

LIENS

Nouvelle Série

ISSN 0850 – 4806

Juillet 2020

N°29- Volume 2



Revue Francophone Internationale

Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et de la Formation

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD)

Sénégal

Liens

Nouvelle Série

Issn 0850 - 4806
Juillet 2020
N°29 - Volume 2



Revue de la Faculté
Des Sciences et Technologies
de l'Education et de la
Formation

Université Cheikh Anta Diop de Dakar - Sénégal

Liens

Nouvelle Série

ISSN 0850 – 4806
Juillet 2020
N°29 - Volume 2

Revue Francophone Internationale
Faculté des Sciences et Technologies de l'Education et de la
Formation (FASTEF)
Université Cheikh Anta DIOP de Dakar (UCAD)
Sénégal

B.P. 5036 Dakar – Fann / Sénégal
revue.liens@ucad.edu.sn

Directeur de Publication

Ousseynou THIAM

Directeurs Adjoint

Assane TOURE, Ndèye Astou GUEYE

Comité de Patronage

Ibrahima THIOUB, Professeur, Recteur de l'UCAD

Ibrahima DIOP, Professeur, ancien Doyen de la FASTEF

Amadou Moctar MBOW, ancien Directeur Général de l'UNESCO

Amadou Lamine NDIAYE, Professeur, ancien Recteur

Iba Der THIAM, Professeur, ancien Directeur de l'Ecole Normale Supérieure, ancien Ministre de l'Education Nationale

Comité Scientifique

Mamadi BIAYE, Professeur (UCAD, Sénégal) - Linda ALLAL, Professeur (Genève, Suisse) - Jean Emile CHARLIER, Professeur (Université Catholique de Louvain) - Jean Pierre CUQ, Professeur (Université de Nice Sophia Antipolis) - Fatima DAVIN CHNANE, Professeur (Aix-Marseille Université, France) - Souleymane Bachir DIAGNE, Professeur (UCAD, Sénégal), (Université de Montpellier, France) - Christian Sinna DIATTA, Professeur (UCAD, Sénégal) - Jean DONNAY, Professeur (FUNDP Namur, Belgique) - Kanvaly FADIGA, Professeur (FASTEF-UCAD, Côte d'Ivoire) - André GIORDAN, Professeur (Univ. de Genève, Suisse) - Mamadou KANDJI, Professeur (UCAD, Sénégal) - Jean-Marie DE KETELE, Professeur (FASTEF-UCAD, UCL, Belgique) - Marie-Françoise LEGENDRE, Professeur (Université de LAVAL, Québec) - Jean-Louis MARTINAND, Professeur (FASTEF-UCAD, CACHAN, France) - Mohamed MILED, Professeur (Université de Carthage, Tunisie) - Abdou Karim NDOYE, Professeur (FASTEF-UCAD, Sénégal) - Hamidou Nacuzon SALL, Professeur (FASTEF-UCAD, Sénégal) - Harouna SY, Professeur (FASTEF-UCAD) - Harisoa Tiana RABIZAMAHOLY, Professeur (FASTEF-UCAD, Sénégal) - Carla SCHELLE, Professeur (Université de Mayence, Allemagne) - Jean-Marie VANDER MAREN, Professeur (FSE, Université de Montréal, Québec) - José Luis WOLFS, Professeur (UCL, Belgique) - Eva L. WYSS, Professeur (Université de Coblence, Landau, Allemagne).

Comité de Lecture

Sénégal : Moustapha SOKHNA, (FASTEF-UCAD) - Oumar BARRY (FLSH-UCAD) – Sophie BASSAMA (FASTEF-UCAD) - Madior DIOUF (FLSH-UCAD) - Ousmane Sow FALL (FASTEF-UCAD) - Fatou DIOUF KANDJI (FASTEF-UCAD) - Boubacar KEÏTA (FST-UCAD) – Aboubacry Moussa LAM (FLSH-UCAD) - Mohamed LO (FASTEF-UCAD) - Aymerou MBAYE (FASTEF-UCAD) - Lat Soukabé MBOW (FLSH-UCAD) - Issa NDIAYE (FASTEF-UCAD)) – Papa Mamour DIOP (FASTEF-UCAD) - Boubacar NIANE (FASTEF-UCAD) - Mamadou SARR (FASTEF-UCAD) - Abou SYLLA (IFAN-UCAD) - Serigne SYLLA (FASTEF-UCAD) - Ibrahima WADE (ESP-UCAD).

Afrique : Urbain AMOA (Côte d’Ivoire) - Ahmed CHABCHOUB (Tunisie) Boureima GUINDO (Gabon) - Yvon-Pierre NDONGO IBARA (République du Congo) - Klohinwelle KONE (Côte d’Ivoire.) – Galedi NZEY (Gabon) - T. Jean Baptiste SOME (Burkina Faso).

Amérique : Guy PELLETIER (Canada)

Europe : Christel ADICK (Allemagne) – Mélanie DAVID (Allemagne) - Christian DEPOVER (Belgique) - Jacqueline BECKERS (Belgique) - Marcel CRAHAY (Belgique) - Cécile DEBUGER (Belgique) - Marianne FRENAY (Belgique) - Georges HENRY (Belgique) - Léopold PAQUAY (Belgique) - Marc ROMAINVILLE (Belgique) - Bernadette WILMET (Belgique) - Marguerite ALTET (France) - Pierre CLEMENT (France) - Danielle CROSS (France) - José FELICE (France) - Claudine TAHIRI (France)

Comité de Rédaction

Ousseynou THIAM (FASTEF-UCAD) - Assane TOURE (FASTEF-UCAD) - Ndéye Astou GUEYE (FASTEF-UCAD) - Harisoa T. RABIAZAMAHOLY (FASTEF-UCAD) - Souleymane DIALLO (INSEPS-UCAD) - Bamba D. DIENG (FASTEF-UCAD) - Mamadou DRAME (FASTEF-UCAD) - Manétou NDIAYE (FASTEF-UCAD) - Amadou SOW (FASTEF-UCAD) – Emanuel Dit Magou FAYE (FASTEF-UCAD).

Assistant Informatique

Mamadou Lamine KEBE

Assistante Administrative

Ndèye Fatou NDIAYE SY

SOMMAIRE

| | |
|---|-----|
| EDITORIAL | 8 |
| Boubacar Siguiné Sy | 12 |
| DE LA CARACTERISTIQUE UNIVERSELLE A L'ALPHABET DES PENSEES HUMAINES DE LEIBNIZ | 12 |
| Souleye Lô..... | 32 |
| ANALYSE DE L'EFFET DE LA FORMATION SUR L'EFFICACITE DE LA STRATEGIE DE SERVICE A BASE COMMUNAUTAIRE (SBC) INITIEE PAR L'ONFG ENFANCE ET PAIX DANS LA REGION DE SEDHIOU | 32 |
| Amadou Yoro Niang | 52 |
| PERTINENCE ET VALIDITE DES TACHES COMPLEXES PROPOSEES DANS L'EVALUATION CERTIFICATIVE DES ELEVES-MAITRES DU CRFPE DE DAKAR | 52 |
| Bérédougou Koné, Denis Dougnon, Sory Doumbia | 82 |
| LA PEDAGOGIE PAR SITUATION-PROBLEME : LES PERCEPTIONS D'ENSEIGNANTS DE SCIENCES DE LA VIE ET DE LA TERRE DES LYCEES AU MALI | 82 |
| Esther Somé-Guiébré | 98 |
| MODELE DES PPP DANS L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES ETRANGERES : EST-ELLE UNE OPPORTUNITE D'ACQUISITION DE L'ANGLAIS | 98 |
| Ibra Mboup, Sulynet Torres Santiago | 114 |
| ASPECTOS TEÓRICO-CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS DE LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA LITERATURA EN SENEGAL | 114 |
| Papa Maïssa Coulibaly | 132 |
| TEACHING AND LEARNING ENGLISH WITH SMARTPHONES: USES, PRACTICES AND TRENDS | 132 |

| | |
|---|-----|
| Moussa Thiaw | 154 |
| POUR UNE DIDACTIQUE DU TEXTE : DE LA CONSTRUCTION DU SENS AUX STRATEGIES D'ENSEIGNEMENT | 154 |
| Mamadou Thiaré | 164 |
| LA CONSTRUCTION DU SAVOIR GEOGRAPHIQUE A TRAVERS LE PROGRAMME PEDAGOGIQUE EN VIGUEUR DANS L'ENSEIGNEMENT MOYEN ET SECONDAIRE GENERAL AU SENEGAL | 164 |
| Amadou Mamadou Camara, Amadou Tidiane Bâ | 182 |
| DES COURS DE GEOGRAPHIE POUR QUELLES FINALITES AU SENEGAL ? ANALYSE DU DISCOURS ET DES PRATIQUES DES PROFESSEURS DE COLLEGE EN SITUATION D'ENSEIGNEMENT-APPRENTISSAGE EN CLASSE DE SIXIEME | 182 |
| Désiré Poussogho, Richard Nanema, Mamadou Sanogo | 200 |
| TIC ET AMELIORATION DE LA PRATIQUE DES ENSEIGNANTS EN CLASSE A TRAVERS L'EXEMPLE DE LA FONDATION KAMALPHA AU BURKINA FASO | 200 |
| Salimata Séné | 216 |
| EVOLUTION DES THEORIES ET MODELES D'APPRENTISSAGE: QUELLE PLACE DES TICE ? | 216 |
| Mathias Kei | 234 |
| LA REPRESENTATION DE L'AVENIR : ELEMENTS CENTRAUX PRIORITAIRES ET ADJOINTS CHEZ LES JEUNES IVOIRIENS, CAS DES ETUDIANTS DE MASTER 2 DU DEPARTEMENT DE PSYCHOLOGIE DE L'UNIVERSITE FELIX HOUPHOUËT BOIGNY | 234 |
| Bouré Diouf | 254 |
| TEXTE ET HYPOTEXE : POLYPHEME HUMANISE PAR EURIPIDE | 254 |

| | |
|---|------------|
| Cheikh Amadou Kabir Mbaye | 268 |
| UNE SI LONGUE LETTRE OU L'EXPRESSION D'UNE CULTURE FRAGMENTEE..... | 268 |
| Alioune Sow | 288 |
| HISTOIRE ET MYTHE DANS LA NUIT DE NOËL 1914 (1915) DE CLAUDEL ET L'EXIL D'ALBOURI (1967) DE CHEIK ALIOU NDAO | 288 |
| Célestine Dibor Sarr | 302 |
| LE RECIT D'ENFANCE : UN DIALOGISME ENTRE REALITÉ ET FICTION DANS ENFANCE (1983) DE NATHALIE SARRAUTE..... | 302 |
| Ahmadou Bamba Ka | 318 |
| L'ESPACE CAMUSIEN ENTRE REALISME ET SYMBOLISME | 318 |
| Ibrahima Ndiaye | 336 |
| BALZAC ENTRE QUETE ET ENQUETE : LA RECHERCHE D'UN TEXTE-MODELE..... | 336 |
| Ousseynou Bâ..... | 350 |
| LE THEATRE-FORUM DE KADDU YARAAX, UN OUTIL DE COMMUNICATION SANITAIRE EFFICACE ET PARTICULIER | 350 |

EDITORIAL

Le numéro 29, en son volume 2, de la revue de la Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et de la Formation de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal) : *Liens, nouvelle série*, met une fois de plus à la disposition des chercheurs et autres lecteurs une panoplie d'articles touchant aux sciences de l'éducation et à d'autres disciplines.

En guise de préambule, Boubacar Siguiné Sy évoque, dans son étude, l'un des derniers penseurs de système, Leibniz, qui rêva d'une encyclopédie des sciences. Mais, ce projet passe d'abord par l'établissement d'une science générale dont la première étape reste la caractéristique universelle, un langage univoque calqué sur le modèle du calcul et de la logique.

Souleye Lô analyse quel effet la formation a sur l'efficacité de la stratégie de service à base communautaire (SBC). Cette recherche, assujettie à l'exploration scientifique, est réalisée dans un contexte difficile avec la situation qu'a connue la Casamance de la période qui va de 1980 à 2007. Toujours dans le domaine de la formation, Amadou Yoro Niang, étudie la pertinence et la validité des tâches complexes qui sont proposées à l'évaluation des élèves-maîtres. Il cible ceux du Centre Régional de Formation des Personnels de l'Éducation (CRFPE) de Dakar, session 2018. Quant à Bérédougou Koné, Denis Dougnon et Sory Doumbia, ils ont le projet d'identifier les perceptions, que les enseignants en Sciences de la Vie et de la Terre (SVT) des lycées du Mali, ont de la pédagogie par situation-problème. Et les résultats de leur étude démontrent que ces enseignants ont des difficultés à mettre en place des situations d'enseignement-apprentissage efficaces ; d'où un besoin de formation permanent pour améliorer les pratiques de classe.

Esther Somé-Guiébré nous emmène au Burkina Faso avec son article qui explore le rôle du modèle des PPP (presentation-practice-production) dans l'acquisition de l'Anglais comme langue étrangère. L'objectif de cette étude est de voir si cette méthode, souvent rattachée à celles traditionnelles essentiellement basées sur la grammaire, est une opportunité d'acquisition de l'Anglais ou une entrave. Nous restons dans le domaine de l'enseignement des langues, mais cette fois nous nous intéressons à l'espagnol avec cette étude d'Ibra Mboup et de Sulynet Torres Santiago, qui réfléchissent sur les méthodes d'enseignement-apprentissage de la littérature au Sénégal. Ils plaident

pour la mise en place d'un cadre opérationnel et conceptuel adéquat. Pape Meissa Coulibaly exhorte à un usage des téléphones intelligents ou smartphones pour l'enseignement et l'apprentissage de l'Anglais. Cet article dessine les contours de cette innovation pédagogique et bat en brèche les idées selon lesquelles les smartphones constituent des objets de distraction et, parfois même de tricherie, dans l'univers scolaire et universitaire. Moussa Thiaw, quant à lui, évoque dans son article la didactique du texte. Il revient sur les stratégies d'enseignement qui permettent de faire le travail de décodage nécessaire pour comprendre le message délivré par le texte. En effet, rappelons –que le texte est « un tissu d'éléments linguistiques qui forment un ensemble construit, composé et uni ».

Mamadou Thiaré nous fait changer de cap avec l'enseignement de la géographie. Il s'intéresse au nouveau programme de géographie mis en place au moyen et secondaire général au Sénégal depuis 2006. Thiaré se propose, dans son article, d'identifier et d'analyser les approches et les démarches que les enseignants utilisent pour construire le savoir géographique. Amadou Mamadou Camara et Amadou Tidiane Bâ lui emboîtent le pas en réfléchissant sur les finalités de l'enseignement de la géographie au Sénégal, notamment au collège. Ils exhortent, surtout par cet article, les professeurs de collège à mettre l'accent sur les finalités intellectuelles et scientifiques par l'enseignement de contenus appropriés. Il s'agit de construire des citoyens sénégalais ouverts vers le monde, mais enracinés dans leur culture.

Désiré Poussoghon, Richard Nanema et Mamadou Sanogo reviennent sur l'usage des TIC en pédagogie dans l'enseignement au Burkina Faso. Cette étude montre comment l'usage pédagogique des TIC constitue une puissante source de motivation pour les enseignants et les élèves, qui voient respectivement leur rôle se transformer dans la situation d'enseignement-apprentissage. Toujours dans le cadre de l'apport des nouvelles technologies dans l'enseignement, Salimata Séné réfléchit sur la place des TICE dans l'évolution des théories et modèles d'apprentissage. Son article a pour objectif principal d'étudier l'évolution des théories et modèles d'apprentissage compte tenu du contexte actuel de développement des TICE.

Mathias Kei nous ramène en Côte d'Ivoire avec la représentation de l'avenir chez les jeunes ivoiriens : cas des étudiants de master 2. Cet article a pour but de déterminer l'image qui se dégage dans le mental des étudiants quand ils pensent à leur « AVENIR ». Abdaramane Sow

se propose d'estimer les fonctions de production éducationnelle du Sénégal à partir des données du PASEC 2014 au niveau primaire en début et en fin de scolarité. Les résultats obtenus indiquent que l'utilisation répandue de la forme linéaire n'est pas appropriée, du moins en ce qui concerne les données sénégalaises.

En ce qui concerne l'article de Bouré Diouf, il traite d'œuvres d'auteurs classiques, en l'occurrence Homère et Euripide. Dans son étude, Bouré Diouf montre comment Euripide reprend le Polyphème homérique en l'humanisant. Il lui conserve ses traits antiques, mais le présente comme un être social. Cheikh Amadou Kabir Mbaye revient sur un classique de la littérature africaine d'expression française, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. Ce roman lui donne l'opportunité de réfléchir sur la question de l'identité dans une société sénégalaise en pleines mutations. Cet article d'Alioune Sow met en parallèle deux auteurs, appartenant à des univers sociaux différents : Claudel et Cheikh Aliou Ndao. Il a l'objectif de montrer comment les dramaturges associent la dimension historique à celle mythique en les réadaptant en fait littéraire. *La nuit de Noël* 1914 (1915) de Claudel et *L'exil d'Alboury* (1967) ont servi de corpus. Quant à Célestine Dibor Sarr, elle réfléchit sur le récit d'enfance à travers *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute. En effet, cette dernière a ouvert les voies d'une écriture nouvelle axée sur le récit d'enfance qui au-delà du bouclier mémoriel et sensoriel fait accéder à un monde authentique. Cette innovation, témoignant d'une volonté de rompre avec l'autobiographie classique, inaugure une ère nouvelle. Ahmadou Bamba Ka réfléchit sur l'utilisation du cadre spatial chez Albert Camus. Cet auteur, par le génie de la transfiguration littéraire, arrive à plonger le lecteur dans un espace imaginaire globalisant, voire universel, et ce faisant il rend compte de la condition humaine dans toutes ses aspirations. Ibrahima Ndiaye, dans son étude intitulée 'Balzac entre quête et enquête : la recherche d'un texte modèle', traite du statut de l'observateur et sa relation à l'observé, la quête qui met en branle le récit balzacien. Il y évoque les dispositifs annonciateurs des grandes transformations du roman de la modernité. Pour finir, Ousseynou Bâ montre que le théâtre forum est un outil de sensibilisation très efficace dans le domaine sanitaire. L'exemple de la compagnie Kaddu Yaraax fait foi. En effet, grâce aux ressources du théâtre forum des campagnes de communication-sensibilisation sur la santé ont donné des résultats probants.

Ndèye Astou Guèye

Ahmadou Bamba Ka

L'ESPACE CAMUSIEN ENTRE REALISME ET SYMBOLISME

Résumé

Dans la production littéraire d'Albert Camus, l'espace géographique, physique ou culturel occupe une place importante. Il est un artefact qui influence le personnage et détermine son existence et sa volonté de réalisation de soi. L'espace est d'abord réel, et, donc géographiquement situable. Mais par le génie de la transfiguration littéraire, Albert Camus en arrive à nous plonger dans un imaginaire universalisant qui traduit au mieux la condition humaine dans son état et ses aspirations.

Mots-clés : espace, maladie, monde, solitude, ville.

Abstract

In Albert Camus' literary production, geographic, physical and cultural space occupies an important place. It's an artefact that influences the characters and determines his existence and his will for self-realization. First of all space is real therefore it is geographically locatable. Through the genius of literary transfiguration, Albert Camus has come to immerse us in a universalizing imagination which best reflects the human condition in its state and aspirations.

Keywords: space, disease, world, loneliness, town.

Introduction

L'espace est une donnée importante de la création littéraire et, particulièrement, de la fiction romanesque. Il est un constituant primordial de toute œuvre littéraire parce qu'il est intimement lié au fonctionnement, à la structuration, voire à la signification de l'œuvre. La création littéraire ne saurait se passer d'un espace comme cadre d'action et support indispensable du personnage. L'espace assume une fonction narrative incontournable dans le texte ; il est ainsi un des aspects premiers de la fiction romanesque. Il en demeure le socle fondateur, l'humus fécondateur. Parfois, l'espace seul est capable de révéler le sens de l'œuvre. Il est lié au personnage. On ne peut pas imaginer un personnage hors de l'espace. Il reflète son état d'âme car il y a une

certaine correspondance entre les paysages décrits et la vie intérieure des personnages. L'espace ne reflète pas seulement l'état d'âme des personnages mais également les intentions de l'auteur. L'espace est un élément fondamental de la création romanesque qui mérite d'être étudié comme le temps et le personnage. Vu le rôle essentiel qu'il joue dans la trame romanesque, il serait bien que plus d'importance lui soit accordée dans le cadre des études narratologique, sémiotique et poétique.

Dans l'œuvre d'Albert Camus, l'espace devient d'autant plus important dès l'instant qu'il s'agit d'un artefact qui met en avant d'abord un pouvoir suggestif. L'espace camusien n'est point un espace muet encore moins neutre ; c'est un espace qui parle. Plus qu'il soutient l'être du personnage, l'espace camusien influence le faire du personnage. Les données ne sont pas livrées directement au lecteur. En effet, pour ce dernier, il s'agira de s'exercer à un travail de dévoilement par la reconstitution de particules signifiantes, de myèmes conduisant inéluctablement à une structure d'ensemble. Le lecteur cherchera ainsi ses repères dans cet espace-symbole. C'est dans ce sens que Birahim Thioune affirme que l'espace est « une ambiance ayant le pouvoir de suggérer au lecteur certains côtés cachés, l'âme des choses ou de lui révéler des aspects saillants. [...] L'espace est le théâtre de la réalisation d'existences individuelles et de destins collectifs » (2010, p.22). Ainsi, l'espace tient un rôle au même titre que le personnage. Pour Jean-Yves Tadié, l'espace a valeur de personnage. Il renferme un pouvoir de suggestion très important et, ainsi, « devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut être la principale ; son écorce abrite la révélation. [...] Une obscure vérité semble détenue par l'espace [...] » (1994, p.10). Aussi, à ce niveau de signification,

« l'espace est [...] créateur de mythes. Perçu par le moyen de la lumière, première saisie dans notre découverte érotisée du monde, zone ambiguë entre le cosmos et le chaos, il s'associe au feu, au mouvement, au rythme, au chant, à l'amour » (Zumthor, 1993, p.17).

Dans ce présent article, par une démarche comparatiste, nous allons analyser les différentes représentations de l'espace dans l'œuvre d'Albert Camus. Le cadrage de l'espace chez cet écrivain est sensible à travers deux paradigmes spatiaux géométriques : l'espace horizontal et l'espace vertical.

1. L'espace horizontal

C'est l'espace du bas représenté à travers les cadres urbain, carcéral et corporel. C'est donc l'espace physique avec lequel le personnage est en contact permanent.

1.1. La ville

Chez Albert Camus, la création littéraire est d'abord fortement assujettie à cette notion de vraisemblance. Pour cette raison donc, l'espace camusien est géographiquement situable. Ce sont des villes physiques, connues. Mais, progressivement, par la force de la description et de la suggestion, ces villes réelles et situables se transmutent en espace irréel, voire surréel et se prévalent d'une universalité qui figure la misère et l'absurdité de la condition humaine.

Marengo, se trouvant à quatre-vingt kilomètres d'Alger, est cette ville qui abrite l'asile où se trouve internée Mme Meursault. L'asile est ce lieu où sont parqués les invalides du système social et, sous cet angle, il devient presque l'antichambre de la mort. C'est peut-être à cela que pense Madame Meursault pour qu'elle se mette à pleurer les premiers jours avant qu'elle ne prenne habitude. C'est aussi pour cette raison que le concierge refuse d'admettre qu'il est lui-même pensionnaire de cet espace restreint bien qu'il ait soixante-quatre ans. L'asile était donc pour lui un monde à part et les pensionnaires des gens différents qu'il appelait : « ils », « les autres », « les vieux » (Camus, 1947, p.13).

Alger, l'autre lieu urbain dans *L'Etranger* est le fief de Meursault. Alger serait son « nid » ; c'est la seule ville où Meursault se sent à l'aise, c'est sa terre. Il la préfère à tout autre lieu, même Paris, la métropole. Face à la proposition du patron d'occuper le bureau qui serait installé à Paris, une occasion pour Meursault de changer de décor, bref de vie, ce dernier répond : « [...] on ne changeait jamais de vie [...] toutes [les vies] se valaient et la mienne ici ne me déplaisait pas du tout » (Camus, 1942, p.38). Meursault est donc cet acteur qui veut jouer dans un cadre unique et immuable ; un décor bien à lui. Il joue la même pièce assumant le même rôle, c'est-à-dire celui d'un simple employé de bureau menant une vie simple partagée entre sa chambre, son bureau, les baignades à la mer et la compagnie de Marie Cardona. Son espace, quoique restreint, lui suffit amplement ; il ne fait pas appel à un ailleurs.

Dans *La Peste*, avant même le déroulement des événements, Albert Camus s'ingénie à peindre une ville, lieu de l'action qui préfigure des

évènements malheureux. Dans ce contexte, il semble suivre la démarche réaliste pour laquelle, toute description d'un lieu, trahit un monde secret. Oran est d'abord une ville qui ne serait pas belle à voir parce qu'elle est l'expression de la laideur. La ville tourne le dos à la mer, donc, à la liberté sans véritablement s'ouvrir au-delà des terres. Décor du drame ou de la tragédie, Oran devient une vaste scène du monde qu'Albert Camus découvre absurde. Oran fonctionne comme une ville d'exilés, cette ville est le théâtre « de ce long temps d'exil » (Camus, 1947, p.66). Il est possible d'y entrer et de ne jamais en ressortir (Camus, 1947, p.68). Si les oranais sont des exilés mais, paradoxalement d'un « exil chez soi », d'autres comme Rambert le journaliste, « ces voyageurs surpris par la peste et retenus dans la ville » (Camus, 1947, p.71) éprouvent profondément ce malaise de la « patrie perdue ».

Dans le discours de Paneloux, la ville d'Oran n'est plus cette cité ordinaire et semblable à toutes ces villes du monde. Par un verbe envoûtant, il fait passer Oran d'une ville ordinaire à une ville imaginaire et anhistorique habitée par le péché et, par voie de fait, punie. Pour Paneloux, la peste rentre dans un vaste plan de vengeance divine comme Sodome et Gomorrhe, le furent jadis par le feu et par l'eau. L'explication qu'il donne de l'épidémie est liée à l'idée d'un Dieu vengeur et rancunier. « [...] Dieu [...] fatigué d'attendre votre venue, [...] a laissé le fléau vous visiter comme il a visité toutes les villes du péché. [...] vous savez maintenant ce qu'est le péché, comme l'ont su Caïn et ses fils, ceux d'avant le déluge, ceux de Sodome et de Gomorrhe, Pharaon et Job et aussi tous les maudits [...] » (Camus, 1947, p.92) déclame, du haut de sa chaire, cet homme d'église.

Contrairement à *L'Etranger* et à *La Peste*, *La Chute* inaugure l'espace européen opposable à l'espace africain et plus précisément à l'espace maghrébin : Alger et Oran. En effet, Clamence est à Amsterdam, cette ville européenne où, très souvent, le soleil s'éteint ou s'exténue à la différence de ces villes africaines où le soleil est toujours l'acteur principal d'une journée ordinaire. Dans cette ville, Clamence parce qu'ayant vécu à Paris se lance dans une diatribe comparatiste aux relents anthropo-ethnologiques. Dans cet espace réduit du bar, Jean Baptiste Clamence, son verre de genièvre à portée de main, se plait à caricaturer cette population autochtone en ces termes :

« Les Hollandais, oh non, ils sont beaucoup moins modernes ! [...] Dans ces pays, tout le monde est

docteur ou professeur. Ils aiment à respecter, par bonté et par modestie. Chez eux au moins la méchanceté n'est pas une institution nationale » (Camus, 1956, p.10)

Albert Camus est connu pour être le chantre de la philosophie de l'absurde. En général, la ville chez cet écrivain, est à l'image du monde, elle est hostile, absurde. L'espace urbain dans un élan réaliste permet à Albert Camus de reconfigurer l'image d'une humanité prise dans le ressac d'un monde qui, chaque jour, compromet son existence. Cet espace n'est pas *a priori* un espace ouvert. Oran, Alger, Amsterdam, entre autres villes ne sont pas des lieux semi-ouverts parce qu'ils tournent le « dos à la mer ». Progressivement, ces espaces semi-ouverts passent au clos.

1.2. La prison

Dans *L'Étranger*, les quatre coups de feu que Meursault tire sur ce corps inerte de l'Arabe ferme un espace : celui de Meursault libre de ses mouvements et en ouvre un autre clos et contraignant : la prison. Meursault lui-même reconnaît : « [...] c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur » (Camus, 1942, p.51). Ces quatre coups de feu plus que la mort de l'Arabe symbolisent l'effacement d'un espace parce qu'à partir de ce moment Meursault ne sera plus libre. Il sera arrêté et emprisonné pour meurtre.

Meursault n'a jamais aimé les grands espaces. Ainsi, ayant trouvé son appartement très grand pour lui tout seul, il aménage dans sa chambre. Il n'occupe que l'espace utile. La chambre devient elle-même la maison en miniature. Tout s'y transporte, de la table à manger aux accessoires du salon. Meursault « ne vi[t] plus que dans cette pièce entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre. Le reste est à l'abandon » (Camus, 1942, p.22). Pour cette raison, donc, Meursault ne serait pas trop dépaysé. C'est même quelqu'un qui s'est entraîné à cette vie de prisonnier comme s'il savait, par avance, qu'un jour, il serait prisonnier. S'il ne se plait pas beaucoup dans sa nouvelle cellule, il est en tout cas possible de dire qu'il s'y adapte parce que véritablement, il ne se sentait pas tout à fait en prison. La cellule de prison ne provoque pas un bouleversement profond de sa vie et de ses habitudes. Ne sentant pas une grande différence entre sa vie d'avant et sa vie d'incarcéré, Meursault affirme

sans ambages et avec tout le naturel et la franchise de langage qui le caractérisent : « j'étais chez moi dans ma cellule » (Camus, 1942, p.60).

Cette prison, nouvel espace de vie de Meursault donnait une vue sur la mer, ce « paradis liquide », cette mer que Meursault a toujours aimée et qui, par ailleurs, parce qu'infinie, symbolise la liberté, la délivrance qu'il souhaiterait peut-être du fond de sa cellule même si, paradoxalement, il n'est pas trop dépaysé. Même si Meursault s'adapte très vite, comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même en ces termes : « j'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serai peu à peu habitué », (Camus, 1942, p.63) il commence progressivement à se faire conscience de son état de prisonnier. En effet, il se rend compte qu'il était dans un monde réduit et sa tardive impression : « je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés » (Camus, 1942, p.63), lui permet dès lors de comparer son réduit entravant à ce monde d'Alger qu'il a toujours préféré à tout autre monde. Se sentant détaché de ce monde, malgré lui, de force donc, ou peut-être de son bon gré parce qu'il aurait tué, Meursault comme dans un épanchement de regret l'appelle un « autre monde » (Camus, 1942, p.64). Sa prise de conscience de la différence spatiale, entre cette cellule de prison où l'être humain est réduit à son minimum et la ville d'Alger où se trouvent son appartement, sa chambre où il avait la possibilité de se tenir comme il le souhaitait, n'est pas sans effusion de regrets.

La déclaration de l'état de peste induit logiquement, la fermeture de la ville qui, dès lors, devient un espace réduit, coupé du reste du monde, mais paradoxalement, un espace qui semble concentrer et contenir tout le mal du monde. Dans ce sens, Emmanuel Mounier peut dire :

« Oran aux portes fermées, repliée sur sa peste, rejetant ses citoyens coupés du monde, à la fois les uns sur les autres, et sur leur solitude, menant, avec leurs lettres sans réponses “ une conversation avec un mur“, c'est la condition humaine » (1953, p.65).

Par la fermeture des portes de la ville, par arrêté préfectoral, Oran, théâtre de tous les malheurs imaginables du monde, devient l'antichambre d'un lieu apocalyptique. Ainsi, Oran n'est plus cette « préfecture française » mais, elle devient une ville universelle offrant une vaste scène où se joue le drame de la condition humaine. Il n'y a

plus d'issue possible que d'être pleinement acteur de cette vaste scène du monde. Cette fermeture de la ville qui clôt aussi la première partie de cette chronique permet dans un autre registre de définir un espace apocalyptique rappelant à bien des égards ces périodes anhistoriques ; Oran devient « (...) une ville capharnaüm [...] » (Gomez, 2009, p.587).

Ce rétrécissement progressif de l'espace vital est, entre autres, un traitement mythique de la condition humaine qui, de la naissance, s'achemine progressivement vers la mort, son effacement inévitable. Le rétrécissement de l'espace est corrélé à un sentiment d'étouffement qui mènerait inévitablement vers l'asphyxie générale. De la ville à la prison, l'espace devient de plus en plus rétréci jusque ce qu'Albert Camus en fasse une représentation minimaliste appliquée au corps humain.

1.3. Le corps humain

Chez Albert Camus, le corps est, aussi, un espace investi, tantôt d'euphorie : c'est le corps sensuel, charnel et orienté vers la luxure, tantôt de souffrance : c'est le grand corps malade et infesté par le mal physique ou métaphysique. Dans son œuvre, le corps humain est toujours chargé d'une fonction narrative fortement suggestive. Pour Paul Zumthor, « le corps est notre lieu premier, d'abord confondu avec celle de la mère [...]. Une tradition millénaire et quasi universelle fait du microcosme corporel le modèle du monde [...] » (1993, p.18). Le corps, incarnation du monde en miniature, est un microcosme en référence au macrocosme que serait l'univers.

Dans *La Chute*, à l'image d'un monde absurde et habité par le mal, l'espace corporel témoigne d'un « malconfort » que Clamence caractérise comme suit :

« C'est vrai, vous ne connaissez pas cette cellule de basse-fosse qu'au Moyen Age on appelait le malconfort. En général, on vous y oubliait pour la vie. Cette cellule se distinguait des autres par d'ingénieuses dimensions. Elle n'était pas assez haute pour qu'on s'y tînt debout, mais assez large pour qu'on pût s'y coucher. Il fallait prendre le genre empêché, vivre en diagonale ; le sommeil était une chute, la veille un accroupissement ». (Camus, 1956, p.119).

Ainsi, ce corps gagné par la maladie, envahi par la douleur et habité par la souffrance, devient un espace mobile, transportable dont il serait impossible de se départir. Par ailleurs, l'image spatiale que Clamence utilise pour mettre en exergue ce malheur humain est le nid. « Nous nichons dans le malconfort » (1956, p.122), se lamente-t-il. Clamence a tout aussi comme les personnages de *La Peste* connu les camps de concentration, le « lyrisme cellulaire ». (1956, 136)

La peste fait du corps humain un espace privilégié. Si elle a investi la ville entière comme un envahisseur sournois et nuisible, force est de constater que son premier espace de prédilection est le corps humain. Le corps humain est d'abord le foyer du mal à partir duquel la peste se fait un nom, une renommée. Une fois, que la peste investit le corps humain, elle contribue, d'abord, à en dilater ses organes avant de le condamner à une déliquescence progressive débouchant inéluctablement sur la mort. Décrivant la capacité de nuisance du bacille de la peste, le docteur Bernard Rieux constate :

« quand un microbe [...] après un court silence est capable en trois jours de temps de quadrupler le volume de la rate, de donner aux ganglions mésentériques le volume d'une orange et la consistance de la bouillie, il n'autorise justement pas d'hésitation » (Camus, 1947, p.51).

La maladie s'empare de l'espace corporel de l'extérieur à travers les bubons visibles sur le corps et de l'intérieur à travers les poumons, siège de la respiration, un des signes de la vie. Comme elle étouffe la ville entière en supprimant tout ce qui pourrait offrir à l'Oranais une occasion de souffler, de vivre, de respirer, la maladie étouffe l'homme dont elle prend possession du corps, c'est pourquoi, Grand, malade, « dans son lit étouffait [...] : les poumons étaient pris » (Camus, 1947, p.239).

Cette consignation du corps humain comme lieu de souffrance est opposable à une autre considération plus euphorique du corps humain. Très souvent, le corps est considéré -surtout le corps féminin- comme un paradis retrouvé ; il devient lieu de l'extase sensualiste renouant avec un monde originel qui serait fait de jouissance. Ainsi, toute la célébration surréaliste de la femme et de l'amour semble faire du corps particulièrement féminin un éden retrouvé. C'est cette forme de célébration du corps et de la nature que nous retrouvons dans *Noces* (Camus, 1939).

De l'espace corporel à l'espace urbain, en passant par l'espace carcéral, Albert Camus nous livre une représentation spatiale qui secrète le mal humain. Le personnage camusien est en conflit continu avec son espace. L'espace horizontal, à travers la ville, la prison et le corps est un lieu réprouvé par la maladie, la souffrance et la solitude. C'est un espace de réclusion où la joie de vivre est compromise par le mal permanent. Aussi, dans ce sens, conquérir le « haut » ne serait-il pas une quête de bonheur et d'espoir ?

2. L'espace vertical

Cet espace symbolise une certaine prise de conscience et un espoir nourri. Qu'il se représente à travers l'architecture, la virtualité de la mémoire ou cette obsession des pics, l'espace vertical réconcilie un tant soit peu le personnage et son monde.

2.1. Fenêtre, balcon terrasse

L'ouverture de la fenêtre, cet espace de retranchement et de prise de conscience, permet à Rieux de rentrer dans le réel des choses, dans le quotidien d'Oran et de la peste, parce que c'est dans ce quotidien tragique et mortifère que son métier de médecin trouvera matière à se faire valoir. Rieux prend conscience que dans cette situation absurde « l'essentiel était de bien faire son métier » (Camus, 1947, p.44). Devant une situation de faits qui livre toute une ville à l'emprise fatale de la peste, le docteur Rieux, comme d'ailleurs ses autres concitoyens, est poussé à la réflexion. Aussi, la fenêtre donne-t-elle l'occasion à Rieux de se tirer de la mêlée, d'avoir une vue d'ensemble sur la ville et ses habitants afin que, dans un exercice de recueillement intense, il trouve les mesures idoines pour faire face à cette nouvelle donne qu'est la peste, ce nouvel hôte indésirable, non désiré mais qui s'invite de lui-même dans la ville. Mais, si d'une part, de la fenêtre, la ville s'aperçoit comme espace tragique et disposé éventuellement à entraver ou à empêcher l'existence et l'épanouissement de l'être, d'autre part, la mer, vue de la fenêtre, offre à Rieux un espace de délivrance et de liberté, donc d'espoir. La mer semble être le seul espace que la peste serait incapable de conquérir, de subjuguier. Elle demeurera éternellement liberté et sera donc l'espace rebelle.

A l'image de la fenêtre, le balcon aussi permet à Rieux d'avoir une vue panoramique de la ville d'Oran mais surtout de pouvoir apercevoir au loin la mer, symbole de liberté. En effet, du balcon, Rieux, accompagné cette fois-ci de Cottard, s'évertue à contempler tristement cette ville

d'Oran empestée et « oppressante », (Camus, 1947, p.60), naguère joviale et habitée par la vie.

Comme la fenêtre ou le balcon, ces espaces haut perchés qui permettent de prendre un peu de recul par rapport à la confusion générale, et, donc de se faire un état de conscience, la terrasse, elle, annonce l'heure de la délivrance prochaine et, donc, de la fin de la peste. Elle offre, certes, une vue panoramique de la ville, mais surtout, elle permet de humer ce bon air, différent du vent et du soleil de la peste. Cet espace annonce un autre monde. C'est pourquoi, même le vieil asthmatique invite Tarrou et Rieux à gagner la terrasse en ces termes : « [...] montez donc, là-haut, c'est le bon air » (Camus, 1947, p.223).

Sur cette terrasse, Tarrou et Rieux pouvaient apercevoir, d'une part la colline, symbole de l'ailleurs et, de l'autre, la mer symbole de la liberté infinie qui, elle, même semblait se confondre avec le ciel d'où la peste a toujours semblé provenir. Ainsi, il s'agit d'un possible recul de la peste qui se sent d'abord à travers cette complicité de l'espace. Ce dernier n'est plus absurde et procure une certaine joie de vivre et un espoir infini. En effet, sur cette terrasse, la brise a remplacé le vent brûlant de la peste et le silence, les gémissements plaintifs des agonisants. Et, Rieux même, une fois sur la terrasse, avec Tarrou, reconnaît : « c'est comme si la peste n'était jamais montée là ». (Camus, 1947, p.223)

A travers cet espace permis par l'architecture, se construit un autre espace conçu dans l'imaginaire et conquis par la mémoire.

2.2 L'espace virtuelle/ mémorielle

Dans sa cellule vide de monde et pleine de lui-même et de sa solitude, Meursault essaie « d'importer » ce monde du dehors afin de se faire compagnie. Cette méthode d'auto-hallucination lui procurait un subtil moyen de remplir son trop plein de temps. C'est ainsi que, selon lui, l'idée de la femme-compagne, non de la mère, la femme capable de lui procurer un plaisir charnel même au-delà de Marie, la fidèle amie, le hantait et il le reconnaît en ces termes : « je pensais tellement à une femme, aux femmes à toutes celles que j'avais connues à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs » (Camus, 1942, p.64).

Dans cette solitude immense, résultante naturelle de cet espace-prison et de cet espace-cellule, Meursault convoque ainsi le souvenir qui lui permet dès lors dans l'égrenage des moments passés de se faire un

bonheur chimérique si infime soit-il. Dans le peuplement de l'espace, le souvenir joue un rôle capital. En effet, l'imagination ou l'imaginaire permet au personnage de se projeter hors de ces espaces solitaires porteurs d'un mal être et d'inconfort. C'est pourquoi, Jacqueline Lévi-Valensi écrit : « [...] avant même le procès, privé d'avenir et s'efforçant d'échapper au présent, il [Meursault] s'enferme dans son passé ; en le revivant par l'imagination, il se fait le romancier exact de sa vie » (2006, p.530). Il s'agit véritablement d'une volonté de repossession de soi et du monde par la mémoire et l'imagination. A l'immobilisation physique et à la déposition dans cette cellule qui sont synonymes de privation totale de liberté, Meursault investit la malléabilité de l'esprit qu'il n'est pas possible d'emprisonner et qui, donc, est liberté absolue. Et, Meursault même de confier : « je me mettais quelquefois à penser à ma chambre en imagination. Je partais d'un coin pour y revenir en dénombrant mentalement tout ce qui se trouvait sur mon chemin ». (Camus, 1942, p.65)

Progressivement, la mère s'invite dans la cellule. En effet, à travers quelques vagues souvenirs, Meursault se remémore de sa mère et plus précisément des paroles-conseils qu'elle avait souvent émises comme d'ailleurs celle-ci : « on n'est jamais tout à fait malheureux ». (Camus, 1942, p.90) Les retrouvailles fils /mère se font dans la prison et la mère réoccupe sa vraie place dans la vie de Meursault-prisonnier. C'est dans cet espace carcéral que le cordon ombilical sera reconstitué. La mère assume, bien qu'absente, le vrai rôle maternel celui de conseiller, de protecteur et celui de réconforter le fils en détresse. La femme / mère c'est à dire Mme Meursault prend la place de cette femme/ amante, Marie Cardona que Meursault oublie momentanément. Dans ce sens, il déclare :

« Pour la première fois, depuis bien longtemps, j'ai pensé à Marie. Il y'avait de longs jours qu'elle ne m'écrivait plus. Ce soir-là j'ai réfléchi et je me suis dit qu'elle s'était peut-être fatiguée d'être la maîtresse d'un condamné à mort. L'idée m'est venue qu'elle était peut-être malade ou morte. C'était dans l'ordre des choses. Comment l'aurais-je su puisqu'en dehors de nos deux corps maintenant séparés, rien ne nous liait et ne nous rappelait l'un à l'autre ». (Camus, 1947, p.92).

Ainsi, la femme/chair donc liée à l'érotisme et au péché est remplacée par la femme/matrice, liée à la maternité, à la source originelle. Dans ce cadre, Meursault éprouverait le besoin de se blottir, enfant et innocent, contre sa mère protectrice au détriment de cette amante liée forcément au péché donc à la souillure et au crime. Dans son imagination fécondée et permise par cet espace rétréci, Meursault, par la discrimination progressive de la femme aimée (Marie Cardona) ne serait-il pas en train de rechercher une seconde innocence dans ce rétablissement du rapport mère/enfant, tuteur/pupille ?

Meursault se dédouble et son imaginaire féconde son présent par la visite virtuelle des lieux connus (la chambre, la ville, les rues) et la rencontre d'avec des gens. Cela devient une stratégie bien subtile pour ne pas se sentir trop prisonnier, trop coupé de son espace vital si ce n'est natal parce que Meursault semble rattaché de manière ombilicale à son espace de vie. Trouvant dans le souvenir le moyen de fixer cet espace, de le revivre intensément, Meursault en déduit qu'« [...] un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison. Il aurait assez de souvenirs pour ne pas s'ennuyer. Dans ce sens, c'était un avantage » (Camus, 1942, p.65)

Venus d'ailleurs, quelques personnages de *La Peste* sont obligés maintenant de vivre dans cette ville coupée du reste du monde. Comme Meursault dans sa cellule, ils usent du souvenir pour re-habiter ou réhabiliter un espace perdu ou pour repeupler un monde vide et absurde. Aussi, retrouvaient-ils dans le signe presque banal un moment de délectation. « Ils nourrissaient alors leur mal de signes impondérables et de messages déconcertants comme un vol d'hirondelles, une rosée du couchant ou ces rayons bizarres que le soleil abandonne parfois dans les rues désertes » (Camus, 1947, p.72) signale le narrateur. Par le souvenir méthodique, ils se déportent dans cet espace chimérique comparé à ce qu'ils vivent dans Oran. Par ce procédé, ils continuent à « poursuivre de toutes leurs forces les images d'une terre où une certaine lumière, deux ou trois collines, l'arbre favori et des visages de femmes composaient un climat pour eux irremplaçable » (Camus, 1947, p.72).

La Chute est surtout caractérisée par un incessant changement de l'espace géographique (Grèce, Hollande, France). Mais très souvent plus que la présence effective du personnage dans ces lieux passés ou présents, l'espace autre est ici évoqué par le rêve. C'est ainsi que Jean Baptiste Clamence se transporte d'un lieu à un autre en compagnie de

son interlocuteur. Et, à travers un questionnement-réponses qui est loin d'être dialogique (c'est seulement Clamence qui parle pour lui-même et pour l'autre), Clamence emballe son potentiel compagnon-auditeur à la découverte de ces espaces que la mémoire recrée par l'imaginaire. Plus que physique, l'espace est chimérique, imaginé ou recréé. Ainsi, Clamence interroge directement son auditeur : « à propos, connaissez-vous la Grèce ? Non ? Tant mieux ! Qu'y ferions-nous, je vous le demande ? Il y faut des cœurs purs » (Camus, 1956, p.107).

Rambert, comme Meursault dans sa cellule, comme Rieux devant la fenêtre ou au balcon, est gagné par la solitude. Aussi, par le souvenir, fait-il habiter son espace ; cela est un moyen pour lui de replonger dans sa patrie et d'oublier un peu Oran, cette ville de la peste et de la mort. Cette imagination lui permet de relier sa chair à la chair aimée, en l'occurrence, son épouse restée à Paris comme, d'ailleurs, Meursault dans sa cellule de prison par le souvenir recrée cette union charnelle d'avec Marie Cardona. C'est dans la nuit de ses rêves que Rambert « pouvait se saisir d'elle [de sa femme] » (Camus, 1947, p.107).

Chez Albert Camus, donc, le souvenir joue un rôle important. Son œuvre entière est presque une œuvre du souvenir qui fait appel à une contribution considérable de la mémoire. L'activité mémorielle est mise à contribution dans la reconstitution des faits. C'est pourquoi, Maurice Weyembergh dira que chez Albert Camus, d'une manière générale, la mémoire est « la clef du royaume. Elle permet de se rapatrier, de retrouver ses origines, le monde et les êtres dont on est issu » (1998, p.11). Elle a une fonction incontournable et fondamentale. La mémoire permet de retrouver le royaume c'est-à-dire la patrie perdue, elle permet une sorte de rapatriement. Elle est une quête ou dira-t-on une requête de la vérité perdue, elle représente donc ce « soleil enfoui » et qu'il faut faire resurgir et reluire. Le souvenir joue un rôle important dans la vie de l'être. Ainsi, Albert Camus peut dire : « [...] à travers les clameurs et la violence, nous tentions de garder au cœur le souvenir d'une mer heureuse, d'une colline jamais oubliée, le sourire d'un cher visage. Aussi bien c'était notre meilleure arme, celle que nous n'abaisserons jamais » (Camus, 1945, p.241).¹

¹ Cette référence est tirée du tome II de l'œuvre complète d'Albert Camus (*Essais*) publié en 1965 par Roger Quilliot aux éditions Gallimard.

2.3. La vocation des sommets

Dans l'écriture camusienne, l'espace n'est pas homogène ; il est caractérisé par une superposition des cadres. Ainsi, l'espace d'en haut est toujours opposé à un espace d'en bas qui reconfigure le cadre cosmologique ciel/terre. Cette hétérogénéité de l'espace, plus qu'un cadre cosmologique, est une image biblique et mythique qui oppose l'ici-bas à l'au-delà. Selon la version biblique, l'ici-bas est un lieu d'expiation fait de souffrances et de malheurs alors que l'au-delà est l'espace de la félicité. Paul Zumthor a raison d'écrire :

« [...] Le haut, associé aux êtres surhumains (« le Dieu très haut ») à la vie, à l'amour, aux états euphoriques, au Bien : c'est pourquoi l'autel sur lequel on sacrifie aux divinités est placé en un lieu surélevé. Le bas, en revanche, s'associe aux démons, à la mort (« il est bien bas... ») aux activités surnoisées et malsaines emblématisées par les fonctions sexuelles et anales, au mal ». (1993, p.20)

La terre est l'espace d'Adam déchu. Cette vision antithétique de l'espace est récurrente dans l'œuvre d'Albert Camus. Ainsi, l'espace de l'au-delà même s'il ne reconfigure pas textuellement l'au-delà biblique, permet pour autant au personnage de se retirer de la mêlée, voire de se soustraire, un tant soit peu, du purgatoire afin de se faire un état de conscience, comme Rieux, ou de se délecter dans un bonheur solitaire comme Clamence.

Cet espace en surplomb devient, ainsi, un lieu ou un laboratoire optique ou auditif, d'où l'on peut observer le dehors ou l'entendre. C'est toutefois un espace privilégié qui permet au personnage de voir, d'entendre sans être vu ou regardé. Aussi, est-il possible de remarquer sous le contrôle de Jacqueline Lévi-Valensi, que la situation privilégiée des personnages camusiens est « [...] du haut d'une terrasse, ils aiment à découvrir un paysage au fond duquel la terre-ou la mer- et le ciel se confondent » (2006, p.96). Ainsi, « cette configuration des lieux deviendra l'un des éléments de la géographie mythique de l'œuvre » (Valensi, 2006, p.96). C'est ce que Clamence appelle la « vocation des sommets » (Camus, 1957, p.29) pour définir ces « lieux en surplomb » (Valensi 2006, p.269). Dans la deuxième partie de *La Chute* on assiste à ce que Solange Fricaud appellera « la valorisation des cimes » (1997, p.22). Dans *La Mort Heureuse*, « la Maison devant le monde » est un

lieu en surplomb qui permet à ses occupants, notamment Patrice Mersault et celles qu'il appelle « mes enfants »-Rose, Catherine, Claire-d'avoir une vue panoramique du monde ou plutôt de la ville. Cette maison suspendue au haut d'une colline est décrite ainsi :

« La maison s'accrochait au sommet d'une colline d'où on voyait la baie. [...] Au cœur de cette offrande fleurissaient, suivant les saisons, des églantines blanches et des mimosas, ou ce chèvrefeuille qui, des murs de la maison, laissait monter ses parfums dans les soirs d'été. [...] La Maison devant le Monde braquait ses larges baies sur cette foire des couleurs et des lumières. Mais, au loin, une ligne de hautes montagnes violettes rejoignait la baie par sa pente extrême et contenait cette ivresse dans son dessin lointain. Alors, personne ne se plaignait du chemin raide et de la fatigue. On avait chaque jour à conquérir sa joie ». (Camus, 1971, 76).

Dans *La Chute*, Clamence juge-pénitent autoproclamé, pour montrer son attachement viscéral à ces hauteurs quelque peu olympiennes, nous dit : « (...) je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. (...) Si le destin m'avait obligé de choisir un métier manuel, tourneur ou couvreur, soyez tranquille, j'eusse choisi les toits et fait amitié avec les vertiges [...] » (Camus, 1956, p.28).

Cette position privilégiée, parce que mettant le personnage en question au-dessus de tous, illustre parfaitement ce réalisme symbolique d'Albert Camus ou devrait-on dire ce réalisme suggestif parce que la vue du personnage dans ce sens « semble suivre cette trajectoire menant à la réalité la plus précise, la plus circonscrite à elle-même, à l'étendue des significations » (Valensi, 2006, p.270).

Jean Baptiste Clamence, ce juge-pénitent est d'abord l'homme des sommets qui est au-dessus de la mêlée. Cet espace des pics lui procure des privilèges particuliers qui semblaient faire de lui un élu des grands jours tant l'espace, son espace permet l'épanouissement de l'être contrairement à l'espace carcéral où « on [...] moisissait » (Camus, 1956, p.29). Cette vocation des sommets représenterait pour Clamence, la lune de Caligula (Camus, 1944). En effet, par cette accession aux pics, Clamence usurpe la place du Maître, s'arroge un pouvoir divin et organise le jugement dernier. Il peut lui-même dire : « (...) quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et mœurs. Je trône parmi mes vilains anges, à la cime

du ciel hollandais, je regarde monter vers moi, sortant des brumes et de l'eau, la multitude du jugement dernier. [...] Je sens enfin que l'on m'adore ! (Camus, 1956, p.157)

Conclusion

L'espace camusien est toujours un espace de rétrécissement progressif qui débouche inéluctablement sur l'étouffement, signe du mal être. C'est donc un espace de l'épreuve, un espace de survie, c'est-à-dire de lutte continue pour l'affirmation de la valeur de l'humaine créature. Quelques personnages trouvent dans la verticalité de l'espace un regain de force qui les motive dans ce combat contre l'absurde. Ainsi, l'espace en surplomb (la terrasse, le balcon, la fenêtre) devient-il symbolique. C'est un espace de l'envers. Mais, toutefois, c'est dans cet envers du monde que l'homme devra trouver l'endroit, c'est-à-dire ces moments de paix et de plénitude qu'Albert Camus sur un ton typiquement gidien chante dans *Noces*.

L'espace est suggestif à dessein, en ce sens, qu'il est mythique. Dans le traitement de celui-ci, Albert Camus nous présente des cadres superposés. L'espace horizontal est ce lieu d'étouffement mis en scène à travers le corps humain, la prison et ces villes, Oran, Alger, Amsterdam, aisément situables sur la carte du monde et que la plume d'Albert Camus aurait rendues universellement célèbres. L'espace vertical est associé à l'extase du souvenir, à cette architecture en hauteur et à la vocation des sommets. Il symbolise un espoir et annonce la liberté. Entre réalisme et symbolisme, l'espace chez Albert Camus, se définit à travers une géométrie fort suggestive.

Références bibliographiques

Camus, A. (1971). *La Mort heureuse*. Paris : Gallimard.

Camus, A. (1944) « *Lettres à un ami allemand* ». *Essais*,

------(1942). *L'Etranger*. Paris : Gallimard.

------(1944). *Caligula*. Paris : Gallimard

------(1945). *Lettre à un ami allemand*. Paris : Gallimard

------(1947). *La Peste*. Paris : Gallimard.

------(1956). *La Chute*. Paris : Gallimard.

- Caraco, B. (2013). Albert Camus, L'homme réinterprété. <http://www.slate.fr/tribune/81365/albert-camus-lhomme-reinterprete>
Consulté le 20/03/20
- Fricaud. S. (1997). « Résumé analytique ». *Analyses et Réflexions sur Albert Camus, La Chute*. Paris : Ellipses/Edition Marketing S.A.
- Gomez. S. (2009). *La polyphonie dans l'œuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive*. Thèse de doctorat de Littérature française, Université Michel Montaigne, Bordeaux.
- Levi-Valensi. J. (2006). *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*. Paris : Gallimard.
- Mounier, E. (1953). *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'espoir des désespérés*. Paris : Seuil.
- Tadie, J, Y. (1994). *Le récit poétique*. Paris : Gallimard.
- Thioune, B. (2010). *Les nouveaux romanciers chrétiens, code biblique et code de l'écrivain*.
- Weyembergh. M. (1998). *Albert Camus ou la mémoire des origines*. Bruxelles : De Boeck.
- Zumthor, P. (1993). *La Mesure du monde, représentation de l'espace au moyen âge*. Paris : Seuil.

LES AUTEURS

BA Amadou Tidiane, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

BA Ousseynou, Université de Thiès, Sénégal.

CAMARA Amadou Mamadou, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

COULIBALY Pape Meïssa, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.

DIOUF Bouré, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

DOUGNON Denis, Ecole Normale Supérieure de Bamako.

DOUMBIA Sory, Ecole Normale Supérieure de Bamako.

KA Ahmadou Bamba, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.

KEI Mathias, Université Felix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire.

KONE Bérédougou, Ecole Normale Supérieure de Bamako, mali.

LO Souleye, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.

MBAYE Cheikh Amadou Kabir, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

MBOUP Ibra, Centre de Formation des Personnels de l'Éducation de Dakar, Sénégal.

NANEMA Richard, Direction de l'Administration des Finances du Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Alphabétisation et de la Promotion des Langues Nationales (DAF/MENAPLN), Burkina Faso.

NDIAYE Ibrahima, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

NIANG Amadou Yoro, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

POUSSOGHO Désiré, Institut des Sciences des sociétés/CNRST, Burkina Faso.

SANOOGO Mamadou, Université de Lomé, Togo.

SARR Célestine Dibor, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

SENE Salimata, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

SOME-GUIEBRE Esther, Université Norbert Zongo, Burkina Faso.
SY Boubacar Siguiné, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.
THIARE Mamadou, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.
THIAW Moussa, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.
TORRES SANTIAGO Sulynet, Université internationale Ibéro-américaine de Puerto Rico.