⁹JEANSON Francis dans un article en 1952, accuse Camus assez clairement d'être de mauvaise foi concernant ses conceptions morales. Ce qui provoque la colère de Camus en tenant pour responsable Jean-Paul Sartre.

¹⁰QUILLOT Roger, *La mer et les prisons, essai sur Albert Camus*. Paris : Gallimard, 1956.

¹¹LÉVI-VALENSI Jacqueline, *La peste d'Albert Camus*, France, Collection Foliothèque (n° 8), Edition Gallimard 1991.

¹²*La Peste* d'après Albert Camus, adaptation, mise en scène et jeu Francis Huster en partenariat avec Atelier Théâtre Actuel en 1989

¹³Film réalisé par Luis Puenzo en 1992 avec William Hurt, Sandrine Bonnaire, Jean-Marc Barr, Robert Duvall, Raul Julia.

saisons, néanmoins, est apprécié en général par la critique comme l'ensemble de l'œuvre d'Emmanuel Roblès, en raison de sa popularité tout au long de sa carrière. Jean-Louis Depierris¹⁴ dans ses entretiens avec Emmanuel Roblès diffusés en 1966 par France-Culture et publiés au Seuil en 1967, révèle le texte, l'homme et l'enfant qu'il était. En effet, pendant environ quarante ans, les thèmes récurrents de sa prose ont été l'Algérie et la Méditerranée ce que l'on retrouve dans *Jeunes saisons* et *Saison violente* ; ces thèmes sont par ailleurs enrichis par l'usage tout particulier qu'il fait de son expérience, et qui constitue une réelle spécificité. Ses textes en général et *Jeunes saisons* et *Saison violente* en particulier sont teintés d'une vision toujours optimiste de la vie qui révèle sa foi en la grandeur de l'homme.

Un oued pour la mémoire de Fatima Bakhāï reçoit pour sa part, un accueil critique très positif, essentiellement dans le milieu universitaire. Cependant, à l'opposé de *La Peste* de Camus qui a fait couler beaucoup d'encre et de *Jeunes saisons* de Roblès qui a reçu quelques critiques, *Un oued pour la mémoire*, vu le manque d'études l'ayant abordé, semble être un terrain vierge à l'exploitation ainsi qu'à la critique hormis quelques travaux et recherches d'universitaires et des Comptes rendus littéraires souvent sous une forme journalistique lors de sa parution. En effet, ses romans : *La scalera*, *Dounia*, *Un oued pour la mémoire*, *Isuran*, *La femme du Caïd* entre autres font l'objet de plusieurs recherches de la part des étudiants et enseignants-chercheurs de l'université algérienne. Son écriture restitue les origines du peuple et l'histoire du pays. Elle construit à sa manière une identité algérienne à travers le regard des femmes algériennes. La chaleur, la tendresse avec lesquelles elle décrit les personnages nous renvoient à ceux d'autres romanciers oranais tels qu'Albert Camus et Emmanuel Roblès. Elle fait entrer l'humanité oranaise dans la grande famille des peuples de la Méditerranée.

Ces études critiques sur les textes de Camus, Roblès et Bakhāï, nous permettent évidemment une meilleure appréhension du corpus d'analyse ainsi qu'une évaluation et

¹⁴ DEPIERRIS, Jean-Louis. *Entretiens avec Emmanuel Roblès*. Paris : Le seuil, 1967.

une interprétation plus pertinente sur l'écriture de la ville d'Oran et de sa représentation dans ces récits.

V- Ecritures et représentations

Nous nous proposons dans cette recherche, d'étudier les écritures et les représentations de la ville d'Oran dans *La Peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhaï. Quand on parle d'écriture et de représentation, il faut se poser la question sur le caractère même que l'on veut dire par ces terminologies. Le terme « écriture » signifie tout acte scriptural dont l'objectif est de produire un texte, autrement dit, un objet linguistique qui se déploie dans un espace à plusieurs dimensions, les dimensions sémiotiques, cognitives, linguistiques et affectives, qui sont mouvantes aux influences les unes des autres. Ainsi, l'écriture littéraire est sensible à l'entrecroisement de ces différents aspects, car elle engage affectivement le scripteur et le sollicite sur le plan cognitif d'une façon spécifique. L'écriture est donc une activité qui engage le sujet car elle montre la capacité de l'écrivain d'être à la fois soi et un autre en accordant aux signes, le pouvoir de faire exister quelque chose qui ne tire sa substance que des mots qui lui donnent vie. Ce sont des écrits qui puisent leurs matières dans ce qui est propre au sujet scripteur, dans les expériences intellectuelles ou affectives qui l'ont façonné, dans les discours qui le traversent et lui fournissent la matière de sa propre parole.

La « représentation » en littérature quant à elle, se définit comme un spectacle qui s'offre à l'esprit, c'est-à-dire à l'imagination d'un lecteur. Une représentation suppose la présence d'un référent représentable, puis d'un représentant qui se charge d'accomplir l'action de la représentation, et enfin un récepteur auquel on s'adresse. La fonction de la représentation consiste donc à « mettre devant » à « rendre sensible » quelque chose qui est sans cela difficile à saisir ou à comprendre, ou quelque chose d'insaisissable sans le relais de la littérature. Les moyens utilisés sont multiples et variés mais ils se réunissent sous la catégorie du signe car la représentation est indissociable du signe qu'elle emploie autrement dit l'écriture. De même, la Représentation est un rapport au monde, une façon de le saisir, de le comprendre et de l'exprimer par des

moyens différents. C'est pourquoi nous avons opté pour le nombre pluriel de ces deux notions dans le présent travail. Écritures et représentations sont donc deux notions très liées. Cette liaison marquée par la conjonction de coordination « et » se réalise à travers différentes formes de réflexion littéraires sur l'espace, qu'il soit imaginaire ou réel. Le grand domaine de cette fusion est celui de la littérature comme support de l'écriture et de la représentation spatiale.

Ainsi les écritures et les représentations spatiales sont la transcription et la reconstruction ou la construction d'une image qui cherche à rendre présent sous une forme symbolique, allégorique, les traits caractéristiques fondamentaux d'une réalité, d'un lieu, d'une communauté, d'une ville, la ville d'Oran en l'occurrence.

La question générale qui nourrit notre réflexion se résume donc au rapport qu'entretiendrait la littérature avec un espace très particulier, celui de la ville d'Oran à différentes époques et selon plusieurs points de vue très différents. Autrement dit, notre recherche tourne autour de l'inscription de trois écritures diverses dans un espace géographique sémiotique commun. Comment chaque auteur par le biais de ses représentations mentales et scripturales, subit-il les caractéristiques spatiales d'Oran et transforme-t-il cet espace en un lieu personnel de significations et de portées différentes.

L'objectif central serait de voir comment ce sujet est-il abordé ?, Que disent ces chroniques, romancées ou autobiographiques, *La Peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un Oued pour la mémoire* de Fatma Bakhaï sur le lieu-dit « Oran » ? Comment ces auteurs les ont-ils conçues ? Et de retrouver le fil conducteur commun, la cohérence symbolique aventureuse qui représenterait cette ville tant sur le plan physique et géographique que sur le plan moral et social, philosophique et métaphysique, religieux et mythique. En cette perspective, comment se présentent ces recherches d'écriture sur l'espace oranais ? Quelles significations sémiotiques acquièrent-elles ? Quelle sorte de quête commune racontent-elles ?

Pour y répondre, différentes approches sont possibles, chacune étant une déclinaison potentielle. Pour traiter le thème d'Oran en tant qu'espace-sujet et sujet de l'espace, nous nous référerons à différentes approches : nous convoquerons Michel

Butor¹⁵ dans son abord de l'espace romanesque, les travaux de Paul Ricœur sur l'espace, mythe textuel, et Dominique Maingueneau et son analyse de l'espace et l'inscription du sujet, ainsi que Gérard Genette¹⁶. Nous n'omettrons point d'évoquer aussi la poétique de l'espace de Bachelard¹⁷ et la poétique de la ville de Sansot¹⁸ et les travaux de Blanchot¹⁹ décryptant les liens entre espace territorial, perception et imaginaire. Cependant, plusieurs pistes ont été explorées depuis et sur cette mouvance, se sont ouvertes des portes sur la géographie de la littérature : la géographie de la perception et la géographie des représentations. Il s'agit des approches dites géocentrées consistant à éclairer la fonction de l'espace au sens géographique et géométrique au sein du texte littéraire. Parmi ces approches, nous comptons la géopoétique avec White²⁰ et Bouvet²¹, la Sémiosphère de Lotman²², la géocritique avec Westphal²³, la géographie de la littérature avec Moretti²⁴, la pensée-paysage de Collot²⁵, la narratologie de l'espace et l'écocritique avec Zapf²⁶; Posthumus²⁷.

Notre travail sera agencé selon trois parties : La première comportera une analyse générique et narrative des trois romans tout en mettant en rapport le texte et l'histoire personnelle (expérience et culture) des trois écrivains. Nous tenterons ainsi, de mettre en exergue les genres spécifiques (chronique, autobiographie, récit des origines).

¹⁵ BUTOR, Michel, *L'espace du roman*, Essai sur le roman, Paris, Gallimard, 1964. *La ville comme texte*, Répertoire V, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

¹⁶ GENETTE, G. *La Littérature et l'espace, Figures II*, Paris, ed. du Seuil, 1969.

¹⁷ BACHELARD G. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 3^{ème} édition, 1961.

¹⁸ SANSOT, P. *la poétique de la ville*. Payot et Rivages. 2004

¹⁹ BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard. 1955.

²⁰ WHITE, K. *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset. 1994.

²¹ BOUVET, R. « Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen ». R. Bouvet et K. White (dirs.). *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*. Montréal : Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 2008.

²² LOTMAN, Y. *La Sémiosphère*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 1999.

²³ WESTPHAL, B. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris: Minuit. 2007.

²⁴ MORETTI, F. Paris : Éditions du Seuil. 2000.

²⁵ COLLOT, M. *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles : Actes Sud ; Versailles : ENSP. 2011.

²⁶ ZAPF, H. « *The State of Ecocriticism and the Function of Literature as cultural ecology* ». C. Gersdorf et S. Mayer (dirs.). *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam; New York : Rodopi. 2006.

²⁷ POSTHUMUS, S. « *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres* ». *Mosaic : A Journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 44, no2, Winnipeg, 85-100. 2011.

La deuxième partie concernera la sémiotique des espaces. A partir d'une topographie référentielle, Oran, nous dévoilerons une topographie textuelle qui révèle une dimension profonde et symbolique qu'Oran apporte au roman.

La troisième partie, nous verrons les représentations d'Oran dans les trois textes où la ville sera appréhendée comme espace de quête et du dire. En effet, l'espace oranais dans notre corpus d'analyse dévoile des idéologies cachées ; nous montrerons comment les trois auteurs respectifs recherchent et disent des choses sans les exprimer.

Première partie
Les écritures de l'espace oranais.

Introduction partielle

« Écritures et représentations de la ville d'Oran Dans *La Peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhâï », nous invitent à réfléchir sur l'espace mis en scène par les romans et la manière avec laquelle on peut l'appréhender. Autrement dit, l'idée centrale de notre réflexion est de montrer qu'Oran serait une matrice originelle qui façonne et détermine sa représentation. Pour l'approcher, deux grandes entrées s'offrent à nous ses relations avec l'espace « réel » et ses fonctions à l'intérieur du texte.

La littérature est définie comme la construction ou reconstruction d'un monde par le biais de l'écriture. La construction de l'espace romanesque implique une inscription spatiale par le fait d'être dans le lieu dont on parle. Choisir un décor pour installer son récit peut s'avérer péremptoire. Et opter pour un lieu déterminé signifie qu'il serait plus approprié à l'histoire que l'on souhaite raconter. Dès lors, il semblerait que le cadre romanesque du récit prend part à sa création.

La ville, quant à elle, est un territoire distinctif, définie comme une étendue spatiale et un lieu habité. Autrement dit, elle se recoupe à une zone délimitée et à son organisation interne qui se compose à la fois de ses constructions et de ses habitants. La sélection d'un lieu en particulier suppose la prise en considération de ces deux points constitutifs. Il s'agit donc d'employer les caractéristiques principales de la ville, ses ressources, qu'elles soient spatiales ou humaines.

Prendre la ville d'Oran pour environnement d'un livre comme il en est question dans *La Peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons*, d'Emmanuel Roblès, et *Un Oued pour la mémoire* de Fatima Bakhâï ne relève donc pas du hasard. Les trois ouvrages de notre corpus proposent, en effet, un texte sur la ville, c'est-à-dire optant pour un cadre exclusivement urbain. En effet, la ville dans la littérature se caractérise comme un réseau géographique, une organisation économique, une scène pour la vie urbaine et une construction esthétique. La transposition de l'espace est une pratique courante en littérature : la ville est mise en scène comme un spectacle. La ville est un espace sémiotique ; son inscription textuelle, sa lisibilité, sa définition par rapport à la somme des textes qui la racontent, font d'elle une ville-texte et où le texte prend naissance dans

l'espace de la cité marquant l'avènement d'une nouvelle écriture dans laquelle l'espace urbain et l'identité énonciative se construisent l'un par rapport à l'autre. La ville étant devenue ainsi au fil du temps l'espace dominant des romans, notre étude portera dans un premier temps sur les multiples aspects de l'écriture de l'espace dans le roman en référence à l'espace réel. En effet, la notion de mimétisme, au premier sens du terme, recule devant une volonté d'accéder à l'altérité sociale et culturelle car on ne recourt pas systématiquement à l'exactitude référentielle d'un point de vue topographique.

L'écriture d'« Oran » dans nos trois romans présente un espace imaginaire en dépit du fait qu'il renvoie à un espace géographique « réel ou réaliste ». Les romanciers citent des lieux existants réellement, permettant une meilleure adhésion du lecteur à la diégèse par l'imagination et une bonne représentation de la réalité par le procédé de la mimésis qui donne au récit une certaine authenticité. Néanmoins, sa fonction, son organisation et son mode de représentation sont divers et variés car l'espace de la narration se construit par l'écriture. Il est donc nécessaire au début de notre étude, d'examiner les modalités de construction de cet espace romanesque. Comment ces auteurs le façonnent-ils dans leurs écrits ? Comment le forment-ils en un objet littéraire ? A ce titre, M. Gehring déclare que : « *La construction d'un espace dans une description ou un récit peut aller de pair avec une mise en scène de sa saisie perceptive, cognitive ou affective* »²⁸. Cela veut dire que l'écriture et la représentation d'un lieu intègre une dimension subjective et imaginaire, difficile à cartographier, si ce n'est à l'aide d'une « carte mentale ».

Dans cette première partie, Les écritures de l'espace oranais, nous rendrons compte de la ville comme arrière-plan ; Oran par rapport à un espace extérieur ; espace référentiel, envisagé comme un espace littéraire. Cela nous permettrait de voir comment elle fonctionne en tant que support pour l'écriture et comment son espace se retranscrit et se transpose dans le corpus choisi. En effet, les lieux du roman « ancrent » le récit dans le réel ou donnent l'impression qu'ils le « reflètent » et dans ce cas, on s'arrêtera aux descriptions, à leurs précisions, aux éléments « typiques », aux noms et aux

²⁸ GEHRING. M, « *La construction de l'espace* », in : Degrès N° 35-36, Helbo, Bruxelles, 1983.

informations qui rappellent un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procédés mis en œuvre pour produire cet effet « réaliste ». Néanmoins, certains récits utilisent l'espace à d'autres fins : par l'absence de description ou la réduction à des lieux symboliques, ils construisent une dimension universelle, parabolique.

Dans le premier chapitre, nous analyserons le rapport qui lie chacun de Camus, Roblès et Bakhaï à la ville d'Oran afin de voir comment cet espace est représenté par leurs écritures. Il est question de mettre en rapport le texte et l'histoire personnelle des trois écrivains sus-cités en relevant l'expérience qu'ils ont eue avec la ville d'Oran. A ce sujet, « *Toute œuvre, écrit G. Durand, est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une " terre nouvelle et un ciel nouveau" »*²⁹. Autrement dit, chaque écrivain opte plus ou moins consciemment et librement, pour un espace-ville précis, il s'en inspire pour le transposer dans son récit ; il s'en nourrit. Néanmoins cette transposition reflète un rapport particulier et singulier de l'auteur à ce qu'il décrit car cette description est mêlée à son vécu, à sa subjectivité et à son expérience. Ces sentiments liés à cette ville vont déterminer le choix du genre dans lequel chacun d'eux va s'exprimer.

Dans le second chapitre, partant justement de cette relation déterminante qu'entretiennent ces auteurs avec l'espace urbain oranais, nous préciserons, la nature des trois textes et la manière dont chacun d'eux a élaboré son récit (récit d'une chronique pour Camus, récit autobiographique pour Roblès, et récit des origines pour Bakhaï) en étudiant les écritures génériques d'Oran. Comment concevoir le choix d'une écriture ou d'un mélange d'écritures, impersonnelles, personnelles, dialoguées, dramatiques, narratives, descriptives ? Comment ces écritures s'entremêlent-elles pour manifester, chaque fois, une forme d'écriture particulière, propre à chaque roman ?

Le troisième chapitre sera consacré à "la mise en forme" de cette ville chez nos trois auteurs sur le plan narratif. Cette ville qui, par ses lieux, ses quartiers, ses places, son port, toute une atmosphère, une époque, inspire Camus pour la mise en place de sa chronique, motive Roblès à rendre compte de son espace dans un récit autobiographique

²⁹ DURAND Gilbert, « Les fondements de la création littéraire », *Encyclopaedia Universalis*, Enjeux, Tome 1, 1990, p.392.

et constitue pour Bakhāï le point de départ de son récit des origines. Nous nous attèlerons donc à rendre compte de la réalité de l'espace "Oran" en examinant les techniques d'écriture qui le représentent chez les uns et les autres, tant sur le plan structural que temporel ainsi que du point de vue narratif.

Chapitre I
Oran : espace vécu/espace écrit.

Introduction du chapitre I

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux fondements sociaux de la création littéraire et plus particulièrement à l'influence socioculturelle sur l'écrivain et ses pratiques littéraires. L'interrogation sur l'espace scriptural passe par l'identification des modes de description spatiale, ce qui implique le rapport de l'individu au territoire qu'il occupe. Autrement dit, comment un auteur appréhende-t-il l'espace pour le décrire notamment, lorsque cet espace représente une ville dans laquelle il a vécu : la question concerne la jonction entre l'espace vécu et l'espace écrit.

Certains géographes admettent la distinction suivante : pour vivre en un lieu, il faut vivre ce lieu, le transformer physiquement et surtout mentalement en lui donnant un sens. Cela veut dire, que l'on doit construire sa relation et se représenter l'espace selon deux sortes de modalités : « l'espace de vie » et « l'espace vécu », concepts évoqués par Frémont qu'il explique :

« Nous appelons espace de vie (on pourrait aussi bien dire territoire) l'ensemble des lieux fréquentés habituellement par un individu ou par un groupe, et espace vécu cet ensemble de fréquentations localisées ainsi que les représentations qui en sont faites, les valeurs psychologiques qui y sont attachées. »³⁰

Pareillement, nous ferons la même distinction, pour ce premier chapitre. A partir de la raison aussi bien que de l'imaginaire de son créateur, nous distinguerons entre « espace vécu » que nous délimitons comme l'espace d'une expérience individuelle issue des pratiques propres à chacun des écrivains, et « espace écrit » que nous définissons comme le lieu sans limites où se construisent mentalement cette expérience et cette relation spatiales. Ce faisant, cela permettrait de voir la dimension proprement personnelle de l'espace dérivant de l'expérience de chacun, et la façon dont se manifeste le rapport de l'écrivain au monde entre ses lieux de vie et les représentations qu'il s'en fait.

³⁰ FRÉMONT Armand et al. *Géographie sociale*, Masson, 1984, p.172.

Ainsi, l'analyse du contexte de la production des textes de notre corpus, est à la base même de notre étude spatiale. En effet, le contexte n'est pas une simple circonstance mais influe sur les œuvres elles-mêmes. Cette étude repose sur le fait qu'il y a forcément des relations entre toute œuvre humaine et le milieu terrestre où elle se localise, et que même dans ses aspects les plus spirituels et les plus rares, l'activité humaine ne peut pas ne pas exprimer des relations de cette nature.

Il s'agit donc de montrer que la mise en scène de cet espace dans notre corpus nous permet de lire un parcours de quête subjective. De ce fait, Oran n'est pas simplement un site et son importance, ne se limite pas dans ce qu'elle représente comme un lieu privilégié pour l'intrigue. L'auteur cherche à voir le lieu d'un œil différent en lui donnant une signification plus large. Oran acquiert ainsi une dimension plus large que la ville elle-même parce qu'elle englobe à la fois une géographie et une expérience personnelle.

De ce fait, les trois exemples représentatifs que nous avons pris à travers le corpus d'analyse, portent sur trois écrivains contemporains qui se trouvent, non pas en position de voyageurs ou de touristes dans la ville, mais de résidents. Leur discours met donc l'accent sur le lieu qu'ils habitent au quotidien et qui constitue pour eux un cadre de vie familier. Ils partagent la même fascination à l'égard de leur ville, à peu près à la même époque, et l'introduisent dans leur fiction en s'inspirant de leur expérience vécue de la cité. Leurs représentations mettent en relation trois éléments essentiels : le réel de la ville, objet de la perception et de la représentation, le sujet psychologique qu'est l'auteur avec ses déterminations propres ; le même sujet abordé dans sa dimension sociale, avec ses apprentissages et ses codes sociaux.

C'est ce rapport entre littérature et géographie qui sera invoqué dans ce premier chapitre en mettant en évidence ce qui justifie une approche de la littérature à la lumière de la géographie et réciproquement. Une discipline nouvelle apparue dans les années 1990 appelée la géopoétique qui se définit comme une théorie-pratique transdisciplinaire qui s'applique à tous les domaines de la vie et de la recherche, ayant pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec

les conséquences sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé.

1-1- Camus : Oran, lieu de passage.

Albert Camus n'est pas natif d'Oran. Il est né à Mondovi, petit village près d'Annaba à l'Est du pays juste à côté des frontières algéro-tunisiennes, à plus de Mille Kilomètre d'Oran. Il a vécu son enfance et sa jeunesse à Belcourt, quartier pauvre d'Alger. Sa relation à Oran s'est tissée grâce à des fréquentations d'amis oranais comme André Belamich, Claude de Fréminville ou Emmanuel Roblès ; et à une femme aimée, Francine Faure qu'il rencontre en 1937 et qu'il épouse en décembre 1940. Elle s'est aussi forgée grâce à l'expérience directe de deux premiers passages effectués en avril et octobre 1939, puis d'un autre en février 1940 pour y donner des cours particuliers de philosophie, et surtout lors d'une installation contrainte de plusieurs mois, après l'expérience parisienne de *Paris-soir* écourtée par la guerre. Ce dernier séjour de Camus à Oran a duré vingt mois : du 14 janvier 1941 à août 1942, soit trois mois avant le débarquement, le 8 novembre 1942, des Américains en Afrique du Nord. Dans cette dernière occasion, il enseigne à nouveau quelque temps dans un établissement privé où se sont retrouvés nombre d'enfants juifs refusés dans les établissements publics du fait des décrets de Vichy, puis se consacre essentiellement à l'écriture. Son passage à Oran a été marqué par la maladie et les rigueurs économiques de la guerre. Le climat politique local n'était pas en reste durant cette période de Vichy qui voit s'accroître la dérive fasciste et l'antisémitisme à travers des partis de droite fort puissants à Oran. Sa femme Francine Faure a été suspendue par l'administration des postes, en 1941, pendant deux mois sans traitement, pour avoir manifesté son soutien à de Gaulle en marquant un arrêt de travail de cinq minutes. Son amie Liliane Choukroun a été exclue de l'enseignement. Tout cela ajoute à la vision de Camus d'un Oran noir, lieu propice pour un enfermement, une calamité irrémédiable qui portera alors plus tard, le nom de *La Peste*. C'est ainsi que la maladie l'a contraint à repartir en France, seul, pour se soigner quelques mois à Chambon-sur-Lignon, commune de la Haute-Loire : le débarquement

des Américains en Afrique du Nord l'a empêché de rentrer en Algérie ce qui l'a séparé de sa femme pour le reste de la guerre comme Rambert d'une autre façon dans *La Peste*.

Néanmoins, dès 1939, ses carnets gardent trace des impressions fortes que lui inspire la ville. Certaines se retrouveront insérées et étayées dans de petits essais comme *le Minotaure ou la Halte d'Oran* et *Petit guide pour des villes sans passé* ; d'autres se développeront plus amplement encore dans *La Peste* ; dans *L'Etranger* aussi, Camus évoque plusieurs lieux d'Oran entre autre la plage de Bouiseville où a eu lieu le crime contre l'Arabe. Meursault le retrouvant sur la plage, devenu dingue à cause de ce soleil qui brûle jusqu'à l'incandescence, le voilà qu'il sort un revolver de sa poche et se met à tirer cinq fois, détruisant « *l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage* »³¹ ou il avait été heureux. Cette scène lui a été inspiré au printemps 1940, en assistant à une querelle entre deux de ses amis juifs les Bensoussan et deux jeunes Arabes. Un roman qui s'est vendu à plus de trois millions d'exemplaires.

Dans toutes ses descriptions, Camus laisse voir un aspect personnel de la ville qu'il se représente ; il insiste sur la banalité et la laideur d'Oran car Oran pour lui n'est pas la ville qui l'a vu grandir en développant chez lui toute sa sensibilité d'écrivain. Il est à noter qu'Alger est pour lui, la ville de tous les loisirs, une ville heureuse dont « *la douceur est plutôt italienne* »³². C'est cette image d'Alger qui ressort de son texte *L'Etranger*, contrairement à Oran dans *La Peste* qui ne représente aucun plaisir. Dans une correspondance de 1942 à Jean Grenier, il déclare « *Pour le moment, je suis inactif dans la ville la plus indifférente du monde. Quand j'irai mieux, je crois que j'en partirai. (...) Les journées sont bien longues ici.* »³³

Apparemment, étant juste de passage pour une période déterminée, à Oran, Camus n'a pas adhéré à cet espace qui lui est hostile en comparaison avec Alger la capitale et ville de sa jeunesse. Ayant donc grandi à Alger et beaucoup écrit au début de la guerre à Oran dans l'appartement de sa belle-famille, Camus a observé, noté et écrit à propos d'Oran en plaçant cette ville souvent sous le signe du négatif. En effet, pour lui, Oran

³¹ CAMUS, Albert, *L'Etranger*, Editions Gallimard, Paris, 1942. p.63. 1^{ère} partie chapitre 6.

³² CAMUS, Albert, « *Petit guide pour des villes sans passé* », *L'été*, Pléiade, Essais, Gallimard, Paris 1965, p.847

³³ CAMUS Albert, GRENIER Jean, *Correspondance 1932-1960*, Gallimard, Paris, 1981, p.73

est une ville qui le dérange ; une ville bizarre, sans cachet, construite dans un lieu singulier ; « *Un lieu neutre (...), on s'y ennue.* » écrit-il dans *La Peste*. Il expérimente, peut-être pour la première fois, son excentricité, son décalage, sa dissonance par rapport à la terre algérienne, alors que jusqu'ici, il chantait la beauté paisible et aimable de la nature algérienne. De l'image de l'amie, la mère et l'épouse, elle devient laide, hostile et cruelle à vivre. C'est « un double visage » de l'Algérie qui apparaît dans l'œuvre camusienne. De ce fait, nous pouvons dire que dans les textes de Camus, deux remarques s'imposent : d'une part, l'œuvre de Camus est considérée par la plupart des critiques comme étant une unité indivisible, et d'autre part, la vie de l'écrivain (Camus) est considérée par les critiques comme étant un facteur principal dans cette œuvre. C'est ainsi qu'en étudiant Camus, on se trouve acheminé vers une étude qui prend en considération et la vie de Camus et le contexte socio-historico-littéraire qui a entouré la création de cette œuvre. Il suffit de lire *Noces* et *L'été* d'un côté, et de lire *L'Etranger* et *La Peste*, de l'autre pour voir comment cette espace algérien varie selon l'âme de l'écrivain en modifiant les différents aspects de cette nature selon ses intentions.

La confrontation des notes spontanées des Carnets avec les œuvres littéraires abouties, montre comment la ville effective se prête à un traitement symbolique. *La Peste* que le projet initial n'avait pas d'emblée située à Oran trouve néanmoins dans la ville, dès l'ébauche de 1941, un cadre propice à une autre exploitation allégorique ou même mythique au regard de sa complexité. Oran joue dans le texte *La Peste*, et déploie des lieux de visibilité particuliers qui entrelacent descriptions, réflexions d'ordre géopolitique, métaphores. Oran, objet de la géographie semble donc de moins en moins le « *geos* », la terre, que la manière qu'a Camus dans ses écrits, de la transformer, de l'investir, de l'interpréter. De surcroît, lieu de passage pour cet écrivain, ces paysages construisent des imaginaires de cet endroit comme une quasi-évidence. D'abord, parce que, pratiquement à la même époque, une épidémie réelle de typhus a eu lieu à Oran, ce qui a pu inspirer notre écrivain. Effectivement, l'Oranie a connu cette épidémie lors du séjour de l'écrivain, entre 1941-1943 où plusieurs milliers de personnes ont péri en Algérie. Nul doute que ces informations recueillies, dès avril 1941, particulièrement auprès d'Emmanuel Roblès, ont incité Camus à s'attaquer à ce sujet porteur de tous les maux et de toutes les symboliques. Cela n'est que pure imagination, celle d'un auteur

qui, pour les besoins de son récit, de sa démonstration, utilise ce fléau comme un mythe propre à susciter l'intérêt et la réflexion du lecteur.

De plus, cet imaginaire se façonne grâce à quelques géographes tels que René Lespès (1870-1944) qui avait déjà exposé la question dans un ouvrage *Oran, étude de géographie et d'histoire urbaines*, paru en 1937 et qui soulignait « *le paradoxe d'une ville... qui... regarde la mer, mais ne la voit pas* »³⁴. L'esprit du *Minotaure* s'y profilait. Il n'aurait fait ainsi, qu'intérioriser et reprendre à son compte un discours que tenaient depuis le début du siècle, urbanistes et politiciens locaux, tous acharnés à démontrer la laideur du « vieil Oran » afin de solliciter du pouvoir central l'approbation d'un plan d'aménagement livrant la ville aux appétits des promoteurs privés.

Le texte de *La Peste* est une œuvre, comme nous l'avons précisé plus haut, dont la première version a été commencée dès avril 1941 à Oran et dont les premières notes ont été consignées en 1938 dans ses *Carnets*. Ce roman ouvre un second cycle, celui de la révolte, avec *l'Etat de siège*, *les Justes*, et *l'Homme révolté*. Un récit qui raconte « l'histoire de curieux événements » vécus par une ville confrontée au monstre hideux de la peste depuis cette matinée du 16 avril 1941.

Il évoque des lieux, des paysages, et construit ainsi un imaginaire de ces lieux ce qui laisse apparaître un sens dans un rapport d'inclusion réciproque. Nous avons le texte et l'histoire culturelle et personnelle de l'auteur qui interagissent réciproquement. Le texte littéraire comprend en effet, une dimension géographique liée à sa vocation représentationnelle, et plus spécifiquement dès lors qu'elle se préoccupe de faire partager au lecteur une expérience du voyage, de la découverte des espaces, de l'altérité anthropologique. Ainsi, dans cette ville qu'il qualifie de pierre où « *rien ne sollicite l'esprit* »³⁵ seule la création, comme un fil d'Ariane, comme une « *hantise au creux d'une vie ronronnante* »³⁶, sauve du désespoir et de l'effritement. Ayant le goût de l'essentiel, Camus reste donc attentif à ce qui l'anime : l'œuvre à créer, à construire.

³⁴ LESPÈS, René, *Oran, étude de géographie et d'histoire urbaines*, Paris, Lib. Félix Alcan, 1937, coll. du Centenaire de l'Algérie, 1830-1930, 509 p. p. 266

³⁵ CAMUS, Albert, *Carnets I*, mai 1935-février 1942, Gallimard, Paris, 1962, p.222.

³⁶ *Ibid*, p.236.

Le rapport de Camus à Oran est donc plus compliqué que celui qui le lie sans réserve à Alger, ville de son enfance et de sa jeunesse. Le choix d'Oran par Camus comme décor du récit tragique relaté dans *La Peste*, et quelques soient les objectifs visés par l'Auteur, ne laissera pas les Oranais indifférents. A travers ce roman, Oran, contrairement à sa nature de jovialité permanente, est décrite comme une ville lugubre, sinistre et où le ciel n'est jamais bleu. Les Oranais, à l'unanimité, aussi bien ceux de souche européenne que les musulmans, ne reconnaissent pas leur ville ; les premiers, pour la laideur qui y est décrite, les seconds, parce que Camus les en a exclus. Les souvenirs des populations arabes, livrées à elles-mêmes au moment où les secours étaient pris en charge par les autorités dans les quartiers européens, étaient encore vivaces chez eux. Camus n'en souffle mot. Le choix d'Oran comme cadre de son roman était-il donc maladroit ? Camus n'en souffle mot non plus. Bien au contraire, il a assumé au plus fort son prix Nobel. Cependant, dans ses écrits oranais, Camus garde une distance équivoque : en évoquant souvent l'ennui à propos de la ville, il citera aussi dans ses carnets en s'émerveillant : « *Sur ces plages d'Oranie, tous les matins d'été ont l'air d'être les premiers du monde* ». C'est ainsi que Camus adoptant à l'égard d'Oran dans *La Peste*, un ton neutre celui-là même du récit serein, détaché à la différence du *Minotaure* reflétant une certaine agressivité, il reçoit des lettres de reproches et de menaces dont l'une émanait du propre frère d'Emmanuel Roblès. Il reconnaît finalement qu'Oran était une « belle ville », une « cité heureuse et réaliste » qui n'avait plus besoin d'écrivains, mais de touristes.

Paradoxe de l'Histoire, c'est Albert Camus qui sera le seul pied-noir en tant qu'écrivain laissant la plus forte empreinte à Oran en consacrant plusieurs de ses textes à cette cité qui serait, au demeurant, la grande source d'inspiration de l'œuvre de Camus. Hormis les textes sus-cités où Oran est mis en scène, c'est également dans ses murs que mûrit *Le Mythe de Sisyphe* et que s'ébaucha dans sa première version la pièce *Caligula*.

Le rapport existant entre la vie de Camus et ses textes demeure dans le fait que sa pensée est liée à sa vie. Et pour comprendre ce rapport, il ne suffit pas de lire des livres faits par ses biographes, il faudrait plutôt s'arrêter sur ses différents ouvrages où sa vie

s'infiltrer incessamment, aussi bien que ses carnets, ouvrages où sont réunis les notes de son journal intime. En effet, une vingtaine d'années, avant d'avoir le prix Nobel, l'auteur lui-même, semblait déjà avoir conscience de l'importance de l'expérience vécue dans la vie de l'écrivain. Ses carnets donnent une idée claire de ses préoccupations et de l'évolution de sa pensée. Il semble être très clair dans la façon d'aborder le sujet :

« Le problème est d'acquérir ce savoir-vivre (avoir vécu plutôt) qui dépasse le savoir –écrire. Et dans la fin, le grand artiste est avant tout un grand vivant. (Étant compris que vivre, ici, c'est aussi penser sur la vie- c'est même ce rapport subtil entre l'expérience et la conscience qu'on en prend. »³⁷

Il explique aussi dans ses « discours de Suède » ainsi que dans certains articles d'Actuelles II, qu'il est intéressant d'observer et de déduire. C'est ainsi, qu'il cherche à préciser le rôle de l'écrivain dans la société et à définir l'art dans toutes ses expressions. Ce qui l'intéresse, c'est de vivre sa vie en tant qu'homme, et en tant que créateur, c'est pourquoi, il met l'accent surtout sur la vie humaine et sur ses douleurs.

Ainsi, dans tout ce qu'il a écrit, il était conscient de son rôle ; en fait, son œuvre témoigne d'un intérêt accordé à la vie humaine et à tous ses problèmes. La vie, la mort, l'absurdité, la révolte, l'engagement et l'amour, sont des thèmes fréquents dans l'œuvre de Camus. Il n'a pas choisi d'être l'écrivain « objectif », c'est-à-dire celui qui fait une œuvre indépendante de l'activité quotidienne, ou celui qui théorise sans toutefois pratiquer, mais il a choisi d'être l'écrivain « engagé », celui qui théorise et pratique en même temps ; c'est-à-dire celui dont l'œuvre est intimement liée à l'activité quotidienne. Selon lui, l'écrivain ne peut que se voir dans le miroir de son entourage, il est l'éclaireur de ses semblables, parce qu'il est plus sensible qu'eux ; par sa sensibilité même, il doit les servir. Il affirme dans ses discours de 10/12/1957 que :

³⁷ CAMUS, Albert, *Carnets I*, *op.cit.*, p.127

« Le rôle de l'écrivain, du même coup ne se sépare pas des devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent »³⁸

Camus a donc pour critère dans le monde de l'écriture, son expérience et sa vie. L'écriture et la représentation d'Oran dans *La Peste* passe ainsi d'une description géographique dans laquelle la ville est sous le regard de l'auteur-observateur à une description géographique incluant des perceptions, des sentiments, des valeurs. Néanmoins, le récit de Camus dans *La Peste*, exige de cerner la spécificité et les enjeux de son écriture. Né d'un entrecroisement d'éléments biologiques, de constructions sociales et d'écrits littéraires, son imaginaire de l'épidémie se veut à la fois porteur d'une part de réalité : celle de la maladie, de ses symptômes, de son évolution et des statistiques, et d'une autre part de fiction à travers les extrapolations et propositions saugrenues, la personnification de la maladie et le retour d'une pensée « prélogique », voire magique. L'épidémie fait en effet l'objet d'une spiritualisation, la désignation de la maladie ne convoquant « *pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires* »³⁹. Par conséquent, pour raconter son épidémie Camus s'est inspiré d'un matériau commun, à la croisée des réalités factuelles et de la pensée mythique, d'où le choix de la genericité textuelle à savoir la chronique.

³⁸ CAMUS, Albert, *discours du 10 décembre 1957*, Essais, p.1072

³⁹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.

1-2- Roblès : Oran, lieu d'enfance

Emmanuel Roblès, est né à Oran, il a vécu toute son enfance dans cette ville, et une partie de son adolescence jusqu'à la fin de sa scolarité. En 1931, il part à Alger où il est reçu à l'École normale de Bouzaréah et à partir de là il entreprend sa vie d'adulte et sa carrière littéraire. Sa relation à Oran est donc complètement différente de celle de Camus, il puise ses idées dans le passé et dans le présent d'une mémoire vive, pour construire son espace romanesque singulier, un espace autobiographique. Il évoque, dans *Jeunes saisons*, récit autobiographique publié en 1961, dans *Saison violente*, autobiographie romancée publiée en 1974, et dans ses Entretiens avec Jean-Louis Depierris diffusés en 1966 par France-Culture et publiés au Seuil en 1967, sa frénétique enfance dans les quartiers d'Oran et décrit avec minutie ce pan de sa vie au sein de sa famille, dans les rues, sur les quais et à l'école. Élevé par deux femmes, sa mère ouvrière blanchisseuse qui travaille dur pour gagner sa vie, et sa grand-mère, une Grenadine venue jeune d'Espagne avec son mari. Il parlait espagnol avec sa grand-mère qu'il appelait "madre" et à qui il disait "vous", et parlait français avec sa mère qu'il appelait "mamica", petite mère,

« Une sorte de grande sœur avec qui je me montrais volontiers insolent", dit-il. "Les souvenirs jaillissent surtout de chaque pierre de ce quartier sans caractère où mon enfance s'est écoulée. Il se trouve pressé entre la gare de style mauresque et la falaise qui domine le port, sur une pente assez raide qui autrefois gênait les charretiers. Voici la rue Bruat où je suis né, et la rue de Lourmel que ravinaient les pluies. Et voici la place Hoche, la "Plazoche", comme nous l'appelions, avec le buste en bronze du général et sa tête verdâtre de pestiféré. »⁴⁰

Cette précision dans la description n'est pas étonnante parce que l'auteur décrit des régions qu'il a connues personnellement dans son passé, dans sa jeunesse, la rue Bruat par exemple où il est né, la Calère où il a grandi, la place de la Perle où il a joué. Il exprime son attachement à cette ville en se replongeant dans sa mémoire d'adulte pour

⁴⁰ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.9

évoquer une réalité concrète, sa propre enfance, il revient sur les premières années de sa vie, cette époque privilégiée de son existence. Les paysages, sont perçus par la sensibilité d'un enfant et les souvenirs d'un adulte qui le situent dans l'Oran strictement hiérarchisée et cloisonnée des années 1925-1930.

Dans *Jeunes saisons*, Emmanuel Roblès évoque donc Oran où il est né et a vécu toute son enfance. Il décrit les lieux qu'il côtoyait jeune, ceux qu'il a revus plus tard. Le retour par les mots dans la ville d'Oran permet de faire ressurgir des sensations du passé. En retraçant ses parcours dans la cité, ses images connues de la ville, ses édifices, ses rues, ses cours d'eau, le narrateur s'adonne à un travail de réminiscence. Le récit de Roblès porte donc sur l'espace oranais et la mise en mots de la ville semble fonctionner comme un point de départ pour les souvenirs du narrateur. La ville est le lieu des jeux d'enfants ou de la découverte et de la croissance. Le cadre spatial est le monde où se passent cette enfance et même l'adolescence ; à travers cette autobiographie, l'enfance décrite est joyeuse et insouciante.

Il présente Oran comme un espace interculturel regroupant une diversité de religion, d'ethnie, de langue et de classe. Son récit, écrit à la première personne du singulier, présente Oran comme une annexion faisant partie intégrale du corps de l'Andalousie. Il raconte ainsi Oran sous une optique ostensiblement hispanique. La géographie vécue par l'auteur témoigne d'un enracinement singulier dans cette ville : l'Oranie et l'Andalousie deux terres qui lui sont chères : ce rapport est tissé entre deux espaces qui seraient liés par son histoire propre et l'histoire de ses ascendants. Deux espaces géographiques dont il est la zone d'intersection.

Le retour par écrit géographiquement à la ville de la naissance et à la ville de l'enfance, Oran, remet en question le rapport de l'enfant au monde, de l'écrivain à la langue, de la langue au monde et de l'écrivain à l'enfant. Si éloignés qu'ils soient l'un de l'autre, ces deux mondes (les deux espaces : l'Oranie et l'Andalousie les deux temps : enfant-adulte) revivent intimement dans un même texte, dans une même mémoire et surgissent dans une même écriture nostalgique. L'Oranie d'une part et l'Andalousie d'autre part témoignent d'un double enracinement de l'auteur dans deux terres qui servent de cadre spatial et temporel. Roblès mêle description des espaces

urbains où il distingue entre quartiers, sociologie et aspects culturels ; il présente l'équivalent d'une cartographie de forme narrative à la façon dont Paul Ricoeur⁴¹ envisage la notion de configuration où l'histoire de l'homme se mêle à celle d'un lieu.

Cette œuvre autobiographique relève ainsi d'un pacte entre le moi et l'espace. Le cadre spatial oranais est intimement lié à la fiction, comme à la réalité du « je ». Ce « je » ne peut se définir sans recourir à cet espace. Cet espace vécu est découvert comme donnée constitutive pour la construction de l'identité de Roblès. Oran est un lieu où se ressource le moi et l'écriture du moi, du passé. L'auteur raconte en témoignant et en véhiculant un besoin vital de valider l'existence dans son authenticité du vécu et par la véridicité de l'expression littéraire.

Il est intéressant d'analyser ce rapport de l'espace romanesque du texte *Jeunes saisons* et son créateur car il s'agit d'un entrecroisement des fragments qui portent sur le passé et l'espace de naissance, de l'enfance, du devenir homme ; des séquences de la vie de famille, de la quotidienneté servent éventuellement de relais au fil de la mémoire, tout en permettant la reprise de l'effort de réécriture du passé, dans le but de son immortalisation.

Cet espace natal est pour lui, un espace qui l'a construit selon ses données, qui l'a défini avec le temps, et dont il ne peut plus jamais, mentalement, se détacher ; c'est ce qu'il regarde avant toute chose, rétrospectivement. C'est un lieu essentiel du moi et de son devenir premier, de l'intimité et de l'apprentissage des valeurs et du sens du monde. Pour écrire cette espace, Roblès a dû d'abord le quitter et initier une saga de cheminement qui s'est effectuée non seulement dans l'espace extérieur, mais aussi dans l'univers intérieur du moi. Cette sphère du vécu suscitant le témoignage par l'écriture et permettant de se situer dans le temps et dans l'espace donne à lire tout un tissage de données où la mémoire et l'appartenance occupent une place privilégiée. Lieu particulier de la revendication, de l'affirmation ou de l'interrogation identitaire, l'espace Oran dans le texte de Roblès, surprend par la richesse de représentations qu'en donne son autobiographie.

L'espace de son expérience du monde sensible est donc indissociable de son être. L'espace de son enfance s'imprime dans cette représentation qui se nourrit de

⁴¹ RICOEUR Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Le Seuil, 1983, 324 p.

l'espace de vie formé par la somme des pratiques et des cheminements quotidiens mais qui sont dépassés en étant enrichis d'images, d'idées, de valeurs, de souvenirs et de rêves qui habitent son esprit. Ceci permet à Roblès de se recréer romancier en considérant le pacte de fiction comme le moyen d'accéder à sa vérité, en effet, son identité se construit en analogie à la formation du moi. Par l'exploration des techniques d'écritures qui répondent à ses exigences présentes, nous relevons des traces autobiographiques, qui restent ouvertement repérables dans le texte créé. Pour notre auteur, concevoir son espace romanesque est un moyen de se connaître et de dire sa vérité et la présence d'une mémoire personnelle active son écriture. Mémoire et imaginaire fusionnent donc dans le récit de *Jeunes saisons*, en créant un «espace autobiographique» visant à dresser une image de lui par rapport à ses lecteurs mais aussi à donner à Roblès lui-même une connaissance toujours plus profonde de sa personnalité et de sa propre vérité. Ces errances personnelles trouvent ainsi leur ancrage dans une écriture qui est guidée, dans le choix du genre à adopter, par les préoccupations contingentes de l'auteur : ce qui ne signifie pas qu'il privilégie la forme au fond, pour reprendre la célèbre formule de Jean-Pierre Richard, mais simplement que Roblès choisit le genre, selon lui, le plus apte à lui donner la possibilité de réfléchir sur les questions qui le poussent à écrire et à concevoir son espace romanesque.

1-3- Espace ancestral

Fatima Bakhaï est également née à Oran, elle part en 1951, avec ses parents à l'âge de deux ans, au Maroc où elle y reste deux années puis s'installe en France jusqu'à l'indépendance de l'Algérie. Durant treize années, elle demeure loin de son pays à cause de la guerre. Son retour après 1962 et les retrouvailles avec sa terre natale vont par la suite déterminer et marquer toute son œuvre romanesque en élaborant une quête identitaire au pays de ses aïeux. Son acte scriptural naît d'un désir d'expression, d'un désir de témoignage voire d'une nécessité. En effet, notre écrivaine se préoccupe essentiellement dans son œuvre en général, de la lutte contre l'amnésie ; elle interpelle l'histoire pour construire une anamnèse permettant à ses compatriotes de récupérer ce qu'ils ont oublié autrement dit l'Histoire dont ils ont été dépossédés. Pour cela, elle utilise des effets de réels et de légendes en tentant d'établir une mémoire collective en puisant dans l'histoire ancestrale. Néanmoins, elle demeure en parallèle, attentive à l'évolution de sa société tout en s'inspirant de ses origines car il s'agit, pour elle, de rétablir la mémoire de son peuple et non pas d'écrire ou de réécrire son histoire. Bakhaï attribue donc dans ses écrits, un intérêt particulier à l'espace et aux lieux de ses origines, elle conçoit que l'osmose entre l'espace et l'homme même fictif, détermine qui il est, elle tente de recoller les morceaux d'une identité sectionnée. Elle part alors à la rencontre des aïeux et de leur histoire pour situer ses personnages dans un espace qui leur appartient mais qui a été longtemps usurpé, dans un pays qui lui-même est à la recherche de son appartenance au monde. Elle évoque, dans ses ouvrages, la quête des origines perdues mais aussi la condition de la femme algérienne avec ferveur et liberté.

D'ailleurs, elle le revendique elle-même, cet intérêt pour l'histoire des ancêtres et révèle ostensiblement son engagement contre l'occultation de leurs épopées. Cette reconstitution historique est l'emblème de l'écriture bakhaienne. Ces épopées retracent l'Histoire du pays notamment celle de la guerre d'Algérie. Ceci nous ramène à analyser de plus près le contexte socio-culturel de l'émergence de l'œuvre de Bakhaï. Il est à rappeler en effet, que notre auteure a écrit et publié ses premiers ouvrages à partir de la fin des années quatre-vingt-dix, début des années deux mille dans une Algérie à la croisée des chemins. Une décennie noire révélant une littérature dite de « l'urgence », littérature à laquelle Fatima Bakhaï ne s'est jamais associée, elle s'inscrit plutôt dans un

espace colonial où elle met en scène essentiellement des femmes dont le destin est confronté à plusieurs types de soumissions à titre d'exemple, nous citerons *La scaléra*, et *Dounia*. Une écriture dite « féminine » mais qui porte la marque du mythe des origines.

Ainsi, à l'instar de Roblès, pour Bakhaï, la création spatiale dans *Un oued pour la mémoire*, en l'inscrivant dans sa ville natale, est un retour à la terre, à l'espace maternel, celui des racines où l'on recherche ses origines. Oran est la terre nourricière, la gardienne de la tradition. Territoire ancestral ; la ville est évoquée en témoignant d'une époque révolue où ne restent que les souvenirs et les ombres des êtres disparus. La mémoire des conteurs et de l'auteur crée les souvenirs du narrateur. Cette terre ancestrale et matricielle est aussi lieu de mémoire. Le personnage principal Aïcha recueille interminablement des récits d'aïeux et préserve son attachement à la terre natale et à la communauté. Le souvenir de ses ancêtres lui est légué comme un héritage qu'elle doit transmettre. Bakhaï aborde cet espace d'une manière particulière, son récit est construit à la fois sur une réalité et autour d'un mythe. La ville est montrée comme le lieu d'opposition entre colonisateurs et colonisés ainsi qu'un espace marqué par l'histoire et par le passage du temps. De ce point de vue, la ville peut aussi bien être associée à la nostalgie. L'inscription du récit à l'époque de la fondation de la ville dont elle est originaire témoigne du désir de l'écrivaine de revenir aux sources afin de combattre l'oubli et impulser une résurrection du passé.

Elle considère Oran comme un espace qui a été usurpé par le colonisateur mais qui a été restitué à ses propriétaires. Tout au long de son texte, elle décrit comment s'est opéré, grâce à l'oued, cette restitution « légitime » car, selon elle, la terre ancestrale ne peut être que la propriété de la progéniture aborigène, l'unique héritière. Le mythe chez Bakhaï côtoie la réalité, la révolte du fleuve effervescent refuse l'occupation, la domination, et sa révolte est conséquente.

Oran dans le texte de Bakhaï est une ville originelle, lieu des ancêtres, une terre séculaire liée à l'histoire d'un peuple construite en grande partie sur le mode de la mémoire et la jonction de deux périodes : coloniale et postcoloniale. Des aspects « biographiques » propres à Oran sont intégrés dans la narration et occupent une partie prépondérante dans l'énonciation narrative. Grâce à l'oralité et à l'histoire de ce lieu,

L'auteure retient l'idée de l'immeuble pour lui donner une dimension symbolique dont le fantasme central est sa démolition. Ainsi, la destruction de cette bâtisse comme d'ailleurs sa construction, sont un prétexte narratif. Au-delà de ces actions, Bakhaï vise l'impossible communication entre les communautés autochtone et étrangère qui coexistaient durant les années de la colonisation.

Un oued pour la mémoire met en scène le mythe fondateur de la ville d'Oran pour entretenir la mémoire du peuple algérien. Bakhaï se veut didacticienne en palliant à l'ignorance des Algériens de leur propre histoire ; une histoire qui leur a été spoliée. Par le choix de son projet scriptural, l'écriture mythique s'impose à elle et que l'on retrouve également dans d'autres textes entre autres *Izuran, les enfants d'Ayye* ou encore *Au pas de la sublime porte*. Dans cette trilogie, par exemple, elle fait découvrir à ses concitoyens l'histoire de l'Algérie allant de la préhistoire jusqu'en 1830 en se référant à des écrits historiques et anthropologiques pour étayer sa peinture romanesque, rétablissant de la sorte l'arbre généalogique du peuple algérien. Pour ce faire, elle procède par l'utilisation d'éléments de l'oralité tels que la légende et le mythe. En les reprenant, elle mêle également des éléments historiques pour produire au final un texte hybride et polymorphe mais dont le style est accessible à tous. Ainsi, elle use d'une technique narrative distinctive en reproduisant la puissance de la force émotionnelle du mythe et l'aspect vraisemblable de la légende afin de captiver le lecteur.

Nul doute que pour Bakhaï, Oran est son lieu de prédilection, lieu de ses aïeux qui l'habite et la hante. Elle construit toute son œuvre romanesque autour de cet espace. Mais elle n'en reste pas là, elle publie également des textes historiques consacrés à cette ville comme *Oran et ses hommes célèbres, Oran face à sa mémoire, et Raconte-moi Oran*. Son souci majeur est de retranscrire l'histoire de ses ancêtres pour les faire revivre le temps d'un récit et pour assurer leur pérennité. Ceci lui permet non seulement de maintenir leur existence mais également de recouvrer une identité longtemps usurpée et oubliée. Dans *Un oued pour la mémoire* en particulier et dans sa production romanesque en général, Bakhaï intègre souvent, comme nous l'avons signalé un peu plus haut, dans sa trame narrative, la tradition orale qui se transmet de bouche à oreille en parcourant le temps. Une tradition orale formant une mémoire collective sujette à de

nombreuses transformations permettant ainsi à l'auteure de recréer de nouveaux mythes. Allant du mythe fondateur d'Oran, elle ne peut le véhiculer qu'à travers un récit des origines en mettant en évidence la terre ancestrale et la mémoire transmise à travers l'oralité par une voix féminine qui demeure la gardienne de cette richesse culturelle. Elle élève la voix pour dire son existence et son histoire. C'est l'enseignement de l'Histoire qui est marquée par les récits originels englobant le mythe de la création d'Oran, terre ancestrale et matriciel de l'auteure qu'elle ne peut appréhender que par une écriture particulière, la soumettant à une genericité spécifique : celle du récit des origines. Elle nous replonge ainsi dans la genèse de cette ville en donnant vie à des personnages traditionnels comme Djaffar l'Andalous et Grand-père et nous fait partager leurs histoires. Ce qui donne lieu à un imaginaire créatif original en faisant surgir l'esprit et les éléments symboliques de l'écriture mythique.

Conclusion du chapitre I

La ville d'Oran doit ainsi, une part de son histoire et de sa géographie littéraire à l'intervention d'écrivains dont certains, venus au gré du hasard, en vue d'y rester quelques temps, ne firent que passer (Camus), et d'autres, natifs de cette ville (Roblès et Bakhaï), furent résidents. La description de la ville est donc mêlée aux impressions personnelles. En effet, l'espace n'est pas seulement un ordonnancement d'indications topologiques où s'accomplissent des actions ; il est aussi une composante diégétique qui nous révèle le vécu des personnages dans un premier temps, et des auteurs dans un second temps.

De ce fait, la représentation et l'écriture de l'espace est en rapport avec l'imagination de l'écrivain, ce qui inclut sa vie, son enfance, son passé en un mot son vécu. De plus, elle varie selon son état d'âme parce que « *un paysage quelconque est un état de l'âme* »⁴². Cela explique la citation d'André Gide dans ses *Nourriture terrestres* : « *Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée* »⁴³. Dans ce sens, la ville d'Oran reçoit ainsi toute l'importance qui lui a été accordée par ces écrivains mais sa figuration n'est pas objective voire scientifique, elle est plutôt subjective, voire individuelle. L'écrivain décrivant Oran, ne fait qu'une projection de son état d'âme sur elle. Au lieu de peindre Oran, il expose ses impressions et ses réflexions ; au lieu de voir Oran, il voit son âme à travers elle. C'est pourquoi le vécu de l'écrivain reste pour lui une source d'inspiration ainsi que les circonstances de l'émergence de l'œuvre. Les textes supports de notre travail sont donc des textes d'imagination, basés sur des transpositions littéraires d'expériences vécues et les espaces représentés, même s'ils traduisent une réalité topographique précise et concrète, les paysages, s'affranchissent des contraintes qu'impose le réalisme. Il n'est plus question pour l'auteur de décrire fidèlement un lieu mais de le recréer à travers un paramètre affectif qui transcende l'espace urbain.

⁴² AMIEL Henri Frédéric *Fragments d'un journal intime*. 31 oct 1852. Cité in A. CAMUS. *Essais*. p.1351 ; Textes complémentaires de *Noces*.

⁴³ GIDE André *Les Nourriture terrestres*. p.21

Ainsi, l’empreinte de la ville d’Oran n’est pas du tout la même pour chacun de ces écrivains. La manière dont chacun d’eux, au cours de son histoire, l’a transformée, l’a investie, l’a interprétée, a engendré des genres spécifiques. C’est cette spécificité générique qui sera analysée dans le chapitre qui suit.

Chapitre II
Les écritures génériques d'Oran.

Introduction du chapitre II

Après une étude du rapport qui lie Albert Camus, Emmanuel Roblès et Fatima Bakhai à Oran, ville choisie comme cadre romanesque dans leurs textes respectifs à savoir : *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un oued pour la mémoire* ; un rapport qui s'est révélé à l'issue de ce premier chapitre, dépendant du contexte socio-culturel et de l'affect de l'auteur, ce qui a été déterminant dans le choix de la genericité du texte, nous nous proposons d'aborder la question du genre.

On appréhende un texte littéraire à travers certaines caractéristiques de genre car il ne peut être approché de façon singulière hors de toutes catégories. De ce fait, ces caractéristiques donnent forme à nos attentes, au type de réception que nous en avons et servent à en interpréter le sens. Ainsi, le choix du genre romanesque inscrit le texte dans une catégorie et répond à « l'horizon d'attente » d'un public donné pour reprendre l'expression de Hans Robert Jauss⁴⁴. Le genre littéraire inscrit également la littérature socialement et culturellement, comme le mentionne Tzvetan Todorov :

« Chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie »⁴⁵.

Le genre serait donc, par définition, la façon dont une œuvre est présentée au lecteur qui s'en fait une représentation plus ou moins stéréotypée. Le genre est aussi une convention qui donne un cadre au public et fonctionne comme un modèle d'écriture

⁴⁴ JAUSS, H. R. «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. "TEL", 1978.)

⁴⁵ TODOROV Tzvetan, *Les Formes du discours*, cité dans Michel Corvin, *Qu'est-ce que la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p.4

pour les auteurs. C'est également un premier échange entre l'auteur et le lecteur qui se fait au moyen du paratexte.

Néanmoins, tout texte littéraire est entre deux pôles. D'une part, il révèle des caractéristiques le rattachant à un ensemble générique ; de l'autre, il est porteur de marques d'individualisation qui lui sont propres et qui le différencient au sein-même de l'ensemble auquel il appartient.

Le point de départ de notre travail dans ce deuxième chapitre, est de montrer la manière dont ces écrivains ont utilisé leurs espaces fictionnels ; dans ce sens, il est intéressant de voir comment ils ont appréhendé leurs récits et sous quelle forme ils nous les exposent. A cette étape de notre étude, nous nous arrêterons sur le choix du genre narratif pour lequel chacun de nos trois écrivains a opté pour raconter son histoire.

2- 1- *La Peste*, récit d'une chronique : Une écriture collective

Dans le prologue de *La Peste*, Camus emploie quatre fois les mots « chronique » et « chroniqueur », il énonce aussi dès la première phrase, que le récit est une « chronique », ce qui exclue toute ambiguïté quant à son genre narratif. Néanmoins, la citation de Defoe au début du livre qui dit : « *Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas.* », suggère une certaine liberté par rapport aux exigences strictes de la « chronique ». Chronique réaliste d'une épidémie imaginaire où l'auteur présente une peinture vraie, comme un témoignage vécu sur les pires oppressions : une évocation symbolique du mal et de la lutte contre le mal. Mais avant d'entamer une quelconque analyse, il est impératif d'expliquer la notion de « chronique ». On appelle « chronique » un récit historique dont les faits sont simplement enregistrés dans l'ordre de leur succession et dont l'auteur est au moins pour partie contemporain.

Le texte est désigné à la fois en tant que roman et chronique. C'est un roman dans la mesure où il contient en son centre un élément d'un intense pouvoir dramatique : le conflit à rebondissements qui met en cause des milliers de vies. Sous l'éclairage de la

crise, les personnages révèlent une complexité qui s'alimente sans doute de leur situation présente, mais plus encore de leur passé, et cette densité de vie nous attache à leur destin. Par le sujet, la structure, les sentiments, '*La peste*' touche, comme un roman, notre sensibilité et notre imagination.

Mais dans le livre c'est le mot « chronique » qui est utilisé car Camus veut donner l'aspect d'un récit fidèle d'événements authentiques d'où le choix d'un espace réel, en l'occurrence, la ville d'Oran et d'une date comportant qu'une petite marge d'approximation (194.). De plus l'histoire est fondée sur des documents historiques : témoignages, confidences, écrits publics et privés. Le narrateur explique aussi que le chroniqueur doit dire :

«'Ceci est arrivé', lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce qui est dit. »⁴⁶.

De la sorte, le roman refuse de se présenter pour tel, et son narrateur, longtemps anonyme, l'appelle plus modestement une « chronique », puisqu'il a pour mission principale de témoigner du quotidien de ceux qui luttent et souffrent. Cette chronique est ainsi une écriture du témoignage qui vise à conserver l'histoire. Il s'agit en effet, d'une écriture de résistance, et la résistance est une action collective qui est étroitement liée aux actions individuelles. Leur complémentarité se manifeste dans le combat qu'ils mènent tous contre le mal. Le narrateur est un témoin oculaire des faits qu'il raconte. Cependant, il ne les rapporte pas à la première personne, il opère une espèce de distanciation dans l'écriture de l'histoire stratifiée où il se sent comme un anneau de la chaîne. Son témoignage reste anonyme où l'expérience individuelle se confond avec l'expérience collective. De ce fait, le protagoniste principal est une entité collective qui n'est autre que la population oranaise.

⁴⁶ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.14

2-1-1- Chronique d'une épidémie

Le récit de Camus relate l'histoire d'une épidémie de peste qui se déclare un mois d'avril à Oran dans les années quarante. Cette maladie se manifeste brutalement et se propage rapidement à cause des rats qui surgissent de partout dans la ville et viennent mourir à l'air libre. En effet, dix jours après avoir découvert les premiers rats, on recense 8000 bêtes mortes.

Le personnage principal Bernard Rieux un médecin, accompagne à la gare son épouse malade depuis un an, qui part dans une station en montagne. Leur séparation est douloureuse mais nécessaire ; ils se promettent mutuellement de recommencer une nouvelle vie après son rétablissement. La mère de Rieux vient seconder sa belle-fille.

Entre-temps, un journaliste, Raymond Rambert, venu de Paris, vient rendre visite au docteur, pour son enquête à Oran sur les conditions de vie et l'état de santé de la population arabe. D'autres personnages apparaissent aussi : Joseph Grand, un ancien patient du docteur Rieux qui l'appelle pour venir assister un voisin à lui ; Cottard qui tente de se suicider ; Michel le concierge de l'immeuble où réside Rieux, qui a l'air très malade et qui finit par mourir sous les yeux du médecin, dans l'ambulance le menant à l'hôpital ; Jean Tarrou qui habite depuis peu dans un hôtel à Oran qui tient ses carnets et se voulant témoin des événements de la vie quotidienne des Oranais ; le père Paneloux, un jésuite apprécié de tous et le juge Othon.

Rieux constate les événements qui touchent sa ville et assiste à la mort de plusieurs personnes de différentes couches sociales. L'angoisse s'installe progressivement dans la ville. Le docteur recommande la mise en quarantaine des malades dont le nombre augmente massivement et suite à une commission sanitaire, des mesures d'urgence sont prises. Enfin, après la déclaration officielle de l'état de peste, les autorités décident la fermeture de la ville.

Face à cette épreuve, les autorités religieuses décident une semaine de prières qui se termine par la prédication du père Paneloux, dans laquelle il reproche aux fidèles la responsabilité de leur malheur en montrant l'origine divine du fléau et son caractère punitif. Les habitants sont coupés du monde, ils vivent très mal cette séparation et côtoient tous les jours la mort. Avec l'arrivée des grandes chaleurs de l'été, la maladie atteint son sommet. Pour fuir les faits qui les accablent et malgré le sermon de Paneloux, la plupart des concitoyens se précipitent vers la jouissance : le commerce et les administrations ferment et les Oranais inactifs occupent les rues et les cafés. Néanmoins, les réactions face à ce fléau diffèrent : Rambert entreprend plusieurs tentatives légales et illégales pour sortir de la ville mais il y renonce devant la volonté collective de se battre jusqu'au bout contre ce fléau. Tarrou semble se réjouir de cette situation et se complaît dans ses carnets. Grand révèle au docteur son envie d'écrire un livre et Rieux qui se confie à Tarrou comment lui, fils d'un ouvrier, est devenu médecin, se refuse de s'incliner et de se résigner devant la peste et la misère qu'elle apporte.

Les morts se multiplient et les corps sont jetés dans des fosses communes puis, à cause du nombre croissant des victimes, on recourt à l'incinération. L'épidémie s'accroît puis un vent violent assaille la ville et propage la maladie dans certains quartiers épargnés jusque-là. La tension monte et certains habitants, excédés, attaquent les portes de la ville. L'état de siège est déclaré et on instaure un couvre-feu.

A l'automne, c'est l'abattement général, les forces s'amenuisent devant la résistance de la peste. Rieux, dans son combat quotidien, apprend que l'état de santé de sa femme s'aggrave. Il assiste impuissant avec Tarrou, Rambert, Paneloux et Grand, à la mort atroce d'un enfant, celui du juge Othon, sur lequel il essaye un nouveau sérum. Le décès du petit garçon provoque chez lui une révolte contre cette création divine et dont il fait part à Paneloux. Ce dernier, affecté lui aussi au plus haut degré par la disparition du petit, prononce un deuxième prêche dans lequel il exhorte la population de s'en remettre à Dieu. Peu après, il décède suite à une fièvre violente.

Au fil des jours, une amitié grandissante entre Rieux et Tarrou s'installe. Grand est touché par la peste mais à la surprise générale, le sérum s'avère efficace sur lui et sur

d'autres pestiférés. En hiver, on assiste au recul de la maladie. Cependant, on dénombre encore quelques victimes comme le juge Othon et Tarrou. Les statistiques affirment l'enrayement de l'épidémie et Rieux espère refaire une nouvelle vie avec sa femme mais il apprend par la suite, son décès.

En février, on ouvre enfin les portes de la ville qui est débarrassée de la peste. La liesse est grande. Et ce n'est qu'à la fin du récit qu'on apprend l'identité de l'auteur de cette chronique : il s'agit du docteur Bernard Rieux qui se veut témoin de la souffrance humaine et du profond sentiment de solitude et d'exil que les hommes ont pu ressentir.

En rapportant les événements de cette chronique, l'on remarque que Camus a savamment calculé la progression de l'action. En racontant les premières apparitions de la peste, son évolution et enfin sa disparition, il rend compte de ces trois étapes de l'épidémie selon des proportions bien déterminées divisées en cinq parties. La première comportant cinquante-deux pages, présente l'installation progressive de la peste depuis son apparition le 16 avril jusqu'à la fermeture, un mois plus tard, de la ville. La deuxième s'étale sur quatre-vingt-quatre pages et expose les manifestations de la maladie et s'étend de l'investissement de la ville à la décision que Rambert prend, vers le milieu d'août, de coopérer avec les formations sanitaires en attendant son départ. La troisième comprend quinze pages sur l'apogée de la peste en été en plein mois d'août. La quatrième comprenant soixante-six pages, décrit l'abatement qui règne dans Oran entre le début de septembre et la fin de l'année ; elle est ponctuée par la résurrection miraculeuse de Grand qui marque le « commencement de la fin » de la peste qui lâche prise. La cinquième comporte trente-six pages, elle relate, sur un rythme qui rappelle celui de la première, les alternatives d'espoir et de crainte qui occupent le dernier mois. Ainsi, les première et seconde parties et les quatrième et cinquième parties sont disposées, du point de vue de la longueur, avec une symétrie presque parfaite, autour de la troisième, de beaucoup la plus courte, qui forme une sorte de clef de voûte à l'édifice du roman.

2-1-2- Chronique et objectivité.

Par le choix du personnage-narrateur le plus informé d'Oran, le plus scrupuleux, le plus soucieux du vrai, et qui s'efface volontairement tout au long de son récit, Camus choisit le ton de l'objectivité. Volonté de probité extrême poussée par le souci de dire la vérité. Une vérité fictionnelle certes, car personne n'ignore qu'il n'y a pas eu d'épidémie de peste, à Oran, pendant les années 1940-1950. Cependant, en choisissant la chronique, c'est par la vérité seule qu'il impose la fiction.

Camus chasse ainsi, volontairement tout élément proprement romanesque, où le romancier donne toujours l'impression de diriger comme il le veut les personnages et les événements ; il les commente en les racontant, il peut broder sur eux, il juge, il plaisante, il ironise, il revient en arrière, il est libre. Notre auteur raconte *la Peste* sous forme de chronique pour montrer, sans artifice, faire voir, sans effet et sans aucune recherche spéciale. Il s'agit d'un témoignage d'un chroniqueur dont la qualité, contrairement à l'historien et au philosophe, est la probité ou plus profondément encore la modestie, garante psychologique de la probité. A cette condition seule, et si extraordinaire que soit son récit, et même s'il est complètement inventé, *La Peste* ne pouvait, sous peine d'échec total, se présenter que sous forme d'une chronique vécue.

Camus respecte certaines exigences de la chronique où non seulement il s'efface lui-même le plus possible, en évitant son style habituel, en imposant des silences à ses hantises (le terme « absurde » ne figure nulle part dans son texte), mais efface aussi son chroniqueur le docteur Rieux qui se force lui-même, ayant entrepris ce récit pour témoigner, à n'être, autant qu'il dépend de lui, qu'un témoin. Rieux sait bien qu'il ne pourra y arriver totalement et Camus laisse de son plein gré, ici et là, des traits par lesquels Rieux se révèle malgré lui au lecteur perspicace⁴⁷. Pour le but auquel il se propose, ce médecin du quotidien s'astreint donc à la discipline de l'objectivité en cachant son identité pendant tout le temps qu'il raconte la peste. Une deuxième raison, pour agir ainsi, s'ajoute à cela : sa solidarité profonde et quasi-anonyme avec les pestiférés. Le moment venu, il s'en expliquera avec sa franchise habituelle longuement et sinueusement, car il entend rendre compte des réalités les plus complexes :

⁴⁷ « Montrer que Rieux est le narrateur tout au long du récit par des moyens de détective » Carnets de Camus

« Etant appelé à témoigner, à l'occasion d'une sorte de crime, il a gardé une certaine réserve, comme il convient à un témoin de bonne volonté. Mais en même temps, selon la loi d'un cœur honnête, il a appris délibérément le parti de la victime et a voulu rejoindre les hommes, ses concitoyens, dans les seules certitudes qu'ils aient en commun, et qui sont l'amour, la souffrance et l'exil. C'est ainsi qu'il n'est pas une des angoisses de ses concitoyens qu'il n'ait partagée, aucune situation qui n'ait été aussi la sienne

Pour être un témoin fidèle, il devait rapporter surtout les actes, les documents et les rumeurs mais ce que, personnellement, il avait à dire, son attente, ses épreuves, il devait les taire. S'il s'en est servi, c'est seulement pour comprendre ou faire comprendre ses concitoyens et pour donner une forme, aussi précise que possible, à ce que, la plupart du temps, ils ressentent confusément. (...) Quand il se trouvait tenté de mêler directement sa confiance aux mille voix des pestiférés, il était arrêté par la pensée qu'il n'y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres et que dans un monde où la douleur est si souvent solitaire, cela était un avantage. Décidément, il devait parler pour tous. »⁴⁸

Camus est scrupuleux dans sa volonté de faire de Rieux un chroniqueur mais il préserve une certaine indépendance par rapport à ce genre. Il élabore une chronique qui, se refuse à une datation précise car il n'est pas question de chronologie dans l'idée qu'il se fait de sa « tâche » qui « *est seulement de dire "ceci est arrivé", lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé* »⁴⁹. Ce qui prime est donc la réalité, l'authenticité des faits ; de cette vérité jugée par le témoin des événements, un jugement selon son « cœur honnête » et probe. Ce témoin privilégié par les circonstances, par le rôle qu'il a été amené à jouer et par les événements auxquels il a été mêlé donne la véritable justification de son récit. Il affirme que face au mal et au malheur, l'homme est grand et qu' « *il y a plus de chose à admirer que de choses à mépriser* »⁵⁰ Ainsi cette chronique ne peut se contenter de l'objectivité puisque Rieux porte témoignage sur des

⁴⁸ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p273-274

⁴⁹ *Ibid.*, p.14.

⁵⁰ *Ibid.*, p.279.

événements et des actions, il est non seulement l'historien des faits mais celui « des cœurs déchirés »⁵¹. A son propre témoignage, s'ajoutent les confidences des autres personnages, les textes qui finissent par tomber entre ses mains. Le narrateur est donc non seulement témoin mais aussi un porte-parole puisqu'il doit « parler pour tous ».

Une exigence morale où il faut s'engager pour la défense des victimes dont on se veut solidaire. Ce qui exige une lutte incessante contre ses propres faiblesses et un libre dialogue avec ceux qui ont des opinions différentes. Il est question aussi de dévoiler la vérité sur l'homme, mis en accusation par un fléau impitoyable, puni sans être jugé, par l'Histoire, par la terre, par sa condition mortelle.

Cette chronique plus ou moins ambiguë dans sa façon de se présenter, est le produit d'un homme pour lequel la vérité morale compte plus que tout, plus que les exactitudes des statistiques, des dates, des durées. Il ne s'agit pas de la peste mais de montrer les hommes en face d'elle. C'est une lutte obstinée contre le mal que mènent tous ceux qui ne se résignent pas à ce fléau et où chacun des combattants en est témoin, étant donné que son action a porté témoignage de la valeur et de la dignité de l'homme. Et le fait est, que Rieux ait choisi l'anonymat et la relative distance qu'il instaure par un récit rétrospectif, et par le refus de le reconnaître comme individu, lui donnent l'objectivité indispensable à son entreprise, lui permettant de dépasser l'expérience individuelle sans le priver de son apport.

Par son expérience personnelle, le narrateur rapporte ainsi tous les ravages, toutes les victimes, mesure l'étendue du mal, rend justice à ceux qui lui ont résisté ; et tout en orchestrant cette lutte, il raconte sa chronique personnelle de manière anonyme, il est identifié à chacun des habitants d'Oran car il ne cache pas ses liens avec la ville : « notre ville », « nos concitoyens ». Il dit à la fois « ils » et « nous » et le choix du « narrateur inconnu » permet à la chronique de prendre toute sa portée. Le caractère collectif des actions pour contrecarrer le mal, fait de cette chronique une écriture collective de l'histoire. Cette écriture du témoignage correspond à un devoir envers toutes les victimes de la peste.

⁵¹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p125

2-2- Jeunes saisons, récit autobiographique : une écriture du moi.

La thématique de l'enfance, traverse l'ensemble du texte *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès. Elle occupe véritablement une place de premier plan, texte pour lequel on peut parler de "récit d'enfance" proprement dit, parce qu'il est narré à la première personne et qu'il fait état des propres expériences du narrateur adulte. Tout au long du récit le narrateur se désigne en employant le "je" et relate des faits qu'il a vécus dans son enfance. Le lecteur pourrait donc s'attendre à un récit de type autobiographique lequel regroupe aussi bien les témoignages vécus, les récits de vie que le journal intime et les mémoires. Toutes ces formes autobiographiques sont des écritures du moi.

Philippe Lejeune, spécialiste de ce genre littéraire, définit l'autobiographie ainsi : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle, fait de sa propre existence. »⁵². Ce récit met l'accent sur la vie individuelle et sociale d'une personne, sur l'histoire de sa personnalité, sur les événements qu'il juge importants pour la construction de son identité. Une autobiographie est donc le récit écrit qu'une personne réelle, fait rétrospectivement de sa propre vie. Ils font référence à des lieux, des personnes et des événements réels : ils se différencient en cela des textes de fiction.

L'autobiographie se caractérise par le fait que l'auteur, le narrateur et le personnage principal ne font qu'un. Le récit autobiographique est mené à la première personne. Ces récits abordent généralement les mêmes thèmes, les mêmes motifs (les topoï) : récit d'enfance, récit d'une vocation, portraits des membres de la famille, premières rencontres, connaissance de soi, écriture de bilan (trionphant, frustré, nostalgique), justification de ce qu'on a fait, de son parcours, de ses choix de vie, de ses erreurs : visée argumentative, témoignage personnel sur une époque, une société...

⁵² LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Ed du seuil, coll Points, juin 1996, p.14.

2-2-1- Récit d'enfance

Le roman commence à la manière d'un journal intime ou un "je" narrateur exprime les sentiments qu'il nourrit pour sa ville natale en utilisant les temps du discours :

« La même joie toujours neuve et légère bondit en moi chaque fois que je retourne à Oran, chaque fois que mon regard, du plus loin, distingue enfin la crête de Santa Cruz et son vieux fort espagnol, roux et trapu comme un lion couché »⁵³

Le héros évoque sa frénétique enfance dans les quartiers d'Oran et décrit avec minutie ce pan de sa vie d'enfant au sein de sa famille, dans les rues, sur les quais et à l'école. Il énumère avec précision et nommément les rues qui furent jadis le lieu de ses activités enfantines. Toute cette intense animation s'enveloppait dans une joyeuse mélodie toute teintée d'un baume andalous.

Ce "je" narrateur vivait entre sa mère restée veuve à l'âge de vingt-trois ans et sa grand-mère qui, toute jeune, était venue d'Espagne avec son mari après dix-neuf jours de traversée de Malaga à Oran. Il éprouvait des sentiments tout à fait nuancés entre sa mère et sa grand-mère. Il considérait la première comme une grande sœur et entretenait avec elle des rapports fraternels, alors que la seconde représentait pour lui beaucoup plus une mère qu'une grand-mère.

« Je parlais espagnol avec ma grand-mère à qui je disais "vous" et que j'appelais "Madré", tandis que je parlais français avec ma mère que je tutoyais et appelais "mamica", petite mère. Celle-ci était pour moi davantage comme une sœur avec qui je me montrais volontiers insolent. Alors, elle faisait appel à l'autorité de sa propre mère, autorité incontestée et véritable »⁵⁴.

⁵³ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.9

⁵⁴ *Ibid.*, p.20.

Issue d'un milieu modeste, sa mère était blanchisseuse et le plus souvent absente. Relayée par la grand-mère, celle-ci gardait l'œil sur le jeune garçon et nourrissait son imaginaire par les histoires de sa propre enfance à Grenade en évoquant l'Alhambra, les ruelles de son quartier, chaudes et bruyantes, les gitans chapardeurs et leurs histoires pittoresques, développant ainsi chez lui, dès son jeune âge, une nostalgie des ailleurs. Le narrateur partageait aussi beaucoup de moments avec sa "bande" de copains quand la grand-mère était obligée de se détourner de sa mission de vigilance et cela le comblait d'aise. Il entreprenait avec eux souvent des promenades dans les quartiers d'Oran révélant à travers son regard d'enfant, une ville scindée en bourgs recoupant diverses strates de la population.

« A l'intérieur de la ville, notre quartier formait donc une sorte de village où tout le monde à peu près se connaissait »⁵⁵

Mais dès qu'ils en sortaient, ils découvraient des populations différentes de la leur et dont ils ignoraient tout pratiquement.

« Nous allions au "village nègre", le quartier arabe (...) nous connaissions mal les Arabes au cœur d'un quartier essentiellement espagnol, nous n'avions en classe aucun camarade musulman »⁵⁶.

« Le quartier juif derrière le théâtre, nous attirait aussi »⁵⁷.

Ils exploraient aussi les vieux quartiers de la Marine, la place de la perle, les faubourgs d'Eckmühl, la rue de Mostaganem, la pinède des planteurs. Mais le plus souvent, ils débouchaient sur Santa-Cruz et son fort ; vestige du passé représentant pour eux un "prestige immense"⁵⁸, et aussi sur le port ; lieu de prédilection de notre héros. En effet, pour lui, ces endroits sont un facteur d'assouvissement de rêves nourris par ses lectures d'enfant en plus des histoires de sa grand-mère. Cet imaginaire a développé en lui une

⁵⁵ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.29

⁵⁶ *Ibid.*, p.31.

⁵⁷ *Ibid.*, p.35.

⁵⁸ *Ibid.*, p.32.

profonde et ample vision : un sentiment de nostalgie de son ancestralité hispanique était né.

La mort de la grand-mère met un terme à la jeunesse insouciante et parfois turbulente de notre narrateur. C'est tout un pan de l'histoire juvénile qui s'écroule avec la disparition de l'être cher. Un déclic ébranle l'adolescent. Sa jeunesse s'efface comme un éclair et le voilà précocement en pleine maturité, il réfléchit, il prend conscience de ce qu'il est ; il est à la recherche de ses racines et de ses origines.

« Du coup, je m'intéressais passionnément à mes origines. (...) Il paraît qu'à l'époque des batailles contre les Maures, les rois catholiques avaient emmené derrière leurs chevaliers les rudes bûcherons de Castilles(...) »⁵⁹

« Vers ma treizième année, son absence commença donc à me tourmenter réellement, surtout après la mort de ma grand-mère ». ⁶⁰

Cette quête des origines, celle du père, culmine dans le dernier chapitre coïncidant avec la perte de sa grand-mère. Sa mère reconstitue pour lui son image à une époque qui coïncide avec son apprentissage de la vie d'homme. Il ne sort plus avec sa bande et prend la place du père en s'identifiant à lui, le remplaçant bientôt. Son passé de jouvenceau, il l'a laissé bien derrière lui. Le chemin de l'avenir, bien que, quelque peu opaque, se dessine devant lui. Il scrute les lointains horizons. Il était pauvre et c'est cette pauvreté, cette indigence du passé, plus, le travail de ressourcement lui permettant de reconnaître son ascendance espagnole, désormais valorisée, dans une société coloniale raciste, qui le rendaient un être audacieux, plein d'ambition pour affronter l'avenir.

2-2-2- Récit de vie

Dans une autobiographie, il est naturel de se demander à qui appartient le "je", notamment lorsque aucun nom ne lui est attribué. Pour identifier la personne du "je-narrant" nous nous référons à des notions élémentaires de linguistique.

⁵⁹ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.96

⁶⁰ *Ibid.*, p.101

Benveniste⁶¹ définit la première personne par l'articulation de deux niveaux : le niveau de référence où les pronoms personnels (je/tu) n'ont de référence qu'à l'intérieur du discours dans l'acte même d'énonciation. Il signale qu'il n'y a pas de concept "je". Le "je" renvoie à chaque fois à celui qui parle et que nous identifions du fait même qu'il parle. Quant au niveau de l'énoncé, les pronoms personnels de la première personne marquent l'identité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé. Ainsi, si dans notre texte le "je-narrateur" dit : « Voici la rue Bruat où je suis né »⁶², l'emploi du pronom "je" aboutit, par l'articulation de ces deux niveaux, à identifier la personne qui parle avec celle qui naquit. Mais les analyses de Benveniste partent de la situation du discours oral. Dans le cas de la communication écrite, la personne qui énonce le discours doit permettre son identification à l'intérieur même de ce discours.

Le pronom personnel "je" renvoie à notre personnage principal : l'énonciateur de l'instance de discours et exerce simplement une fonction qui consiste à renvoyer à un nom. Cependant dans notre récit *Jeunes saisons*, le nom propre, élément essentiel du pacte autobiographique est occulté tout au long du texte et n'est révélé qu'à la fin de l'histoire au chapitre X (avant dernier chapitre) à la page quatre-vingt-seize de façon allusive, implicite.

« M. Epry, (...) me parlait beaucoup d'Espagne qu'il visitait chaque été (...) il avait passé quelque temps dans un village de Castille dont le nom était **"Los Roblès"**. (...) "c'est un très beau nom" me disait-il et cela me comblait d'aise »⁶³

Et dans un autre passage du texte le "je-narrant" précise en parlant de son père :

« Dans un coffret où ma mère conservait des souvenirs, je découvris le livret militaire de mon père. "Roblès Manuel", disait la page d'ouverture né à Oran le 10 mars 1887. Profession : maçon. Cheveux et sourcils châains. Yeux gris... »⁶⁴.

⁶¹ *Problèmes de linguistique générale*, Ed Gallimard, 1996, section V, « L'homme dans la langue »

⁶² ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.9

⁶³ *Ibid.*, p.96.

⁶⁴ *Ibid.*, p.101.

Il nous fournit aussi des informations qui nous renvoient à une réalité immédiate celle de son père et de sa mort.

« Parti pour Casablanca avec une équipe de maçons oranais qu'on devait employer à la construction d'un hôpital militaire, il avait été emporté par une épidémie de typhus (...) quelque semaines avant ma naissance »⁶⁵.

En faisant référence à son géniteur, le narrateur se démasque. Par le nom propre nous saisissons donc l'identité du personnage-narrateur et qui est identique à celle de notre auteur dont le nom s'étale au-dessus du texte : Emmanuel Roblès. De plus, « le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité renvoyant au dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture »⁶⁶.

« En général, le pacte autobiographique ne mentionne pas le nom : notre nom nous est si évident, et il figurera sur la couverture. C'est ce caractère inéluctable du nom qui fait qu'à la fois il ne soit jamais l'objet d'une déclaration solennelle, (...) mais qu'il finisse toujours par resurgir dans le récit. Au demeurant, ce nom lui-même peut être donné en clair »⁶⁷.

Dans notre récit, nous constatons l'identité auteur-narrateur-personnage quoiqu'il ne fasse aucune déclaration solennelle : ni le titre, ni le début n'indique qu'il s'agit d'une autobiographie. Néanmoins, cela est prouvé par le texte lui-même. En effet, le simple fait d'évoquer son père par son nom, le narrateur affirme qui il est. De plus, toutes les informations relatées par notre héros rejoignent ostensiblement les événements qui ont marqué notre auteur notamment celles qui concernent les relations qu'il entretenait à l'école, dans son jeune âge, avec les enfants français, et un peu plus loin, la disparition de son père juste avant sa naissance. Cette réalité, il la confirme lui-même :

« Notre occupation favorite (enfants) consistait à rosser les petits français. Ceux-ci, en effet avaient tendance à nous mépriser et nous appelaient

⁶⁵ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.101

⁶⁶ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Ed du seuil, coll Points, juin 1996, p.26.

⁶⁷ *Ibid*, p.31.

«cinquante pour cent”... nous considéraient comme des moitiés de français. Ils nous donnaient d’autres surnoms... comme caracoles ou migas qui désignaient nos nourritures pauvres. »⁶⁸

Précise Roblès dans ses *Entretiens* avec Depierris. Il ajoute aussi : « *J’étais, en effet, un enfant posthume. Durant toute mon adolescence, l’image de ce père que tout le monde autour de moi vantait comme un homme assez exceptionnel, tournait à la hantise* »⁶⁹.
Cependant,

« Quand on cherche, pour distinguer la fiction de l’autobiographie, à fonder ce à quoi renvoie le “je” des récits personnels, nul besoin de rejoindre un impossible hors-texte : le texte lui-même offre à son extrême lisière ce terme dernier, le nom propre de l’auteur, à la fois textuel et indubitablement référentiel. Si cette référence est indubitable, c’est qu’elle est fondée sur deux institutions sociales : l’état civil (...) et le contrat d’édition ; il n’y a alors aucune raison de douter de l’identité »⁷⁰

C’est, en effet, le cas dans notre texte puisque l’identité de ce héros-narrateur est révélée à la fin du livre ; Il s’agit de notre auteur Roblès.

Jeunes Saisons est un récit autobiographique puisque la définition de l’autobiographie pour le lecteur selon Philippe Lejeune⁷¹, c’est avant tout un contrat d’identité qui est scellé par le nom propre. D’autant plus que :

« L’identité se définit à partir des trois termes : auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l’intérieur du texte, le sujet de l’énonciation et le sujet de l’énoncé ; l’auteur représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l’énonciation. »⁷²

⁶⁸ DEPIERRIS Jean-Louis, *Entretiens avec Emmanuel Roblès*, Seuil, 1967, p.19

⁶⁹ *Ibid.*, p.9

⁷⁰ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Ed du Seuil, coll. Points, juin 1996, p.35

⁷¹ *Ibid.*, p.33

⁷² *Ibid.*, p.35

Dans ce cas-là, l'on pourrait dire que l'auteur, le narrateur et le personnage sont une seule et même personne : Emmanuel Roblès. *Jeunes Saisons* est donc bel et bien un récit de vie.

Par ce récit autobiographique, Emmanuel Roblès aborde une écriture du moi qu'il représente comme un lieu du témoignage d'une introspection voulue qui tend à une quête des origines. Son analyse nous permettra ultérieurement de mettre en exergue la dimension symbolique des écritures du moi ainsi que ses rapports avec la société et la culture à travers ce texte significatif.

2-3- *Un Oued pour la mémoire, récit des origines : Une écriture mythique.*

Selon Philippe Sellier⁷³, l'écriture mythique permet d'échapper à l'espace et au temps profanes, de remonter à l'origine, à l'aube de toute création. Il retrouve symboliquement une totalité perdue, en mettant en scène un rapport d'unité immédiate de l'homme avec le cosmos. Il rend ainsi le monde concevable pour une collectivité sociale, en situant la place de l'humain dans l'univers. Le mythe revêt dès lors une fonction sociale fondamentale : il conduit à l'identification et à la structuration d'une communauté. Le caractère sacré du mythe offre ainsi à la littérature un modèle exceptionnel de pouvoir de la parole. Le discours mythique est doté d'une efficacité magique, qui suscite l'identification, la reconnaissance et l'affect.

Le titre *Un oued pour la mémoire* est cataphorique ; oued, mot arabe, renvoie à fleuve, à eau, à crue, à débordement, à inondation. Fatima Bakhaï réécrit dans son texte, l'histoire de la mémoire de la ville d'Oran mais aussi l'histoire coloniale de l'Algérie. C'est à partir de 1908 jusqu'à nos jours qu'elle raconte son récit mettant en scène des personnages emblématiques et racontant deux histoires qui se construisent et se nouent. La première est celle d'une bâtisse dressée par une Alsacienne sur un oued vivant au sein de la ville d'Oran et qui, selon son architecte finirait par s'effondrer au bout d'un siècle. La seconde se cristallise autour de 3 personnages : Grand-père, Aïcha sa petite fille et Mounia la petite fille de cette dernière qui transmettent d'une génération à l'autre l'histoire de la fondation d'Oran. Ce récit romanesque livre ainsi une version du mythe fondateur de la ville d'Oran où il est question d'une réécriture des origines mythiques de cette cité. Le récit des origines est par définition mythique ayant ou non une assise historique. A ce propos, Mircea Eliade⁷⁴ insiste sur le statut originaire du mythe, qui se rapporte à un temps primordial, au temps fabuleux des commencements. Il se situe ainsi hors de l'Histoire, ou avant le début des temps historiques. Son temps est celui de l'éternité, de la permanence et de la répétition. Il relève d'un ordre archaïque et cyclique, et présente dès lors une vérité primordiale, non pas une réalité objective : il donne sens à ce que l'homme ne parvient pas à saisir dans sa propre histoire. D'où sa fonction essentiellement explicative.

⁷³ SELLIER, Philippe, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* Littérature, n°55. 1984.

⁷⁴ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard. 1963.

2-3-1- Récit des origines

L'auteure entame son ouvrage par l'évocation d'un immeuble, de ses « heures de gloire », du désir de son établissement, des longues années attendues pour sa réalisation et des entraves qui auraient pu empêcher sa construction. Le récit se poursuit par le débarquement d'une française, madame Angèle Boissier, ancienne détenue en France à qui le gouvernement de l'époque octroie la liberté sous condition de ne plus retourner dans son pays. Elle s'installe en maîtresse dans l'Oranie. En effet, après plusieurs années de vie sur cette terre elle réalise, enfin, un rêve qui lui tenait à cœur : le rêve de construire un immeuble qui lui appartiendrait et de devenir, ainsi, propriétaire.

« L'immeuble de la rue en pente était d'abord né dans le cœur d'Angèle. Elle le rêvait cossu et chaleureux, avec de hautes fenêtres et des balcons graciles, des corniches ouvragées, des anges en pierre joufflus, des gouttières déversant leurs eaux par des gueules de lions ou peut-être bien des tigres, des rosaces, des mascarons, enfin, tous ces détails qui ne trompent pas, pensait-elle, sur la qualité du propriétaire. »⁷⁵

Cependant, au moment des fondations, un obstacle se présente ; son architecte, Mr Weber lui apprend l'existence d'un oued souterrain et du danger qu'il représente si elle s'obstine à construire sa maison à cet endroit. Elle ignore, toutefois, les avertissements de l'architecte et poursuit son rêve jusqu'au bout. Après la mort de Mme Boissier qui a vécu pendant longtemps dans son immeuble, vient le fils affichant une indifférence totale vis-à-vis de l'héritage légué par sa défunte mère, mais soumis à la promesse faite à cette dernière. En effet, il ne peut, bien que l'envie soit là, vendre la bâtisse, et la seule idée qui le reconforte est de savoir que dans quelques années elle vaudrait une fortune. Ainsi, les recommandations d'Angèle Boissier sont suivies à la lettre et le maintien et la conservation de la maison deviennent un héritage inébranlable. Mais la troisième génération finit par rompre la tradition et vend la propriété familiale à un docteur venu d'Indochine. Cependant, déjà du vivant de la fondatrice de l'immeuble, enivrée par le faste et le luxe qu'elle savourait délicieusement, un vieillard au burnous, symbole

⁷⁵ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 8-9

« sénile » de la mémoire de l'aborigène, accompagné d'une petite fille, semblent être ignorés et négligés. En effet, ils ne sont que de simples figurants inactifs et transparents sur leur propre sol.

« Peut-être madame Angèle Boissier, de ses balcons qui regardaient la mer, avait-elle posé le regard sur le vieillard et la petite fille, peut-être même leur avait-elle, un instant, prêté attention (...). Par contre, il est peu probable qu'elle leur ait donné de l'importance. »⁷⁶

Mais, au fil du texte, le duo vieillard et petite fille commence à se cristalliser, à se concrétiser, à prendre forme, ce ne sont plus des objets mais des êtres vivants qui réfléchissent, et dans leur conciliabule quotidien c'est la mémoire d'un peuple qui ressuscite. C'est à partir de ce moment qu'on est mis en présence d'un personnage nouveau portant le nom historique de « Djaffar ». Le personnage historique Djaffar raconté par le vieillard à sa petite fille est d'une grande portée, c'est toute l'histoire d'Oran.

Djaffar originaire d'Andalousie découvre, par hasard, le lieu du fleuve (l'Oued). Le vieillard, la mémoire chargée d'histoire, raconte à sa petite-fille les différents faits qui se sont déroulés dans cette contrée. Elle apprend que cet Arabe qui a débarqué sur les rives d'Oran, s'est instinctivement accoutumé au milieu oranais et a identifié agréablement tous les objets qui constituent son entourage ; elle prend connaissance de la relation unissant Djaffar l'Andalous aux lionceaux, découverts au bord de l'oued, qui les a apprivoisés et qui, en contrepartie, ont éprouvé naturellement de l'affection à son égard. Il s'est tellement attaché à tout cela qu'il a décidé de s'y installer définitivement et de construire la première demeure de cette ville en lui donnant le nom de Wahran en référence aux deux félins qu'il n'a plus quittés. Ne retrouvons-nous pas ici, dans l'histoire de Djaffar, une similitude avec la véritable histoire de la fondation de la ville d'Oran ? La petite fille saura que sur l'Oued, source de vie, s'est édifié l'énorme bâtisse de Mme Boissier qui asphyxie le cours, jadis tumultueux, de l'Oued, alors que Djaffar, personnage perspicace a pu découvrir l'emplacement de l'Oued sur lequel s'est

⁷⁶ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.15-16

construit l'immense immeuble et a su vivre sur cette terre nouvelle dans le respect le plus total de son environnement.

« C'est là, disait le vieillard en désignant l'immeuble de la rue en pente, c'est là que Djaffar a bâti sa maison au bord de l'oued. C'était la première maison de la ville, de notre ville, et tu comprends maintenant pourquoi elle porte son joli nom : les deux lionceaux, Wahran, Oran. »⁷⁷

Le grand-père, opiniâtre, n'a pas cessé de répéter sa leçon d'histoire à Aïcha, une leçon d'histoire et de géographie que sa petite fille assimilait avec un profond engouement. Cette leçon revient de loin, elle circulait jalousement de génération en génération tentant, ainsi, de garder présent dans les mémoires l'identité d'un peuple et de préserver l'authenticité d'un territoire occupé par l'étranger. Aïcha qui finit par récupérer son immeuble après de longues années d'attente, à son tour, transmet son histoire à sa petite fille Mounia. Celle-ci devient détentrice du legs de ses aïeux à savoir l'histoire de sa ville, son identité et sa dignité. Elle doit porter le flambeau de la continuité et assurer la lourde tâche de conserver précieusement cet héritage, voire même l'enrichir par le savoir qu'elle acquiert grâce à ses études d'histoire. Ce choix fait le bonheur de sa grand-mère Aïcha qui s'éteint paisiblement avec un profond sentiment de devoir accompli.

« Mounia aurait eu ce mot que Aïcha n'avait pas encore exprimé : c'est maintenant grand-mère que l'histoire commence »⁷⁸

Cette évocation du passé en racontant les origines de la fondation de la ville d'Oran, est une marque de la transmission de l'histoire des ancêtres d'une génération à une autre. C'est une résistance contre l'oubli et la diffamation.

⁷⁷ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.21

⁷⁸ *Ibid.*, p.113

2-3-2- Récit mythique.

De tout temps, l'homme a cherché à expliquer les faits incompréhensibles du monde qui l'entoure et, en particulier, à élucider le mystère de la création auquel il doit sa propre existence. Une telle préoccupation, aussi ancienne que l'homme sur la terre et inhérente à sa condition d'être dans le monde, l'a mené, dans une première étape, à imaginer des explications surnaturelles : les mythes.

« Les mythes sont des récits fondateurs que les membres d'une société se transmettent de génération en génération depuis les temps les plus anciens. (...) Le temps occupe ensuite une position capitale dans la définition du mythe non seulement parce qu'il légitime de l'intérieur le discours mythique comme parole fondatrice, mais aussi parce qu'il joue un rôle déterminant dans le processus de fabrication du mythe en tant qu'objet. En effet, pour qu'un événement, une histoire, une narration toujours singulière au départ, devienne un mythe, deux conditions doivent être remplies. Il faut d'une part que ses éléments entrent dans un rapport de compatibilité sémantique et formelle avec l'ensemble des mythes de la population concernée, d'autre part que soit oubliée, effacée son origine individuelle pour devenir une histoire générale, exemplaire : ces deux aspects fondamentaux se façonnant à travers une seule et même dimension qui est le temps »⁷⁹

L'histoire d'Oran telle qu'elle est racontée dans le roman *Un oued pour la mémoire* est transmise par le grand-père à sa petite fille Aïcha qui, elle-même la transmet à sa propre petite-fille Mounia. Comment s'opère cette transmission ? Le récit de l'aïeul commence par la relation des détails sur la construction d'un immeuble sur un oued. Le grand-père prétend que ce oued est vivant et se refuse à l'idée de son ensevelissement par le béton. N'est-ce point là un leurre de la part de ceux qui croient pouvoir fonder du dur sur du vivant ? Ce sont les morts qu'on enterre ; or l'oued est vivant, et toute sa vie grand-père y a cru et a transmis cette certitude à Aïcha,

⁷⁹ BONTE Pierre – IZARD Michel,, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Juillet 1992

laquelle va la transmettre non à ses propres enfants mais à sa petite fille Mounia dont le prénom signifie en arabe “ espérance ”. Ainsi l’oued, “vivant” et nié par l’arrivée du colonisateur, est la source de la naissance d’Oran. Mais à quand remonte l’histoire d’Oran ? Qui l’a nommé ainsi ? Pour quelles raisons lui a-t-on affublé ce nom ? Le seul personnage qui détient les éléments de réponse à ces interrogations est évidemment grand-père, grand-père dont on ignore le nom ; On ne sait pas comment il s’appelle et pourtant, c’est lui, bien lui qui, jalousement au fond de son être, conserve les précieux souvenirs d’Oran ; et c’est bien lui qui nous exhume la fondation d’Oran. En effet, il dit à sa petite fille :

« Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu’il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s’imaginer ce que le temps peut représenter. Peut-être y a-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s’installa ici. »⁸⁰

L’histoire remonte tellement loin dans le temps qu’il est impossible d’en donner tous les détails. Mais toujours est-il que l’histoire que grand-père raconte, a les aspects merveilleux d’un conte de fée. En effet, Pierre Bonte et Michel Izard, déclarent à ce sujet :

« Dans de nombreuses mythologies, le temps figure en ouverture même des textes, sous la forme de locutions telles que : « au début », « en premier », « il y a longtemps », ce qui instaure d’entrée cette distance nécessaire aux motifs mythiques pour se déprendre de la réalité et devenir métaphore de celle-ci. (...) Le mythe renvoie immédiatement à une autre temporalité, à une autre époque.»⁸¹

Dans notre texte le même procédé est appliqué, par l’emploi de la formule « Mille ans, un peu plus ou un peu moins ».

⁸⁰ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L’Harmattan, 1995.p.17

⁸¹ BONTE Pierre – IZARD Michel, *Dictionnaire de l’ethnologie et de l’anthropologie*, PUF, Juillet 1992

« Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages, mille ans que de génération en génération nous racontons son histoire, et même si notre aïeul ne s’y reconnaîtrait plus, et bien cela ne fait rien, l’important est de garder dans nos mémoires son souvenir, et si les aventures ont été transformées, embellies, enrichies par tous les grands-pères, toutes les grands-mères qui les ont racontées à leurs petits-enfants, c’est parce que tous l’ont aimé, chacun à sa manière. »⁸²

Cet ancêtre révolté, fils d’un vizir, a bravé l’autorité paternelle, désobéi à son ordre, sacrifié son amour et pris le large pour l’Egypte, mais par un concours de circonstances, s’est retrouvé sur les côtes d’Oran, lesquelles sont encore imbibées de traces de ce passage inopiné : la plage des Andalouses.

« La plage qui les avait accueillis porte encore aujourd’hui leur noms : “la plage des Andalous”. (...) Djaffar se retrouvait avec ses compagnons dans un pays dont il ne connaissait pas encore le nom et qui semblait désert. »⁸³

Mais Djaffar s’est vite familiarisé avec les lieux et les lionceaux qu’il a découverts sur cette terre nouvelle, tout est si bien qu’il y a élu domicile et y a construit la première demeure de la ville, cette dernière a pris le nom des deux félins “ Wahran ”, au bord de l’oued qui a été à l’origine des souvenirs de grand-père.

L’histoire d’Oran telle qu’elle est racontée dans l’œuvre de Bakhaï rejoint tout à fait la définition du mythe ; tous les éléments qui le distinguent y sont réunis. Cependant, notre auteur procède à sa réécriture. En effet, comme nous l’avons défini plus haut, le mythe part, en général, d’un récit singulier pour aboutir à une histoire générale où est perceptible le travail de la pensée car comme le signalent Pierre Bonte et Michel Izard :

⁸² BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L’Harmattan, 1995.p.17

⁸³ *Ibid.*, p.19

« De même que les intempéries modèlent lentement un paysage en emportant ses parties les plus friables, de même la pensée mythique travaille-t-elle la matière narrative, élimine ses éléments instables, anecdotiques ou inadéquats, ne laissant plus en saillie que des processions de blocs erratiques parfaitement polis par l'usage »⁸⁴.

Mais, en réécrivant le mythe d'Oran, notre écrivaine fait semble-t-il le chemin inverse : allant d'un mythe, elle crée un personnage, une histoire ; un récit. En partant, ainsi, d'une mémoire collective et en puisant toute son inspiration dans un patrimoine, elle aboutit à une mémoire individuelle qui en ressort sous forme de fiction.

Examinons de plus près les raisons qui ont fait que cette vieille cité épouse le nom d'Oran ; Wahran. Ce questionnement, une fois encore, c'est grand-père qui y a répondu en remontant jusqu'à l'origine de la fondation de la ville d'Oran. Il explique la signification du toponyme " Wahran " en précisant que ce mot veut dire le double de " wahr " qui signifie lionceau.

« Djaffar, ému, s'assit sur une pierre plate et les lionceaux sans hésitation vinrent se frotter contre ses jambes. Ils ne se quittèrent plus jamais. (...) tu comprends maintenant pourquoi elle porte son joli nom : Les Deux Lionceaux, Wahran, Oran. »⁸⁵

Ensuite, il nous paraît logique d'établir une relation entre ces animaux sauvages et l'état dans lequel Djaffar a découvert cette ville : à l'état naturel, sauvage, d'ailleurs c'est lui qui y avait construit la première maison.

« Djaffar se retrouvait avec ses compagnons dans un pays (...) qui semblait désert car pas une seule habitation ne s'élevait sur cette pleine pourtant

⁸⁴ BONTE Pierre- IZARD Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Juillet 1992

⁸⁵ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.20-21.

accueillante. Ils comprirent très vite que l'accès devait en être difficile car de hautes montagnes l'entouraient de toutes parts. »⁸⁶

Signalons, également au passage, que l'histoire de grand-père telle qu'elle est racontée revêt le statut de mythe fondateur qui se rapproche d'ailleurs ostensiblement de la fondation d'une ville mythique : n'y a-t-il pas une troublante similitude entre la fondation de Rome et la fondation d'Oran ?

La fondation de Rome a vu le jour après que les deux frères jumeaux Rémus et Romulus furent élevés tous deux par la fabuleuse louve sur les rivages du Tibre. La fondation d'Oran est née de l'appivoisement des deux lionceaux, cette fois-ci par un homme, Djaffar, au bord de l'oued. Les faits, dans la fondation d'Oran, sont inversés, ce ne sont plus les animaux qui "adoptent" le petit de l'homme mais c'est l'homme qui prend soin des petits fauves : le mythe, semble-t-il, est inversé et la comparaison paraît vraisemblable. Dans la création d'Oran, l'homme a su apprivoiser l'état sauvage ; la nature humaine vient au secours de la bête, alors que pour la création de Rome c'est l'état sauvage qui a apprivoisé l'homme. Les deux cités sont nées d'un mythe relatif à la gémellité mais une gémellité qui est inversée. La question qui se pose est la suivante : à quoi serait dû cet inversement ? Posons ici le cadre historique et le milieu socioculturel dans lesquels s'inscrivent ces deux cités : Rome et Oran appartiennent à deux sphères totalement différentes, voire même, opposées ; l'une occidentale, l'autre orientale. Le mythe en général contient, dans son symbolisme, le plus secret de l'identité et des systèmes de représentation d'un peuple, tout en les nourrissant. Au cours des siècles, les figures mythiques se perpétuent, se réinterprètent, se renouvellent et à travers ce mouvement, les modèles et les valeurs se raffermissent ou évoluent. Dans la mythologie occidentale, les animaux sont d'une grande importance dans le fondement même de la pensée mythique. « *La royauté par exemple, puise son origine dans un couple gémellaire mythique, tout comme les règnes humain et animal proviennent d'une paire gémellaire homme-animal* »⁸⁷

⁸⁶ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.19.

⁸⁷ *Encyclopédie Universalis*, Article « Jumeaux »

Quant à l'Orient, à mesure qu'il commence à se distinguer du monde occidental et se diversifie, la réinterprétation et l'enrichissement des modèles évoluent. Les idéaux et modèles de référence se constituent et les dynamiques identitaires ayant recours à des élaborations mythiques nouvelles émergent.

Désormais, avec l'avènement de l'Islam, l'histoire de l'Orient est jalonnée de grands personnages qui servent de modèles de référence et d'ancêtres fondateurs, certains inspirés de cette nouvelle religion, d'autres hérités de l'antiquité et de la bible dont les références sont, néanmoins, attestées dans le Coran. La créativité mythique apparaît, par conséquent, comme un acte culturel et cet inversement reviendrait donc, aux représentations variables que se font les différentes sociétés des modèles et des idéaux. En effet,

« Comme la forme à laquelle participe un espace n'est pas que principe, mais aussi apparence, le jeu de ses invariants et des transformations qu'ils permettent la connote et toute description pose des problèmes d'intertextualité et d'interprétation. (...) Il faut donc (...) intégrer la variabilité des systèmes cognitifs de référence que constituent les espaces les uns par rapport aux autres. »⁸⁸

De ce fait, aussi bien Rome qu'Oran, elles semblent toutes deux naître d'une légende, mais n'y a-t-il pas du vrai dans la légende ?

L'Histoire et le mythe occupent donc une place importante dans le roman de Fatima Bakhaï, où elle met en scène des événements qui se déroulent depuis l'histoire de la fondation d'Oran jusqu'à nos jours.

En effet, nous avons montré comment, face à la nature qui s'offre à elle, Mme Boissier ne se contente pas d'adopter une attitude contemplative. Pour assouvir un désir, désir d'être propriétaire, elle satisfait un intérêt personnel au détriment de l'oued et de la nature. Elle tend à s'ériger en maître de son environnement naturel, elle le cultive,

⁸⁸ PELLEGRINO, P, *Formes et figures spatiales*, communication pour le colloque de Cerisy : La description dans les sciences sociales, Cerisy, 1986

l'urbanise et en exploite les richesses, souvent au-delà des limites raisonnables et sans se soucier des conséquences à long terme. A l'époque de la colonisation et en ces lieux, la supériorité de l'homme sur son environnement naturel, se manifeste. Cependant cette nature devient menaçante afin de conserver sa dignité et de se libérer de l'emprise aliénante du quotidien et la victoire ultime lui revient. Cette victoire se manifeste principalement à travers la prise de possession par l'oued de tout ce que l'homme a pu construire.

Par l'interpénétration des époques historiques, montrant qu'en tout temps le pouvoir politique a cherché à s'imposer et à triompher par tous les moyens, en particulier par la force et la brutalité, celle des guerres, Bakhaï met l'accent sur le triomphe de la nature et sur la disparition de l'opresseur. Le mode d'expression le plus adéquat pour elle, pour rendre compte de cette évidence, c'est l'écriture mythique. Le mythe échappe en effet au temps de l'Histoire et à l'espace de la géographie. Il traduit l'expérience fondamentale de tout homme en tout lieu et en tout temps. Dans son livre, Bakhaï réactive un événement premier « la fondation de la ville d'Oran » en attestant le pouvoir fondateur du verbe, autant que sa pérennité. Discours mythique et création littéraire sont tous deux des émergences, et mettent en évidence des processus de création.

Conclusion du chapitre II

Dans la création littéraire, le genre est une marque indélébile, un signe de reconnaissance où il s'agit de conception et de réception. La dynamique de la généricité dans notre corpus d'analyse est soumise aux transformations récentes des théories des genres et des pratiques esthétiques contemporaines ; pratiques d'écriture permettant à nos écrivains d'entretenir avec leur objet littéraire un rapport contextuel tributaire de ce qu'ils donnent d'eux-mêmes et de leurs conceptions de la littérature. Gérard Genette aborde le genre comme concept structurant où s'inscrit avec pertinence le choix d'hybridation de la littérature contemporaine en assumant le risque d'ôter à son objet une partie de sa valeur opératoire et historique.

En effet, les écritures génériques d'Oran révèlent une opération proche de celle que Gérard Genette décrit à propos de la rhétorique où il est question de métissage des genres traditionnels avec les arts contemporains. Les trois romanciers du corpus, à savoir, Albert Camus, Emmanuel Roblès et Fatima Bakhaï, s'emploient à décrire une époque, une tendance dans un genre ou sous-genre du roman (une chronique, une autobiographie et un récit des origines) qui répond à une influence, à un sens symbolique, aux forces qui les animent et qui sert à éclairer leurs psychologies et leurs idées.

Le regard que portent nos trois romanciers sur la ville renouvelle ainsi le mode d'approche de l'objet à décrire et, de ce fait, il s'agit dans l'étape suivante de voir comment opèrent-ils pour raconter la ville qu'ils explorent en objet littéraire. Nous commencerons par l'approche géographique, voire topographique, qui permet la saisie spatiale d'Oran et orientera notre lecture en mettant l'accent sur la spécificité d'appréhension de la ville qui est assujettie à une connaissance « personnelle » de la cité.

Notre recherche s'ordonne donc autour de la description de l'organisation spatiale, les procédés mis en œuvre pour le traduire ; ses fonctions dans le roman ; sa nature et son sens ; l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde.

Chapitre III
Les écritures narratives d'Oran.

Introduction du chapitre III

L'écriture romanesque de l'espace oranais dans les textes du corpus : *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un oued pour la mémoire*, revêt, comme il a été montré dans le chapitre précédent, des genres narratifs différents : récit d'une chronique, récit autobiographique et récit des origines mythiques ; des écrits soumis aux contraintes des besoins d'écritures et des objectifs que les auteurs se sont fixés.

Cependant l'analyse de l'élément spatial est fondamentalement liée aux personnages ; sa construction et son organisation articulent l'évolution des protagonistes. L'importance est ainsi donnée non au lieu lui-même mais plutôt à la manière de le percevoir et de le rendre par l'écriture. Sa mise en scène permet une lecture d'une quête subjective reconnaissant sa particularité, ses significations. Aussi, pour prétendre à l'étude de l'organisation spatiale du corpus, il est nécessaire de joindre les personnages aux lieux qui les déterminent, cerner leur itinéraire, examiner les oppositions significatives et dégager le sens du parcours des personnages.

Dans ce troisième chapitre, il sera question de voir Oran comme espace romanesque et les intrigues qui s'y déroulent, en analysant les rôles que tiennent les personnages du corpus dans chaque intrigue et la manière dont cet espace humain et humanisé, prend vie ainsi que les itinéraires empruntés afin de montrer à quelle nécessité interne du roman répond l'organisation spatiale. En effet, en considérant l'espace au même titre que l'intrigue, au même titre que les personnages ou le temps, c'est-à-dire comme un élément constitutif du roman, le questionnement suivant s'impose : quels sont les rapports attachant l'élément spatial aux autres éléments constitutifs du roman ? Quelles sont les interrelations établies avec lui et en quoi contribue-t-il à créer dans le roman une unité dynamique ?

3-1- Les structures narratives : situations et actions.

Tout Récit se définit comme transformation d'un état en un autre état. Cette transformation se constitue d'un élément qui enclenche le procès de transformation, de la dynamique qui l'effectue (ou non) et d'un autre élément qui clôt le procès de transformation. C'est ce que certains chercheurs - dont Greimas et Larivaille – ont tenté de rendre compte de toute intrigue en un modèle qui se fonde sur une super-structure que l'on appelle schéma canonique du récit ou schéma quinaire en raison de ses cinq grandes étapes. Ce modèle permet de construire des hypothèses interprétatives en comparant l'état initial et l'état final. Leur mise en relation met en lumière ce qui s'est transformé, ce qui était l'enjeu de l'histoire.

En outre, deux éléments narratifs constituent le récit : situations et actions. Ils introduisent puis développent un conflit, un combat. Mettre en exergue les conflits sociaux de chaque texte nous permettra de dégager une structure sémantique ; repérer la structure des textes de notre corpus d'analyse nous mènera à en circonscrire l'architecture et à en apprécier le rythme général. C'est le travail de base pour bien connaître le corpus que nous nous proposons d'étudier et c'est un moyen et non une fin, moyen efficace qui nous donnera la possibilité ensuite, lorsqu'on passera à une lecture interprétative, de le faire en respectant au maximum les niveaux d'importance et le volume textuel des réseaux qui tissent le texte : celui des actions et celui des personnages. Néanmoins, l'analyse structurale des fonctions et des actions nous amène à relever également le modèle actantiel des récits du corpus, et à constituer une structure narrative selon les travaux de A.J. Greimas. Ce dernier met en avant une catégorie plus large qui dépasse la notion de personnage en introduisant une autre, celle des actants où il y insère toutes sortes d'abstractions et d'idées.

Nous proposons donc à ce niveau de notre travail « *Un ensemble de procédures descriptives pertinentes au niveau où elles se placent, celui des effets de sens tels qu'ils se manifestent dans le texte et non celui de leur production* »⁸⁹

⁸⁹ ADAM, Jean Michel, *Linguistique et description littéraire*, Larousse, 1976, p.195.

3-1-1- *La Peste* d'Albert Camus.

Dans *La peste* de Camus le livre se compose de cinq parties correspondant aux cinq moments de l'épidémie. La première partie, après avoir situé l'action, relate le plus simplement possible, en chroniqueur et en témoin, l'apparition des rats qui meurent dans la ville d'Oran, décrit la montée de la tension et s'achève sur l'énonciation de l'événement.

« Déclarez l'état de peste. Fermez la ville. »⁹⁰

Les personnages de *La Peste* sont présentés dans cette partie : le docteur Bernard Rieux accompagne sa femme malade depuis un an, à la gare pour une station de montagne. Le journaliste parisien Rambert vient enquêter à Oran sur la misère des Arabes. Ainsi que les autres personnages : Tarrou, Otahon, Grand, Cottard, le père Paneloux...

La deuxième partie, la plus longue du roman, montre l'installation et les progrès de la peste dans la cité désormais fermée sur elle-même, les efforts pour organiser la lutte contre le fléau, le crescendo de la peur, du sentiment d'exil, et de la révolte. Les décès dus à la peste se multiplient, toutes les classes sociales sont touchées. Les autorités religieuses décident une semaine de prières collectives qui s'achève par la prédication du jésuite célèbre, le père Paneloux. Il s'appuie dans son prêche sur de nombreux passages de l'ancien et du nouveau testament en multipliant les images et les grands exemples historiques et en faisant un tableau saisissant de la peste, châtiment de Dieu et instrument du salut. Des volontaires s'organisent en « formations sanitaires », ils apportent une aide au corps médical dépassé par l'événement, notamment au docteur Rieux, personnage principal du récit.

La troisième partie revendique sa place centrale tant en ce qui concerne le récit qu'en ce qui concerne l'action car la peste atteint son « sommet »⁹¹ au cœur de l'été.

⁹⁰ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.64

⁹¹ *Ibid.*, p.131 et 155.

« Le narrateur croit qu'il convient, à ce sommet de la chaleur et de la maladie, de décrire la situation générale »⁹²

Cette partie est composée d'un unique chapitre, ce qui accentue son caractère particulier ; elle ne contient pas la relation d'événements nouveaux, mais affirme le règne de la peste et dépeint les « violences », les « enterrements » et la « souffrance des séparés » : les morts sont jetés dans un premier temps dans des fosses communes, plus tard ils sont brûlés dans un four crématoire.

Dans la quatrième partie, la montée de la maladie et de la terreur s'accroît et culmine dans la mort de l'enfant du juge Othon durant l'automne. Il en est de même du père Paneloux peu après qu'il ait prononcé sa deuxième prédication. Le nombre de décès, pourtant, n'augmente plus et un nouveau sérum spécifique paraît donner quelques résultats. Mais c'est la vie elle-même qui devient pour ceux qui restent, encore plus lourde, plus sinistre, plus injuste malgré la grande égalité irréprochable de la mort.

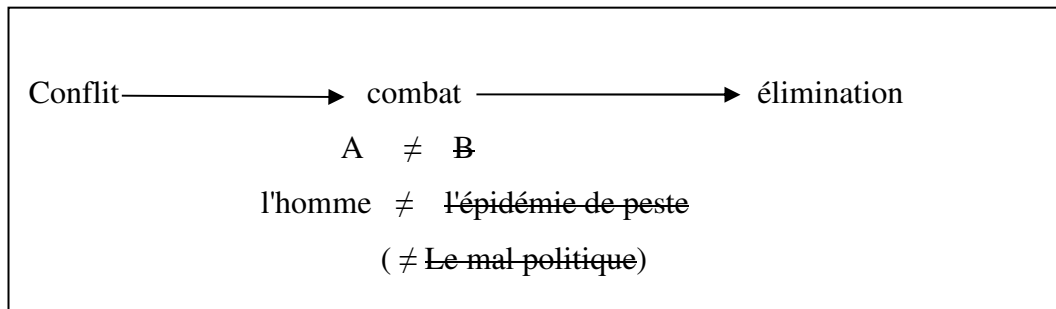
La cinquième partie voit la peste décroître et règle le sort des personnages qui ont survécu jusque-là. Avec le froid de l'hiver, le bacille de la peste perd de sa virulence. Le sérum préparé par Castel obtient enfin un succès total et l'épidémie peut être considérée comme vaincue. Les portes de la ville s'ouvrent, rendant la liberté à Oran et ses habitants ; c'est la joie des retrouvailles pour les survivants.

La structure d'ensemble est ainsi fondée sur le mouvement qui anime la peste : approche, développement, apogée, décrue, disparition. Le fléau, élément central du drame, surgit, se développe, disparaît dans une enceinte limitée et dans l'espace de quelques mois. Le texte de *La Peste* est soumis comme une tragédie, aux trois unités de lieu, de temps et d'action.

Les personnages sont enfermés entre les murs de la ville d'Oran ; une cité qui tourne le dos à la mer et qui est entourée de gardes. Ils sont coupés du monde et sont prisonniers de la peste. Séparés des êtres chers, ils sont victimes d'une situation imposée par le sort et découvrent que leur mémoire n'est d'aucun secours ; les Oranais sont ainsi placés dans un dénuement extrême qui les force à appréhender lucidement leur existence. Cet enfermement permet à l'auteur de les analyser en « vase clos », autrement dit, sans

⁹² CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.155

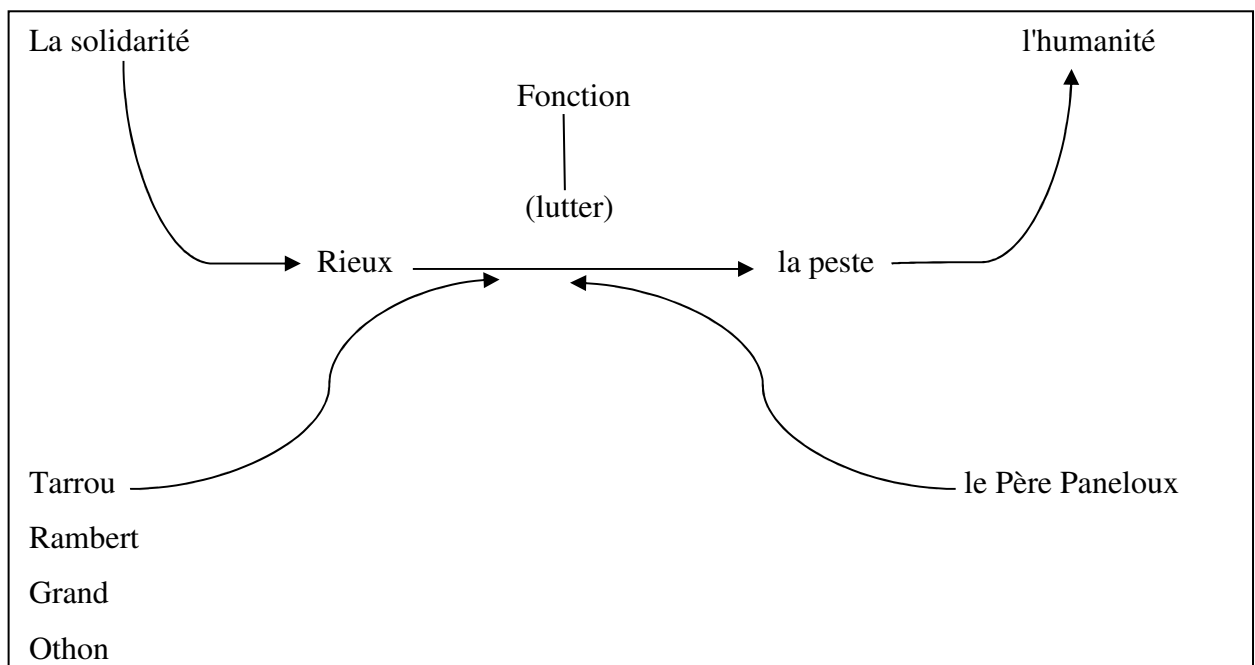
qu'ils aient une quelconque influence extérieure. Cet emprisonnement serait le symbole de l'impossibilité de fuir à sa condition humaine mais la peste est également l'allégorie



du mal politique, la métaphore de toutes les formes de totalitarisme. *La Peste* est ainsi une chronique de la lutte contre la violence politique et l'oppression collective. Nous pouvons réduire ce récit, en un schème simple :

Dans *La Peste*, les personnages, prisonniers dans la ville d'Oran essaient de trouver un terrain où les hommes puissent exister. Le docteur Rieux (actant-sujet) fait face activement à la peste et accomplit son devoir de médecin; Tarrou devient adjutant de Rieux et organise les équipes sanitaires; Rambert, journaliste et étranger à Oran, rejoint la lutte contre la peste, renonçant à la vie privée; le Père Paneloux seul dit que la peste est un châtement et prêche le repentir plutôt que la lutte; le petit employé, Grand se donne aux recherches sur l'évolution de la peste; le juge Othon, lui aussi, change d'attitude et se met à combattre l'épidémie. Leur réveil à la réalité de la condition humaine aboutit à un humanisme.

Notre lecture sociologique s'inscrira dans le schéma suivant. L'action centrale est la lutte contre la peste. La solidarité (D1) est l'idée que s'en font Rieux et ses adjutants.



3-1-2- *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès.

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, c'est le jeune Emmanuel Roblès, orphelin d'une famille pauvre, d'origine espagnole d'Oran, qu'on retrouve, à partir de son propre témoignage donné dans *Jeunes Saisons*, récit autobiographique, publié en 1961. Il se situe dans un Oran strictement hiérarchisée et cloisonnée des années 1925-1930. Il évoque ses souvenirs de jeune garçon entre douze et quatorze ans, élevé par sa mère qui travaille durement pour subvenir aux besoins de sa famille, comme ouvrière blanchisseuse, et sa grand-mère, une Grenadine venue jeune d'Espagne avec son mari. Il parlait espagnol avec sa grand-mère qu'il appelait "madre" et à qui il disait "vous", et parlait français avec sa mère qu'il appelait "mamica", petite mère, "une sorte de grande sœur avec qui il pouvait se montrer volontiers insolent. Réparti en onze petits chapitres, le livre nous dévoile le jeune garnement qui participe, avec sa bande de copains, à des jeux de garçons qu'il évoque avec plaisir : les billes, les "pignols" (noyaux d'abricot), les "canutos" ou tricotins pour fabriquer des guides avec des bouts de laine, les "carricos", voitures à roues basses et les lance-pierres :

« Nous dévalions la rue de Salles ou la rue de Lourmel, en faisant un raffut du diable, ce qui, invariablement, nous attirait les cris des ménagères dont "nous cassions les oreilles »⁹³

« Nous attaquions les porteurs d'eau arabes en faisant sonner leurs bidons sous nos cailloux. Nous tirions sur les vitres des becs de gaz... »⁹⁴

Le jeune Roblès, d'un tempérament turbulent, passait ainsi son temps entre les jeux et les courses vers la mer avec ses camarades européens, d'origine espagnole ou juive (le jeune Kalfon). Le patronage Jeanne d'Arc où sa mère l'avait inscrit et les heures solitaires consacrées aux lectures, le font rêver de voyages et d'aventures lointaines.

Il saisit l'occasion pour évoquer également les différentes communautés qui vivaient à Oran à l'époque et dépeint des scènes pittoresques ; hormis le quartier espagnol, il se rappelle le quartier arabe :

⁹³ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil , 1995.p.26

⁹⁴ *Ibid.*

« Ce Village Nègre était pauvre et triste, mais à certaines heures il s'animait et nous nous mêlions à la foule qui entourait les conteurs chevelus ou les montreurs de singes ou les jeunes acrobates marocains, le crâne rasé, avec une seule mèche au sommet de la tête et qui étaient vêtus de costumes bariolés. »⁹⁵

Il se remémore également le quartier juif où :

« Nous rencontrions, à notre ébahissement, de vieux juifs à calotte noire et à papillotes, le sarouel retenu par une large ceinture multicolore »⁹⁶

Les Français quant à eux habitaient le centre-ville, quartiers chics de la cité de l'ouest.

Dans *Jeunes Saisons*, Emmanuel Roblès révèle son art d'écrivain, et sa capacité à évoquer merveilleusement les odeurs, les parfums, mais aussi les couleurs si diverses et les bruits de toutes sortes sur le port. C'est un plaisir de tous les sens que sa plume traduit, y compris le goût, les plaisirs du palais.

« Les marins nous lançaient des régimes avariés. Mais il y avait toujours des bananes saines que nous partagions sur le champ. Ah, la saveur, le délice de la chair farineuse et douce, ce miel, ce lait... »⁹⁷

Son récit de vie est ancré dans son expérience personnelle, il s'agit d'un récit global et rétrospectif de ce qu'a été la jeunesse de l'auteur et où il suggère son action propre dans le passé. De ce fait, l'auteur-narrateur-personnage à savoir, Emmanuel Roblès, construit une structure propre à sa narration où le fil conducteur, tout au long de son récit, est l'ensemble de ses expériences vécues qu'il considère socialement significatives. Par le fait de choisir des moments particuliers vécus pour raconter de façon compréhensible aux lecteurs, Roblès, non seulement, explore sa mémoire mais il

⁹⁵ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.31

⁹⁶ *Ibid.*, p.35

⁹⁷ *Ibid.*, p.50

explore aussi un contexte socioculturel dans lequel ces expériences acquièrent un sens en provoquant la connexion des événements et des situations.

Roblès est donc l'organisateur du récit, il en oriente la vision ; il en est également l'un des participants et distribue les voix dans le récit. Il est l'agent de tout le travail de construction ; il est un faisceau de marques d'énonciation : il choisit la progression narrative, les modes du discours ; il choisit aussi de centrer l'intérêt dans telle ou telle séquence sur tel ou tel personnage ou tel ou tel événement.

Néanmoins, il s'agit d'un discours construit dans un contexte socioculturel particulier relatant une situation particulière qui correspond à Roblès parlant de soi-même : un héros d'origine méditerranéenne, orphelin, un être incomplet hanté par la quête du père et une soif des ailleurs. Issue d'une lignée brisée par la mort, avant même sa naissance, il se veut restaurateur d'un père dont il valorisera toujours l'image. C'est le point crucial dans ce récit d'apprentissage où les racines hispaniques se recourent au confluent du roman des origines familiales. L'adolescent refait sa généalogie fabuleuse, remontant jusqu'aux rois catholiques, rêvant sur la reconquête par ses ancêtres pénétrant dans les villes arabes. Ainsi s'instaure une structure en miroir, le « dominé » « algérien » devenant le « dominateur » castillan dans ces Andalousies heureuses et perdues. Cette histoire fantasmatique des origines est évidemment la quête du père et le fantasme se fait d'abord sur le nom : Roblès c'est-à-dire chêne et on notera la curieuse homologie en rapport avec le père qu'il n'a pas connu :

« De ma vie je n'avais vu de chêne ailleurs que dans les livres...mais je dessinais cet arbre sur la couverture de mes cahiers et il me plaisait que sur les képis des généraux, on brodât des feuilles de chênes, symbole de la force. »⁹⁸

Une diversion humoristique qui vient trahir un sentiment d'angoisse autour du triangle œdipien Espagne-France-Oranie.

Par sa structure, l'œuvre révèle un texte éminemment hispanique, une hispanité qui est la médiation littéraire de l'algérianité ; signe d'une identité dans la différence et

⁹⁸ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.97

inséparablement d'une différence dans l'identité française, dans le mouvement de diastole et systole qui est cet « entre-deux algérien », à l'horizon de cette émergence d'une spécificité « algérienne » avortée. Miroir d'une société stratifiée où signes de classes et signes de races s'identifient, .mais peuvent aussi circuler.

3-1-3- *Un oued pour la mémoire de Fatima Bakhai.*

Deux histoires se construisent et se nouent dans *Un Oued pour la mémoire* : La première est celle de Madame Boissier qui symboliserait le colonisateur débarquant sur une terre nouvelle et s'installant en dominateur, la seconde est vécue par le personnage principal Aïcha symbole de tout un peuple : l'aborigène, l'Algérien autochtone qui a vécu depuis des générations sur cette terre et qui y vit en dominé. Les deux histoires se nouent mais ne se confondent pas. Si nous prenons l'histoire de Madame Boissier comme objet d'analyse, il est possible de proposer le schéma quinaire suivant.

Etat initial : Le rêve- ambition de Madame Boissier est de construire un immeuble sur une terre nouvelle afin de vivre dans ce pays de paix dans lequel elle a été expulsée à vie et d'assurer désormais sa continuité à travers le temps progéniture.

Complication : Elle apprend par son architecte Monsieur Weber, l'existence d'un oued dans les fondations de son immeuble qui risquerait d'entraver l'accomplissement de son rêve.

Dynamique : Elle ne prend pas en considération les avertissements de Monsieur Weber et finit par construire sur cet oued son immeuble qu'elle lègue à son fils après sa mort en lui faisant promettre de ne jamais s'en défaire. Ce dernier tient sa promesse par intérêt mais ses enfants finissent par le vendre à un docteur d'Indochine qui tentait de trouver le soleil, la chaleur, les couleurs, le parfum loin, de la neige et le froid de sa région natale. Mais voulait renouer avec ses racines, il décide de le revendre à qui il revient de droit : aux véritables habitants de cette terre ; aux aborigènes : à Aïcha sa patiente depuis toujours.

Résolution : Aïcha finit par récupérer l'immeuble de Mme Boissier mais un sentiment de tache inachevée s'installe : l'oued n'est toujours pas là.

Etat final : Le rêve de Mm Boissier s'effondre et l'oued resurgit des entrailles de la terre pour reprendre son droit de cité au plus grand bonheur d'Aïcha qui meurt après avoir transmis l'histoire et la mémoire de son peuple.

Si nous suivons plutôt l'histoire d'Aïcha et des autres personnages mis en scène parallèlement ; des personnages originaires du pays qui revendiquent leur droit de vivre, de posséder et de jouir de leur terre natale ; l'histoire collective de ces aborigènes, nous obtiendrons le schéma quinaire suivant légèrement différent du premier :

Etat initial : Djaffar qui débarque d'Andalousie par hasard sur une rive inconnue et déserte, découvre l'oued et rencontre des lionceaux. Ils construisent tous ensemble un monde de bonheur près de l'oued, espace de liberté. Ils cohabitent harmonieusement.

Complication : L'arrivée intempestive de Mme Boissier et le projet de la construction d'un immeuble sur l'oued interrompt cette harmonie initiale.

Dynamique :

- Mme Boissier construit un immeuble citadelle et étouffe le cours normal de l'oued.
- Grand-père descendant de Djaffar raconte l'histoire de Djaffar et des lionceaux à sa petite fille Aïcha et affirme que l'oued est toujours là, bien vivant et que cette terre où se dresse cette bâtisse leur appartenait et qui leur a été usurpée.
- Aïcha n'oublie jamais ce que grand-père lui a révélé et ne vit que dans l'espoir de récupérer son bien.
- L'immeuble est légué aux descendants de Mme Boissier puis vendu à un docteur d'Indochine qui décide de le revendre à Aïcha sa patiente, avant son retour dans son pays d'origine.

Résolution : Aïcha récupère après l'indépendance, par la bâtisse son histoire et sa mémoire mais ne sait pas comment faire pour les sauvegarder.

Etat final : Aïcha trouve la personne qui pourra assumer la tâche de la continuité. Elle transmet tout ce que grand-père lui a enseigné à Mounia sa petite-fille. Celle-ci propagera la mémoire de ce peuple et l'inscrira afin de ne plus la perdre.

Aïcha rejoint grand-père et Djaffar avec un grand soulagement et un profond sentiment de tâche accomplie.

Harmonie initiale	Animal + Djaffar et l'oued	Construction d'un monde de bonheur près d'un espace de liberté
Rupture /déséquilibres	Boissier+l'oued	Construction d'un immeuble et étouffement de l'oued
Evènements	Immeuble = objet de désir Immeuble = Objet de profit Immeuble = lieu de transit Immeuble= bien restitué	(Mme Boissier) Désir de retrouver un ailleurs dont elle a été expulsée. Antoine Boissier (fils d'Angèle Boissier) souhaite revendre l'immeuble au prix fort. Le Dr d'Indochine séjourne dans l'immeuble mais ne peut s'empêcher de retrouver son lieu d'origine. Aïcha se réapproprie un objet non authentique.
Etat final	Effondrement de l'immeuble rejaïssement de l'oued	Destruction et retour à l'homme premier : retour de l'oued

Ces deux modèles reconstitués dans ce tableau récapitulatif schématisent à l'extrême les actions de *Un oued pour la mémoire*. L'œuvre de Bakhaï constitue un récit extrait d'une réalité immédiate : celle de l'histoire de la colonisation de l'Algérie en général et celle d'Oran en particulier ; la présence du colonialisme et son hégémonie sur le peuple autochtone est récurrente. C'est à travers "le mirage" de l'oued qu'elle nous fait paraître symboliquement l'immeuble, la confiscation d'un espace, l'absorption d'une identité, d'une histoire transmise de génération en génération, depuis la fondation de cette ville, remontant jusqu'à l'arrivée des premiers Arabes sur cette côte d'Afrique.

3-2- La temporalité.

Jacqueline de Romilly définit le temps par rapport à l'événement comme suit : « *Le temps accompagne de sa présence la suite des événements humains, il y assiste et les voit se succéder sans qu'aucun ne lui échappe.* »⁹⁹. Plus loin, nous lisons : « *Le temps contribue aussi à établir la vérité, Il fait connaître au bout du compte ce que voulait les hommes et les choses.* »¹⁰⁰

En effet, la temporalité est un élément fondamental dans la construction de toute œuvre romanesque et ce, vu l'importance qu'elle revêt dans l'installation de cet univers ; le temps permet la transformation des situations narratives ou des personnages qui leur procurent un soutien figuratif. La datation peut être explicite ou implicite, la chronologie peut être clairement marquée ou absente. Nous allons voir de plus près comment cet élément s'articule dans les œuvres : *La Peste* d'A. Camus, *Jeunes saisons* d'E. Roblès et *Un oued pour la mémoire* de F. Bakhäi.

3-2-1- *La Peste* : Temporalité tragique.

Dès le début du récit, l'on annonce que *La Peste* est une chronique, autrement dit, recueil de faits historiques rapportés dans l'ordre de leur succession ; cela implique une soumission au temps. Cependant, la mention d'une décennie (194.) et non d'une année précise, limite singulièrement l'exactitude de la référence chronologique. En effet, en analysant de plus près cette chronique, l'on remarque que les dates ne sont mentionnées que dans la première partie (le 16, 17, 18, 25, 28, et 30 avril) et dans la dernière partie qui commence le 25 janvier, jour de la décision de réouverture des portes. La durée de la fiction paraît être ainsi, à quelques semaines près, d'une année. Effectivement, après un prologue constitué d'une évocation d'ensemble de la ville d'Oran, le récit effectué par un narrateur anonyme, commence un 16 avril, jour de la découverte d'un rat mort, premier signe de l'apparition de la peste ; il se terminera dix mois plus tard lorsqu'à l'aube d'une belle matinée de février les portes de la ville se

⁹⁹ De ROMILLY, Jacqueline, *Le temps dans la tragédie grecque*, Librairie philosophique J. Vrin, 1971, coll. Science de l'homme. p.49.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.95.

rouvrent et les habitants d'Oran célèbrent la disparition du fléau. Fait intéressant, si le récit suit bien, comme il se doit, l'ordre chronologique, mais les mentions des dates chiffrées disparaissent entre le moment de la fermeture des portes de la cité et celui de la décision de réouverture. Il est significatif que la « chronique » ne donne de date précise qu'au début du récit, lorsque le temps est vécu au quotidien, normalement (de la page 15 jusqu'à la page 20) ; mais très vite, quand l'inquiétude commence à naître les repères se troublent :

« C'est à peu près de cette époque »¹⁰¹

Bientôt, ce n'est plus le calendrier qui fournit les jalons, mais un événement de la fiction ; la mort du concierge ; c'est elle qui

« marqua la fin de cette période remplie de signes déconcertants et le début d'une autre, relativement plus difficile, où la surprise des premiers temps se transforma peu à peu en panique (...). C'est à partir de ce moment que la peur, et la réflexion avec elle, commencèrent »¹⁰²

Une fois la peste déclarée, elle devient l'unité temporelle : le temps se mesure par « semaine de peste »,

« la troisième semaine de peste (...) la cinquième semaine (...) la sixième (...) »¹⁰³,

et par le nombre de morts qui correspond à cette unité ; très vite, la semaine ne suffit plus ; il faut compter par mois :

« La fin du premier mois de peste fut assombrie (...) par une recrudescence marquée de l'épidémie et un prêche véhément du père Paneloux »¹⁰⁴

¹⁰¹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.21

¹⁰² *Ibid.*, p.28

¹⁰³ *Ibid.*, p.77

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.89

Le calendrier devient alors souvent un calendrier propre aux habitants d'Oran : il est conçu par rapport aux événements marquants de la cité (« le lendemain de la conférence », « peu après le prêche », etc.). On compte le temps en « journées de peste », en « semaines de peste », en « mois de peste ». Se constitue ainsi un calendrier propre au temps de peste : c'est que les Oranais vivent au seul rythme de l'épidémie et se sentent hors du temps des autres hommes. Les portes de la ville une fois rouvertes, la datation officielle reprendra ses droits. Le temps dans *La Peste* participe dès lors, à la terreur ; le temps des horloges qui découpent les jours, les semaines, les mois ; et le temps « monumental », pour reprendre le mot de Paul Ricoeur, qui impose sa référence, et ses « figures d'autorité et de pouvoir »¹⁰⁵, et qui se compte en durée de peste.

Tandis que s'instaure cette nouvelle mesure du temps, le récit pose des repères qui n'ont d'autres référents qu'eux-mêmes, à l'intérieur de la fiction. En effet, ce récit écrit sous forme de chronique est construit avec effet de symétrie : élaboré en cinq parties, il fait penser à une tragédie en cinq actes ; à la fin de chaque partie, une phrase crée un effet de suspense.

Première partie : dates précises « 30 avril », mort du concierge => début de l'épidémie
À partir du troisième chapitre : flou temporel.

Deuxième partie : Au début, anticipation puis retour à deux jours après la fermeture des portes. Plus de dates précises, mais des dates relatives à la fermeture : « le lendemain », « deux jours après la fermeture des portes ». Chapitre neuf : la narration s'accélère avec Rambert.

Troisième partie : bien plus courte, elle concerne juste le mois d'août. Le rythme est ralenti. C'est l'apogée de la peste : la chaleur favorise la contamination.

Quatrième partie : commence par un retour en arrière. Flou temporel. La narration s'accélère : on passe rapidement de fin octobre, à la Toussaint, puis à Noël.

Cinquième partie : fin des mesures prophylactiques dans la ville. On retrouve des dates précises. L'ouverture des portes est quand même restée dans un flou temporel. => Il y a un effet de symétrie, un chiasme.

¹⁰⁵ RICOEUR, Paul, *Temps et Récit, tome 2, La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Editions Le Seuil, Collections Points Essais, 1991. p.159.

La structure chronologique se double ainsi d'une structure dramatique, rendue sensible à la fois par l'évolution du nombre de morts (augmentation vertigineuse, stagnation et descente brutale vers zéro), et par le récit des étapes de lutte contre le fléau : ramassage des rats morts, soins immédiats aux malades, utilisation des vaccins existants. Par ailleurs, les formations sanitaires créées par Tarrou pour lutter efficacement et collectivement contre l'épidémie sont rejointes successivement, au court du récit, par l'employeur de mairie Grand, le journaliste Rambert, le jésuite Paneloux et enfin le juge Othon, les deux derniers évoluant vers plus d'humanité, et tous incarnant une réponse particulière au problème posé par le surgissement de la peste. Le roman est rythmé également par la succession des saisons et des climats : brumes et pluies diluviennes du printemps, soleil implacable ainsi que vents violents et brûlants de l'été, grandes averses de l'automne, froid de l'hiver. Ces notations climatiques constituent à chaque fois un décor cosmique accompagnant l'évolution de la peste. Elles accentuent l'intensité dramatique du récit.

C'est donc l'évolution de l'épidémie qui, sur le plan dramatique prend le relais sur le système de datation précises et structure la chronique. Il s'agit pour le narrateur, de faire la démonstration de son souci d'exactitude historique et d'instituer d'entrée de jeu, une certaine distance narrative par rapport aux événements qu'il relate ; et pour le romancier de créer à la fois l'illusion du réel par la mention précise de date, et de marquer les étapes d'une montée de l'intensité dramatique.

Le temps tragique est l'un des thèmes essentiels du roman *La Peste* ; il est la traduction du sentiment d'urgence et de précarité, la relation ontologique de l'homme et du temps.

3-2-2- Jeunes saisons : temporalité mémorielle.

Le temps dans l'œuvre de Roblès est celui du souvenir et de la rétrospection. Le narrateur qui est à la fois personnage et auteur, se remémore ses jeunes années dans les quartiers de la ville d'Oran. Les indications temporelles sont, donc, organisées autour d'événements centrés sur le personnage principal : l'auteur-narrateur.

En effet, l'organisation temporelle globale de notre texte est clairement située dans le temps : le temps de l'écriture que nous relevons dans le premier chapitre se poursuivant

jusqu'au début du deuxième chapitre (page 20), cédant la place à partir de là (deuxième paragraphe, page 20) au temps du récit qui relate la vie de notre auteur entre douze et treize ans. Et ce n'est qu'à la fin du livre que nous sommes à nouveau face au temps de l'écriture avec l'indication « Alger, 1958 ».

Les indices temporels sur lesquels nous prenons appui sont de deux ordres : des marques temporelles relatives à la situation d'écriture « ici et maintenant »,

« Tel était mon quartier à cette époque »¹⁰⁶

« A douze ou treize ans je pouvais rester... »¹⁰⁷

« Ces voyages je les ai tous réalisés plus tard »¹⁰⁸

« Alger, 1958 »¹⁰⁹

et des indications temporelles relatives au contexte c'est-à-dire repérées les unes par rapport aux autres dans la linéarité de l'énoncé :

« Un de ces jours où je restais livré à moi-même... »¹¹⁰

« Le soir, avant le souper, il nous réunissait en face de la charcuterie Florès »¹¹¹

« Un jour, l'un d'entre eux... »¹¹²

Cependant, dans le texte Roblesien, il s'agit d'un récit d'enfance où « fatalement », selon Philippe Lejeune¹¹³, l'autobiographe éprouve une certaine difficulté à respecter « l'ordre chronologique » ; ses souvenirs sont mal datés, il risque de confondre les époques, sa mémoire peut lui jouer des tours, l'oubli, le souvenir qui peut revenir après coup, le document qu'on peut retrouver ultérieurement qui démentirait le souvenir etc.

¹⁰⁶ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.18

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.19

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.106

¹¹⁰ *Ibid.*, p.22

¹¹¹ *Ibid.*, p.25

¹¹² *Ibid.*, p.35

¹¹³ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle Edition augmentée. Ed du Seuil, 1975, 1996. coll Point Essais. p.197

Il convient donc de distinguer le temps des faits (l'époque dont on parle, l'enfance par exemple comme c'est le cas dans notre récit) et le temps de l'écriture (la période au cours de laquelle l'auteur écrit). Le plus souvent, de nombreuses années les séparent. Le souvenir, les mécanismes de la mémoire sont des thèmes fréquents de l'autobiographie. Parfois, le passé et le présent sont comparés ou bien les époques se mêlent. L'écrivain tire alors parti de cette superposition pour accéder à sa propre vérité par la reconstitution de ses « moi » successifs.

Mais notre auteur-narrateur met scrupuleusement en valeur la richesse et le flou poétique de sa vie profonde, il vagabonde au gré de sa mémoire sans arriver à trouver l'ordre qui la structure. De plus « les jeux chronologiques que se permettent les autobiographes ont toujours pour terrain, le rapport du présent de l'écriture, et le passé raconté par l'écriture »¹¹⁴

De ce fait, nous sommes confrontés dans le roman de Roblès, *Jeunes saisons*, à une double temporalité : le temps de l'énonciation et le temps du récit. Cette « complexité du temps narratif tient au fait que plusieurs couches temporelles se croisent au sein de toute narration »¹¹⁵

Dans un premier temps une **temporalité externe** : moment de production du récit où l'auteur énonce l'histoire de son enfance à un âge adulte entant qu'écrivain en utilisant les temps du discours.

« La même (...) joie bondit en moi chaque fois que je retourne à Oran. (...) Mais les souvenirs jaillissent surtout de chaque pierre de ce quartier sans caractère où mon enfance s'est écoulée. Il se trouve pressé entre la gare de style mauresque et la falaise qui domine Oran. »¹¹⁶

Il est distancié dans le temps car il parle de sa vie rétrospectivement ce qui lui donne un savoir plus grand et une vision plus ample, une profondeur interne et externe.

¹¹⁴ GENETTE, Gérard, *Discours du récit. Figure III*. Ed du seuil, 1972.

¹¹⁵ ADAIM, J.M. et REVAZ, F., *L'analyse des récits*. Ed du Seuil, février 1996, p.43

¹¹⁶ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.9

« Des figures familières nous entouraient alors qui ont disparues aujourd’hui. (...) Où sont donc les deux guitaristes aveugles qui “répétaient” en face de ma fenêtre ? (...) Ils contribuaient à donner à nos rues une atmosphère Andalouse qu’elles ont perdue aujourd’hui. »¹¹⁷

Cela lui permet également le retour en arrière sur lequel est fondé son récit, et les anticipations certaines.

« A douze ou treize ans, je pouvais rester durant des heures enfermé seul à lire ou à rêver. Souvent, je montais sur la terrasse et j’imaginai de lointains voyages face à la mer indigo et aux collines fauves de Santa-Cruz. Ces voyages je les ai tous réalisés plus tard. J’ai visité Jérusalem et Moscou, Angkor Vat et Rio de Janeiro, la baie d’Along et Istanbul, New York et Kyoto, Mexico et Buenos Aires et Port-Etienne et Djibouti et Bangkok et Colombo !... Ah ! **J’écris** ces noms et **j’entends** chanter en moi le poème de mon enfance ! (...) A Oran, durant ces années neuves, j’étais comme ces voiliers qui tremblent sur leur quille et semblent frémir d’impatience avant d’appareiller ! »¹¹⁸

A cela s’ajoute une **temporalité interne** : le temps propre de l’histoire racontée qui se réduit à une partie de l’enfance de notre auteur (à douze treize ans). Le récit autobiographique de Roblès n’évoque qu’une partie de sa vie qui se limite à son âge pubère mais combien important car c’est l’étape de la transition entre l’enfance et l’adolescence ; période de la révolte, de la remise en question et surtout de la construction de la personnalité de l’homme adulte à venir.

Dans cette double temporalité nous retenons deux axes :

L’axe du racontant : l’acte énonciatif proprement dit dans sa linéarité scripturale qui s’ouvre sur un débarquement (Chaque fois que je retourne à Oran) sur la côte oranaise (chaque fois que mon regard du plus loin, distingue enfin la crête de Santa Cruz et son vieux fort espagnol) et laisse émerger dès le commencement un sentiment profond de nostalgie et de souvenirs qui jaillissent de partout dans un ailleurs que le narrateur tente

¹¹⁷ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.10

¹¹⁸ *Ibid.*, pp.19-20

de retrouver ; sentiment qui sera le déclencheur d'un récit fondé sur une perte (Des figures familières nous entouraient alors qui ont disparues aujourd'hui) et débouchant ainsi sur **l'axe du raconté** : l'histoire proprement dite où le narrateur s'efforce de récupérer par la mémoire des activités sensorielles (le bruit, le goût, les senteurs, les images, les sensations)¹¹⁹, le temps de l'occupation des lieux.

Ainsi, l'on peut dire que les indications temporelles nous « ancrent » dans un réel, un réel vécu par notre auteur, car elles correspondent à des événements attestés, relatifs à une époque de référence bien déterminée de la biographie de Roblès.

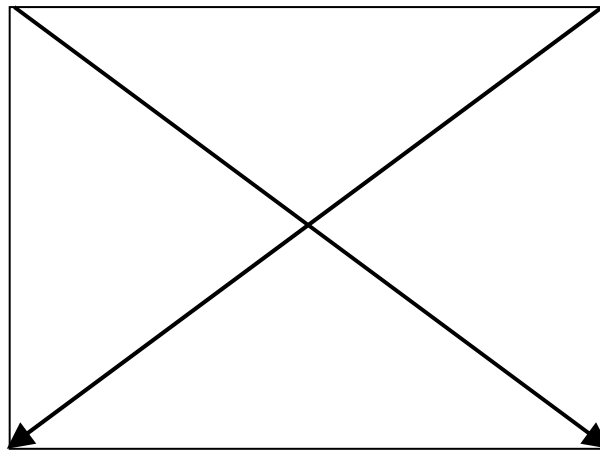
La temporalité, dans l'œuvre autobiographique de Roblès constitue une réalité, une époque révolue, évoquée par anaphore.

Nous pouvons par le biais du schéma suivant établir la double temporalité de notre récit.

¹¹⁹ La récupération de l'époque de l'occupation des lieux par la mémoire sensorielle sera largement développée dans la deuxième partie.

Temps de l'écriture

Temps du récit



Axe du racontant

Axe du raconté

Ici

Ailleurs

Epoque de l'occupation

Ville ouverte

récupérée par les sens

(Nostalgie/souvenirs
déclencheurs du récit fondé
sur une perte)

Par ce carré sémiotique, nous résumons le thème du temps dans *Jeunes saisons* ; temps de l'écriture qui est le temps présent de l'énonciation où le narrateur évoque une ville ouverte mais constituée sur une perte. Et le temps du récit ; une époque revisitée par notre narrateur, l'époque de l'occupation des lieux, lieux intimistes récupérés par les sens.

En conclusion, il convient de dire que dans le texte de Roblès, le temps qui est celui de l'enfance, l'époque de l'innocence, de l'enracinement connaît quelques variations. Cependant, il est question d'un « je » qui raconte, donc d'une parole individuelle relatant des faits personnels, relatifs à une personne bien réelle, à une époque donnée. De ce fait, le temps est construit sur un investissement puissant de la mémoire.

3-2-3- *Un oued pour la mémoire : temporalité cyclique*

Le mode de construction temporelle dans *Un oued pour la mémoire* est exprimé explicitement dans la transformation des situations narratives et des personnages. Cependant, même si la chronologie du récit est clairement marquée, le système de datation est quelque peu anachronique. En effet si l'on s'intéresse à la question de l'ordre temporel, nous relèverons des anachronies narratives c'est-à-dire des perturbations de l'ordre d'apparition des événements : le narrateur introduit la chronologie des arrêts et des retours en arrière. Il commence en utilisant une anachronie par rétrospection (analèpse), à raconter l'histoire de Mme Boissier, la première propriétaire de l'immeuble qu'elle a construit elle-même.

« Mme Boissier ne pouvait prévoir en ce début du siècle... »¹²⁰

« Angèle (...) avait débarqué, un petit matin de janvier... »¹²¹

« Voilà trente ans que je vis dans ce pays... »¹²²

« Les derniers ouvriers quittèrent le chantier au début du printemps 1908 »¹²³

« Un quart de siècle durant, l'immeuble resta la plus belle construction »¹²⁴

La mention « un quart de siècle », au début du deuxième chapitre, indique une ellipse qui résume la vie de Mme Angèle Boissier dans l'immeuble après la réalisation de son rêve, jusqu'à sa mort, ainsi que les dispositions prises par son unique héritier Antoine Boissier, concernant la bâtisse.

Le narrateur enchaîne par la suite, sur l'histoire de grand-père racontant l'oued, Djaffar et les lionceaux à sa petite fille Aïcha, du vivant de Mme Boissier et aux pieds de son immeuble. L'histoire de grand-père date de plus de mille ans (chapitre III).

¹²⁰ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.7

¹²¹ *Ibid.*, p.8

¹²² *Ibid.*, p.9

¹²³ *Ibid.*, p.9

¹²⁴ *Ibid.*, p.13

Le récit se poursuit en évoquant dans le chapitre IV, cette fois-ci, les remords avec lesquels vivait Mr Weber l'architecte ; remords d'avoir coulé du béton sur un oued vivant et sa tentative auprès d'Antoine Boissier, après la mort de sa mère, de vérifier si l'oued existait réellement en l'incitant à creuser un puits. Après le refus de ce dernier, la vie de Mr Weber est résumée en quelques phrases :

« La guerre était là (...). Elle emporta chez Mr Weber le souci d'un oued qui paraissait bien dérisoire dans la tourmente générale. La guerre, comme toutes les guerres, connut sa fin, Mr Weber, comme tous les hommes, connut la sienne. »¹²⁵

Dans le chapitre V, le narrateur revient sur l'histoire de l'immeuble qui devient « le vieil immeuble » de la rue en pente, « près d'un demi-siècle » depuis le jour où Mme Boissier l'avait inauguré (p27), et sur le fait qu'il avait été vendu à un docteur d'Indochine par les héritiers d'Antoine Boissier ; un docteur qui recevait toute sorte de clientèle, même « indigène ». Parmi elle Aïcha amis en tant que vieille femme et grand-mère à son tour.

Le chapitre VI revient au jour de la mort de Mme Boissier où grand-père et Aïcha, la petite fille, étaient présents devant l'immeuble.

Et ce n'est qu'à partir du chapitre VII (p. 31) que commence le récit de la vie de Aïcha, en tant qu'adulte, mais là encore, on assiste à plusieurs « flash-back » évoquant grand-père, sa mort, Mme Boissier, Djaffar, le début et la fin de la guerre, l'indépendance et la nouvelle ère d'une nouvelle génération.

Comme nous venons de le voir, notre roman commence par une entrée « au milieu » de l'action où plusieurs actions s'entrecroisent, et se poursuit par anaphore dans des flash-back explicatifs. Ces maniements de l'ordre offre à notre romancière une grande liberté ce qui lui permet de « mimer » le parcours psychique au gré des réminiscences de son personnage principal Aïcha. La catégorie du temps est ainsi affectée : des distorsions affectent la durée du récit. Les différents récits se télescopent,

¹²⁵ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.24-25

ce qui devrait être raconté avant l'étant après. De plus, les séquences du récit de Mme Boissier, pour ne prendre que cet exemple, sont disloquées, « ordonnées » en faisceaux multiples, invitant le lecteur à un travail de « remembrement ».

Le récit de grand-père sur l'immeuble est interrompu par une anachronie : il ne parle plus de l'immeuble mais de Djaffar et de son arrivée de Cordoue, de l'oued, des lionceaux puis la première histoire reprend, et ainsi de suite, comme en une danse désarticulée.

Nous pouvons sans doute évoquer le phénomène de dystaxie¹²⁶, selon la formule de Barthes, puisque la logique syntaxique habituelle est perturbée « *la complexité du récit, note-t-il, peut se comparer à celle d'un organigramme capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant* »¹²⁷. Le récit est alors susceptible d'intégrer des anachronies les plus diverses et les événements ne peuvent se narrer dans l'ordre où ils se sont produits. La ligne brisée, l'alternance du récit et du commentaire font partie du rythme de la parole constate Lejeune¹²⁸.

Ces perturbations de l'ordre servent la construction des oppositions de vie qui structurent cet univers et manifestent la volonté d'une saisie exhaustive des acteurs de notre roman.

Ceci étant, pour résumer la notion de temporalité, nous pouvons dire que dans notre roman *Un oued pour la mémoire*, nous sommes, en fait, face à deux grands moments historiques du récit : l'époque de la colonisation et celle de pendant et l'après-guerre. Ces deux grandes périodes sont vécues, vues et conçues par trois personnages capitaux :

Il y a le temps de grand-père, celui de Aïcha et enfin celui de Mounia la petite-fille de Aïcha. Notons que les générations intermédiaires entre les grands-parents et les petits enfants ne sont pas d'une grande importance.

Pour grand-père le temps est un passé lointain qui s'étale au-delà de mille ans. Ce grimoire de souvenirs si précieux est transmis jalousement à Aïcha qui le conserve

¹²⁶ Anomalie affectant la logique dans les actions selon R.Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p.46 communication n°08, 1966.

¹²⁷ *Ibid*, p.50

¹²⁸ LEJEUNE Philippe, *je est un autre*, Paris : Le Seuil, 1980, p.303

profondément au fond de son être, il s'agit en l'occurrence de l'avènement des premiers guerriers arabes sur les rivages de wahran :

« La plage qui les avait accueillis porte encore aujourd'hui leur nom " les Andalouses ". Depuis mille ans les hommes ont disparu, mais la mer est toujours là, au bord du sable blanc, et si l'histoire ne s'est pas passée exactement comme je te la conte et qu'on me l'a contée, quelle importance c'est ainsi que les gens s'en souviennent »¹²⁹

dit-il à sa petite-fille Aïcha. Ainsi, le temps de grand-père est le temps du souvenir, le temps de l'explication comme l'affirme Euripide : « *Le temps expliquera tout aux hommes de plus tard* »¹³⁰. Le temps par l'intermédiaire de grand-père devient ou acquiert la fonction inamovible de témoin et ainsi, sera amené à exercer un pouvoir souverain et redoutable dans la mesure où il devient juge et fin observateur.

Il est à signaler, par ailleurs, que le temps de grand-père est celui qui a vu se dérober entre ses mains le bien de ses ancêtres venus d'Andalousie. L'emploi du passé composé sert à la rétrospection ; un « Flash-back » profondément historique.

Aïcha, quant à elle, a vécu une période beaucoup plus récente que celle de grand-père : celle de la colonisation, de l'éclatement de la guerre de libération insinuée par la présence du mari moussa, qui rejoint le maquis, et de l'indépendance annoncée Par le départ du médecin d'Indochine : C'est là, une période que l'on pourrait délimiter entre les années 40 à 1962 et après l'indépendance.

Vient ensuite la période contemporaine vécue par Mounia, la petite-fille de Aïcha, elle s'étend de l'indépendance à nos jours, elle est focalisée par un regard tout neuf porté sur Oran, un regard qui n'est ni celui de la nostalgie de Grand-père, ni celui de l'imagination de Aïcha, mais un regard embrassant le tout, étant donné que Mounia a été dépositaire de la bibliothèque du " Médecin d'Indochine ". C'est Mounia qui va assister à l'effondrement et au recul de toute une période symbolisée par l'immeuble

¹²⁹ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.19

¹³⁰ DE ROMILLY Jacqueline, *op.cit.* p.50

construit sur l'oued et qui ne va pas tarder à s'écrouler sous l'effet de la besogne persistante de l'eau qui va reprendre son droit de cité. Et Mounia incarne adéquatement cette eau qui émane des profondeurs pour se restituer dans le contexte d'Oran l'actuelle.

La parole de Aïcha est la parole de tout un peuple symbolisée par un oued évoqué d'emblée dans le titre du roman : *Un oued pour la mémoire* ; l'oued qui est le symbole de la vie, de l'identité, de l'être de toute une nation, demeure dans la mémoire collective. Nous sommes en plein mythe où le temps commence et se termine avec l'oued. Bakhaï s'appuie sur l'histoire et sur l'oralité pour construire son temps romanesque. Elle lie le présent au passé et ce rapprochement introduit une relation de cause à effet : ce qui arrive dans le présent est automatiquement lié avec ce qui a eu lieu dans le passé. Dans le texte de Bakhaï, le temps évolue donc en établissant une rencontre entre le temps historique et le temps cosmique. En effet, par ces analepses et ces retours en arrière, Bakhaï procède à une remontée dans le temps. Même si la linéarité du temps cosmique rend impossible la rétrospective, elle propose, dans son récit, une temporalité où confluent à la fois le temps cosmique et le temps historique dont l'évolution cyclique permet ce va-et-vient.

Cette analyse de la temporalité nous amène de facto à l'étude des constellations de la narration.

3-3- La narration.

La notion de narration a été définie par Gérard Genette comme « *acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place* »¹³¹. Par cette définition, Genette se réfère aux travaux sur l'énonciation d'Émile Benveniste : On sait que la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la subjectivité dans le langage, c'est-à-dire de passer de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice – ce que l'on nomme aujourd'hui leur énonciation. Il semble que la poésie éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours

¹³¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil 1972.p.72

narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de narration¹³². Benveniste propose initialement d'entendre par énonciation, la « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »¹³³ Il précise que l'objet de son intérêt n'est pas « *l'acte même de produire un énoncé*», mais bien « *le texte de l'énoncé* »¹³⁴ ; il suggère en conséquence de « *définir l'énonciation dans le cadre formel de sa réalisation* » : « *nous tentons d'esquisser, à l'intérieur de la langue, les caractères formels de l'énonciation à partir de la manifestation individuelle qu'elle actualise.* »¹³⁵. En abordant la notion de narration, Genette introduit également la métaphore de la voix pour désigner le rapport entre le discours narratif et son instance productrice, mais il emploie les deux termes voix et narration de manière plus ou moins synonymique. Ducrot aussi pense que :

« Les recherches sur le langage, depuis au moins deux siècles, prennent comme allant de soi [...] que chaque énoncé possède un et un seul auteur. Une croyance analogue a longtemps régné dans la théorie littéraire [...]. Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes [...] pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante et juge les autres [...]. »¹³⁶

En nous basant sur toutes ces conceptions, nous abordons maintenant, la narration autrement dit la mise en scène des formes et des postures narratives, leurs configurations et leur mécanique internes. Il s'agit de l'image véhiculée par le récit de la situation de parole et plus spécifiquement de l'acte producteur dont l'énoncé narratif serait le produit. Nous voulons mettre l'accent sur les particularités structurelles des configurations narratives afin de montrer leur potentiel signifiant et leur portée réflexive.

¹³² GENETTE Gerard, *Op.cit.* p.226.

¹³³ BENVENISTE, Émile 1966. *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris : Gallimard.p.80

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p81.

¹³⁶ DUCROT Oswald 1984. *Le dire et le dit*, Paris : Les Éditions de Minuit.p.171

3-3-1- Double narration.

En se référant aux analyses de Ducrot, l'énonciation telle qu'elle est menée par l'énoncé peut contenir des points de vue que le locuteur prend plus ou moins en charge, mais aussi imaginer plusieurs locuteurs distincts. A ce sujet, il déclare qu'il y a : «*possibilité toujours ouverte de faire apparaître, dans une énonciation attribuée à un locuteur, une énonciation attribuée à un autre locuteur* »¹³⁷, phénomène qu'il désigne de « double énonciation ». Genette quant à lui, annonce que l'instance narrative « *ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même œuvre narrative* »¹³⁸. Ce qui est le cas dans *La Peste* d'Albert Camus et c'est ce que nous allons essayer de montrer.

Dès l'incipit, le narrateur de *La Peste* annonce le récit comme étant une chronique qui, par définition, rappelons-le, raconte de façon objective, des événements historiques ou fictifs selon l'ordre chronologique de leur déroulement.

« Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran »¹³⁹

En effet le locuteur, tout en s'associant à l'action, se contente de rapporter les faits comme le ferait un historien en recueillant des témoignages et des documents. Il s'agit d'un exposé des événements selon sa propre vision qu'il relate au fil des jours. Simple observateur au langage neutre, il livre aux lecteurs les événements sous leur forme brute, en rend compte sans chercher à les réorganiser, en décrivant minutieusement l'apparition de la peste, ses symptômes, son évolution, sa propagation, en donnant des détails d'un réalisme extrême, entériné par une documentation variée et précise :

« Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à

¹³⁷DUCROT Oswald, *Op.cit.*, p.196

¹³⁸GENETTE, Gerard 1972. *Figures III*, Paris : Seuil. p. 227

¹³⁹CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995.p.11

même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien. Bien entendu, un historien, même s'il est amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens : son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains »¹⁴⁰

En décrivant l'évolution de la peste, le narrateur y est mêlé :

«(...) ils s'aperçurent qu'ils étaient tous, et le narrateur lui-même, pris dans le même sac, et qu'il fallait s'en arranger »¹⁴¹.

Il évoque la population en disant : « nos concitoyens ». Il se manifeste parfois très ouvertement : « le narrateur estime... », « le narrateur propose... », mais il reste embusqué, afin d'être « *témoin objectif* » (fonction définie pages 273-274), et ne dévoile sa véritable identité qu'à la fin du roman.

Le lecteur suit ainsi, de chapitre en chapitre, l'action du docteur Bernard Rieux qui travaille à sauver des malades de plus en plus nombreux, l'implication progressive de Jean Tarrou qui crée des formations sanitaires rassemblant des volontaires pour lutter contre le fléau, les démarches successives de Raymond Rambert qui souhaite quitter la ville afin de rejoindre la femme qu'il aime, les tentatives répétées de Joseph Grand pour écrire un roman et le comportement bizarre de Cottard qui a des fautes ou des crimes à se reprocher. Camus use à plusieurs reprises du procédé romanesque de l'énigme : c'est progressivement, après y avoir été préparé par des indices, que le lecteur découvrira que ce Cottard est un trafiquant, que Grand veut écrire un livre, que le narrateur anonyme n'est autre que Rieux lui-même.

« Il est temps que le docteur Rieux avoue qu'il est l'auteur de ce roman... »¹⁴²

¹⁴⁰ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995.p.14

¹⁴¹ *Ibid.*, p.67

Au dernier chapitre du roman, lorsque l'on découvre que le narrateur n'est autre que Rieux, ce dernier s'explique sur les circonstances dans lesquelles il a entrepris sa chronique sur les motifs qui l'ont incité à la faire et la façon dont il s'est senti tenu de la rédiger : « *Etant appelé à témoigner* », il a voulu garder « *une certaine réserve, comme il convient à un témoin de bonne volonté* ».

Cependant, le témoignage de notre personnage-narrateur, et dont l'identité est donc restée anonyme tout au long du récit et n'est révélé que vers la fin du roman, n'est pas le seul et l'unique. En effet, la narration de *La Peste* n'est pas prise en charge que par le personnage-narrateur, le docteur Rieux, il se trouve qu'un autre personnage le seconde et contribue au récit des faits. Il s'agit de Jean Tarrou. Rieux raconte des faits qu'il a lus, entendus, ou vus objectivement. On découvre la pensée et le savoir des autres personnages dans la seule mesure où il en est informé. Mais pour ses besoins de fiabilité, il fait intervenir un co-narrateur dont la voix lui paraît plus subjective et par conséquent complémentaire à son propre témoignage. En somme, dans cette chronique, des carnets, des prêches, des notes, des journaux sont réunis pour multiplier les points de vue afin de rendre compte d'une objectivité et d'une neutralité dans la relation des événements. Néanmoins, on retient essentiellement celui de Jean Tarrou qui tient ses carnets et se voulant lui aussi, témoin des événements de la vie quotidienne des Oranais. Son témoignage apporte une crédibilité à celui de Rieux en confirmant et en complétant ses observations et ses propos. De plus, il permet de réaliser des descriptions impossibles à Rieux comme celle de son physique ou des événements se produisant pendant son absence.

Ces deux instances narratives dont les propos se complètent ou se confirment réciproquement, donnent le sentiment au lecteur qu'il s'agit d'incontestables vérités. Nous citerons ici à titre d'exemple deux descriptions de la ville, celle de Rieux narrateur, la seconde citée comme extrait des cahiers de Tarrou. Toutes les deux soulignent la laideur de la ville d'Oran «sans pigeons, sans arbres, sans jardins»p.135, sur son caractère commercial et la qualité de ses plaisirs «commandés par les nécessités du négoce.»p.136 «La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide», rapporte Rieux tandis

¹⁴² *Ibid.*,p.241.

que Tarrou montre «dès le début une curieuse satisfaction de se trouver dans une ville aussi laide par elle-même»,p.136. Les cahiers de Tarrou abondent en «considérations bienveillantes sur l'absence des arbres, les maisons disgracieuses et le plan absurde de la ville», Rieux évoque également le manque des battements d'ailes et des froissements de feuilles.

Le principe de narration de *La Peste* est ainsi tout à fait particulier : l'instance du récit est un narrateur apparemment anonyme, qui parle de lui sur le mode impersonnel (« on doit l'avouer », « le narrateur croit ») ou s'exprime à la première personne du pluriel, s'incluant ainsi dans le groupe des Oranais (« notre ville », « on ne connaît pas chez nous le désordre »). Ne disant jamais « je », il semble être un spectateur attentif ou un acteur de second plan du drame dont il va se faire le chroniqueur. Il affirme :

« La seule qualité que l'on exige d'un chroniqueur, c'est la probité, ou plus profondément encore la modestie, garante psychologique de la probité. »

Il se propose d'écrire « avec la retenue désirable », ne veut pas « prêter à ses compagnons de peste des pensées qu'en somme ils n'étaient pas forcés de former. » - « Pour être un témoin fidèle, il devait rapporter surtout les actes, les documents et les rumeurs. Mais ce que personnellement, il avait à dire, son attente, ses épreuves, il devait les taire. » - « Que chacun, médecin ou non, se prononce selon ses capacités sur les origines probables de ce mal, sur les causes qui ont pu occasionner une pareille perturbation, je me contenterai d'en décrire les caractères et les symptômes capables de faire diagnostiquer le mal au cas où il se reproduirait. ». Il s'efface même plusieurs fois pour reproduire une autre chronique, celle des carnets de Tarrou.

Cette instance narrative dominante se double donc d'une seconde voix, d'abord, comme nous l'avons montré plus haut, par celle de Tarrou, ensuite, assez vite, au fil du texte, lorsque le narrateur-personnage, le docteur Rieux qui décrit dans un premier temps, les faits avec détachement, intervient dans son récit, dans un second temps, pour émettre un jugement sur un personnage ou une situation, pour énoncer telle ou telle opinion sur l'homme à la manière d'un moraliste. Et l'on perçoit bien alors que c'est Camus qui parle à travers lui. Mais le romancier ne se veut pas donneur de leçons : il atténue les affirmations du narrateur par des expressions comme « c'est du moins la conviction du narrateur » ou « c'est une idée que le narrateur ne partage pas ». Ce

système cryptographique ne vise pas à piquer la curiosité : il répond au souci délicat de réduire la part des éléments personnels dans un témoignage dont le mérite essentiel reste cependant d'être direct.

3-3-2- Narration unique

Jeunes saisons est un récit fait à la première personne du singulier, dans lequel le narrateur est aussi le personnage principal. Le narrateur s'énonce en employant le "je". Il est constamment dans son texte et les marques formelles de cette présence sont l'emploi du pronom personnel "je" déjà évoqué, les adjectifs possessifs, les anaphores (me-moi-mes) ; nous avons là ce que Pike¹⁴³ appelle un "début étique" avec nom propre. Ce début est lié, selon la dénomination de Stazel¹⁴⁴ type narratif "figural" qui implique la dominance du personnage comme foyer de la narration et s'opposant ainsi au genre "narratorial". Nous sommes donc confrontés à un récit écrit à la première personne où la narration homodiégétique centrée sur le narrateur culmine. Le personnage-narrateur est le sujet de toutes les perceptions : C'est lui qui regarde, se souvient, pense et narre ; il est donc le héros de son récit. Il entame son texte en utilisant le présent de l'indicatif et enchaîne avec les temps du récit dès qu'il évoque ses souvenirs, marquant ainsi, une distance entre le "je-narrant" et le "je-narré" et soulignant l'aspect rétrospectif de la narration. Cela lui donne un savoir plus grand, une vision plus ample, une profondeur interne et externe. Cela lui permet bien sûr le retour en arrière sur lequel est fondée la narration mais aussi des anticipations certaines.

« La même joie (...) bondit en moi chaque fois que je retourne à Oran »¹⁴⁵

« A douze ou treize ans, je pouvais rester (...) enfermé seul à lire ou à rêver (...) souvent j'imaginai de lointains voyages face à la mer indigo et aux collines fauves de Santa Cruz. Ces voyages, je les ai tous réalisés plus tard »¹⁴⁶

¹⁴³ Cité par GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1991, p.47.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.81.

¹⁴⁵ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.9

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.19.

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, il s'agit d'une autobiographie qui se définit également par la spécificité de son contenu visant non pas l'existence en général, mais la vie individuelle, et plus spécifiquement l'histoire de la personnalité. Elle met l'accent sur l'individualité de celui qui écrit et décline les étapes qui l'ont conduit à devenir ce qu'il est devenu ; elle retrace la formation d'un sujet singulier.

Dans *Jeunes saisons*, la prise en charge narrative est ainsi assurée par un point de vue interne donc subjectif : c'est l'auteur qui raconte ses souvenirs, ce que lui, a vécu. Le récit est fait à la première personne, un "je" qui est néanmoins subdivisé en deux, ces deux "je" coexistent : celui du moment de l'événement raconté, de l'enfance, d'hier et celui du moment de l'écriture, d'aujourd'hui car l'autobiographie a un double destinataire : soi-même et le lecteur. Tout ce qui est raconté est présenté comme vrai. L'auteur s'efforce d'être sincère mais les années qui ont passé entre le moment où les événements ont eu lieu et le moment où l'auteur les raconte font que les souvenirs peuvent être déformés ou incomplets. Cependant, tout n'est pas raconté : l'auteur fait une sélection parmi ses souvenirs. Cette sélection a un sens par rapport à l'image qu'il veut donner de lui-même et à son projet autobiographique.

Ce point de vue interne constitue l'unique narration permettant au lecteur d'entrer dans la conscience du personnage et établissant un lien privilégié entre eux. L'histoire est racontée essentiellement à travers les yeux, la pensée du jeune narrateur. Les événements sont donc vécus de l'intérieur, avec la fraîcheur et l'innocence d'un enfant, ce qui soulage le récit de trop de dramatisation. Mais la pauvreté, l'absence du père et les conditions difficiles dans lesquelles vivait le personnage principal accélèrent sa maturation. Le narrateur est presque adolescent à la fin du récit, dans le dernier chapitre, et peut déjà analyser ce qu'il vit ou a vécu et prendre conscience de certaines réalités comme celle de son indigence et l'engouement pour ses origines.

« C'est que j'avais ignoré jusque-là que j'étais pauvre »¹⁴⁷

¹⁴⁷ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.106

« Vers ma treizième année, son absence commença donc à me tourmenter réellement, surtout après la mort de ma grand-mère. J'aurai aimé m'appuyer sur sa force et son affection. Peu à peu, je me mis à jalouser certains de mes camarades qui parlaient avec orgueil des mérites et des exploits de leur père »¹⁴⁸

Ce « dernier chapitre » n'en est pas un pour le narrateur qui commence, au contraire, une nouvelle phase de sa vie. Il l'énonce clairement dans la dernière phrase du récit :

« Je souhaitais grandir très vite, devenir rapidement un homme et livrer, les yeux ouverts, ces batailles d'homme pour lesquelles, déjà, je me croyais armé. »¹⁴⁹

Dans ce récit rétrospectif où l'identité du je-narrateur est révélée au cours de l'histoire en évoquant son nom de famille et le prénom de son père, notamment au dernier chapitre, le narrateur- adulte apparaît plusieurs fois. Dès le début, le récit est mis dans la perspective de l'adulte penché sur son passé

« Mes souvenirs jaillissent surtout de chaque pierre de ce quartier sans caractères où mon enfance s'est écoulée »¹⁵⁰

L'adulte prend le relais de l'enfant quand il faut expliquer des faits que celui-ci ne pouvait savoir à l'époque, notamment socio-culturels comme les relations entre les différentes communautés vivant à Oran. Le narrateur- adulte entre en scène aussi pour résumer certaines périodes de sa vie : (« A douze ou treize ans » p.19, « A cette même époque » p.57, « C'est avec la disparition de ma grand-mère que prit fin mon insouciant vie d'enfant » p.99, etc.).

L'on retiendra que l'unique narrateur de ce texte : le je-enfant ou le je-adulte intervient à la fois comme narrateur et comme actant. Par ailleurs, il importe de faire

¹⁴⁸ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.101

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.106

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.9

une distinction fonctionnelle entre les deux car, en dépit de l'identité d'état-civil et la continuité établie par la mémoire, l'écart temporel entre les deux temps de l'histoire et de la narration a pour conséquence une dissociation maximale entre le personnage et le narrateur devenu témoin de son propre passé. En effet, le narrateur, n'est plus cet enfant dont il revoit et revit les épreuves, parce qu'il les revoit sans retrouver l'innocence du regard, et il les revit par une sympathie imaginative qui maintient la distance. Il est devenu une conscience autre, ce dont il faut tenir compte en termes de focalisation.

3-3-3- Narration multiple

Ducrot base sa « théorie polyphonique de l'énonciation » sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine qui évoque déjà ce phénomène de stratification de l'énonciation en décrivant la possibilité que « les paroles “d'un autre”, sous forme dissimulée, (c'est-à-dire sans indication formelle de leur appartenance à “autrui”, directe ou indirecte), s'introduisent dans le discours (la narration) de l'auteur » (Bakhtine 1978, 124). Bakhtine utilise l'expression de « construction hybride » pour parler de ce genre d'« énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux “langues”, deux perspectives sémantiques et sociologiques »¹⁵¹.

Dans *Un oued pour la mémoire*, la narration est assurée par un narrateur omniscient. Il s'agit d'un récit à la troisième personne, les faits sont rapportés après coup, dans une narration ultérieure. Cela permet de présenter au lecteur les différents lieux, les différentes actions et les différents personnages extérieurement et intérieurement.

Par ailleurs des digressions ou pauses narratives, des anachronies interrompent l'histoire, les séquences sont disloquées, les différents récits s'enchevêtrent.

¹⁵¹ BAKHTINE, Mikhaïl 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.p.125-126

Ainsi dans notre texte, entre le début marqué par l'évocation des heures de gloire de l'immeuble de la rue en pente et la fin avec son effondrement, de multiples récits viennent s'insérer : l'histoire d'Angèle Boissier, de son architecte, celle de son fils Boissier, l'entrée en scène de grand-père, de Djaffar et les lionceaux, de l'oued, du Dr d'Indochine et celle, centrale enfin, de Aïcha et du combat de toute sa vie. Les histoires s'emboîtent les unes dans les autres.

Le narrateur dans *Un oued, pour la mémoire* est un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Mais nous constatons aussi que la narration est prise en charge par certains personnages. Ainsi, le grand père de Aïcha va lui raconter l'histoire de son ancêtre Djaffar l'andalou qui avait fondé la ville d'Oran, c'est un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique :

« Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu'il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s'imaginer ce que ce temps peut représenter. Peut-être y a-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s'installa ici... »¹⁵²

Aïcha aussi prendra en charge l'instance narrative en racontant au docteur d'Indochine son histoire avec son grand-père, l'oued, Djaffar et les moulins¹⁵³ (narratrice intradiégétique-homodiégétique). A son tour, le docteur d'Indochine va lui raconter son histoire¹⁵⁴ (narrateur intradiégétique-homodiégétique). Nous avons l'impression de percevoir la totalité de ce monde mais aussi sa complexité. Le lecteur appréhende les tensions au sein de chacun des camps (dominant/dominé). Néanmoins, au fil du texte le narrateur focalise son attention essentiellement sur le personnage de Aïcha pour mieux « pénétrer » sa psychologie et rendre compte de la complexité des sentiments qui foisonnent en elle et qui « embrassent » le combat et la lutte de toute une génération dont le droit à la liberté lui a été spolié

¹⁵² BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.17.

¹⁵³ *Ibid*, p.57.

¹⁵⁴ *Ibid*, p.54-56.

Nous assistons ainsi à une histoire composée de plusieurs récits enchâssés ce qui entraîne une prise en charge de la narration non par un seul narrateur mais par plusieurs à l'image des personnages.

Il s'agit ainsi d'une narration multiple se manifestant dans les récits enchâssés en parsemant le roman. Effectivement, l'histoire commence par la narration de madame Angèle Boissier ayant rêvé de construire un immeuble face à la mer, mais son architecte ayant détecté un oued disparu au même endroit le lui déconseille. Elle le construit quand même. Puis progressivement nous glissons dans un autre récit celui d'un vieil homme qui, tous les jours, venait avec sa petite fille s'asseoir devant cet immeuble et lui racontait que cette terre ancestrale lui avait été dérobée par les Français. Il lui raconte aussi comment Djaffar, leur aïeul andalous, fondateur de leur ville a fondé la première demeure de cette cité

« Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu'il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s'imaginer ce que ce temps peut représenter. Peut-être y a-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s'installa ici. Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages... »¹⁵⁵

Cette histoire Aïcha la raconte à son tour à deux reprises : la première au docteur d'Indochine et la seconde à sa petite fille Mounia. A cela s'ajoute la relation des faits concernant la vie du docteur d'Indochine qui explique à l'occasion la raison de son nouveau départ :

« Beaucoup de gens pensent, tous mes amis en fait, que je n'ai point ici de racines et que ce nouveau départ ne vient que s'ajouter à tous ceux que j'ai connus, et c'est vrai d'une certaine façon. Je ne peux, comme les autres, revendiquer l'attachement de plusieurs générations à cette terre. Je suis né dans un petit village accroché au flanc

¹⁵⁵ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 17-21.

d'une montagne sombre, un village si petit et si misérable qu'on n'avait même pas jugé nécessaire de tracer une route pour y conduire... »

Par ces récits enchâssés, nous enregistrons ainsi plusieurs personnages avec de nombreuses digressions, une temporalité non linéaire et désarticulée en raison des fréquents analepses et prolepses. De plus, des voix narratives multiples se confondent et font écho par le procédé de polyphonie et de mise en abyme.

Ainsi, la narrativité dans *Un oued pour la mémoire* foisonnant de personnages et en analysant la voix narrative, à savoir « qui raconte ? », conduit irrémédiablement à évoquer les phénomènes de polyphonie narrative. Il s'agit d'une instance énonciative fragmentée en plusieurs voix narratives à des personnages intradiégétiques qui, à leur tour, rapportent un nouveau récit : Le récit est pris en charge par un narrateur extérieur de troisième personne, un narrateur omniscient qui commente et juge tout en déléguant sa voix. De fait, en cherchant à faire assumer à ses personnages la tâche de raconter leur propre histoire ou des faits dont ils ont été témoins, souvent en style direct, l'auteure, s'emploie à faire oublier son implication dans le processus énonciatif, ce qui donne l'impression que le récit est raconté par plusieurs personnes.

Pour conclure, nous dirons que ces trois romans mettent en œuvre toutes sortes de stratégies contribuant à fragmenter, centrer, stratifier ou multiplier la narration, appelée également par Genette « voix ». Ils véhiculent par leurs récits la situation de parole et plus précisément de l'acte producteur dont l'énoncé narratif est le produit, à savoir des configurations où l'unicité, l'unité organique et la fonction unificatrice de l'acte narratif sont mises en doute.

Ainsi le mode d'énonciation narrative retenu dans *La Peste* et *Un oued pour la mémoire* se donne d'emblée comme dissocié de la situation d'énonciation en présentant les événements comme se racontant eux-mêmes. Effectivement, les deux histoires sont racontées à la troisième personne aux temps du récit. Cependant, la première, opère par le principe de la double voix où le narrateur principal, occupant avant tout une position

d'observateur, s'éclipse pour laisser le devant de la scène à un deuxième narrateur afin de réunir deux regards croisés sur un même état des faits. Alors que, la seconde, fait appel à la polyphonie visant, selon notre avis, l'illusion référentielle qui sert à piéger le lecteur, en lui donnant l'impression que le personnage est vivant et autonome puisqu'il est à même de prendre en charge sa propre histoire et celle des autres.

Quant à *Jeunes saisons*, l'auteur assume parfaitement l'énonciation de son texte par l'émergence de la première personne du singulier au travers du « je » en présentant tantôt le point de vue qui était le sien lorsque les événements qu'il narre se déroulaient, tantôt celui qu'il possède au moment où il relate ces événements mais où la parole du locuteur y est fondue au discours du narrateur-personnage.

Conclusion du chapitre III

Les écritures narratives d'Oran dans notre corpus d'analyse révèlent un espace qui s'impose à nos trois écrivains sur des aspects précis. C'est une ville réelle et une création individuelle. Sa mise en texte est à l'image de l'écriture qui l'invente et des personnages qui l'habitent. Les personnages du corpus vivent des situations différentes, ils en sont soit le moteur ou à l'inverse, ils les subissent, ils habitent des lieux ou rêvent d'y habiter, Ils vivent harmonieusement avec les espaces fréquentés ou s'y sentent confrontés ; ils voudraient en conquérir d'autres ou se cantonnent à ceux qui les représentent. Autrement dit, la construction de l'espace romanesque qui établit un ensemble révélant les personnages, leurs actions, leurs parcours, est plus qu'un décor. Que le récit soit sous une forme ou sous une autre, l'évocation de la ville d'Oran en tant qu'espace romanesque ne vise pas seulement l'espace en tant qu'entité physique et géographique mais également comme étant une modalité spatiale qui véhicule une subjectivation du lieu-dit et qui met en exergue cette dimension nouvelle.

Il s'agit de communiquer au lecteur ce que les personnages perçoivent de la ville par leurs sens qui servent à en décoder les éléments du récit et leur organisation, comme la spatialité, la temporalité, les actions et les points de vue de narration. Nous remarquons que la ville d'Oran n'est pas seulement thématisée, elle joue un rôle

structurant qui participe à l'organisation narrative et discursive en acquérant une configuration qui paraît liée au parcours du narrateur et des personnages.

Conclusion partielle

Dans cette première partie intitulée les écritures de l'espace oranais, nous nous sommes fixé comme but de procéder à une étude des modalités de construction de l'espace romanesque dans *La Peste* d'Albert Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhaï. Notre objectif était de voir comment ces auteurs façonnent-ils l'espace oranais dans leurs textes respectifs et comment le forment-ils en objet littéraire, autrement dit, comment s'opère la transposition spatiale dans la littérature.

Au terme de cette analyse, nous retenons qu'Oran apparaît sous diverses formes. Bien plus qu'un simple décor, elle se pose comme une entité complexe. Elle est, en effet, un lieu de brassage ethnique et culturel qui donne naissance à un métissage textuel. Oran existe indépendamment des trois auteurs du corpus, c'est un objet du monde ; cet espace est pensé et représenté, il est habité tout autant qu'il habite leurs esprits mais il demeure un objet complexe auquel on y accède que partiellement en fonction de leurs propres expériences et connaissances.

De ce fait, nous avons exploré la relation entre la ville d'Oran comme surface de projection, et l'imaginaire de ces écrivains et nous l'avons découverte à travers leurs énoncés selon les figures construites qui résultent de leurs expériences personnelles et de leurs vécus. Nous avons relevé, dans un premier temps, que chacun des trois auteurs avait un vécu et une relation à la ville bien avant de l'écrire. Ce lien a été finalement déterminant dans la représentativité de l'espace. Les images qu'ils se font de la ville portent ainsi des sens aux diverses nuances : historiques, culturelles, sociales et familiales.

Par la suite, dans les deux chapitres qui suivent nous avons analysé les écritures génériques et les écritures narratives d'Oran en montrant que la ville constitue un cadre pour notre corpus d'analyse où les trois auteurs situent les événements de leurs récits par rapport à cette ville avec des descriptions précises. Ces dernières révèlent les rues, les boulevards, les places, les cafés, les restaurants, la vie et ses plaisirs : toute une atmosphère d'une rêverie poétique qui reflète une dimension du vécu. En effet, Camus

qui a vécu à Alger, s'est installé à Oran au début de l'année 1941 et il y est resté jusqu'à l'été 1942. Roblès et Bakhaï quant à eux, sont natifs d'Oran et y ont vécu. C'est sans doute la raison pour laquelle ces descriptions prennent un aspect personnel : Présenter Oran comme une cité laide, nous laisse deviner la distanciation de Camus à son égard, contrairement à Roblès et à Bakhaï qui expriment un sentiment d'appartenance profond à ce terrain spécifique.

Ces textes écrits par nos trois auteurs natifs ou ayant vécu à Oran, produisent des sens particuliers, certains aspects biographiques propres à la ville se retrouvent dans le corpus en étant intégré dans la narration. Cependant l'espace urbain construit par l'imaginaire est réparti selon les besoins de l'énonciation narrative.

Oran fictive est ainsi une création imaginaire ponctuelle et surtout individuelle et par conséquent, elle est production multiples. Le regard de chacun des trois écrivains tente de reproduire la ville certes réelle mais toujours intériorisée et imaginée et où leur relation à cet espace-ville n'est pas figée. La ville d'Oran est une, mais les regards posés sur elle, sont différents et personnalisés, elle s'inscrit comme un espace multiple par une narration moins objective que sensitive. Cette variabilité dépend de la nature du discours et de la diversité des « manières d'écrire ».

L'analyse des romans du corpus propose, à partir de la topographie référentielle d'Oran, de réfléchir sur la topologie textuelle. Celle-ci suggère des sens qui rendent compte de la dimension profonde et symbolique qu'Oran apporte à la littérature. C'est ce que nous tenterons d'étudier dans la deuxième partie en mettant en exergue les images et les symboles d'Oran, porteurs de profondes significations.

Deuxième partie
La sémiotique des espaces.

Introduction partielle

L'espace Oranais, étant un élément fondamental dans la construction du texte fictionnel que représente notre corpus, revêt une grande importance et ses écritures sont variées : la ville d'Oran est soit haïe, sa nature est hostile (Camus), soit aimée, sa nature est harmonieuse (Roblès et Bakhāï) ; elles dépendent du « prisme » avec lequel chacun de ces écrivains la voit pour créer un nouvel univers. Camus, Roblès et Bakhāï construisent et conçoivent un espace lié à leurs vies, à leurs expériences personnelles, à leurs histoires individuelles, comme il a été montré précédemment dans la première partie, où nous avons indiqué leurs motivations dans le choix du cadre spatial ainsi que les relations qui les lient à cet espace.

Nous proposons dans cette deuxième partie, la lecture de la ville littéraire Oran en tant qu'espace sémiotique. L'étude de la sémiotique spatiale dans le roman s'appuie sur l'analyse de la place de l'espace, de sa fonction, et de son sens et par voie de conséquence, de sa transcendance. Cette transcendance de l'espace dans le roman s'opère par le passage de l'espace extérieur référentiel à l'espace intérieur imaginaire : c'est la transfiguration que subissent les choses dans l'espace romanesque. Gérard Genette¹⁵⁶ se positionne plutôt dans le sens littéral en s'interrogeant sur la relation existante entre littérature et espace selon lui elle « (...) *donne une représentation de l'étendue* » mais elle « *s'accomplit dans l'étendue* ».

Cependant, selon les travaux de l'association internationale de sémiotique de l'espace¹⁵⁷, décrire un lieu, au-delà du miroir et de l'image, brutale parfois, de ce que nous sommes, c'est être à la recherche du réel, autant de ce que nous sommes, et dans le mouvement même de cette quête, nous nous en dissocions ; cette coupure est ce qui nous fonde comme individualité se dotant de sens.

Ainsi, tout espace renvoie d'abord à l'intention qui le crée car il existe une logique profonde dans la représentation du monde et dans l'organisation de l'espace dans lequel

¹⁵⁶ GENETTE Gérard, « *La Littérature et l'espace* », *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, 1969, pp.43-48.

¹⁵⁷ Actes du congrès de Genève de l'association internationale de sémiotique de l'espace sous la direction de Pierre PELLIGRINO, *Figures architecturales, formes urbaines*. Ed Anthropos, 1994 Paris, La bibliothèque des formes, composé par Economica. P32

évolue le sujet. De plus, « *l'espace du texte renvoie au sujet qui, à son tour, détermine son propre espace. Circonscrire le sujet de l'espace, c'est analyser les rapports qui existent entre ce sujet et son espace* »¹⁵⁸.

De ce fait, le fonctionnement des indices spatiaux simples et disséminés dans les textes montre qu'en dépit de leur apparence, ils se constituent en unités complexes, aboutissant à l'élaboration de représentations culturelles intéressantes à plusieurs niveaux. Ils servent à créer un espace imaginaire situé par rapport à un espace hors-texte. Comment est organisé cet imaginaire et quel lien entretient-il avec l'espace hors-texte ? Mais au-delà de l'évocation romanesque et mythique des lieux, quel est le rôle des perceptions spatiales des personnages, de leurs interactions et leurs divergences ? Quels sont, enfin, les liens entre la conscience humaine dépeinte par les trois écrivains et l'espace représenté, et sont-ils déterminants pour le corpus et sa compréhension ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre. Nous proposons ici une approche relevant de la géographie narrative de l'identité littéraire afin de comprendre comment Camus, Roblès et Bakhāï, en façonnant une image de la ville et de la vie à Oran, ont construit un discours personnel. Autrement dit : Quelles sont les topographies développées dans *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un oued pour la mémoire* ?

Pour ce faire, nous prévoyons d'étudier, dans le premier chapitre, la topographie sémiotique de la ville d'Oran car cet espace urbain en tant que décor littéraire, devient une scène plus propice aux intérêts et aux nouvelles inquiétudes des trois écrivains de notre corpus. Dans le deuxième chapitre, nous examinerons la transfiguration et la transcendance de cet espace. De ce fait, nous approcherons ces écrivains et leurs productions afin de déceler comment chacun d'eux tente soit de recréer, de retrouver, ou de réinvestir cet espace fantasmagorique comme lieu de la dégradation et/ou lieu paradisiaque. Le troisième chapitre mettra en exergue la configuration de l'histoire où nous verrons de quelle façon la description littéraire est de l'ordre du déroulement chronologique de l'écriture, et son originalité consiste à transformer une surface spatiale en un tableau temporel.

¹⁵⁸ SARI Kara Mostéfa Fewzia, thèse d'état, es-lettres et sciences humaines, **Pouvoir de l'écriture et authenticité**, essai sur l'œuvre de Mohamed Dib. Université Paul Valéry, Montpellier III. p750

Voilà les différents axes sur lesquels nous tenterons de travailler : là où se trouve l'essentiel de la dynamique romanesque de notre corpus.

Chapitre I
Topographie sémiotique.

Introduction du chapitre I

Dans *La peste* d'A. Camus et *Jeunes saisons* d'E. Roblès et *Un oued pour la mémoire* de F. Bakhaï, Oran apparaît. Ces écrivains établissent leurs intrigues en marge de cette grande ville de l'Ouest algérien. Il n'est donc pas possible d'aborder ce corpus sans prendre en considération cet espace, cet arrière-plan indispensable à la lecture de ces récits. Chacun d'eux a visiblement élaboré sa description de la ville et de la vie en fonction des nécessités de son roman. Il est question, dans ce chapitre, de voir comment les textes du corpus construisent l'espace urbain. Nous nous arrêterons sur la place accordée à cette structure urbaine dans les récits qui s'implantent dans la ville d'Oran. Nous observerons la ville d'après une échelle différente en tentant de la saisir dans son intériorité. En observant la cité du point de vue de l'individu qui la parcourt et les modalités littéraires qui évoquent ce lieu, nous remarquerons les multiples possibilités d'appréhender un ensemble urbain.

Placer son intrigue au cœur du décor oranais suppose aussi une concrétisation d'Oran par les mots. Il s'agit de décrire cet espace géographique, d'effectuer une topographie, c'est-à-dire d'en faire un espace littéraire. Mais, l'écriture du perçu reste problématique visible afin d'en faire une littérature puisque l'écriture, à l'opposé de l'art pictural, doit transformer l'espace du visible afin d'en faire une séquence linguistique. Ainsi, comme le déclare Paul Ricœur dans *Temps et Récit* le fonctionnement du récit passe par la transfiguration de l'espace qu'il se propose de montrer d'après un système temporel : « *le monde que le récit re-figure est un monde temporel* »³. Il est donc question de la transformation d'une surface spatiale en un tableau temporel. A cet effet, nous pouvons dire que l'installation du récit dans la ville d'Oran suppose d'en décrire les formes, les aspects et l'auteur est celui qui perçoit le monde et le re-présente d'après ses propres matériaux et cette représentation implique une mutation du « vu » en « dit »

Les trois textes de notre corpus, par voie de conséquence, s'ils diffèrent par leur genre et par leurs moyens d'appréhender la ville, ont le point commun de proposer un regard sur un même espace urbain. Les trois écrits s'ancrent dans un décor oranais, ils correspondent à des points de vue sur Oran. Autrement dit, ils sont tous le fruit d'une perception particulière du milieu citadin. Leur confrontation permettra de faire surgir des informations quant à la manière d'appréhender et d'écrire la ville. Il s'agira de

tenter de dégager des similitudes ou des différences dans l'approche littéraire du territoire urbain.

Dans les trois textes, l'espace est décrit soit succinctement soit systématiquement, par une instance narrative qui se charge de dresser des éléments descriptifs retraçant le paysage, le cadre, en le faisant découvrir par le biais d'un personnage, excellent procédé pour narrativiser, en quelque sorte, la description de l'espace. Néanmoins, la description de la ville d'Oran dans notre corpus d'analyse, diffère d'un roman à l'autre. Effectivement, Oran, espace réel est édifié et sa représentation littéraire révèle un espace perçu, un espace dit. Il s'agit à ce stade de la réflexion d'observer et d'analyser la transposition de ville selon différentes perceptions des trois écrivains.

1-1- *La Peste*, espace connoté.

L'espace romanesque permet l'évolution de l'intrigue, c'est l'arrière-plan de l'action ; il informe à la fois sur l'époque et le milieu social et peut révéler la psychologie des personnages. Il acquiert de la sorte un sens connoté, un sens symbolique qu'il serait judicieux d'interpréter.

Dans *La Peste*, l'espace romanesque fait référence à L'Algérie mais à une Algérie sans Algériens ; un espace sans ses autochtones, ils sont comme ignorés, comme effacés de ses rues, de ses places, de ses maisons, des drames qui l'agitent ou la beauté qui l'inonde. Ce qui manifeste d'emblée un espace connoté. En effet, l'histoire se déroule plus particulièrement dans une ville côtière ; la ville d'Oran, une ville présentée comme étant une cité moderne. Cette ville, a en réalité, une population majoritairement arabe en plus de la communauté française. Cependant cette composante arabo-musulmane est complètement écartée pour ne laisser place qu'aux Français ce qui permet à Camus d'en faire une ville parfaitement française. Camus expose la vie des citoyens d'Oran qui sont d'origine européenne, les personnages arabes sont absents. Pour lui, il s'agit de voir l'aspect européen dans la ville algérienne.

Il focalise ainsi son récit sur une population essentiellement française. Cependant une mention est faite sur une communauté espagnole, plutôt regroupée dans « les quartiers extérieurs où habitaient les plus pauvres » des clients du docteur Rieux. Selon la toponymie réelle de l'époque, il y a aussi ce « quartier nègre » où le médecin se déplace « le long des rues abruptes entre les murs bleus, ocres et violets des maisons mauresques ». Cette unique insertion dans la géographie oranaise d'une population indigène qui ne s'incarne par ailleurs, en aucun personnage individualisé, a pu être l'objet de grief et d'interrogation, d'autant qu'à deux reprises dans le récit, est évoqué l'objectif du journaliste Rambert venu de métropole pour faire un reportage sur les conditions de vie des Arabes. Ne pouvant apparemment pas en parler, le romancier réduit à une formule des plus lapidaires, le traitement de la question, en la renvoyant hors du champ du roman, c'est-à-dire au journalisme, le témoignage sur leur état sanitaire qui obligerait à porter une « condamnation totale » (ce que Camus avait lui-même fait des années auparavant). Son esthétique romanesque ainsi détachée de toute contingence historique le conduit dans la même logique de faire état de « camps d'isolement » ou d'un « four crématoire » aux sinistres échos dans l'histoire récente sans que soit jamais indiquée la moindre présence juive dans la ville, alors que les carnets la saisissaient, par exemple en avril 1939, dans le pittoresque « de la rue d'Austerlitz et ses juifs centenaires ».

Cette approche de la topographie d'Oran est volontaire de la part de l'auteur car elle sert son projet d'écriture dans la mesure où il veut assimiler l'espace algérien à l'espace français métropolitain : Oran dans *La Peste* est une préfecture française comme toutes les autres préfectures. L'Algérie est occupée par les Français tout comme la France est occupée par les Allemands, les deux situations sont analogues.

De plus la période de l'élaboration du texte et celle de sa parution, invitent à considérer *La Peste* comme reproduisant les événements de la deuxième guerre mondiale. Cette période a marqué les esprits et notamment celle des intellectuels qui cherchaient à analyser la situation et surtout à s'engager politiquement. Camus en choisissant l'espace oranais, installe une relation symbolique entre les lieux et l'intrigue. En effet, le plan de la ville d'Oran selon la représentation qu'en fait Camus, serait une topographie ramassée qui rend compte à la fois des lieux qu'il a visités et mémorisés et des rapports symboliques qu'il établit avec les événements rapportés. Et c'est ainsi que dans sa mise

en scène, le cadre romanesque regorge d'indices et de signes que l'on décèle et qui étayent notre lecture et notre interprétation de l'investissement spatial dans l'imaginaire camusien. C'est ce que nous tenterons de mettre en exergue dans l'étape qui suit.

1-1-1- Lieu neutre

Dans le texte *La peste*, d'A. Camus, où l'histoire se déroule en 194., Oran est présentée comme une ville ordinaire, laide, sèche, poussiéreuse et caillouteuse. Aucun élément de cette ville ne retient l'attention ; c'est une cité dépourvue de tout privilège : sans passé, sans monuments, sans musées, une ville où l'on s'ennuie. Il est écrit, dans les premières lignes du récit :

« A première vue, Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne. »¹⁵⁹

L'aspect frappant de cette ville est cet aspect « ordinaire » ; il n'y a rien de spécial dans cette ville qui est « comme les autres ». A côté de cet aspect « ordinaire », vient s'ajouter la laideur de la ville, une ville qui ne ressemble en rien à Alger ou à Paris, où il n'est pas possible de voir, ni des pigeons, ni des arbres, ni des jardins. Une ville dont le climat est "excessif", "extravagant" et "intolérable" qui se transforme en un étang de boue en automne. Tous ces caractères poussent le narrateur à la considérer comme étant laide

« La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide. D'aspect tranquille (...). Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles, un lieu neutre pour tout dire ? Le changement des saisons ne s'y lit que dans le ciel. Le printemps ne s'annonce que par la qualité de l'air (...) Pendant l'été, le soleil incendie les maisons trop sèches et couvre les murs d'une cendre grise (...). En automne, c'est au contraire un déluge de boue. Les beaux jours viennent seulement en hiver. »¹⁶⁰

¹⁵⁹ CAMUS Albert, *La peste*. Editions Gallimard, Collection Folio, 1995. p11

¹⁶⁰ *Ibid.*

La cité est décrite sans âme, l'ouverture du récit met en place « un lieu neutre », « une ville ordinaire » sans pittoresque et sans végétation ; un décor marqué par l'absence mais aussi par les excès : trop de soleil, trop de pluie, trop de vent, trop de poussière. Dès l'incipit, on est plongé dans un espace hostile et désert, “sec”, “pierreux” et “caillouteux”. Oran présente ainsi un aspect désertique. Sur un ton presque de l'indifférence, le narrateur principal le docteur Rieux décrit Oran comme une ville sans artifices. Il mentionne plusieurs lieux, édifices et monuments construits à partir de la fin du siècle dernier où un mélange de styles architecturaux vient souligner la prédominance de la pierre. Il cite par exemple, la place d'armes qui semble être le lieu central du roman. En effet, Rieux, Grand, l'auxiliaire de mairie, Cottard, Tarrou et Rambert qui logeait non loin de là, à l'hôtel continental, transitent tous par ce lieu principal. D'autres lieux, d'autres artères quadrillent le récit : la place du lycée Lamoricière, la rue Faidherbe, le boulevard des Palmiers, qui est le boulevard Gallieni, les cafés, le restaurant espagnol de la Marine dénommé la Posada. A cette topographie, il ajoute l'opéra municipal, avec ses colonnades, ses coupoles et son perron de marbre blanc où Tarrou et Cottard assistent à la représentation d'*Orphée et Eurydice*. A cet édifice jouxte le quartier juif flanqué d'une grande synagogue près des rues de la Révolution, de Wagram et d'Austerlitz où vivent des juifs centenaires. Dans cette ville de 200 000 habitants en majorité des européens, on retrouve également les arcades et le monument aux morts dressés sur le seul endroit où l'on peut apercevoir la mer. Cette description de la ville dans *La Peste*, permet de discerner clairement la totalité de la ville et ses délimitations et tout cela dans une atmosphère traversée par le sentiment d'exil, par la séparation, la solitude mais aussi par la solidarité face au fléau.

Il y a également au milieu du récit, une autre description d'Oran, mis à part celle de Rieux le narrateur principal ; il est question du témoignage de Tarrou évoqué dans les extraits de ses cahiers. Sa représentation de la cité met aussi la laideur de la ville d'Oran en exergue « sans pigeons, sans arbres, sans jardins »¹⁶¹, ainsi que son aspect commercial et la nature de ses plaisirs « commandés par les nécessités du négoce. »¹⁶². Tarrou indique de la même manière que Rieux, « dès le début une curieuse satisfaction de se trouver

¹⁶¹ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995. p.135

¹⁶² CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard, Coll Folio, 1995. p136

dans une ville aussi laide par elle-même»¹⁶³ Les cahiers de Tarron regorgent de «considérations bienveillantes sur l'absence des arbres, les maisons disgracieuses et le plan absurde de la ville».

Dans la construction de l'espace d'Oran, la ville est définie comme une unité administrative et territoriale « une préfecture française de la côte algérienne ». Mais c'est « à première vue ». L'originalité de la présentation de cette cité réside dans le fait qu'elle est décrite par un observateur pas complètement objectif : le narrateur. « La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide ». Pourquoi la dégrader ? Parce que c'est un "lieu neutre". Dès le premier abord, la ville s'impose comme un lieu déshumanisé et presque antinaturel « Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes, ni froissements de feuilles ». Il n'y a pas de végétations, aucun signe de vie. Comment une telle ville peut-elle avoir une âme, peut-elle vivre ? Ce qui est important de noter, c'est que « Oran » n'est comparable à aucune autre, elle est unique, ce qui manifeste un réel enfermement. Tout est prêt pour qu'un événement extraordinaire éclate, mais ne dépasse pas les frontières de la ville. En s'arrêtant sur les conditions atmosphériques, l'on remarque qu'elles ne sont pas favorables ("Pendant l'été, le soleil incendie les maisons trop sèches"; "en automne, c'est, au contraire, un déluge de boue"). La ville est sans pittoresque, elle n'attire pas l'attention, ne charme, ni n'amuse par son aspect original. Il n'y a aucune couleur. Au contraire, cette ville repousse. On s'y ennue fermement.

Même lorsque Camus se lance en 1947 dans un *petit guide* à l'écriture infiniment plus légère, il fait d'Oran, à l'égal d'Alger et de Constantine, une ville « sans passé », ignorant délibérément les strates occidentales et orientales de son histoire pour ne l'appréhender que dans la création d'un mythe. Creusant sciemment l'écart entre les villes européennes surchargées d'art et de tradition et les villes algériennes marquées par une hybridité culturelle et humaine qui les libère de toute filiation, il montre son attachement profond à ces dernières. C'est l'attraction du philosophe qui, dans ses « déserts » (la métaphore est récurrente), se retrouve au plus nu de sa condition, tel le premier homme ; c'est aussi l'émotion du natif attendri par la simplicité sans fards de

¹⁶³ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard, Coll Folio, 1995. p136

bien des aspects des mœurs locales. Cette dernière posture se masque souvent avec pudeur derrière l'humour du propos.

A Oran, dans *La Peste*, sont décochées, par provocation ludique, quelques pointes ironiques, comme il se doit quand on est Algérois. Cependant, un élan de tendresse nostalgique se dévoile aussi dans la remémoration de la beauté immuable et grandiose de sa baie (d'une grandeur « qui ne se prête pas à l'élévation » et efface toute idée d'arrière-monde) ou dans l'évocation sensible de certaines atmosphères urbaines qui lui sont particulièrement chères : charme puissant des pierres, quiétude vespérale de la petite place de la Perle, séductions croisées à la terrasse d'un café sur le boulevard Gallieni.

Dans cette composition spatiale, Oran est un lieu vide, sans âme, un espace en marge du reste du monde. L'espace urbain par définition est caractérisé par sa densité : densité des constructions et densité de la population. Et l'espace oranais se dessine aussi d'après une étendue spatiale et une géographie sociale ; une dimension sociale qui est d'ailleurs, prise en compte dans la mesure où le narrateur déploie le quotidien de ses habitants. Selon Camus, Oran est le lieu du paradoxe absence/ présence : absence d'art, de tradition, d'histoire, de cultures mais présence de la mer et de ses paysages sources des plaisirs des Oranais et seuls atouts de cette cité. Mais il s'agit moins de la stigmatiser en propre que d'insister avec effet de loupe sur son extrême banalité apte à en faire « un lieu neutre », c'est-à-dire l'emblème d'« une ville tout à fait moderne ».

1-1-2- Lieu labyrinthique et du tragique.

Dans *La Peste*, Camus insiste également sur la description de la lutte des habitants de la ville contre la peste et n'évoque leur manière de vivre que brièvement au début du récit. A ce sujet, il note quelques remarques :

« Nos concitoyens travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir. Ils s'intéressent surtout au commerce et ils s'occupent d'abord, selon leur expression, de faire des affaires. Naturellement ils ont du goût pour les joies

simples, ils aiment les femmes, le cinéma et les bains de mer. Mais très raisonnablement, ils réservent ces plaisirs pour le samedi soir et le dimanche, essayant, les autres jours de la semaine, de gagner beaucoup d'argent »¹⁶⁴

Ainsi à propos des habitants c'est la routine qui pousse l'activité des hommes ("Nos concitoyens travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir"). Camus semble même plaquer la théorie des libéraux des XVIIIème et XIXème siècles : le travail est fait pour s'enrichir. Tout homme est mû par l'appât du gain. Autrement, les habitants font les choses comme s'ils les avaient toujours faites. Rien d'extraordinaire, rien de pittoresque. La vie quotidienne est cadencée par le travail, les pratiques journalières et les divertissements du week-end en citant, à titre d'exemple, " les joies simples " qui renvoient inévitablement et fondamentalement à la mer.

En effet, lorsqu'il évoque de temps à autre, les "joies simples" que la ville procure aux Oranais, il parle de la mer, car dans la topographie de la ville selon l'imaginaire camusien, Oran présente certes, un aspect désertique : "sec", "caillouteux", "poussièreux", mais aussi un aspect côtier puisqu'elle se trouve sur la côte méditerranéenne. Cependant, cet avantage qui est le seul plaisir de cette cité n'est pas suffisant parce qu'elle est construite en tournant sur elle-même : elle n'est pas ouverte comme Alger où la mer se trouve "au tournant de chaque rue"¹⁶⁵ mais plutôt fermée et "présente le dos à la mer"*

« On s'attend à une ville ouverte sur la mer, lavée, rafraîchie par la brise des soirs. Et mis à part le quartier espagnol, on trouve une cité qui présente le dos à la mer, qui s'est construite en tournant sur elle-même, à la façon d'un escargot. (...) Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer

¹⁶⁴ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995.p.12

¹⁶⁵ CAMUS Albert, *Noces suivi de l'été* « L'été à Alger », Ed Gallimard, Coll Folio, 1995. p.33

*Il est à noter que la description d'Oran, dans *La peste* et dans "Le minotaure" est presque la même ; parfois, Camus utilise les mêmes termes et les mêmes expressions pour décrire la ville.

comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans des rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les oranais : c'est l'ennui.»¹⁶⁶

C'est donc une cité sans cachet où toute tentative d'exotisme est neutralisée, construite, toutefois, dans un endroit singulier.

« Mais il est juste d'ajouter qu'elle s'est greffée sur un paysage sans égal, au milieu d'un plateau nu, entouré de collines lumineuses, devant une baie au dessin parfait. On peut seulement regretter qu'elle se soit construite en tournant le dos à cette baie. »¹⁶⁷

Il mentionne aussi les divers lieux de distraction (café, cinéma, concert...). Cependant, il souligne et insiste sur « l'aspect banal de la ville et de la vie ». Une vie plate réduite au gain d'argent et aux automatismes ; une vie dont le rythme est identique et itératif. C'est ainsi que la vie à Oran est décrite avant la peste ; les citoyens oranais semblent enfermés dans leur "train-train" quotidien qui les fait sombrer dans l'ennui :

« Une manière commode de faire la connaissance d'une ville est de chercher comment on y travaille, comment on y aime et comment on y meurt. Dans notre petite ville, est-ce l'effet du climat, tout cela se fait ensemble, du même air frénétique et absent. C'est-à-dire qu'on s'y ennue et qu'on s'y applique à prendre des habitudes. »¹⁶⁸

Camus dresse d'entrée de jeu, l'image d'une population résignée et apathique, livrée à un certain fatalisme qui se confirme au fil du récit. En effet, contrairement à ce que l'on peut penser, leur vie ne change pas après l'apparition de la peste. En dépit des

¹⁶⁶ CAMUS Albert, *Noces suivi de l'été « Le Minotaure ou la halte d'Oran »*, Ed Gallimard, coll Folio, 1995. p85

¹⁶⁷ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995.p.13

¹⁶⁸ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995.p.11-12

événements nouveaux, les habitants d'Oran répètent les mêmes comportements routiniers qu'ils avaient avant la maladie.

« Ils étaient à ce point abandonnés à la peste qu'il leur arrivait parfois de n'espérer plus qu'en son sommeil et de se surprendre à penser : « Les bubons, et qu'on en finisse ! » Mais ils dormaient déjà en vérité, et tout ce temps ne fut qu'un long sommeil. La ville était peuplée de dormeurs éveillés (...) Mais de quoi, dira-t-on, ces séparés avaient-ils l'air ? Eh bien, cela est simple, ils n'avaient l'air de rien. Ou, si on préfère, ils avaient l'air de tout le monde, un air tout à fait général. Ils partageaient la placidité et les agitations puériles de la cité. »¹⁶⁹

Leur souffrance face au fléau et leur séparation du monde extérieur, se manifestent par une passivité et une indifférence qui exclut toute prise de conscience. Les Oranais subissent cette situation et attendent désespérément un dénouement heureux. En attendant, ils sont prisonniers de la ville et vivent un quotidien difficile comme des automates, seuls contre le mal. Tel était la vie des Oranais dans *La Peste*.

Finalement, c'est peut-être, à cause de cet aspect « fermé », de son éloignement de la mer, de son aspect « ordinaire » et « laid » et de son climat « excessif » que Camus a choisi Oran comme cadre de son récit où l'épidémie peut se propager sans que les habitants puissent trouver une issue pour s'évader. Après l'apparition de la peste, la ville est coupée du monde. C'est une ville « typique » pour tout régime « totalitaire, puisque la fermeture est complète ; elle est la « métropole » du vide, de l'ennui, « *la nécropole de la créature vivante* »¹⁷⁰. Elle est convenable à tout ce qui a rapport avec la mort, « *Qui se détourne de la mer est déjà la proie de la mort. C'est pourtant le choix que, semble-t-il, a fait Oran, la traditionnelle rivale d'Alger* »¹⁷¹

¹⁶⁹ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995.p.169

¹⁷⁰ MAILHOT Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du désert*. Presses de l'Université de Montréal 1973. p.246

¹⁷¹ GASSIN Jean, *L'univers symbolique d'Albert Camus : essai d'interprétation psychanalytique*. Paris : Editions Minard, 1981. p.112

En effet, cette « préfecture française de la côte algérienne » est décrite à l'orée du récit presque exclusivement, quoique ironiquement, de façon négative, tant dans son apparence sans agréments que dans les activités de ses habitants vouées au négoce. La géographie particulière de cette cité « bâtie en escargot sur son plateau, à peine ouvert sur la mer » s'avère un décor particulièrement propice à la mise en place du tragique huis clos que l'épidémie enclenche. Les portes de la ville qui, par mesure sanitaire, se ferment au printemps pour ne s'ouvrir qu'à « l'aube d'une belle matinée de février » coupent un peu plus radicalement qu'à l'habitude les hommes de tout lien avec leur « vraie patrie » - la nature originelle- faisant des habitants murés des êtres « séparés », contraints dans leur « exil sans remède », de chercher à la fois une vérité personnelle et des valeurs collectives. Oran a beau avoir été présenté dans le chapitre liminaire comme une cité ordinaire, elle acquiert dans le fil de la narration des traits qui lui donnent consistance et interfèrent avec la lecture mythique. Les déambulations avec les différents protagonistes, se recoupant sur des itinéraires répétitifs le long des boulevards du centre ou des rues à arcades, sur la place d'armes ou sur celle du lycée, dans la cathédrale et ses rares jardins ou près de la mairie flanquée de ses deux lions de bronze, servent la thématique de l'enfermement mais évoquent aussi une topographie concrète. De la même façon, le quartier de la marine, le port, la promenade du front de mer, les tramways d'un jaune poussiéreux perdant avec la mise en quarantaine leur animation et leurs destinations habituelles du fait même qu'ils conservent dans l'insolite tragique une part de leur valeur référentielle, contribuent à créer l'atmosphère de dérégulation nécessaire à la fable. Certains éléments descriptifs ancrent en outre précisément « cette préfecture française » dans son contexte colonial.

Camus définit la ville Oran comme « *un grand mur circulaire et jaune recouvert d'un ciel dur. Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane.* »¹⁷² une ville qui s'installe peu à peu dans l'isolement et l'enfermement et dont les habitants doivent composer avec cet isolement, aussi bien, à l'extérieur de la ville qu'à l'intérieur. Ils éprouvent des difficultés à communiquer avec leurs parents ou leurs amis qui sont à l'extérieur. Dans ce roman, la ville d'Oran frappée par la peste devient un lieu clos, marqué par l'absurde. Elle apparaît comme une allégorie de toutes les villes du monde moderne. Oran est placé ainsi sous le signe négatif, espace où la mer

¹⁷² CAMUS Albert, *Noces suivi de l'été*, « Le minotaure ou la halte d'Oran ». Edi Gallimard, Coll Folio. 1995. p.85.

est contiguë au désert, espace sans vie dénué de toute originalité qui annonce un drame à venir. Les commentaires qu'il a faits au début du texte de *La Peste*, restent valables tout le long de son récit parce que c'est une ville ordinaire, et « ce qu'il fallait souligner, c'est l'aspect banal de la ville et de la vie. »¹⁷³.

La représentation d'Oran dans *La Peste*, révèle une distanciation à l'égard de la géographie de ce lieu et de l'ambiance qui y règne. La topographie « extravagante » de cette ville tournant le dos à la mer, pour Camus qui vient d'une cité toujours ouverte sur la baie, l'absence d'arbres et de jardins laissant le monopole à la pierre sèche de ses constructions et au dessin mal défini de ses rues donnent naissance à l'image du labyrinthe exploité par le premier essai. Le vide ressenti dans ses murs se transforme en une allégorie de l'ennui, Minotaure dévorateur figurant l'obligation faite à l'homme de se confronter à l'absurde de sa condition. Poussant au paroxysme quelques-unes de ces caractéristiques, l'essayiste fait d'Oran l'archétype de la cité contemporaine, nouveau « désert » où l'homme se retrouve dans la solitude du face à face avec sa conscience. La beauté même du ciel minéral d'Oran, la grandeur de la montagne de Santa Cruz tombant en à-pic dans la mer où la splendeur sauvage de la côte oranaise offrent de fugaces invitations à l'évasion et de plus constantes occasions d'éprouver violemment la superbe indifférence du monde. Ce caractère labyrinthique et (tragique) déconcertant de la ville serait responsable du désarroi des personnages

1-2- Jeunes saisons, espace dénoté.

Dans *La Peste* de Camus et *Jeunes saisons* de Roblès, la rencontre du lecteur avec la ville d'Oran s'effectue simultanément avec le début du roman. Le point de départ est énoncé, l'évocation d'emblée de la ville, constitue la condition sine qua non du commencement du récit. Le décor est présenté comme coupé du monde. Il s'agit d'une entrée immédiate au sein de la cité.

En effet, E. Roblès nous plonge d'entrée de jeu, dans la ville d'Oran mais contrairement à A. Camus, il la décrit dans son roman *Jeunes saisons*, avec beaucoup de lyrisme. A

¹⁷³ CAMUS Albert, *La Peste*. Ed Gallimard. Coll Folio 1995. p.13

travers le récit, il révèle la cité d'Oran, sa structure, son espace, son ethnie, son quotidien sous le joug colonial des années 1925-1930. Il évoque les quartiers de la ville, ses rues, sa gare, ses places, son port, son fort.

« La même joie toujours neuve et légère bondit en moi chaque fois que je retourne à Oran, chaque fois que mon regard, du plus loin, distingue enfin la crête de Santa Cruz et son vieux fort espagnol, roux et trapu comme un lion couché. Mais mes souvenirs jaillissent surtout de chaque pierre de ce quartier sans caractère où mon enfance s'est écoulée. Il se trouve pressé entre la gare de style mauresque et la falaise qui domine le port (...). Voici la rue Bruat où je suis né, et la rue de Lourmel que ravinaient les pluies. Et voici la place Hoche, « la plazoche », comme nous l'appelions, avec le buste en bronze du général. »¹⁷⁴.

Les lieux du roman « ancrent » le lecteur dans le réel et le reflètent. Des précisions de description, des éléments « typiques » de l'espace, des noms et des informations qui renvoient à des référents spatiaux réels et repérables par un savoir culturel en-dehors du roman, y sont déployés. En effet, l'espace mis en fiction nous est familier vu qu'il s'agit de la ville d'Oran, et par conséquent, nous n'avons pas, en tant que lecteur (oranais), un gros travail de décodage à accomplir ; l'effet de réel est d'autant plus fort qu'on reconnaît des lieux familiaux.

« Nous explorions les terrains vagues près du pont Saint-Charles, à droite de la rue de Mostaganem. (...) Nous allions au «village nègre», le quartier des arabes. (...) Nous allions également, par les vieux quartiers de la Marine, jusqu'à Santa-Cruz en traversant la pinède des Planteurs. (...) Nous revenions par la porte espagnole du Murdjadjo, par la Calère et la délicieuse place de la Perle. »¹⁷⁵

¹⁷⁴ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p9.

¹⁷⁵ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 pp30, 31, 32, 33.

Cette description représente un espace dénoté ayant un aspect personnel parce que Roblès présente une ville qu'il a connue : c'est la ville où il est né, où il a grandi, où il a passé toute son enfance. La géographie vécue par Roblès témoigne néanmoins d'un enracinement singulier dans sa ville natale.

Aussi nous-a-t-il semblé pertinent d'explorer la question en tentant une incursion dans cette ambiance particulière que nous donne à voir Emmanuel Roblès dans *Jeunes saisons*. La démarche que nous nous proposons d'adopter est axée sur la présentation du roman avant de poursuivre avec des perspectives onomastiques et toponymiques pour arriver à la référence des us et coutumes

1-2-1- Lieu de l'enracinement

Dans ce texte, le narrateur parle de sa vie de façon rétrospective en ayant recours de manière récurrente à des expressions telle que : « je me souviens », « à cette époque ». Cette distanciation lui donne le savoir nécessaire pour rendre compte de sa vie d'enfant dans un univers décrit, de façon ambivalente, tantôt comme convivial, tantôt comme hostile voire violent. Il relate avec joie ses escapades avec ses partenaires de jeux jusqu'à Santa Cruz en passant par les vieux quartiers de la Marine et la pinède des Planteurs ; de Santa-Cruz au port en traversant la Calère et la place de la Perle, ou encore jusqu'à Eckmühl et ses arènes, ou au "Village nègre" pour savourer des pastèques, ou au quartier juif derrière le théâtre. Du haut du fort de Santa-Cruz, Leur vive sensualité méditerranéenne s'épanouit particulièrement quand arrivent les bananiers. Il évoque merveilleusement les odeurs, les parfums, mais aussi les couleurs si diverses et les bruits de toutes sortes sur le port. C'est un plaisir de tous les sens qu'il retranscrit dans son texte, y compris le goût, les plaisirs du palais. Ces navires aux noms évocateurs, "Cap-des-Palmes", "Konakry", "Ile de Gorée" leur donnaient, à ses camarades et à lui, des idées de voyage et d'évasion.

Dans ce roman Emmanuel Roblès relate, à la faveur de repérages spatio-temporels précis, d'une radioscopie sans complaisance de la ville et de la société oranaise du début du XXe siècle et enfin d'un regard non moins complaisant posé sur

les communautés qui y vivaient, le vécu quotidien d'un jeune enfant de 12 à 14 ans soumis aux multiples vicissitudes de la vie. Une vie rendue pénible par l'absence du père, par des conditions d'existence très précaires et par la proximité avec des personnes dont le jeune enfant réproouve et se révolte contre leur attitude à son égard.

Les moments assez fréquents de semblant de bonheur personnel que procurent de menues jouissances de la vie quotidienne ainsi que les quelques contacts avec des êtres présentés comme proches alternent allègrement avec d'autres moments d'extrême détresse née de situations et de rapports très tendus sur le double plan psychologique et social.

Cependant, Oran est présentée dans toute sa splendeur hispanique, son flamenco, ses ruelles marchandes, son patois. A travers Oran, c'est Alicante, Malaga qu'il nous met en exergue. Les champs lexicaux des référents géographiques et toponymiques sont remarquables dans de nombreux passages.

« Santa Cruz, son bois de pins, sa chapelle et son fort étaient pour nous la plus exaltante des promenades. Le fort, surtout, avait à nos yeux un prestige immense. »¹⁷⁶

« Nous revenions par la porte espagnole du Mardjadjo (...) par la Calère et la délicieuse place de la Perle (...). Tout près s'ouvrait la bouche noire du tunnel sous l'ancienne cathédrale Saint-Louis, la Santa Paciencia del Cristo détruite en 1708 lors de la prise de la ville par les Arabes et que l'on restaura plus tard pour la livrer en pâture au tremblement de terre de 1790. »¹⁷⁷

« Nous allions aussi à la Tajera, du côté de Canastel, ou plus près, à la Cueva del Agua, au pied des falaises de Gambetta dont la mer fouettait les rochers. »¹⁷⁸

Le narrateur évoque ainsi des lieux à Oran connus pour être des sanctuaires ou des endroits forts réputés, témoins de la présence espagnole dans cette ville. IL y fait ainsi

¹⁷⁶ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p32

¹⁷⁷ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p33

¹⁷⁸ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p35

référence à Santa Cruz, à la Cueva de Agua, aux murailles du Rozalcazar, au fort espagnol.

En recensant les personnages du roman, il n'y a aucune difficulté à remarquer que bon nombre d'entre eux sont porteurs de noms et/ou de prénoms à consonance espagnole. Citons d'abord les compagnons de jeu, petits amis du narrateur et qu'il nomme " Les Mousquetaires". On y trouve ainsi Marco et Toni. Du côté des adultes, le narrateur est lié d'amitié avec trois hommes dont deux étaient amis de son défunt père. Là aussi ce sont des patronymes espagnols : Francisco Pérez dit Paco et Cammillo Fernandez en plus de Sarcos, vieux militant communiste, buraliste de son état.

Pour clore ce volet lié à la référence onomastique, rappelons que le père disparu du narrateur s'appelait Manuel, un prénom auquel les intimes accolaient le sobriquet Rojo .

Le narrateur dont l'origine est espagnole s'évertue à le montrer aussi lorsqu'il évoque les us et coutumes qui sont celles de sa famille et de sa communauté. Il parle par exemple de nourriture : « caracoles » et « migas ». Des noms d'origine espagnole qui sont utilisés parfois à des fins vexatoires contre le narrateur par des personnages appartenant à une autre communauté.

Roblès mentionne, tout comme Camus, l'aspect quotidien de la vie à Oran. Néanmoins, Il nous plonge d'emblée dans un univers typiquement ibérique où évolue un petit peuple insulaire hispanique imbibé profondément de ses traditions, de son patois, de sa religion et de sa civilisation. Il nous dresse un tableau des petits métiers tous tenus par des espagnols : le rémouleur, le rempailleur de chaises, le rétameur.

« Je me souviens de pépé le rémouleur et de l'aigre chanson de son syrinx. De Manuel el Gordo, le rétameur, qui alertait les clients en frappant une casserole sur un rythme particulier. De Bastia el Tuerto, qui rempaillait les chaises et raccommo­dait la vaisselle en utilisant des instruments ingénieux qu'il avait conçu lui-même. »¹⁷⁹

Toute l'ambiance de ces quartiers est évoquée au fil des jours ; le matin avec le marchand de lait et ses chèvres, le tintamarre des tonneliers, les deux guitaristes

¹⁷⁹ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p 14

aveugles qui donnaient avec leurs airs de flamencos, “ une atmosphère andalouse ”¹⁸⁰ à ces rues. Au fil des jours et au fil des saisons, apparaissent les fêtes solennelles, essentiellement religieuses, qui scandent la vie de cette communauté, une communauté constituée uniquement d’Espagnols, et définissent l’espace d’une profonde hispanité festive et culinaire : El turrón (nougat d’Espagne) à Noël, Mounas à pâque, montecaos (Meringues) pour les autres fêtes.¹⁸¹ Toute cette intense animation s’enveloppait dans une joyeuse mélodie toute teintée d’un baume andalou.

« Tel était mon quartier (...) tout un petit peuple s’y pressait, d’ouvriers-maçons, de fabricants d’espadrilles, de marchands ambulants qui s’exprimaient en patois espagnol, âpre et chantant. On y parlait peu l’arabe et le français »¹⁸²

Jeunes saisons est l’un des romans d’Emmanuel Roblès où la dimension de l’hispanité s’affirme avec le plus de netteté. En effet, il nous donne à voir une ambiance et un attachement du jeune narrateur à l’hispanité et une revendication à cette appartenance comme élément essentiel de son identité. Il en tire même une certaine fierté. Non pas seulement lorsqu’il est interpellé sur la question comme c’est souvent le cas mais en d’autres occasions également où rien ni personne ne l’oblige. C’est dire à quel point il vit pleinement et intensément son hispanité.

L’Oranie et l’Andalousie deux terres pour Roblès, l’une de naissance et l’autre d’ascendance, ces deux espaces apparaissent fréquemment dans son texte ; si l’action se déroule à Oran le personnage-narrateur éprouve simultanément une nostalgie de l’Espagne.

Ainsi, tout en reconnaissant qu’il est à la frontière des deux mondes, le narrateur n’en affirme pas moins son enracinement à Oran et son attachement à l’Espagne.

¹⁸⁰*Ibid.*p10

¹⁸¹*Ibid.*p13

¹⁸²*Ibid.*p18

1-2-2- Lieu du cloisonnement

Comme nous venons de le voir, dans *Jeunes saisons*, il s'agit, d'une description sélective d'un "Oran" identifiant des lieux à consonances typiquement hispaniques. Néanmoins cet espace est également un lieu fortement cloisonné géographiquement parlant qui recoupe différentes ethnies dans différents quartiers. Les Français de la métropole (les "patos"), enfants de militaires et de fonctionnaires ou commerçants, vivent dans les quartiers neufs et riches, parfois coupés d'enclaves espagnoles, et méprisent les "cinquante-pour-cent" d'origine espagnole. Ceux-ci, pour le plus grand nombre, sont réunis autour de la place de la Perle dans la vieille ville, centre de la colonisation espagnole jusqu'au XVIII^e siècle, et d'autres, notamment les maçons comme le père de Roblès, habitent dans les quartiers avoisinant les nouveaux immeubles qu'ils construisaient. En-dessous, il y a les Juifs, voués à la haine raciale, dans le quartier juif, derrière le théâtre, et les Arabes (quelques ouvriers et femmes de ménage qui traversent la ville) groupés dans le "Village Nègre".

En effet, au fur et à mesure que nous progressons dans le texte, celui-ci nous révèle l'existence de diverses communautés séparées en quartiers comme s'il s'agissait de plusieurs villes juxtaposées : les quartiers français, le quartier espagnol qu'on appelait la "Calère", le quartier juif, et le quartier arabe qu'on appelait péjorativement "le village nègre".

Les Français jouissant de tous les privilèges, habitent dans de nouvelles bâtisses et résidences, la communauté Ibérique est concentrée dans la vieille ville. Les juifs habitent, comme son nom l'indique, le quartier juif qui reflète toutes les activités ancestrales judaïques, avec leurs lieux de culte et leurs coutumes. Et le "village nègre" est le quartier réservé aux non européens, c'est-à-dire, toute la communauté au faciès basané et bistré. Il s'agit bien là d'une connotation pleinement péjorative qui trahit le chauvinisme et la ségrégation raciale des premiers colons qui ont foulés le sol algérien du XVIII^e siècle.

Il est intéressant de souligner qu'E. Roblès, tout comme A. Camus, ne focalise que sur sa communauté (les Espagnols), dans sa description de la vie à Oran. « Dans une

ville aussi compartimentée » les relations avec la population musulmane sont quasi-nulles ; les Arabes, ce sont quelques ouvriers et femmes de ménage qui traversent furtivement la ville, quelques silhouettes ombrageuses et transparentes qui déferlent humiliés et anonymes. Les relations avec le milieu juif sont plus révélatrices. Dans une ville furieusement antisémite, vivent des familles juives « mêlées aux nôtres »¹⁸³.

Cette violence antisémite, Roblès y a été très sensible, puisqu'il l'évoque dans *Jeunes Saisons*. C'est que Roblès avait des camarades juifs, pauvres comme lui, en particulier Kalfon, le meilleur des garçons, chez qui il était reçu "comme un fils de la maison". Et il est très affecté par la mort d'un jeune garçon juif dans la rue de la Révolution, tué lors d'une provocation d'une "colonne de manifestants antisémites".

Il évoque lui-même, dans *Jeunes Saisons* et *Saison Violente*, sa honte d'avoir, par jeu, lancé un jour, un avion en papier dont la queue portait des croix gammées et l'inscription "A bas les Juifs !" dans la boutique de M. Serfati, un marchand d'étoffes habitant près de chez lui et ami de la famille.

« L'avion atterrit devant le comptoir, juste sous les yeux du vieil homme. Le regard que celui-ci m'adressa, je ne l'ai pas encore oublié... Je sais que la honte qui m'étreignit alors était bonne... conscient d'avoir ajouté ce jour-là à l'immense malheur du monde. »¹⁸⁴

Se demandant comment un danger pouvait venir de ses camarades juifs ou de leurs parents, il interroge un jour le boulanger Parra qui lui répond :

« Ils se soutiennent trop entre eux, fils. C'est trop ce qu'ils se soutiennent »
« Que les Juifs se soutinssent entre eux nous semblait plutôt louable, tant nous avons nous-mêmes le goût de la solidarité et l'esprit de clan »¹⁸⁵.

Ainsi, Oran est une ville qui comporte différents territoires, différentes ethnies, différentes religions. La pluralité des éléments qui la constituent et la complexité de la structure urbaine sont mises en évidence. Elle comprend des ensembles et des sous-

¹⁸³ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995, p83

¹⁸⁴ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p82

¹⁸⁵ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p78

ensembles. Le découpage de la ville constitue la marque de la différenciation des zones. Il en résulte une étendue spatiale fragmentée qui se côtoie et se distingue à la fois. En effet, la séparation spatiale des différences sociales se double d'une discrimination raciale de la part de la population.

L'espace oranais chez Roblès dans son texte, semble permettre avant tout de donner un espace, un cadre à son récit. Dès lors, Oran, en tant que milieu, peut former le décor du récit. Il s'agit d'un décor construit au préalable, pensé dans sa totalité. La ville est clairement référencée géographiquement. L'image construite à partir de l'espace oranais est le fruit d'un incessant mouvement entre Roblès et Oran. Aussi les images de la ville bâties par le texte justifient les sens aux diverses nuances : historiques, culturelles, raciales, familiales.

L'appréhension de l'espace oranais dans *Jeunes saisons* est déterminée. La description de la ville apporte un référentiel concret au texte, elle contribue également à donner le cadre général du récit. Ce roman est l'occasion d'élargir la réflexion à un texte produit par un auteur natif mais originaire d'une communauté qui fut séculairement liée à Oran

1-3- *Un oued pour la mémoire, espace figuré.*

Oran, dans le récit *Un Oued pour la mémoire* de Fatima Bakhaï, est évoqué mais sans aucune précision au début de l'histoire contrairement aux deux premiers textes du corpus qui nous mettent d'emblée dans le contexte de la ville d'Oran.

« Angèle, après trois jours d'une traversée pénible, avait débarqué, un petit matin de janvier, dans ce port si lumineux, qu'elle était restée là, au milieu de la foule, le temps pour ses yeux de s'habituer à l'éclat de ce soleil d'hiver. »¹

La description spatiale se fait de manière indirecte en citant l'immeuble de la rue en pente que Mme Angèle Boissier a construit sur un Oued vivant. Oran, c'est l'immeuble et l'Oued. Ce n'est qu'au troisième chapitre que le nom de la ville est cité par le grand-

¹ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p8

père qui raconte l'histoire de Djaffar, de l'Oued, des lionceaux, de l'immeuble, à la petite fille Aïcha.

« C'est là, disait le vieillard, en désignant l'immeuble de la rue en pente, c'est là que Djaffar a bâti sa maison au bord de l'oued. C'était la première maison de la ville, de notre ville, et tu comprends maintenant pourquoi elle porte son joli nom : les deux lionceaux, Wahran, Oran. »²

Au départ, avant même la fondation de cette ville, les vagues déferlaient sur une plage déserte où la vie résonnait seulement grâce aux cris joyeux des mouettes, Oran n'existait pas, aucune vie humaine n'y apparaissait jusqu'au jour où Djaffar l'Andalous foule le sol de cette terre d'Afrique et finit par découvrir l'oued et les deux lionceaux. Progressivement, il s'habitue au climat oranais et finit par construire, à proximité de l'oued, la première demeure de la ville. Ainsi, naît la ville d'Oran Fondée par Djaffar. Le site de cette ville, vu sa fonction et sa position stratégique, ne tarde pas d'être la proie et la convoitise des Français. En effet, Mme Boissier y débarque et sans hésitation construit son immeuble sur l'oued regorgeant de vie. Son désir était de perpétuer sa race à travers cet héritage. Ainsi, l'immeuble passe du fils aux petits enfants de Boissier puis au docteur d'Indochine qui, finalement le vend à Aïcha. Aïcha qui n'est autre que l'un des descendants du fondateur de cette ville, Djaffar. L'immeuble construit sur l'oued revient à ses premiers propriétaires qui ne l'ont jamais oublié ni perdu de vue. Ils ont toujours eu l'intention de le récupérer et de le léguer à leurs descendants. L'immeuble ne résiste pas à la pression de l'oued ; il s'effondre et l'oued rejaillit et reprend son cours d'antan.

Dans le récit de Fatima Bakhaï, *Un oued pour la mémoire*, le narrateur nous plonge d'emblée dans un espace romanesque figuré et dont la fonction ne réside pas dans les choses elles-mêmes mais dans la manière de charger ces choses d'un sens second. C'est cette charge sémantique qu'il nous conviendrait de lire dans ce texte, dans la perspective de déceler comment notre auteur aborde l'espace dans lequel se meut le sujet.

² BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.pp20-21

Nous avons identifié deux grands axes : l'axe de la verticalité et l'axe de l'horizontalité autour desquels se constitue et s'organise l'espace de notre énoncé qui reste très symbolique d'ailleurs.

1-3-1- Lieu de verticalité et d'oppression.

F. Bakhaï, dans son roman *Un Oued pour la mémoire*, nous présente un « Oran » qui connaît deux périodes bien distinctes : Oran sous le joug colonial et Oran postcolonial. La vie à Oran durant la colonisation française révèle la présence de deux ethnies, les Français qui débarquent au début du siècle dernier et qui s'installent en maître sur le sol algérien en s'attribuant les biens des autochtones, et les Arabes qui vivent en reclus de la société française installée en Algérie, et qui sont spoliés de leurs terres. Un rapport de dominant/dominé se dégage dès le début du texte. Les Oranais ne sont représentés que par les quelques personnages mis en présence symbolisant les deux camps : la France et l'Algérie : Mme Boissier et ses descendants : Antoine, son fils et les héritiers de celui-ci, pour la partie française. Djaffar et ses descendants : le grand-père, sa petite fille Aïcha. et la petite fille de cette dernière prénommée Mounia, pour la partie algérienne.

« On ne saura jamais si madame Angèle Boissier, un peu étourdie par son nouveau statut de “propriétaire d'un immeuble en ville”, avait remarqué un vieillard, petit et maigre, courbé sur une canne noueuse. (...) peut-être madame Angèle Boissier, de ses balcons qui regardaient la mer, avait-elle posé les yeux sur le vieillard et la petite fille, peut-être même leur avait-elle, un instant, prêter attention, (...), le vieillard s'arrêtait invariablement et, les deux mains posées sur sa canne, les yeux sur l'immeuble et au-delà, il parlait, parlait avec plus d'énergie qu'on ne l'aurait cru capable et la petite fille écoutait, attentive et sérieuse. (...) Non madame Angèle Boissier n'a jamais su ce que le petit vieillard maigre racontait avec tant d'émotion »¹⁸⁶

En effet, tout comme les deux romans précédents, les relations entre les deux populations sont quasi-inexistantes pendant la période coloniale, et chacune d'elle mène une vie parallèle avec ses rêves et ses projets : madame Angèle Boissier dont le plus cher était de construire son immeuble sur la rue en pente et de le léguer à sa

¹⁸⁶ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p 15-16

progéniture, malgré les réserves émises par son architecte à cause de la présence d'un oued vivant. Et le vieillard qui, toute sa vie, a rêvé de revoir ce Oued rejaillir et reprendre son cours. Par le truchement d'un style simple, Bakhaï nous replonge dans le passé d'une Algérie meurtrie dans sa chaire, un peuple avili, ignoré dans son propre pays, réduit à une communauté sans nom, sombrant dans l'oubli. Une communauté frustrée, traquée, privée de ses biens. Parallèlement, elle nous met en exergue la puissance du colon résolu à construire son bonheur sur les ruines de l'identité autochtone.

La deuxième période évoquée dans ce texte est la période postcoloniale qui relate le mode de vie des personnages autochtones en révélant la société algérienne indépendante. Il s'agit de la période contemporaine vécue par Mounia, la petite fille de Aïcha, elle s'étend de l'indépendance à nos jours, elle est focalisée par un regard tout neuf porté sur Oran, C'est Mounia qui va assister à l'effondrement et au recul de toute une période symbolisée par l'immeuble construit sur l'Oued et qui ne va pas tarder à s'écrouler sous l'effet de la besogne persistante de l'eau qui va reprendre son droit de cité.

« Mounia était là (...), et Aïcha le cœur gonflé découvrait chaque jour sur le visage juvénile cette lumière qui parfois exaltait le regard, creusait des zones d'ombre, annonçait l'avenir. (...) Aïcha avait confiance. Comme au temps de grand-père. La voie était retrouvée. Mounia la portait en elle comme grand-père l'avait jadis portée. »¹⁸⁷

Le texte de Bakhaï annonce l'arrivée des arabes à Oran qui s'effectue par la voie marine : un espace ouvert, espace de liberté mais aussi espace de tous les imprévus ; la grande bleue est souvent imprévisible dans ses états. Ceux qui empruntent ce chemin sont des hommes libres, des rebelles des insoumis et pour eux les rivages d'Oran sont un refuge ; refuge devenu également et depuis longtemps, la tanière des bêtes sauvages reconnues par leur mode de vie libre et leur solitude. Graduellement on s'éloigne de cet

¹⁸⁷ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p123-124

espace aquatique sans limites, sans barrières et sans obstacles pour s'introduire dans un espace fermé, inébranlable : la terre qui présente d'ordinaire des obstacles endiguants. Ainsi, Oran se construit, au début par Djaffar. Il en fait une ville mais tout cela se fait dans le respect de son architecture originelle : l'espace est toujours celui de la liberté et de l'étendue.

« C'était notre terre et nous l'aimions. Nous l'aimions depuis que Djaffar, le premier, y avait élevé sa maison et que ses fils, l'un après l'autre l'avait remise avec respect à celui qui devait la recevoir. »¹⁸⁸

Cet axe de la continuité et de l'évolution dans le temps incarné respectivement par Djaffar, ses descendants, grand-père, Aïcha et Mounia, dénote le trajet irréversible de ces actants vers l'avenir, en harmonie totale avec l'espace préexistant à la construction de cette ville qu'ils construisent dans le respect du milieu ambiant.

Arrive, par la suite, le colonisateur français qui, à son tour, va métamorphoser cet espace selon ses désirs. En effet, Mme Angèle Boissier veut absolument construire un immeuble sur un oued vivant, regorgeant d'eau en pleine effervescence et elle réalise son projet. Cette agression accomplie sur l'espace, sur l'eau et sur les êtres est une représentation à petite échelle de ce qu'a été la présence de la France en Algérie. Et cet immeuble, semblable à ce géant épervier majestueusement dressé sur ses puissantes serres de pierres, symbolise, dans un premier temps, profondément l'hégémonie et l'oppression. Un espace qui se construit dans la verticalité : un obstacle, une embûche à la continuité préalable à l'imminente construction de Mme Boissier, écrasant, étouffant sur son chemin l'entité du terroir.

1-3-2- Lieu d'horizontalité, d'éclatement et de liberté.

Cependant, Mme Boissier rêvait, ignorant la revanche en sourdine de l'eau ; cette eau en pleine ébullition qui débordera un certain jour. L'eau, actant principal dans le

¹⁸⁸ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995. p21

roman, symbole d'abord de la vie mais aussi symbole de la résistance, est particulièrement focalisé comme un défenseur, un rempart, un attaquant, un combattant invincible, sûr de lui dans le combat. L'eau est une arme à double tranchant : elle étanche la soif comme elle peut détruire par ses caractéristiques lentes et sûres. L'eau porte en elle la vengeance et la défense du sol d'où elle est sortie, son pays natal. Elle représente pour notre auteure l'entité du territoire. C'est cette eau muette et corrosive qui a détruit jusqu'aux traces la présence coloniale symbolisée par la somptueuse bâtisse qu'occupait Mme Boissier. Une corrosion sûre, lente, mais efficace. L'eau, ce superbe combattant patient, sait savamment attaquer son adversaire.

« Cent ans, peut-être moins ! avait dit monsieur Weber, l'architecte, à madame Angèle Boissier agacée.

Cent ans ! et la petite femme à la voix aiguë était partie d'un bel éclat de rire. Cent ans ! si l'oued fantôme vient lécher mes solides fondations !

(...) Les pluies diluviennes que madame Angèle Boissier ignorait, auxquelles elle ne croyait pas, eurent pourtant lieu. (...) La mer se gonfla et se joua des digues. (...) Toutes les sources, même celles dont on ne se souvenait plus, rejaillirent aux endroits les plus inattendus. (...) L'oued avait tenu ses promesses. »¹⁸⁹

Cette force souterraine a fini, à la fin du récit, par prendre le dessus et réussit à détruire l'immeuble ; un autre actant dont la symbolique est très représentative. En effet, la bâtisse puissamment plantée dans les entrailles du sol algérien, reflète la présence coloniale. Une présence forte et pleine d'assurance. La bâtisse c'est la France, le colonisateur, le dominant qui exerce inexorablement son hégémonie sur le petit peuple démuné et sans défense. Cet espace clos recroquevillé dans sa coquille d'ivoire, c'est le palais du dominant, nul n'y entre s'il n'est pas français.

¹⁸⁹ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p123-125

« Elle (Mme Boissier) le (l'immeuble) rêvait cosu et chaleureux, avec de hautes fenêtres et des balcons graciles, des corniches ouvragées, des anges en pierres joufflus, des gouttières déversant leurs eaux par des gueules de lions ou peut-être des tigres, des rosaces, des mascarons, enfin tous ces petits détails qui ne trompent pas, pensait-elle, sur la qualité du propriétaire »¹⁹⁰

Cependant, les constructeurs de cette bâtisse ignorent que le socle métallique qui soutient l'immeuble, baigne dans un oued dont la furie est imminente.

L'Algérie libérée du joug colonial facilite à Aïcha l'octroi de la bâtisse, mais une souffrance sourde et profonde la hante. Elle est profondément imprégnée de l'histoire de son pays, de son passé et de toutes les vicissitudes endurées durant l'occupation française. Ce mal indéfini et corrosif lui échancre doucement mais sûrement le cœur. L'immeuble qui naguère imposant et majestueux, s'est recouvert en une piètre « maison » souffrant, lui aussi, du mal de la sénilité. Ce mal qui s'empare de Aïcha et de l'immeuble est progressif : cela commence par une imperceptible lézarde laquelle s'amplifie jusqu'à devenir une véritable fissure pour finir en faille qui démolie la maison.

« La lézarde était là. Elle s'affichait sans honte, sûr de son bon droit. Elle s'installait simplement, se reposait un peu avant de reprendre son chemin et Aïcha ne lui en voulait pas. Elle éprouvait seulement un peu de tristesse comme ce jour où dans son miroir elle avait découvert ses premiers cheveux blancs »¹⁹¹

Serait-il trop ambitieux d'établir un parallélisme entre Aïcha qui se morfond et la bâtisse souffrante, en proie à une décrépitude, à un fatal délabrement, à un inévitable effondrement.

¹⁹⁰ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p8-9

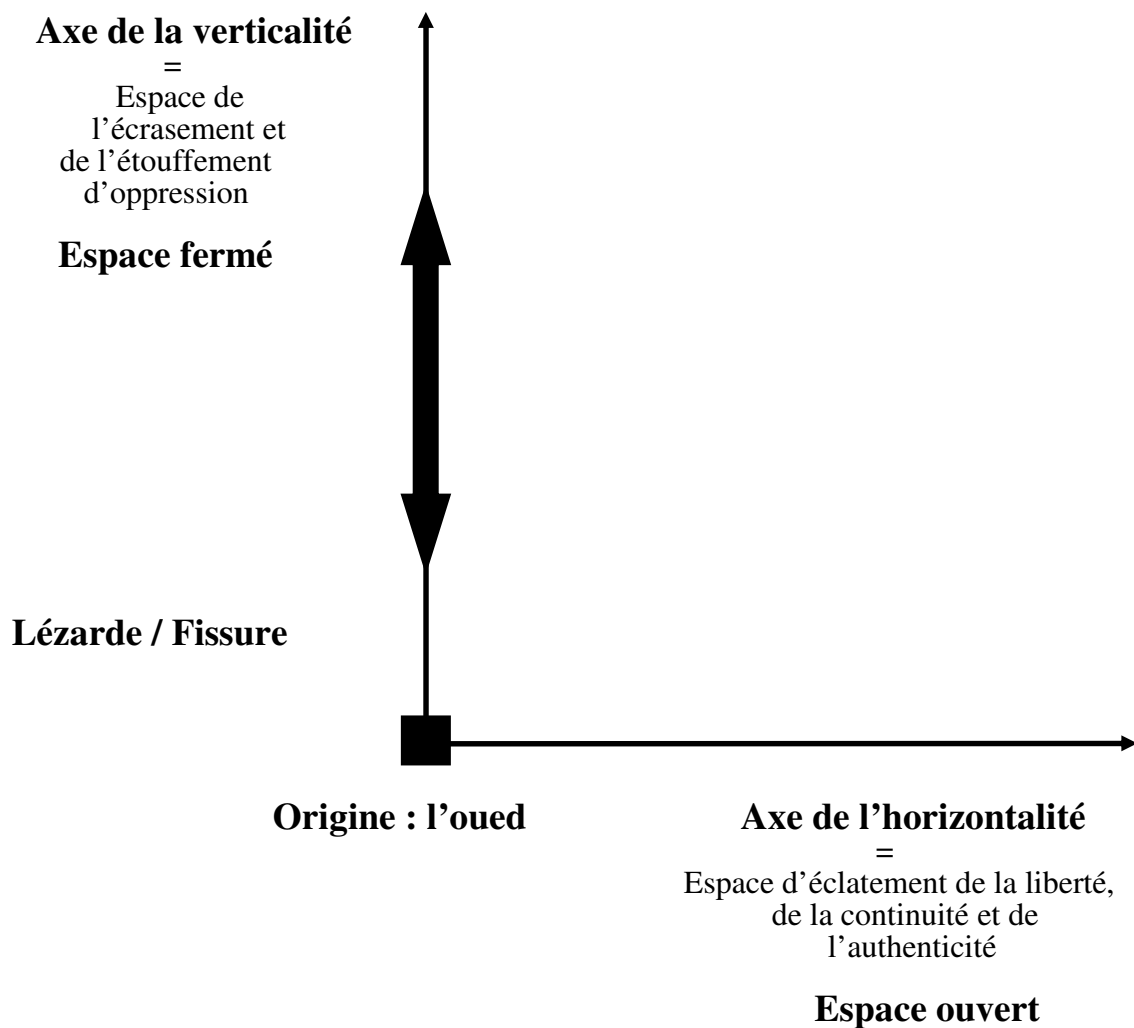
¹⁹¹ *Ibid.*, p 70

L'immeuble qui, au départ, symbolise la France avec toutes ses fondations, construit sur une terre qui ne lui appartient pas, devient une partie intégrante de Aïcha. En le récupérant, Aïcha récupère sa terre, son identité, son dû. Elle y croit tellement fort qu'elle se confond avec lui ; unis tous les deux dans l'infortune, la vieillesse aidant ; l'une nervurée de rides, l'autre tatoué de lézarde, tous deux pataugent dans l'angoisse et l'anxiété.

Progressivement, la lézarde s'amplifie au fil des jours et l'inquiétude, l'angoisse, l'anxiété se font de plus en plus sentir. En effet, cet espace ne dure pas longtemps. La fissure est là, délabrant profondément l'édifice et l'eau se réveille, chavirant précautionneusement tout sur son passage elle a eu raison de la bâtisse, écorchant l'immeuble ; et de même, de toutes les séquelles laissées par la France coloniale jusqu'à son effondrement, laissant le chemin libre à l'espace de la continuité. Aïcha, après son anéantissement s'est sentie totalement libérée, son angoisse dissipée.

L'immeuble s'est affaissé entraînant avec lui l'espace clos. L'espace libre a supplanté ce vase clos. N'est-ce pas là toute une symbolique de la liberté, de la joie de vivre ? L'immeuble endiguait l'air pur et privait la population de le respirer. Son effondrement est synonyme de vie, d'espoir, de bien-être.

On commence le roman en sortant de l'eau de la mer, et on le clôture en y revenant ou plutôt en faisant en sorte que l'espace aquatique reprenne son droit de cité. Nous avons là une représentation cyclique de l'espace où verticalité et horizontalité se confrontent et que l'on pourrait schématisée comme suit :



L'oued est l'origine à partir de laquelle la liberté identitaire peut s'exprimer. Mais cette origine est biffée, étouffée par une verticalité artificielle. Cependant, la puissance de l'origine ne peut que faire éclater l'oppression ; la lézarde devient fissure et provoque l'anéantissement de la verticalité laissant le chemin libre à l'épanouissement de l'horizontalité.

Chez Bakhaï, Oran est un espace d'une identité usurpée mais recouverte par le temps mythique : le mythe reconstruit l'histoire et permet de retrouver l'espace originel.

Conclusion du chapitre I

Camus évoque Oran à travers des commentaires sur l'aspect général de la ville, Dans ce chapitre nous avons analysé les différents modes d'expression de nos trois auteurs en retranscrivant la ville dans le récit. Nous avons pu constater qu'elle offre un objet complexe puisqu'elle révèle l'histoire mais aussi l'imaginaire. Toutes les définitions de la ville s'accordent à affirmer qu'elle est un milieu géographique et social. Autrement dit, elle est un rassemblement de population dans un espace spécifique. Le choix d'une ville particulière pour implanter un arrière-plan littéraire, implique la prise en compte des caractéristiques principales de la ville, de ses ressources, qu'elles soient spatiales ou humaines. La transcription de cet espace dans un cadre romanesque est une mise en place d'une composition propre à chaque écrivain qui met en relief des modalités littéraires spécifiques au lieu évoqué. Ainsi, l'espace oranais fictif est une création individuelle aux reproductions multiples. L'ancrage spatial romanesque conduit à une rencontre avec la ville certes réelle, mais toujours intériorisée et imaginée

C'est ainsi que Camus évoque Oran à travers des commentaires sur l'aspect général de la ville, sur les variations des saisons, sur le paysage global qui domine. Roblès décrit de manière plus précise la topographie de l'action en dénommant et en décrivant de façon identifiable les lieux. Bakhaï présente ce site de façon allégorique où tout référent géographique est absent. Néanmoins, il est à noter que dans la description de la ville d'Oran dans *La peste*, et dans *Jeunes saisons*, aucune (*La peste*) ou très peu (*Jeunes saisons*) de caractéristiques de la ville arabe ou musulmane y sont relevées. On ne retrouve ni mosquée, ni souk, ni bain ; rien dans cette description n'est en rapport avec les caractères de la ville islamique, tels qu'ils étaient précisés par la définition où W.Marçais écrit que les caractères auxquels, dans une civilisation islamique, se reconnaît une ville, c'est selon lui un équipement rituel : « *Mosquée à prône hebdomadaire, dit khutba, existence de bains ou hammams, propices à la pureté, et des rues marchandes, souks ou "bazars" propices à la communication.* »¹⁹²

¹⁹² *Les cahiers de Tunisie*, 1^o et 2^o trimestre 1958, Institut des hautes Etudes, Tunis ; cité in BENATIA. Alger, agrégat ou cité. p29

Décrire la ville semble consister d'abord en la mise en place d'un lieu, en l'implantation d'un cadre pour le texte ce qui permet d'en donner une vue d'ensemble grâce à laquelle le lecteur peut s'imprégner de l'environnement du récit. La présentation d'Oran, placé au début des textes du corpus, révèle le décor avant l'amorce du récit. Mais les modalités littéraires qui évoquent ce lieu diffèrent. Chacun des auteurs tente de présenter ce qui compose son champ de vision, comme le montre Roland Barthes : « *Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle* »¹⁹³. Dès lors, celui qui écrit est celui qui se place, celui qui voit, qui délimite un cadre et adopte un décor. C'est ce que nous allons essayer de voir dans le chapitre suivant

¹⁹³ GARRIC, Henri. *Portraits de ville. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Paris : Honoré Champion, 2007. (« Bibliothèque de littérature générale et comparée », n°69). p. 148.

Chapitre II
Transfiguration et transcendance de l'espace.

Introduction du chapitre II

L'espace romanesque dans la littérature est un espace de transfiguration, de transcendance qui se caractérise de manière très complexe, en se basant sur des formes imaginaires d'un espace représenté. La structure formelle de cette représentation est une structure significative, porteuse d'un sens poétique, significatif par rapport à l'élaboration conceptuelle du roman. La ville d'Oran dans notre corpus, semble ainsi varier d'un texte à l'autre. Il a été assez intéressant de s'arrêter devant la façon avec laquelle Camus, Roblès et Bakhaï la décrivaient. Ceci nous a permis de déceler dans un premier temps comment, selon les propres perceptions et visions de chaque écrivain, les romans retenus saisissaient les lieux, pour les figurer sous leur forme strictement réelle, ce qui va susciter bien entendu, par la suite chez le lecteur des résonances, des effets d'images plutôt que des images précises. Mais à ce niveau de la recherche, il est question de la ville d'Oran en tant que lieu réel et de la vie à Oran qui serait une réalité à chercher et à déchiffrer dans ses liens avec les auteurs sus-cités et à son histoire sociale. Ces rapports à la ville permettront de transcender la réalité et donneront ainsi à Oran une signification davantage symbolique.

Cette référence et cet ancrage géographique possèdent une topographie singulière, une forme, une structure propre que nous souhaiterions comprendre. Autrement dit, comment la composante spatiale d'Oran est transformée en un espace représenté et transcendé. Au fil de chaque histoire, les lieux évoluent et la morphologie même de la ville change pour laisser place à un mode plus inventif, plus transgressif aussi, celui de la fiction, de la représentation, de la transcendance. Oran devient ainsi pour nos trois écrivains tantôt ville universelle tantôt ville méditerranéenne ou encore ville originelle.

2-1- Ville universelle

Dans *La Peste*, Camus déambule dans la géographie oranaise en ouvrant un champ philosophique : Oran est énigmatique, porteuse d'une dimension tragique, elle dissimule un fil d'Ariane qui incite à s'interroger sur l'homme, sa grandeur et ses limites ainsi que sur un positionnement personnel entre l'exil et l'osmose. La mort est toujours à l'horizon de la ville, elle établit une frontière, une quarantaine, et conduit l'écrivain et le lecteur à s'interroger sur sa propre fin, ou, plus largement sur cette habitude du désespoir à laquelle se résigne la ville. Oran est devenue une salle d'attente, Albert Camus crée ainsi une situation expérimentale avec la précision et la lucidité du médecin, il nous amène aussi à réfléchir sur la meilleure façon dont il nous faut, en tant qu'homme libre, utiliser cette attente. Cela permet d'étudier aussi ce que deviennent les hommes dans une période de crise.

Dès l'incipit, Camus attire notre attention sur le fait qu'il faut élargir le sens de la "peste", qui doit prendre une valeur symbolique. Il emploie une citation de Daniel de Foe, auteur qu'il admirait : "*Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas.*" Camus veut ainsi nous dire qu'il faut faire une lecture au second degré, que dans son livre la peste représente autre chose encore que la simple épidémie.

Dans sa représentation d'Oran, comme nous l'avons clairement montré dans la première partie *les écritures de l'espace oranais*, il insiste particulièrement sur sa banalité, dans la phrase « *une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne* »¹⁹⁴, le narrateur insiste sur « ordinaire » et « préfecture » qui suppose la tranquillité, le provincialisme. Il souligne aussi que la vie des Oranais est une image de notre propre vie, caractérisée par la banalité, les habitudes et l'absence de sentiments forts :

¹⁹⁴ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.11

« Oran, ville laide et neutre, vaut précisément par cette insignifiance ; ville de partout et de nulle part... Il y circule une foule banale, tout entière jetée dans une existence sans relief : travail, cinéma, baignades, on n'y soupçonne guère que puissent exister d'autres valeurs que l'argent et l'agitation. Ville sans âme et sans recours, sans amour aussi... Bref, une cité qui a perdu le sens de la vraie vie. »¹⁹⁵

De la ville d'Oran, Camus veut ainsi créer un cadre spatial moderne qui se retrouve au plus nu de sa condition, ville sans passé, hybride culturellement et humainement pour ne l'appréhender que dans la création d'un mythe. Et comme tout mythe, celui-ci appelle de multiples lectures, et les interprétations n'ont pas manqué pour donner par-delà sa portée universelle, une actualisation concrète au motif de la peste. Le brouillage volontaire que le récit entretient entre effet de réalisme historique et élargissements symboliques atemporels se retrouve donc dans le traitement de l'espace.

On s'attachera à montrer à ce stade de notre recherche, comment la description anecdotique d'un cadre banal plutôt réaliste et inhospitalier et de ses habitants sans relief, conformistes et prosaïques, se charge progressivement d'une valeur symbolique autrement dit, ce qui se joue à Oran se joue aussi au quotidien dans nos propres existences, il s'agit d'un miroir de notre propre condition humaine absurde.

2-1-1- Les thèmes.

L'analyse de l'espace romanesque dans *La Peste*, nous conduit à celle des thèmes abordés. En effet en s'attachant au parcours de notre personnage, et à une traversée des lieux, une forme tend à se dessiner désignant, spatialement, un espace de représentation.

Le thème central de *La Peste* est l'épidémie par laquelle Camus exprime une période difficile tant sur le plan politique que social. L'épidémie implique plusieurs sous-thèmes ; elle est génératrice de maladie, de mise en quarantaine, de souffrance et de mort car elle représente un danger incontrôlable qui se propage rapidement et dont la

¹⁹⁵ QUILLOT Roger, *La Mer et les Prisons, essai sur Albert Camus*. Paris : Gallimard, 1956. p.164

guérison est presque impossible. Mais c'est aussi le récit de la solidarité ; solidarité devant le mal, la contagion et l'épidémie parce que la peste vient envahir la ville. En effet, Le premier signe de cette épidémie est la maladie et la mort : la mort des rats, le concierge et le docteur sont les premiers à remarquer ce symptôme. Ce symptôme ne tarde pas à alerter la ville qui, en raison de contagion, déclare « l'état de peste ». Le premier résultat de cette mesure de sécurité est la séparation. Cette séparation a donné aux habitants ce sentiment d'être emprisonnés dans leur propre ville.

D'une part, il y a l'épidémie, la contagion, la mort, la prison et la séparation, et d'autre part, il y a Rieux et ses camarades qui doivent lutter pour délivrer leur ville de la peste, c'est-à-dire toute la communauté solidaire qui lutte pour le bien de tous.

Ainsi Cette intrigue réaliste, tant dans son cadre spatial, ses événements, la description détaillée de la maladie et la variété des personnages, relate l'apparition de la peste non dans une cité imaginaire, mais à Oran en montrant comment la ville sera coupée du monde et livrée à son malheur, et comment quelques hommes sauront, par leur révolte, opposer au mal la seule attitude possible. Ainsi, l'étude des différents thèmes de *la Peste* nous permettrait de voir à petite échelle, les tragédies qui affligent l'humanité.

2-1-1-a- La maladie et la mort

La peste, est une pathologie qui cause une très forte mortalité, elle représente l'épidémie la plus ancienne qui a enregistré la peur, l'horreur et le mal absolu dans la mémoire des générations. La maladie et la mort culminent dans le texte de Camus ;il relate les diverses évocations de ce mal décrit avec une **précision toute médicale** apparaissant brutalement et se répandant avec rapidité, en commençant par la découverte d'un rat mort dans le palier de l'immeuble où habite le docteur Rieux ; sa transmission par les rats, la fièvre et les abcès, les difficultés respiratoires, certains détails réalistes étant presque insoutenables. Le grand nombre de rats morts signale un danger que la mort du concierge annonce. Le docteur Rieux énumère ensuite les symptômes de la peste :

« Il fallait s'en tenir à ce qu'on savait, la stupeur et la prostration, les yeux rouges, la bouche sale, les maux de tête, les bubons, la soif terrible, le délire,

les taches sur le corps, l'écartèlement intérieur et au bout de tout cela (...) le pouls devient filiforme et la mort survient à l'occasion d'un mouvement insignifiant »¹⁹⁶

La mort, conséquence directe de la maladie, est décrite quant à elle, en tableaux poignants allant en crescendo : celle du concierge, puis celle du chanteur qui joue Orphée. À l'épisode révoltant de la mort d'un enfant succède celle d'un prêtre puis celle de Jean Tarrou, l'un des principaux personnages. La mort est ainsi continuellement présente, Rieux la croise dans les rues, dans les hôpitaux, dans les fours crématoires, dans sa famille : sa femme est morte loin de lui ; il déplore la mort de son ami Tarrou et celle du petit enfant innocent.

A travers une bribe de l'histoire de la ville d'Oran, nous assistons à l'évolution de cette pathologie qui entraîne des milliers de morts. On y présente ses dégâts la lutte de chacun pour l'enrayer, l'espoir d'y mettre un terme, les vaccins, les agonies, les enterrements, etc. On ne se contente pas de décrire Oran en état de peste mais on étudie aussi le comportement des gens, on analyse la réaction de chacun devant l'ampleur du fléau. Dans *La Peste*, les habitants de la ville d'Oran, à cause de la peste et du cordon sanitaire établi, sont réduits à une sorte d'horrible emprisonnement. Cette situation prend pour Camus la valeur d'une expérience sur l'homme et son milieu. Ainsi, *La Peste* serait un roman expérimental à la manière de Zola où toute l'expérience se déroule seulement en imagination. *La peste* constitue une œuvre complète de la maladie et le titre, à lui seul, rappelle l'histoire de cette épidémie où l'on décrit minutieusement l'atmosphère du fléau, la fermeture des portes de la ville, l'alerte, les précautions, la souffrance que ce soit à cause de la maladie ou de la séparation.

La maladie et la mort sont les thèmes prédominants de ce roman, c'est une représentation réelle du mal et de la souffrance humaine. C'est un document authentique de la misère humaine. L'auteur démontre, à partir d'un fait naturel, que *La Peste* est une œuvre de la maladie et de la souffrance universelle. Cet ancrage dans le réel n'a pas seulement pour fonction de garantir l'illusion romanesque : il est également indispensable à l'écriture du récit symbolique. Dans *La Peste*, Camus joue d'abord avec

¹⁹⁶ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.49

le double sens du mot « fléau ». Le fléau, c'est la maladie qui s'abat sur tout un peuple, c'est aussi un instrument formé de deux bâtons qui, liés entre eux, servent à battre les céréales. Dans la bouche du père Paneloux, cet outil prend des dimensions épiques lorsqu'il évoque « l'immense pièce de bois tournoyant au-dessus de la ville », image qui reviendra à plusieurs reprises dans le roman. La puissance immense du fléau est également figurée par sa transformation en un monstre légendaire : le Minotaure qui dévore son « tribut chaque soir », bête inconnue qui « reprend son souffle » ou s'éloigne « pour regagner la tanière inconnue d'où elle était sortie en silence », puissance maléfique qui met des gardes aux portes et détourne les navires », dragon qui marche impitoyablement vers ses victimes en crachant un feu qui « flambe dans les poitrines » des Oranais et qui ne cesse d'avancer de son allure patiente et saccadée ».

Le fléau prend des dimensions cosmiques dans la mesure où il a partie liée avec les forces de la nature. Bien des événements de l'histoire d'Oran, bien des manifestations de la peste sont accompagnées de déchaînements climatiques ; pluie diluviennes, vents brûlants, soleil implacable, tempêtes terrestres et maritimes donnent de cette ville l'image d'une cité écrasée par des déchaînements cosmiques, pareilles aux cités maudites de l'ancien testament. En donnant au mal qui accable les hommes la forme d'un monstre légendaire dont la puissance ébranle le cosmos, Camus a donné à son récit la puissance d'un mythe.

2-1-1-b- La séparation, l'exil et la solitude

Dans le roman tout entier, Camus insiste sur l'idée de séparation. C'est une des épreuves qu'il semble avoir ressenti le plus fortement pendant la guerre. Ce qui semble caractériser le mieux cette époque, c'est la séparation lit-on dans un carnet rouge où il prend des notes pour *La Peste*. Et encore, tous sont renvoyés à leur solitude si bien que la séparation devient générale. Faire ainsi du thème de la séparation le grand thème du roman.

La ville pestiférée est coupée du monde. Nul ne peut y entrer, nul ne peut en sortir. Le courrier n'est plus acheminé. Seuls les télégrammes permettent d'avoir de loin en loin des nouvelles des absents. Chacun est donc comme exilé de sa famille ou de ses

proches, faisant, d'une façon ou d'une autre, l'expérience de la séparation. Tout homme susceptible d'être contaminé devient une menace pour autrui. Cette épidémie constitue une épreuve collective. Il n'y avait plus alors de sentiments individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous. La menace quotidienne de la mort et l'enfermement modifient les comportements. Ils font naître des révoltes mais aussi des actions de dévouement et de solidarité. L'image de la prison et des prisonniers, de l'exil, de la séparation, souligne le caractère général de la situation ; c'est la condition absurde de l'homme qui est ainsi représentée. La situation de l'homme dans le monde.

Par le choix de ce thème et de ces sous-thèmes, Camus met en parallèle l'état de la société dans laquelle il vivait en évoquant la guerre qui, comme l'épidémie, provoque la mort collective sans distinction entre les victimes. Il évoque plus particulièrement le nazisme et ses abus, l'occupation et ses effets, mais il n'omet point de mettre en exergue la résistance qui a cherché à mettre fin à cette occupation.

Ces thèmes dans notre récit, ont des implications historique, scientifique et métaphysique reflétant l'état d'une société.

2-1-2- Les personnages

La Peste convoque des personnages essentiellement masculins, les femmes sont présentes dans l'histoire à travers les préoccupations dont elles font l'objet : la femme de Rieux, la campagne de Rambert, l'ancienne épouse de Grand apparaissent chacune presque toujours sur le mode de l'évocation dans plusieurs séquences du récit. Mais il n'y a en vérité qu'un seul personnage féminin dans ce récit : la mère de Rieux dont les apparitions donnent au récit une intensité particulière. Ainsi, la majorité des personnages jouant un rôle sont des hommes qui représentent des figures sociales : un médecin (Rieux), un journaliste (Rambert), un prêtre (Paneloux), un fonctionnaire municipal (Grand), un juge (Othon), un trafiquant (Cottard). À leurs côtés, Tarrou, ami du médecin, fait figure de philosophe solitaire.

2-1-2-a- Bernard Rieux

Le docteur Bernard Rieux est le personnage central de *La Peste*. Il est présenté au lecteur par Tarrou, qui note dans l'un de ses carnets à propos de celui qui deviendra son ami :

« Paraît trente-cinq ans. Taille moyenne. Les épaules fortes. (...) les mâchoires saillantes (...). Il a un peu l'air d'un paysan sicilien avec sa peau cuite, son poil noir et ses vêtements de teintes toujours foncées, mais qui lui vont bien (...).(…). »¹⁹⁷

Camus croque ainsi son héros en quelques lignes qui suffisent à lui donner chair et à rendre compte de l'impression de solidité qui s'en dégage. Fils d'ouvrier devenu médecin, Rieux apparaît comme un être d'une grande modestie et d'une grande générosité : toute sa conduite est marquée par une authentique attention aux autres et un respect des attitudes différentes de la sienne. Il comprend ainsi la conduite de Rambert qui fait tout pour fuir la ville et retrouver la femme qu'il aime, même si, pour sa part, il agit autrement. D'une façon générale, ses rapports avec autrui sont empreints d'un véritable esprit de tolérance.

Rieux est le premier des personnages à entrer en scène et c'est avec lui que se clôt le récit. Il est présent dans presque tous les chapitres du livre et conduit souvent l'action. C'est lui qui, constatant la présence anormale de nombreux rats morts dans la ville, prévient le service de dératisation, lui qui intervient auprès des autorités pour obtenir que soient prises des mesures énergiques qui aboutiront à la fermeture des portes de la ville, lui encore qui aide Tarrou à organiser les « formations sanitaires » destinées à assurer une prise en charge efficace des malades. Au centre des relations entre les personnages, il reçoit les confidences de la plupart d'entre eux. Et – si l'on excepte ce que l'on apprend grâce aux carnets de Tarrou – c'est essentiellement à partir du point de vue de Rieux, tel que nous l'avons montré dans la première partie lors de l'étude de la narration, que le lecteur découvre les divers événements du récit.

¹⁹⁷ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995, p. 33

Comme presque tous les personnages du roman, Rieux est un « séparé » : sa femme, malade, quitte Oran au début du livre, pour aller se soigner dans une station de montagne ; il ne pourra guère communiquer avec elle à cause des mesures drastiques prises pour éviter toute contagion. Cette situation rappelle celle de Camus qui, resté en France métropolitaine, fut séparé de son épouse qui se trouvait en Algérie au moment du débarquement des Américains en Afrique du Nord - c'est avec une grande discrétion que le récit évoquera chez le docteur Rieux la souffrance de la séparation. Au dernier chapitre du roman, le lecteur apprendra à la fois la mort de sa femme et celle de son ami Tarrou. Il y a un pathétique discret mais puissant dans le sort réservé à ce héros qui a lutté jour après jour contre la peste, qui a parfois sauvé des vies humaines et qui, lorsque le mal est vaincu, se retrouve seul, définitivement « séparé » des êtres qui lui étaient le plus proches.

Ce personnage se caractérise par son exigence éthique qu'il manifeste surtout en action (c'est un homme de terrain), mais qu'il formule parfois dans telle conversation avec Rambert, avec Paneloux ou avec Tarrou. Cette éthique est faite d'abord d'une révolte contre la présence du mal dans le monde : « ce que je hais, c'est la mort, dit-il, c'est la mort est le mal » Il se refuse de croire en un Dieu qui laisse survenir le scandale de la souffrance et de la mort d'un enfant innocent. Après la mort du petit Othon, il dit à Paneloux : « je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés. » Pour le reste, il affirme son ignorance, constatant qu'il est « dans la nuit » et qu'il « essaie d'y voir clair ». Homme du concret, il affirme qu'il se « refuse à mourir pour une idée ».

Mais sa morale n'est pas faite que de refus. Elle se fonde aussi sur une exigence d'honnêteté qui le porte à user autant qu'il le peut du langage de la vérité ; c'est ainsi qu'il ne répond pas aux questions du journaliste Rambert sur les conditions de vie des Arabes parce qu'ils n'acquièrent pas la certitude que celui-ci pourrait s'exprimer dans son journal avec une totale sincérité ; c'est ainsi surtout qu'il discute pied à pied avec l'administration pour que celle-ci ne se réfugie pas derrière des approximations et des

propos lénifiants chargés d'hypocrisie. L'honnêteté pour Rieux c'est « la seule façon de lutter contre la peste ». Et à Rambert qui lui demande ce qu'est l'honnêteté, il répond :

« Je ne sais pas ce qu'elle est en général. Mais dans mon cas je sais qu'elle consiste à faire mon métier, c'est pour lui, exercer correctement sa profession de médecin, éloigner la souffrance, sauver les corps : c'est sa façon à lui de « lutter contre la création »¹⁹⁸

C'est ainsi dans la solidarité avec les autres hommes qu'il donne un sens à sa vie et qu'il trouve une forme de dignité.

Faire son métier, c'est aussi pour le héros bien faire son métier d'homme et, quand les conditions le rendent possible, chercher à être heureux – ce que la peste l'empêche de faire. « *Rieux*, écrit Jacqueline Lévi-Valensi¹⁹⁹, *n'est pas un raisonneur ; c'est une sorte d'instinct moral qui le pousse à se détourner de ce qu'il aime, pour se vouer généreusement à guérir ou à préserver ce qui, de l'homme, peut être sauvé.* » D'une façon générale, il incarne certaines des conceptions de Camus sur la condition humaine et son éthique rejoint, en de nombreux points, celle de son créateur.

2-1-2-b- Jean Tarrou

Jean Tarrou tient une place particulière dans *La Peste*. Il est le seul dont on connaisse le passé. Ses commentaires des faits, mais également, ses réflexions écrites, son action dans la lutte contre la peste, son rôle de confident auprès de Bernard Rieux et son agonie douloureuse en font un personnage essentiel du livre. Il tient des « carnets » dont le narrateur s'inspire pour faire le récit des événements, soit en les citant soit en les résumant. Techniquement, ces carnets permettent d'apprendre au lecteur certains éléments qu'il était difficile au narrateur de connaître ou de mentionner lui-même. Ils présentent aussi l'avantage d'apporter un point de vue différent ou complémentaire de

¹⁹⁸ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.151

¹⁹⁹ LÉVI-VALENSI Jacqueline, *La peste d'Albert Camus*, France, Collection Foliothèque (n° 8), Edition Gallimard 1991.

celui de Rieux. Ils sont enfin, pour le lecteur, un moyen d'approche intéressant du personnage.

Tarrou apparaît au début du roman sous les traits d'un « homme encore jeune », « bonhomme toujours souriant » ; « ami de tous les plaisirs normaux », il goûte beaucoup les bains de mer et apprécie la compagnie des danseurs et musiciens espagnols. Ses carnets manifestent son apparente légèreté, qui le fait s'intéresser aux choses insignifiantes de la vie. Tarrou accepte l'insignifiance du monde mais le récit révèle qu'il est capable de sentiments profonds. C'est ainsi qu'une vive amitié le lie à Rieux qu'il a appris à apprécier pendant la lutte contre le fléau. Cette amitié s'exprime lors d'échanges d'idées entre les deux hommes et connaît des moments intenses, comme celui où tous deux, prenant exceptionnellement un temps de repos lors d'un bain de mer, nagent au même rythme dans le plus profond silence.

On découvre progressivement la personnalité de Tarrou et ce n'est qu'à la quatrième partie du livre qu'on apprendra ce qu'a été son itinéraire depuis son adolescence. Lors d'une longue confidence faite à Rieux, devenu son ami, il révèle son passé : à l'âge de dix-sept ans, il assiste à un procès au cours duquel son père, avocat général, demande et obtient la tête d'un coupable. Il en éprouve une profonde horreur et décide, quelques temps plus tard, de quitter la maison familiale ; il fait alors le choix de l'action révolutionnaire pour lutter contre cette société qui légitime la condamnation à mort. Puis il découvre que les tenants de la révolution pratiquent aussi la condamnation à mort. Il décide alors de "refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir"²⁰⁰. La pensée de Tarrou rejoint ici celle de Camus dans *Ni victimes ni bourreaux*, même s'il n'est pas sûr que Camus assume jusqu'au bout, l'option non violente de son héros. En tout cas le personnage lui permet de poser en termes forts un problème qui le préoccupe : celui de la fin et des moyens.

Les désillusions de Tarrou, son refus de l'action politique, son sentiment d'avoir tout compris de la vie, son apparent scepticisme enfin ne font pas de lui un homme indifférent. Il s'efforce d'être toujours et partout du côté des victimes, ce qui réclame, dit-il, de la volonté, une constante attention et beaucoup d'exigence à l'égard de soi-

²⁰⁰ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995. p228

même. Exigence qu'il exprime en se demandant, devant Rieux, si l'on peut être un « saint sans Dieu ».

La conduite de Tarrou est fondée sur une recherche de la paix intérieure qu'il trouve en partie dans une éthique de la sympathie envers autrui, au sens étymologique du terme. Cette paix, il tente de la trouver, sans y parvenir, d'abord peut-être dans l'acceptation de l'insignifiance du monde. Il tente aussi de la trouver dans l'attitude de compréhension et de sympathie qu'il manifeste à l'égard des hommes et qui définit sa morale.²⁰¹.

Ses principes l'incitent surtout à s'engager de façon active auprès des victimes pour les aider. C'est ainsi qu'il prend l'initiative de fonder les « formations sanitaires » qui rassemblent des volontaires pour lutter de façon collective contre la peste. Dans cette forme d'engagement, ce solitaire devient ainsi, au cours du récit, solidaire d'une collectivité. S'il ne fait pas partie de ceux qui « font l'histoire », il n'en reste pas moins un militant. Et il s'engage si intensément auprès des victimes du fléau qu'il y perd la vie. Ironie tragique, c'est au moment où la peste est vaincue que Tarrou, qui a sauvé de nombreuses vies est frappé par le mal. L'agonie de cet homme jeune et généreux, évoquée dans toutes ses étapes de façon très concrètes, est en même temps une dénonciation du scandale de la souffrance et de la mort, de l'injustice du sort et de l'absurdité du monde.

Tarrou, par sa participation active à la lutte, par son amitié avec Rieux, par le sort final qui lui est échu, est un personnage pleinement romanesque. Par les idées qu'il exprime, il est aussi un porte-parole de l'auteur, ou du moins un héros qui traduit un de ses points de vue sur la condition humaine et sur l'action à mener en ce monde.

2-1-2-c- Les autres personnages

- Raymond Rambert

Ce personnage apparaît au deuxième chapitre de *La Peste*, véritable chapitre d'exposition qui présente, au gré des rencontres du docteur Rieux, l'ensemble des personnages principaux du roman. Jeune journaliste travaillant pour un grand organe de

²⁰¹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.229

presse parisien, il vient d'arriver à Oran pour une enquête sur les conditions de vie des Arabes. Physiquement, il est « court de taille, les épaules épaisses, le visage décidé, les yeux clairs et intelligent ». Camus se limite ainsi à quelques traits, comme il le fait pour tous les autres héros, qui suffiront à en faire un être de chair.

Rambert constitue d'abord un personnage de roman d'aventures. Retenu contre son gré dans la ville dont on a fermé les portes pour éviter toute contamination du fléau, il multiplie les démarches, légales et illégales, pour retourner à Paris rejoindre la femme qu'il aime. Quand après des jours et des jours d'efforts consacrés à remonter toute la filière, il retrouve le garde qui lui permettra de franchir les portes, il renonce à partir, convaincu désormais qu'il a le devoir de rester pour aider le groupe de volontaires qui luttent contre la peste. Au dernier chapitre lorsque la peste sera vaincue et que les portes de la ville s'ouvriront, il retrouvera sa campagne venue le rejoindre, devenant ainsi le seul héros du livre pour qui l'histoire s'achève positivement.

Ce personnage illustre une situation qui fut celle de nombreux époux pendant la Seconde Guerre mondiale, qu'ils fussent prisonniers de guerre ou séparés de leur femme, il est ainsi la figure de la séparation, thématique importante du livre. L'itinéraire de Rambert en fait le personnage qui évolue le plus au cours du roman : on comprend que son souhait de départ n'est pas lié à la peur (il a participé à la guerre d'Espagne) mais qu'il ne peut admettre d'être prisonnier d'une ville à laquelle il est étranger. Surtout, il veut rejoindre la femme qu'il attend ; il recherche le bonheur, convaincu que ce qui compte « c'est qu'on vive et qu'on meure de ce qu'on aime ». Puis il prend progressivement conscience que le problème de la peste le concerne, lui aussi, qu'« il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul », précisant que le choix égoïste du départ « le gênerait pour aimer celle qu'il avait laissée »²⁰².

A travers ce personnage positif, Camus montre l'importance qu'il accorde à la recherche du bonheur, quête primordiale pour l'homme, moyen de donner sens à la vie. Mais il exprime aussi l'idée que, en certaines circonstances, un vrai bonheur ne peut se vivre hors d'une solidarité avec les hommes.

²⁰²CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p190

- **Joseph Grand**

Grand modeste employé municipal, est un personnage plus complexe qu'il n'y paraît. Il vit dans un modeste appartement, sa vie est monotone. Il incarne le "séparé" au sens le plus simple du terme, puisque cette séparation n'est pas due à la fermeture de la ville, mais à la pauvreté de ses conditions de vie qui a fini par éloigner la femme qu'il avait épousée car il n'avait pas trouvé le mot juste pour la retenir. . Il rêve de devenir écrivain et s'évertue à écrire un livre. Pendant ses heures de liberté, il produit des statistiques pour les formations sanitaires. Le narrateur le traite avec un humour empreint de tendresse lorsqu'il évoque sa recherche désespérée du mot juste - qui l'empêche d'écrire une lettre de réclamation à l'administration ou une lettre d'amour à sa femme -; cette même recherche le conduit à ne rédiger que la première phrase d'un roman, cent fois remaniée, et comportant toujours une série de clichés. La modestie de sa profession, les limites de son ambition littéraire, la petitesse des résultats obtenus confèrent à son patronyme un caractère paradoxal et donc apparemment humoristique. Et pourtant le personnage se révèle effectivement "grand" par le dévouement qu'il manifeste sans relâche, par la générosité de ses réactions, par l'honnêteté de toutes ses attitudes, par la justesse de ses jugements, par l'humilité et pourtant la grandeur de la recherche par laquelle il tente de donner sens à sa vie. Le narrateur le consacre héros de l'épidémie : « S'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros [...], le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. » sans doute parlerai-il plutôt aujourd'hui d'anti-héros. Camus propose de faire de cet antihéros celui qui incarne le mieux une certaine conception de l'héroïsme

- **Paneloux:**

« Jésuite érudit et militant » estimé des Oranais, le père Paneloux connaît au contact de la peste une évolution remarquable. Peu après le début de l'épidémie, il prononce un sermon accusateur dans la cathédrale comble : la peste, dit-il, est une punition divine méritée par une communauté coupable d'avoir négligé son créateur, mais pouvant conduire à la rédemption. Il incarne le chrétien qui manifeste la volonté de rechercher avant tout le salut des hommes (par opposition à Rieux qui n'est pas croyant

et qui se préoccupe de leur santé). Il utilise ainsi la peste pour faire revenir les Oranais à des sentiments chrétiens.

A la suite de ce sermon qui marque profondément les habitants de la ville, le père Paneloux rejoint les équipes sanitaires de Tarrou et Rieux. C'est dans ce cadre qu'il assiste, impuissant, à l'agonie et la mort de Philippe, le fils du juge Othon. Cette expérience le confronte à la réalité de la maladie et explique son changement d'attitude lors de son second prêche. Il y pose de façon beaucoup moins moralisatrice et dogmatique la question du Mal dans le monde. Il affirmera qu'il faut "aimer ce que nous ne pouvons comprendre" (p. 198). Il finira par mourir lui aussi de la peste, en refusant les soins de la médecine, pour témoigner jusqu'au bout de sa foi en Dieu. Pourtant, Rieux n'est pas sûr que le mal qui l'a atteint soit la peste. Sur sa fiche, on inscrira "cas douteux". Un critique formule l'hypothèse que l'expression "cas douteux" vaut aussi pour la foi de Paneloux dans les derniers moments, foi dont le texte indique qu'elle a peut-être vacillé²⁰³.

A travers le père Paneloux, Camus rend hommage aux prêtres résistants durant la Seconde Guerre mondiale. Mais au-delà de ce facteur historique, la présence du prêtre pose le problème de la compatibilité entre l'existence de Dieu et celle de la souffrance. A cette question essentielle aux yeux de Camus, Rieux et Paneloux répondent de façon opposée : le premier se révolte contre le scandale de la mort d'un innocent, le second accepte d'aimer ce qu'il ne peut comprendre, quitte à devenir aveugle. Rieux se préoccupe de la santé des corps, Paneloux veille au salut des âmes, et pourtant l'un et l'autre travaillent ensemble pour « souffrir » et « combattre » « la mort et le mal ».

- **Cottard :**

Il est à plus d'un titre un personnage énigmatique et singulier, un « homme bizarre » qui semble tout droit sorti d'un roman policier. Désespéré au début de *La Peste* au point de vouloir se pendre, il paraît vivre dans une crainte perpétuelle qui l'isole du reste des hommes. On comprend progressivement qu'il est l'auteur d'un fait pour lequel il risque la prison et redoute une arrestation. Aussi l'arrivée de la maladie lui

²⁰³ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p211

apparaît-elle comme une chance d'échapper à son sort et de recommencer sa vie en toute impunité. A mesure que la peste s'installe, il retrouve goût à l'existence, noue des liens amicaux et intéressés avec ses concitoyens, prospère grâce à des activités de contrebande. Contrairement aux Oranais, il perçoit moins l'épidémie comme un exil que comme une façon de partager enfin sa perpétuelle insécurité « il préfère être assiégé avec tous que prisonnier tout seul », note Tarrou dans ses carnets. La fin de la maladie le renvoie cependant à son destin : pendant que toute la ville se réjouit de l'ouverture de ses portes, il tire sur la foule et est arrêté à son domicile de façon violente et spectaculaire.

Camus a fait de ce personnage singulier une incarnation de la collaboration. Non seulement Cottard ne croit pas à l'efficacité des formations sanitaires de Rieux et refuse de rejoindre les résistants, mais il devient « complice » du fléau dans lequel il s'épanouit et avec lequel il pactise. Cottard n'est pas responsable de la maladie, mais coupable d'être indifférent au sort des autres hommes et « d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et des hommes » les violences qu'il subit lors de son arrestation illustrent l'épuration qui, en 1945, a visé à éliminer tous les collaborateurs, ou tous ceux qui avaient profité de la situation créée par l'Occupation. Antihéros de *La Peste*, Cottard reste ainsi une figure humaine et nuancée.

2-1-2-d- La population

En contrepoint des personnages principaux, la population est évoquée collectivement, au fur et à mesure que l'épidémie évolue. Elle est d'abord dominée par la peur ; les premières mesures sanitaires provoquent des émeutes, certains essayant de forcer les portes pour quitter la ville.

Puis c'est l'abattement qui la menace : « Au grand élan farouche des premières semaines avait succédé un abattement qu'on aurait eu tort de prendre pour de la résignation, mais qui n'en était pas moins une sorte de consentement provisoire. ». Effectivement, Camus révèle les Oranais comme étant résignés et victimes d'un certain fatalisme. « Abandonnés à la peste », ils sont seuls à confronter ce fléau. Ils ne luttent plus et se mettent même à penser : « Les bubons et qu'on en finisse ! ». Lorsque les malades « tâtent avec une sorte de distraction » leurs blessures, l'écrivain insiste sur la

déshumanisation de la situation. D'ailleurs, la population ne semble plus éprouver de sentiments, « ils acceptent tout en bloc ».

De ce fait, Les Oranais deviennent insensibles à la douleur. Ils ne souffrent plus, à l'exception de rares moments, quand ils se « réveillent en sursaut. Nombreux sont ceux qui ne réalisent pas ce qu'ils sont en train de vivre ou refusent d'en prendre conscience. Ils sont plus spectateurs qu'acteurs et attendent désespérément d'être fixés sur leur sort. Le champ lexical du temps est d'ailleurs largement développé. Camus parle d' « attente butée », de « patience sans avenir ». Les Oranais sont impuissants et confrontés à une situation qu'ils ne peuvent maîtriser. L'auteur présente ces derniers comme des automates, prisonniers de la peste qui « ne choisissent plus rien ». Les Oranais tentent alors de supporter cette douleur morale et font preuve d'une grande « longanimité ».

De plus, les habitants d'Oran, que le narrateur compare à des « séparés » sont réellement coupés du monde extérieur. Ils cohabitent avec un mal qui persiste et sont déconnectés de la réalité. Mais paradoxalement, la peste n'a pas un profond impact sur les Oranais qui ont « l'air de tout le monde, un air tout à fait général ». Il n'y a pas une réelle remise en question, d'autant plus qu'ils continuent leurs anciennes habitudes. Camus compare également la peste à la routine. Il insiste alors sur la banalisation du fléau qui est devenu quotidien et d'une certaine façon accepté par les Oranais. Quand l'auteur énumère les habitudes des séparés, qui « boivent des bières ou soignent des malades », « paressent ou s'épuisent », il insiste sur le conformisme de la situation. Le fait de placer la maladie au même rang que les bières par exemple, permet aussi de « dédramatiser cette catastrophe » et d'en réduire l'importance.

Et vu que les Oranais ne semblent pas bouleversés par la peste qu'ils ont l'air d'accepter, l'on pourrait penser que quelque part le fléau était présent chez eux bien avant son apparition concrète. Camus cherche par-là, à souligner l'absurdité de la condition humaine.

Au final, à travers l'action ou les propos des personnages se dessinent quelques éléments d'une éthique propre à donner sens à l'existence humaine. Ethique faite d'abord d'une pratique de l'honnêteté. Rieux, comme Rambert ou comme Grand sont à la recherche d'un langage authentique, refusant les grands mots et les phrases toutes

faites, les faux-semblants. Rieux donne un sens plus profond au mot en disant que la seule façon de lutter contre la peste c'est l'honnêteté qui consiste, dans son cas, dit-il, à bien faire son métier de médecin, son métier d'homme. Cette morale fondée sur l'honnêteté est aussi une morale (cette fois le mot est de Tarrou) de la sympathie et de la compréhension. Nul n'est condamné dans l'univers de Camus. Et chacun comprend les raisons de l'autre.

Mais c'est surtout dans l'engagement que les héros de *La Peste* trouvent des raisons de vivre. La lutte contre le fléau, le refus de se résigner au mal, constituent le fondement d'une morale de la solidarité. Ces hommes solitaires deviennent solidaires, solidaires entre eux parce qu'ils conduisent la même action, mais solidaires aussi des autres hommes, les malades qu'ils ont choisi d'aider ; et c'est dans cette action solidaire qu'ils trouvent une dignité face au mal qui les écrase.

Cette éthique de la solidarité ne proscriit nullement, sauf chez Tarrou, la recherche du bonheur personnel, bonheur qui se trouve en particulier dans l'amour et dans la tendresse humaine, que le livre évoque parfois, toujours avec une intensité et une pudeur génératrices d'émotion. Rieux comprend les efforts que fait Rambert pour rejoindre la femme qu'il aime, même si pour sa part il n'agit pas de la sorte. « Rien au monde ne vaut, dit-il, qu'on se détourne de ce qu'on aime. ». Le narrateur estime qu'il faut placer au premier plan « l'exigence généreuse du bonheur ». La formule est dense et Rambert met quelques temps à la faire sienne : au moment où, enfin, tout est prêt pour son départ, il décide de rester pour aider ses amis dans la lutte contre la peste, conscient qu'il y a quelques honte à être heureux tout seul et que le souvenir de sa fuite le gênerait pour aimer « celle qu'il avait laissée ».

Cette conception de l'homme et du monde ne s'exprime jamais abstraitement. Camus multiplie les notations concrètes pour peindre la maladie qui frappe les personnages. Il évoque ici ou là des scènes du quotidien, croque des gestes pris sur le vif, suggère des atmosphères faites de couleurs et de sonorités. La portée du roman, quant à elle, est ainsi beaucoup plus grande.

2-1-3- Le sens métaphorique

D'entrée de jeu, *La Peste* s'annonce en tant que chronique romanesque jouant sur le rapport entre la fiction et le réel. Le cadre spatio-temporel est posé. L'action se passe à Oran, une cité algérienne qui a la particularité d'être labyrinthique. La ville est évoquée comme étant « une ville ordinaire » à travers les saisons, l'activité quotidienne : travail, marchés, transports, cafés, cinémas, et les différents quartiers, la mer : « Cette ville déserte, blanchie de poussière, saturée d'odeurs marines, toute sonore des cris du vent, gémissait alors comme une île malheureuse. ». *La Peste* que le projet initial n'avait pas d'emblée située à Oran trouve dans cette ville, dès l'ébauche, un cadre propice à une autre exploitation allégorique ou même mythique au regard de sa complexité et se prête ainsi à un traitement symbolique.

Le récit mentionne d'abord la peste pour elle-même en évoquant les grandes épidémies et les atrocités qu'elles ont provoquées. C'est une sorte d'hommage aux victimes oubliées du fléau. Cette maladie serait le symbole du mal, ce que résume le personnage de Tarrou en disant que nous portons tous en nous la peste. Le roman est scrupuleusement documenté, les références historiques sont nombreuses, et justes, les descriptions médicales sont soigneuses et précises, et bien qu'imaginaire, la peste qui s'abat sur Oran est décrite de manière réaliste. Néanmoins, dans son évocation et sa description, la peste prend une dimension mythique, elle est personnifiée : un fléau à la main, faisant sa récolte de corps et progressivement, elle est assimilée à la guerre.

Ainsi publié au lendemain de la seconde guerre mondiale, ce livre se double aussi d'un sens historique : les camps de quarantaine, les menaces, l'isolement, l'entassement des malades dans les hôpitaux puis dans les écoles, les crémations évoquent le nazisme, les camps de concentration, l'oppression sous toutes ses formes, et la résistance de ceux qui prennent le parti des victimes. Il s'agit d'un récit sur l'occupation allemande de la France. La peste c'est le nazisme ; l'occupation qui ne laisse aucune issue à ses victimes. Ce récit décrit des situations qui ont été bien réelles : les deux cent mille oranais dans la ville où ils sont menacés par la peste représentent les deux cent millions européens prisonniers de la puissance nazie. En effet, il décrit de

façon indirecte mais très explicite la situation qui prévaut dans la France sous l'occupation allemande : Camus transpose les mêmes souffrances mais aussi les mêmes résistances en évoquant les « formations sanitaires » qui aident Rieux à combattre le fléau. Il évoque aussi les morts qui se comptent par milliers dans la ville d'Oran qui symbolisent les millions de morts dans l'Europe envahie.

Le roman revêt également une signification beaucoup plus générale ; effectivement, il a aussi une portée politique : portée décelable d'abord dans la satire des autorités (le préfet, la municipalité), ces autorités dont les remèdes « ne sont jamais à la hauteur d'un rhume de cerveau » et qui, avec l'aide des journaux, préfèrent masquer la vérité plutôt que « d'inquiéter l'opinion publique ». On peut voir dans cette satire l'effet de la désillusion de Camus qui avait mis beaucoup d'espoir dans le renouveau qu'aurait pu apporter la libération. « Politique » encore est le message délivré dans le roman par Tarrou : le refus de cautionner toute action politique, toute lutte révolutionnaire, si « justes » soient-elles, qui impliqueraient des mises à mort. Le personnage a décidé une fois pour toutes de « refuser tout ce qui, de près ou de loin, (...) fait mourir ou justifie, qu'on fasse mourir », propos qui, avec des nuances, pourraient être ceux de Camus posant ainsi le problème de la fin et des moyens.

Outre sa signification historique et politique, le roman a une portée métaphysique : en ce sens, la peste englobe toutes les formes du mal dans le monde. Monde dénué de sens qu'illustrent bien, sur un mode mineur, toutes les figures de la répétition présentes dans le roman : le narrateur se moque des « habitudes » des Oranais qui constituent pour eux une forme de mort. La peste va imposer jusqu'à la caricature ce mode de vie répétitif : cinéma rejouant toujours le même film, théâtre représentant inlassablement la même pièce, personnage réécoutant sans cesse le même disque. Plus fondamentalement, la peste est le mal que représentent toutes les formes de la souffrance qui accable l'homme. Celle, d'abord de la séparation d'avec un être cher. « Faire du thème de la séparation le grand thème du roman », avait écrit Camus. Cet état du « séparé » définit en partie de nombreux personnages, prisonnier dans cette ville dont les portes sont fermées : Rieux dont l'épouse est partie se soigner en montagne et qu'il ne peut rejoindre, Rambert, qui a laissé sa campagne à Paris, et Grand, que sa femme a quitté.

Dans la troisième partie de l'ouvrage, le narrateur analyse tous les effets de cette séparation et les souffrances qu'elle cause. De temps à autre, il use de l'image pascalienne de la prison dans laquelle souffrent les hommes, évoque les « prisonniers de la peste » et suggère que l'emprisonnement des Oranais dans leur ville, c'est celui des hommes sur cette terre.

Le mal dans le monde, c'est aussi le scandale de la mort, en particulier la mort dans la souffrance qui atteint des êtres jeunes comme le petit Othon dont l'agonie terrible donne lieu à une des scènes les plus fortes du roman. Cette mort d'un enfant est l'occasion d'une vive réaction du docteur Rieux qui refuse de croire en un Dieu qui peut permettre que soit ainsi frappé un enfant innocent : « je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où les enfants sont torturés. »

C'est ainsi un univers tragique que Camus crée dans *La Peste*. Rieux et ses amis luttent pour amoindrir les souffrances des hommes. Mais ils savent que leurs victoires ne seront jamais que provisoires. Tarrou le dit dans le cours du récit et le narrateur le répète à la fin : « le bacille ne meurt ni ne disparaît jamais. ». C'est bien un univers tragique que celui dans lequel l'homme, nouveau Sisyphe, mène sans cesse une lutte, finalement vaine, contre des forces hostiles et écrasantes. Significativement, à la fin du livre, le héros a tout perdu : la mort a frappé sa femme et son ami. *La Peste* ne constitue pourtant pas une peinture désespérée dans la condition humaine. Ce texte sous la forme romanesque fait partie du cycle positif avec les textes sous la forme dramatique *L'état de siège* et *Les Justes*, et idéologique *L'Homme révolté*. Et c'est ce versant « positif » de l'œuvre que les critiques ont appelé le « cycle de la révolte » qui succède au « cycle de l'absurde ».

Rien ne semblait prédestiner cette ville banale à devenir le lieu d'événements aussi tragiques. Oran, par sa banalité, symbolise la monotonie de la société contemporaine qui fait travailler du matin au soir et perdre son temps libre avec des futilités, qui souffre de l'absence de tout sentiment fort, de tout élan vers un idéal. La fermeture des portes empêche les habitants de jouir du soleil et de la mer et les coupe de la nature. La mort par la peste illustre la façon moderne de mourir, dans la solitude, au milieu d'une foule

occupée à s'amuser et à faire des affaires, dans une société hédoniste, entièrement orientée vers la recherche du plaisir, fuyant l'idée qu'un terme sera un jour mis à l'existence. La ville décrite ici est la représentation de toutes les villes d'aujourd'hui. L'usage du présent de l'indicatif, un présent de vérité générale, sous-entend que ce qui se passe à Oran est, certes, habituel, mais aussi que c'est identique dans l'ensemble des grandes villes. En outre, le choix d'une ville aussi peu accueillante permet de préparer la suite du récit particulièrement noire, vu que la peste va entraîner la mort de milliers de personnes. Le choix d'Oran dans *La Peste* semble être basé sur le fait qu'elle soit une ville sans grand caractère, un "lieu neutre" où l'intrigue se déroule en quelque sorte dans un lieu zéro à une époque zéro, ce qui lui donne sa dimension universelle.

2-2- Ville biculturelle

L'espace oranais dans le roman *Jeunes saisons* est un espace transfiguré par la sensibilité personnelle et la volonté d'Emmanuel Roblès : c'est une représentation idéalisée, une translation sur le plan de l'imaginaire. Cette opération comporte aussi, parfois, un rapport de négation et de tension entre certains éléments de l'espace réel et les éléments correspondants « reproduits » par notre auteur

Sa vision d'écrivain présente Oran, en général, selon des critères qui semblent contraster avec ceux qu'utilisent les analyses des géographes. Son imagination et son imaginaire paraissent décrire l'espace de la façon la plus soignée et la plus précise possible dotées d'invention et d'originalité ; de même on relève les expériences vitales qui animent les pages de son roman : les relations humaines, l'évocation d'odeurs ou de bruits, ou d'autres expériences sensorielles.

Cela se traduit notamment dans l'espace narratif par une omniprésence de lieux qui évoquent la ville d'Oran mais en faisant toujours intervenir l'Espagne. Une Espagne absente géographiquement, cependant, présente par les références toponymiques des quartiers et des vestiges historiques renvoyant à la présence hispanique dans la cité oranaise, son histoire moderne demeurant rattachée aux relations hispano-algériennes. De fait, les lieux avaient été nommés depuis longtemps à l'espagnole : la Calère (la Caléra), fort Lamoune (fort la Mona)...

Emmanuel Roblès, écrivain de qualité, a dédié son savoir et sa plume à l'histoire de sa ville natale. Ville située au Maghreb colonial, son écriture est au carrefour d'un ensemble de problématiques sociologiques, politiques, identitaires de l'époque. Il met en exergue son espace romanesque d'une manière très personnelle qui révèle un aspect de son identité et de son appartenance socioculturelle, traduisant une biculturalité. En effet, ce texte est porté par la thématique de l'entre-deux, impliquant un choix de société de cultures différentes dans la langue, les comportements, les attitudes, les us et coutumes. Il incarne ainsi le biculturalisme à l'état pur.

Pour le montrer, nous relèverons dans son texte une kyrielle de métaphores, de signes construisant du sens et illustrant cette biculturalité.

2-2-1- Souvenirs sensoriels

Comment cet espace oranais est-il investi et qui illustre la thématique de l'entre-deux ? Pour répondre à cette interrogation, nous aborderons en premier lieu l'analyse des champs lexicaux dominants qui mettra en évidence les thèmes qui structurent le livre.

La description de la ville d'Oran dans *Jeunes saisons* gravite et s'organise autour du souvenir, des champs lexicaux richement diversifiés, visualisant, matérialisant chacun d'eux un tableau reflétant la vie oranaise de l'époque. En effet, nous pouvons relever les sens suivants :

A) Le bruit à travers :

- Le tintamarre des tonneliers p10
- L'égrènement de la guitare p10
- Les cris des porteurs d'eau et leurs bruits en frappant leur bidons p13
- Le son des flûtes, des tambourins et des crotales p14
- Les sonnailles des chèvres p15
- La voix du gros boulanger p16
- Les bêtes gémissantes p17
- Le raffut des carricos (voiturettes à roues basses) p26
- Le cri des ménagères. P26
- Les grondements des camions p49
- Le halètement des locomotives de la gare maritime p49
- Le cri aigu des mouettes p49
- Le cri poignant de la sirène p49
- Les coups de marteau des tonneliers et des clafats p49
- Les appels des dockers p49
- Le tonner des déchargements p49

B) Le goût :

- Le goût de plâtre des meringues. P13
- La saveur délicieuse des pastèques. P31

- Le délice ce la chaire farineuse de la banane et douce, ce miel, ce lait P50

C) Les senteurs :

- Les odeurs rêches et suffocantes exhalant de la maison la marchande d'herbes p11
- Les paniers de poissons sentant la mer. P14
- Le parfum du pain frais p15
- Le bûcher sentait bon la forêt du midi, une odeur de sous-bois surchauffé, d'écorce sèche. P16
- L'odeur du goudron, du blé, du gros vin et de la cannelle. p47
- Le parfum des bananes. P47
- Les pinèdes parfumées du Murdjadjo.
- L'odeur de cire chaude. P99

D) Les images :

- La vision de Santa Cruz. P9
- La vision des visages familiers. P10
- L'expression sévère et triste des guitaristes aveugles. P10
- Les images pieuses et violemment colorées du domicile de la marchande d'herbe. p11
- La distinction des côtes d'Espagne. p94

E) Les sensations :

- Les tremblements
- La nostalgie
- La passion
- L'insatisfaction
- L'angoisse
- L'émotion
- La tristesse
- La joie
- L'insouciance
- La honte

Dans sa description on remarque l'emploi de substantifs et de caractérisants mettant en relief la richesse du texte. Tous ces champs lexicaux savamment agencés, s'articulent, s'entrecroisent, se découpent et se complètent pour nous dépeindre une ville grouillante, tumultueuse, une ville où se côtoient des populations hétérogènes écumant d'énergie et de vitalité. Les bruits, les senteurs, les saveurs, les images, les sensations, tous cet éventail de champs lexicaux qui s'interpénètrent et s'imbriquent, entretiennent des rapports latéraux pour donner à cette description sa pleine signification.

A travers la lecture du texte de Roblès nous ressentons un profond sentiment de plaisir, de joie, de nostalgie, d'amour qui émanent du sujet parlant ; ces bruits, ces parfums, ces saveurs, ces images, ces émotions, toutes ces sensations rejaillissent des moindres recoins de la ville et cela par le truchement de toute une foule de champs lexicaux relatifs aux cinq sens.

En effet, nous avons relevé le sens de l'ouïe ; l'auteur est tout **ouï** aux bruits qui créent l'environnement de sa plus tendre enfance. Une oreille attentive a enregistré durant sa jeunesse des cris, des sons, des chants, sans oublier la mélodie des guitares.

« Les porteurs d'eau indigènes criaient sous les fenêtres ahoua (pour agua) en frappant sur leurs bidons »²⁰⁴

« De bonne heure le matin, passait le marchand de lait avec ses chèvres. Leurs sonnailles me réveillaient. »²⁰⁵

« Je me souviens des deux guitaristes (...) De ma terrasse je les écoutais. Une grande partie de mon enfance s'est déroulée ainsi, aux chants aigre-doux des guitares qui résonnaient tout l'après-midi »²⁰⁶

Les activités gustatives ne demeurent pas insensibles à ce milieu de l'enfance. A cela s'ajoute toute une « cacophonie » olfactive où se mêlent à dose variable un cocktail de saveurs alléchantes. En effet, dans ce quartier populaire ce sont les odeurs suaves les plus pénétrables qui lui arrivent jusqu'aux narines, elles les emplissent et lui ramènent l'eau à la bouche.

²⁰⁴ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p13

²⁰⁵ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p15

²⁰⁶ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p10

« Dans le port d'Oran qui sentait le goudron, le blé, le gros vin et la cannelle(...) se glissait, silencieux et blanc comme les navires, le bananier. Long, fin, élancé, il laissait au vent une senteur douceâtre de forêts à longues palmes vertes à lourds feuillages tropicaux. C'était le parfum des bananes »²⁰⁷

« Les marins nous laçaient des régimes avariés (...) Ah ! La saveur, le délice de la chair farineuse et douce, ce miel, ce lait... »²⁰⁸

L'auteur n'a pas seulement entendu, goûter ou senti mais il a « vu » et « ressenti » aussi. Ce qu'il a « vu » et « ressenti » n'était point éphémère dans sa mémoire. L'acuité de sa vue d'enfant a enregistré au fond de sa rétine des souvenirs ineffaçables, ceux de son quartier, ses camarades, l'image de sa mère, tout cela demeure au plus profond de son être, des repères indélébiles qu'il ne cesse d'évoquer de temps à autre dans sa vie d'adulte. Et ce qu'il a « ressenti » est resté à tout jamais gravé dans sa mémoire ; des émotions qui resurgissent et qu'il entretient dans sa vie d'adulte.

« Tous ces visages, tous ces bruits, ces appels appartenaient intimement à mon univers d'enfant. Je les revois, je les entends quand je retourne dans ce coin du monde où habite encore ma mère. Ils sont vivants dans une zone privilégiée de ma mémoire et, même quand je suis très loin et comme étranger à ces années englouties, un rien suffit parfois à les faire revenir, affleurer avec une puissance d'évocation qui me trouble, me rends triste, et c'est peut-être là ce qu'on appelle nostalgie. »²⁰⁹

Chez Roblès, l'ouïe, le goût, l'odorat, la vue, la sensation se sont familiarisés en lui dès son jeune âge et font partie de sa vie, de son paysage enfantin. Il en fit sien tous

²⁰⁷ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p47

²⁰⁸ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p50

²⁰⁹ ROBLES Emmanuel, *Jeunes saisons*. Edition Seuil, 1995 p.15

ces sens et il en réclame la propriété à telle enseigne qu'il semble être un élément vivant de ce milieu.

La ville d'Oran est la cité de son enfance et elle apparaît dans un passé révolu. Roblès l'appréhende comme espace de la mémoire, traversée par des figures et images de l'hispanité

2 2-2- Biculturalisme Roblèsien

A travers les cinq sens, Roblès nous fait connaître Oran dans une description détaillée de la vie quotidienne ; Oran avec ses bruits, ses sons, sa musique andalouse ; Oran avec ses senteurs culinaires et méditerranéennes, ses goûts à la fois hispaniques et orientaux. L'auteur est vite imprégné dans ce microclimat et semble revivre pleinement sa vie oranaise. Il se dédouble et se revoit à l'instar du jeune Roblès sentant, goûtant, entendant, tout jeune, mordant à pleines dents les plaisirs et les sensations qu'offrait le quartier populaire de la ville de l'Ouest.

L'auteur se remémore sa vie d'enfant, dans ses oreilles résonnent encore, le cri strident des mouettes, les sonnailles des chèvres et les cuivres du marchand d'eau. Dans son quartier populaire se dégagent des odeurs caractéristiques éveillant chez lui la nostalgie du pays des ancêtres telles que les senteurs tièdes du pain frais et des gâteaux secs à l'anis, sans oublier aussi, l'odeur suave et la saveur farineuse des bananes qui est un appel capiteux à l'exotisme, aux langueurs que *représente la mer Méditerranée*. Il évoque, aussi, son regard d'adolescent sur la grande bleu, les narines dilatées aspirant à plein poumons l'air saumâtre et humide de sa ville natale, son regard rivé sur la majestueuse Santa Cruz, sur l'infini au large de la Méditerranée et qui laissait son esprit errer et effleurer avec angoisse et nostalgie les côtes espagnoles. Au coin de la rue un guitariste égrène des notes de musique remplies tantôt d'angoisse tantôt de nostalgie. A la complainte de flamenco répond la mélodie chevrotante de la flûte maghrébine. Tout ce lexique bariolé dépeint merveilleusement la cité méditerranéenne par excellence.

Par le biais des sens Roblès est parvenu à nous faire connaître sa ville et à nous la faire connaître en puisant dans le plus profond de ses entrailles. Tout lecteur est fatalement pris dans cet envoûtement et se considère acteur, pareil à Roblès, partageant les mêmes émotions et les mêmes sensations.

L'étude des champs lexicaux que nous venons de dégager nous permet de relever les thèmes les plus dominants : nous distinguons celui de la nostalgie, la jeunesse, l'amour du pays, l'enfance, les souvenirs encore tièdes du pays, en un mot nous retenons celui de la mémoire ; une mémoire sensorielle, celle qui ancre l'homme au sol, une mémoire terrestre, *celle d'un paradis perdu*. En se réfugiant dans le passé, Roblès trouve une certaine confusion / superposition entre l'amour maternel et l'amour de la ville. Il existe comme une espèce de chevauchement entre les deux : si Roblès aime Oran c'est parce qu'il y trouve un goût d'ancestralité en l'occurrence son hispanité, « l'oranisme », un espace biculturel.

Nous relevons également le thème du chêne. Le chêne, symbolise la robustesse, la virilité et la puissance. Ses feuilles narguent à travers les siècles toutes les intempéries et conservent éternellement leur verdure, Il vit, il est là, vigoureusement planté dans son sol, dans son terroir. Toutes les bourrasques du monde ne peuvent le déloger. Le chêne, cet arbre aux racines profondes n'a pas oublié la terre, l'humus dans lesquels il a germé, puis poussé, puis grandi, puis développé. La famille des Los Roblès qui signifie chêne, s'assimile parfaitement à cet arbre. Ils sont sur le sol algérien depuis deux générations et les voilà se sentant chez eux, bien enracinés mais sans oublier, pour autant, la terre des ancêtres.

Ce qui est saillant dans ce récit c'est qu'à travers le thème de la nostalgie, l'amour de la ville, l'attachement, l'enracinement en cette cité, le développement d'attaches maternelles et citoyennes à la fois, l'auteur nous mène à la co/naissance de la ville. Oran pour Roblès est une ville adulée, greffée à son hispanité. Dans son chauvinisme régional, il n'arrête pas de louer un Oran hispanique qui revêt les allures d'une terre promise aux yeux des réfugiés républicains fuyant le franquisme. Il faut souligner que la ville d'Oran représente le centre de l'hispanisme algérien. Effectivement, L'histoire

d'Oran se distingue par sa profonde relation avec la Péninsule ibérique. La ville d'Oran représente la capitale de l'Hispanisme algérien. Son histoire moderne demeure rattachée aux relations hispano-algériennes qui l'ont marquée profondément et les écrits de Roblès sont fortement imprégnés de cet imaginaire.

Emmanuel Roblès revendique donc ses ascendances hispaniques, en l'occurrence, l'Espagne à travers son roman, mais aussi son attachement à l'Algérie et à la région d'Oran.

2-3- Ville originelle

Un oued pour la mémoire, comme son titre l'indique, est un roman de la mémoire et de la transmission de cette mémoire parce que les souvenirs et les histoires de nos aïeux sont ceux qui résistent le plus au temps. Fatima Bakhaï s'appuie sur toute la représentation que symbolise les voix du passé, l'appel et les cris, la lézarde et l'oued. Ce texte est remarquable par les champs lexicaux qui nous mettent en exergue l'attachement à sa ville Oran. L'histoire, le passé, la tradition orale qui font resurgir des voix immémoriales, instaure la nostalgie de la ville. Les voix, les cris, les appels construisent un environnement magique où se déploie une envoûtante histoire, une histoire éternelle, l'histoire de la ville Oran.

Les champs lexicaux s'entremêlent et constituent des réseaux de sens symboliques et richement connotatifs.

2-3-1- Voix ancestrales.

Parmi les champs lexicaux dominants, nous relevons ceux de la voix, l'appel, le cri qui parvenaient à Aïcha :

La voix était :

- lointaine
- hésitante
- se rapprochant
- s'éloignant

son intonation lui était : - familière
- douce

L'appel était : - muet
- clair

sa rumeur (celle de l'appel) était sourde et mêlée à des voix

- puissante (celle de Djaffar)
 - douce (celle de grand-père)
 - triste (celle du docteur d'Indochine)
 - conquérantes
 - vengeresses
 - laborieuses
 - triomphantes
 - radieuses
- } celle des autres, de tous ceux qui ont bu de l'eau de l'oued.

Le cri qu'elle entendait au fond d'elle était :

- long
- de détresse
- de révolte
- d'impuissance
- de haine
- d'indignation
- formidable
- libérateur

Nous sommes bien loin du tintement de cuivre du marchand d'eau ou des plaintes des guitares. Il s'agit là d'autres cris d'Oran, d'autres sensations, d'autres paysages. Ce que l'on entend, ce sont les voix chevrotantes des ancêtres, les cris de détresse, d'impuissance, de révolte de Aïcha. Un cri bâillonné par l'épaisse chape de l'occupant dans un premier temps et par l'ignorance dans un second temps.

Pour la voix, les caractérisants et les participes présents auxquels elle est associée, tels que lointaine et hésitante, se rapprochant et s'éloignant, douce et familière, nous montrent la voix qui habite les oreilles de Aïcha. Tantôt la voix ancestrale se montre

timide, lointaine, provenant d'un gouffre, tantôt la voilà à sa proximité. Elle est là, concrète à la fois douce et familière. C'est celle des ancêtres qui, courageuse, ne cesse de rappeler que la terre natale ne se négocie guère. La voix est immortelle en dépit des obstacles argués par l'occupant.

Dans son mutisme, l'appel n'a jamais été aussi audible et retentissant. Il s'agissait d'un appel très particulier, un appel dont seul Aïcha connaissait la signification. Toutes les voix qui lui parvenaient, Aïcha les reconnaissaient et les distinguaient les unes des autres : Djaffar, juvénile de sa voix assourdissante ; une voix rebelle et vindicative, déchirait l'atmosphère. Celle de grand-père se voulait douce mais ponctuée d'événements historiques et racontant la terre des pères. La voix du docteur d'Indochine traduisait une tristesse mêlée à l'assurance. Quant aux autres voix, elles se réfèrent au peuple. A travers les qualificatifs tels que conquérantes, vengeresses, laborieuses, triomphants, radieuses, c'est la voix du peuple qui s'élève vers le ciel, c'est la prière collective, c'est la chorale populaire qui s'insurge en sourdine.

Pour ce qui est du cri, l'auteur nous met en relief, en premier lieu, un cri, avec l'utilisation d'un déictique « ce cri » peu vague et sans précision mais par l'extension caractérisante ce cri se précise, et nous relevons tout un éventail de compléments déterminatifs qui le qualifie par gradation d'emploi. On obtient un cri long, de détresse, de révolte, d'impuissance, de haine, d'indignation, formidable, libérateur. Toute cette gamme de compléments nous dépeint ce hurlement interne, ce cri enterré qui, du balbutiement, aboutit à l'expression, à la liberté, au déterrement. Lassée, Aïcha retenait au fond de sa gorge son cri par dignité. Ce cri, enfoui, enseveli, le voilà qui rejaillit des cendres faisant naître un cliquetis qui allait faire déborder la grande colère. Ce cri strident est un non à la "chape colonisatrice" qui ne peut empêcher le déferlement des hurlements de Aïcha qui se révolte de toute son âme. Une âme elle-même devenue un bruit assourdissant, une expression de résistance.

Au cri de Aïcha s'ajoute celui des hirondelles, oiseaux libres piaillant là-haut, là où l'âme en liberté se meut. Leur cri, cri de révolte, flâne au-dessus de la ville à la recherche de l'oued, leur repère identitaire. Ce cri collectif représente un symbole

allégorique d'un peuple opprimé qui essaie dans la détresse, lui aussi, de s'exprimer à "haute voix". Nous pouvons également penser à ce cri aérien venant des cieux, à un cri divin tentant de sauver le dominé du dominant.

« Et puis l'été c'était pour Aïcha, chaque matin, les hirondelles. Elle les attendait. (...) elles quittaient leur nids et passaient en vol serré au-dessus de l'immeuble et là, elles avaient comme une hésitation, une contrariété dans leur élan. Aïcha le percevait très bien, le gazouillis faiblissait quelque secondes, il y avait comme du dépit dans les chants, un léger désordre dans leur vol. (...) l'oued devrait être là, il n'y est plus, elles sont déroutés, c'est normal, mais elles reviendront toujours et un matin, un été, elles n'hésiteront plus, elles passeront d'un seul coup d'aile, l'immeuble de la rue en pente n'existera plus »²¹⁰

Et le fleuve souterrain qui se joint à ces voix, à ces cris et à cette blessure pour les renforcer, offre à la vue, lors de sa résurgence, un décor de paix et de justice. Son vrombissement sourd mais menaçant, durant la longue nuit du colonialisme et de l'ignorance, est annonciateur d'une vengeance inévitable. Ce fleuve symbolise l'âme des ancêtres, une âme invincible, persistante, résistante et son eau est, non seulement, la vie, l'espoir mais aussi la puissance et la vitalité.

2-3-2- Mémoire du peuple

En plus des sons qu'elle entendait, nous distinguons également le champ lexical d'un autre thème, celui de la lézarde qui, au départ, était :
timide / discrète mais vivante / bien installée / sûre de son bon droit. Progressivement, cette même lézarde est devenue une fissure

- profonde
- irréelle

²¹⁰ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, Édition L'Harmattan, 1995. p 89-90

- conciliante ou traîtresse
- imperturbable
- insidieuse

se propageant en ligne :

- brisée
- muette

une véritable craquelure nette / franche

se transformant en trou sombre

en force nouvelle

Cette lézarde était une vieille angoisse et, petit à petit, elle devient:

- une déchirure
- une balafre
- une estafilade
- une blessure
- une fêlure
- une maladie
- une ruine
- un chancre

A tout cela s'ajoute le champ lexical de l'eau ; un thème assez récurrent dans notre roman à travers les mots qui suivent et notamment celui de l'oued : Oued, écume, mer, sources, puits, ablution, flots, pluie, Seguias, digues, rivages, bains, déverser, remplir, inondé, vasque etc...

Mais juste avant l'effondrement de l'immeuble Aïcha avait pressenti la catastrophe :

« Depuis si peu de temps, au-dessus de l'immeuble de la rue en pente, les hirondelles n'hésitaient plus. Elles passaient en vol serré piaillant dans le ciel bleu, d'un seul coup d'aile. (...) Il n'y avait d'abord qu'un mince trait noir, là-bas à l'horizon, au-dessus des falaises et puis il s'approchait,

s'étalait et glissait, serein au-dessus d'elle. ce n'est qu'après que lui parvenaient en s'atténuant, les cris des oiseaux libres. »²¹¹

La description de la destruction de l'immeuble est progressive et fatale. L'auteur use d'une métaphore : La lézarde ne peut être qu'une blessure, une échancrure qui, gravement et fatalement doit se développer. La lézarde devient béante et s'approfondit. Elle échancre progressivement le mur qui n'est autre chose qu'une partie du malade (Aïcha). Sournoisement, cette échancrure dessine une ligne brisée, une ligne toujours aussi profonde suivie d'une craquelure ostensible qui se métamorphosera à son tour en un trou sombre et sans fond représentant une force nouvelle. Puis de la déchirure et de la balafre, notons cette métaphore de la balafre qui est une cicatrice propre à l'être humain, on accède à la fêlure et à la blessure et c'est la propagation de la maladie. Une gradation qui s'assimilerait à ce cancer qui développe ses métastases à travers le corps humain pour le corrompre et le réduire à la mort.

L'immeuble ne serait-il pas, dans un premier temps, le symbole du géant colonisateur qui agonise, et qui sera, dans un second temps, assimilé à Aïcha vers la fin de sa vie ? Le thème de l'eau est pleinement présent. L'eau qui représente la force, la puissance d'un peuple qui, lorsqu'il fermente et s'écume peut détruire les énergies les plus sécurisantes. L'eau, la rivière, le fleuve, l'oued c'est la révolte et il n'est point facile de résister à un oued en crue. *En effet, ce que ressent le peuple et ce qu'il retient, c'est une blessure profonde et progressive qui surgit du fin fond de l'immeuble et de notre héroïne, à la fois. Et le fleuve souterrain qui se joint à ces voix, à ces cris et à cette blessure pour les renforcer, offre à la vue, lors de sa résurgence, un décor de paix et de justice. Son vrombissement sourd mais menaçant, durant la longue nuit du colonialisme et de l'ignorance, est annonciateur d'une vengeance inévitable. Ce fleuve symbolise la mémoire du peuple et l'âme des ancêtres, une âme invincible, persistante, résistante et son eau est, non seulement, la vie, l'espoir mais aussi la puissance et la vitalité.*

Les voix hésitantes et cependant omniprésentes, sont puissantes. Elle reconnaît là où elle se trouve, ces voix, ces échos si persistants. Le corps périssable du grand-père a

²¹¹ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, Édition L'Harmattan, 1995. p.122

disparu certes, mais l'âme, la voix est toujours là aussi chaude, aussi invulnérable, une voix qui conte le passé de cette ville.

« Aïcha n'écoutait plus. Au-delà des voix empressées de ses amies qui la quittaient (..), lui parvenait une autre voix, une voix lointaine et hésitante qui se rapprochait et s'éloignait, et Aïcha fermait les yeux et crispait les mains pour en saisir l'écho. L'intonation lui était si familière et si douce que tout son corps se tendit pour retenir l'instant, et puis, tout à coup, le parfum de l'alfa, de l'osier et des feuilles des palmiers-nains, qui pendant des années avaient imprégné les mains et tout le corps de grand-père et que ni les bains ni les ablutions quotidienne n'arrivaient à dissiper, flotta dans l'air, pour elle seule. »²¹²

Ainsi, aux voix continues et constantes se mêlent les odeurs autochtones de la terre qui ne font qu'accentuer l'attachement au pays. Aïcha se sent envoûtée par le parfum de l'alfa, les feuilles des palmiers-nains qui embaument l'air et qui à travers les âges rendues calleuses les mains de l'ancêtre. De toute cette "symphonie" de voix et d'odeurs se dégage un vibrant sentiment : l'attachement, le souvenir de l'ancêtre, l'oranaï, originel : *la mémoire des origines mythiques*.

L'espace « Oran » est construit essentiellement par le biais de la voix, celle des profondeurs. L'auteur, partant d'une réalité, oriente son récit et le façonne sur une légende véhiculée par la voix tenace des ancêtres. Une voix détonante, embellie, pavoisée, modifiée par ces aïeux. Il s'agit là, d'une parole sacrée où la mémoire est une *mémoire des origines*. L'espace de cette mémoire est porteur de vie, d'espoir d'une parole fondatrice d'un espace et d'une entité que l'auteur ne cesse de nous évoquer tout au long de son œuvre jusqu'au bouillonnement fougueux et inexorable de l'oued, jusqu'au moment où le mythe reprend la parole.

²¹² BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p 32

Conclusion du chapitre II

Camus comme Roblès et Bakhaï offrent une perception particulière d'Oran. A partir d'une topographie référentielle d'Oran, ils nous dévoilent une topologie textuelle qui révèle de multiples significations et qui rend compte d'une dimension plus profonde et symbolique qu'Oran apporte au roman.

L'espace oranais est transfiguré et transcendé. Oran pour Bakhaï est loin d'être le « Oran » de Camus ou de Roblès. Si Camus nous présente la ville sur le mode négatif, en la décrivant comme étant un lieu tournant le dos à la mer, symbolisant ainsi qu'elle s'est coupée de tout élan vers des frontières nouvelles et dressant la monotonie de notre existence ; et si Roblès décrit la gaieté des oranais à travers les chants, les regards, les senteurs de ses jeunes saisons, les souvenirs émouvants d'une ville tintée d'hispanité ; Bakhaï nous dépeint une ville où les voix et les paysages ne sont pas du tout les mêmes. Pour Aïcha, Oran c'est la ville qui habite ses entrailles et occupe pleinement son âme. Elle n'a nullement besoin de lire l'histoire de sa ville natale. Des voix mystiques, lointaines, des voix chevrotantes des ancêtres l'interpellent pour lui rappeler l'histoire authentique de sa ville.

Chapitre III
Configuration de l'histoire

Introduction du chapitre III

Les textes *La Peste*, *Jeunes saisons*, *Un oued pour la mémoire*, racontent une époque charnière et/ou sont écrits à une période cruciale de l'histoire de l'Algérie : époque et période de la colonisation française où la société algérienne et plus précisément la communauté de l'Oranie est hétéroclite. Elle regroupe la mémoire des différents héritages de la ville d'Oran : en l'occurrence français, espagnol et arabe car ils font partie de la ville et de ses habitants, et, revendiquer la pluralité de la ville est devenue une nécessité.

Pour Camus, Roblès, et Bakhaï la guerre entre dans une phase décisive. Qu'il s'agisse de la deuxième guerre mondiale (le début des années 40 est la période de gestation et de rédaction de *La Peste*) ou de la guerre de libération algérienne (les années 50 et plus précisément en 1958, Roblès achève l'écriture de *Jeunes saisons*) ou encore la décennie noire qu'a connue l'Algérie dans les années 90 (*Un oued pour la mémoire* a été édité en 1995), les trois auteurs entrent dans une phase importante de leur histoire personnelle et sociopolitique. Leurs récits relatent bien que différemment, un Oran de l'entre-deux guerres. A travers une description de la ville, ils racontent Oran dans tous ses aspects, géographiques, événementiels, sociaux, économiques et historiques. Le lieu étant un élément d'ordre temporel dès lors qu'il joue un rôle historique : il assure l'ancrage d'un moment narratif, d'un événement, mais conserve aussi comme l'explique Gaston Bachelard, du « temps comprimé », un temps plus intime, plus subjectif. Du côté de l'espace et du côté du temps, le lieu réalise la coordination spatio-temporelle, sans laquelle la représentation et la configuration de l'histoire ne peuvent être figurées.

L'aspect géographique et la localisation des sites et lieux les plus significatifs sont évoqués avec précision et de façon détaillée chez certains et métaphoriquement chez d'autres. Les informations géographiques, topographiques et onomastiques de la région font du corpus un document historique précieux et un souvenir notable de la ville d'Oran. Ces témoignages servent à une meilleure connaissance de l'histoire et la mémoire d'Oran. L'analyse qui suit est établie en fonction de l'échelle des événements historiques ou personnels soumis à l'analogie.

3-1- Histoire collective.

Dès les premiers mots du récit de *La Peste*, en se référant à « l'avis général », en parlant de « notre petite ville », en employant un « on » assez vague qui renvoie tantôt aux habitants d'Oran (« on ne peut plus vivre », « on y meurt », « on s'y ennuie »), tantôt aux lecteurs éventuels (« on dira sans doute »), tantôt au narrateur (« on doit l'avouer ») la chronique affirme son ambition collective. Cette dimension est confirmée à plusieurs reprises par des remarques du narrateur, ou des personnages :

« A partir de ce moment, (...) la peste fut notre affaire à tous »²¹³;

« (...) elle (la peste) apparut réellement pour ce qu'elle était, c'est-à-dire l'affaire de tous »²¹⁴;

« Il n'y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous »²¹⁵;

« (...), la situation était claire, le fléau concernait tout le monde »²¹⁶.

A ces constats du narrateur, qui ponctuent la relation des événements, s'ajoutent les paroles des personnages exprimant le même état de fait, mais l'intégrant à leur désir de convaincre, ou à leur conviction : Tarrou dit à Cottard :

« Que trop d'hommes restaient inactifs, que l'épidémie était l'affaire de chacun, et que chacun devait faire son devoir »²¹⁷

Cottard refuse cependant de rentrer dans les formations volontaires. Inversement, si Rambert dans un premier temps proteste « *Mais je ne suis pas d'ici !* » quand Rieux lui dit : « *Cette histoire est stupide (...) mais elle nous concerne tous* »²¹⁸, lorsqu'il a renoncé à fuir Oran pour retrouver la femme qu'il aime, il reprend à son compte la formule même de Rieux :

²¹³ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995. p.67

²¹⁴ *Ibid.* ; p.125

²¹⁵ *Ibid.* ; p.155

²¹⁶ *Ibid.* ; p.169

²¹⁷ *Ibid.* ; p.146

²¹⁸ *Ibid.* ; p.84

« Maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous »²¹⁹.

Il y a donc une collectivité de fait, imposée par « cette histoire » ; il y a aussi une communauté revendiquée. L'aspect collectif de l'épidémie, de l'ordre de l'évidence, détermine des réactions individuelles différenciées. C'est en quoi la peste propose une fresque des comportements humains en face du mal qui n'est pas sans rapport avec celle des expériences temporelles. Les conditions de vie créées par l'épidémie imposent certains de ces comportements, et entraînent certains sentiments ; si tous les habitants d'Oran sont des « prisonniers de la peste », si la plupart sont des « séparés », ils ont pourtant des conduites différentes, qui sont autant de témoignages sur la liberté de choix des hommes, sur leur pouvoir et leur impuissance ; autrement dit, sur leur attitude morale.

3-1-1- Propagation du mal

Les effets de l'épidémie se manifestent par l'atteinte de la maladie, les souffrances, la douleur, la mort qu'elle entraîne, et par le mode de vie qu'elle implique. Très vite les malades ne sont plus des cas individuels ; ils deviennent une foule anonyme, dont l'état est décrit avec un réalisme précis et suggestif : « Les malades saignaient, écartelés (...) »²²⁰

La maladie redeviendra un cas particulier pour dire la mort de l'enfant, celle de Paneloux, celle de Tarrou, la fièvre et la guérison de Grand. La place faite à ce que l'on pourrait appeler un réalisme psychique et charnel est très grande ; le corps qui était source de la joie la plus intense pour le narrateur de Noces ou pour Meursault, devient lieu de souffrance.

Les conditions matérielles de la vie sous le règne de la peste font l'objet d'un rapport détaillé ; on y trouve les marques visibles de l'expérience de l'occupation : les problèmes de ravitaillement, les restrictions de tout ordre, le marché noir²²¹, le couvre-

²¹⁹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.190

²²⁰ *Ibid.* ; p.39

²²¹ *Ibid.* ; p.77-113-214

feu²²², les difficultés de communication, l'image même du ghetto est présente : « *A l'intérieur de la ville, on eut l'idée d'isoler certains quartiers* »²²³. La journée de peste décrite par Tarrou ressemble fort à une journée ordinaire dans une ville occupée²²⁴. Tout ceci qui rend difficile la vie des Oranais est peut-être moins insupportable que « la peur d'une mort torturée »²²⁵, et que les souffrances morales liées à l'emprisonnement, à l'exil, à la séparation. Le champ sémantique de la peur est très riche, et traduit toutes les nuances de l'angoisse physique et morale : désarroi, appréhension, inquiétude, panique, terreur, épouvante : autant de sentiments qu'éprouve toute une population. La souffrance la plus forte vient de l'exil ; un exil particulier, puisqu'il s'agit d'un « exil chez soi »²²⁶, mais qui ne rend pas la séparation moins douloureuse ni la solitude moins lourde :

« Ils éprouvaient la souffrance profonde de tous les prisonniers et de tous les exilés qui est de vivre avec une mémoire qui ne sert à rien »²²⁷.

C'est cette souffrance qui fait « des cœurs déchirés »²²⁸, ou qui met « la nuit dans tous les cœurs »²²⁹. Souffrance que tous éprouvent, mais qui ne peut être partagée, ce qui la rend d'autant plus poignante. Au fil des jours, cependant, elle évolue car la peste n'est pas une image exaltant c'est une administration ; elle est monotone comme l'abstraction²³⁰, comme tous les fléaux, comme les grands malheurs²³¹ ; à toute la douleur qu'elle apporte s'ajoute le danger de l'abstraction et de l'habitude. Peu à peu l'être aimé devient décharné ; on peut d'ailleurs, se demander si l'insistance sur le décharnement ne vient pas de l'aspect physique des rares déportés revenus des camps de concentration, et qui incarnaient l'extrême de la séparation. L'amour lui-même devient abstrait ; les prisonniers de la peste sont alors entrés dans son ordre²³² ; ils s'adaptent, se résignent, prennent l'habitude « du désespoir », qui est « pire que le désespoir lui-

²²² CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.159

²²³ *Ibid.* ; p.156

²²⁴ *Ibid.* ; p.113

²²⁵ *Ibid.* ; p.69

²²⁶ *Ibid.* ; p.73

²²⁷ *Ibid.* ; p.75

²²⁸ *Ibid.* ; p.125

²²⁹ *Ibid.* ; p.159

²³⁰ *Ibid.* ; p.87

²³¹ *Ibid.* ; p.166

²³² *Ibid.* ; p.166-167

même »²³³. Le fléau devient routine. Les séparés ne peuvent plus vivre que dans la répétition « la peste ça consiste à recommencer »²³⁴. Curieusement, ce sont les images évoquées par le premier prêche de Paneloux, celle de « l'ange de la peste, beau comme Lucifer, brillant comme le mal lui-même, (...) la main droite portant l'épieu rouge », celle surtout du fléau, cette « immense pièce de bois tournoyant au-dessus de la ville »²³⁵ qui deviennent les plus concrètes ; le sifflement du fléau accompagne « le piétinement interminable (...) et l'obstination aveugle qui dans les cœurs, remplaçait l'amour »²³⁶.

Les séparés connaissent alors une sorte d'anéantissement :

« De quoi ces séparés avaient-ils l'air ? Eh bien cela est simple, ils n'avaient l'air de rien. Ou, si on préfère, ils avaient l'air de tout le monde, un air tout à fait général »²³⁷.

En même temps que la douleur des corps et des cœurs, le roman témoigne admirablement de cette autre forme de mal qu'est la perte de l'individualité, de l'identité. Sur un autre mode que l'abstraction, c'est ainsi une conséquence de l'entreprise de déshumanisation de la peste ; « les internés »²³⁸, « les oubliés »²³⁹ des camps d'isolement en sont les victimes parce que même ceux qui les aiment, s'épuisant en démarche, ne pensent plus à eux. « On s'aperçoit que personne n'est capable de penser à personne »²⁴⁰ note Tarrou.

3-1-2- L'apparition du « nous » collectif

Il est tout à fait significatif qu'à partir du moment où il devient « possible de dire que la peste fut notre affaire à tous »²⁴¹, le nous collectif remplace très souvent les autres pronoms. Ce « nous » s'oppose moins à l'objectivité du « ils », ou à l'indéfini du

²³³ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.166-167

²³⁴ *Ibid.* ; p.149

²³⁵ *Ibid.* ; p.93

²³⁶ *Ibid.* ; p.170

²³⁷ *Ibid.* ; p.169

²³⁸ *Ibid.* ; p.216

²³⁹ *Ibid.* ; p.217

²⁴⁰ *Ibid.* ; p.218

²⁴¹ *Ibid.* ; p.67

« on » employé quelques fois, qu'au « je » de l'égoïsme ; on peut penser aussi qu'il s'oppose au « je » subjectif de *L'envers et l'Endroit*, au « il » égoïste de « *La mort heureuse* » et surtout au « je » individuel de Meursault.

Par la souffrance provoquée, la conscience d'appartenir à une collectivité, la révolte est la première évidence qui tire l'individu de sa solitude. Souffrir de l'absence ou de la mort de l'autre est peut-être une preuve de ce que le narrateur appelle « l'égoïsme de l'amour »²⁴² ; mais c'est aussi une ouverture hors de soi-même, une prise en compte d'autrui.

Le refus de se résigner au mal, pour soi et pour les autres, est le fondement d'une morale de la solidarité et de la responsabilité, qui conduit à l'esprit de la résistance. L'image de la résistance est symbolisée par les formations sanitaires volontaires à l'écart des services officiels mal organisés, inefficaces, inadaptés. L'initiative en revient à Tarrou ; mais peu à peu, tous, sauf Cottard, s'engagent dans une action de lutte contre la maladie : Grand, Paneloux, Rambert, et même Gonzalès le joueur de football qui aide aux évasions et qui accepte de participer à la surveillance du stade transformé en camp d'isolement²⁴³. Camus lui-même a rappelé que « le contenu évident » de *La Peste* était « la lutte de la résistance européenne contre le nazisme »²⁴⁴. Il est significatif que le narrateur, qui ne s'était guère manifesté depuis un certain temps, éprouve le besoin de commenter l'action de ces formations, en spécifiant qu'il en parlera avec une certaine modération, et ne se fera pas le chantre de l'héroïsme²⁴⁵ ; il retrouve là, l'attitude de son créateur, qui a toujours salué les actes de courage des résistants, mais a souvent dit que c'étaient les meilleurs qui, ayant pris le plus de risque, étaient morts, et que ceux qui restaient n'avaient pas à se servir d'eux pour se glorifier. La modestie de Camus concernant son activité de résistant s'exprime par celle de Rieux ; il présente, en effet, les formations sanitaires comme une chose allant de soi : « puisque la maladie était là, il fallait faire ce qu'il fallait pour lutter contre elle. »²⁴⁶. Les mêmes termes ont déjà été

²⁴² CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.69

²⁴³ *Ibid.* ; p.216

²⁴⁴ Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste*, publiée sur le site : [https:// etlettera.wordpress.com/2015/01/15/1s-es-l-lettre-dalbert-camus-a-roland-barthes-sur-la-peste-janvier-1955/](https://etlettera.wordpress.com/2015/01/15/1s-es-l-lettre-dalbert-camus-a-roland-barthes-sur-la-peste-janvier-1955/)

²⁴⁵ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995. p.124-125

²⁴⁶ *Ibid.* ; p.125

employés par Rieux pour définir son rôle : « son rôle à lui était de faire ce qu'il fallait »²⁴⁷, ou pour rendre hommage au travail patient de Grand :

« Il essayait honnêtement de ne plus penser à son amazone et de faire seulement ce qu'il fallait »²⁴⁸.

Cette conception modeste du devoir, bien loin du lyrisme et de l'exaltation héroïque que l'on peut lire par exemple chez Malraux, repose sur une morale fondée sur l'évidence de la responsabilité. La peste est là, on ne peut la nier, il faut s'opposer à elle, refuser les tentations de la lâcheté, « ne pas se mettre à genoux » en un mot que le texte ne dit pas, résister. Refuser le nihilisme, qui nie la valeur de toute action, sans, pour autant, croire à une victoire absolue ; empêcher le plus d'hommes possible de mourir »²⁴⁹ ; il s'agit là d'une morale du possible, consciente de ses propres limites, mais qui refuse tout compromis avec le mal, toute acceptation de la souffrance et de la mort ; une morale du relatif, parce qu'elle ne se réfère pas à des valeurs abstraites et absolues, mais qui n'a rien de faible ni de passif ; elle exige le sacrifice de soi. Rieux avertit Tarrou : « Ce travail peut être mortel (...) avez-vous bien réfléchi ? »²⁵⁰

Elle repose aussi sur la révolte ; les combattants de la peste disent « non » à la souffrance, à la peur, au malheur. La révolte ne reste pas théorique, elle se concrétise en actes. Il fallait : « combattre la peste. Cette vérité n'était pas admirable, elle n'était que conséquente »²⁵¹

Il est vrai que les personnages de *La Peste* refusent l'action d'éclat, et que le symbole choisi pour représenter le mal exclut la lutte armée, et la violence ; il est vrai qu'il s'agit d'un combat essentiellement défensif ; il s'agit de répondre à la terreur par les armes les plus âpres à la combattre : le recommencement sans fin d'actions pratiques, dans la pleine conscience de leurs limites, mais aussi dans la pleine conscience de leur nécessité et de leurs effets pour la communauté.

²⁴⁷ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995. p.84

²⁴⁸ *Ibid.* ; p.129

²⁴⁹ *Ibid.* ; p.126

²⁵⁰ *Ibid.* ; p.118

²⁵¹ *Ibid.* ; p.118

Spontanément, en ce qui concerne Grand, avec davantage de réflexion, pour Rieux et Tarrou, avec, pour Rambert et Paneloux, un certain temps d'hésitation, qui permet leur évolution, les principaux personnages de *La Peste*, vont chacun à leur manière, incarner dans la fraternité du combat cette morale de la responsabilité, qui est aussi celle du possible. Rieux et les siens ne cherchent pas à transformer le monde ni les hommes, mais les aider à vivre, en limitant le pouvoir des forces du mal et de la mort, autant qu'il est possible de le faire. La morale du possible est une morale de l'action, qui refuse tous les absolus, qui sait que ses victoires ne sont pas définitives, et qui se construit jour après jour. Mais si la peste consiste à recommencer, il y a aussi une valeur positive dans le recommencement têtue des hommes qui n'abandonnent pas : la défaite non plus n'est pas définitive.

3-2- Histoire individuelle

Jeune saisons est un récit essentiellement autobiographique. Le jeune Roblès, personnage principal de l'histoire évoque non sans lyrisme, sa frénétique enfance dans ce quartier peuplé de la Calère à forte concentration de la communauté espagnole dont il est issu. Il cartographie sa ville en une kyrielle de lieux car il s'agit pour lui, d'évoquer, de nommer, de situer, de décrire, de configurer. Il révèle un microcosme profondément envahi par la nostalgie des lieux en évoquant sans retenue aucune ses souvenirs les plus joyeux comme les plus douloureux. Sa mémoire sert de force cathartique, les mots lui reviennent et sonnent justes parce que c'est son histoire qu'il relate en faisant fondre sa parole dans le temps et en faisant repousser les frontières. Il fait acte de mémoire pour inscrire les futures générations dans son histoire. Il est évident que tout individu entretient des rapports nombreux et complexes avec son environnement urbain, mais l'expérience de la ville pour Emmanuel Roblès, est d'abord une expérience individuelle, et l'analyse du traitement spatial dans son récit montre bien que les mobilités et le mouvement au sens large sont l'une des clés de la compréhension de la ville d'Oran.

En écrivant l'histoire de sa vie, cet auteur fait face au temps qui lui échappe en reprenant les étapes de son enfance pour garder trace et établir un sens par le biais de l'écriture. La lecture du texte effectuée à travers son récit le situe vis-à-vis de ce qu'il estime avoir vécu, l'intentionnalité première via le récit de ces événements est la narration d'une histoire personnelle, individuelle où il explore ses jeunes années vécues à Oran. Cette entreprise autobiographique qu'il mène se veut au service d'une recherche de soi, de son histoire qui explique qui il est. Par voie de conséquence, cette histoire individuelle est un objet de mémoire ; une volonté de laisser entendre une parole singulière, l'expression d'une époque qui a disparue, c'est se soustraire à l'oubli. Écrire son histoire, c'est à la fois prendre conscience du temps qui passe, et y faire barrage. Oran fonde son récit, c'est ce lieu qui donne à son histoire l'apparence de la vérité ; il relate cette histoire individuelle en décrivant de manière reconnaissable les rues, les quartiers, il déploie des éléments « typiques » de l'espace, des noms et des informations qui renvoient à des référents spatiaux réels et repérables par un savoir culturel en-dehors du roman :

« Nous explorions les terrains vagues près du pont Saint-Charles, à droite de la rue de Mostaganem. (...) Nous allions au “village nègre”, le quartier des arabes. (...) Nous allions également, par les vieux quartiers de la Marine, jusqu'à Santa-Cruz en traversant la pinède des Planteurs. (...) Nous revenions par la porte espagnole du Murdjadjo, par la Calère et la délicieuse place de la Perle. »²⁵²

Néanmoins, l'auteur-narrateur-sujet se replonge et nous plonge dans une époque révolue qu'il tente de recréer par un investissement puissant dans ses souvenirs lointains. Tant de choses, tant d'images, tant de sensations se déroulent dans son esprit en se bousculant, s'efforçant de reproduire cette ville qui grandit avec lui et à laquelle il est intimement lié mais en lui attribuant une configuration particulière. Par le fait de raconter une histoire individuelle, Roblès laisse entrevoir, comme il a été démontré dans le chapitre précédent, sa double appartenance et son biculturalisme par-delà la Méditerranée. En effet, il ne peut s'empêcher d'extérioriser ses sentiments, son

²⁵² E. Roblès, *Jeunes saisons*, pp.30, 31, 32, 33

attachement pour les deux rives qui bordent cette mer ; entre ces deux rives son cœur balance : passionnément attaché à son « Oranité », mais charnellement soudé à son « hispanité » dont il déclame l'ascendance patronymique à travers le vocable « Roblès », ce vieux chêne des futaies d'Andalousie aux racines profondes et tentaculaires.

« M Epry, (...) me parlait beaucoup de l'Espagne qu'il visitait chaque été. (...) Il avait passé quelques temps dans un village de Castille dont le nom était “ Los Roblès ”. Et de me révéler que ce nom signifiait “ chênes ” et qu'autrefois cette partie de la Castille avait été recouverte de forêts de chênes rouvres. »²⁵³

Roblès offre ainsi une perception singulière d'Oran ; il décerne une particularité au site d'Oran en lui attribuant une configuration binaire entre ouverture et clôture, une opposition servant de vecteur où se déploie son imaginaire. A partir d'une topographie référentielle d'Oran l'on découvre l'espace du texte qui renvoie inéluctablement au je-narrateur qui n'est autre que l'auteur ; autrement dit, l'espace textuel est celui de son sujet et c'est cet espace que nous nous proposons de revisiter à travers cette analyse.

3-2-1- Entre ouverture et clôture

De par la biographie d'Emmanuel Roblès que nous avons évoquée ultérieurement dans ce travail, nous nous autorisons de parler d'une certaine « hispanité oranais ou hispanisme oranais » chez Roblès que nous développerons dans la troisième partie. Étant natif d'Oran, dans une famille espagnole, il ne peut évoquer Oran sans évoquer l'Espagne. Il revendique haut et fort cette double appartenance à ces deux terres de part et d'autre de la Méditerranée. D'ailleurs sur ce point, Roblès en témoigne lui-même clairement dans son livre autobiographique aussi intitulé *Saisons violentes* :

« Certes, j'avais une conscience très claire de ma double appartenance, toutefois, sur cette rive, l'Espagne n'était qu'un surgeon sans fleurs.

²⁵³ E. Roblès, *Jeunes saisons*, p.96

Subsistaient des traditions plus ou moins abâtardies, sauf en matière religieuse, mais la langue elle-même se corrompait, contaminée par le français et l'arabe ; et l'absence de livres, l'impossibilité d'échanges, et même, à un certain degré, l'interdiction à l'école primaire de parler l'espagnol me coupaient, au fur et à mesure que j'avais en âge, de certaines racines. Ces facteurs, en revanche, me laissaient ouvert, disponible, réceptif; j'assimilais tout, Louis XIV et Robespierre, Racine et Michelet, La Loire et la Beauce, Molière, Balzac, Hugo(...) Cinq ans plus tard, je me mettrai à l'étude systématique de la langue, de la littérature et de l'histoire hispaniques, poussé dans cette période tourmentée de mon adolescence par le besoin de recouvrer ma complète identité, d'atténuer certaines inhibitions, de construire mon unité intérieure... »²⁵⁴

L'univers que nous transcrit Roblès dans son livre révèle ainsi un espace à la fois ouvert et clos ; ouvert vers l'extérieur : sur la mer,

« je montais sur la terrasse et j'imaginai de lointains voyages face à la mer indigo »²⁵⁵

« (...) des falaises, je regardais longuement l'horizon et les cargos qui s'éloignaient. »²⁵⁶

mais clos et partagé, à l'intérieur, en quartiers recoupant diverses strates de la population, leur compartimentation et leur hiérarchie : comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de cette deuxième partie la Calère ou la Marine destinée aux espagnols, le village nègre aux arabes, le quartier juif, et le centre de la ville réservé aux français.

Ces lieux s'organisent, font système et produisent du sens. Cet espace, dans notre œuvre, signifiant une étape de la vie de notre auteur, celle de ses douze-treize ans ainsi que l'ascension et la dégradation sociale, des racines et des souvenirs, montre les dures années d'apprentissage dans l'Oran étroitement hiérarchisée des années 1925-1930 où il

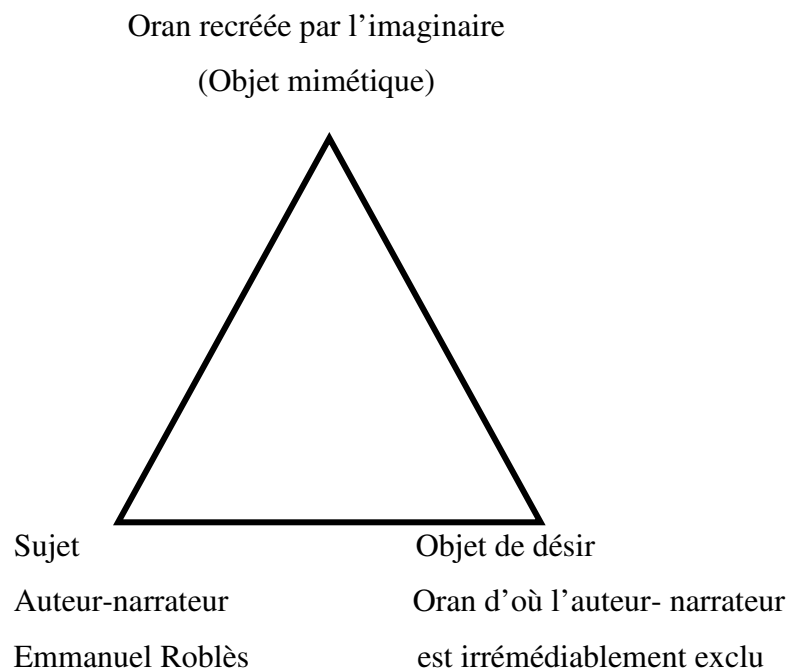
²⁵⁴ E. Roblès, *Saison violente*, Paris, Seuil, 1974, p.112

²⁵⁵ E. Roblès, *Jeunes saisons*, p.19

²⁵⁶ E. Roblès, *Jeunes saisons*, p.94

revendique fièrement sa double appartenance d'Oranais d'origine espagnole, son sang andalou même. Cette enfance et adolescence à Oran sont, pour lui, un temps d'apprentissage qui va forger sa personnalité d'homme et d'écrivain, deux choses inséparables chez lui dont tous les livres sont nourris de son expérience d'homme engagé dans les combats de la vie.

L'auteur-narrateur-sujet parcourt ainsi dans *Jeunes saisons*, un espace qui n'est plus. Sa quête est donc celle d'un espace perdu qu'il tente de recréer ; l'espace où règne le véritable objet de son désir « **Oran d'antan** ». En effet, le sujet retrouve au début de son texte, l'objet de son désir (retour à Oran en tant qu'adulte) mais l'espace qu'il intègre dans son récit est un espace mimétique d'où il est définitivement exclu. De même, nous pouvons transcrire les rapports de ces deux espaces avec le sujet dans le schéma de la triangularité qui est celle du désir.



Du coup, à partir de la relation établie Oran en tant qu'« espace devient territoire d'un acteur, dès qu'il est pris dans un rapport social de communication »²⁵⁷ mais « l'acteur social spécifie aussi son lieu en le référant à d'autres, voisins ou lointains ; l'espace des références est celui des modalisations positives ou négatives, de valorisations ou dévalorisations de l'espace d'appartenance, de l'ici auquel on se réfère dans la connaissance que l'on en a. »²⁵⁸. L'espace de références est donc rapport de l'ici à l'ailleurs.

Chez Roblès, Oran est un espace de désir d'un lieu d'où il est irrémédiablement exclu mais qui demeure toujours vivant dans l'esprit et le cœur. Toutefois, l'écriture de l'histoire individuelle de cet espace ouvert sur la méditerranée lui reste fermé puisqu'au fil du temps, il devient un espace perdu.

La configuration de l'histoire dans le texte *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès passe par son histoire individuelle, centre de l'intrigue qui constitue des repères pour le lecteur satisfaisant, du moins en apparence, sa soif de sens. Il s'agit d'une dynamique individuelle mais qui dégage une énergie collective : c'est l'histoire d'Emmanuel Roblès incarnée dans la mémoire collective ; une vision du monde servant de lien, de pont entre le passé et le présent. La mémoire est, par nature, multiple, collective, plurielle et individualisée. Elle s'enracine dans le concret, dans l'image, le geste, la mémoire est un absolu. Un « objet de mémoire » naît du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée. Il faut donc créer des archives, écrire ses souvenirs. Cependant, l'hispanité occupe une place privilégiée dans l'univers roblèsien, et révèle une sorte de spécificité d'écriture dans le traitement de l'espace. C'est le miroir d'une société stratifiée où signes de classes et signes de races s'identifient mais peuvent aussi circuler.

²⁵⁷ Actes du congrès de Genève de l'association internationale de sémiotique de l'espace sous la direction de Pierre Pellegrino, « Figures architecturales, formes urbaines ». Ed Anthropos, 1994 paris, La bibliothèque des formes, composé par Economica. p.20

²⁵⁸ *Op.cit.*

3-3- Histoire mythique.

Dans *Un oued, pour la mémoire* l'histoire mythique est insérée par l'intervention du personnage Djaffar fils d'un vizir venu d'Andalousie, et qui a fondé la première demeure de la ville d'Oran. Cette histoire mythifiée est transmise de génération en génération en subissant des changements apportés à l'Histoire de la part de tous ceux qui l'ont racontée. Mais l'essentiel c'est de la garder dans les mémoires pour contrer l'oubli. De ce fait, Fatima Bakhaï restitue le mythe d'origine de la naissance d'une ville algérienne, puisqu'il est question de la fondation de la ville d'Oran ; une histoire mythique racontée par le grand-père à Aïcha :

« ...Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages, mille ans que de génération en génération nous racontons son histoire... »²⁵⁹

Elle participe ainsi à travers son texte, à l'élaboration du patrimoine historique algérien en faisant la jonction entre l'Histoire réelle, l'histoire fictive et l'histoire mythique.

3-3-1- Mythe et symboles

Le mythe est un récit symbolique qui ne cesse de produire du sens, autrement dit, de construire un « monde ». De ce fait, vu le chatoiement des actants dans le récit *Un oued pour la mémoire*, l'opposition entre mythe et symbole permet de lire les multiples images qui s'imposent puissamment au lecteur. C'est pourquoi nous approfondirons ici les grands symboles que nous présentons maintenant et qui nous laisserons voir comment l'histoire est configurée.

- L'eau

Nous retenons un actant important dans *Un oued pour la mémoire*, c'est l'un des éléments de l'environnement qui ont participé à l'effondrement de la bâtisse et qui n'est autre que l'eau : l'oued et sa vie durant la nuit coloniale.

²⁵⁹ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p113

« - Cent ans, peut-être moins ! avait dit monsieur Weber, l'architecte, à madame Angèle Boissier agacée.

- Cent ans ! et la petite femme à la voix aiguë était partie d'un bel éclat de rire. Cent ans ! si l'oued fantôme vient lécher mes solides fondations !

- (...) Les pluies diluviennes que madame Angèle Boissier ignorait, auxquelles elle ne croyait pas, eurent pourtant lieu. (...) La mer se gonfla et se joua des digues. (...) Toutes les sources, même celles dont on ne se souvenait plus, rejaillirent aux endroits les plus inattendus. (...) L'oued avait tenu ses promesses. »²⁶⁰

L'eau, actant principal de son roman, symbole d'abord de la vie mais aussi symbole de la résistance, est particulièrement focalisé comme un défenseur, un rempart, un attaquant, un combattant invincible, sûr de lui dans le combat. L'eau est une arme à double tranchant : elle étanche la soif comme elle peut détruire par ses caractéristiques lentes et sûres. L'eau porte en elle la vengeance et la défense du sol d'où elle est sortie, son pays natal. Elle représente pour notre auteur l'entité du territoire. C'est cette eau muette et corrosive qui a détruit jusqu'aux traces la présence coloniale symbolisée par la somptueuse bâtisse qu'occupait Mme Boissier. Une corrosion sûre, lente, mais efficace. L'eau, ce superbe combattant patient, sait savamment attaquer son adversaire. Elle représente ainsi l'identité du peuple algérien longtemps ignorée, réprimée, avilie mais qu'à la longue, s'est insurgée et proclamée haut et fort son existence.

- L'immeuble et la lézarde

Cette force souterraine a fini par prendre le dessus et réussit à détruire l'immeuble ; un autre actant dont la symbolique est très représentative. En effet, la bâtisse puissamment plantée dans les entrailles du sol algérien, reflète la présence coloniale. Une présence forte et pleine d'assurance. La bâtisse c'est la France, le colonisateur, le dominant qui exerce inexorablement son hégémonie sur le petit peuple démuné et sans défense. Cet espace clos recroquevillé dans sa coquille d'ivoire, c'est le palais du dominant, nul n'y entre s'il n'est pas français.

²⁶⁰ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p123 – 125

« Elle (Mme Boissier) le (l'immeuble) rêvait cossu et chaleureux, avec de hautes fenêtres et des balcons graciles, des corniches ouvragées, des anges en pierres joufflus, des gouttières déversant leurs eaux par des gueules de lions ou peut-être des tigres, des rosaces, des mascarons, enfin tous ces petits détails qui ne trompent pas, pensait-elle, sur la qualité du propriétaire »²⁶¹

Cependant, les constructeurs de cette bâtisse ignorent que le socle métallique, qui le soutient baigne dans un oued dont la furie est imminente.

L'Algérie libérée du joug colonial facilite à Aïcha l'octroi de la bâtisse, mais une souffrance sourde et profonde la hante. Elle est profondément imprégnée de l'histoire de son pays, de son passé et de toutes les vicissitudes endurées durant l'occupation française. Ce mal indéfini et corrosif lui échancre doucement mais sûrement le cœur.

L'immeuble qui naguère imposant et majestueux, s'est recouvert en une piètre « maison » souffrant, lui aussi, du mal de la sénilité. Ce mal qui s'empare de Aïcha et de l'immeuble est progressif : cela commence par une imperceptible lézarde laquelle s'amplifie jusqu'à devenir une véritable fissure pour finir en faille qui démolie la maison.

« La lézarde était là. Elle s'affichait sans honte, sûr de son bon droit. Elle s'installait simplement, se reposait un peu avant de reprendre son chemin et Aïcha ne lui en voulait pas. Elle éprouvait seulement un peu de tristesse comme ce jour où dans son miroir elle avait découvert ses premiers cheveux blancs »²⁶²

Serait-il trop ambitieux d'établir un parallélisme entre Aïcha qui se morfond et la bâtisse souffrante, en proie à une décrépitude, à un fatal délabrement, à un inévitable effondrement.

L'immeuble qui, au départ, symbolise la France avec toutes ses fondations, construit sur une terre qui ne lui appartient pas, devient une partie intégrante de Aïcha. En le

²⁶¹ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995. p 8-9

²⁶² *Ibid.*; p 70

récupérant, Aïcha récupère sa terre, son identité, son dû. Elle y croit tellement fort qu'elle se confond avec lui ; unis tous les deux dans l'infortune, la vieillesse aidant ; l'une nervurée de rides, l'autre tatoué de lézarde, tous deux pataugent dans l'angoisse et l'anxiété.

Progressivement, l'eau a eu raison de la bâtisse, et de même, de toutes les séquelles laissées par la France coloniale mais Aïcha, après son anéantissement s'est sentie totalement libérée, son angoisse dissipée.

L'immeuble s'est affaissé entraînant avec lui l'espace clos. L'espace libre a supplanté ce vase clos. N'est-ce pas là toute une symbolique de la liberté, de la joie de vivre ? L'immeuble endiguait l'air pur et privait la population de le respirer. Son effondrement est synonyme de vie, d'espoir, de bien-être.

- La lionne et les lionceaux

La lionne et les lionceaux viennent s'ajouter aussi à cette kyrielle de symboles. L'origine toponymique de la ville d'Oran renvoie à cet animal somptueux, C'est le roi, il symbolise la force, la puissance, la noblesse, la fierté et la personnalité, l'allure royale et majestueuse altière. Il y a une certaine richesse dans le comportement animalier, ce qui nous fait penser à la fierté orientaliste, l'arrogance arabe, l'orgueil princier de l'orient. Quant aux lionceaux, ils représentent la jeunesse, les futurs défenseurs de la patrie en danger et symbolisant le rempart, la géante digue protectrice. Se substituant à la lionne et embrassant ainsi toute sa symbolique, Djaffar s'occupe des petits animaux, comme s'il s'agit de ses enfants et les préparent pour devenir les futurs rois du pays c'est l'avenir, il les protège jalousement contre tout prédateur. La mère est morte mais sa vie est transplantée chez ses deux bébés pour pérenniser la continuité princière. Il s'agit là du mythe qui rappelle aussi la raison pour laquelle la ville est appelée Oran : elle porte le nom des deux lionceaux qui n'ont pas quitté Djaffar depuis son arrivée sur les rivages de la ville qui les avait accueillis après leur naufrage ; ce qui justifie aussi l'appellation attribuée à la plage : « la plage des Andalous »

La fonction sémiotique, dans le texte *Un oued pour la mémoire* se poursuit même dans le choix des prénoms. L'onomastique des personnages de Bakhaï s'inscrit dans la tradition de la littérature maghrébine dont la dénomination est autant porteuse de sens

que d’empreinte identitaire. En effet, les patronymes de ses personnages sont très significatifs car ils signalent d’emblée leurs rôles et leurs identités. Après Djaffar dont le prénom a une grande portée historique, nous retenons celui de Aïcha.

- Aïcha

Aïcha Comme son nom l’indique, c’est le participe présent qui dérive du verbe “ vivre ” en arabe, de la vie. En effet, Aïcha, petite fille dynamique et curieuse de son entourage, c’est auprès de grand-père qu’elle s’instruit et qu’elle emmagasine petit à petit les informations sur ses origines, son passé, son pays, sur les colons ces prédateurs qui comme un vol de rapaces sont venus s’accaparer de leur biens.

Aïcha, “la vivante ” est la digue impavide, résistante contre le déferlement colonial ; Aïcha qui malgré l’handicape de l’ignorance, elle réussit quand même à transmettre le flambeau de la continuité. L’histoire orale de son pays grâce à elle et à sa petite fille Mounia, est devenue une histoire transcrite que nul ne pourra désormais, effacer ou détruire.

« Mounia ! Ultime consolation ! Grand-père l’aurait aimé. Elle avait en elle cette confiance innée qui donne l’assurance nécessaire à l’accomplissement de ce qui doit s’accomplir. »²⁶³

- Mounia

Il semble que Bakhaï ait choisi intentionnellement le prénom de son personnage Mounia. En effet, Mounia dans la langue arabe signifie espoir ou espérance. Un signifiant qui renvoie à un signifié richement chargé d’un futur bonheur ; le bonheur de tracer des lignes sur du papier, de graver son passé, son histoire sur des écriteaux qui demeurent à jamais “la lettre sublime” des générations futures. Mounia est instruite et elle n’aura pas besoin d’écouter les histoires tronquées comme l’ont fait ses ancêtres analphabètes qui n’ont connu leur passé que par la tradition orale. Mounia campe sur du concret, c’est un témoin substantiel du passé ; ne dit-on pas que “les paroles s’envolent et que les écrits demeurent ?”

²⁶³ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L’Harmattan, Paris 1995.p108

L'ardent désir de la jeune fille n'est pas de savoir manipuler le bistouri comme le souhaitent ses parents, sa voie était divinement tracée. Son objectif était bien délimité. Guidée inlassablement par l'histoire orale de sa grand-mère, elle est encouragée de rendre ces histoires plus vivantes, plus réelles et plus concrètes. Elle opte pour la vocation d'historienne et pour elle : « *c'est maintenant, grand-mère, que l'histoire commence* »²⁶⁴ comme elle le dit si bien.

Ses écrits seront sacrés, inaltérable, ils seront destinés aux futures générations dans leur pleine signification et leur entière fidélité. Mounia ce n'est point le Grand-père avili durant la rude époque de l'occupation française, ni sa grand-mère Aïcha soumise à l'ignorance, Mounia, au contraire, c'est le bourgeon heureux de l'indépendance. Elle s'étiolera sous un autre drapeau, sous d'autres cieux plus lumineux et plus clairs. Elle est libre, dans son pays libre et où elle pourra s'exprimer librement.

« Les paroles de Mounia étaient comme l'oued de Grand-père. Rien n'aurait servi de l'interrompre. Les flots avaient de fougue, de passion pour se soucier de la contradiction. La tempérance n'était plus de mise. Il fallait suivre leur cours impétueux, la pente les entraînaient dans une course folle et l'écume jaillissante indiquait seulement quelque roc millénaire qui résistait encore mais deviendrait bientôt galets dociles et lisses, là-bas, plus loin, où l'oued assagi étalerait ses eaux, ne leur permettant plus qu'un petit clapotis sur les berges tranquilles. »²⁶⁵

- Mme Boissier et Mer Weber

Pour ce qui est des personnages occidentaux ou français, nous nous arrêtons sur Mme Boissier Angèle, la propriétaire de l'immeuble et la commanditaire de sa construction, ardemment passionnée, car son unique rêve est de devenir propriétaire et le dernier personnage de cette kyrielle d'actants et c'est de loin le plus important : c'est Mr Weber, l'architecte qui a permis à Mme Boissier de réaliser son rêve et forcer la

²⁶⁴ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p113

²⁶⁵ *Ibid.*; p114

nature en construisant l'immeuble sur un "oued vivant". D'ailleurs nous assistons à cette prise de conscience de la part de l'architecte :

« Les raisons qui le poussaient à faire ce détour* (...) tenaient en fait à un vieux regret, un remords presque, qui au fil des ans s'était aiguisé au point de l'empêcher de s'enorgueillir pleinement de sa participation à la construction de la ville »²⁶⁶

Il convient de noter que le nom et prénom de cette colonisatrice est bien français : Angèle→Angélus→évoque la chrétienne et la morphologie du nom patronymique « Boissier » est purement française. Ne sommes-nous pas face à une imminente christianisation et francisation progressive de l'Algérie ?

L'auteur, pour marquer la suprématie de Mme Boissier en tant qu'occupant, nous la présente observant du balcon, indice de la grandeur et de la souveraineté, le vieillard et sa petite fille comme de simples éléments, occupés, de bas étages, faisant partie du décor.

Symboliquement, ces deux personnages, en l'occurrence Mme Boissier Angèle la propriétaire et Mr Weber l'architecte représentent les deux tendances de l'époque coloniale ; quant à la première, elle représente carrément la France, avec sa technologie. Son désir de s'accaparer de tout en Algérie et de tout posséder sans se préoccuper nullement du sort des "indigènes", des vrais habitants des lieux en question. Et nous avons constaté les conséquences qui en découlent : Une horreur, une construction sur un oued effervescent bouillonnant de vie et d'énergie ; un vrai désastre dans la mesure où l'entreprise de Mme Boissier a empêché l'oued de suivre son cour naturel d'une part et priver un certain nombre de personnes (un peuple) de profiter de sa générosité bienfaitrice (source de vie et de réjouissance).

Quant au second personnage c'est-à-dire Mr Weber, il représente, quoique tardivement, la conscience du peuple, du moins, une certaine fraction du peuple français qui était

* Dans ses vieux jours, l'architecte avait pris l'habitude de quitter sa route pour passer devant l'immeuble de la rue en pente.

²⁶⁶ BAKHAI Fatima, *Un Oued pour la mémoire*. Editions L'Harmattan, Paris 1995.p23

contre les activités coloniales en Algérie de l'époque. Mais cette conscience demeure inféconde, stérile sur le cours de l'histoire pendant bien longtemps.

Cette lecture symbolique du texte de Bakhaï nous a permis de dégager les éléments privilégiés, récurrents qui hantent l'imagination de l'auteure. Une imagination qui se rattache d'emblée à la quête identitaire, au sentiment de filiation et à la recherche d'une mémoire perdue et cependant retrouvée.

Tous ces symboles renvoient en effet, à l'histoire et au mythe de la ville d'Oran et contribuent ainsi à la construction de l'histoire mythique

Conclusion du chapitre III

A l'issue de ce chapitre, nous constatons qu'Oran est un territoire vivant, vécu et pratiqué. Les déambulations des protagonistes construisent un réseau dense qui montre une certaine façon d'habiter la ville. Ces pratiques urbaines mettent en évidence la relation entre la cité et son habitant.

Grâce à l'approche historique considérant Oran comme un espace-temps, nous avons pu voir que la configuration de l'histoire s'établit à travers les descriptions urbaines permettant de dresser un panorama social assez précis en faisant apparaître des frontières internes en fragmentant le territoire.

Oran devient ainsi, suivant le prisme de chacun des auteurs, une « ville-texte » qui exprime une atmosphère, des scènes, des lieux, des personnages, des instants de vie, en résumé, des émotions aussi fortes que celles des mots. Tout récit contemporain présente l'entrecroisement d'une histoire fictionnalisée et d'une fiction historicisée. Cette présence de l'histoire au cœur des récits fictifs, charge le texte d'un sens second, susceptible d'éclairer le rapport au monde.

Conclusion partielle

Par la sémiotique des espaces nous avons abordé la description d'Oran comme l'appréhension par le langage d'un motif regardé. Aussi, l'analyse des écritures et des représentations d'Oran nous permet de nous interroger sur les moyens mis en place pour fabriquer un paysage littéraire. Oran devient ainsi un pur objet littéraire, c'est une ville faite de mots ou une ville-texte. Nous avons tenté dans cette deuxième partie, d'examiner le fonctionnement des récits comme la transfiguration du monde qu'ils se proposent de présenter d'après un système temporel. La description de la ville et de la vie à Oran dans ce corpus, révèle ainsi une certaine authenticité de l'histoire par une sorte de reflet métonymique : étant donné que le lieu Oran est vrai, tout ce qui lui est associé peut-être vrai. Mais en parallèle, il révèle le caractère exceptionnel et le caractère dramatique puisqu'il apparaît comme un réceptacle de l'intrigue, de l'extraordinaire. On constate que les écrivains se basent autant sur des éléments concrets que sur des données subjectives. De plus les personnages qui évoluent dans les deux premiers récits, sont tous d'origine européenne. Les Algériens d'origine arabe n'existent pas (Camus) ou sont présentés furtivement (Roblès), alors qu'ils étaient nombreux à Oran durant les années 1930 à 1940. Bakhaï, quant à elle, cite les deux communautés dans sa description du quotidien oranais qui scandait leur vie mais s'attarde plus sur la communauté algérienne.

Ainsi *La Peste*, *Jeunes saisons*, *Un oued pour la mémoire*, au même titre que les textes géographiques, élaborent une conception de l'espace « Oran ». Ils en évoquent les notions élémentaires, diversité et densité, individuel et collectif, avec une subjectivité non pas plus prononcée qu'en géographie mais différente, intériorisée et sensible. Notre corpus d'analyse établit entre la spatialité et la société, entre le lieu et son usage, un rapport complexe et inédit, mêlant instinct, croyances, conventions et psychisme. Ce rapport est lui-même un espace, un agencement obéissant à des règles, et c'est à ce titre de construction intériorisée que les trois textes peuvent dévoiler d'autres aspects de la spatialité dans la vie des personnages, dans leurs comportements et leurs affects que celles théorisées par le savoir géographique. Inversement, considérer cette construction intériorisée d'un point de vue géographique, permet d'isoler la composante spatiale du

texte et de définir l'usage qu'en fait le discours littéraire et les significations qu'il y déploie. Les lieux évoqués dans les trois textes constituent une atmosphère dans laquelle évoluent les personnages ; ils participent à la mise en tension du texte et à l'exacerbation psychologique des héros.

L'Oran de Camus est centré sur la ville malfaisante, être de vent, de poussière et de pierre, qui pousse les personnages à la mort ; la ville d'Oran pour Rieux et les autres protagonistes de *La Peste*, est un espace dépourvue de toute beauté, de tout artifice. Celui de Roblès dans *Jeunes saisons*, c'est un lieu où se déploie tout son passé arabo-hispanique, il témoigne d'un lieu perdu qui revit par le biais du souvenir. Quant à Oran de Bakhaï, il est basé sur le mythe de la ville qui reconstruit l'identité d'un peuple car pour Aïcha et grand-père dans *Un oued pour la mémoire*, c'est sur sa fondation qu'il faut focaliser. Cet usage littéraire de la dimension topologique détermine les perceptions spatiales et sociales.

La ville passe ainsi au second plan et son traitement est plutôt novateur. L'excès et la démesure, tant sur le fond que sur la forme, la multiplicité des points de vue, caractérisent les descriptions spatiales d'Oran. Il est évident pour nous, que toutes ces affirmations correspondent, on ne peut mieux, à l'aventure romanesque de Camus, qui de passage à Oran ressent ce lieu comme labyrinthique mais qui lui attribue une universalité pour raconter une histoire collective ou de Roblès et de Bakhaï, qui natifs de la ville s'approprient l'espace soit comme un lieu certes, dénoté mais biculturelle, relatant une histoire individuelle (Roblès), soit comme étant un lieu initiatique où la mémoire des origines mythiques prédomine (Bakhaï).

Troisième partie
Les représentations d'Oran.

Introduction partielle

Dans cette troisième partie, nous allons étudier la façon dont Camus, Roblès et Bakhaï, en abordant Oran en tant qu'espace imaginaire, transposé en espace scriptural, se représentent ce lieu. Nous avons pu voir que toute ville est toujours aussi un discours qui, parfois précède l'espace, c'est ce qu'affirment plusieurs critiques littéraires et sémiologues tels que Genette, Barthes, Greimas ou encore Butor. Pour Genette, le rapport entre la littérature et l'espace s'exprime, en premier lieu, dans la spatialité du langage « où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins »²⁶⁷. En deuxième lieu, il réfère à la spatialité du texte « qui ne réside pas seulement dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu'on peut dire verticaux, ou transversaux, de ces effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective, au nom desquels Proust comparait lui-même son œuvre à une cathédrale »²⁶⁸. Genette ajoute un troisième aspect de la spatialité littéraire qu'il appelle « l'espace sémantique ». Chaque mot se charge de significations littéraire et figurée déployant de la sorte un espace « qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours »²⁶⁹.

Roland Barthes constate que « la cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville [...] »²⁷⁰. Il ajoute que la ville est lisible, car elle se compose de signifiants (rues, bâtiments, quartiers, etc.) qui sont sémantiquement chargés. Sa lecture étant effectuée par les usagers qui se déplacent en son sein : « La ville est une écriture ; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret »²⁷¹

²⁶⁷ GENETTE, G. « La littérature et l'espace ». *Figures II*. Paris : Seuil. 1969. p.45

²⁶⁸ *Ibid.*, p.46

²⁶⁹ *Ibid.*, p.47

²⁷⁰ BARTHES, R. 1985. « Sémiologie et urbanisme ». *L'Aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil. 261-271. p.265

²⁷¹ *Ibid.*, p.268

Michel Butor²⁷², quant à lui, qualifie la ville d'œuvre littéraire, voire de roman, dont les personnages, la langue ou le style peuvent varier d'un quartier (chapitre) à l'autre. Il évoque la notion de « grammaire urbaine » lorsqu'il constate que les quartiers d'une ville se détachent du tissu urbain en développant leur propre style, leurs propres langues.

Les anthropologues et géographes, tels que Michel de Certeau, Edward Soja, Jane M. Jacobs et James S. Duncan, recourent également à une correspondance entre espace et texte. Pour l'anthropologue Michel de Certeau, l'espace urbain est une question de perspective qui se donne à lire par le recours à une distanciation de type visuel, mais aussi un déchiffrement « des seuils où cesse la visibilité » où les « pratiques ordinaires » des « marcheurs » réécrivent la ville et ses réseaux à chacun de leurs pas en de multiples « arts de faire »²⁷³. Pour les géographes, l'espace urbain transmet, dans un langage « morphique », des informations qui sont décodées, à leur tour, par les habitants-lecteurs²⁷⁴. Ces approches littéraires citées partent du principe que la littérature est d'une certaine façon liée à la réalité et contribue ainsi à la constitution d'espaces qu'elle représente.

Nous avons vu, à la lumière de ces théories, dans les deux premières parties, que par les écritures de l'espace oranais, les auteurs transforment la réalité en réinventant un nouveau territoire et construisant une nouvelle géographie. Cette dernière diffère du modèle dont elle s'inspire ; elle est transfigurée à travers l'imagination, les souvenirs, les émotions ou la rêverie et devient une image évanescence laissant place à un nouvel espace dont il conviendrait de souligner la labilité. En effet, nous avons déjà montré dans notre recherche, qu'entre l'espace urbain, en l'occurrence la ville d'Oran, et le texte littéraire s'insinue la fiction qui vient brouiller la référence et construit une ville qui a la labilité de l'imaginaire.

Nous avons vu qu'Oran, lieu réel est désigné dans les trois textes, mais c'est un environnement donnant l'illusion d'être réel car il est créé par le biais de la fiction. Nous avons également démontré que la perspective narrative était étayée par la représentation subjective du cadre spatial et la place centrale est accordée aux

²⁷² BUTOR, M. « La Ville comme texte ». *Répertoire V*. Paris : Éditions de Minuit. 1982.p.33-42.

²⁷³ CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Paris : Gallimard. 1990. p141

²⁷⁴ SPAIN, D. *Gendered Spaces*. Chapel Hill : University of North Carolina Press. 1992. p.17

perceptions individuelles. Il convient à présent de voir comment les représentations mentales de chacun des trois auteurs de notre corpus s'opèrent.

Pour ce faire, nous organiserons cette étude autour de deux chapitres. Dans les deux chapitres il nous faut interpréter les représentations urbaines et dégager leurs significations. En réinventant la ville d'Oran, en la recréant de toute pièce, Camus, Roblès et Bakhaï lui attribuent, à travers leurs représentations le statut d'un espace de quête et du dire. C'est ce que nous mettrons en exergue dans cette troisième partie.

Chapitre I
Espace de quête.

Introduction du chapitre I

Dans cette perspective, la forme spatiale chez nos trois auteurs déduit un système sémantique. Autrement dit, ce n'est pas l'espace concret qui se trouve au centre de l'intérêt mais les démarches artistiques et métaphoriques déployées pour le transposer en images spatiales. De ce fait, souvent inspirés par des thèmes liés aux souffrances des Hommes, les auteurs s'interrogent sur eux-mêmes, sur leurs proches et sur la condition d'écrivain. Le roman se situe au croisement de ces trois dimensions, qui soutiennent une quête. En revisitant le passé avec un regard critique afin de pouvoir se reconstruire après des expériences difficiles. Or, l'on constate rapidement que l'organisation de l'espace-temps, réel ou littéraire, géographique ou livresque, joue un rôle constitutif et dynamique dans cette quête. Nous indiquerons quelques-uns des éléments principaux qui constituent ces espaces romanesques, en empruntant nos catégories et notre démarche à une « topo-analyse » qui avait été proposée par Bachelard par exemple dans *Poétique de l'espace*, et plus largement à une critique de l'imaginaire. Sous cette perspective, nous procéderons au repérage de motifs récurrents qui nous semblent aussi prépondérants, et qui articulent la création littéraire sur la présence concrète d'un être au monde.

Camus comme Roblès et Bakhaï ne dérogent pas à la règle, leurs représentations de l'espace oranais s'articulent autour d'une quête que nous mettrons en exergue dans ce chapitre.

1-1- Quête de l'humain.

Pour un écrivain ou artiste, l'engagement consiste en une intense participation à la vie politique et sociale selon ses convictions profondes, dans la mise de sa pensée ou de son art au service d'une cause, plus généralement dans une prise de positions sur les grands problèmes contemporains : «...je dirai qu'un écrivain est engagé [...] lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi»²⁷⁵

²⁷⁵ SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, 1948. Éditions Gallimard.

Le texte *La peste* revêt une portée métaphysique : en ce sens, la peste englobe toutes les formes du mal dans le monde. Monde dénué de sens qu'illustrent bien, sur un mode mineur, toutes les figures de la répétition présente dans le roman : le narrateur se moque des « habitudes » des Oranais qui constituent pour eux une forme de mort. La peste va imposer jusqu'à la caricature ce mode de vie répétitif : cinéma rejouant toujours le même film, théâtre représentant inlassablement la même pièce, personnage réécoutant sans cesse le même disque. Plus fondamentalement, la peste est le mal que représentent toutes les formes de la souffrance qui accable l'homme. Celle, d'abord, de la séparation d'avec un être cher. Cet état de « séparé » définit en partie de nombreux personnages, prisonniers dans la ville d'Oran dont les portes sont fermées. Dans la troisième partie, le narrateur analyse tous les effets de cette séparation et les souffrances qu'elle cause. Il use de l'image de la prison dans laquelle souffrent les hommes, évoque « les prisonniers de la peste » et suggère que l'emprisonnement des Oranais dans leur ville c'est celui des hommes sur cette terre.

Le mal dans le monde, c'est aussi le scandale de la mort, en particulier la mort dans la souffrance. C'est ainsi un univers tragique que Camus crée dans *La peste*. Rieux et ses amis luttent pour amoindrir les souffrances de l'homme mais ils savent que leurs victoires ne seront que provisoires.

La peste, une maladie contagieuse ne distingue pas de frontières entre les victimes et les coupables car les malades ne sont pas seulement victimes ; ils deviennent une menace. Ce motif de la contagion et de la responsabilité joue un rôle important chez Camus, il permet de saisir les diverses attitudes de l'homme et le développement de sa conscience.

Ainsi il met en exergue la dépravation de la société sous la forme caricaturale d'une métamorphose physique. Il ne juge ni ne caricature les autres. On trouve une remarque significative sur ceux qui « jugent » dans les mots par lesquels Tarrou commente la situation de M. Othon :

« Pauvre juge [...]. Il faudrait faire quelque chose pour lui. Mais comment aider un juge ? »²⁷⁶)

²⁷⁶ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.219

Si ses héros se révoltent contre Dieu ou contre la fatalité comme Rieux dans les entretiens avec le Père Paneloux, ils restent sur la base d'un humanisme laïque, fondé sur le désir de tout comprendre comme le dialogue entre Rieux et Tarrou l'illustre bien :

« - Allons, Tarrou, dit-il, qu'est-ce qui vous pousse à vous occuper de cela ?

- Je ne sais pas. Ma morale peut-être.

- Et laquelle ?

- La compréhension. »²⁷⁷

S'ils sont guidés par le sentiment d'une responsabilité, il s'agit d'une responsabilité difficile à définir, allant de soi et ayant certains traits d'une énorme pitié. En discutant avec Tarrou sur l'existence de Dieu, Rieux constate :

« Je ne sais pas ce qui m'attend ni ce qui viendra après tout ceci. Pour le moment il y a des malades et il faut les guérir. Ensuite, ils réfléchiront et moi aussi. Mais le plus pressé est de les guérir. Je les défends comme je peux, voilà tout.

- Contre qui ? [...]

- Je n'en sais rien, Tarrou, je vous jure que je n'en sais rien. »²⁷⁸

Chez Camus elle devient la pierre de touche du caractère de l'homme. Certes, le Père Paneloux parle, lui aussi, du « fléau de Dieu » envoyé pour mettre « à ses pieds les orgueilleux et les aveugles » Et il prêche même pour « aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre », mais cette opinion n'en est qu'une parmi d'autres et elle n'est pas partagée par le porte-parole de l'auteur, le tolérant Dr Rieux. Elle n'est pourtant pas rejetée avec une haine qui créerait une barrière entre le Père jésuite et le médecin, et ce dernier constate même :

« Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important. »²⁷⁹

²⁷⁷ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995, p.123

²⁷⁸ *Ibid.* ; p.120

²⁷⁹ *Ibid.* ; p.199

La peste n'est pas provoquée par les actes de l'homme mais elle permet de dévoiler ses valeurs jusqu'alors insoupçonnées et peut-être même de donner une nouvelle dimension à ses sentiments et à ses actes. Le journaliste Rambert commence à comprendre autrement le sens de la vie, le juge Othon apparaît sous un nouvel éclairage...c'est une quête de l'humain que déploie finalement Camus dans son livre

Dans le roman *La Peste*, la révolte a un rôle pertinent. Nous y distinguons la révolte individuelle et la révolte collective. Selon Camus l'homme moderne vit dans un monde dominé par le crime et des idéologies. Comment s'affirmer dans ce monde jugé absurde ? Au gré de Camus, le plus important dans cette expérience fondamentale de l'absurde est la révolte. Pourtant celle-ci ne doit, non seulement, être comprise comme un soulèvement privatif mais aussi comme une certitude de l'existence : "Je me révolte donc je suis". L'homme révolté dit "non", il n'est pas du tout prêt à supporter plus longtemps sa situation ainsi il érige une limite. L'autre a dépassé celle-ci et le révolté l'y renvoie en lui présentant son attitude. Ses limites sont ses propres normes. L'autre l'a menacé dans son existence. Donc le révolté le repousse en lui infligeant le "non". De plus l'homme révolté veut s'identifier complètement avec les idées dont il est conscient ou bien se laisser combattre définitivement par le pouvoir d'en face : à la rigueur, quand il ne dispose plus de liberté, il va jusqu'à accepter la mort. Dans ce moment de décision il peut faire son libre choix. A cela s'ajoute que la pensée de la révolte manifeste un progrès dans la pensée humaine qui convainc à l'homme du fait que l'affliction est une chose collective : Il lui faut reconnaître qu'il la partage avec tous les hommes parce que le mal qui touche un individu concerne tous ses semblables. La révolte dans la vie quotidienne est une évidence qui arrache l'individu de sa solitude en menant à la conscience du "Je me révolte donc nous sommes". Cela implique aussi que la valeur de l'unité et l'identité de l'homme qu'il poursuit par sa révolte ne se laissent réaliser que dans une collectivité solidaire. Par cela le révolutionnaire renonce à la violence destructrice car il ne veut que donner un sens à un monde sans amour en étant conséquent face à soi-même. Solitaire ou solidaire tel est le processus du texte *La Peste* : cet ouvrage de Camus consacré à ses réflexions sur l'homme où l'on voit la naissance du thème de la solidarité.

La solidarité constitue un des thèmes principaux de ce texte mais comme on l'a déjà vu, ce récit offre au lecteur une image panoramique où il n'est pas possible d'étudier un thème au détriment d'un autre ; l'épidémie, Rieux et les autres personnages sans oublier les éléments naturels et leurs effets tels que la ville et la vie, le soleil, la mer... tout cela constitue un arrière-plan indispensable à toute lecture interprétative. Néanmoins ce qui en ressort principalement est la solidarité face à l'épidémie. Les effets de la peste, la contagion, la séparation, la prison font naître le sentiment d'être exilé qui envahit tous les Oranais.

A travers l'épidémie c'est l'image de l'homme asservi face à l'irruption subite de la maladie qui met en relief un contraste saisissant avec la routine de la population. Cette image traduit l'idée de l'enfermement de l'homme dans la prison de sa propre condition humaine.

1-1-1- La condition humaine face à la mort.

La condition humaine est l'ensemble des limites qui sont imposées à l'homme et on ne rencontre ces limites que dans une situation particulière ; situation que l'on peut s'efforcer à modifier. Selon Camus, l'être humain ne découvre pas sa nature une fois pour toutes ; c'est aux vicissitudes de l'histoire qu'il apprend à la connaître.

Dans *La Peste*, Camus met en scène des situations et des gens ordinaires. Chez lui, les personnages semblent, à première vue, intérieurement homogènes et ils sont montrés si discrètement qu'on ne se rend pas compte de leur héroïsme qui s'identifie avec un humanisme profond et non ostentatoire. A travers ces personnages, il dénonce l'homme captif de son quotidien et de ses habitudes et montre par là son incapacité à réagir face à l'inconnu, face à la maladie le menant à dévoiler sa vérité profonde. En effet, elle révèle que l'Homme ne peut s'adapter directement aux situations nouvelles mais il y fait face selon ses anciens réflexes. Il ne s'agit, par conséquent, pas simplement du récit d'une simple maladie. Camus en écrivant ce roman installe un vrai débat plus vaste. L'épidémie apparaît en quelque sorte comme la forme concrète d'un mal abstrait, et donc du malheur des hommes. Des hommes impuissants face à l'étendue meurtrière de la maladie, s'entourent de Rieux, des hommes de foi qui résisteront corps et âme contre

le fléau. Parmi eux, Rambert, qui n'a qu'une idée en tête : fuir ; Grand, fonctionnaire appliqué, dont la seule crainte est la stérilité de l'écrivain qui se découvre ; Paneloux, le prêtre qui voit en la maladie un châtement divin ; et Tarrou, homme torturé mais au cœur immense. Chaque jour ébranlés par l'injustice de l'épidémie, ils puiseront leur force dans leur amitié et feront preuve d'un rare courage et d'une grande détermination, ce, jusqu'à la fin... quelle qu'elle soit.

L'homme n'est donc plus simplement confronté à une épidémie, mais au Mal par excellence. De plus, il ne s'interroge pas sur les causes du désastre. L'invasion des rats donne l'impression d'une fatalité. Quant aux protagonistes, ils sont à la fois individualisés et montrés comme représentants de l'humanité en général. L'homme est ainsi confronté non pas à une épidémie mais plutôt au mal existentiel.

Par le biais de l'échantillon choisi des hommes, Camus nous fait réfléchir sur leurs réactions face à l'absurde en mettant en scène des personnages incarnant, chacun, une façon différente de réagir. En effet, à travers l'action ou les propos des personnages, se dessinent quelques éléments d'une éthique propre à donner sens à l'existence humaine. Éthique faite d'abord d'une pratique de l'honnêteté. Rieux, comme Rambert ou comme Grand sont à la recherche d'un langage authentique refusant les grands mots et les phrases toutes faites, les faux-semblants.

Rieux en tant que médecin se doit de lutter contre ce mal qui se répand représentant ainsi la solidarité mais surtout l'honnêteté. Il donne un sens plus profond au mot en disant que la seule façon de lutter contre la peste, c'est l'honnêteté qui consiste, dans son cas, dit-il, à bien faire son métier : son métier de médecin, son métier d'homme et quand les conditions le rendent possible, chercher à être heureux, ce que la peste l'empêche de faire. Rieux est un sorte d'instinct moral qui le pousse à se détourner de ce qu'il aime, pour se vouer généreusement à guérir ou à préserver ce qui, de l'homme, peut être sauvé. D'une façon générale, il incarne certaines des conceptions de Camus sur la condition humaine et son éthique rejoint, en de nombreux points, celle de son créateur.

Rambert et Grand indiquent que l'homme peut faire face à l'absurde en donnant un sens leur existence, l'un par l'amour et l'autre par l'art. Rambert recherche le

bonheur, convaincu que ce qui compte, « c'est qu'on vive et qu'on meure de ce qu'on aime » puis prend progressivement conscience que le problème de la peste le concerne, lui aussi, « qu'il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul », précisant que le choix du départ « le gênerait pour aimer celle qu'il avait laissée. » A travers ce personnage positif, Camus montre l'importance qu'il accorde à la recherche du bonheur, quête primordiale pour l'homme, moyen de donner sens à la vie. Mais il exprime aussi l'idée que, en certaines circonstances, un vrai bonheur ne peut se vivre hors d'une solidarité avec les hommes.

Grand personnage solitaire s'est voulu solidaire « Il faut bien s'entraider » dit-il. Il s'occupe ainsi de Cottard qui a tenté de se suicider. De même, il assure le secrétariat des formations sanitaires afin de se rendre utile. Camus signifie, par son entremise, qu'un homme quelconque peut mettre sa bonne volonté et ses compétences au service d'une cause collective. Le romancier lui prête également des ambitions littéraires : depuis des années ce personnage tente d'écrire un roman qui doit être l'œuvre de sa vie. Son souci du « mot juste » « Il faut appeler les choses par leur nom » dit-il à Rieux. Par ce personnage Camus se livre à une autodérision amusée de son métier d'écrivain.

En face de Rieux, il arrive à Tarrou, personnage absurde car il n'a point réussi à se réconcilier avec la vie, de constater avec lassitude que le mal est trop universel, qu'il gêne même en nous. Chacun porte la peste. Personne n'en est indemne. Il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection. Ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté, si vous voulez, c'est un effet de la volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter. L'honnête homme, c'est celui qui n'infecte presque personne, c'est celui qui a le moins de distraction possible. Et il en faut de la volonté et de la tension pour ne jamais être distrait ! Oui, Rieux, c'est bien fatigant d'être un pestiféré. Mais c'est encore plus fatigant de ne pas vouloir l'être. C'est pour cela que tout le monde se montre fatigué, puisque tout le monde, aujourd'hui, se trouve un peu pestiféré. Mais c'est pour cela que quelques-uns, qui veulent cesser de l'être, connaissent une extrémité de fatigue dont rien ne les délivrera plus que la mort.

Les deux protagonistes qui ne se joignent pas à la lutte contre la peste et ne s'adaptant pas à celle-ci, soit ils meurent soit ils deviennent fous. Il s'agit de Cottard et du père Paneloux. Cottard, est un brigand qui commet un crime, dont nous ne savons rien, mais qui n'est pas un assassinat. Il essaye de se suicider pour ne pas être jugé. Face à la peste, lui qui vit en marge de la population, semble éprouver une malsaine satisfaction dans le malheur de ses concitoyens, se réjouit d'échapper ainsi au châtement. Il devient en quelque sorte un collaborateur de la peste. Cottard symbolise donc la collaboration : c'est un des rares personnages à qui la peste est profitable, c'est en quelque sorte le « profiteur de la peste ».

Quant au père Paneloux, qui commence son premier sermon avec une phrase violente, qui sera la perspective de sa pensée, établit un lien entre la peste et les péchés des Oranais auxquels il reproche leur mollesse, leur manque de foi en matière de spiritualité et leur confiance en la pitié de Dieu. Il leur révèle que c'est à cause d'eux s'il y a la peste à Oran. Aussi, il explique la présence de la peste en disant que finalement Dieu a détourné son visage de la ville et l'a livrée à la peste car ils sont « inintéressants ». Il dit que le malheur a toujours frappé les ennemis de Dieu, les orgueilleux et les absurdes. Il ne veut pas dire que ceux qui n'ont pas commis de péchés ne peuvent pas attraper la peste, mais qu'ils ne doivent pas craindre la maladie et la mort puisqu'ainsi ils gagneront le salut éternel s'ils ont la foi. Et ils iront ainsi au paradis. Dieu se servant du mal pour conduire au bien, la peste permettra de vaincre la mollesse des Oranais : elle ouvrira leurs yeux, ils comprendront qu'ils ne se sont occupés jusqu'ici que de choses secondaires, qu'ils ont oublié de voir l'essentiel.

L'œuvre de Camus reste dans un « présent ». L'intrigue est en effet située dans une ville intimement connue de l'auteur, mais non marquée par des souvenirs littéraires, et elle évoque la vie quotidienne des gens ordinaires, ses contemporains. En revanche le lecteur n'est pas face, dans *La Peste*, à une description documentaire ou pittoresque d'Oran, l'œuvre a une unité intérieure en tant que message philosophique et éthique. Le statut des personnages qui résulte, comme nous l'avons vu, dans une grande mesure de la position de l'intrigue dans le temps. D'une part, il y a l'épidémie, la contagion, la séparation et la prison et d'autre part, il y a Rieux et ses camarades qui doivent lutter pour délivrer leur ville de la peste, c'est-à-dire toute une communauté solidaire qui lutte

pour le bien de tous et c'est ce schéma qui permet de voir l'évolution de la pensée de Camus puisque la révolte dans *La Peste* n'est pas individuelle mais collective.

Comment triompher du mal ? Camus ne donne pas de réponse car il n'y a pas de solution universelle à l'absurde, mais seulement une réponse individuelle qui rend possible l'action collective : la liberté de chacun permet la collaboration de tous à l'amélioration de la condition humaine. La réponse à l'absurde se situe donc dans l'action ; l'homme doit se battre contre la souffrance humaine, il doit agir. Il faudra donc que les hommes libérés de la peste soient capables de tirer la leçon du fléau et de montrer qu'ils sont vraiment des hommes en sachant vivre en tant qu'hommes.

1-1-2- L'humanisme Camusien

La Peste est un roman de l'existence : il pose sans concession le problème du mal, symbolisé par l'épidémie qui frappe la ville d'Oran. Même si le monde n'a pas de sens, l'Homme ne saurait se passer d'une éthique ni renoncer à l'action. C'est donc l'engagement que Camus a exploré dans un second temps, en particulier dans ce roman. Dans ce récit symbolique, la peste est naturellement un emblème du mal sous toutes ses formes ; mais elle agit aussi comme un révélateur qui met l'Homme face à lui-même, l'incitant au renoncement ou à la révolte. Selon la conception de Camus, la révolte naît spontanément dès que quelque chose d'humain est niée, opprimée. Elle s'élève par exemple contre la tyrannie et la servitude. Sa préoccupation fondamentale est la poursuite d'une même interrogation : le rapport de l'homme au monde, c'est à dire, le rapport de l'homme à la société, à l'Histoire... sur sa relation à autrui et à lui-même : équilibre précaire entre la solitude et la solidarité, aussi vitales l'une que l'autre.

En effet, *La Peste* ne constitue pas une peinture désespérée de la condition humaine, ce roman montre plutôt qu'à travers l'action ou les propos des personnages se dessinent quelques éléments d'une éthique propre à donner sens à l'existence humaine. Ethique faite d'abord d'une pratique de l'honnêteté. Rieux, comme Rambert ou comme Grand sont à la recherche d'un langage authentique, refusant les grands mots et les phrases toutes faites, les faux-semblants. Rieux donne un sens plus profond au mot en disant que la seule façon de lutter contre la peste c'est l'honnêteté qui consiste, dans son cas,

dit-il, à bien faire son métier de médecin, son métier d'homme. Cette morale fondée sur l'honnêteté est aussi une morale (cette fois le mot est de Tarrou) de la sympathie et de la compréhension. Nul n'est condamné dans l'univers de Camus. Et chacun comprend les raisons de l'autre.

Mais c'est surtout dans l'engagement que les héros de *La Peste* trouvent des raisons de vivre. La lutte contre le fléau, le refus de se résigner au mal, constituent le fondement d'une morale de la solidarité. Ces hommes solitaires deviennent solidaires, solidaires entre eux parce qu'ils conduisent la même action, mais solidaires aussi des autres hommes, les malades qu'ils ont choisi d'aider ; et c'est dans cette action solidaire qu'ils trouvent une dignité face au mal qui les écrase.

Cette éthique de la solidarité ne proscrieut nullement (sauf chez Tarrou) la recherche du bonheur personnel, bonheur qui se trouve en particulier dans l'amour et dans la tendresse humaine, que le livre évoque parfois, toujours avec une intensité et une pudeur génératrices d'émotion. Rieux comprend les efforts que fait Rambert pour rejoindre la femme qu'il aime, même si pour sa part il n'agit pas de la sorte. « Rien au monde ne vaut, dit-il, qu'on se détourne de ce qu'on aime. ». Le narrateur estime qu'il faut placer au premier plan « l'exigence généreuse du bonheur ». La formule est dense et Rambert met quelques temps à la faire sienne : au moment où, enfin, tout est prêt pour son départ, il décide de rester pour aider ses amis dans la lutte contre la peste, conscient qu'il y a quelque honte à être heureux tout seul et que le souvenir de sa fuite le gênerait pour aimer « celle qu'il avait laissée ».

Cette conception de l'homme et du monde ne s'exprime jamais abstraitement. Camus multiplie les notations concrètes pour peindre la maladie qui frappe les personnages. Il évoque ici ou là des scènes du quotidien, croque des gestes pris sur le vif, suggère des atmosphères faites de couleurs et de sonorités.

Cet ancrage dans le réel n'a pas seulement pour fonction de garantir l'illusion romanesque : il est également indispensable à l'écriture du récit symbolique. Dans *La Peste*, Camus joue d'abord avec le double sens du mot « fléau ». Le fléau, c'est la maladie qui s'abat sur tout un peuple, c'est aussi un instrument formé de deux bâtons qui, liés entre eux, servent à battre les céréales. Dans la bouche du père Paneloux, cet

outil prend des dimensions épiques lorsqu'il évoque « l'immense pièce de bois tournoyant au-dessus de la ville », image qui reviendra à plusieurs reprises dans le roman. La puissance immense du fléau est également figurée par sa transformation en un monstre légendaire. Le Minotaure qui dévore son « tribut chaque soir », bête inconnue qui « reprend son souffle » ou s'éloigne « pour regagner la tanière inconnue d'où elle était sortie en silence ». Puissance maléfique qui met des gardes aux portes et détourne les navires » ; dragon qui marche impitoyablement vers ses victimes en crachant un feu qui « flambe dans les poitrines » des Oranais et qui ne cesse d'avancer de son allure patiente et saccadée ».

Le fléau prend des dimensions cosmiques dans la mesure où il est en partie lié avec les forces de la nature. Bien des événements de l'histoire d'Oran, bien des manifestations de la peste sont accompagnées de déchaînements climatiques ; pluie diluviennes, vents brûlants, soleil implacable, tempêtes terrestres et maritimes donnent de cette ville l'image d'une cité écrasée par des déchaînements cosmiques, pareilles aux cités maudites de l'ancien testament. En donnant au mal qui accable les hommes la forme d'un monstre légendaire dont la puissance ébranle le cosmos, Camus a donné à son récit la puissance d'un mythe.

La qualité romanesque de *La Peste* tient aussi à la verve satirique qui parcourt ses pages. Il y a, de fait, un véritable comique dans l'évocation des tergiversations de l'administration inefficace et hypocrite. La satire touche aussi la presse qui ne s'intéresse qu'au spectaculaire (la mort des rats) mais ne parle guère de ce qu'on ne voit pas (les morts d'hommes) : « c'est que les rats meurent dans la rue et les hommes dans leurs chambres ». Appartiennent aussi à la même veine les pastiches auxquels se livre Camus : pastiche du style journalistique, pastiche de la rhétorique ecclésiastique (Paneloux pratique l'exorde à la Bossuet), satire du langage inauthentique (euphémismes qui travestissent le réel, clichés).

La satire se teinte souvent d'humour lorsque le narrateur se moque légèrement de Grand et de sa façon de travailler sans cesse sur la même phrase qui, à la vérité, est une accumulation de clichés, ou lorsqu'il sourit de son souhait de voir son éditeur lire son

manuscrit, se lever et dire à ses collaborateurs : « Messieurs, chapeau bas » : « quoique peu averti des usages de la littérature, Rieux savait cependant, que les choses ne devaient pas se passer aussi simplement et que par exemple, les éditeurs dans leurs bureaux, devaient être nu-tête. ». De nombreuses notations relèvent de l'humour noir comme celle qui concerne le médecin de l'administration, Richard, qui, après avoir déclaré avec une grande satisfaction que la maladie avait atteint un plier, est à son tour enlevé par la peste, « précisément sur le palier de la maladie ». Même humour noir dans l'évocation de l'acteur qui interprète au théâtre le rôle d'Orphée : on croit d'abord qu'il joue avec un excès de pathétique, alors qu'en fait, il est en train de mourir de la peste. Cette dimension ironique et humoristique contribue à maintenir une certaine distance par rapport aux événements et à éviter, comme le souhaitait Camus, tout effet de pathos.

La Peste révèle ainsi une idéologie humaniste camusienne. L'humanisme ne va évidemment pas sans vision de l'homme et par voie de conséquence une réflexion sur l'humanisme, c'est se questionner sur l'homme. Pour Albert Camus dans son livre *La Peste*, l'épidémie représente l'homme. Comme nous venons de le montrer plus haut, Rieux, combattant opiniâtre et sans illusion, historien des cœurs déchirés. Tarrou et son désir désespéré de ne pas propager le mal. Paneloux et son appel à une foi inconditionnelle. Rambert et son goût du bonheur. Grand, le véritable héros, dans son innocence et son honnêteté totale. Cottard, qui pactise avec la peste. Tous ces personnages, inscrits dans l'épaisseur du temps, la réalité de l'espace et des situations concrètes, dessinent une fresque des attitudes humaines face à la souffrance de la séparation, à la maladie, à la mort ; pour exalter la fraternité du combat collectif, pour montrer que l'homme n'est pas une idée, et qu'il y a en lui « plus de choses à admirer qu'à mépriser »²⁸⁰.

Ce raccourci anthropologique se légitime pour diverses raisons : D'un côté, la maladie pratiquant une pression déterminante sur la population. De l'autre, ce fléau montre la confrontation des hommes à une attaque radicale, sous toutes ses formes : la maladie, le mal, la mort ; et se manifeste par une multiplicité d'effets : les désordres, les violences,

²⁸⁰ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.279

la peur, le déni, la stigmatisation. Les hommes y font face de différentes manières : mobilisation, mesures de protection, engagement et solidarité pour répondre au fléau. La peste représente, une épidémie meurtrière. Elle marque les esprits car la mort en masse, l'impuissance et la souffrance extrême laissent les populations défaites. Ainsi, la peste est plus que la peste, il s'agit d'un témoignage. Elle représente les traces des tensions spirituelles, la mémoire, les croyances et l'imaginaire collectif. C'est ainsi qu'elle devient une représentation de toutes les formes d'oppression et de mal. Le roman, il est vrai a une visée éthique ; mais nous ne saurions l'y réduire. Pour protester contre la violence qui est faite à l'homme, Camus use de tous ses pouvoirs de la création romanesque. Si ce roman n'est pas celui de la victoire définitive, c'est tout autant comme œuvre d'art que par son prédicat moral qu'il témoigne de la révolte de l'homme et de sa lutte contre la terre.

La peste, c'est donc le mal métaphysique. Dès les premières pages du livre, sous une forme humoristique, Camus décrit Oran d'une façon paradoxale. L'auteur y présente une ville, Oran, donc, ses habitants et leurs préoccupations. Il insiste sur le singulier et le banal qui caractérisent les êtres humains dans leurs différences et leurs ressemblances. Oran apparaît différente

« Mais il est des villes et des pays où les gens ont, de temps en temps, le soupçon d'autre chose (...) Oran, au contraire, est apparemment une ville sans soupçons. »²⁸¹

Pourtant, au détour d'une phrase, on apprend que

« Ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir. »²⁸²

Le ton incline alors à la comédie :

« On comprendra ce qu'il peut y avoir d'inconfortable dans la mort, même moderne, lorsqu'elle survient dans un lieu sec. »²⁸³

²⁸¹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.12

²⁸² *Ibid.* ;

Bref, la mort est malvenue à Oran, ville dédiée à la vie et non à cette mort considérée comme « inconfortable » puisque la vie continue alentour ! Le tableau de la condition humaine est ainsi tracé de façon humoristique avant que la tragédie ne fasse irruption dans la ville. Ce questionnement, dans *La Peste*, naîtra lorsque le docteur Rieux découvrira un rat mort dans les pages suivantes. Cette Peste qui envoie ses rats mourir à Oran est bien consubstantielle à la condition humaine. Ainsi que le note le docteur Rieux :

« Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse. »²⁸⁴

Cet « éternel retour » du mal et, en l'occurrence de la peste, est incarnée par les rats et structure le roman. Ils apparaissent au grand jour à l'entame de l'œuvre ; puis disparaissent au cours du roman avant de refaire irruption au grand jour dans les dernières pages dès que l'épidémie est résorbée. Ainsi le retour des rats à Oran participe de la même métaphore que le rocher que Sisyphe doit hisser sans cesse : celle d'une condition faite à l'homme qui le confronte indéfiniment au malheur récurrent. Pourtant le message n'est pas entièrement pessimiste. Si la peste, ou tout autre fléau, reviendra régulièrement frapper l'humanité, elle lui permet du moins de prendre conscience de sa situation et favorise une lucidité indispensable pour donner à sa vie un sens dans la double acception du terme, à la fois une signification et, donc, une direction. C'est, en effet, confronté au mal que l'homme peut montrer sa grandeur.

²⁸³ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p13

²⁸⁴ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Edition Gallimard, Collection Folio 1995.p.279

Oran en tant que cadre romanesque dans *La Peste* est une métaphore spatiale. Elle procure à Camus une base à partir de laquelle il s'adresse au monde. Il parle depuis un espace qu'il fait sien pour orienter son idéologie métaphysique, moralisante et politique.

1-2- Quête du père.

Ce qui est manifeste dans l'œuvre autobiographique d'Emmanuel Roblès est que la ville d'Oran est une ville dont on se souvient ou qui éveille la mémoire ; c'est une ville souvenir. La cité est changeante, inconstante et variable parce qu'elle est sujette à la fragilité de la mémoire. La distance temporelle et/ou géographique altère naturellement le souvenir et transforme l'espace. Cet espace mémoriel devient prétexte d'une quête, celle du père. En effet, sous les coups de la modernité, la question de la transmission se pose désormais avec insistance et la figure des pères, fortement liée à la transmission d'un héritage symbolique, apparaît souvent désormais comme une figure d'absence et de silence. Confrontés à l'Histoire, dans un monde où les liens de filiation et les chaînes généalogiques ont été mis à mal, les pères n'ont rien pu ou rien voulu transmettre et dans les œuvres de beaucoup d'écrivains apparaissent les trajectoires de fils-écrivains en quête de leur héritage.

Emmanuel Roblès, comme nous l'avons montré dans les parties précédentes, a vécu dans la pauvreté mais a eu une enfance insouciant jusqu'au moment où il découvre progressivement les soucis et les difficultés économiques de sa famille, et c'est la mort de sa grand-mère qui constituera le premier choc et peut-être l'un des moments les plus formateurs. C'est ainsi que *Jeunes Saisons* se termine et *Saison violente* s'ouvre sur la mort de la grand-mère du narrateur, qu'il appelait "madre" et à qui il disait "vous"

« C'est avec la disparition de ma grand-mère que prit fin mon insouciant vie d'enfant. (...) Je devais beaucoup à cette femme simple et bonne, et avec elle, une part de moi-même mourait aussi ce jour-là »²⁸⁵.

Et cette douloureuse perte lui révèle une autre absence, celle du père, et fait naître une curiosité pour cet inconnu qu'il n'avait pas ressentie jusque-là. C'est une "force" et une "affection" sur lesquelles il aurait aimé pouvoir s'appuyer après la perte de celles que lui donnait sa grand-mère.

La quête du père est ainsi réactivée par la mort de la grand-mère. Emmanuel Roblès tente à la fin de son livre *Jeunes saisons* de reconstituer la figure paternelle mais se heurte à un vide voire à une incapacité de reconstruire une image claire de son père mort, une image qui pourrait satisfaire sa nostalgie et combler le sentiment de manque angoissant qu'il éprouvait. La quête du père dans son roman autobiographique n'est possible qu'à travers une écriture de fragmentation et de discontinuité. Un père dont on n'a que des idées lacunaires et des souvenirs confus ne peut être qu'inventé par un récit mimant cet état de confusion et cette image floue le caractérisant. Roblès cherche, dans son roman, l'authenticité par une écriture fragmentée pour réduire l'écart entre la vie et l'écrit. Autrement dit, l'écriture fragmentée et hybride est au service d'une quête difficile du père qui survit à travers des souvenirs fugaces des témoins qui l'ont connu. Le résultat de cette quête c'est une écriture éclatée mimant l'image floue du père. Par conséquent, le père ne peut être envisagé suivant un schéma narratif linéaire. L'on comprend, ainsi, que sa reconstitution doit s'effectuer suivant des suites narratives discontinues qui se fuient et se rencontrent dans un continu mouvement de va-et-vient. Il s'agit de faire surgir une entité se caractérisant à la fois par l'absence et la présence. L'écriture ou la quête paternelle devient en conséquence un effort de construction et de déconstruction effectué par la mémoire chez notre romancier.

La quête du père s'avère donc difficile. C'est ce qui explique la structure fragmentée du roman Roblèsien. Ceci illustre bien l'idée de la construction et de la déconstruction

²⁸⁵ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.99

comme effort de la mémoire pour tenter de capter les images fugaces et évanescentes de la figure paternelle. L'écriture de Roblès souligne l'incapacité du moi à s'appréhender comme un continuum psychique et psychologique. Cela confirme l'idée d'une écriture, fragmentaire tentant de restituer péniblement une figure fantôme, celle du père.

Ecrire le passé signifie pour l'auteur le sauver de l'oubli et par la même occasion se sauver : sauver ceux qu'on aime implique qu'on sauve soi-même aussi. Recréer la figure du père par l'écriture constitue pour lui un devoir, voire une nécessité.

Le passé risque donc l'oubli si l'on ne le transcrit pas. Vu la précarité de ce passé, Roblès a voulu rédiger une commémoration des personnes qui lui sont chères : sa grand-mère, sa mère, ses amis d'enfance, son père etc. La mémoire conserve le passé qui, écrit en roman, se sauve de l'oubli. C'est pour cela qu'il y a un va-et-vient entre le présent et le passé dans *Jeunes saisons*. Ce mouvement chronologique oscillatoire permet à l'auteur de dégager aussi la vérité dans toute son authenticité car un récit linéaire des événements est impossible face à un passé riche de moments inoubliables et d'acteurs différents. L'effort de Roblès est un effort de témoignage du passé grâce à la mémoire qui se concrétise dans l'écriture. Du coup, la mémoire par son pouvoir magique d'ondulations et d'oscillations des événements passés et revisités impose une écriture éclatée. La structure scripturale fragmentaire mime ces mouvements de la mémoire pour tenter de capter les moments les plus vifs et les plus intenses. Dans cette perspective l'on constate que l'écriture de Roblès ne suit pas un schéma narratif linéaire mais plutôt un autre ouvert en spirale en vue d'une constante réinvention des éléments du hasard liés à sa vie. De ce fait, il recourt à la mémoire et à sa plume en vue de trouver la vérité qui est multiple et en constant changement. En effet, la figure du père s'offre au fils-auteur comme un ensemble de moments fantomatiques toujours en permanente fuite. C'est ce qui justifie la structure ouverte de son écriture se refusant à toute fixation et où règne l'imprécision. L'objet de recherche en l'occurrence le père, complique cette quête initiatique et contribue à donner à son texte un mystère et un charme intrigant qui sont des signes d'échec car la quête n'aboutit pas à la reconstitution homogène du père. Dès lors, une constatation s'impose au lecteur qu'on peut formuler de la manière suivante : l'écriture fragmentée est plus un trajet qui s'impose à lui qu'un simple choix esthétique. Autrement dit, c'est l'objet de la recherche (le père) qui impose et détermine le style de l'écriture. Il y a donc une

adéquation entre l'image floue et ambiguë du père et l'écriture fragmentée dans cette autobiographie. En effet, Roblès, dans sa quête de la figure paternelle, ne récolte que des résidus mémoriels épars et imprécis. Ainsi donc il convient de préciser que l'écriture discontinue est une marque de l'autobiographie.

Néanmoins dans cette quête du père et de son image qui demeure floue et incomplète, l'écrivain ne cessera de tenter de réconcilier à travers son acte scriptural, son amour pour le soleil et la mer, le conduisant ainsi au père. Le désir d'identification au père à travers l'image solaire apparaît particulièrement sensible dans son roman autobiographique *Jeunes saisons*.

1-2-1- Le père : une figure solaire

Si les origines familiales, tout entières contenues dans le patronyme « Roblès » qui signifie chêne rouvre en castillan, sont en effet, plutôt terriennes, c'est sur les rivages méditerranéens, et dans la ville la plus cosmopolite qui soit, que l'enfant Roblès est élevé. Élevé par sa seule mère, le père étant mort d'une épidémie de typhus, à Casablanca, donc au-delà de la mer, quelques mois à peine avant sa naissance.

Dès l'âge de quinze ans, l'adolescent prend la mer pour divers périples en Méditerranée : au Maroc (1929-1930), puis en Espagne (1931, 1934) s'en retournant vers le père, figure solaire. Dans *Saison violente*, ouvrage largement autobiographique, le narrateur cherchera son souvenir sur un échafaudage, auprès de maçons espagnols et « dans l'étincellement fou qui l'aveugle ». Là, sous l'éclatant soleil, « brume flamboyante » qui fait paraître le monde « tout proche et peuplé, cependant, de mystères qu'on ne peut pénétrer », se noue entre l'enfant venu parler de son père et les camarades de celui-ci, « des hommes qui l'aimaient, qui l'avaient connu », un surprenant dialogue relatif à un éventuel remariage de la mère. Et c'est en termes de trahison que l'enfant interprète une idée dans laquelle les maçons n'avaient pas mis la moindre malice. Dans *Jeunes saisons*, Emmanuel Roblès se souvient de lui-même et de ses jeunes compagnons de jeu comme les Ulysses de ces rivages, des Ulysses adolescents, avec la même curiosité intrépide pour les mystères du monde. Pour Roblès comme pour Ulysse, qui descendra aux Enfers afin de tenter d'y découvrir la solution dans un dialogue avec les morts, le

plus grand des mystères recherchés au fil de cette course est du reste très personnel : c'est le mystère de ses origines qui ne cesse de le tracasser.

Constamment, Emmanuel Roblès mettra ainsi en scène l'opposition, sous des formes et des modalités d'écriture différentes, entre désir de départ et engagement, du côté du père. Quoi de plus naturel que ce retour d'Emmanuel Roblès à Oran, où il est né le 4 mai 1914 dans une famille originaire d'Espagne, où il a grandi, entouré de femmes (son père, ouvrier du bâtiment, étant décédé dans les mois précédant sa naissance) jusqu'au remariage de sa mère avec un ouvrier italien, ce choix qu'il considère comme une trahison de l'hispanité. Oran où le jeune Emmanuel accomplit la totalité de ses études secondaires, où il connut ses premières aventures, ses premières amours et ses premières souffrances, en bref, tout ce tumulte de la vie qu'aucun enfant ne saurait pressentir mieux que dans un port. Oran où Roblès, écrivain reconnu, n'a par la suite jamais cessé de revenir, y compris après son départ d'Algérie, Oran où subsistent encore quelques traces, mal conservées, de ce passage. Il se trouve qu'à Oran est né l'inspiration de l'œuvre Roblésienne parmi elles, *Jeunes saisons*. C'est cette inspiration solaire, communautaire et marine qui, dès la fin des années trente, donnera naissance, non par volonté délibérée du jeune écrivain, auxquels viendront s'adjoindre Jean Grenier, Gabriel Audisio, Jules Roy ou René-Jean Clot, et même Albert Camus, mais de fait, autour de l'éditeur Edmond Chariot, tout aussi jeune qu'eux, au mouvement littéraire que l'on appellera plus tard « *École d'Alger* ».

Rappelons qu'Emmanuel Roblès a dirigé la collection Méditerranée, aux éditions du Seuil, là où il a révélé au public, Ahmed Séfrioui, Mohammed Dib, Mouloud Feraoun. Du Maroc, d'Algérie, de Grèce, d'Espagne ou d'Italie, ce furent de très beaux textes de fiction qui, des années durant, étaient accueillis comme des étoiles dans l'azur.

Incontestablement, les fondements de cette nouvelle sensibilité, rejoignant chez Roblès des thèmes obsédants depuis l'enfance, transportent cette inspiration vers la Méditerranée et même vers un *méditerranéisme* jusqu'alors totalement étranger aux écrivains d'Algérie, précédemment réunis au sein d'un mouvement *algérianiste* parrainé par Louis Bertrand et Robert Randau, auteurs de romans du bled et plutôt portés vers

« les routes du Sud »²⁸⁶. On peut rappeler comment Roblès lui-même considérait ce mouvement :

« Nous étions tous anticolonialistes, pacifistes à tout crin et méditerranéens militants »²⁸⁷

« Je veux dire à ce sujet que pour nous il existait une unité méditerranéenne, et que nous faisons nôtre le mot de Fernand Benoît pour qui les similitudes amies sont la grande loi de la Méditerranée où ce qui divise marque seulement des nuances entre les parentés »²⁸⁸.

En conséquence, cette nouvelle conception crée un nouvel espace d'écriture chez Roblès, où sa quête paternelle devient une quête d'une figure solaire, les deux étant indissociables de la ville d'Oran.

Le témoignage, sur la vie quotidienne et l'état des choses dans la capitale de l'Ouest, de Roblès, enfant d'Oran, d'origine espagnole, mais aussi un hispaniste de qualité qui a dédié son savoir et sa plume à l'histoire de sa ville natale, représente dans son œuvre romanesque, un espace d'écriture et une source littéraire réelle et historique qui lui permet d'étaler tous ses souvenirs et prouesses personnelles. Toutes ses péripéties évoquent les événements de son enfance à Oran tout en recherchant ses ascendances hispaniques. L'on relève, de ce fait, son attachement à l'Espagne et à l'Algérie, plus particulièrement à l'Oranie où l'on ne peut contester l'empreinte espagnole. Et c'est par-delà la mer méditerranée et le soleil, une passerelle incontournable pour lui ainsi que pour ses congénères, qu'il entretient les relations hispano-algériennes et subséquemment avec ses origines, ses ascendances, son père.

La représentation d'Oran, dont les aspects géographiques et humains sont dignes d'un grand intérêt, se reflète, en effet, de manière précise et rigoureuse dans son écrit *Jeunes*

²⁸⁶ *Sur les routes du Sud* est le titre d'un ouvrage de Louis Bertrand sur l'Algérie. Quant à Robert Randau (pseud. de Robert Arnaud), que sa carrière d'administrateur colonial conduisit d'Afrique du Nord vers l'Afrique Noire, il est l'auteur de romans « du bled », tels que *Les Colons* et *Cassard le berbère*.

²⁸⁷ Militantisme qui, brièvement, s'exprimera dans la revue *Rivages* dont l'ambition était, selon Roblès, « d'illustrer une culture millénaire et ses prolongements dans toutes les communautés formées autour de la plus belle des mers. Cette revue, autour d'Edmond Chariot, ne connut malheureusement que deux numéros, le troisième étant bloqué sur le marbre par la déclaration de guerre.

²⁸⁸ Interview d'Emmanuel Roblès in *Revue CELFAN* (Temple Univ. Philadelphie), n° I : 3-1992, spécial « Emmanuel Roblès ».

saisons. L'on note un ensemble divers et riche de descriptions de paysages, espaces et lieux géographiques aux brillantes couleurs exotiques, entremêlés des us et coutumes locaux, de vocabulaire franco-espagnol précis. La description de la vie sociale, de l'ambiance régnante et des coutumes répondent à la réalité connue par l'auteur lui-même. Tous ses habitants peuvent se reconnaître et se projeter dans le vieil Oran espagnol, avec toutes ses places, monuments et forteresses. C'est un document inestimable pour la connaissance de ce passé lointain, révélateur d'un patrimoine culturel riche en informations économiques et sociales.

Et à Oran, bien évidemment, la fascination de la mer, qui constamment invite et se refuse, rassure et inquiète, fait surgir l'appel du monde face au renfermement dans la misère citadine.

C'est ainsi que par le père comme figure solaire et par conséquent, par son ascendance ibérique, qu'une sorte d'hispanisme oranais se dégage de l'imaginaire Roblèsien et met en évidence un espace de double appartenance culturelle où Oran est à la fois algérienne et espagnole.

1-2-2- Hispanisme oranais.

L'hispanité oranaise de Roblès est incontestable. Au-delà de ses données biographiques, son écriture laisse apparaître une référence directe à l'Espagne, même si l'action se déroule à Oran, sa ville natale.

L'enfant Emmanuel a grandi dans une communauté européenne d'origine dite «Pied-noir» en majorité constituée d'anciens émigrés d'Espagne, et tout à côté d'une communauté dite «arabe» ou «indigènes», vivant sous le joug de l'administration occupante et ne cessant, en dépit de toutes les répressions sanglantes, de cultiver un fort esprit nationaliste. En racontant les années folles de sa jeunesse, les jeux et les défis, tout ce qui animait les bandes de gosses en lisière de l'étrange peuple adulte avec ses injustices et ses mutismes, tout ce qui a impliqué l'auteur dans sa chair et dans son cœur, tout ce qui s'est gravé dans sa mémoire, Emmanuel Roblès recrée les épisodes saillants

de ce qui a constitué le socle de son histoire personnelle. Il chante cette terre d'Algérie qui était si bien la sienne. Il ne cesse, par ses souvenirs inoubliables, de pavoiser Oran et de la vêtir de toutes les couleurs. Ce regard d'enfant la voit belle, généreuse bruyante à travers un géant kaléidoscopique qui brille de tous ses yeux. Emmanuel Roblès ne pouvait pas ignorer ce splendide héritage historique, culturel et linguistique que représentait Oran, que tant d'événements historiques ont façonnée, refaçonnée, enrichie et mûrie, déjà depuis des siècles lointains. C'est un héritage où l'apport linguistique et culturel est moulé dans l'hispanité de ses ancêtres pour la plupart chassés de leur patrie et a spécialement observé la vie pénible, triste, misérable, des autochtones ruinés sous la domination française. C'est la mort de sa grand-mère qui vient mettre fin à ce fougueux amour, à ce profond attachement pour cette ville, un attachement vrai et plein de candeur. La disparition de la vieille lui évoque l'Espagne, ses racines ; le sang hispanique qui a cessé de bouillonner dans les veines de la défunte, il tient à ce qu'il continue à circuler dans les siennes : c'est le ressaisissement, c'est l'éveil ; l'Espagne toute entière résonne en lui, c'est le retour aux sources et à la terre natale. Il oublie brutalement Oran et son cœur, son âme, son être semble être aimanté vers la péninsule.

Toujours grisé par la terre natale, notre romancier manifeste nettement son attachement inébranlable dans *Jeunes saisons* pour le pays des ancêtres. Il en tire fierté qui s'exprime dans ses propos, dans sa voix, dans ses gestes, dans ses humeurs, dans ses exaltations, dans ses inspirations, dans ses références à l'Espagne. L'image idéalisée de la Mère Patrie relaye, chez cet orphelin, le vacillement identitaire entre Espagne, Oranie et Métropole. Et comme nous l'avons noté plus haut, il va jusqu'à exhumer son étymologie patronymique celle de Roblès, ce chêne aux racines traçantes, difficilement "déterrables". C'est un moment crucial dans ce roman d'apprentissage où exploration de la lecture et les racines hispaniques se recoupent au confluent du roman des origines et du roman familial. L'adolescent refait sa généalogie fabuleuse, remonte jusqu'aux rois catholiques, rêve sur la reconquête pénétrant dans les douces villes arabes, ces paradis de fleur, de palais aériens et d'eaux courantes. Or, faut-il rappeler que Roblès est andalou et qu'Oran a été fondée par des Andalous ? Cette homologie, cette correspondance, apparaissent plus d'une fois dans son œuvre, sorte de continuité dans l'Oranie espagnole des Andalouses hispano-arabes. Cette « rêverie cratyléenne » sur le

patronyme est un moment décisif dans cette quête des origines qui lui est dévoilée, anoblie, par un Français, légitimant ainsi sa part hispanique. Le ressourcement dans l'hispanité se fait donc au moment de l'adolescence par un français prêteur de livres.

« Cette nostalgie des ailleurs, je l'entretenais, je l'ai dit, par mes lectures. Un de mes voisins, M.Epry, professeur au lycée, se mit à me prêter des livres. Il en possédait un nombre impressionnant qui encombrait des rayons le long du couloir de son appartement. »²⁸⁹

C'est la littérature qui permet ce relais. Il lui fait lire les grands livres fondateurs des misères : *Les Misérables* « Le grand livre des Misères » où il se retrouve et retrouve le roman national français. *Don Quichotte* également est un livre de la pauvreté, de l'héroïsme et de la justice ainsi que *Crimes et Châtiments*. M.Epry lui parle aussi de l'Espagne :

Il me parlait beaucoup d'Espagne qu'il visitait chaque été (...) Il avait passé quelque temps dans un village de Castille dont le nom était Los Roblès. (...) "C'est un très beau nom" me disait-il et cela me comblait d'aise. Du coup, je m'intéressai passionnément à mes origines »²⁹⁰

Il découvre l'Espagne par un « Français pour de vrai ». L'Espagne reconnue ainsi par un Français cultivé incite le héros à prendre en compte et en charge son passé espagnol et faire la synthèse de lui-même dans un nouvel homme. Oran pour Roblès, c'est la ville de sa jeunesse où il a tant tissé de souvenirs. L'école, la rue, le port, Santa Cruz, tout cela bourdonne et continue de bourdonner dans ses oreilles d'adulte. Néanmoins, si l'Espagne le hante dans sa vie, Oran le suit également telle une ombre.

²⁸⁹ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.p.94

²⁹⁰ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil , 1995, p.96

Oran, une empreinte qui féconde l'œuvre de Roblès, a pris forme totale, depuis l'Andalousie musulmane, la conquête espagnole, la colonisation française et les conséquences de la guerre civile espagnole. Par sa structure, le roman *Jeunes saisons*, relève d'un genre éminemment hispanique, une hispanité qui est la médiation littéraire de l'algérianité ; signe d'une identité dans la différence et inséparablement d'une différence dans l'identité française, dans le mouvement de diastole et de systole qui est cet « entre-deux » algérien, à l'horizon de l'émergence d'une spécificité algérienne. Miroir d'une société stratifiée où signes de classes et signes de races s'identifient, mais peuvent aussi circuler.

Enfant posthume, Roblès puise dans son sang andalou et dans ses racines oranaises, pour restaurer une lignée brisée par la mort d'un père dont il valorisera toujours l'image. Une volonté propice à l'émergence d'une nouvelle société méditerranéenne, débarrassée des frontières humaines et fondée sur une identité biculturelle.

Roblès développe ainsi une écriture où la part hispanique de son œuvre, sa thématique, son inspiration, son rôle d'intercesseur avec la collection « Méditerranéenne » en poursuivant et élargissant son double enracinement hispanique et algérien.

1-3- Quête identitaire.

Le roman de Bakhaï constitue un entrecroisement entre roman historique, mythe et légende à travers la dimension historique générée par les personnages vivants, les us, les traces, la géographie, la généalogie et la forte présence de références à l'Histoire. Le récit est raconté comme s'il s'était réellement passé: cet effet tient à la fois à la narration, parfois très proche du récit historique (le récit fictif en imite la facture au point qu'on a le sentiment que même les faits fictifs se sont réellement passés), et à l'historicité des faits racontés. L'Histoire confère en effet au récit un aspect de réel, et la similitude qui s'ensuit place la fiction sur le même plan de l'Histoire. Mais l'Histoire est aussi présente dans le texte par les changements qu'elle subit; les références historiques sont brisées par la métaphore, et l'imaginaire suscite une poétique et une rhétorique qui modifient leur statut. Par le truchement de la chaîne de la transmission orale, elle nous offre, ainsi, une dimension euphorique qui est l'apanage du mythe.

Un oued pour la mémoire comme nous l'avons déjà montré au début de notre recherche représente, en effet, un récit tiré d'une réalité historique : celle de l'histoire de la colonisation de l'Algérie en général et celle d'Oran en particulier ; la présence du colonialisme et son hégémonie sur le peuple autochtone est récurrente. Il s'agit d'un récit qui restitue les origines du peuple algérien et son histoire ; origines certes occultées mais qui restent toujours vivantes, à la manière de ce oued disparu mais qui coule toujours sous les rochers. C'est à travers "le mirage" de l'oued qu'elle nous fait paraître symboliquement l'immeuble, la confiscation d'un espace, l'absorption d'une identité, d'une histoire transmise de génération en génération, depuis la fondation de cette ville, remontant jusqu'à l'arrivée des premiers Arabes sur cette côte d'Afrique. En effet, ce texte est un roman d'initiation, le terme étant à prendre pour nous dans son sens anthropologique : celui de la construction de l'identité individuelle et sociale. La construction de l'identité sociale, comme celle de l'identité individuelle, est régie par l'Histoire du peuple algérien. L'écriture Bakhaïenne apparaît non seulement comme écriture de témoignage d'où ce grand intérêt à l'Histoire de l'Algérie mais aussi écriture de quête s'inscrivant dans une perspective de restitution des origines, de la culture et de

l'Histoire du pays. Sa représentation spatiale est singulière et spécifique à une période donnée de l'Histoire du peuple algérien dans l'espace oranais ; c'est une spatialisation d'une quête identitaire. Oran, un espace géographique réel et fictionnel, est un embrayeur dans l'imaginaire de de notre auteure ; en racontant Oran, elle explore l'histoire en mettant en scène Aïcha, attentive aux récits de son grand père et d'un passé mythique où l'histoire familiale, celle des lieux et des légendes prends vie. Tous les ingrédients d'une quête sont réunis. En effet, les deux histoires qui se construisent et se nouent dans *Un oued pour la mémoire* ne se confondent pas. La première est celle de Madame Boissier qui symboliserait le colonisateur débarquant sur une terre nouvelle et s'installant en dominateur. Mme Boissier, femme tenace, veut avec acharnement construire loin de son pays d'origine, un immeuble avec vue sur mer et assouvir ainsi un vieux rêve tronqué chez elle : s'installer en propriétaire sur une terre appartenant à autrui et s'enraciner à jamais.

« La France pour elle n'était plus que le souvenir d'un gigantesque crassier, lugubre et menaçant dont l'immensité bleue la séparait et la protégeait »²⁹¹

Ce besoin brûlant est né d'un désir ardent de s'enrichir dans un pays étranger pour lui faire oublier sa France natale où elle a vécu péniblement et lui permettra d'assurer un avenir sûr et une perpétuité dans l'héritage édifié ailleurs que dans son pays avec l'aide de son époux.

« Elle, fille de l'assistance publique, qui toute son enfance s'était accrochée comme une ortie aux charbonnages de ce nord gris et pluvieux, n'avait pas tout de suite compris que la fortune lui souriait enfin quand la surveillante du pénitencier (...) lui intima l'ordre de ramasser ses affaires et de se préparer à faire un grand voyage »²⁹²

Il est significatif de noter que les rôles de destinataires dans la quête de l'appropriation et de l'enracinement individualisée en la personne de Mme Boissier et sa descendance

²⁹¹ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.8

²⁹² BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.8

sont porteurs de sens à un degré plus haut : il s'agirait de l'avènement de l'occupation française en Algérie dont l'intention est de s'accaparer les biens de ce pays et d'en tirer le maximum de profit et cela au détriment du peuple autochtone.

La deuxième histoire est celle du personnage principal Aïcha symbolisant tout un peuple : l'aborigène, l'Algérien autochtone vivant depuis des générations sur cette terre mais dominé par le colonisateur. De ce fait, à toute l'entreprise de Mme Boissier, s'oppose un adversaire tacite mais redoutable et qui ne se révèle que progressivement à travers le récit en revêtant une figure mythique d'une lutte inégale de structures sociales et culturelles échappant à la vision directe des dominants et angoissant les dominés. Grand-père démuné et indigent raconte l'histoire de Djaffar, des lionceaux et de l'oued à Aïcha qu'elle transmet, à Mounia sa petite-fille. Ce récit est un levain qui anime leurs cœurs et aiguise en eux au fil du temps, le sens du patriotisme.

« - C'est là, disait le vieillard en désignant l'immeuble de la rue en pente, c'est là que Djaffar a bâti sa maison au bord de l'oued. C'était la première maison de la ville, de notre ville. (...) les hommes de plus en plus nombreux dans la ville prospère, en ont capté les sources et l'oued s'est appauvri. Toutes les pluies de l'hiver n'arrivaient plus à lui rendre sa jeunesse. Il a vieilli, s'est rétréci, s'est desséché et la terre assoiffée en a bu le dernier filet.

Il n'y a pas si longtemps, quand les Roumis sont arrivés, il était encore là. Mon propre grand-père s'y baignait encore, moi, je n'en ai connu que les galets humides il suffisait de creuser un peu pour le retrouver, tapi sous la roche, et de puits en puits, en se penchant bien, on pouvait l'entendre poursuivre son chemin. Il est toujours là, sous nos pieds. Il se cache. (...). Nous avons deux moulins (...) juste là vois-tu, là où s'élève aujourd'hui cette façade aux masques hideux. (...). Ils (les Roumis) ne nous ont rien laissé. Ils ont tout pris. C'était notre terre et nous l'aimions. (...). J'en ai été privé, on me l'a volée, sans elle, je suis perdu. »²⁹³

²⁹³ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.20-21

l'histoire de Aïcha, de Grand-père et des autres personnages est ainsi mise en scène parallèlement ; nous remarquerons que Bakhaï met, cette fois-ci, en avant, des personnages originaires du pays qui revendiquent leur droit de vivre, de posséder et de jouir de leur terre natale ; c'est l'histoire collective de ces aborigènes qui remonte jusqu'à l'ancêtre fondateur de la ville.

Notons ce parallèle dans le déroulement des faits ; d'un côté l'ambition de Mme Boissier est d'assurer la continuité à ses héritiers pour que se perpétue la présence et la domination française. D'un autre côté, le rêve contradictoire du vieux burnous qui transmet à sa *petite-fille* le message historique de Djaffar, de l'Oued. Deux perspectives diamétralement opposées où chacun veut assurer un avenir meilleur pour sa progéniture. Nous en concluons qu'à un niveau très général, c'est la force des oppositions qui s'impose dans *Un oued pour la mémoire* : Oppositions entre le duo grand-père, Aïcha et Mme Boissier, opposition entre la bâtisse et l'oued, opposition entre l'Algérie et la France...

Dans le roman *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhaï, la forme choisie est celle de l'enquête, inséparable de la quête identitaire. Tressant les fils de l'écriture, de la mémoire et de l'Histoire, l'écrivaine se fait ainsi détective, historienne, archiviste afin de recueillir les traces du passé. Remontant la chaîne des générations pour sauver de l'oubli ses ascendants, elle interroge ainsi son rapport à sa propre identité. Bakhaï assigne ainsi un intérêt considérable à l'esthétique et au scriptural en faisant appel à l'Histoire, l'oralité, le mythe par le biais de la mémoire.

1-3-1- la pérennité de la mémoire

Par définition, la mémoire appelée aussi « anamnèse » issu du grec, signifie réminiscence, que l'on traduit aussi par ressouvenir. On distingue deux dimensions dans la mémoire : l'enregistrement que les Grecs appelaient « *mnesis* » et les Latins « *memoria* », et la remémoration que les Grecs appelaient « *anamnesis* » et les Latins « *reminiscentia* ». Enregistrer ne suffit pas, il faut ensuite faire remonter ou revenir ce qui a été enregistré. L'anamnèse serait ainsi ce besoin de préserver un souvenir et de restituer des informations acquises antérieurement. De là découle un autre procédé appelé « hypomnèse » Ce terme désigne la mémoire de rappel et toutes les techniques de mémoire : les aide-mémoires, exercices et autres « arts de la mémoire », aussi bien que les enregistrements matériels de toutes sortes qu'on appelle les *hypomnémata*. Ces deux termes parcourent l'histoire de la philosophie de Platon à Derrida et engagent le statut de l'écriture. Néanmoins nous distinguons, mais nous n'opposons pas ces deux mémoires. Il n'y a pas d'anamnèse sans hypomnèse, la condition de toute mémoire vive (anamnèse) est qu'elle puisse se projeter hors d'elle-même (dans des hypomnémata) pour dépasser sa finitude, se nourrir et se transmettre. L'écriture reste donc un des moyens le plus sûr pour conserver l'histoire et la transmettre aux générations futures. De ce fait, l'écriture est un moyen d'accroître la mémoire. En fait, l'écriture a été conçue comme étant mémoire, ou du moins une forme de mémoire.

L'écriture dans *Un oued pour la mémoire* est fortement liée à la mémoire. C'est une écriture hypomnésique car il est question de la mémoire des drames historiques où la thématique renvoie aux origines allant jusqu'à la fondation de la ville d'Oran ainsi que la colonisation française. La représentation de l'espace romanesque est basée sur le vécu du peuple algérien avant, pendant et après la colonisation française.

Il s'agit d'un témoignage contre l'oubli des origines et des affres et tourments du passé algérien. Ce livre regorge en effet, d'allusions, de références et de retours au passé, un passé certes difficile, mais capitale dans la construction d'une identité commune, d'une identité culturelle.

L'auteure convoque plusieurs mémoires propres à une communauté d'une même nation issues d'une mémoire collective, pour raconter l'histoire de sa patrie. En effet, Fatima

Bakhaï accorde, dans son livre, une grande importance aux souvenirs liés au passé historique de son pays où plusieurs dimensions mémorielles s'entrecroisent ; à savoir : la mémoire mythique relevant du mythe fondateur de la ville d'Oran, la mémoire collective renvoyant à la violence de la guerre ou encore la mémoire culturelle avec les pratiques et les croyances du peuple algérien.

En relatant l'Histoire de l'Algérie, l'auteure combine la mémoire d'un peuple et une trame narrative. De ce fait elle procède à une écriture d'un présent qui est ancré dans le passé en liant la fiction à l'Histoire collective du peuple algérien et ce, pour sauver ce qui risque d'être oublié.

La mémoire dans *Un oued pour la mémoire* est perceptible d'abord à travers le personnage de Grand-père qui garde le souvenir du passé en se référant à l'origine de son identité. En effet, le vieil homme remonte loin dans sa généalogie et évoque son identité et celle de ses ancêtres en racontant l'épopée de Djaffer et de l'oued souterrain ainsi que la fondation de sa ville natale Oran, en se référant aux récits transmis de génération en génération.

Aïcha, sa petite-fille, le personnage principal du roman qui a vu son enfance marquée par son grand-père dont elle était très proche, et à qui il racontait ses histoires, reprend le flambeau en préservant cette mémoire et surtout en transmettant à Mounia, sa petite-fille l'héritage de son grand-père et les histoires qu'il lui racontait sur l'immeuble de la rue en pente, Djaffer et l'oued.

Cette évocation de la mémoire se manifeste essentiellement par le procédé de l'analepse ; ces retours en arrière permettent à l'auteure ce va-et-vient entre le présent et le passé pour revenir au passé historique de l'identité culturelle algérienne mais aussi aux souvenirs passés de ses personnages. Ces analepses sont portés par les protagonistes du récit, racontant ainsi leurs souvenirs, les événements marquant de leurs vies, leurs histoires ainsi que l'histoire de la ville d'Oran. Ils servent ainsi à révéler non seulement la mémoire des personnages mais aussi la mémoire d'une collectivité en faisant appel à la fois à la mémoire individuelle et la mémoire collective. A titre d'exemple, nous citerons la vie et les souvenirs de Madame Angèle Boissier qui sont restitués sous forme d'analepses produisant à cet effet plusieurs récits enchâssés dans le premier récit. De même pour les souvenirs de Aïcha et de son Grand-père ; ce dernier va lui raconter

l'histoire de ses ancêtres et par là l'histoire de la naissance de la ville d'Oran. A cet effet, on en conclut que la trame narrative de ce roman est articulée autour des analepses qui représentent le procédé le plus important de l'écriture de la mémoire.

Le thème de la mémoire est ainsi récurrent dans *Un oued pour la mémoire* où l'on est incontestablement face à une écriture de pérennisation de la mémoire pour conserver le patrimoine culturel et identitaire contre l'oubli et la disparition.

L'acte scriptural chez Fatima Bakhāï est un acte de remémoration et complètement dédié à la souvenance et à l'actualisation du passé ; l'écriture chez cette auteure n'est pas concevable sans quête mémorielle et identitaire et ce, afin de conserver le passé et faire renaître une identité culturelle.

1-3-2- L'identité culturelle.

En présentant l'Histoire de l'Algérie à travers l'Histoire de la ville d'Oran, Fatima Bakhāï présente l'identité et la culture algérienne. Cette force relationnelle avec le passé qu'elle développe dans son récit est au service d'une volonté morale qui sert à se battre contre l'amnésie historique. En effet, grâce à la transmission, par la mémoire, des récits, des événements et des lieux communs, elle sauvegarde et ressuscite le sentiment d'appartenance à une communauté, à une culture en partageant les mêmes valeurs. Par la réactualisation du passé, elle tente de façonner une identité culturelle collective et commune. Notre écrivaine semble s'imposer ainsi « un devoir de mémoire » par son écriture mémorielle qui dévoile le passé historique pour une meilleure appréhension du présent et de l'avenir étant donné que le rôle de la mémoire est justement « *sauver le passé pour servir au présent et à l'avenir* »²⁹⁴

Les dernières pages de notre ouvrage, de ce fait, sont chargées de signes qui s'entrelacent en revendiquant cette identité culturelle.

« L'oued a tenu ses promesses. (...) le vieil immeuble s'est penché sur cette rue en pente dans un salut étrange et puis il a semblé s'agenouiller dans un craquement sourd. Les baies vitrées, toutes neuves, ont éclaté dans un cri

²⁹⁴ LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Ed Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1998, p.17

aigu(...). Aïcha a pris son voile et s'est glissée le long des rues vers la pente de son histoire (...) ses doigts se crispent sur les pans de son voile qui lui échappe pour la première fois. (...) Mais il y a Grand-père là-haut sur le talus couvert de broussailles. Ce n'est pas le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune. Son burnous est jeté négligemment sur ses épaules. (...) Grand-père en souriant tend les bras, un vent léger agite le voile blanc de son turban, il s'avance vers elle, lui prend la main et le parfum de l'alfa et de l'osier flotte à nouveau dans l'air. »²⁹⁵

L'immeuble, autrefois, fier et majestueux, commence progressivement à s'ébrécher. Tantôt c'est un pan de mur qui s'affaisse, tantôt c'est un bris de vitre qui craquelle et cela jusqu'à l'écroulement total. Le trait distinctif du voile que porte Aïcha est mis en relief ; le voile, c'est toute une culture, une civilisation qui, de génération en génération, se transmet, aussi vivante et aussi présente.

“Le vieillard, courbé sur sa canne d'olivier” ; la canne d'olivier voici un autre symbole, compagnon fidèle du Maghrébin. Le burnous jeté négligemment sur ses épaules, cette piètre étoffe, est combien, elle aussi, symbolique et chargée d'une lointaine histoire. Le comportement, l'agenouillement, la canne d'olivier, le voile, le burnous, tous ces éléments, signes particulièrement distinctifs, entretiennent entre eux des rapports de latéralité. D'autres signes apparaissent et c'est la nomination des plantes du terroir : le parfum de l'alfa et de l'osier. Deux plantes symboles du littoral algérien embaument de leur parfum, l'air enfin libéré du joug colonial.

Tous ces signes mettent en exergue l'algérianité, l'islam, la maghrébinité, tout un patrimoine culturel dont la ville d'Oran est imprégnée et qui n'a pu s'en dissoudre malgré les tentatives d'acculturation du colonisateur. Cette identité culturelle sur laquelle notre écrivaine met l'accent est un héritage transmis de génération en génération, un legs immatériel qui se veut résistant aux bouleversements historiques tout en demeurant profondément enraciné dans l'espace et le temps. Cette identité que défend Fatima Bakhaï est celle du peuple algérien et de sa réalité sociale et culturelle

²⁹⁵ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.125-126

car son roman *Un oued pour la mémoire*, comme nous l'avons montré tout au long de notre travail est un roman des origines puisque l'oued symbolise la source et le commencement d'une vie d'une ethnie et de son identité. En mettant en avant les divers composants de la culture algérienne, elle prône l'identité algérienne et maghrébine.

En entreprenant ce travail de quête et de mémoire dans l'espace oranais, l'auteure rafraîchi la mémoire du lecteur oranais en particulier et du lecteur algérien en général où histoire et Histoire s'entremêlent afin de lui rappeler son passé et retrouver sa mémoire collective et son identité culturelle.

Conclusion du chapitre I

Nous avons proposé dans ce chapitre, un parcours de lecture critique à l'intérieur de notre corpus d'analyse avec toute la richesse qu'il représente et notamment sur la relation entre nos trois auteurs respectifs et les représentations d'un même espace en l'occurrence Oran. Nous avons examiné de près les textes de notre corpus comme de purs objets d'écriture et nous avons décliné les différentes manières de représenter la ville à travers leurs époques.

Nos trois auteurs sont des écrivains de la deuxième moitié du XXe siècle ; une époque d'où découlent des drames qui se sont produits tout le long de cette période. Cette époque de désarroi, de drames et de mutations sociales, qui a comme pulvérisé toutes les certitudes du passé, transparait dans *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un oued pour la mémoire* par le biais de l'imaginaire narratif des auteurs qui, en tant qu'hommes et femme enracinés dans leur temps, en ont vécu d'abord les bouleversements et en sont devenus comme les témoins les plus immédiats. Nous nous sommes donc attaché aux perceptions spatiales et aux reconstructions subjectives que nos trois écrivains projettent sur la capitale de l'ouest en prenant en considération les conséquences, les événements politiques et sociaux dus aux circonstances de l'époque et qui ont ébranlé les consciences.

L'ambivalence de la ville est alors devenue manifeste : tantôt lieu de l'enfermement volontaire, où Oran apparaît comme une prison, une cité labyrinthique qui enferme, surveille et punit où tout concourt alors à déshumaniser les individus et les espaces, tantôt lieu de l'enfance, du souvenir où la ville est considérée comme un paradis perdu, ou encore, terre ancestrale où jaillissent les figurations narratives et métaphoriques de l'Histoire et de la mémoire d'un peuple en quête de soi.

A l'issue de cette analyse, nous pouvons dire que ce qui est récurrent et qui ressort de notre interprétation est que la ville, face à la perte de toutes les valeurs du passé, face à une mutation continuelle et une précarité toujours plus profonde à cause des guerres notamment la deuxième guerre mondiale, devient pour nos trois écrivain, un espace de quête ; quête de l'humain, quête du père et quête de l'identité. De cet espace textuel représenté comme espace de quête, découlerait un autre espace, celui du dire.

Chapitre II
Espace du dire.

Introduction du chapitre II

Dans notre travail, nous avons analysé l'espace de l'histoire qui présente le cadre du récit raconté, l'ensemble constitué par les environnements où s'accomplissent les actions et les événements. Mais nous avons également montré qu'il existait un autre espace, celui de l'écriture qui évoque et décrit l'environnement de son créateur, situé dans un espace particulier. Il s'agit dans ce cas de l'ensemble des environnements dans lesquels l'acte d'écriture s'effectue.

Ainsi nous pouvons découvrir un nouvel espace où l'on peut déceler le processus de production du texte et qui peut prendre assurément une valeur symbolique. En effet, l'évocation de l'espace dans un roman se fonde sur un certain nombre d'évidences, de choses communes, et en plus, exprime les volontés de l'auteur et sa façon de concevoir le monde. De plus, on ne peut parler de l'espace littéraire sans prendre en compte les données a priori extérieures à sa propre délimitation, socio-historiques, politiques, économiques, éthiques...

L'espace d'écriture apparaît alors comme un espace du dire surtout à la manière dont il est rendu. En ce sens, il est doté d'un pouvoir démiurgique qui fait de lui un enjeu culturel et idéologique, pas seulement à l'échelle individuelle, mais aussi collective. Lorsque nous lisons le texte et son espace, de quelle que façon que ce soit, nous apprenons non seulement plus sur le processus poétique mais également sur la manière dont nos imaginaires, mouvements, pratiques sociales façonnent le monde dans lequel nous vivons.

De ce fait, chaque texte de notre corpus, compose une nouvelle donne, rejoue les coexistences, configure à sa manière la relation qui le lie à l'espace social au sens le plus large. Un espace n'est tel qu'à compter des frontières, autrement dit, qu'à cohabiter avec d'autres espaces ; l'enjeu est alors de considérer leur degré de perméabilité. Ainsi, dans ce chapitre il est question de montrer que chacun des trois auteurs a élaboré son espace pour dire, pour témoigner, pour révéler son époque, son idéologie, son appartenance, son histoire.

2-1- Espace politique.

La Peste d'Albert Camus qui vaudra à son auteur le Prix Nobel dix ans après sa parution, fait partie du cycle de la Révolte et apparaît comme « le premier grand roman français de l'immédiate après-guerre »²⁹⁶. Ce roman où la frontière entre le politique et le littéraire est en proie aux vicissitudes de l'histoire et à son contexte d'émergence, structure un espace symbolique dont on peut observer la portée. La ville « Oran » est considérée dans le texte comme une aire de vie, régie par ses superstructures gouvernantes et ses infrastructures utilitaires. Elle est l'espace d'une communauté où circule la parole d'Albert Camus. Ce lieu artificiel, enfermé en soi-même, n'entretient aucun contact avec le monde qui l'entoure. Les raisons historiques qui ont conduit à une telle conception architecturale de la ville ne sont pas mentionnées dans le texte, mais tout au long du roman on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit là d'une conception suicidaire : à partir d'un certain moment tous les signes rassurants qui ont fait d'Oran un lieu pas très excitant mais sûr et commode, sont inversés : ils deviennent menaçants et introduisent la catastrophe qui va suivre. Le fléau se manifeste d'abord comme une émanation de la chaleur et de la poussière : sa première victime ne semble être morte que par excès de température, ce à quoi « *on ne peut pas échapper* » à Oran. Le manque d'air frais ensuite, résultant de la façon dont la ville a été construite, est un facteur favorisant l'épidémie qui se répand : Oran semble être tombée ici dans son propre piège. En effet, il est vrai que les pestes arrivent souvent par la mer (la séparation entre le port et la ville tient compte de ce danger lié aux ouvertures vers l'extérieur), mais il n'est pas moins vrai que sans air frais il est difficile de résister à une épidémie et c'est pourquoi Oran est finalement atteinte beaucoup plus que les villes qui ne sont pas construites d'une manière aussi fonctionnelle (9). D'une ville-cosmos fermée à une ville-prison il n'y a qu'un pas : il suffit que la logique quotidienne soit perturbée par un événement inattendu et hors du commun, comme des rats sortant de la terre pour mourir en pleine ville.

²⁹⁶ LEVI-VALENSI, Jacqueline, *La peste d'Albert Camus*, Edition Gallimard. 1991. p.11.

L'approche topologique nous conduit à considérer l'espace romanesque non seulement comme l'étendue représentée, c'est-à-dire dans son caractère imaginaire, mais aussi du point de vue de son ancrage dans une dimension réelle. De ce fait, le roman *La Peste* représente autre chose que la simple épidémie ; ce livre doit se lire, comme Camus l'a précisé lui-même, « sur plusieurs portées », on peut donner au fléau, différentes interprétations. L'épidémie révèle, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, les dessous de la ville (les rats) mais aussi les dessous des âmes. Ceux qui sont de condition comme ceux qui n'en sont pas se retrouvent égaux face au malheur collectif.

Outre sa signification métaphysique, *La Peste* a une portée politique : portée décelable d'abord dans la satire des autorités (le préfet, la municipalité), ces autorités dont les remèdes « *ne sont jamais à la hauteur d'un rhume de cerveau* » et qui, avec l'aide des journaux, préfèrent masquer la vérité plutôt que « *d'inquiéter l'opinion publique* ». « Politique » encore est le message délivré dans le roman par Tarrou : le refus de cautionner toute action politique, toute lutte révolutionnaires, si justes' soient-elles, qui impliqueraient des mises à mort. Le personnage a décidé une fois pour toutes de « *refuser tout ce qui, de près ou de loin, (...) fait mourir ou justifie, qu'on fasse mourir* », propos qui, avec des nuances, pourraient être ceux de Camus posant ainsi le problème de la fin et des moyens.

Allégorie de la société, la ville devient une prison dans laquelle d'autres prisons de quarantaine sont installées : les camps de prophylaxie. On ne peut que songer aux camps nazis ou aux camps soviétiques. La métaphore est claire : la peste est bien la peste brune que la Résistance a combattue. L'Administration glisse insensiblement de la rationalisation de bureau à la barbarie nazi.

La représentation de l'enfermement et de la lutte contre le mal dans la ville d'Oran renvoie ainsi à l'idéologie de la résistance à partir d'une allégorie symbolique du nazisme. Camus est pleinement engagé dans la politique de son époque et notamment celle de la résistance. Même si son rapport à l'Histoire est purement littéraire, il nous livre, cependant, une perspective saisissante, une image concrète dans *La Peste*. Il a fondé sa représentation sur une idéologie politique de la conjoncture propre à cette époque.

En effet, le lecteur de 1947 ne pouvait s'empêcher de relier le fléau imaginaire au fléau concret dont il venait de faire l'atroce expérience : le nazisme appelé également la peste brune, la seconde guerre mondiale, l'occupation, certains éléments ne trouvent leur plein sens que dans une correspondance avec la réalité récente des années noires.

Les réactions de la population oranaise devant la mort des rats, la réticence et les hésitations de l'administration à décréter des mesures décisives, son refus d'assumer ses responsabilités, font penser à l'incapacité des démocraties occidentales à comprendre le danger de la montée du nazisme et à l'attitude du gouvernement de Vichy.

La séparation d'Oran avec le monde extérieur est une image de celle qui s'est exposée à la France et ses colonies comme l'Algérie ; du manque de contacts dans la France dominée par les Allemands entre la zone libre et la zone occupée qui étaient séparées par une ligne de démarcation, le passage de l'une à l'autre étant difficile sinon impossible ; de l'établissement par les Allemands, pour des motifs de ségrégation raciale, de ghettos, comme celui de Varsovie

Qui était isolée du reste du monde par une muraille qui fut le siège, en 1944, d'un soulèvement cruellement réprimé. Oran séquestrée, c'est la France occupée par les allemands

A travers la fiction romanesque, la réalité historique et politique trouve sa place dans *La Peste*. Elle est facilement interprétable. Roman d'une épidémie, chronique de la Résistance *La Peste* est aussi la parabole du nazisme. Albert Camus s'est offert, en superposant le vrai au vraisemblable, les moyens de sa politique. Il a choisi de sensibiliser ses semblables contre le mal en évoquant la résistance au mal

La Peste parle donc implicitement de la guerre, l'épidémie semble s'imposer en tant que maladie collective la plus terrifiante et la plus littéraire. En effet, le récit de l'épidémie, et à travers les réseaux métaphoriques, grâce à la narration et aux échanges des personnages, des conformités se créent entre épidémie et guerre. Ainsi, Camus et à travers son narrateur Rieux, en rappelant les grandes pestes de l'Histoire, évoque la guerre :

« Des chiffres flottaient dans sa mémoire et il (Rieux) se disait que la trentaine de grandes pestes que l'histoire a connues avait fait près de cent

millions de morts. Mais qu'est-ce que cent millions de morts ? Quand on fait la guerre, c'est à peine si on sait déjà ce qu'est un mort »²⁹⁷.

Le grand nombre de victimes de la peste introduit la guerre par analogie aux victimes. La peste est une épidémie mortelle qui fait ravage dans l'histoire des hommes. Il s'agit d'un mal naturel qui cause grand nombre de mortalité. Camus a recours à l'image métaphorique de l'épidémie pour parler du mal qui se propage à l'époque, la guerre. Or, peut-on mettre en scène un fléau naturel, dont personne n'est responsable, pour méditer sur une souffrance que des hommes infligent à d'autres hommes ? Pour Camus les deux constituent une figure du mal :

« Les fléaux, en effet, sont une chose commune, mais on croit difficilement aux fléaux lorsqu'ils vous tombent sur la tête. Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres »²⁹⁸

Le mal, l'horreur et la mortalité sont des caractères qui s'appliquent à la guerre autant qu'à l'épidémie. L'épidémie ainsi que la guerre provoquent un déséquilibre et une situation d'urgence. Dans les deux cas, il s'agit d'un ennemi qu'il faut battre. Dans la littérature, le recours à une telle écriture (parler de la guerre sous forme d'une épidémie) déploie la puissance évocatrice des images.

Camus a recours à la métaphore de l'épidémie pour parler d'un fléau, la guerre. Dans le roman *La Peste*, l'épidémie est assimilée à la Seconde Guerre mondiale qui s'étend de 1939 à 1945 et frappe la France ainsi que l'Europe. Plusieurs indications confirment cette hypothèse. D'abord l'épigraphe, tirée de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe dans laquelle Camus nous invite à voir dans la peste plusieurs analogies :

« Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas »²⁹⁹

²⁹⁷ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995.p. 48

²⁹⁸ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p. 47

²⁹⁹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p. 7

Ensuite, les critiques vont de la même façon : Gaëtan Picon dit en 1947 :

« Quant à la signification de l'allégorie, nous ne sommes pas longtemps indécis à son sujet. L'épidémie de peste qui éclate à Oran 194, est de toute évidence le symbole d'une réalité historique que nous avons bien connue»³⁰⁰

Etiemble confirme lui aussi la nature de l'œuvre : « *Il n'y a pas moyen de se tromper, La peste, c'est surtout la Peste brune, l'univers nazi, l'univers concentrationnaire* »³⁰¹. Si le critique Roland Barthes dans son article de février 1955 trouve que la référence de *La Peste* au contexte de la Seconde Guerre Mondiale est comme un « malentendu », la réponse de Camus ne laisse aucun doute : « *La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe* »³⁰²

Et ce n'est pas la seule épreuve car Camus ajoute qu'« un long passage de *La Peste* a été publié sous l'Occupation dans un recueil de combat et que cette circonstance à elle seule justifierait la transposition que j'ai opérée. *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins »³⁰³. L'épidémie de la peste qui a lieu dans le roman peut donc être assimilée à l'expansion de la peste brune (ou nazisme) qui s'est répandue dix ans avant la parution du roman c'est-à-dire en 1937, et plus particulièrement à l'Occupation allemande en France durant la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, les différentes actions opérées par les personnages de *La Peste* pour essayer d'éradiquer et de contenir la maladie correspondraient à des actes de Résistance. Le narrateur met la peste et la guerre dans une comparaison de similitude : « *il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres* »³⁰⁴. De même, la première ligne du roman fait un coup d'œil à la Seconde Guerre mondiale :

³⁰⁰ Gaëtan Picon, « Remarques sur La peste » en *Les critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier Frères, 1970, p.78.

³⁰¹ René Etiemble, « Peste ou Péché », *Les Temps Modernes*, n° 26, 1947, p. 911.

³⁰² Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste*, publiée sur le site : <https://etlettera.wordpress.com/2015/01/15/1s-es-l-lettre-dalbert-camus-a-roland-barthes-sur-la-peste-janvier-1955/>

³⁰³ *Ibid*

³⁰⁴ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p. 47

« Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran »³⁰⁵.

La Peste révèle le vécu épidémique et permet d'en mieux comprendre les invariants comme les variations au sein des populations. La peste a donc une fonction de témoignage, un rôle cathartique, mais aussi une fonction symbolique de transfiguration du réel et de l'horreur. La peste, orchestre des millions d'humains « battus sur l'aire sanglante du malheur », selon la métaphore de Camus, qui ont été victimes de la peste brune, celle du nazisme. Nous avons donc affaire dans à une allégorie. La date de publication permet de lier ce fléau humain, ce Mal, au nazisme, plus généralement à un régime totalitaire, aux notions d'oppression et de destruction. En outre, l'épidémie de peste à Oran se situe dans les années 1940, et la situation de la ville, mise en quarantaine, s'apparente à la fois à un état de siège et à un univers concentrationnaire. *La Peste* est alors l'allégorie historique du nazisme, et plus largement de l'oppression totalitaire et destructrice.. Enfin, le détour par l'allégorie permet de donner une image concrète de cette menace, c'est aussi un moyen de dire l'indicible et de dépasser la référence historique précise.

2-1-1- La dénonciation du nazisme et de toute forme de totalitarisme.

La peste est une allégorie, forme possible de l'apologue. La maladie et ses manifestations concrètes, décrites dans le détail tout au long du récit, symbolisent le mal, dans ses dimensions historique, politique, et métaphysique. Ainsi, écrite peu de temps après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, *La Peste* peut être lue comme une allégorie du nazisme. L'épidémie s'abat brusquement sur Oran, une ville tranquille, s'y installe et la ravage, tout comme le nazisme a dévasté l'Europe. La quarantaine à laquelle est soumise la cité renvoie à la France occupée des années 40
La Peste, c'est donc aussi, la peste brune, et Oran infectée, c'est la France occupée. Les similitudes nous donnent alors leur plein sens qui se dévoile à la vue des frappantes analogies de l'histoire en rapport à l'Histoire : Les restrictions, les queues devant les

³⁰⁵ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p. 11

boutiques, le " marché noir", les tracasseries administratives, les interdits de toute espèce, le couvre-feu, la séparation, les camps d'internement, les exécutions, les fours crématoires, tout ce lugubre cortège évoque irrésistiblement les souvenirs des années noires; l'action contre le microbe représente l'action contre l'envahisseur.

C'est, d'abord, la mutation des lieux de vie en zone d'occupation que le couvre-feu transforme en un désert nocturne dont Camus fait une description saisissante :

« A partir de onze heures, plongée dans la nuit complète, la ville était de pierre. Sous les ciels de lune, elle alignait ses murs blanchâtres et ses rues rectilignes, jamais tachées par la masse noire d'un arbre, jamais troublées par le pas d'un promeneur ni le cri d'un chien. La grande cité silencieuse n'était plus alors qu'un assemblage de cubes massifs et inertes, entre lesquels les effigies taciturnes de bienfaiteurs oubliés ou d'anciens grands hommes étouffés à jamais dans le bronze s'essayaient seules, avec leurs faux visages de pierre ou de fer, à évoquer une image dégradée de ce qu'avait été l'homme. Ces idoles médiocres trônaient sous un ciel épais, dans les carrefours sans vie, brutes insensibles qui figuraient assez bien le règne immobile où nous étions entrés ou du moins son ordre ultime, celui d'une nécropole où la peste, la pierre et la nuit auraient fait taire toute voix. »³⁰⁶

Cette ville refermée sur elle-même, aux frontières surveillées, évoque bien évidemment la fameuse ligne de démarcation qui séparait le nord, occupée par l'armée allemande, et le sud de la France appelé zone libre à partir de novembre 1942 et obligea à une réorganisation administrative. Oran est occupée par la peste, comme une grande partie de la France l'est par les nazis. Ses habitants sont prisonniers et ne vivent plus qu'au présent, le passé étant mort et leur avenir inexistant « *Ainsi, chacun dut accepter de vivre au jour le jour et seul face au ciel.* »³⁰⁷

Par ailleurs, ils doivent obéir à une administration toute-puissante une fois qu'elle a cessé d'atermoyer sur la nature de l'épidémie. Dès les premiers mois de l'occupation

³⁰⁶ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p.143

³⁰⁷ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p.63

allemande, des camps d'internement sont mis en place pour les étrangers, les opposants et les populations juives et tziganes. Et le stade dans le roman³⁰⁸, où l'on met en quarantaine les personnes suspectées d'être infectées leur fait écho, dessinant ainsi le décor obligé de tout univers concentrationnaire. Allégorie de la société, Oran devient une prison dans laquelle d'autres prisons de quarantaines sont installées : les camps de prophylaxie. On ne peut que songer aux camps nazis. La métaphore est claire et Oran ville fermée, immobile et sèche, à l'intérieur de ses chaînes, tend vers la mort et vers l'enterrement dans les fosses communes, où les corps deviennent identiques et perdent tous les signes qui les distinguaient du monde figé des choses. De même, les brigades que Tarrou met en place pour lutter contre la peste correspondraient à la Résistance conduite par les maquisards contre les troupes allemandes :

« Pour ceux de nos concitoyens qui risquaient alors leur vie, ils avaient à décider si, oui ou non, ils étaient dans la peste et si, oui ou non, il fallait lutter contre elle (...) et ne pas se mettre à genoux. »³⁰⁹

Enfin, la disparition de la peste évoque la fin de l'occupation et les manifestations spontanées nées du retour de l'espoir de retrouver une vie libre³¹⁰ : de nouveau réunis, les habitants communièrent dans la joie d'un avenir sans menace.

Le recours à l'allégorie de l'épidémie pour donner au lecteur l'image de la France sous l'Occupation, montre l'objectif de notre écrivain : il veut dénoncer tout fléau notamment le nazisme, l'occupation mais aussi le totalitarisme et l'exil, ne laissant aucune issue à ses victimes tout comme la peste.

En effet, tous les éléments donnés par Camus créent une image concrète de l'épidémie et permettent en même temps d'insérer la catégorie du faux. D'autre part, la régression de l'épidémie dans son texte l'oblige à l'assimiler au fantôme, c'est-à-dire, à revendiquer la non-mort de l'épidémie, et en conséquence à accepter de se retrouver dans la position du secret. Or, l'ensemble des éléments qui composent *La Peste* concrétisent la guerre. Ainsi, l'intervention de l'épidémie introduit à la fois les catégories vrai/ faux, réel/ irréel. L'épidémie constitue donc une mystification : paraître

³⁰⁸ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995, pp. 197-219-222

³⁰⁹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995, p.114

³¹⁰ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995, pp.244-245

vrai et ne pas être vrai. En somme, l'allégorie permet de figurer l'intériorité et, plus précisément, l'activité de la mémoire, non seulement celle de la guerre mais de tout autre mal.

Alors, l'image de l'épidémie est plus expressive que celle de la guerre car dans la guerre, mourir est toujours être tué tandis que dans l'épidémie, les microbes s'affaiblissent mais ne meurent pas. C'est-à-dire passer du vivant au non-vivant. Cela montre que Camus ne lutte pas contre un ennemi temporaire mais a une idéologie pour laquelle il combat :

« Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. Mais il ne passe pas toujours et, de mauvais rêve en mauvais rêve, ce sont les hommes qui passent »³¹¹

Oran sert ainsi à faire essentiellement la guerre au mal en fournissant un décor d'un dépouillement suggestif à une aventure symbolique. C'est un espace de dénonciation qui soulève, à travers une situation extrême, le problème de l'attitude humaine face au mal. *La Peste* aborde ces questions et apporte progressivement quelques réponses. Celles-ci peuvent varier d'un personnage à l'autre. Mais tout le récit tend vers l'épilogue de la dernière page où le lecteur découvre l'identité du narrateur et, en même temps, la morale qu'il tire de son expérience et qu'on peut considérer comme le message final d'Albert Camus. *La Peste* est donc un apologue dans la mesure où le récit, dans cette œuvre, a pour fonction d'illustrer une leçon et d'édifier le lecteur. Cependant, l'auteur procède à une abstraction volontaire de son récit. Même si le lecteur de l'époque ne nie pas que *La Peste* est un témoignage indirect, d'une profondeur d'observation extrêmement puissante et convaincante, sur l'oppression nazie en France, Camus avait comme but que « *La Peste puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies* »³¹². N'en attaquer qu'une seule est trop souvent compris comme une légitimation des autres.

Dans le contexte historique et dans l'ordre politique et idéologique de l'époque, le roman de Camus est donc fondamentalement contestataire. Il montre comment vaincre

³¹¹ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p.47-48

³¹² Réponse de Camus à Roland Barthes, dans *club*, revue du club du meilleur livre, février 1955

les tyrannies présentes qu'on a pu les empêcher ou non. Mais il se termine aussi très clairement par l'annonce et l'acceptation des luttes à venir.

La Peste serait ainsi un témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que sans doute, les hommes, devraient accomplir contre la terreur et son arme inlassable. C'est une démonstration que toute société humaine recèle assez de générosité pour répondre aux défis du fléau.

Les dernières pages du roman offrent par ailleurs la clé de l'œuvre. Révélant son identité, le docteur Rieux, narrateur de cette chronique, justifie en ces termes sa démarche de témoignage :

« le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. »³¹³

Le dernier paragraphe, malgré cette profession de foi humaniste, en appelle toutefois à la vigilance. Le mal menace toujours, le combat n'a pas de fin :

« il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse. »³¹⁴

³¹³ CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Édition Gallimard, Collection Folio 1995. p.279

³¹⁴ *Ibid.*

Ce passage marque la fin d'une étape mais tourne aussi son regard vers un futur par rapport à l'histoire racontée. Ce passage est donc à la fois fin et début : le présent est synonyme d'allégresse, l'avenir est porteur d'espoir,-mais peut devenir à nouveau douloureux.

Cette tension, ce paradoxe sont révélateurs de la portée symbolique que l'on doit attribuer à ce texte.

En effet si le champ lexical de la maladie «pestiférés», «fléaux», «bacille de la peste», «la peste» envahit progressivement le texte, à l'image de l'épidémie, un certain nombre d'indices invitent à rechercher un sens symbolique à la peste. Ainsi, l'utilisation du pluriel «les fléaux» montre qu'il ne s'agit pas simplement d'évoquer la peste qui a sévi à Oran et participe donc au processus de généralisation. En outre, les termes renvoyant à l'action ou aux conséquences de la peste sont empruntés à d'autres domaines que celui de la maladie et suggèrent ainsi le procédé de transposition, de décalage «coupable», «injustice», «violence», «terreur», « amie inlassable ». On remarque aussi un glissement de sens , du sens dénoté au sens connoté , ce que confirme le troisième paragraphe à travers divers procédés : la métaphore , voire la personnification de la peste «endormi», «attend patiemment» et la description de son action «réveillerait les rats», «les enverrait mourir»; l'image des rats , vecteurs de la contagion , mais qui figurent aussi les soldats d'une armée, sous les ordres d'une autorité puissante , du Mal; l'utilisation du présent de vérité générale. Le texte n'est pas simplement le récit d'un épisode particulier de l'épidémie d'Oran. Ainsi, ce passage, conformément à la définition de l'épilogue, ouvre sur une nouvelle lecture du roman, elle en complète le sens, la portée. De plus, cette personnification confirme ici le caractère allégorique de l'œuvre de Camus et donne à la conclusion de l'apologue une dimension nettement edificatrice.

L'épilogue, à la fois fermeture et ouverture, superpose fin heureuse et devoir de vigilance à travers le personnage du docteur Rieux. Il permet une nouvelle lecture du roman, et révèle le lien que la littérature doit entretenir avec l'Histoire. Rieux est porteur d'une connaissance à transmettre face à une menace toujours présente. Camus met donc en évidence la responsabilité de l'écrivain vis-à-vis des hommes.

2-2- Espace ethnique.

Comme il a été démontré dans notre travail, Oran dans *Jeunes saisons* est un espace où se révèle la présence de l'élément espagnol qui a tenu une place considérable dans le peuplement de l'Oranie. Oran, «vienne ville espagnole»³¹⁵ est présentée comme un lieu pluriethnique où les communautés (Français, Juifs, Espagnols et Arabe) s'ignorent et se ferment à l'autre.

« A l'intérieur de la ville, notre quartier formait donc une sorte de village où tout le monde, à peu près, se connaissait. (...) Au-delà de nos rues commençaient des zones hostiles »³¹⁶

Il s'agit de plusieurs villes annexées où les différentes ethnies se livrent à une lutte de classes et de races. L'ethnicité hispanique est vécue en relation aux autres groupes dans la simplicité et la brutalité qui dessine en creux les sentiments d'appartenance et d'exclusion identitaire de cette ethnie, laissant se dévoiler ainsi la structure clanique de cette société et la fonction valorisante du ghetto à la fois refuge du marginal méprisé et refus de l'étranger face à l'acculturation.

Mais ce récit est également l'occasion pour l'écrivain de décrire des scènes pittoresques. Il évoque par exemple le quartier des Arabes, appelé « le village nègre » :

« Ce Village Nègre était pauvre et triste, mais à certaines heures il s'animait et nous nous mêlions à la foule qui entourait les conteurs chevelus ou les montreurs de singes ou les jeunes acrobates marocains, le crâne rasé, avec une seule mèche au sommet de la tête et qui étaient vêtus de costumes bariolés. »(Jeunes Saisons p.31)

³¹⁵ LESPES René, *Oran, étude de géographie et d'histoire urbaine*, Alcan 1938 ; réédition Mémoire de la Méditerranée, 2003.

³¹⁶ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil , 1995. p.29

Il évoque aussi le quartier juif qui se trouve derrière le théâtre et qui l'attirait souvent :

« Nous rencontrions, à notre ébahissement, de vieux juifs à calotte noire et à papillotes, le sarouel retenu par une large ceinture multicolore » (idem p.35)

Cette coexistence géographique donne naissance dans son écriture à une représentativité de l'espace oranais comme étant un lieu pluriethnique cloisonné et l'hispanité oranaise dont on a parlé dans le chapitre précédent prend la forme d'une sorte d'ethnographie de l'Oran espagnol, manière de magnifier ce petit peuple méprisé et de sauver sa mémoire. Roblès situe donc Oran dans son décor : Santa Cruz, la pointe blanche, la mer ; dans son éthos, ses pratiques : rites, jeux, superstitions, ses pâtisseries (mounas, montecaos, nougats). Il révèle des images d'enfance dans une hispanité festive.

« Santa-Cruz, son bois de pins, sa chapelle et son fort était pour nous la plus exaltantes des promenades. Le fort, surtout, avait à nos yeux un prestige immense »³¹⁷

Par ailleurs, ce roman de formation va de la quête du père à l'enracinement assumé, des racines espagnoles à la culture française, à travers l'expérience de la pauvreté, l'humiliation, la honte sociale, la découverte de l'injustice coloniale. C'est la découverte de soi à travers l'épreuve du monde et de la société. Ce que découvre Roblès de son enfance pauvre, espagnole et orpheline, c'est la société coloniale, son racisme, son injustice.

Mais Oran est à la fois espagnole et andalouse, elle s'ancre dans la mer, livrée aux saisonniers espagnols, à l'éthique ibérique « protéger le faible contre le fort », mais aussi à la mémoire (la grand-mère grenadine). Cet enracinement espagnol donne son cachet

³¹⁷ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.32

pittoresque et convenu : l'aveugle à la guitare ; le chevrier passant de porte en porte ; la pharmacopée populaire de la grand-mère andalouse : plantes, bouillie d'escargots, la religiosité et les superstitions de sa mère, les pauvres repas de Migas, le coffre andalou, le décor des maisons

« Je me souviens d'une marchande d'herbe. (...) Elle s'appelait Dona Maria et l'on ne voyait d'elle, dans la pénombre de sa boutique, qu'une tête ridée et sèche de tortue. (...) Pendus au mur, des sachets de camomille, de salsepareille, de verveine, de queues de cerises exhalaient une odeur rèche et un peu suffocante. De nombreuses images pieuses, violemment colorées, couvraient les intervalles. »³¹⁸

Oran espagnole / Oran andalouse, à travers cette représentation le héros retrouve sa mémoire de Grenade et le syncrétisme Espagne/Arabité. Oran pour lui, serait la synthèse des deux mémoires exilées. elle réunit de manière syncrétique les apports espagnols, mais aussi italiens, français, juifs et arabes. « enraciné comme un arbre » dans le terreau franco-hispano-arabe, Roblès reste cependant écartelé entre ancrage algérien et compulsion des départs.

En effet, on retrouve le thème de la mer d'une façon récurrente dans son livre. Toni, passager clandestin sur un navire à Port Saïd (p. 50) le fascine. Il raconte ainsi avec beaucoup d'humour la folle escapade de Toni, sur un pétrolier anglais en route pour Haïfa, avortée à Port-Saïd où il fut remis au Consul de France et renvoyé à Oran, via Marseille.

« Le Toni reçut de son père une raclée formidable qui le laissa abruti pendant deux semaines... Pour lui, c'était la gloire ! En effet, dès qu'il fut rétabli, il reprit tout son aplomb et nous éblouit de ses récits fantastiques »³¹⁹

³¹⁸ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.11

³¹⁹ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.51

La mer, c'est la liberté, contre le piège de la misère.

« Mais à force de descendre au port et de voir partir des navires pour des pays que nous imaginions parés de toutes les splendeurs, l'idée de l'évasion nous tentait. »³²⁰

Liberté des mers contre la prison d'une Algérie coloniale, la quête d'un « ailleurs », la « fugue », courir librement à travers des espaces sans limites, à vagabonder sans fin sur des mers où rien ne meurt jamais. (p. 64).

Dans *Jeunes saisons*, Oran, sur les rivages méditerranéens, est la ville la plus cosmopolite qui soit où Emmanuel Roblès grandit. Dans son écriture, l'auteur ne cesse de tenter de réconcilier son amour pour le soleil et la mer, conduisant comme nous l'avons vu, au père et celui qu'il doit à la mère. Ainsi selon Roblès, Oran est ville de la multiplicité et la diversité culturelle et ethnique et la mer est un thème central

2-2-1- L'interculturel, le méditerranéen.

En nous basant sur ce que nous avons vu précédemment dans notre travail, nous pouvons dire qu'Oran en tant qu'espace dans *Jeunes saisons* est un lieu emblématique de l'interculturel où l'on explore une multitude de personnages, de situations et d'espaces. C'est un regard porté sur une microsociété qui éclaire sur un modèle culturel. Celui-ci cerne les valeurs autour desquelles il s'ordonne. Ainsi cette approche spatiale constitue un moyen d'accès à des codes sociaux. Il s'agit d'une représentation des valeurs partagées entre les cultures des villes autour de la Méditerranée et cette interculturalité est mise en exergue par ce texte dans sa configuration de l'espace oranais. De ce fait, tous les personnages de Roblès dans son autobiographie, sont d'origine méditerranéenne. Nous rencontrons dans son œuvre des protagonistes caractérisés par la passion et la mesure, le goût de la vie et l'obsession de la mort, l'adhésion au monde et le renoncement, ce flux et reflux que connaissent tous les

³²⁰ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.50

hommes de soleil. La Méditerranée chez lui, n'est pas seulement un espace exotique fait de soleil et de plages, mais elle est surtout un espace mental, un lieu ouvert aux rencontres et aux échanges fertiles. En effet, son texte est doté d'une charge culturelle qui permet de nous renseigner sur la société oranaise des années 30-40, léguant une importante documentation, qui constitue son témoignage personnel sur Oran, en montrant que l'espace de la ville est un haut lieu de communication interculturelle en dépit du cloisonnement de ses quartiers et ce, grâce à l'élément marin. Il place volontiers son récit sous le signe de l'aventure maritime en accordant une très grande importance à son enfance, aux souvenirs de cette enfance et à la mer source de tendresse et de liberté, tout cela, corrélé à la thématique solaire. Le soleil, le grand soleil méditerranéen, la bonne humeur qu'il engendre et ce sentiment de fraternité au-delà de toutes les différences, travaille et transforme le motif maritime pour créer un espace fictionnel et existentiel. Effectivement, cet engouement pour la grande bleue faisait rêver Roblès de partir, et ces rêves de voyages étaient nourris de plus par ses nombreuses lectures, surtout des "livres d'aventures", de Loti, les Tharaud etc.

« Je pouvais rester durant des heures enfermé seul à lire ou à rêver ... Que d'heures j'ai passées sur des albums de villes ou des atlas. »³²¹

C'est de ce jeune temps que lui est venu cet appétit de voyages, tous ces voyages que Roblès a réalisés ensuite, "avec obstination" comme il le disait, dès l'âge de 17 ans. Cette adolescence à Oran est bien, pour lui, un temps d'apprentissage qui va forger sa personnalité d'homme et d'écrivain, deux choses inséparables chez lui dont tous les livres sont nourris de son expérience d'homme engagé dans les combats de la vie.

La mer est donc un thème récurrent chez Roblès. Sous l'influence de la géographie, elle devient pour lui, un thème et un centre d'attraction. Il est normal que cet écrivain qui est en voisinage avec la mer se trouve attirer par celle-ci avec tout ce qu'elle implique comme sujet : le voyage, les bateaux, la lumière et les ports. Au demeurant, l'intérêt si profond et intense que Roblès porte à l'espace méditerranéen n'est pas que personnel, mais il est partagé par un groupe d'écrivains et de poètes nés et

³²¹ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.15

vivant aux bords de la Méditerranée, que la critique nomma l'École d'Alger. L'ethos méditerranéen, la baignade, l'hédonisme, l'escapade font intimement partie de son univers romanesque. Rappelons de ce fait, qu'Emmanuel Roblès, tout comme Albert Camus, était un écrivain méditerranéiste et par voie de conséquence, il était dominé par ce thème. Souvent, il parle de la Méditerranée ; des marins, des pêcheurs, des vagues migratoires qui déferlent sur la côte oranaise. C'est un thème qui assure le contact avec les autres, avec le pays d'origine car la mer, dans le texte de Roblès, symbolise les ancêtres, la vie, l'éternité, le chemin qui mène à la terre ancestrale, en l'occurrence l'Espagne. La mer est la source de tout rêve, elle est à la base même de son imagination créatrice ; c'est par la mer qu'il pourrait retourner à la patrie et c'est par cette mer qu'il pourrait faire un voyage pour voir les autres qui vivent sur les autres côtes de la méditerranée. C'est ainsi que ce thème devient le leitmotiv d'une écriture qui cherche à assurer le contact avec la patrie.

Oran pour cet écrivain a une forte charge cosmique et métaphysique, mais avant tout, il s'agit pour lui d'un lieu d'identification. C'est l'espace de son enfance et de son adolescence, le lieu de l'enracinement de ses aïeux. Pourtant, il perçoit aussi Oran comme un lieu fermé, compartimenté, et la mer apparaît alors comme une délivrance, une libération possible. Nous observerons ainsi dans son œuvre de facture autobiographique, le traitement de la thématique maritime perçue comme échappatoire, mais aussi comme lieu de contemplation et de sensibilité.

« Si, des falaises, je regardais trop longuement l'horizon et les cargos qui s'éloignaient, il me semblait alors que j'étais prisonnier et qu'à tout prix je devais fuir et rejoindre ces fumées. »³²²

Pour Roblès la mer est donc un élément fondamental de sa représentation du monde en général et d'Oran en particulier. La Méditerranée est en effet, la frontière entre ses deux champs d'action, fictionnels et autobiographiques, que sont l'Algérie et l'Espagne. De cette double culture et de cette double appartenance, de ce double arrachement aussi, Roblès tire la substance d'une création littéraire caractérisée par un rapprochement entre la ville d'Oran et la Méditerranée. Par cette unité méditerranéenne,

³²² ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.94

Roblès assure donc tout lien entre Oran et l'Espagne et où le port devient un centre d'intérêt et le lieu de préférence pour les rêves. Roblès trouve, néanmoins, dans sa vie une source pour enrichir son œuvre, en général, et son récit *Jeunes saisons*, en particulier, et c'est ainsi qu'il donne à la Méditerranée une définition qu'il trouve dans sa propre vie : la coexistence avec la mer chère à lui, le retour à une enfance inoubliable, l'appartenance à une ville où la mer ne coûte rien. C'est ainsi que la Méditerranée est liée à ses souvenirs d'enfance. En effet Roblès revient aux souvenirs de son enfance lorsqu'il évoque la mer, pour lui cette enfance est une source inépuisable, il se sent libre, c'est une occasion de rêver. Oran devient ainsi, lieu de naissance, de renaissance mais aussi de continuité grâce à la méditerranée. La mer c'est la liberté contre le piège de la misère : liberté des mers contre la prison d'une Algérie coloniale que Roblès découvre dans son enfance pauvre espagnole et orpheline. Une société coloniale raciste et injuste de laquelle il veut fuir afin de courir librement à travers des espaces sans limites. C'est un espace de prédilection mais aussi un espace conceptualisé. Il y trouve un climat et une population où il lui est plus facile de mettre en évidence la dualité du monde où il vit. C'est un thème central dans sa production littéraire.

C'est devant cette Méditerranée que se réalise dès lors, le mariage avec l'Espagne ; c'est le point de rencontre entre l'Occident et l'Orient d'où son importance, de même, sa culture doit être la synthèse de la rencontre des deux cultures. Il insiste sur la cohabitation de plusieurs ethnies mais met en exergue essentiellement la communauté espagnole. Cette insistance s'explique par son désir de combler un vide identitaire et il n'y avait que la Méditerranée comme seule possibilité existante pour créer des liens entre Oran et L'Espagne. C'est ainsi qu'il est possible de concevoir Oran comme une ville amplement méditerranéenne et interculturelle car elle assure le lien entre les deux points d'ancrage de notre auteur de part et d'autre de la rive.

Oran, en tant que ville-texte chez Roblès, au sens où elle a fécondé sa créativité, révèle un topo historique, géographique, topographique et sociologique, et permet de relever et de connaître la remarquable importance de notre ville dans la littérature. Oran, en tant que ville méditerranéenne dans son imaginaire, montre que c'est une ville

carrefour, lieu où se tissent les liens entre son passé et son présent. Elle devient un ailleurs qu'il recrée et remodèle sans cesse, un paradis perdu, un lieu désiré.

Par son texte *Jeunes saisons*, Roblès met en évidence cet aspect fondamental qui relie l'écrivain à son espace littéraire. Il est évident pour nous, que toutes ces affirmations correspondent, on ne peut mieux, à la merveilleuse aventure romanesque de notre auteur, qui, privé d'une certaine façon de liberté, méditait justement sur de nombreuses questions de l'heure qui relevaient de la tragédie humaine.

Le regard très spécial de notre écrivain donne à la ville d'Oran une certaine aura mythique, bien que souvent nuancée par des sentiments contrastés.

2-3- Espace historique.

Todorov³²³ affirme au sujet de l'Histoire dans le roman, qu'il existe une différence entre la récupération du passé et son utilisation. Il s'agit, à ce niveau de notre réflexion, justement, de l'utilisation qui est faite de l'Histoire d'Oran en particulier et de l'Algérie en général dans le roman de Bakhaï. Notre objectif est de montrer comment la représentation de l'espace oranais, par le fait que c'est un lieu de mémoire, un moment dans l'histoire des représentations d'une ville, il devient un espace qui révèle l'Histoire

Fatima Bakhaï crée un espace romanesque, dans son livre *Un oued pour la mémoire* en emplissant son histoire de référents historiques. Elle met en scène sa ville natale Oran représentant son pays et raconte l'Histoire de l'Algérie relative à la colonisation française. En relatant la légende d'Oran, elle met en exergue l'origine historique de cette cité et celle de l'identité d'un peuple. Son texte s'inscrit donc, comme il a été démontré dans le précédent chapitre, dans une perspective de quête identitaire et de restitution des origines, de l'identité culturelle.

Nous avons vu que l'ambition de l'auteure est clairement présentée dans son roman en montrant que les différentes intrigues tournent autour d'un thème principal et qui n'est autre que la nécessité de transmettre l'histoire ancestrale aux générations à suivre pour la sauvegarder contre tout oubli ou diffamation. C'est ainsi que nous lisons dans un passage qui illustre parfaitement son projet d'écriture :

« Grand-père lui avait dit un jour que si on lui avait appris, il aurait écrit dans un livre l'histoire de Djaffar et des lions, l'histoire de l'oued et des moulins et toutes les autres histoires qu'il connaissait et les autres encore qu'il rechercherait (...) parce qu'il est important que les gens connaissent les histoires, les vraies et les autres, celles qu'on invente pour se faire plaisir, celles qu'on transforme pour rêver, celles qu'on imagine pour conserver l'espoir. Bientôt les gens n'auront plus le temps ni de les raconter ni de les écouter et toutes les histoires vont se perdre, elles seront oubliées et

³²³ TODOROV Tzvetan, *L'abus de la mémoire*. Barcelone, Paidós, 2000.

quand Djaffar et tous les autres seront effacés des mémoires, ces mêmes gens seront désemparés, ils se sentiront nus et s'affoleront et rien ne leur servira de chercher ailleurs les histoires qui ne les concernent pas »³²⁴.

De ce fait, l'histoire des ancêtres racontant la confiscation des terres et des biens des algériens par les colons ; une confiscation qui avait engendré le malheur et le destin tragique des propriétaires ; une terre qui leur appartenait depuis toujours et qui leur est interdite à jamais, est considérée comme un événement historique très important qu'il faut préserver et protéger contre l'oubli. C'est l'Histoire d'un peuple qu'il faut pérenniser. Ce legs laissé par les ancêtres n'est pas seulement leur histoire, mais aussi et surtout cette terre, le pays qu'il faut préserver contre le danger du colonisateur.

« L'oued a disparu et mes jardins et mes moulins. Ils ne nous ont rien laissé. Ils ont tout pris. C'était notre terre et nous l'aimions. Nous l'aimions depuis que Djaffar, le premier, y avait élevé sa maison et que ses fils, l'un après l'autre l'avait remise avec respect à celui qui devait la recevoir. Mais moi, j'en ai été privé, on me l'a volée, sans elle, je suis perdu, je ne sais plus que tresser des paniers inutiles et maudire le diable dont la face grimace sur la porte de cet immeuble »³²⁵

L'Histoire tisse les liens, les enjeux économiques, politiques et sociétaux du présent, enjeux incompréhensible à partir d'un seul quotidien. Aborder la réalité en faisant fi des antécédents, des relations que le passé a élaborés condamne les projets d'aujourd'hui à l'échec. En ce sens le présent est une espèce de mémoire stockée et se déroule en partie en fonctions des actions passées. Surgit alors, l'intérêt de la mémoire collective et de la lutte pour la préserver des manipulations, des falsifications. Car si nous pensons toujours par rapport à l'histoire qui produit des repères, il revient qu'une mémoire falsifiée éconduira sans doute son peuple. Le présent, le passé et l'avenir sont liés par le fil du temps, mais il s'agit bien plus que d'une simple suite d'événements indépendants, au contraire l'expérience accumulée fournit des repères qui sont comme des cartes routières sur le chemin de nos propres projets. Complexe, l'avenir est une

³²⁴ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.61

³²⁵ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.21

somme du passé et du présent ; ni fixe, ni figé, l'être n'existe pas sans ce qu'il a été, ce qu'il a produit, ce tout le constitue. Notre écrivaine est ainsi consciente de l'importance du passé car dans le présent qui fabrique le futur il y a le passé, il y a donc une mémoire. La mémoire dans son acception première a pour fonction d'inscrire les moments de l'existence dans une continuité. Continuité de l'espace, continuité du temps, continuité du regard qui rassemble et homogénéise les contenus sensibles et incorpore les événements qui s'y retrouvent. Fatima Bakhaï étant un témoin particulier dans l'Histoire de l'Algérie, ses expériences vécues, ses convictions en tant que femme et en tant que citoyenne algérienne, l'histoire, la mémoire et la religion, nous semble faire partie d'une génération de transition importante pour la mémoire de l'Algérie.

Cet appel à la mémoire dans l'écriture Bakhaïenne laisse apparaître une revendication d'une identité profonde où l'auteure tente de reconstruire le passé. Oran devient ainsi l'espace où l'Histoire se déploie, l'Histoire d'avant, pendant et après la colonisation en mettant l'accent dessus et soulignant son importance. Cette Histoire, à travers son texte, semble faire partie du peuple algérien. Le choix de l'intrigue, de la période et même le choix des noms des personnages ne laissent aucun doute de l'historicité du lieu et de l'histoire.

Fatima Bakhaï est l'un des auteurs traitant de l'Histoire de son pays dans son espace romanesque et la pratique de l'écriture chez elle, semble être liée à celle du rapport à l'Histoire. Elle laisse entrevoir une sorte de nouvelle forme romanesque aux contours fluctuants, une forme où l'on serait tenté de caractériser par la motivation de transmettre qui semble être pour elle l'occupation première. Il s'agit d'une écriture didactique transformant Bakhaï en professeure d'histoire car la majorité de ses textes romanesques y compris *Un oued pour la mémoire* relève de l'écriture et la réécriture de l'Histoire qui est pensée et vécue comme une temporalité contemporaine à celle du présent.

Envisagée sous cet angle, ce roman impose à l'écrivaine une des spécificités du rapport de la littérature à l'Histoire qui repose sur la possibilité pour Bakhaï d'écrire dans les vides de l'Histoire, d'écrire les manques, ces silences de l'Histoire à travers l'espace oranais.

2-3-1- La reconquête de soi

Dans le chapitre précédent nous avons montré que Fatima Bakhaï recourt, dans son texte à l'écriture de la mémoire et à l'affirmation d'une identité culturelle profonde. L'histoire du personnage central à savoir Aïcha dans *Un oued pour la mémoire* est liée à l'histoire de son pays, les deux histoires se côtoient et avancent ensemble, emboîtées comme des poupées russes : la petite histoire de l'individu et la grande histoire de son pays. Ce sont ces allers-retours qui font qu'historicité sociale et histoire personnelle se tissent parfaitement. L'œuvre qui a une portée de quête identitaire, se base sur l'histoire du pays, la sociologie culturelle et l'histoire de l'individu dans le but de reconquérir un moi collectif.

En effet, les dernières pages du récit illustrent parfaitement son projet d'écriture mémorielle et de reconquête de soi que l'écrivaine semble s'attribuer comme mission. L'espace dans *Un Oued pour la mémoire*, nous l'avons précisé antérieurement dans notre recherche, est un espace métaphorique où verticalité et horizontalité se confrontent, ce qui nous amène à déclarer en affirmant que c'est un espace du dire, de la parole, de la révolte, de la revendication, de l'être, de l'espace identitaire symbolisé par l'oued. A titre d'exemple, nous relevons le passage de l'effondrement de l'immeuble où Aïcha est satisfaite : "l'oued a tenu ses promesses" se dit-elle. A juste titre, le passage suivant annonce clairement, métaphoriquement, la révolte d'un peuple et la reconquête de sa liberté :

« Mr Weber ne s'était pas trompé (...). Les pluies diluviennes que madame Angèle Boissier ignorait, auxquelles elle ne croyait pas, eurent pourtant lieu. Ce fut un hiver comme on n'en avait jamais vu ou alors depuis longtemps, une tempête venue de tous les horizons. La mer se gonfla et se joua des digues. Les palmiers qui s'offraient aux rivages se tordirent et certains, épuisés par la lutte, se couchèrent en travers des routes inondées. La montagne disparut dans les nuages noirs et toutes les sources, même celles dont on se souvenait plus, rejaillirent aux endroits les plus inattendus. »³²⁶

³²⁶ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.123

La promesse tenue, Aïcha explose intérieurement de joie. Sa vie n'est plus utile, elle peut partir laissant derrière, une postérité aguerrie, capable de transmettre haut et fort le message. Elle disparaît après une longue lutte. C'est grand-père qui l'interpelle du haut de la colline, elle est heureuse, elle court vers lui laissant derrière, enflammé, le flambeau de la liberté de son pays trop longtemps assujéti. Elle part dans l'au-delà tout heureuse de quitter ce bas monde après une lutte acharnée et accablante. Elle part et laisse derrière elle la continuité, elle laisse Mounia sa petite-fille, qui représente l'espoir, l'avenir à ses yeux car elle est chargée d'enseigner l'histoire de son pays aux générations montantes et surtout de la retranscrire comme le souhaitait grand-père du plus profond de son être.

« Aïcha, le cœur gonflé, découvrait chaque jour sur le visage juvénile cette lumière qui parfois exaltait le regard, creusait des zones d'ombre, annonçait l'avenir. Mounia se transformait. (...) Aïcha avait confiance. Comme au temps de grand-père. La voie était retrouvée. Mounia la portait en elle comme grand-père l'avait jadis portée. »³²⁷

La description de l'affaissement de l'immeuble ressemble vraisemblablement à ce vieil homme qui, sous le poids des ans, s'agenouille, impuissant pour se redresser. La métaphore est riche et imaginative. Effectivement, nous assistons, ici, à une destruction binaire et simultanée : l'effacement de Aïcha et l'effondrement de l'immeuble. Aïcha meurt d'une mort heureuse et quiète. L'immeuble, par contre, s'écroule dans un fracas, un tintamarre qui n'a d'équivalent que la violence tacite de ses anciens propriétaires. Après cet orage et cette bourrasque de plusieurs décennies, le soleil réapparaît réchauffant ce pays qui a longtemps vécu dans la misère et l'indigence. Une ère nouvelle pointe à l'horizon. Oran revit de ses cendres et renoue avec son passé culturel, son histoire. Une société renaît, c'est une autre vie prospère qui embaume l'atmosphère, jadis, polluée ; c'est la renaissance, la reconquête de soi.

En traitant ainsi l'espace oranais comme symbole de son pays, Bakhaï considère les Algériens comme frappés d'amnésie sur leur histoire ; l'histoire d'Oran en

³²⁷ BAKHAÏ Fatima, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.p.124

l'occurrence et par voie de conséquence l'histoire de l'Algérie. Or il faut comprendre ce qui s'est passé pour pouvoir avancer. Selon elle, l'un des drames du peuple algérien est qu'il est ignorant de sa propre histoire. Les Algériens ont récupéré le pouvoir, la terre, mais ont perdu l'âme algérienne. Notre auteure fait donc l'historique de son pays par l'entremise des mémoires de son grand-père et de Aïcha enchâssées dans le texte. Ces mémoires rappellent la fondation d'une ville et par-là même la construction d'une identité.

L'appel de la mémoire s'insère au projet d'écriture de Bakhaï dans une pratique collective correspondant à une affirmation historique d'identité maghrébine bien prononcée qui raconte des espoirs, des envies, des frustrations, des souffrances, des privations d'un peuple longtemps avili dans son propre espace mais porteur d'espoir et dépositaire d'un savoir et d'une histoire.

Le roman comme un « lieu de mémoire », comme un moment dans l'histoire des représentations d'un monde.

En suivant les réflexions du philosophe espagnol Manuel Cruz⁶, nous considérons que la mémoire est un ensemble de pratiques visant à la construction de l'identité de chacun, de chaque société ou micro-société. Dans ce sens, elle ne conserve pas un stock d'informations, mais elle met en évidence, signale ou attire l'attention sur certaines d'entre elles.

Il semble en effet que l'on puisse définir un lien étroit entre identité et mémoire. Car la personne comme la société s'inscrivent dans la conscience d'une identité en évolution diachronique

Conclusion du chapitre II

Dans ce chapitre il était question de lire le texte du corpus et son espace pour voir comment, par des processus poétiques, la manière dont les imaginaires se façonnent pour donner un sens spatial différent de celui du référent réel. Du fait que l'écriture est un moyen d'interroger le monde, la représentation de ce monde est une mise en scène qui devient le lieu où s'affrontent les philosophies de la vie, qu'elles soient politiques ou identitaires.

De ce fait, les écrivains de notre corpus conçoivent leur rapport à la ville dans une relation certes affective, en traduisant un attachement à la cité clairement exprimé mais cette projection sur le monde extérieur ou intériorisation de l'univers urbain révèle dans leurs textes un sens second

Le paysage oranais est ainsi, un espace réinventé, recréé de toutes pièces par des mots dans ce corpus d'analyse. Camus, Roblès et Bakhaï le convoquent à des degrés divers mais s'accordent tous les trois en lui attribuant le statut d'un espace du dire.

En effet, dans *La Peste*, Camus, en déployant subtil jeu d'analogies qui autorise à y voir une écriture indirecte de l'Histoire, plus particulièrement de l'Occupation, **dit** sa révolte face à tout ce qui permet de justifier les injustices et en particulier la peine de mort. Il dit sa révolte aussi face à un monde absurde qui par exemple inflige la souffrance et la mort à des enfants. Dans *Jeunes saisons*, Roblès **exprime** son appartenance à une ethnie spécifique en mettant en exergue son ascendance ibérique enracinée dans une société séculairement multiculturelle et profondément méditerranéenne. Bakhaï, quant à elle, dans *Un oued pour la mémoire*, **crie** haut et fort son Histoire, son identité longtemps bafouée, réprimée, ignorée qu'elle recouvre et qu'elle s'évertue, par-dessus tout, à transmettre au peuple algérien.

Conclusion partielle

Tout au long de notre recherche, nous avons essayé d'analyser le rapport espace-auteur et nous avons vu que celui-ci renvoie à la représentation de l'espace dans le roman, de son image à la perception de l'espace réel par son auteur et notamment à la signification psychosociologique de cette représentation. A ce sujet, Gaston Bachelard déclare, dans *La poétique de l'espace*, que l'espace romanesque constitue « *une phénoménologie de l'imagination. Entendons par-là une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être, de l'homme saisie dans son actualité.* »³²⁸. Autrement dit, en analysant ces images spatiales, on ne peut que révéler les structures profondes qui permettent à la fois de décrire des mécanismes psychologiques dans la conscience en action d'un écrivain et d'élucider le sens de certaines formes littéraires.

A travers l'étude de ces trois romans, nous avons analysé dans cette troisième partie comment le discours sur la ville exprime une nouvelle manière de penser, une nouvelle représentation de l'environnement et une nouvelle esthétique. Un questionnement relevant à la fois de la géographie littéraire, de la sociocritique et de la psychocritique qui nous a permis de dégager les modalités de création d'une nouvelle narration mettant au centre de son esthétique Oran tour à tour spectacle, texte, paysage et prétexte. Prétexte pour rechercher, pour revendiquer et pour dire sa philosophie de la vie, son ascendance ou encore son identité.

Cette analyse de ce niveau de fonctionnement, nous a permis d'illustrer une donnée fondamentale implicitement mise en œuvre par les textes du corpus à savoir, l'identité culturelle. Cette dernière est liée à un espace oranais, et cet espace en question intervient dans la définition de cette identité. À partir de cette observation, on a accédé à une deuxième problématique liée à celle de l'espace définitoire d'identité culturelle, à savoir la circulation intra- et interculturelle des textes.

De cette manière, nous avons vu que ce matériau textuel attesté dans un même espace géographique et partagé par des cultures très différentes, est présenté selon les

³²⁸ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 3^{ème} édition, 1961, p.2.

préférences au niveau des formes de l'expression littéraire, elles-mêmes liées aux identités culturelles respectives. À son tour, cette présentation participe de leur définition, mais sans que celles-ci ne soient jamais nommées, explicitées, expliquées. Par ailleurs, de manière tout aussi indirecte, nos trois textes construisent des représentations de l'espace dont ils participent.

La représentation de l'espace est donc déterminée par des croyances et des schémas conceptuels révélateurs de l'époque. Il y a une interaction entre l'espace et la subjectivité, chacun informant l'autre. D'une part, le contexte historique – c'est-à-dire l'état des connaissances à l'époque, le mode de vie et les croyances – détermine les pensées et les représentations du sujet-parlant, et d'autre part, celles-ci informent la perception de l'environnement. Les trois textes du corpus créent ainsi un espace propre qui a convoqué à des degrés divers, un référent spatial réel « Oran », et sa représentation a transformé sa réalité en le rendant un espace de quête et du dire.

De fait, Oran, son soleil, son accent particulier, ses couleurs cosmopolites et sa générosité, cette ville aux multiples facettes est à la fois riche et complexe, et s'avère souvent loin des clichés. Difficile de la cerner et d'en saisir toute la diversité, elle reflète une image plurielle et contrastée, image sous-tendue par des expériences existentielles variées et des intentionnalités discursives différentes, mais contribuant toutes à la construction du mythe et de l'image de la ville. La ville d'Oran peut être donc pensée comme un système de différences complémentaires où les identités des uns et des autres se sont construites et se définissent dans un jeu de miroirs de coutumes, de comportements, de convictions. Ce sont ces oppositions réciproques, entre autres ni trop proches ni trop lointains qui définissent largement la spécificité des relations dans l'espace oranais. Ces différences peuvent faire l'objet, selon les contextes, de crispation narcissique, de tolérance mutuelle, de curiosité sympathique et prendre la forme du mur qui sépare ou du pont qui relie. Il est clair que la ville d'Oran s'impose comme une donnée géographique, mais aussi comme un référentiel qui habite l'imaginaire de nos trois écrivains. Cet espace se révèle également comme un lieu de confrontation où l'altérité se construit et met bien en évidence l'aspect fondamental qui relie l'écrivain à son espace littéraire. En effet, il est dit que le lieu d'écriture constitue l'endroit de

prédilection et de projection où se réfugie l'auteur pour retrouver sa liberté à travers la parole, engager une sérieuse réflexion sur la société, les conflits humains stériles, la tolérance, la liberté du culte religieux, etc.

Albert Camus, Emmanuel Roblès et Fatima Bakhäï fondent donc à travers leurs écritures et leurs représentations un Oran littérisé et élèvent ainsi la cité algérienne au rang de mythe, comme l'ont fait auparavant Baudelaire avec Paris, Dickens avec Londres ou encore Joyce avec Dublin.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Les écritures et les représentations d'Oran dans *La Peste* de Camus, *Jeunes saisons* d'Emmanuel Roblès et *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhāï se caractérisent par leur diversité et par ce qu'elles disent de la ville. Notre projet consistait à mettre en évidence les différentes manières d'appréhender l'espace urbain dans notre corpus mais aussi d'établir des ponts entre les textes pour ainsi faire dialoguer les œuvres entre elles et dégager les représentations d'Oran dans les écritures littéraires. Ce corpus nous offre une source de récits pertinents et originaux montrant cette ville dans sa totalité et sa diversité, ce qui nous a poussé vers la nécessité d'interpréter ses sens. La mise en place de cet environnement a engendré un espace où les écritures s'y sont déployées et les représentations s'y sont multipliées. En effet, des trois textes choisis, nous constatons que le corpus recèle de productions distinctes, de thématiques dissemblables, de parcours différents, et une réception critique divergente, mais tous trois ont recours à une transposition et configuration d'une spatialité commune. Ils ancrent leurs intrigues dans un décor urbain correspondant à des points de vue sur la ville. Autrement dit, ils ont une perception particulière du milieu citadin. Leur confrontation a permis de faire surgir des informations quant à la manière d'écrire et de représenter la ville.

Pour ce faire nous avons organisé notre travail de la manière suivante :

La première partie portait sur les écritures de l'espace oranais où nous avons analysé dans un premier temps, le rapport qui lie chacun de ces écrivains à la ville d'Oran afin de voir comment cet espace est représenté par leurs écritures. Il était question donc de mettre en rapport le texte et l'histoire personnelle des trois écrivains en relevant l'expérience qu'ils ont eue avec la ville d'Oran. Ce qui nous a permis de déceler la manière dont chacun d'eux, au cours de son histoire, la transformée, l'a investie, la interprétée, en engendrant des genres spécifiques.

C'est cette spécificité générique qui a été analysée dans un second temps. Nous avons précisé la nature des trois textes et la manière dont chacun des trois auteurs a élaboré son récit (récit d'une chronique pour Camus, récit autobiographique pour Roblès, et récit des origines pour Bakhāï). Ainsi, il s'agissait de montrer la manière dont ces écrivains ont utilisé leurs espaces fictionnels. Nous nous sommes arrêtés donc sur le choix du genre narratif pour lequel chacun de nos trois écrivains a opté pour raconter son histoire. En dernier lieu, dans un souci de continuité, nous avons procédé à l'analyse

de l'intrigue à travers les écritures narratives de l'espace « Oran » par le biais de l'approche structurale qui met en exergue le décryptage de la composante narrative en nous référant à la narratologie et ce qu'elle implique comme exploration des structures narratives du récit à savoir le système spatial et temporel.

La deuxième partie concernait la sémiotique des espaces. Le regard que portent nos trois romanciers sur la ville renouvelle le mode d'approche de l'objet à décrire et, de ce fait, il s'agissait dans l'étape qui suivait de voir comment opèrent-ils pour transformer la ville qu'ils explorent en objet littéraire. En effet, les trois textes de notre corpus, s'ils diffèrent par leur genre et par leurs moyens d'appréhender la ville, ont le point commun de proposer un regard sur un même espace urbain. Les trois écrits s'ancrent dans un décor oranais. Ils correspondent à des points de vue sur Oran. Autrement dit, ils sont tous le fruit d'une perception particulière du milieu citadin, et par conséquent, l'ancrage géographique d'un texte transcende sa référence explicite. Écrire l'espace urbain suppose ainsi de procéder à une transfiguration de ce qui est de l'ordre visuel pour en faire du littéraire. En transformant l'étendue spatiale en étendue temporelle dans leurs descriptions, les écrivains de la ville d'Oran parviennent à «faire voir» ce qui est dit. Camus comme Roblès et Bakhāï offrent une perception particulière d'Oran ; ils s'accordent dans leurs textes respectifs, à décerner une particularité au site d'Oran. En effet, chacun d'eux lui attribue une configuration servant de vecteur où se déploie leur imaginaire. A partir d'une topographie référentielle d'Oran, cette partie se proposait de dévoiler une topologie textuelle qui révélerait des significations rendant compte d'une dimension profonde et symbolique qu'Oran apporte au roman

Dans la troisième et dernière partie, Les représentations d'Oran, nous avons étudié l'apport de la ville dans la création littéraire. Nous avons vu en quoi elle peut inciter et guider le travail de l'imagination pour créer un nouvel espace d'écriture : un espace de quête qui traverse de manière permanente l'écriture des romans analysés et du dire où la parole est une force qui a un pouvoir d'intervention sur le réel. Il a été relevé que leur déploiement dans le corpus ne fait pas simplement l'objet de traitement léger, mais constitue l'aboutissement d'un enjeu narratif.

Envisagée ainsi, Oran, cadre référentiel renvoyant à une réalité géographique et socio-historique précise, mise en fiction, est aussi un espace symbolique fortement

connoté. En effet, en tant qu'objet d'écriture, elle est également un espace poétique qui, en se détachant complètement de son référent réel, fait naître de multiples imaginaires urbains. Ses écritures sont subtiles car le texte littéraire « *plus qu'il ne récupère fidèlement le modèle spatial à partir duquel la réalité est construite, le transforme et le transpose poétiquement* »³²⁹. **A cet égard**, Nous nous sommes basé sur différentes approches qui contribuent à la thématique spatiale allant de Michel Butor, Paul Ricœur, Dominique Maingueneau ainsi que Gérard Genette, Bachelard, Sansot, Blanchot et Bakhtine, jusqu'aux nouvelles pistes qui ont été explorées depuis, sur cette mouvance. Il s'agit des approches dites géocentrées. Parmi ces approches, nous comptons la géopoétique avec White³³⁰ et Bouvet³³¹, la Sémiosphère de Lotman³³², la géocritique avec Westphal³³³, la géographie de la littérature avec Moretti³³⁴, la pensée-paysage de Colot³³⁵, la narratologie de l'espace et l'écocritique avec Zapf³³⁶ et Posthumus³³⁷.

A l'issue de cette étude, on a pu arriver à des conclusions diverses qui se résument en ces grands axes : Comment sont les différents regards portés sur Oran ? Quelle est la particularité de cet espace ? Et quelles sont les différentes représentations d'Oran à travers ces écritures ? Quelle est la représentation centrale de ce cadre romanesque

³²⁹ FRANK, M. C. 2009. « Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin ». W. Hallet et B. Neumann (dirs.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld : Transcript Verlag. 53-80. P.64

³³⁰ WHITE, K. *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset. 1994.

³³¹ BOUVET, R. « Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen ». R. Bouvet et K. White (dirs.). *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*. Montréal : Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 2008.

³³² LOTMAN, Y. *La Sémiosphère*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 1999.

³³³ WESTPHAL, B. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris: Minuit. 2007.

³³⁴ MORETTI, F. *Atlas du roman européen (1800-1900)*. Paris : Éditions du Seuil. 2000.

³³⁵ COLLOT, M. *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles : Actes Sud ; Versailles : ENSP. 2011.

³³⁶ ZAPF, H. « *The State of Ecocriticism and the Function of Literature as cultural ecology* ». C. Gersdorf et S. Mayer (dirs.). *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam; New York : Rodopi. 2006.

³³⁷ POSTHUMUS, S. « *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres* ». *Mosaic : A Journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 44, no2, Winnipeg, 85-100. 2011.

I- Trois regards différents

L'analyse spatiale romanesque met à l'épreuve la force cohésive d'un texte ou d'un ensemble de textes. Il s'agit de comprendre les liens analogiques ou différentiels qui construisent ou détruisent une unité romanesque, au niveau singulier de l'œuvre (chacun des romans) et à son niveau pluriel (ensemble des romans). La présence de ces liens permet la définition d'un espace, d'une structure.

Cette réflexion sur la notion d'espace articule notre recherche. Une mise en parallèle, entre les trois textes du corpus traitant d'un même espace thématique. Nous avons tenté de retrouver les convergences et les divergences qui se dégagent de la perception d'un espace, a priori, identique. Cependant, pour prétendre à une étude de l'espace dans une œuvre, « *il faut la considérer dans son ensemble, apprécier les oppositions, les parallélismes, les ruptures de toutes les dimensions qui structurent l'étendue où se meut le récit car les lieux d'un roman «constituent un réseau connotatif qui traverse tout le récit et conduit aux lieux de l'écriture* »³³⁸.

A travers notre analyse, nous avons abordé les différentes écritures et représentations de la ville d'Oran dans notre corpus d'analyse tout en prenant comme point de départ l'importance du contexte socioculturel et littéraire où le texte a jailli, ainsi que les différents aspects de l'image de la ville chez ces écrivains-là. Nous avons pu voir que chacun de ces écrivains entretenait une relation particulière avec cette cité pour avoir été, soit la ville d'accueil pour A.Camus, soit la ville natale d'E.Roblès et de F.Bakhaï, ce qui nous met face à trois productions romanesques en langue française, élaborées par des écrivains d'ethnies différentes : A.Camus Algérien d'origine française, E.Roblès, Algérien d'origine espagnole et F.Bakhaï Algérienne autochtone. De plus, l'espace où évoluent les personnages de notre corpus est un espace qui se réfère à des situations très distinctes racontant des histoires très différentes les unes des autres mais qui rappellent, toutefois, le même contexte sociohistorique à savoir la période de la colonisation. Période dont la constitution sociale est hétéroclite : Français,

³³⁸ ALLARD, Jacques, *Zola le chiffre du texte*. Presses Universitaires de Grenoble et Presses de l'Université du Québec, 1978. p.3

Espagnols, Arabe et Juif cohabitent : c'est un espace pluriethnique, travaillant l'imaginaire.

Outre ces éléments, l'ensemble du territoire urbain est évoqué en laissant apparaître la ville comme un territoire vivant, vécu et pratiqué. Les appartenances ethniques et idéologiques des auteurs créent un réseau dense qui met en lumière une certaine manière d'approcher la ville. C'est dans ces pratiques urbaines que se dessine le rapport entre l'écrivain et la cité. Qu'il soit soumis à l'espace citadin ou, au contraire, qu'il le maîtrise et le domine parfaitement, c'est le créateur qui fonde le territoire à travers ses déambulations. Et c'est dans cette approche historique que nous avons considéré Oran comme un espace-temps et où l'histoire de la ville s'écrit à travers les descriptions urbaines, dans une perspective plus ou moins large.

Chacun des trois textes est ainsi marqué par son époque, il est empreint de l'air du temps, les référents socioculturels en témoignent et révèlent la relation entre les écritures et les représentations symboliques. Notre choix pour cette étude provient du rapport qui existe entre le roman et la vie quotidienne car les écritures et les représentations littéraires dévoilent des choses cachées grâce à leur pouvoir de les dire sans les exprimer. Et cela est possible par le fait que c'est un discours comportant non seulement un contenu mais également une forme porteuse de sens. A travers l'appréhension des lieux oranais, une structure spatio-temporelle définit progressivement un espace représenté. Les lieux permettent à une temporalité, dimension ontologique, subjective, de se fixer à travers une forme particulière (que lui accorde dans un roman sa description, un point de vue) ou à travers un ancrage référentiel (que lui confèrent des précisions géographiques ou topographiques). Le lieu est une expression spatiale mais aussi temporelle. Le lieu qui contient du temps favorise une expression subjective, c'est-à-dire sa mise au réel, au dehors. Le lieu réalise la jonction entre temps et espace, entre dedans et dehors, entre sujet et monde. Le lieu garantit un point de vue subjectif mais aussi son expression. Le lieu apporte une solidité au discours subjectif de l'énonciateur.

C'est ainsi que Camus présente Oran en tant que ville européenne dans *La Peste*, Roblès évoque le quartier espagnol dans *Jeunes saisons* et Bakhâï raconte La ville ancienne dans *Un oued pour la mémoire*. Il en résulte donc des points de vue complètement

divergents qui façonnent une conception singulière en affirmant leurs subjectivités et en créant un nouvel espace.

II- Un espace urbain singulier

Oran constitue l'espace romanesque dans lequel évoluent les personnages de notre corpus d'analyse à savoir : *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un oued pour la mémoire*. Albert Camus, Emmanuel Roblès, Fatima Bakhaï confèrent à cette ville une place de premier choix qui correspond à un sujet littéraire dans leurs productions respectives. C'est un espace constituant une donnée géographique factuelle mais qui s'est libérée du contexte réel de la ville pour devenir lieu de tous les possibles. En effet, Oran est, dans nos trois textes, l'histoire elle-même. Elle est lieu et création, elle est ainsi l'espace du sujet et sujet de l'espace. Comment Oran se construit comme un espace du sujet et sujet de l'espace ? Cette observation nous a invité à réfléchir sur le caractère très construit de cet ensemble d'écritures et de représentations imaginaires et littéraires de cette ville dans la mesure où ils peuvent se superposer et se compléter, pour raconter, décrire, faire vivre cette ville imaginée dans l'esprit du lecteur. Il s'agissait pour nous de montrer dans les trois romans, la structure romanesque déployée, l'édifice de cette construction plurielle du sujet. Nous avons installé ainsi, notre réflexion autour de la problématique spatiale d'une double interrogation : comment l'espace Oran qui semble être à la fois espace géographique, historique, référentiel, textuel et poétique, peut-il être construit décrit de différentes manières sans attenter à sa réalité ? Comment un espace qui brasse de nombreuses ethnies, donc de nombreuses cultures, peut-il façonner l'imaginaire d'un écrivain ? En d'autres termes, la question concernait le processus dynamique de toute écriture.

En confrontant le réel de l'espace oranais et ses représentations, Oran apparaît comme un site particulier voire singulier. C'est un espace localisé et localisable, cependant sa physionomie change lorsqu'on procède à son interprétation pour dégager ses significations. Nous avons ainsi relevé une ambivalence de la ville : tantôt enfer pour les uns tantôt paradis pour les autres, Oran est un espace contrasté sur lequel les écrivains projettent un imaginaire connoté. Envisagée comme un lieu infernal, tel est le

cas dans *La Peste*, Oran est un espace hostile où l'isolement de l'homme prédomine. C'est un espace habitacle où l'évocation des lieux rappelle les enjeux des rapports de coexistence entre les habitants de la ville. Ce qui implique l'état des liens entre les Oranais où la mémoire des lieux garde l'empreinte des relations inter-humaines. Ainsi, Camus utilise le lieu comme point d'ancrage afin de montrer la cohésion du groupe par affinités ou par rivalités car les lieux rassemblent et divisent. Oran représente l'enracinement dans un milieu géographique et humain qui devient le théâtre d'une tragédie. À l'opposé de l'enfer, l'image du paradis est un autre motif récurrent. C'est un lieu vivant et agréable, c'est l'image que l'on retrouve chez Roblès et Bakhaï. Pour le premier à savoir Roblès, c'est un paradis perdu car il évoque un passé idéalisé, impossible à retrouver. C'est l'espace de la nostalgie, une géographie du souvenir disparue à jamais et l'écriture de la ville devient le seul moyen de recréer une époque et un territoire perdus et de les posséder à nouveau ; la seule manière de récupérer, en la reconstruisant avec des mots, Oran qu'il a laissée.

Bakhaï, quant à elle, use de référents historiques et anthropologiques pour recréer un passé mythique lié à un espace perdu, usurpé. Ce procédé d'écriture lui permet de prendre en charge un besoin social. A travers une tradition orale, elle met en récit l'Histoire de la ville d'Oran, pour lui donner vie. Et pour cette raison, l'auteure, par ce retour au passé, racontant le topos spatial des autochtones d'Oran, fabrique une légende.

En considérant les textes de notre corpus comme objets d'écriture, nous nous sommes attaché à la notion de paysage, telle que l'entend Michel Collot. Ainsi avons-nous défini les paysages urbains comme des reconstructions subjectives. Plus que des descriptions, ce sont des perceptions spatiales puisque les auteurs projettent sur la ville leurs émotions et leurs sentiments. Cette projection sur le monde extérieur ou intériorisation de l'univers urbain est manifeste tout au long des trois textes de notre étude. Elle confère donc et condense du signifié dans un seul espace nommé et en même temps, cette signification est polyvalente. La ville recèle ainsi un caractère symbolique.

III- Une superposition d'espaces symboliques

Il apparaît clairement que dans les trois textes, Oran dépasse la seule fonction de cadre. En effet, loin d'être limitée à un simple décor, la ville occupe une position centrale. Elle constitue le sujet même de l'écriture en offrant un champ à la fois structuré et ouvert pour la création littéraire où il s'agit pour nos trois écrivains, de l'examiner et de le transfigurer par des procédés d'écritures différents

Camus adopte un ton souvent neutre à l'égard d'Oran, celui-là même du récit, serein et détaché, sur le ton presque de l'indifférence. Oran « ville de partout et de nulle part » est un lieu dérisoire qui donne à l'histoire une dimension universelle pour dire tous les totalitarismes qui sont désignés, qu'ils soient institutionnels ou larvés, qu'ils se cachent sous le masque de l'idéologie ou de la technique, toutes les formes d'oppression, en révélant ainsi certains aspects du monde contemporain, de son organisation sociale, des formes concentrationnaires de la vie actuelle qui rétrécissent la liberté. Pour dire aussi, qu'il existe des vérités évidentes, qu'il faut reconnaître et appliquer, même si c'est dangereux car, sous une dictature, celui qui affirme des vérités élémentaires comme le droit à la liberté, à la dignité et au bonheur, court d'énormes risques s'il continue à les proclamer. Et la lutte contre l'épidémie symbolise toutes les formes de lutte. Le roman dénonce à sa façon la banalité du mal et sa mobilité : il s'est déchaîné dans une ville ordinaire, il peut resurgir ailleurs. Nulle société n'en est préservée.

Roblès ne la voit pas du tout d'un même œil ; Oran est une ville généreuse, ouverte aux étrangers qui les accueille à bras ouverts et c'est ce qui a fait sa richesse : le croisement pluriethnique et ses diversités langagières. Elle est à la fois arabe, espagnole, et française, un creuset de rencontre, une fusion de civilisation. Néanmoins, Roblès présente cette ville sous le regard propre à l'ethnicité hispanique en relation aux autres groupes. Des relations vécues dans la simplicité et la brutalité ; dans la franchise des conduites des bandes de jeunes qui dessinent en creux les sentiments d'appartenance et d'exclusion, d'identité de cette ethnie. Roblès est imbibé d'hispanisme, la Calère est un bras, une mutilation de Séville, de Tolède ou d'Alicante, un bras qui vibre et qui ne peut

vivre sans le corps qui se trouve au-delà de la Méditerranée. Il ne peut, également, renier sa race ; comme nous l'avons montré dans notre recherche. Oran et l'Espagne sont intimement liés ce qui permet à l'auteur, par le biais de la quête du père, de renouer avec ses origines.

Oran dans le texte de Bakhaï est une identité, une entité et une authenticité du pays. Ce qu'elle devance, c'est l'histoire à travers laquelle elle évoque le peuple algérien même si à aucun moment il n'est évoqué. La population d'Oran se réduit à une espèce de triangle ralliant le Grand-père, la petite fille et l'arrière-petite-fille. Notre auteure insiste sur la pédagogie historique d'Oran et met en exergue le principal actant, le sauveur, l'adjuvant, le héros qui les unit et les délivre de l'oppression coloniale en l'occurrence l'oued, symbole de la mémoire que rien ne peut endiguer. Et c'est des profondeurs de cette mémoire, longtemps réprimée, que se manifestent la révolte et la colère de l'oued avec toute son écume envahissante et dévastatrice. L'orientalisme qu'incarne Bakhaï dans son récit, c'est le rêve, le passé, la bravoure, les cavaliers arabes qui s'emparent d'Oran avec, à leur tête, un certain chef Djaffar. Oran pour notre écrivaine, c'est la restitution de quatorze siècles d'existence, c'est la noblesse du monde arabe et musulman, c'est la civilisation florissante, la culture prospère des arabes Andalous.

L'espace scriptural des trois livres : *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un oued pour la mémoire*, a un caractère très « construit » de la ville d'Oran. L'analyse de son écrire et de sa représentation nous a permis de voir sa « transposition » en des récits écrits et d'étudier ses « structures », autrement dit l'organisation générale et la stratification de cet « espace d'écritures et de représentations ». Ceci nous a mené à dégager plusieurs espaces successifs :

- un espace géographique ; le cadre physique, topographique et géographique de l'action de ces romans.

- un espace romanesque ; l'analyse des intrigues qui s'y déroulent entre des personnages et la manière dont cet espace humain ou humanisé prend vie.

- un espace historique, nourri de nombreuses références à l'actualité immédiate, au passé récent, au passé ancien où les événements passés expliqueraient les événements présents.

- un espace symbolique, associé à de multiples correspondances symboliques entre des « signes » extérieurs, concrets, réels, et des significations intérieures, morales, spirituelles, qui tendent à suggérer une présence autonome, indépendante, d'Oran, comme une sorte de personnage supérieur, de puissance ou d'entité surnaturelle, qui prédéterminerait le destin particulier des personnages, et qui serait en dernière instance le moteur premier de ces événements et, par répercussion, de leurs relations, de leurs écritures en chacun de ces récits.

Cette écriture marque une évolution nette dans le traitement littéraire de l'espace oranais. Les descriptions se détachent de leur référent réel en le transcendant. La cité devient véritablement texte. Chacun à sa manière, Camus, Roblès et Bakhaï construisent un Oran littéraire fortement esthétisée qui deviendra mythe.

IV- Une représentation mythique centrale

Comme nous venons de le préciser dans les points précédents, la ville se vit au quotidien, mais avant tout, elle se rêve. Après avoir examiné les éléments qui caractérisent les représentations de l'espace Oran, l'on relève que les trois auteurs restent continuellement attachés aux mythes ou à ce « *langage qui ne veut pas mourir* »³³⁹, comme le disait Roland Barthes à propos du *Mythe* car un mythe est un récit qui raconte une histoire exemplaire, emblématique. Cette histoire est sans cesse réécrite par les écrivains, ils en reprennent les principaux éléments, ils les réorganisent et ils leur confèrent une portée différente. Ces légendes seraient utiles et significatives pour la littérature contemporaine lorsque leurs significations rompent avec l'usage ancien :

« [Ce] matériau mythique », explique à ce sujet Didier Plassard dans un article paru en 2000, « *ne trouve sa place sur nos scènes qu'en se coupant de toute tradition interprétative, en se défamiliarisant, jusqu'à apparaître dans toute l'étrangeté et toute*

³³⁹ BARTHES, Roland, *Le mythe : aujourd'hui*. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Mythologies », 1957.p.219.

la monstruosité d'une première vision »³⁴⁰. La matérialité du mythe antique doit apparaître dans les scènes de nos jours dans son étrangeté fondamentale, le mythe doit être conforme avec les préoccupations et les exigences du monde contemporain. Nos trois écrivains semblent conscients de la fonction du mythe dans le roman au fil du temps, il procède de la même manière, pour dématérialiser et ré-interpréter le mythe du fait que les situations antiques sont repensées en termes tout modernes et les auteurs imposent aux héros leur propre style et la déformation de leur propre système.

Effectivement, à travers le roman, *La Peste*, l'imaginaire de Camus tisse et entrecroise les temporalités. Et derrière cette rêverie sur la cité contemporaine, à travers tous les fantasmes qui sous-tendent la modernité, on peut débusquer quelques avatars d'archétypes anciens. Au détour des images profuses que livre la mythologie contemporaine de la ville, apparaît d'abord le labyrinthe. Les formes d'expression du labyrinthe sont nombreuses dans les cultures antiques, dans lesquelles nous est enseigné le mystère transcendantal qui a toujours préoccupé l'être humain : Comment résoudre le mystère de la vie et de la mort ? La ville se découvre par des lignes d'errements, par des parcours initiatiques qui fondent et qui nouent le destin de chaque citoyen. Le labyrinthe est une métaphore de la vie : chacun y cherche son chemin, se perd, erre, découvre un îlot de bonheur au détour d'une année propice, puis finit toujours par dériver vers le lieu de la fatalité, carrefour des chemins et des mondes où se tient, selon les uns, la grande déesse, triple Hécate ou triple Parque, et selon les autres le monstre bestial assoiffé de sang, l'inéluctable Minotaure. Ainsi la ville labyrinthique recèle en elle les chemins du plaisir et ceux de la souffrance.

La figure du labyrinthe est utilisée pour décrire et analyser l'espace oranais où on y voit une métaphore riche de sens. Le tracé ou le dédale des rues, la diversité du bâti et la multiplicité des stimuli reçus rendent l'espace urbain difficile à appréhender d'emblée et à maîtriser, particulièrement lorsque les protagonistes sont confrontés à une ville close. Le labyrinthe est une figure spatiale de la contrainte, car il impose au mouvement en

³⁴⁰ PLASSARD, Didier. « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine. ». In : *Ariane EISSEN*, Jean-Paul ENGÉLIBERT (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne, 2000 (pp. 41-56).

son sein des barrières qu'il est difficile, voire impossible, de contourner, selon le degré d'ouverture du labyrinthe.

A travers le roman, *Jeunes saisons*, les souvenirs de l'enfance est une source inépuisable pour Roblès. Ses premières expériences de la vie, son caractère complexe, ses rêveries et ses désirs, ses lectures s'entremêlent pour créer un univers mythique du paradis perdu. Ce processus de retour à l'enfance par sa re-création est expliqué par Bachelard : « *Pour forcer le passé, quand l'oubli nous enserre, les poètes nous engagent à réimaginer l'enfance perdue* »³⁴¹. Ce « paradis perdu » dont la puissance atteindra infiniment le présent de l'auteur est vécu dans l'acte de remémoration et dans le retour incessant vers les origines.

Le mythe de l'enfance dans le texte de Roblès est un projet qui représente le « paysage intérieur » de l'être : les images et les figures qui hantent l'écriture de cet écrivain se prêtent à une interprétation mythologique, celle de la reconstruction de l'être intérieur à travers des mythographies rassemblées et coordonnées afin de former un ensemble qui fait sens dans l'histoire contemporaine. Le mythe, sur un plan général, « *est d'abord une histoire et se présente sous la forme d'un récit* »³⁴² ». Appliqué à l'enfance, le mythe se réduit à une image archétypale. Roblès se sert, volontairement ou non, de cette image primitive de l'enfance, et se livre à des représentations littéraires de l'enfance pour construire ses écrits narratifs.

De plus, le retour à Oran, sa ville natale, annoncé dès le début du récit « *La même joie, toujours neuve et légère, bondit en moi chaque fois que je retourne à Oran* »³⁴³ est sans doute le mythe le plus « innocent » qui soit : l'enfant, même s'il devient adulte ou vieux, ne cesse de retourner pour se réfugier dans le lieu de son « innocence », dans le calme de la solitude, qu'il avait jadis connue. Il part à la quête de l'inconnu, du nouveau et du non-habituel mais il finit par se libérer de son propre être et par reconnaître la paix de son origine, celle-ci n'étant pas toutefois toujours accessible surtout quand l'être est condamné à un aller sans retour, à errer infiniment jusqu'au bout des temps.

³⁴¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960 (éd. 1999), p.94.

³⁴² D. KUNZ WESTERHOFF, « L'autobiographie mythique », Ambroise Barras, 2005

³⁴³ ROBLÈS Emmanuel, *Jeunes saisons*, Paris, Éditions du Seuil, 1995. p.9

Fatima Bakhāï quant à elle, dans *Un Oued pour la mémoire*, déterre et réinvente une sorte de mythe originel de la naissance d'Oran, en tentant de retrouver l'identité d'un peuple ; une identité usurpée qui ne pourra impunément être ensevelie. A travers l'oued incarnant la communauté algérienne autochtone, c'est une quête identitaire qu'elle retrace dans cette histoire par le truchement de toute une symbolique. Par ce retour aux origines de la culture et de l'histoire algérienne, Bakhāï offre un témoignage contre l'oubli et exprime la nécessité de la transmission de l'héritage historique aux générations à suivre.

Bakhāï porte ainsi un intérêt particulier à la construction imaginaire qui met en exergue les éléments fondamentaux de la genèse de la ville d'Oran. Elle aussi, dans sa représentation, fait appel, de manière plus explicite que Camus et Roblès, au mythe : il s'agit du mythe fondateur. En effet, l'écriture mythique est pour elle, un moyen de représentation et de contextualisation politique et sociale.

Oran est ainsi construite autour de figures explicitement complexes et parfois étranges, en faisant notamment appel aux mythes. Face à cette infinité de représentations possibles, de la multiplicité des versions descriptives qui contribuent à la construction et au devenir de la ville d'Oran littérisée, nous nous rendons compte de la complexité urbaine oranaise dans la littérature en assistant à la naissance d'un nouveau mythe telles les grandes capitales du monde.

V- Un mythe littéraire embryonnaire

L'espace urbain oranais grandit au fil du temps. Deuxième ville importante de l'Algérie après la capitale, Oran génère à partir du XXème siècle un regard nouveau sur elle : la cité prend une ampleur de plus en plus démesurée où les citoyens finissent par perdre leur individualité. Cette fourmilière devient labyrinthique : des destins se croisent, des rencontres s'opèrent, selon les lois douteuses du hasard ou les caprices de quelque obscure volonté. Nous avons prétendu dans ce travail, assembler les pièces d'un puzzle encore en construction pour dresser le portrait d'une ville devenue espace littéraire.

Oran dans l'imaginaire des auteurs du corpus permet de relever des significations implicites telles la symbolique du lieu neutre ou du lieu du souvenir ou encore du lieu mythique. La ville disparaît et laisse place au langage littéraire, langage en perpétuel mouvement, constamment renouvelé par les lectures successives. La richesse des trois romans abordés dans cette recherche, a permis de montrer comment les écritures et les représentations prennent de la distance pour s'approprier l'espace d'un regard critique, nostalgique ou lucide. Tout cela en mêlant l'expérience personnelle et fictionnelle à la construction d'un regard sur la société.

De ce fait, nous avons constaté, à travers cette analyse, comment l'espace référentiel qu'est Oran, sert de point de départ pour le récit et devient finalement le cadre d'une réflexion de diverses lectures relevant d'une réalité mais aussi de la relation éthique et esthétique avec la littérature et la vie. Ces auteurs attribuent à l'univers oranais une ouverture qui met l'espace référentiel sur un même plan d'importance que celui de l'histoire elle-même.

Cet espace romanesque oranais est une donnée essentielle du corpus qui se multiplie et se dédouble à la guise des auteurs de cette étude. Oran, est un axe dans ces romans, il s'agit non seulement du cadre principal des histoires, mais aussi d'un point de départ ou de rencontre car chaque auteur explore et multiplie les voies pour constituer un espace référentiel plus large dans leurs romans respectifs. Oran, devient ainsi un carrefour de perspectives qui nous offre un portrait multiple qui se dédouble également dans le temps, dans les années quarante, dans les années trente dans les années vingt, au temps de la colonisation française en Algérie et de la révolution algérienne. D'autres images historiques, mythiques ou imaginaires de la ville, apparaissent dans les références à l'époque de la colonie, à la ville mythique et fondatrice.

Dès lors, la ville de l'Ouest algérien se manifeste comme une entité fantastique où les humains ne sont plus que des unités indistinctes. L'écriture romanesque dans les textes du corpus à travers les descriptions, les discours rapportés, les degrés de l'image, donne à la vie et à la ville d'Oran un aspect insaisissable et énigmatique. Oran déploie dans les romans *La Peste*, *Jeunes saisons* et *Un oued pour la mémoire* un charme mystérieux, à la fois sensuel et mortifère, voluptueux et inquiétant.

Chaque étape de notre recherche nous a permis d'explorer des niveaux différents qui constituent la richesse des textes du corpus et témoignent de la versatilité des écritures et des représentations de l'espace urbain. Ces écrivains qui se servent de leurs propres expériences, adoptent une démarche et mettent en place des mécanismes divers. Cette diversité des « manières d'écrire » Oran, prouve l'extraordinaire capacité de cette ville à susciter un intérêt d'écriture des plus évidents comme les grandes villes inspiratrices de la littérature contemporaine telles que Paris, Londres, New York et tant d'autres.

Les écritures et les représentations de l'espace oranais à partir des trois textes choisis que nous nous sommes proposé d'analyser dans le cadre d'une réflexion sur le discours romanesque, s'avèrent finalement plurielles et se présentent comme une sorte d'origami d'expériences, de souvenirs et de références

Les trois romans du corpus choisis se superposent donc de manière à ne composer qu'un seul récit « archétype » sous-jacent ; Oran serait une représentation naissante, émergente décrite sous une forme métaphorique, métonymique, symbolique, comme un labyrinthe mystérieux, un paradis perdu ou encore un mythe fondateur. Oran une matrice vivante, une source de représentations, un lieu privilégié, une communauté vivante serait ainsi un mythe littéraire naissant.

BIBLIOGRAPHIE

I – Corpus d’analyse

- CAMUS, Albert. *La Peste*. Paris, Édition Gallimard, Collection Folio, 1995.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Jeunes saisons*. Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- BAKHAÏ, Fatima. *Un Oued pour la mémoire*. Paris, Édition L’Harmattan, Collection. Ecritures Arabes ; Paris, 1995.

II- Œuvres majeures d’Albert Camus

Romans et nouvelles

- CAMUS, Albert, *L’Etranger*. Paris : Editions Gallimard, 1942.
- CAMUS, Albert. *La Chute*. Paris : Editions Gallimard, 1956.
- CAMUS, Albert. *L’Exil et le Royaume*. Paris : Editions Gallimard, 1957.
- CAMUS, Albert. *La mort heureuse*. Paris : Editions Gallimard, 1971.
- CAMUS, Albert. *Le Premier Homme*. Paris : Editions Gallimard, 1944.

Théâtre

- CAMUS, Albert. *Révolte dans les Asturies*, essai de création collective. Alger : Editions Charlot, 1936.
- CAMUS, Albert. *Caligula* (première version en 1938), pièce en 4 actes. Paris : Editions Galimard, 1944.
- CAMUS, Albert. *Le Malentendu*, pièce en 3 actes. Paris : Editions Galimard, 1944.
- CAMUS, Albert. *L’État de siège* . Paris : Editions Pierre-Louis Rey, 1949.
- CAMUS, Albert. *Les Justes*, pièce en 5 actes. Paris : Editions Pierre-Louis Rey, 1950.

Essais

- CAMUS, Albert. *L’Envers et l’Endroit*. Alger : Editions Charlot, 1937.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Editions Galimard, 1942.
- CAMUS, Albert. *Noces suivi de l’Eté*. Paris : Editions Galimard, 1959.
- CAMUS, Albert. *L’Homme révolté*. Paris : Editions Gallimard, 1951.
- CAMUS, Albert. *Lettres à un ami allemand*. Paris : Editions Gallimard, 1945.

Autobiographie et divers

- CAMUS, Albert. *Actuelles I, Chroniques 1944-1948*. Paris : Editions Galimard, 1950.
- CAMUS, Albert. *Actuelles II, Chroniques 1948-1953*. Paris : Editions Galimard, 1953.
- CAMUS, Albert. *Actuelles III, Chroniques 1939-1958*. Paris : Editions Galimard, 1958.
- CAMUS, Albert. *Carnets I, mai 1935-février 1942*. Paris : Editions Gallimard, 1962.
- CAMUS, Albert. *Carnets II, janvier 1942-mars 1951*. Paris : Editions Gallimard, 1964.
- CAMUS, Albert. *Carnets III, mars 1951-décembre 1959*. Paris : Editions Gallimard, 1989.
- CAMUS Albert, GRENIER Jean, *Correspondance 1932-1960*. Paris : Editions Gallimard, 1981.
- CAMUS Albert, CHAR René *Correspondance 1946-1959*. Paris : Edition Gallimard, 2007.
- CAMUS, Albert, *discours du 10 décembre 1957*. Paris : Editions Galimard, 1958.

III- Œuvres majeures d'Emmanuel Roblès

Romans

- ROBLÈS, Emmanuel. *L'Action*, Paris : Editions Le Seuil, 1996.
- ROBLÈS, Emmanuel. *La Vallée du paradis*. Alger : Editions Charlot, 1941.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Travail d'homme*. Alger : Editions Charlot, 1942.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Les Hauteurs de la ville*. Alger : Editions Charlot, 1948.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Cela s'appelle l'aurore*. Paris : Editions Le Seuil, 1952.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Federica*. Paris : Editions Le Seuil, 1954.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Le Vésuve*. Paris : Editions Le Seuil, 1961.
- ROBLÈS, Emmanuel. *La Remontée du fleuve*. Paris : Editions Le Seuil, 1964.
- ROBLÈS, Emmanuel. *La Marie des quatre vents*. Alger : Editions Charlot, 1942.

Théâtre

- ROBLÈS, Emmanuel. *Montserrat*, pièce en 3 actes. Alger : Editions Charlot, 1949.
- ROBLÈS, Emmanuel. *La vérité est morte*, pièce en 3 actes. Paris : Editions Le Seuil, 1952.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Île déserte*. Paris : Editions Le Seuil, 1941.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Lanterne Magique*. Paris : Editions Le Seuil, 1994.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Un château en novembre suivi de La Fenêtre*. Paris : Le Seuil, 1984

Autobiographie et divers

- ROBLÈS, Emmanuel. *Saison violente*. Paris : Editions Le Seuil, 1974.
- ROBLÈS, Emmanuel. *L'Ombre et la rive*. Paris : Editions Le Seuil, 1972.
- ROBLÈS, Emmanuel. *L'Homme d'Avril*. Paris : Editions Le Seuil, 1959.
- ROBLÈS, Emmanuel. *La mort en face*. Paris : Editions Le Seuil, 1951.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Nuits sur le monde*. Alger : Editions Charlot, 1944.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Cristal des jours suivi de La Rose de l'énigme poèmes*. Paris : Editions Le Seuil, 1990.

IV- Œuvres majeures de Fatima Bakhaï

Romans

- BAKHAÏ, Fatima. *La Scaléra*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- BAKHAÏ, Fatima. *Dounia*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- BAKHAÏ, Fatima. *La Femme du caïd*. Oran : Dar El Gharb, 2003.
- BAKHAÏ, Fatima. *Izuran*. Oran : Dar El Gharb, 2006.
- BAKHAÏ, Fatima. *Les Enfants d'Ayye (Izuran II)*. Oran : Dar El-Gharb, 2008.

Contes

- BAKHAÏ, Fatima. *Histoire de la petite fleur bleue*. Alger : Alpha, 2011.
- BAKHAÏ, Fatima. *Aziadé*. Oran : Dar El Gharb, 2008.
- BAKHAÏ, Fatima. *Les Contes de ma sœur Nadra*. Oran : Dar El Gharb, 2009.
- BAKHAÏ, Fatima. *Histoires de la nature*. Oran : Ibn Khaldoun, 2007.

Essais

- BAKHAIÏ, Fatima. *Oran et ses hommes célèbres*. Oran : Dar El Gharb, 2003
- BAKHAIÏ, Fatima. *Raconte-moi Oran*. Oran : Petit Lecteur, 2002.
- BAKHAIÏ, Fatima. *Oran face à sa mémoire* (ouvrage collectif). Oran : Bel Horizon, 2003.

V- Ouvrages théoriques

Ouvrages critiques et théories littéraires

- ACHOUR, Christiane et BEKKAT Amina. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida : Tell, décembre 2002.
- ACHOUR, Christiane et REZOUG Simone. *Convergences critiques*. Alger : OPU, 1995.
- ADAM, Jean Michel, *Linguistique et description littéraire*. Paris : Editions Larousse, 1976.
- ADAM, Jean-Michel. *La Description*. Paris : PUF, coll. « Que Sais-Je ? », 1993.
- ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André. *Le Texte descriptif*. Paris : Nathan, 1989.
- ADAM, Jean Michel et REVAZ Françoise. *L'analyse des récits*. Paris : Editions Le seuil, 1996.
- ALLARD, Jacques. *Zola le chiffre du texte*. Presses Universitaires de Grenoble et Presses de l'Université du Québec, 1978.
- BACHELARD Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 3^{ème} édition, 1961.
- G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*. Paris : PUF, 1960 (éd. 1999)
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BARBERIS, Pierre. *Le Prince et le Marchand; idéologiques : la littérature, l'histoire*. Paris : Editions Fayard, 1980.
- BARROIS, Claude. *Psychologie du guerrier*. Paris : Editions Hachette, 1993.
- BARTHES, Roland. *Essai critique*. Paris : Le seuil, 1964.

- BARTHES, Roland. *Communications*, 8, *L'analyse structurale des récits*. Paris : Editions Le Seuil, Collection Points Essais, 1981.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Editions Le seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. *Sémiologie et urbanisme, L'Aventure sémiologique*. Paris : Éditions Le Seuil, 1985.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Editions Le seuil, 1972.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Editions Le seuil, Coll. Tel Quel, 1973.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*. Paris : Editions Point, 1982.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Editions Gallimard, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Editions Gallimard, 1955.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Real. *L'Univers du roman*. Paris : PUF, 1989.
- BURGOS, Jean. *La Poétique de l'imaginaire*. Paris : Editions Le Seuil, Collection Pierres vives, 1982.
- BUTOR, Michel. *Essai sur le roman*. Paris: NRF Gallimard, 1972.
- BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris : Editions Minuit, 1964.
- BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Paris : Éditions de Minuit. 1982.
- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Dunod, 1990.
- COQUET, Claude. *La quête du sens. Le langage en question*. Paris : PUF, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Le seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Le seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Le seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Le seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Editions Le Seuil, 1982.
- GERVAIS-ZANINGER. *La description*. Paris : Hachette Supérieur, 200
- GOLDMAN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, coll. Idées, 1964.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*. Paris : Le seuil, 1970.
- HAMMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette supérieur, 1993.

- HAMON, Philippe. *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Paris, Macula, 1991.
- HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981.
- JAUSS, H. R. *L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire , Pour une esthétique de la réception*, Paris : Editions Gallimard, coll. "TEL", 1978.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions Le seuil, Collection Point Essais, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris : Editions Le seuil, 1980.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La Peste d'Albert Camus*. France : Editions Gallimard, Collection Foliothèque, 1991.
- MAILHOT, Laurent. *Albert Camus ou l'imagination du désert*. Montréal, Presse de l'université de Montréal, 1973.
- MITTERRAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris : PUF, 1980.
- PICON, Gaëtan. « *Remarques sur La Peste* » en *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris : Editions Garnier Frères, 1970.
- QUILLOT Roger, *La Mer et les Prisons, essai sur Albert Camus*. Paris : Gallimard, 1956.
- RAFFESTIN, Claude. *Pour une géographie du pouvoir*. Paris : Librairies techniques, 1980.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Le temps dans la tragédie grecque*. Editions Librairie philosophique J. Vrin, Coll. Science de l'homme, 1971.
- REUTEUR, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action, essais d'herméneutique*. Paris : Editions Le seuil, 1986.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit*, tome 1. Paris : Editions Le Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, tome 1. Paris : Editions Le Seuil, Collections Points Essais, 1991
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2004, réédition de l'édition Armand Colin, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris : Gallimard, collection Folio Essais, 1986, réédition de l'édition de 1940.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*. Paris : Éditions Gallimard, 1948.

- WEINRICH, Harald. *Le Temps*. Paris : Le seuil, 1973.
- WESTPHAL, Bernard. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris: Minuit. 2007.
- WHITE, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset. 1994.

Ouvrages de sémiotique, linguistique et mythe

- BARTHES, Roland. *Le mythe : aujourd'hui*. Paris : Éditions Le Seuil, Collection «Mythologies», 1957.
- BAUDOIN, Roland. *Ville productive et mobilisation du territoire*. Paris : Editions L'Harmattan, 2006.
- BLANCQUARD Paul. *Une histoire de la ville pour repenser la société*. Paris : Editions La découverte, 1997.
- CABANTOUS, Alain. *Mythologies urbaines. Les villes entre histoire et imaginaire*. Rennes : Presses de l'université de Rennes, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Paris : Editions Gallimard. 1990.
- CLAVAL, Paul. *Géographie culturelle*. Paris : Editions Nathan Université, 1995.
- CLAVAL, Paul. *Géographie du XXI^e siècle*. Paris : Editions L'Harmattan, 2003.
- COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles: Actes Sud; Versailles: ENSP. 2011.
- COURTES, Joseph. *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette supérieur, 1991.
- COURTES, Joseph. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette universitaire, 1976.
- DUCROT Oswald. *Le dire et le dit*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 (réédition de l'édition Bordas de 1969).
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, trad. Myriam Bouzaher. Paris : Editions Grasset et Fasquelle, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Editions Gallimard, 1957.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Paris : Editions Gallimard. 1963.

- ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris : Gallimard, collection « Folio Essais », 1965.
- FISCHER, Gustave-Nicolas. *La Psychologie de l'espace*. Paris : PUF, 1981.
- FRÉMONT, Armand et al. *Géographie sociale*. Editions Masson, 1984.
- GARRIC, Henri. *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans le discours contemporain*. Paris : Honoré Champion, 2007.
- GETREY, Jean. *Comprendre l'aventure ambiguë*. Paris : Les Classiques Africains, 1982.
- GIDE, André. *Les Nourritures terrestres*. Paris : Editions Gallimard, 1972.
- GRACQ, Julien. *La Forme d'une ville*. Paris : Editions José Corti, 1985.
- GASSIN. *L'Univers symbolique d'Albert Camus : essai d'interprétation psychanalytique*. Paris : Editions Minard, 1981.
- KUNZ WESTERHOFF, Dominique. *L'autobiographie mythique*. Ambroise : Barras, 2005.
- LESPEZ René, *Oran, étude de géographie et d'histoire urbaine*, Alcan 1938 ; réédition Mémoire de la Méditerranée, 2003.
- LOTMAN, Youri. *La Sémiotique*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. Analyse du discours et l'étude de la littérature, in *Au-delà des œuvres, Les voies de l'analyse du discours littéraire*. Paris : Editions L'Harmattan, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Editions Armand Colin, 2004.
- MARÇAIS, Philippe. *Esquisse grammaticale de l'arabe maghrébin*. Paris ; Editions Librairie Américaine et d'Orient, 1977.
- MARÇAIS, William et MARÇAIS, Georges. *Les monuments arabes de Tlemcen*. Editions A. Fontemoing, 1903.
- MAX, Weber. *La ville*. Paris : Editions Aubier Montaigne, 1982.
- MIRNISSI, Fatima. *Sexe, Idéologie, Islam*. Paris : Editions Tièrce, 1983.
- MONDADA, Lorenza. *L'Espace*. Lausanne : Payot, 1989.
- MORETTI, Franco. *Atlas du roman européen (1800-1900)*. Paris : Éditions du Seuil. 2000.

- PELLEGRINO, Pierre et alli. *Paysage et pertinence architecturale*. Paris : CRAAL-CORDA, 1976.
- PINÇONNAT, Crystel. *New-York, mythe littéraire français*. Paris : Editions Droz, 2001.
- RODINSON, Maxime. *Les Arabes*. PUF, Collection Cadrige, novembre 2002.
- SPAIN, Daphne. *Gendered Spaces*. Chapel Hill : University of North Carolina Press. 1992.
- TODOROV Tzvetan, *L'abus de la mémoire*. Barcelone : Editions Paidós, 2000.
- TODOROV Tzvetan, BAKHTINE Mikhaïl, *Le principe dialogique*. Paris : Editions Le Seuil, 1981.
- ZOTENBERG Harman, *De la création à David*. Paris : Editions Sindbad, 1989.

VI- Articles / Entretien

- AMIEL, Henri Frédéric. *Fragments d'un journal intime*. 31 oct 1852. Cité in A. CAMUS. Essais. Textes complémentaires de *Noces*.
- BENATIA. *Alger, agrégat ou cité*, dans *Les cahiers de Tunisie*, 1^o et 2^o trimestre Institut des hautes Etudes, Tunis ; 1958.
- BENKADA, Saddek. *Oran, ou la mémoire exhumée (1962, 1994) dans les nouvelles d'Assia Djebar*. Paru dans *Insaniyat / إنسانيات*, 65-66 | 2014.
- BENRAMDANE, Farid. *Espace, signe et identité au Maghreb. Du nom au symbole*. Paru dans *Insaniyat / إنسانيات*, 9 | 1999.
- BENRAMDANE, Farid. *De l'étymologie de Wahran : de Ouadaharan à Oran*. Paru dans *Insaniyat / إنسانيات*, 23-24 | 2004.
- BREMOND, Claude. *La logique des possibles narratifs*, in *communication 8*, Ed Le Seuil, 1966.
- DEPIERRIS, Jean-Louis. *Entretien avec Emmanuel Roblès*. Paris : Le seuil, 1967.
- DJEBAR, Assia. Le titre de l'article. *Le monde* du 27/7/1980.
- DURAND, Gilbert. *Les fondements de la création littéraire*. Encyclopaedia Universalis, Enjeux, Tome 1, 1990

- GREIMAS, Algirdas Julien. *Elément pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. Communication, 8 Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris : Editions Le Seuil, Collection Points Essais 1981.
- HOWLETT Jacques. *Notes sur l'objet dans le roman*, In *Esprit*. Juillet-août 1958, vol 26, n° 263-264.
- Interview d'Emmanuel Roblès in *Revue CELFAN* (Temple Univ. Philadelphie), n° I : 3-1992, spécial « Emmanuel Roblès ».
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*. Paris : Editions Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1998
- MANGEMATIN, M. NYS, Ph et YOUNES, Ch. *Sens du lieu*. Bruxelles : OUSIA, 1996.
- PAUL-LEVY, Françoise et SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace*. Paris : Editions centre Georges Pampidou, 1992.
- PIVETEAU, Jean- Luc. *La perception de l'espace au XVIIIe siècle à travers l'étude d'un cas : Uli Bräker*, in : *Der Mensch in der Landschaft*. Berne : Peter Lang, 1986.
- POIRIER, Jacques. et Wunenburger Jean-Jacques. *Lire l'espace*. Bruxelles : OUSIA, 1996.
- POSTHUMUS, Stéphanie. *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres*. *Mosaic: A Journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 44, no2, Winnipeg, 85-100. 2011.
- SELLIER, Philippe, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* Littérature, n°55. 1984.
- TODOROV Tzvetan, *Les Formes du discours*, cité dans Michel Corvin, *Qu'est-ce que la comédie*, Paris, Dunod, 1994.

VII- Travaux universitaires / actes de colloque.

- BOUVET, R. *Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen*. R. Bouvet et K. White (dirs.). *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*. Montréal : Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 2008.

- BRUNEL Pierre (dir). *Paris et le phénomène des capitales littéraires*. Paris : Presses de l'université « Paris-Sorbonne », 1980.
- FRANK, M. C. 2009. « Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin ». W. Hallet et B. Neumann (dirs.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld : Transcript Verlag. **Trad** : FRANK, M. C. 2009. "Les études littéraires et le tournant spatial : approches de Yuri Lotman et Mikhail Bakhtin". W. Hallet et B. Neumann (dir.). *Espace et mouvement dans la littérature. Les sciences littéraires et le virage spatial*. Bielefeld : maison d'édition Transcript.
- HELLE, H. Waahlberg. *De l'identité urbaine : le Paris de Balzac*, In : *Actes du XVI^e colloque des romanistes scandinaves*.
- PLASSARD, Didier. « *De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine* ». In : *Ariane EISSEN, Jean-Paul ENGÉLIBERT (dir.), La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers : La Licorne, 2000
- PELLEGRINO, Pierre (sous la direction de). *Figures architecturales urbaines*. Actes du congrès de Genève de l'association internationale de sémiotique de l'espace, Anthropos, bibliothèque des formes, Paris, 1994.
- PELLEGRINO, Pierre. *Formes et figures spatiales*. Communication pour le colloque de Cerisy, 1986.
- WATTEE DELAMOTTE, Myriam. « *Mythe, création et lecture littéraire. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire* » in *Mythe et création théorie, figures*. Sous la direction de Eléonore Faivre d'Arcier- Jean –Paul Madou, Laurent Van Eynde.
- ZAPF, Hermann. « *The State of Ecocriticism and the Function of Literature as cultural ecology* ». C. Gersdorf et S. Mayer (dirs.). *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam ; New York : Rodopi. 2006. **Trad** : ZAPF, Hermann. «L'état de l'écocriticisme et la fonction de la littérature en tant qu'écologie culturelle». C. Gersdorf et S. Mayer (dir.). *Nature dans les études littéraires et culturelles. Conversations transatlantiques sur l'écocriticisme*. Amsterdam New York : Rodopi. 2006.

VIII- Revues

- BASSET, René. *Fastes chronologiques de la ville d'Oran*. Bulletin de la société de géographie et d'archéologie d'Oran (B.S.G.A.O), 1892.
- Berthou, André. *Les verbes de déplacement, aller et venir : lieu d'une double relation déictique et intersubjective*, In Degrés n°35-36, Helbo, Bruxelles 1983.
- BONN, Charles. *Le roman maghrébin et son espace intertextuel : proposition pour une lecture de l'énonciation à partir du pôle spatial de la réception*, in revue des langues n°11, université d'Oran, ILE, juin 1994.
- GEHRING, Marco. *La Construction de l'espace*. In Degrés n°35-36, Helbo, Bruxelles 1983.
- GENINASCA, Jacques. *L'espace et son sujet*. In degrés n°35-36, Helbo, Bruxelles 1983.
- HAMON, Philippe. *Qu'est-ce qu'une description ?*, *Poétique*, n°12, 1972.
- HAMON, Philippe. *Voir la ville, Romantisme*. vol. 24, n° 83, 1994, pp. 5-8
- MONDADA, Lorenza. *Dire l'espace, pouvoir du discours et verbalisations spatiales*. In : *Espaces et sociétés* n° 48-49, Privat, Toulouse 1987.
- MOUSSAOUI, Abderrahmane. *Pour une sociologie de la ville en Algérie*, in revue des langues n°11, université d'Oran, ILE, juin 1994.
- NYS, Philippe. *Paysage et représentation : la terre comme paysage*, dans *Géographie et cultures*, n°13, printemps, 1995.

IX- Thèses

- MONNIER SCHAFFNER, Isabelle. Thèse de doctorat en monde anglophone, *La ville et ses représentations dans le roman américain, 1870-1920*. Université Paris III. 1999.
- SARI KARA MOSTEFA, Fawzia. Thèse d'état, es lettres et sciences humaines, « *Pouvoir de l'écriture et authenticité* », *essai sur l'œuvre de Mohammed Dib*, université Paul Valéry, Montpellier III.

X- Dictionnaires / Encyclopédies.

- BONTE, Pierre ET IZARD Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, juillet 1992.
- AUTEUR De Collectif. *Chronologie illustrée de l'histoire universelle, les faits, les hommes, les civilisations*. Paris : Editions Eléctis, 1992.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Editions Laffont, 1997.
- DUCROT, Oswald ET TODOROV Tzevetan. *Dictionnaire encyclopédiques des sciences du langage*. Paris : Editions Le seuil, 1972.
- Encyclopaedia Universalis. Paris : Editions Encyclopaedia Universalis, 1968.
« L'espace », « Urbanisme et architecture », « Jumeaux », « Les fondements de la création littéraire ».
- GREIMAS, Algirdas et COURTES Joseph. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage sémiotique*. Paris : Editions Hachette universitaire, Tome I, 1979, Tome II, 1986.

XI- Sites Internet

- Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes.
<https://etlettera.wordpress.com/2015/01/15/1s-es-1-lettre-dalbert-camus-a-roland-barthes-sur-la-peste-janvier-1955/>
- MAINGUENEAU Dominique « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire » *Contextes*, n°1, 2006.
URL . <http://contextes.revues.org/index93.html>.
- OSTENSTAD, Inger. « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », in *Argumentation et Analyse du discours n°3*
URL : <http://aad.revue.org/index665.html>.
- BOURNEUF, Roland. *L'Organisation de l'espace dans le roman*.
<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1970-v3-n1-etudlitt2184/500113ar.pdf>
- GODFROY, Alice. *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*
<https://www.fabula.org/acta/document1705.php>

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	6
I- La présence littéraire d'Oran.....	8
II- Les œuvres privilégiées	12
III- Les écrivains retenus	14
IV- Les critiques reçues	18
V- Ecritures et représentations.....	21
PREMIERE PARTIE : Les écritures de l'espace oranais	25
Introduction partielle	26
Chapitre I : Oran : espace vécu/espace écrit	30
1-1- Camus : Oran, lieu de passage.	33
1-2- Roblès : Oran, lieu d'enfance.....	40
1-3- Espace ancestral	44
Chapitre II : Les écritures génériques d'Oran	50
2- 1- <i>La Peste</i>, récit d'une chronique : Une écriture collective	52
2-1-1- Chronique d'une épidémie.....	54
2-1-2- Chronique et objectivité.....	57
2-2- <i>Jeunes saisons</i>, récit autobiographique : une écriture du moi	60
2-2-1- Récit d'enfance	61
2-2-2- Récit de vie	63
2-3- <i>Un Oued pour la mémoire</i>, récit des origines : Une écriture mythique	68
2-3-1- Récit des origines.....	69
2-3-2- Récit mythique.....	72

Chapitre III : Les écritures narratives d’Oran.	80
3-1- Les structures narratives : situations et actions.	82
3-1-1- <i>La Peste</i> d’Albert Camus.....	83
3-1-2- <i>Jeunes saisons</i> d’Emmanuel Roblès.....	86
3-1-3- <i>Un oued pour la mémoire</i> de Fatima Bakhäi.....	89
3-2- La temporalité.	92
3-2-1- <i>La Peste</i> : Temporalité tragique.....	92
3-2-2- <i>Jeunes saisons</i> : temporalité mémorielle.....	95
3-2-3- <i>Un oued pour la mémoire</i> : temporalité cyclique	101
3-3- La narration.	105
3-3-1- Double narration.....	107
3-3-2- Narration unique	111
3-3-3- Narration multiple.....	114
Conclusion partielle	120
DEUXIEME PARTIE : La sémiotique des espaces.	122
Introduction partielle	123
Chapitre I :Topographie sémiotique.	126
1-1- <i>La Peste</i>, espace connoté.	128
1-1-1- Lieu neutre	130
1-1-2- Lieu labyrinthique et du tragique.....	133
1-2- <i>Jeunes saisons</i>, espace dénoté.	138
1-2-1- Lieu de l’enracinement	140
1-2-2- Lieu du cloisonnement.....	144

1-3- Un oued pour la mémoire, espace figuré.....	146
1-3-1- Lieu de verticalité et d'oppression.....	149
1-3-2- Lieu d'horizontalité, d'éclatement et de liberté.....	151
Chapitre II :Transfiguration et transcendance de l'espace.....	158
2-1- Ville universelle	160
2-1-1- Les thèmes.....	161
2-1-2- Les personnages.....	165
2-1-3- Le sens métaphorique	177
2-2- Ville biculturelle	181
2-2-1- Souvenirs sensoriels.....	182
2 2-2- Biculturalisme Roblèsien	186
2-3- Ville originelle.....	188
2-3-1- Voix ancestrales.....	188
2-3-2- Mémoire du peuple	191
Chapitre III : Configuration de l'histoire.....	196
3-1- Histoire collective	198
3-1-1- Propagation du mal	199
3-1-2- L'apparition du « nous » collectif.....	201
3-2- Histoire individuelle.....	204
3-2-1- Entre ouverture et clôture	206
3-3- Histoire mythique.....	210
3-3-1- Mythe et symboles.....	210
Conclusion partielle	218

TROISIEME PARTIE : Les représentations d’Oran.	220
Introduction partielle	221
Chapitre I : Espace de quête.	224
1-1- Quête de l’humain.	225
1-1-1- La condition humaine face à la mort.	229
1-1-2- L’humanisme Camusien	233
1-2- Quête du père.	239
1-2-1- Le père : une figure solaire	242
1-2-2- Hispanisme oranais.....	245
1-3- Quête identitaire.	249
1-3-1- la pérennité de la mémoire.....	253
1-3-2- L’identité culturelle.	255
Chapitre II : Espace du dire.	259
2-1- Espace politique.	261
2-1-1- La dénonciation du nazisme et de toute forme de totalitarisme.	266
2-2- Espace ethnique.	272
2-2-1- L’interculturel, le méditerranéen.	275
2-3- Espace historique.	280
2-3-1- La reconquête de soi	283
Conclusion partielle	287

CONCLUSION GÉNÉRALE	290
I- Trois regards différents	294
II- Un espace urbain singulier.....	296
III- Une superposition d'espaces symboliques	298
IV- Une représentation mythique centrale.....	300
V- Un mythe littéraire embryonnaire	303
BIBLIOGRAPHIE	306
TABLE DES MATIERES	320