

La Résistance contre l'oppression dans *Nedjma* de Kateb Yacine et *Les hauteurs de la ville* d'Emmanuel Roblès

José Carlos MARCO VEGA

Universidad Complutense de Madrid
naikop@yahoo.com

Recibido: 18 de mayo de 2010

Aceptado: 7 de noviembre de 2010

RÉSUMÉ

Les émeutes du 8 mai 1945 à Sétif et Guelma mettent le feu aux poudres en Algérie. Cette date marque un avant et un après dans les rapports entre colonisateurs et colonisés et déclenche le processus de décolonisation d'un territoire que Paris avait considéré pendant plus d'un siècle comme un prolongement de la métropole. Nombre d'écrivains et d'intellectuels appartenant aux deux factions ont dénoncé les injustices commises pendant un conflit dont tout le monde évitait de parler. Kateb Yacine et Emmanuel Roblès sont deux de ces auteurs qui ont insisté à l'époque sur l'importance de lutter contre l'oppression exercée sur la population algérienne, lasse de vivre dans la misère et le désenchantement.

Mots clés: Guerre d'Algérie, colonisation, Kateb Yacine, Emmanuel Roblès, Occupation Nazie, *Résistance*, révolte, Albert Camus.

La Resistencia contra la opresión en *Nedjma* de Kateb Yacine y *Les hauteurs de la ville* de Emmanuel Roblès

RESUMEN

Los altercados del 8 de mayo de 1945 en Setif y Guelma representan la chispa que prende fuego a la pólvora en Argelia. Esta fecha marca un antes y un después en las relaciones entre colonizadores y colonizados, y desencadena el proceso de descolonización de un territorio que Paris había considerado durante más de un siglo como una mera prolongación de la Francia continental. Numerosos escritores e intelectuales pertenecientes a los dos bandos denunciaron las injusticias cometidas durante un conflicto del que todo el mundo evitaba hablar. Kateb Yacine y Emmanuel Roblès son dos de esos autores que insistieron en lo importante que era luchar contra la opresión que se ejercía sobre la población argelina, cansada de vivir sumida en la miseria y el desencanto.

Palabras clave: Guerra de Argelia, colonización, Kateb Yacine, Emmanuel Roblès, Ocupación nazi, *Resistencia*, revuelta, Albert Camus.

*Resistance against oppression
in Kateb Yacine's Nedjma and
Emmanuel Roblès' Les hauteurs de la ville*

ABSTRACT

The riots of 8 May 1945 in Setif and Guelma were the spark igniting a tinderbox in Algeria. This is a momentous date, which marks a before and an after in the relations between the colonizers and the colonized, and initiates the decolonization process in a territory that Paris had considered, for more than a century, a mere prolongation of mainland France. Numerous writers and intellectuals from both sides denounced the injustices committed during a conflict that nobody dared to discuss. Kateb Yacine and Emmanuel Roblès are two of these writers. With different motivations, they both insisted on the importance to fight against the oppression suffered by the Algerian population, disenchanted and tired of living miserably.

Key words: Algerian War, colonization, Kateb Yacine, Emmanuel Roblès, Nazi Occupation, *Resistance*, rebellion, Albert Camus.

Introduction.

Malgré les années qui se sont écoulées depuis la fin de la Guerre d'Algérie, la parution en France pendant ces dernières années de nombreux ouvrages consacrés au conflit prouve que cet épisode douloureux de son Histoire est loin d'être oublié. Il suffit de rappeler quelques films comme *Les roseaux sauvages* d'André Téchiné (1993), *Mon colonel* de Laurent Herbiet (2006) et *La trahison* de Philippe Faucon (2006), ou encore des romans comme *Oran 62. La rupture* de Pierre Davy (2009) pour se rendre compte que l'Algérie n'a jamais cessé d'être un thème d'actualité en France depuis la fin de la guerre en 1962.

Les approches que Laurent Herbiet, Philippe Faucon, André Téchiné et Pierre Davy font du conflit sont très différentes. Tandis que Téchiné pose son regard sur la jeunesse d'une petite ville au bord du Lot qui vit les derniers mois de la guerre soumise dans la confusion et le désarroi, Laurent Herbiet et Philippe Faucon s'intéressent plutôt aux méfaits commis par l'armée française sur le territoire algérien. Aussi bien dans *La trahison* que dans *Mon colonel*, le mot *torture* est enfin prononcé sans réserves, mais l'attitude héroïque de personnages comme Taïeb ou le jeune officier Guy Rossi nous rappelle que cette pratique ne fit pas l'objet de l'unanimité parmi les rangs de l'armée française.

Par ailleurs, dans *Oran 62. La rupture*, la guerre est présentée à travers le regard de Christophe, un enfant de douze ans qui vit à Oran avec son père, capitaine au port de la ville. Comme nombre de ses contemporains, Christophe a une vision très restreinte du conflit algérien, une vision qui coïncide avec la version officielle donnée par l'armée française et qui diffère notablement de la réalité. C'est sans doute pour cacher cette réalité douloureuse que l'on parlait à l'époque des *événements d'Algérie*, tâchant d'éviter le mot *guerre*. En effet, il faudra attendre jusqu'à l'approbation de la loi n° 99-882 du 18 octobre 1999 (loi relative à la

substitution, à l'expression *aux opérations effectuées en Afrique du Nord*, de l'expression *à la guerre d'Algérie ou aux combats en Tunisie et au Maroc*¹) pour que les hommes politiques français parlent enfin ouvertement de *guerre d'Algérie* et non pas d'*événements d'Algérie*, d'*événements d'Alger* ou encore de *conflit algérien*.

Nous voyons bien à quel point le thème algérien constitue, encore de nos jours, un sujet d'actualité. Mais pour mieux comprendre le conflit, il faudrait se pencher non seulement sur les films ou les romans de récente parution, mais aussi sur les nombreux textes écrits à l'époque où l'Algérie faisait la une de tous les journaux. Considérons, plus en particulier, le roman *Nedjma*, écrit en 1956 par Kateb Yacine, et le roman *Les hauteurs de la ville*, écrit quelques années auparavant (1948) par Emmanuel Roblès. Pour aborder les deux textes, nous allons prendre, comme point de départ, les analyses que Charles Bonn et Guy Dugas ont publiées au sujet de l'œuvre de Kateb Yacine, d'une part, et d'Emmanuel Roblès, de l'autre (voir références bibliographiques). Notre but n'est pas de faire de nouvelles analyses des deux romans, mais d'approfondir sur celles qui ont déjà été faites pour démontrer que la vision que les deux auteurs portent sur le problème algérien est très similaire, malgré leurs différentes origines. À la fin de l'article, nous serons étonnés de voir à quel point les deux écrivains coïncident dans leurs dénonciations, même si les motivations avec lesquelles ils avaient écrit *Nedjma* et *Les hauteurs de la ville* n'étaient pas les mêmes.

Par ailleurs, lorsque nous aborderons l'analyse de *Les hauteurs de la ville*, nous serons obligés de considérer encore une œuvre de Roblès, cette fois-ci dramatique, dans laquelle l'écrivain français insiste, une fois de plus, sur les méfaits de la colonisation. Dans *Montserrat*, le choix d'un cadre spatio-temporel différent répond à la volonté de l'auteur de démontrer que toute colonisation est injuste, quel que soit le peuple qui l'exerce, quelle que soit l'époque dans laquelle elle se produit.

En lisant les œuvres qui conformeront notre corpus, nous espérons que le lecteur pourra comprendre un peu mieux le conflit algérien qui, pendant si longtemps, est resté méconnu pour la plupart de la population. Seulement ainsi, les blessures pourront cicatriser un jour.

***Nedjma* ou la naissance d'une étoile.**

Le 8 mai 1945 marque un point d'inflexion dans les relations entre Français et Algériens. Les manifestations du Constantinois mettent en évidence le décalage insupportable entre colonisateurs et colonisés. *Nedjma*, l'œuvre que nous allons considérer par la suite, présente de façon magistrale la déchirure interne que les émeutes de Sétif et Guelma ont provoquée chez la population autochtone. Publié en 1956, à un moment où la guerre atteint son paroxysme, *Nedjma* a toujours été considéré comme un hommage à la nation algérienne. Son auteur, Kateb Yacine, est souvent regardé comme un intellectuel révolutionnaire qui, à partir de 1970,

¹ Il est possible d'accéder au texte complet de cette loi sur le site du Sénat français cliquant sur <http://www.senat.fr/dossierleg/pp198-418.html> (site consulté le 6 mars 2010).

refusera même de s'exprimer en français. Dans *Nedjma*, quatre jeunes Algériens racontent, à tout de rôle, la naissance d'une nation qui cherche à se libérer d'un envahisseur séculaire.

Cependant, raconter l'anecdote de *Nedjma* est une entreprise pour le moins difficile. *Nedjma* est un roman moderne, à l'image de ceux que les nouveaux romanciers avaient commencé à publier au début des années cinquante. Au moins, en ce qui concerne surtout le traitement que l'auteur fait de la voix narrative et de la coordonnée temporelle. Mais on aurait tort d'affirmer que *Nedjma* est le produit d'un travail purement formel et idéologiquement vide, comme le sont de nombreux nouveaux romans publiés à l'époque (pas tous). Rien de plus éloigné de la réalité... L'extrait suivant, une lettre que Mustapha écrit à son professeur et dans laquelle il lui explique pourquoi aucun des étudiants arabes ne s'est présenté à la composition prévue pour ce jour-là, prouve que *Nedjma* est un roman à thèse :

« ... Cher Maître je ne remettrai pas la copie... c'est aujourd'hui le Mouloud... Nos fêtes ne sont pas prévues dans vos calendriers. Les camarades ont bien fait de ne pas venir... J'étais sûr d'être le premier à la composition... Je suis un faux frère !... J'aime les sciences naturelles. Lakhdar ne l'entend pas de cette oreille. Je suis venu seul. Je remettrai feuille blanche... Je suis venu seulement pour connaître le sujet... Pour éprouver l'impression solennelle de la composition. J'aime les sciences naturelles. Je remettrai feuille blanche » (Kateb, 1996 : 209).

En fait, les séquences du roman visant à dénoncer la discrimination dont la population arabe était victime lors de l'occupation française sont assez nombreuses, au point de constituer un *leitmotiv* qui apparaît et réapparaît constamment tout au long du texte. En voici un échantillon :

Tahar lui remet des paquets de denrées, des jarres d'huile, de la volaille et autres choses de prix, susceptibles de contenter la blanchisseuse, et de neutraliser les supérieurs de M. Bruno quant à l'administration d'un épicier arabo-berbère dans un véhicule où seuls ont leur place le chef de la commune et ses adjoints (Kateb, 1996 : 186-187).

Son fiancé joue au ballon. Il shoote fort. Fiancé. Français. Moi je suis un Arabe. Mon père est instruit (Kateb, 1996 : 194).

Les auteurs de ce raid sont des enfants chassés de l'école par une loi douloureuse et cachée (Kateb, 1996 : 197).

Lakhdar ne peut pas jouer avec les Français dans la maison d'Albert : « Pas de voyous, pas d'Arabes dans le jardin », dit Papa (Kateb, 1996 : 207).

En réalité, tout le roman est truffé de situations qui font preuve du malheur dans lequel les Algériens étaient obligés de vivre. La scène matricielle du roman, celle avec laquelle démarre et se clôt le texte, constitue *per se* une dénonciation contre l'esclavage auquel était soumise une grande partie de la population. Lakhdar, Mustapha, Mourad et Rachid commencent à travailler dans un chantier géré par M. Ernest, un homme méprisable que tout le monde déteste : *M. Ernest est connu pour sa scélératesse ; tout le monde le déteste franchement au village* (Kateb, 1996 : 241). M. Ernest maltraite ses manœuvres arabes, qu'il considère inférieurs, ce qui explique pourquoi Lakhdar n'hésite pas à l'attaquer. Mourad aussi est victime de la

discrimination raciale. Ses origines arabes sont la raison principale pour laquelle, selon Ameziane, un autre manœuvre nommé Mourad, qui travaille dans le même chantier, n'arrivera jamais à conquérir Suzy, la fille du patron : *Qu'est-ce qu'on peut dire à une jeune fille debout sur une route, et encore : la fille du chef d'équipe ! Et d'une autre race par-dessus le marché... Vaux mieux rester entre amis...* (Kateb, 1996 : 18).

Un autre élément nous permettant d'affirmer qu'il s'agit d'un roman à thèse, c'est l'absence de descriptions. En fait, dans *Nedjma* ce sont les séquences narratives et réflexives qui prédominent. En général, dans un roman à thèse, il faut des faits qui illustrent et justifient les réflexions faites par l'auteur à travers ses personnages et non pas de descriptions (Suleiman, 1983). En ce sens, *Nedjma* n'est pas un roman ethnographique. Le but principal de l'auteur n'est pas de présenter la civilisation dont lui-même est issu et de la rendre accessible à des lecteurs *étrangers*, mais de dénoncer les injustices dont ses compatriotes sont victimes au moment de l'écriture du roman. D'autre part, l'utilisation du présent de narration, nous permettant nous lecteurs d'accéder à l'intériorité des personnages et de vivre avec eux les événements racontés, contribue à rendre plus vive l'action. Ce n'est pas que tous les romans ayant comme temps de base le présent de narration soient des romans à thèse, mais en soulignant l'importance de l'action, ce présent de narration rend plus vives les expériences marquées par l'injustice et la discrimination sociale dont les protagonistes du récit sont victimes. Impossible de provoquer chez le lecteur de façon plus efficace l'empathie avec l'ensemble des personnages...

Laissons pour l'instant l'analyse du caractère engagé du roman et passons à considérer plus en détail les deux éléments qui font de *Nedjma* un roman moderne. Abordons en premier lieu la voix narrative. En fait, il faudrait plutôt parler de voix narratives au pluriel, chacune desquelles renvoyant à une subjectivité, à un point de vue différent. Cette polyphonie textuelle est propre à la littérature maghrébine en langue française. Nous sommes loin pourtant de l'éclatement de la voix narrative qui caractérise des romans comme *L'enfant de sable* ou *La nuit sacrée*, dans lesquels le lecteur a du mal à discerner le vrai d'avec le faux. Dans ces deux textes de Tahar Ben Jelloun, le lecteur assiste à la récupération de la *halqa* (Carriedo, 2008), un ensemble d'orateurs qui, dans les places d'un village, prennent la parole à tour de rôle pour faire le récit d'une histoire dont ils ignorent souvent l'essentiel. En revanche, les voix narratives qui racontent l'histoire de *Nedjma* – non pas du personnage homonyme, mais de la constellation de personnages qui conforment le roman – connaissent très bien les événements dont elles parlent. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un narrateur autodiégétique. Par ailleurs, il y a dans le roman des voix narratives qu'on pourrait dire homodiégétiques. Il y a enfin un troisième type de narrateur, celui qui prend en charge le récit de l'histoire dans son ensemble et qui semble gérer les autres voix narratives : ce troisième type de narrateur n'est autre que le narrateur omniscient à la troisième personne qui caractérise le roman réaliste du XIX^e siècle. Mais dans *Nedjma*, le narrateur omniscient n'est pas l'être tout-puissant qui, dans les romans de Balzac ou de Zola par exemple, semblait posséder toutes les clés nécessaires pour comprendre le récit jusqu'au moindre détail. Dans

Nedjma, il se peut que le narrateur omniscient ne le soit pas tellement et qu'il ignore beaucoup d'éléments de l'anecdote, à moins qu'il ne s'amuse à confondre le lecteur en brouillant les pistes...

Par ailleurs, il arrive souvent dans *Nedjma* qu'un même événement soit raconté à plusieurs reprises par des narrateurs différents. Chaque récit est imprégné de la subjectivité du foyer de perception qui prend la parole. Dans ce roman, la pratique de la focalisation subjective est si bien réussie, que la compréhension de certains événements n'est possible qu'après avoir lu le récit ultérieur du même événement prononcé par une autre instance narrative. *Nedjma* foisonne en exemples de ce type. Le plus réussi de tous est peut-être celui où Rachid et Nedjma, cachés dans la forêt du Nadhor, sont espionnés par un nègre appartenant à la tribu ancestrale. Dans le premier récit concernant cet événement, Rachid est la voix narrative qui raconte comment Si Mokhtar est blessé aux orteils, sans arriver à comprendre ce qui vient d'arriver (Kateb, 1996 : 133-134). Il nous faudra attendre le récit d'un narrateur omniscient quelques chapitres plus tard pour réussir à *voir* ce qui était resté caché au foyer de perception du premier récit (et par conséquent, au lecteur) pour ainsi comprendre la cause de l'accident mystérieux subi par Si Mokhtar (Kateb, 1996 : 140-141).

En ce qui concerne le traitement de la coordonnée temporelle, *Nedjma* se trouve aux antipodes des récits réalistes et naturalistes qui configurent la tradition du roman français du XIX^e siècle. Dans *Nedjma*, le récit des vicissitudes des quatre protagonistes est fait de façon décousue et fragmentaire, comme si chaque épisode constituait une pièce différente d'un puzzle qui dépasse même les limites du roman – nous conseillons ici la lecture de *Le polygone étoilé* (Kateb, 1997), roman qui, d'après Gilles Carpentier², constitue un prolongement du souffle de *Nedjma*.

Dans *Nedjma*, les événements ne sont pas présentés suivant un ordre logique ou chronologique, ce qui rend très difficile la lecture du livre. Le lecteur se sent souvent dérouté, ne sachant pas en quel ordre situer les séquences narratives qui conforment l'anecdote. Il participe ainsi du chaos dans lequel est soumise l'Algérie révolutionnaire. D'après l'auteur, cette fragmentation de la coordonnée temporelle constitue la meilleure façon d'exprimer la révolte des personnages du roman. En offrant une structure décousue, *Nedjma* demande un type de lecteur capable d'organiser la matière narrative brute qui lui est offerte. Ce lecteur implicite doit ainsi *se battre* pour achever la lecture d'un roman dont les personnages sont voués à la lutte.

Mais malgré l'indéfinition temporelle qui caractérise la plupart des séquences narratives, il y a une date clé, celle du 8 mai 1945, spécifiée à maintes reprises, autour de laquelle semblent s'organiser les événements qui conforment l'anecdote du roman. Cette date constitue une sorte de centre gravitaire autour duquel confluent toutes les *voies* narratives. C'est comme si Lakhdar, Mustapha, Mourad et Rachid étaient fatalement voués à vivre les émeutes de Sétif et Guelma, comme si l'histoire de leurs vies, celle d'une adolescence brisée par la guerre, devait être

² "Préface" in Kateb (1997).

marquée à jamais par le poids écrasant de l'Histoire. Lakhdar en prend conscience lorsqu'il envisage un groupe de fidèles en train de prier dans une mosquée (Kateb, 1996 : 69-70). Toutefois, Rachid rappelle que les histoires individuelles ne sont pas seulement marquées par le poids de l'Histoire, mais aussi par le passé ancestral qui détermine le destin de toute une race, de tout un peuple :

– Comprends-tu ? Des hommes comme ton père et le mien... Des hommes dont le sang déborde et menace de nous emporter dans leur existence révolue, ainsi que des esquifs désemparés, tout juste capables de flotter sur les lieux de la noyade, sans pouvoir couler avec leurs occupants : ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner, – l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin, sans jamais savoir où ils sont, et s'ils ne vont pas brusquement déplacer la lumière, nous prendre par les flancs, ressusciter sans sortir de la terre ni revêtir leurs silhouettes oubliées, ressusciter rien qu'en soufflant sur les cendres chaudes, les vents de sable qui nous imposeront la marche et la soif, jusqu'à l'hécatombe où gît leur vieil échec chargé de gloire, celui qu'il faudra prendre à notre compte, alors que nous étions faits pour l'inconscience, la légèreté, la vie tout court... (Kateb, 1996 : 90-91).

Le passé ancestral dont parle Rachid constitue un thème central dans le roman. Dans *Nedjma*, Kateb Yacine s'efforce de récupérer une Algérie ancestrale et mythique qui trouverait ses racines dans le territoire du Constantinois. Les villes de Constantine, d'une part, bâtie sur les ruines de Cirta – autrefois capitale de la Numidie – et de Bône, de l'autre, bâtie sur celles d'Hippone – près de laquelle se trouve par ailleurs la forêt mythique du Nadhor – font partie d'une Algérie ancestrale qui demande à se constituer en nation. Mais étant donné que Rachid fait son récit sous l'effet de la fièvre, on n'est pas censé croire au pied de la lettre tout ce qu'il raconte : *La crise de paludisme passée, Rachid ne revint jamais plus sur ses paroles ; il semblait lui-même considérer tout ce qu'il m'avait dit comme un délire* (Kateb, 1996 : 97). En fait, le récit de Rachid, qui relève de l'onirique et du légendaire, n'est autre que le récit des tribus ancestrales du Nadhor, dans l'Est du pays, commandées par Keblout et considérées comme les fondatrices de la nation algérienne. Avec le récit des tribus du Nadhor, il s'agit d'inventer un dire de la nation algérienne qui, n'ayant pas d'identité propre, serait la réponse donnée à la négation identitaire de la part du système colonial par ceux qui proclament l'indépendance (Bonn, 2002 : 38-39), ce qui expliquerait que le récit de Rachid ne puisse pas se faire dans d'autres circonstances que sous l'effet de la fièvre. Cependant, ni le discours de la tradition ancestrale des tribus commandées par Keblout dans le Nadhor ni celui de l'Islam matérialisé par le pèlerinage de Si Mokhtar et de Rachid à La Mecque, présentés tous les deux comme des mises en abyme du récit principal, ne se présentent comme une alternative pour que l'Algérie puisse sortir de son enfermement. Ces deux discours, qui viennent s'opposer à celui de la colonisation, ne seraient qu'un moyen d'inventer un dire de la nation algérienne, une nation qui n'a d'ailleurs jamais existé (Bonn, 2002 : 41).

Cette nation en train de se faire aurait comme symbole la *nedjma* (étoile en arabe), élément vers lequel confluent les vies de tous les personnages. Ce n'est pas par hasard que Lakhdar, Mustapha, Mourad et Rachid tombent amoureux de

Nedjma, personnage en chair et en os qui, pour la plupart des critiques, n'est qu'une métaphore de la nation algérienne. Ayant en tête cette métaphore, il est possible de lire le récit de Rachid concernant la naissance de Nedjma en établissant deux niveaux de lecture : fille de *l'insatiable Française* (Kateb, 1996 : 97), Nedjma est née de l'adultère et du crime. D'après Rachid, son père et Si Mokhtar, son rival amoureux, auraient enlevé une femme de Marseille qu'ils auraient ensuite emmenée dans une grotte du Nadhor, la même où le père de Rachid apparaîtra mort plus tard. Tout de même, la nation algérienne aurait été conçue dans l'espace mythique de la forêt du Nadhor et serait issue, elle aussi, d'une mère insatiable, la France. Par ailleurs, Nedjma serait aussi une sorte de femme fatale, avec laquelle aucun des quatre protagonistes ne peut rompre le lien. L'Algérie des années 40, quant à elle, semble aussi ne pas être capable de rompre le lien avec la nation qui lui a apporté la civilisation. Issus de la même tribu, les Algériens ne peuvent pas non plus échapper à l'influence d'une étoile qui cherche à briller avec plus d'intensité :

[...] notre tribu mise en échec répugne à changer de couleur ; nous nous sommes toujours mariés entre nous ; l'inceste est notre lien, notre principe de cohésion depuis l'exil du premier ancêtre ; le même sang nous porte irrésistiblement à l'embouchure du fleuve passionnel, auprès de la sirène chargée de noyer tous ses prétendants plutôt que de choisir entre les fils de sa tribu – Nedjma menant à bonne fin son jeu de reine fugace et sans espoir jusqu'à l'apparition de l'époux, le nègre prémuni contre l'inceste social, et ce sera enfin l'arbre de la nation s'enracinant dans la sépulture tribale, sous le nuage enfin crevé d'un sang trop de fois écumé... (Kateb, 1996 : 176).

Enfin, si les émeutes du Constantinois n'avaient pas eu lieu, Lakhdar, Mustapha, Mourad et Rachid ne se seraient pas rendus à Bône et n'auraient pas rencontré Nedjma. À partir des événements du 8 mai 1945, le destin des quatre personnages est attaché à Nedjma. Dès ce jour fatal, le destin des Algériens est lui aussi inévitablement voué à voir naître une étoile (une *nedjma*), celle qui symbolisera leur patrie. Mais cette étoile est vide dans son centre. La nation algérienne n'ayant jamais existé avant 1962, le discours ancestral de Rachid n'est qu'une tentative pour convaincre les masses de l'existence d'un passé commun. Rappelons que c'est justement en raison de cette absence de racines que les autorités de Paris avaient toujours parlé d'événements d'Alger et non pas de *Guerre d'Algérie*. Juridiquement, seuls peuvent faire la guerre ceux qui ont la personnalité juridique de droit international, en partie parce qu'une déclaration de guerre est un traité et qu'il faut avoir la capacité juridique pour le signer. Puisque la France ne reconnaît pas à l'Algérie le statut d'État avant 1962, il devient impossible de se référer aux *événements d'Algérie* comme s'il s'agissait d'une guerre.

D'après Charles Bonn (Bonn, 2002), tous les éléments formels qui font de *Nedjma* un roman moderne (traitement de la voix narrative, traitement de la coordonnée temporelle, absence de descriptions) auraient pour but de faire participer au lecteur de l'esprit de révolte qui domine dans le texte. La structure chaotique, décousue et fragmentaire du récit ne ferait ainsi que refléter la confusion dans laquelle se trouve soumise la population algérienne pendant les années du conflit. Cette situation de confusion se manifeste aussi dans la configuration de

l'espace. Telle qu'elle est décrite dans la troisième partie du texte, la ville de Bône n'est qu'une métonymie du chaos des années de la révolution algérienne :

Les personnes déplacées ne manquaient pas dans notre ville de Bône ; les deux guerres, l'essor du port avaient depuis longtemps mêlé à nous, aux citadins de naissance, des gens de toutes conditions, surtout des paysans sans terre, des montagnards, des nomades ; (...) la ville devenait irrespirable, étourdissante ainsi qu'une salle de jeu, pour le meilleur et pour le pire ; les habitants de toujours ne se distinguaient plus des aventuriers, sinon par le langage, l'accent et une certaine tolérance à l'égard des étrangers qui enrichissent, peuplent, vivifient toute cité maritime en proie aux marées humaines qu'elle canalise bon gré mal gré (Kateb, 1996 : 86-87).

D'après Charles Bonn encore, Kateb Yacine se propose également de faire éclater le genre romanesque, qu'il voit comme genre occidental et l'une des *marques majeures de la dépendance culturelle dans laquelle des textes plus sages comme ceux des prédécesseurs de Kateb seraient tombés* (Bonn, 2002 : 37). Il est vrai que *Nedjma* suppose un avant et un après dans le panorama de la littérature algérienne en langue française, raison pour laquelle ce roman est considéré comme fondateur.

Quoi qu'il en soit, une chose est sûre. Dans *Nedjma*, la révolte se configure dès le début comme la seule façon de lutter contre la discrimination à laquelle est soumise la population indigène. La structure cyclique du roman ne fait que louer, en présentant le même événement à l'incipit et à l'excipit du texte, l'attitude héroïque de Lakhdar qui, face à la tyrannie avec laquelle M. Ernest, son patron, traite ses manœuvres, n'hésite pas à l'attaquer en se servant du couteau de son camarade Mourad. Lakhdar répond ainsi à l'injustice avec un acte de révolte. C'est une révolte à petite échelle, si l'on peut parler en ces termes, par opposition à la *Révolte* avec son grand R qui déclenche le conflit algérien le 8 mai 1945. Mais Kateb Yacine nous rappelle que la révolte (ou la *Révolte*), si grande soit-elle, n'est pas nécessairement la conséquence d'une planification exhaustive, de la même façon qu'elle n'est pas toujours motivée par des raisons politiques. Une révolte (une *Révolte* aussi) peut être le fruit d'une impulsion momentanée (comme c'est le cas de l'agression de Lakhdar contre M. Ernest) ou encore l'effet nécessaire qui se produit suite à la combinaison arbitraire d'un ensemble de facteurs, comme ce fut le cas des émeutes du Constantinois pour beaucoup de jeunes Arabes. Le chapitre IV de la deuxième partie du roman, dans lequel Lakhdar raconte comment, sans l'avoir prévu, il se mélange aux manifestants, illustre très bien cette idée (Kateb, 1996 : 49-50).

L'extrait que nous avons cité auparavant, composé de séquences narratives glissant vers le poème en prose, n'est pas le seul moment où l'un des personnages principaux cherche à justifier sa participation aux émeutes du 8 mai. Mustapha décrit aussi dans son journal les circonstances dans lesquelles se produit son arrestation. Lorsqu'il est interrogé par les gendarmes, Mustapha avoue ne pas avoir de chef. Comme chez Lakhdar, sa participation aux émeutes n'est pas préméditée. Son journal dénonce également la torture dont il fut victime (Kateb, 1996 : 222-223).

Dans *Nedjma*, Kateb Yacine fait le portrait de l'Algérie des années 40, une nation en train de se faire qui, asphyxiée par le régime colonial, lutte pour obtenir son indépendance et vivre en liberté. Malheureusement, l'Algérie des premières

années d'après l'indépendance, celle que Kateb Yacine dépeint dans *Le Polygone étoilé*, sera en fait marquée par le chômage, la misère et la lutte quotidienne pour la survie. Beaucoup d'Algériens, dont Lakhdar, devront quitter leur pays natal pour s'installer outre Méditerranée. La France, naguère considérée comme la source de tous les maux du peuple algérien, devient ainsi un pays d'accueil et une source d'espoir. Plus que jamais, les jeunes Algériens seront voués à l'exil. Plus que jamais, ils seront condamnés au déracinement. Tel le juif errant de la légende, rejeté par toutes les nations, Lakhdar est condamné lui aussi à l'errance et au nomadisme. Mais le lecteur, doit-il espérer que l'histoire de Lakhdar aura un dénouement heureux comme celui de l'histoire du juif errant du roman d'Eugène Sue ? Ce n'est pas dans le style de Kateb...

Les hauteurs de la ville ou la remontée du fleuve.

Parmi les rangs français, il y a aussi de nombreuses voix qui s'élèvent contre l'occupation française en Algérie. C'est le cas des signataires du *manifeste des 121*, dont Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, André Breton ou François Truffaut, entre autres. C'est le cas aussi d'auteurs très connus comme Albert Camus, et d'autres qui le sont moins, comme Emmanuel Roblès. Condisciple de Mouloud Feraoun à l'École Normale d'Alger, Roblès collabore à *Alger républicain*, dont Camus est rédacteur en chef. Il lutte contre les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, après laquelle il s'installe à Paris, où il essaie de vivre de sa plume. Repris par la nostalgie, il retourne à Alger en 1947 et fonde la revue *Forge*, entreprise qui lui permettra de travailler en collaboration avec les grands auteurs nord-africains de l'époque, dont Mohammed Dib et Kateb Yacine.

Les hauteurs de la ville, qu'il écrit sous l'emprise de l'émotion qu'il éprouve en 1945 lors des soulèvements de Sétif et Guelma, n'est pas le premier roman où Roblès fait le récit d'une révolte. En 1938, il avait déjà publié *L'Action*, roman qui raconte l'histoire d'un personnage qui, face aux conditions d'exploitation auxquelles sont soumis les travailleurs de son entreprise, décide d'organiser une grève avec l'aide de ses amis. *Les hauteurs de la ville* raconte aussi l'histoire d'une révolte, celle d'un jeune homme appelé Smaïl qui, après avoir été battu et humilié par un officier de police pour avoir déchiré ses affiches, se propose de l'assassiner. Cet officier de *l'ordre* n'est autre qu'Almaro, considéré par ceux qui le connaissent comme un *négrier* sans scrupules qui essaie de recruter parmi les Algériens des manœuvres prêts à travailler en France pour fortifier la côte atlantique contre les Anglais. Car Almaro n'est pas seulement un *négrier*, mais aussi un collaborateur du régime nazi. Nous sommes en pleine guerre mondiale, à la veille de la révolution algérienne.

De la même façon que le film de Michael Haneke intitulé *Le Ruban blanc* (Haneke, 2009) réussit à expliquer la brutalité et l'irrationalité de l'entreprise nazie en jetant un coup d'œil sur la vie des habitants d'une petite commune pas loin de Berlin peu avant que n'éclate la guerre du 14, *Les hauteurs de la ville* se propose de donner une explication aux émeutes du Constantinois, et plus en général de la Guerre d'Algérie, tout en considérant le cas particulier du jeune Smaïl, un Algérien

comme tant d'autres qui, tourmenté par le désarroi, décide de tuer son bourreau. En effet, c'est dans la vie quotidienne que germent la plupart des conflits. En ce sens, l'histoire individuelle de Smaïl – histoire avec son petit hache – se présente ainsi comme la réponse cherchée par ceux qui se demandent pourquoi la révolte du Constantininois se produit le jour même où *un immense incendie s'éteignait à peine en Europe*³.

Le rapport ici avec le temps de l'Histoire est donc de la plus haute importance. L'action de *Les hauteurs de la ville* se déroule en pleine guerre mondiale, pendant laquelle la France joue en même temps le rôle de *maître* et d'*esclave*. *Esclave*, puisqu'elle vit sous l'occupation allemande ; *maître*, puisqu'elle agit en tant qu'*envahisseur* en Algérie. Il est possible donc d'établir des rapports en chiasme entre l'Allemagne, la France et l'Algérie ayant comme structure de base le binôme *maître-esclave*. Le résultat serait le suivant :

Allemagne (maître) → France (esclave)
 France (maître) → Algérie (esclave)

D'après ce schéma, l'Algérie, en tant que victime, devrait appliquer contre la France les mêmes méthodes de résistance que les maquisards français contre les nazis. Cette ressemblance structurale est incarnée par le personnage de Fernandez qui, appartenant à un groupe de la Résistance française qui lutte contre l'opresseur allemand, se propose d'organiser une Résistance algérienne qui agisse de façon spéculaire contre l'opresseur français. La lutte de Fernandez se situe au-delà du simple nationalisme. Il est beaucoup plus ambitieux, puisqu'il se propose de combattre contre l'oppression et l'injustice dans toutes ses formes.

D'une certaine façon, Smaïl ressemble beaucoup à Fernandez. Lorsque ce dernier lui demande d'aider Fournier, un camarade de la Résistance française qui vient de tuer un officier allemand, à passer la frontière algéro-marocaine, il décide d'accepter cette mission, sachant les dangers qu'elle comporte. Smaïl n'est donc pas obsédé par la nécessité d'anéantir tout ce qui est français, mais de s'insurger contre l'injustice. Pour lui, cette injustice s'appelle Almaro, et il est prêt à tout faire pour obtenir un revolver qui lui permette de mener à bout ses projets : il est même prêt à risquer sa vie en aidant Fournier à sortir du pays.

Les hauteurs de la ville est avant tout l'histoire d'une vengeance, mais c'est aussi un roman d'aventures et une histoire d'amour. Toutefois, c'est l'histoire de la vengeance de Smaïl qui constitue le moteur principal de l'action. Smaïl est tellement obsédé par l'idée de tuer Almaro que tout le reste devient pour lui secondaire. Même son rapport avec sa copine française Monique est déterminé par cette pensée obsédante, une pensée qui l'empêche d'être jaloux. Lorsque Monique reçoit des lettres que son ancien copain lui écrit du camp de concentration nazi où il est prisonnier, Smaïl ne peut s'empêcher de penser à ses projets de vengeance (Roblès, 1968 : 72). Dans d'autres circonstances, Smaïl aurait été déchiré par la

³ "Préface" in Roblès (1968).

jalousie et son histoire aurait été celle d'un amour *méfiant*. Depuis son humiliation, plus rien n'a de l'importance.

Smaïl est l'archétype de l'homme révolté. En assassinant Almaro, il se propose de renverser la dialectique *maître-esclave* qui oppose colonisateurs et colonisés dans l'Algérie des années 1940. En assassinant Almaro, il force également son *maître* à lui parler d'égal à égal, et sans se rendre compte, il devient *maître* et rend l'autre *esclave*. L'espace symbolise ce renversement dialectique. Installé aux alentours de la ville, au sommet d'une colline d'où l'on peut diviser tout Alger, Almaro domine sur une population appauvrie par la colonisation et soumise aux volontés des conquérants. Celui qui est placé au sommet de la hiérarchie sociale occupe nécessairement une position absidiale. Par ailleurs, cette configuration de l'espace se prête à une lecture métaphysique encore plus profonde. En fait, chaque fois qu'il veut se rendre chez son bourreau, Smaïl doit parcourir un long chemin ascendant qui le mène, non sans efforts, à atteindre la cime. C'est comme si en surmontant la colline de Télémy, Smaïl parcourait un chemin ascétique le menant vers le salut éternel. Ce n'est pas par hasard qu'il assassine Almaro au sommet de cette colline. En réalité, ce renversement dialectique opéré par Smaïl est une manifestation spéculaire de celui opéré, à plus grande échelle, par l'Algérie face à la France, d'une part, et par la France face à l'Allemagne, de l'autre. Pour ce faire, l'Algérie développe une Résistance qui, à l'image de celle appliquée par les maquisards contre les forces nazies, a pour but de forcer son *maître* à devenir *esclave*, ou tout au moins à lui parler d'égal à égal.

Smaïl s'adapte bien à la devise camusienne *Je me révolte, donc nous sommes* (Camus, 1951). En fait, la tâche que Camus se propose d'accomplir consisterait à savoir comment l'homme, au nom de la révolte, s'accommode du crime. Le cas de Smaïl est très différent de celui des régimes totalitaires que Camus a en tête lorsqu'il écrit *L'homme révolté*. N'oublions pas que lors de sa publication en 1951, l'humanité vient de faire l'expérience du mal absolu. Si, d'après lui, le seul problème moral sérieux c'est le meurtre, comment justifier l'action de Smaïl ? Smaïl se plaint qu'Almaro soit prêt à soumettre toute une population pour satisfaire ses propres intérêts : *Un individu comme Almaro, qui place son intérêt personnel au-dessus de tout, même au-dessus de l'intérêt de son pays, même au-dessus de l'intérêt de la vie humaine, ne croyez-vous pas qu'il faudrait l'abattre comme une bête malfaisante ?* (Roblès, 1968 : 60). Celui à qui il adresse cette question n'est autre que Sauriat, un fervent croyant catholique pour qui aucune idée ne justifie la mort d'un homme. La dernière conversation qu'il garde avec Smaïl invite au moins à la réflexion : *« Monsieur Sauriat, ne croyez-vous pas qu'il serait juste d'abattre Almaro, à la fois pour le châtier de ses crimes et pour prévenir de nouveaux forfaits ? »* [...] *« Si vraiment vous pensiez pouvoir... assassiner Almaro d'après un tel raisonnement, cela supposerait chez vous beaucoup d'orgueil, monsieur Lakhdar... Oui, car en somme vous voudriez, à vous seul, remplacer la justice humaine et la justice divine ! »* (Roblès 1968 : 173). En revanche, Fournier se montre d'accord avec Smaïl. C'est grâce à lui, d'ailleurs, que le jeune homme ressent le courage nécessaire pour accomplir la mission qu'il s'est proposée. En ce sens, il faudrait reconnaître que les deux personnages s'aident mutuellement. Les

propos que Fournier tient à Smaïl pendant leur voyage clandestin au Maroc constituent pour ce dernier la justification morale au crime qu'il est de plus en plus déterminé à commettre :

« Comment ça s'est passé, ton affaire de Marseille ?... »

[...] « J'ai dû attendre une semaine. Le plus dur, ç'a été d'attendre, de l'imaginer, par exemple, le matin, en train de se raser... Petites images humaines, si banales, et qui pourtant font parfois... »

Il eut ici un geste vague que je ne sus comment interpréter. « Qui font douter ? hésiter ?... » Rien en lui ne disait la satisfaction d'une victoire.

« Tu le détestais ?

– Comme tous les nazis. Des siècles pour faire des hommes autre chose que des animaux supérieurs, pour donner à l'existence humaine une irremplaçable dignité. Et ces gens-là !... »

[...] « Je voulais dire : tu connaissais cet officier personnellement ? »

Il se récria :

« Mais non. J'exécutais un ordre. On aurait pu tout aussi bien me donner pour objectif de faire sauter un pont. Ou une locomotive... [...] Ah ! dit-il, il ne s'agissait pas d'une vengeance personnelle, si c'est à quoi tu penses. Souvent le type qui se venge veut tuer, chez son ennemi, l'image que celui-ci se fait de lui et qu'il trouve fausse, insupportable, tout ce que tu voudras. Quelle différence avec un assassin ? [...] Non, non... Un combattant. Simplement un combattant... Et ce que j'ai dû faire était plus difficile que... Pas à cause des risques. À cause de ce que j'ai dû vaincre en moi et qui était tout autre chose que de la peur... » (Roblès, 1968 : 131).

Fournier et Smaïl tuent pour leurs idées. Ils savent qu'en sacrifiant un officier allemand ou un certain Almaro, ils ne font qu'aider leurs confrères :

À mes yeux, la France ce n'est pas uniquement un vaste hexagone de terres aimables et des masses d'individus auxquels je suis lié pour le meilleur et pour le pire. C'est aussi une civilisation. [...] Une civilisation dans laquelle je me sens à l'aise, où je peux m'épanouir librement, trouver toutes mes dimensions. Je n'aurais pas tué sans la certitude que la sauvegarde de ces valeurs exigeait ce sacrifice. Ou si tu veux : cet assassinat (Roblès, 1968 : 131).

Ces propos tenus par Fournier confirment ce que nous disions auparavant. *Les hauteurs de la ville* n'est pas un roman ayant comme but de rejeter tout ce qui est français. Il s'agit plutôt de préconiser la révolte individuelle comme moyen de lutte contre l'oppression et l'injustice, quelle que soit leur origine.

En 1948, la année de publication de *Les hauteurs de la ville*, Emmanuel Roblès travaille sur un autre texte, cette fois-ci dramatique, intitulé *Montserrat*. Cette pièce de théâtre est sans doute l'œuvre la plus connue de l'auteur oranais. En fait, elle n'a jamais cessé d'être jouée depuis sa création, aussi bien en France qu'à l'étranger. À ce jour, elle a été adaptée en vingt-deux langues. Bien que le cadre spatio-temporel dans lequel se déroule l'action de *Montserrat* soit très différent de celui qui entoure les personnages de *Les hauteurs de la ville*, les ressemblances entre Smaïl et Montserrat sont essentielles. Ce n'est pas par hasard qu'en 1960 Emmanuel Roblès affirme dans la préface pour la nouvelle édition de *Les hauteurs de la ville* que Smaïl et Montserrat sont *sortis tout brûlants d'un unique foyer*⁴. Essayons de voir pourquoi.

⁴ "Préface" in Roblès (1968).

L'action de *Montserrat* se situe au mois de Juillet 1812, en Amérique du Sud. Les Espagnols occupent les trois quarts du Vénézuéla, un pays qui lutte pour se libérer de l'oppression exercée avec la plus extrême violence par l'envahisseur. En même temps, l'Espagne lutte pour se défaire des troupes napoléoniennes qui occupent le pays depuis 1808. L'Espagne est ainsi victime de l'occupation sur le sol européen, mais puissance colonisatrice dans le territoire américain. Il est possible d'établir un schéma en chiasme similaire à celui que nous avons utilisé pour décrire les rapports entre l'Allemagne, la France et l'Algérie pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette fois-ci, l'Espagne occuperait la position centrale qu'occupait la France dans *Les hauteurs de la ville* :

| | | |
|------------------|---|---------------------|
| France (maître) | → | Espagne (esclave) |
| Espagne (maître) | → | Vénézuéla (esclave) |

En appliquant le même schéma que dans *Les hauteurs de la ville*, mais avec des actants différents, Emmanuel Roblès réussit à démontrer qu'il faut toujours placer, dans n'importe quel contexte, la lutte contre l'injustice au-delà de toute considération nationaliste. Les personnages de Roblès sont prêts à se battre là où il y aura des hommes victimes de l'oppression, indépendamment de celui qui l'exerce. Il s'agit de se battre pour la vie de l'opprimé, et non pas pour défendre des particularismes nationalistes. La lutte contre l'oppression et l'injustice doit donc être indépendante de la faction à laquelle on appartient. Lorsque Smaïl se propose de tuer Almaro, il veut éviter que de nouvelles injustices soient commises contre les siens, qu'il défend non pas en tant qu'Arabes, mais en tant que victimes de la violence. Dans le cas de Montserrat, officier de l'armée espagnole, se révolter contre l'oppression revient à lutter contre *les siens*, responsables d'une répression sauvage. S'il avait été affecté en Espagne, il n'aurait pas hésité à lutter avec les soldats espagnols pour combattre l'armée napoléonienne. Montserrat le dit très clairement :

MONTSERRAT : Son Excellence me fera fusiller pour avoir trahi, pour avoir préféré la cause des hommes que nous opprimons à la fidélité au Roi. Il me fera fusiller pour tout ce qu'il voudra. Ça m'est égal. Je consens à mourir en traître. Je suis un traître dans ce camp, je l'avoue. Et c'est parce que je suis un homme. Parce que j'ai des sentiments d'homme ! Que je ne suis pas une machine à tuer, une machine aveugle et cruelle (Roblès, 1954 : I, 7).

MONTSERRAT : Je suis avec vous contre les miens, contre leur oppression, leurs violences, contre cette manière terrifiante qu'ils ont de nier les hommes... Vous le voyez bien que, pour eux, la vie humaine, la dignité humaine ne comptent pas ! (Roblès, 1954 : II, 1).

L'attitude héroïque de Montserrat rappelle celle de l'officier Guy Rossi dans le film de Philippe Faucon *Mon colonel*, dont nous avons parlé dans l'introduction. En refusant de participer aux actes de torture commis par l'armée française contre la population indigène, le jeune officier sait qu'il risque de perdre la vie. Guy Rossi représente ainsi les nombreux soldats français qui, à la façon de Montserrat, ont su placer la valeur des vies humaines au-dessus de toute appartenance à un groupe concret.

Telle une tragédie grecque, *Montserrat* présente la lutte intérieure d'un personnage qui doit faire un choix difficile. Nous allons voir pourquoi. Le 11 juillet 1812, après avoir battu Miranda, l'un des chefs vénézuéliens, le Capitaine général Monteverde se dispose à capturer Simon Bolivar, l'autre grand chef de la résistance. Mais ce dernier réussit à échapper grâce à l'aide que lui prête Montserrat. Conscient que Montserrat sait où se cache Bolivar, Izquierdo, premier lieutenant de Monteverde, veut le forcer à parler. Pour ce faire, il prend six otages qu'il menace de tuer un par un si Montserrat refuse de parler. Chacun des six otages essaie de convaincre Montserrat à parler. Ils savent qu'ils seront exécutés l'un après l'autre s'il s'obstine à ne pas révéler l'endroit où se cache Bolivar.

Le choix de Montserrat est plus difficile que celui que doit faire Smaïl, puisque sa décision ne suppose pas seulement le sacrifice de sa propre vie, mais aussi de celle des six otages. Faut-il sacrifier la vie de six personnes innocentes à une cause abstraite ?

MONTSERRAT : C'est vrai. Tout cela est vrai. Chacun de vous a sa vérité qu'il défend, et sa vie, et ce qui est plus important que sa vie. Mais Bolivar reste le dernier, le seul espoir désormais pour les Vénézuéliens de se libérer des Espagnols ! Si je livre Bolivar, ce n'est pas Bolivar seul que je livre, mais la liberté, la vie de plusieurs millions d'hommes ! (Roblès, 1954 : II, 1).

Il faudrait préciser néanmoins que les parallélismes entre *Les hauteurs de la ville* et *Montserrat* ne sont pas complets. La façon dont les deux héros se révoltent à chaque fois est bien différente. Tandis que Smaïl est hanté par l'idée d'assassiner le commissaire Almaro, Montserrat préfère se laisser mourir, même si son attitude implique nécessairement la mort des otages pris par Izquierdo. Par ailleurs, l'argument de Smaïl, d'après lequel la mort de certains individus s'avère nécessaire pour éviter la violence et l'injustice, n'est-il pas à peu de différences près le même utilisé par les terroristes ?

Mais revenons au conflit de Montserrat. Certes, personne ne peut assurer au jeune héros que Bolivar réussira à libérer les siens du joug espagnol. En fait, comme il le dira plus tard, *Bolivar ne s'appartient plus, à présent. Il appartient tout entier à la cause qu'il a lui-même fait surgir par-dessus les milliers de morts* (Roblès, 1954 : II, 1). La mort de chacun des otages plonge Montserrat dans l'indécision, pour qui la situation devient de plus en plus insupportable. Lorsque le conflit intérieur qui le déchire atteint son paroxysme, il faillit même raconter à Izquierdo tout ce qu'il veut savoir. Mais les deux derniers otages, Ricardo et Elena, l'empêchent de parler. Ce sont les seuls à comprendre l'importance de la cause qu'il défend : *ELENA, très pâle, mais fermement : Je suis sûre qu'il faut à tout prix sauver Bolivar. Et j'ai mes deux frères à Puebla, chez les révolutionnaires* (Roblès 1954 : II, 2). Pourtant, Elena est la seule à être ferme dès le début dans sa conviction. Ricardo, qui, juste avant de mourir, finit par adhérer à la cause de Montserrat, s'était montré réticent au début de l'acte II :

RICARDO : Six vies humaines supprimées à coup sûr, six vies humaines avec toute la charge qu'elles représentent d'espoirs, de fragiles bonheurs terrestres. Tu as bien réfléchi ? Cette mère est ses deux enfants menacés, cet homme et la femme qu'il aime plus que lui-même, ce père et ses

cinq fils trop jeunes encore. Tout cela existe. Tout cela est réel, fait de chair et de sang. Et, l'anéantir, c'est aussi ouvrir d'autres portes au malheur, jeter sur d'autres êtres du désespoir, de la douleur et des larmes. Quelle vérité peux-tu donc opposer à cela, puisque Bolivar, poursuivi, risque d'être arrêté ce soir même ? Puisqu'il est malade et que la mort peut le ravir pendant la nuit. Et qui te dit que cette mission pour laquelle tu le preserves, qui te dit que la Providence lui permettra de l'accomplir ?... Réfléchis bien. Six vies humaines sacrifiées à coup sûr contre les exploits incertains d'un homme malade et rigoureusement traqué ! (Roblès, 1954 : II, 1).

Grâce à la détermination d'Elena et, enfin, de Ricardo, Montserrat reste ferme dans ses résolutions. En ce sens, le dialogue final entre Montserrat et son bourreau Izquierdo est très suggestif :

MONTSERRAT : Deux otages sur six ont accepté de mourir pour cet espoir que tu méprises ! Si les proportions étaient gardées à l'échelle de la population entière de ce pays, cela ferait deux millions d'individus, sur les six qu'il doit compter, qui accepteraient cette mort. Cela ne te paraît pas extraordinaire ? Cela ne te paraît pas prodigieux ?

IZQUIERDO : Deux millions ? (Un temps) Non... Pas extraordinaire ! Je t'assure que je me sens capable d'exterminer tes deux millions de Vénézuéliens. [...]

MONTSERRAT : Canaille !

IZQUIERDO : Mais pourquoi ? Quand l'Église a voulu extirper l'hérésie en Espagne, elle a fait mourir autant d'hérétiques que cela lui a paru nécessaire... Et tu sais qu'elle a réussi.

MONTSERRAT : Elle a tué les hérétiques. Pas l'hérésie. (Roblès, 1954 : III, 8).

Le discours de Montserrat constitue un plaidoyer pour l'espérance : l'injustice aura beau se manifester sous toutes les formes possibles, il y aura toujours quelqu'un là pour la combattre. Mais ce dernier dialogue met aussi en évidence que les mots ne suffisent pas pour lutter contre l'oppression. Comme Montserrat, il faut agir, et il faut le faire avec détermination. En sacrifiant sa vie et celle des six otages, Montserrat contribue à la libération de tout un peuple. Smaïl se rend compte aussi de l'inutilité des beaux mots, notamment lorsqu'il s'entretient pour la deuxième fois avec la femme d'Almaro. Face à l'obstination de cette dernière à défendre son mari, Smaïl se dit : *J'aurais eu tant d'arguments à lui opposer. Mais à quoi bon ? Que vaudraient ici les mots ? Auraient-ils pour elle comme pour moi exactement le même sens ? Il fallait partir* (Roblès, 1968 : 155). Seule la violence contre l'opresseur peut anéantir l'injustice, malgré la réticence de Sauriat : *Nous y étions ! Il allait encore me parler de Gandhi, qu'il admirait. Ou des vertus de la fraternité évangélique. Prêchez donc la non-violence aux paysans de l'Ukraine envahie ! Ou aux Anglais qui attendent sur leurs rivages la marée hitlérienne !* (Roblès, 1968 : 61).

Tout compte fait, il faudrait distinguer deux étapes dans le conflit intérieur dont Smaïl et Montserrat sont victimes. Pendant la première de ces étapes, marquée par un mouvement de systole ou de repli sur soi, les deux personnages sont soumis dans le *dés-espoir*, dans le sens étymologique du mot. Après son humiliation, Smaïl se sent épris d'une profonde haine, mais il est encore incapable de se venger et de venger ceux qui, comme lui, ont été ou pourrait être maltraités par Almaro. L'assassinat des premiers otages plonge aussi Montserrat dans le même *dés-espoir*. Mais la présence d'autres personnages, Fournier dans le cas de Smaïl, Ricardo et Elena dans celui de Montserrat, permet aux deux héros de récupérer l'espoir. Le

discours de ces forces adjuvantes rend légitime le projet de tuer Almaro ou de laisser mourir tous les otages pris par Izquierdo. Grâce à Fournier d'une part, grâce à Ricardo et Elena de l'autre, Smaïl et Montserrat trouvent enfin la force d'accomplir leurs actions héroïques. Le mouvement de systole cède ainsi sa place à un mouvement de diastole.

Mais Smaïl et Montserrat ne sont pas les seuls personnages de Roblès qui, soumis au *dés-espoir*, retrouvent grâce à un tiers l'espoir sans lequel leur vie n'aurait pas eu de sens. Dans *La remontée du fleuve* (Roblès, 1964), ce processus de passage d'un état de systole à un état de diastole est symbolisé par le titre. La mort d'un étudiant, tué dans un accident de moto, plonge Gersaint, le protagoniste du roman, dans le *dés-espoir* le plus absolu. Incapable de trouver une réponse *humaine* à la mort du jeune homme, Gersaint est confronté à l'absurde. L'accident marque ainsi un avant et un après dans son existence : *Comment une existence libre et heureuse avait-elle pu se transformer à ce point ? Devenir ce tunnel angoissant, insondable ? À l'âge de l'étudiant, il s'en souvenait, tout n'était pour lui que rêves, désirs, troubles délicieux, espoirs confus, avec cette confiance au creux de l'âme qui ajoutait à ses émerveillements !* (Roblès, 1964 : 81). Seule la découverte de l'amour lui permet d'apaiser sa douleur intérieure. Françoise, la femme dont il tombe amoureux, permet à Gersaint de récupérer l'espoir et d'entreprendre *la remontée du fleuve* : *Que n'avait-il connu Françoise plus tôt ? Angoisse et désespoir auraient perdu leur sens ! Il serait peut-être remonté de ce ravin des Alpes, il lui aurait échappé, il s'en serait délivré, au lieu de rester écrasé tout au fond, près de la motocyclette, aplati, déchiqueté, désastre ! défaite irrémédiable ! écrasé avec le cœur jailli, battant hors de sa poitrine, jeté sur les pierres, battant là, au soleil, sous des nuées de mouches !* (Roblès, 1964 : 157).

En récupérant l'espoir, Smaïl et Montserrat réussissent aussi à entreprendre *la remontée du fleuve*. Et pourtant, ils savent que leur action les condamne irrémédiablement à la mort ou à l'emprisonnement à vie. Comment parler alors d'*espoir* ? Quel sens aurait pour eux cette *remontée du fleuve* ? Pour répondre à ces questions, il suffit de se rappeler le nombre de soldats de l'armée nazie qui, ayant été incapables de se révolter contre les méfaits commis par les siens, décident de se tirer une balle dans la tête. À la fin de la guerre, beaucoup d'entre eux se rendent compte qu'il aurait fallu s'engager au nom de ces millions de victimes que leur action individuelle aurait pu sauver. Avec Smaïl, Montserrat ou Gersaint, Emmanuel Roblès ne fait que nous enseigner à vivre, et ce qui revient au même, à mourir.

En acceptant de tuer Almaro, en acceptant de sauver la vie à Bolivar, Smaïl et Montserrat sont prêts à sacrifier leurs vies pour éviter de nouvelles injustices. La littérature foisonne en ce genre de héros qui, tels Kirilov (Dostoïevski) ou Lorenzaccio (Musset), acquièrent, en apprenant à prendre conscience de la mort, la force et sensibilité nécessaires pour accorder à la vie d'autrui la valeur qu'elle mérite. Smaïl et Montserrat ne semblent pas avoir peur de la mort qu'une action comme la leur rend presque inévitable. Au moins, leurs vies n'auront pas été vécues en vain, et Smaïl le sait : *Mais puisqu'il fallait mourir, il était consolant de se dire que ma vie aurait servi à détruire un peu de l'injustice et du malheur qui nous*

écrasait (Roblès, 1968 : 187). Après tout, *l'utilité du vivre n'est pas dans l'espace, elle est en l'usage*, comme le dit Montaigne dans *Que philosopher est apprendre à mourir* (Montaigne, 2009 : XX, 238). Par ailleurs, Smaïl et Montserrat sont capables de créer leur propre destin. Tout comme Sisyphe, ils sont maîtres d'un destin qui leur appartient, ce qui revient d'une certaine façon à les diviniser. En ce sens, ayant en tête la fameuse phrase de Camus, il faudrait imaginer Smaïl et Montserrat heureux...

Conclusion.

Dans cet article, nous avons étudié, en lignes générales, deux façons possibles de comprendre la résistance contre l'oppression. Dans *Nedjma* et *Les hauteurs de la ville*, il s'agit au départ de constater une injustice qu'il faut combattre. Smaïl, humilié et battu par Almaro, ressent le même besoin d'agir que Lakhdar, maltraité par M. Ernest pendant son premier jour de travail. Smaïl et Lakhdar se rendent compte tout de suite de la nécessité de se révolter contre le pouvoir arbitraire de ces deux individus, qui ne tardent pas à devenir le symbole de l'oppression exercée par les forces colonisatrices. Mais comme nous l'avons indiqué au début de cette étude, les motivations avec lesquelles Kateb Yacine et Emmanuel Roblès écrivent ces deux œuvres ne sont pas les mêmes.

Pour Kateb Yacine, l'essentiel est de réveiller l'esprit nationaliste chez le peuple algérien, un peuple à la quête d'une identité nationale que l'on cherche à opposer au pouvoir tout-puissant du colonisateur. L'histoire de *Nedjma* est ainsi l'épopée d'un peuple et non pas le poème épique célébrant les exploits d'une individualité hors du commun. Dès lors, elle doit être racontée par une pluralité de voix et non pas uniquement par un narrateur hétérodiégétique. Puisque c'est au peuple algérien de construire sa propre histoire, c'est aussi à lui d'en faire le rapport. En revanche, Emmanuel Roblès n'insiste pas sur l'idée de nation. *Les hauteurs de la ville* n'est pas un roman d'exaltation de la patrie algérienne, mais plutôt de dénonciation contre l'oppression du colonisateur. L'Algérie qu'il présente n'est pas tellement *la nation* qui cherche à devenir indépendante, mais plutôt *le pays* qui veut se défaire du joug imposé par l'envahisseur. Le personnage de Fernandez en est la preuve. En luttant en même temps du côté des maquisards en France et du côté des indigènes en Algérie, Fernandez ne se propose pas d'anéantir la France en tant que nation, mais l'injustice en tant que fléau de l'humanité. Autrement, il n'aurait pas hésité à aider les Allemands à écraser, sur son propre sol, cette France colonisatrice qui, tel que l'avait fait l'Espagne en Amérique, réduit le peuple algérien à l'asservissement.

La révolte prônée par Roblès est, au départ, individuelle. Celle préconisée par Kateb, collective. Chez Kateb, la révolte devient plutôt *révolution*, puisqu'elle se propose d'introduire un changement brusque et important dans l'ordre social et moral. N'oublions pas l'importance dans *Nedjma* du 8 mai 1945. En fait, les manifestations de Sétif et Guelma constituent pour nombre d'historiens le début de la révolution algérienne. Le peuple uni sort pour la première fois dans la rue pour dire aux colonisateurs qu'il veut vivre en liberté. Puisqu'il faut se constituer comme

peuple, il est nécessaire de regarder en arrière, de considérer le passé, un passé qu'on s'efforce de rendre mythique.

Dans *Les hauteurs de la ville*, nous ne trouvons aucune allusion à un passé glorieux du peuple algérien, parce que les motivations de ceux qui veulent se révolter contre l'opresseur sont essentiellement différentes. Pour Smaïl, Almaro constitue la personnification même du mal. Avec lui, le mal devient tangible, matériel, partant, une cible concrète que l'on peut éliminer. Dans *Nedjma*, par contre, le mal n'est qu'une idée, une abstraction, et il devient ainsi difficile de l'éliminer. En conséquence, les dimensions de la résistance ne peuvent pas être les mêmes dans les deux romans. Tandis que dans *Les hauteurs de la ville* il suffit de parler de *révolte*, une lecture approfondie de *Nedjma* nous oblige à employer le terme *révolution*. D'autre part, la nature du mal est différente dans les deux cas. Dans le roman de Roblès, ce mal réside dans les hauteurs de la ville d'Alger et s'appelle Almaro. Il s'ensuit que la lutte menée par Smaïl à titre individuel est quelque chose de concret. Dans *Nedjma*, par contre, le mal relève de l'abstraction et il est combattu par l'ensemble du peuple algérien. D'une certaine façon, l'homme est divinisé dans *Les hauteurs de la ville*, tandis que dans *Nedjma*, c'est l'idée de nation qui atteint la transcendance.

En somme, le roman de Roblès raconte l'histoire d'un homme capable de créer son propre destin. En tuant son oppresseur, Smaïl sacrifie sa vie pour éviter que d'autres comme lui aient à subir les méfaits d'Almaro. Dans *Nedjma*, c'est tout un peuple qui crée son propre destin. C'est comme si le roman de Kateb était un reflet de *Les hauteurs de la ville* à grande échelle. L'histoire de *Nedjma* est l'histoire de beaucoup d'Algériens qui, comme Smaïl, parviennent à construire la nation algérienne. Dans *Nedjma*, la résistance contre l'oppression atteint le mythe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONN, C. (1990) : *Kateb Yacine, Nedjma*. PUF, "Études littéraires", Paris.
- BONN, C. (2002) : "Le jeu avec l'histoire dans *Nedjma*" in *Itinéraires et contacts de cultures. Volume 32 : Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne*. Université Paris 13. Éd. L'Harmattan, Paris.
- CAMUS, A. (1942) : *Le mythe de Sisyphe*. Éditions Gallimard, coll. Folio essais, Paris.
- CAMUS, A. (1951) : *L'homme révolté*. Éditions Gallimard, coll. Folio essais, Paris.
- CARRIEDO, L. (2008) : "De lo polifónico e « indecible » en la narrativa de Tahar Ben Jelloun" in *Intertexto y polifonía. Tomo I*. Universidad de Oviedo, Oviedo.
- DAVY, P. (2009) : *Oran 62. La rupture*. Éd. Nathan, Paris.
- DUGAS, Guy (2007) : *Emmanuel Roblès. Une action, une œuvre*. Éd. du Tell, Alger.
- FAUCON, P. (2006) : *La trahison*. [Film] Pyramide distribution, France.
- GENETTE, G. (1972) : *Figures III*. Seuil, Paris.
- HANEKE, M. (2009) : *Das weiße Band (Le ruban blanc)*. [Film] Les Films du Losange. Autriche, Allemagne, France.
- HERBIET, L. (2006) : *Mon colonel*. [Film] Pathé distribution, France.
- KATEB Y. (1996) : *Nedjma*. Éditions du Seuil, coll. Points, Paris (1^{ère} édition 1956).
- KATEB Y. (1997) : *Le polygone étoilé*. Éditions du Seuil, coll. Points, Paris (1^{ère} édition 1966).

- MONTAIGNE, M. (2009) : *Essais I*. Éditions Gallimard, coll. Folio classique, Paris.
- ROBLÈS, E. (1968) : *Les hauteurs de la ville*. Éditions du Seuil, coll. Le Livre de Poche, Paris (1^{ère} édition 1948).
- ROBLÈS, E. (1954) : *Montserrat*. Éditions du Seuil, Paris (1^{ère} édition 1948).
- ROBLÈS, E. (1964) : *La remontée du fleuve*. Éditions du Seuil, Paris.
- SULEIMAN, S. (1983) : *Le roman à thèse*. PUF, Paris.
- TÉCHINÉ, A. (1993) : *Les roseaux sauvages*. [Film] Ima Films et les Films Alain Sarde, France.