

Article

« La structure de l'espace dans "L'Étranger" »

Georges Pomet

Études françaises, vol. 7, n° 4, 1971, p. 359-372.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036498ar>

DOI: 10.7202/036498ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La structure de l'espace dans «L'Étranger»

Si l'œuvre de Camus, comme celle de Sartre, a pu donner lieu à tant de lectures philosophiques, politiques ou théologiques, la faute en revient sans doute au *zeitgeist* des années cinquante et à l'inertie de la machine universitaire. Maintenant que la mode est au formalisme, manteau qui s'entrouvre parfois sur quelques idéologies, la stylistique et l'« approche interne » tendent à éclipser l'histoire littéraire dont elles furent pendant quelques générations les pauvres parentes reléguées, telle Cendrillon, dans l'arrière-cuisine où se faisait la grammaire. Le lecteur de Camus peut donc ne plus se sentir obligé d'invoquer la Liberté, le Destin de l'Homme ou le Bien et le Mal à propos du moindre paragraphe. Nous proposerons dans les lignes qui suivent une analyse qui se veut strictement interne au texte et limitée à la mise à jour d'une structure dont l'existence fait fonctionner à la fois l'œuvre et les discours que celle-ci peut susciter. C'est à *l'Étranger* que nous poserons la question suivante : comment s'organise l'espace au sein duquel les éléments narratifs du récit viennent prendre place ? Précisons un peu : *l'Étranger* raconte une histoire, et cette histoire *a lieu* dans un monde décrit, représenté, le monde pseudo-objectif de la narration. Nous voulons découvrir dans ce monde une structure spatiale que nous

considérerons comme un niveau de signification intégré, bien entendu, à l'ensemble de la structure narrative au même titre que les autres unités signifiantes dont le tissu constitue l'œuvre. Deux démarches, on le voit, s'imposent : trouver, dans l'expression de la spatialité, un certain nombre d'oppositions pertinentes, et montrer ce que ces oppositions signifient dans la structure particulière du récit.

L'analyse sera facilitée par la technique narrative utilisée dans *l'Étranger*. Dans certaines formes de roman, le cadre spatial est mis en place par l'auteur d'une manière « objective », et il peut arriver que cette objectivité entre en conflit avec la « subjectivité » de tel ou tel personnage, que son « point de vue » soit ou non privilégié par l'auteur. Si l'on voulait, par exemple, décrire les structures spatiales de *Germinal*, il faudrait distinguer entre les oppositions pertinentes introduites par Zola (l'espace creux et renfermé de la mine opposé aux espaces « ouverts » de la surface), et les divers espaces individuels, de construction et de signification différentes, qui sont ceux des personnages (l'opposition route-rectiligne/campagne-étalement dans l'introduction du récit). Que ces distinctions puissent être intégrées à un certain niveau d'analyse, on n'en est pas moins tenu de les faire et de compliquer ainsi les choses. Dans *l'Étranger*, rien de tel : l'histoire étant racontée d'un seul point de vue, le « je » du narrateur, l'espace de la narration entière sera celui de Meursault à l'exclusion de toute autre vision. Nous pouvons alors considérer qu'il s'agit d'un espace unique — comme d'ailleurs d'une temporalité unique — tout au long du récit, cette unicité étant garantie par celle du narrateur.

Mais unicité ne veut pas dire uniformité. Si tel était le cas, la présente analyse ne se justifierait pas. On imagine mal, par exemple, la démarche que nous entreprenons appliquée à *Huis clos* de Sartre dont la signification, pour une bonne part, repose sur l'uniformité de l'espace dans lequel l'action se déroule. Pensons d'autre part au théâtre classique, où fonctionne la règle de l'unité de lieu, bien qu'au sein de cette unité puissent se manifester des

oppositions spatiales pertinentes. La structure spatiale de *l'Étranger* est assez semblable à celle d'une tragédie classique : elle est à la fois très simple et très chargée de sens. Une opposition à deux termes la caractérise : *l'ouvert* et le *fermé*. À partir de cette antithèse de base s'organise tout un réseau d'organisation spatiale ; l'intérieur s'y oppose à l'extérieur, le dedans au dehors, le délimité à l'amorphe. Et si l'on examine cette structure en regard de celle du récit, on constate que les éléments narratifs ne s'inscrivent pas au hasard dans n'importe quel espace. Aux moments de *crise* correspond un espace ouvert, le reste de l'histoire prenant place dans un espace fermé. Examinons plus précisément comment s'articule cette correspondance.

Le premier niveau de structuration de l'espace dans *l'Étranger* est constitué par l'opposition Alger/hors d'Alger. L'espace urbain, comme il se doit, s'organise dans une géométrie bien précise, fondée sur une répétition emboîtée d'une même forme fermée, cercle ou carré. Les mouvements de Meursault seront donc déterminés par cette géométrisation de l'espace, son univers étant toujours *limité* par une clôture, une enveloppe, un cadre. Ce type d'espace est nettement celui qui prédomine dans l'œuvre, que ce soit l'appartement de Meursault et ses divers analogues dans la première partie, ou les bureaux, prétoires ou cellules où il se trouve confiné dans la seconde. Viennent s'opposer à cela deux espaces « ouverts » : la campagne autour de Marengo et la plage où a lieu le meurtre ; ils correspondent à deux moments dans le récit qui nous sont présentés comme hétérogènes à l'ensemble, deux moments où Meursault doit affronter les éléments naturels sans la médiation d'un espace enveloppant et protecteur. Cet espace ouvert correspond donc aux deux crises violentes qui se font écho dans la narration : l'enterrement de la mère et le meurtre de l'Arabe. Ces deux passages clés, situés l'un et l'autre hors d'Alger et « en plein air », sont les deux éléments moteurs de la narration : le premier en est l'ouverture, et on se souviendra de la phrase qui, dès l'introduction du récit, suit la mention du télégramme et du

décès de la mère : « L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus...¹ » Il est évident que, pour Meursault, la première conséquence de la mort de sa mère est de le faire sortir de son espace algérois. Il n'est pas indifférent que l'autobus soit également mentionné, quatre fois, au début du chapitre vi qui introduit la scène du meurtre. On sait quel amalgame se fait entre les deux scènes, celle de l'enterrement et celle du meurtre, tout au long de la deuxième partie du livre. Rappelons aussi leur parallélisme structural dans la narration : l'enterrement ouvre le récit, le meurtre introduit la deuxième partie, tous deux ont une fonction génétique.

Si les deux *ex-cursions* de Meursault hors de son espace clos sont ressenties comme rupture d'une norme, il importe de décrire aussi exactement que possible la structure spatiale « normale » dans laquelle il fonctionne. Partant de l'opposition relevée au paragraphe précédent, nous remarquerons qu'elle est tout entière contenue dans deux phrases clés qui concluent la scène de l'enterrement et celle du meurtre : « ... ma joie quand l'autobus est entré dans le *nid* de lumières d'Alger² » et « ... quatre coups brefs que je frappais sur la *porte* du malheur³ ». La métaphore du nid se passe de commentaire ; quant à la seconde, elle semble bien illustrer l'obsession qu'a Meursault de l'espace fermé, elle n'est qu'une modulation de la première. Le phantasme est le même : celui de l'enfant jeté à la porte, dans les « ténèbres extérieures », et qui désire retrouver la protection du foyer. Quelles formes prend donc dans le récit cette structure spatiale, quelles modulations du thème « clos » allons-nous y rencontrer ? D'abord, bien entendu, la ville elle-même : nous avons vu qu'elle est un « nid » et ce caractère sécurisant est explicité dans la remarque que fait Meursault que son espace urbain était

1. Albert Camus, *l'Étranger*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1127.

2. *Ibid.*, p. 1137.

3. *Ibid.*, p. 1168.

pour lui « un itinéraire d'aveugle⁴ », un ensemble de « chemins familiers tracés dans le ciel d'été⁵ » qui le mènent à des « sommeils innocents⁶ ». Un réseau de bruits, de sons, d'odeurs, d'impressions visuelles et de déplacements se trouve arrangé en une configuration ordonnée, rassurante parce que *fermée*. Non seulement fermée, du reste, mais refermée sur elle-même, renvoyée à elle-même dans une répétition à plusieurs niveaux.

On remarquera en effet que, dans la première partie du récit, toute l'action prenant place dans Alger ou ses environs immédiats est présentée à l'intérieur d'espaces enclos. Dès son retour de Marengo, Meursault retrouve son lit, sa chambre et son appartement dont il ne sort (au chapitre II) que pour aller à l'établissement de bains du port ou au cinéma. À noter la description de l'appartement, réduit en fait à une chambre : « Je ne vis plus que dans cette pièce, entre les chaises de paille [...] l'armoire [...] la table de toilette et le lit de cuivre⁷. » Il s'agit, on le voit, d'une structure d'emboîtement, où l'espace de Meursault prend la forme d'un centre protégé de l'extérieur par de multiples enceintes. C'est cette configuration qui deviendra prédominante dans la deuxième partie du récit. Pour l'instant, observons-en une caractéristique importante : cet espace clos possède la propriété de *s'ouvrir* sur l'extérieur, la forme cardinale de cette structure étant l'image du balcon : « Ma chambre donne sur la rue principale du faubourg⁸. » De même le bureau où travaille Meursault « donne sur la mer » et il lui arrive de perdre un moment à « regarder les cargos dans le port brûlant de soleil⁹ ». La configuration du *port*, espace clos sur trois côtés, ouvert sur le grand large comme une fenêtre, on la retrouve dans la description de la plage où Meursault se rend pour la première fois avec Marie, « resserrée entre

4. *L'Étranger*, p. 1194.

5. *Ibid.*, p. 1194.

6. *Ibid.*, p. 1194.

7. *Ibid.*, p. 1139.

8. *Ibid.*, p. 1140.

9. *Ibid.*, p. 1142.

des rochers et bordée de roseaux du côté de la terre¹⁰ ». C'est encore l'image de la fenêtre ouverte qui est utilisée pour décrire un des rares moments de bonheur physique ressentis par Meursault ; elle module le thème de la baignade par la métaphore de la nuit liquide : « J'avais laissé ma fenêtre ouverte et c'était bon de sentir la nuit d'été couler sur nos corps bruns¹¹. » En somme Meursault n'est vraiment à l'aise que dans la structure spatiale suivante : un endroit clos dans lequel on puisse laisser pénétrer — à volonté, comme on ouvre une fenêtre — l'espace indifférencié de *l'extérieur*. C'est l'image du nid, du balcon, de la fenêtre ouverte, de la plage, du port, du cinéma.

À ce type d'espace s'oppose une étendue ouverte, où s'abolissent dimensions et divisions, où chemins et points de repère font défaut. On aura reconnu le lieu des deux crises qui jalonnent le récit : l'enterrement de la mère et le meurtre de l'Arabe. On se souvient que la première partie de la description des funérailles a lieu dans une pièce fermée (la morgue). Mais du fait de la « lumière aveuglante » qui vient d'une verrière au plafond, l'espace de la salle devient menaçant, agressif : « Devant moi, il n'y avait pas une ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec une pureté blessante pour les yeux¹². » C'est dans cet éclairage intense, dans ce cadre qui ne renferme aucune profondeur, que viennent « glisser en silence » les vieillards qui veilleront la morte avec Meursault. L'étrangeté du lieu et des participants se traduit par un tableau grotesque, tout en plan et sans perspective, une première distorsion de l'espace. De plus, une figure spatiale va apparaître que nous retrouverons dans la deuxième partie du récit, et qui constitue un renversement de celle que nous avons étudiée plus haut : Meursault cesse d'être spectateur pour devenir objet de spectacle, ce qui pour lui se traduit par l'impression qu'il est *jugé* : « C'est à ce moment que je me suis aperçu qu'ils

10. *L'Étranger*, p. 1150.

11. *Ibid.*, p. 1150.

12. *Ibid.*, p. 1131.

étaient tous assis en face de moi [...] J'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger¹³. » Cette organisation spatiale est évidemment le contraire de celle qu'exprime la figure du *balcon*. À un espace clos, rassurant, *ouvrant* sur une distance vide ou sur un spectacle, se substitue l'impression d'être *en dehors*, rejeté du cadre spatial des autres qui deviennent alors des spectateurs et des juges. C'est le sentiment qu'exprimera Meursault lorsque, dans le prétoire, il aura à faire face à ses juges, isolé du monde des hommes parce qu'il est *devant eux* :

C'est à ce moment que j'ai aperçu une rangée de visages devant moi. Tous me regardaient : j'ai compris que c'était les jurés. [...] Je n'ai eu qu'une impression : j'étais devant une banquette de tramway et tous ces voyageurs anonymes épiaient le nouvel arrivant...¹⁴

Le sentiment d'être un intrus accompagne bien entendu la description de cette configuration spatiale. Il trouvera son paroxysme dans les derniers moments du récit, où Meursault souhaite être accueilli lors de son exécution par des « cris de haine ».

Mais avant d'en venir là, examinons le cadre spatial des deux principales crises de *l'Étranger*. Toutes deux ont lieu, si l'on peut dire, en plein air. Au moment où va s'ébranler le cortège funèbre, Meursault note que « le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant¹⁵ ». Cette propriété du soleil de « peser sur la terre » et de transformer l'espace en un continuum indifférencié de lumière et de chaleur, nous la retrouverons au moment du meurtre de l'Arabe. Pour bien marquer ce qu'elle a d'agressif, Meursault l'oppose à la « trêve mélancolique » du soir et imagine l'espace bien ordonné qui fut celui de sa mère vers la fin de sa vie : « Je regardais la campagne autour de moi. À travers les lignes de cyprès qui menaient aux collines près du ciel,

13. *L'Étranger*, p. 1132.

14. *Ibid.*, p. 1185.

15. *Ibid.*, p. 1135.

cette terre rousse et verte, ces maisons rares et bien dessinées, je comprenais maman¹⁶. » En fait, durant l'enterrement, cette campagne ne sera perçue qu'en termes de chaleur, de sons (chant des insectes et crépitements d'herbe), de sensations tactiles (mollesse du goudron surchauffé), d'odeurs, mais non pas en termes visuels et spatiaux. Les seules notations visuelles de la scène forment un kaléidoscope d'images à peine entrevues et non reliées entre elles :

Il y a eu encore l'église et les villageois sur les trottoirs, les géraniums rouges sur les tombes du cimetière, l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient...¹⁷

Retenons que la destruction de l'espace va de pair avec l'intensité de la crise, pour atteindre à un éclatement total qui correspond à son paroxysme : la descente de la bière dans la fosse.

Nous constaterons la même gradation dans la célèbre scène du meurtre. Comme pour l'enterrement, on part d'une structure spatiale très clairement décrite. L'arrivée vers la plage à partir de l'arrêt d'autobus est racontée avec une précision cinématographique. Mais, dès après le déjeuner, la plage prend un caractère d'espace interdit, inhumain. Bordée d'un côté par la mer vide de baigneurs et de l'autre par les cabanons desquels viennent « des bruits d'assiettes et de couverts », elle devient une sorte de couloir entre deux solitudes. Ce n'est plus la plage bordée, enserrée, rassurante du chapitre iv. Elle est devenue frontière imprécise entre l'immensité vide de la mer et la terre dont les habitants se cachent. Le long de cette voie impitoyable, Meursault ne peut faire autrement que rencontrer son destin. Les mouvements des protagonistes deviennent un va-et-vient dans une seule dimension. Rapidement, pour Meursault, cet espace linéaire, réduit à sa plus simple expression, cesse même d'exister. À partir du moment où il décide de repartir seul, le sable, le soleil et

16. *L'Étranger*, p. 1135.

17. *Ibid.*, p. 1137.

la mer se conjuguent pour lui faire perdre jusqu'à la notion même d'espace. Le ciel tombe comme une « pluie aveuglante » ; la plage est devenue un « éclatement rouge » ; comme lors de l'enterrement, le soleil fait vibrer l'espace et abolit tout point de repère. Au moment même où Meursault tire, « ... le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu ¹⁸ ».

À partir de ces coups de pistolet qui sonnent comme « quatre coups brefs [...] sur la porte du malheur ¹⁹ », Meursault ne sortira plus d'un espace clos, celui des bureaux, des prétoires et des cellules où son geste meurtrier l'aura confiné. L'opposition ouvert/fermé est, de fait, exprimée dans la dernière phrase de la première partie : le monde du malheur est un monde clos dans lequel on entre, après avoir frappé, comme dans une pièce verrouillée. Le premier contact de Meursault avec le monde de la justice se fait dans « une pièce tendue de rideaux », le bureau du juge d'instruction ; pièce non seulement fermée, mais obscure : « Il avait sur son bureau une seule lampe qui éclairait le fauteuil où il m'a fait asseoir, pendant que lui même restait dans l'ombre ²⁰. » On retrouve ici la situation spatiale décrite lors de la veillée funèbre ; celle qui sera aussi celle de Meursault durant son procès. Objet de spectacle, isolé dans une situation d'*affrontement*, il sera de la même manière séparé de ses codétenus, au premier jour de son arrestation, par la révélation de ce qu'il a tué un Arabe. À plusieurs reprises, Meursault fait référence au caractère clos, géométrique, de son nouvel univers :

J'ai suivi pour aller au parler un long corridor, puis un escalier et pour finir un autre couloir. Je suis entré dans une très grande salle éclairée par une vaste baie. La salle était séparée en trois parties par deux grandes grilles qui la coupaient dans sa longueur. Entre les deux grilles se trouvait un espace de huit à dix mètres qui séparait les visiteurs des prisonniers ²¹.

18. *L'Étranger*, p. 1168.

19. *Ibid.*, p. 1168.

20. *Ibid.*, p. 1171.

21. *Ibid.*, p. 1177.

Au fond, ce type d'espace n'est pas fondamentalement différent de l'espace urbain qui était celui de Meursault avant son emprisonnement. Même dans sa cellule, nous retrouvons la structure décrite dans la première partie du récit : « La prison était tout en haut de la ville et par une petite fenêtre, je pouvais voir la mer²². » Il lui est donc relativement facile de s'adapter à sa nouvelle vie, après quelques regrets d'un espace plus vaste : « L'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer²³. » Mais ces velléités d'évasion ne durent guère, et Meursault aura cette remarque à première vue surprenante : « J'ai souvent pensé que si l'on m'avait fait vivre dans le tronc d'un arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué²⁴. » Mais cette image d'arbre creux ne fait que représenter, poussée à la limite, la situation spatiale favorite de Meursault, situation que nous avons déjà décrite : un espace clos doté d'une ouverture permettant de voir l'extérieur. Le geste meurtrier lui aura permis de retrouver cette structure dans laquelle il se sent à l'aise. De même qu'après l'enterrement de sa mère il lui tardait de retrouver le « nid » d'Alger pour y dormir, il a maintenant hâte, à la fin de son procès, de retrouver le sommeil dans sa cellule.

Il reste cependant à Meursault à faire l'expérience d'un nouveau, d'un dernier espace. Dans les premiers temps de son incarcération, sa cellule, nous l'avons vu, reproduisait en quelque sorte l'espace de sa chambre : elle *donnait* sur l'extérieur, sur cette mer qui représente, face à la ville ou à la plage, l'étendue incommensurable, l'espace de la liberté. Mais cet espace n'était au fond que virtuel, que spectacle vu d'une fenêtre ou de la douceur d'une plage bien abritée. L'espace sans limites ni points de repère, la liberté totale d'un homme dans le vide des éléments naturels, nous avons vu que Meursault ne s'y décou-

22. *L'Étranger*, p. 1177.

23. *Ibid.*, p. 1180.

24. *Ibid.*, p. 1180.

vrait qu'à l'occasion de crises graves. Il doit donc faire la découverte de l'espace entièrement fermé, totalement enclos, cocon autour duquel s'abolit l'espace extérieur. C'est cette dernière forme spatiale qui correspond au moment du récit où il a retrouvé la paix, dans les toutes dernières lignes, après l'affrontement avec l'aumônier. Comme lors de l'enterrement de sa mère, Meursault ne perçoit plus le monde extérieur sous une forme visuelle et spatiale :

Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée²⁵.

En même temps que s'abolit l'espace, le monde extérieur perd sa réalité et la liberté de mouvement n'a plus de sens. C'est comme si Meursault décidait de fermer, une fois pour toutes, sa fenêtre. Mais totalement retranché en lui-même, dans le plus petit espace possible et le plus fermé, les limites spatiales disparaissent de sa vie : « Vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je *m'ouvrais* pour la première fois...²⁶ ».

Pour résumer, et pour introduire une conclusion à cette analyse, nous noterons qu'il se fait, dans *l'Étranger*, un mouvement de l'espace ouvert à l'espace fermé. Mais ce mouvement n'est pas linéaire. Les structures spatiales s'opposent en effet deux à deux : dans le premier type d'opposition, nous avons d'une part la figure que l'on pourrait décrire comme un carré auquel manque un côté ; Meursault y est *spectateur*, l'espace sur lequel se porte son regard n'est pas le sien. C'est la structure la plus communément utilisée dans le récit, et elle s'oppose, nous semble-t-il, à la figure inverse où Meursault est objet de spectacle ou accusé que l'on juge ; là il est, en quelque sorte, sur le côté manquant du carré, déjà rejeté de l'espace des autres,

25. *L'Étranger*, p. 1211.

26. *Ibid.*, p. 1211.

promis à l'expulsion. Dans le premier cas, il se trouve dans un espace fermé, dans le second il en est exclu, il est dans *l'ouvert*. Notons que cette opposition est corrélative à la présence ou à l'absence d'une *crise* : à deux reprises, Meursault a ce sentiment d'être jugé ; lors de la veillée mortuaire de sa mère, et durant son procès. C'est aussi autour de ces deux mêmes crises que s'établit la deuxième opposition spatiale. Deux fois dans le récit, Meursault se trouve seul et totalement livré à lui-même. Deux fois il est *acteur*, et se trouve alors confronté à une véritable abolition de l'espace. Ce dernier est remplacé par un continuum amorphe, proprement non humain, dans lequel Meursault doit faire face à la présence de la mort. Ce n'est que résigné à sa propre mort, ni spectateur ni acteur, ni objet, qu'il découvrira son espace final, totalement clos, qui abolit l'espace extérieur sans pour autant dissoudre l'homme dans une nature hostile. Par-delà les oppositions que nous avons relevées, toutes les structures spatiales du récit tendent vers cette configuration finale. Il serait tentant de voir dans ce mouvement le désir d'un retour au sein maternel et ce d'autant plus que la mère, personnage à la fois très absent et très présent, est présentée dès le début précisément dans cette forme d'espace : la bière fermée — que Meursault ne veut pas qu'on ouvre — puis la tombe, dont l'analogie avec le ventre de la mère constitue un des plus anciens *topoi* de toutes les cultures. La symétrie vaut d'être notée : ayant enterré sa mère à l'ouverture du récit, Meursault se retrouve lui-même enfoui au fond d'un cachot à sa conclusion. Ceci dit, il n'est pas dans notre propos de proposer une interprétation psychanalytique de *l'Étranger*, œuvre à laquelle les interprétations ne feront jamais défaut. Restons-en au problème des structures spatiales : nous pensons avoir montré quel rôle narratif elles jouent au niveau du récit et de son déroulement syntagmatique. Par leur agencement, par les oppositions qu'elles introduisent, elles conduisent Meursault à opérer cette rentrée en lui-même, cette appropriation de soi qui est le but de sa quête et la justification de l'œuvre. Dans ce sens, leur

rôle n'est ni plus, ni moins important que celui des autres éléments narratifs. Risquons cependant une hypothèse interprétative, au niveau même de l'analyse que nous avons présentée : dans quelle signification profonde s'enracine l'opposition espace ouvert/espace fermé qui y a été relevée ? Certes, encore une fois, il n'est pas difficile de voir pourquoi l'espace clos est, en quelque sorte par essence, sécurisant, ce vers quoi nous tendons tous. Mais dire cela, c'est ne rien dire de pertinent à l'œuvre considérée. Ne serait-il pas plus intéressant de chercher une explication à l'intérieur même de la thématique camusienne ? Sans vouloir étendre le problème à toute la production romanesque de l'écrivain, ce qui du reste constituerait, croyons-nous, une recherche du plus grand intérêt, nous serions tenté de voir dans la structure spatiale de *l'Étranger* se manifester un conflit bien particulier à la perception de l'espace de Camus. Nous situerions la source de ce conflit dans sa qualité de Français d'Algérie. Face à une nature non encore asservie totalement à l'homme, entre une mer lumineuse et un arrière-pays où la « civilisation » française ne s'était plaquée que superficiellement — dans le meilleur des cas —, sortir ne fût-ce que brièvement de l'espace délimité par les hommes pouvait être générateur d'une angoisse profonde. Chez Camus, la perception de la nature repose sur l'ambiguïté propre aux peuples colonisateurs : les éléments naturels sont célébrés parfois, comme dans les descriptions de la plage dans *Noces*, mais sous forme d'un combat, tandis que *la Peste* montre les hommes condamnés à l'incarcération dans leur espace urbain, fermé, coupés d'un « extérieur » qui les rejette. Camus n'a pas pu ne pas prendre conscience du caractère de « limes » — au sens propre latin de *seuil* — qu'avait l'« Algérie française ». On peut, croyons-nous, lire dans *l'Étranger* comme dans beaucoup d'autres textes de Camus la relation de lutte contre une nature et un espace non asservis qui caractérise la vision du monde d'un peuple pionnier. Il n'est jusqu'à la victime de Meursault, un Arabe, « homme naturel » en quelque sorte, qui ne traduise ce rapport ago-

nistique : il périclisse parce qu'il a partie liée avec cet espace qui n'est pas celui de la Cité. En ce sens, *l'Étranger* ne serait-il pas la chronique d'un échec ?

GEORGES POMET