

MIROŚLAWA WIELOSZ

VERS LES « MERS HEUREUSES » :  
L'ESPACE MÉTAPHORIQUE DANS *L'ÉTAT DE SIÈGE*  
ET *LA PESTE* D'ALBERT CAMUS

L'analyse de l'espace dans les œuvres littéraires constitue depuis longtemps le sujet de nombreuses théories. Les théoriciens, qu'ils soient spécialistes du théâtre ou du roman, semblent être d'accord quant à l'importance de ce problème. Demeurant dans cette optique, notre article se propose comme but d'analyser et de comparer l'*espace métaphorique* dans *L'Etat de siège* et dans *La Peste* d'Albert Camus, deux œuvres appartenant à des genres littéraires différents (pièce de théâtre et roman<sup>1</sup>), qui sont liées par une thématique commune (peste comme épidémie, comme symbole de la guerre/du totalitarisme et comme incarnation de l'absurde), enfin, dans lesquelles la structure spatio-temporelle nous semble être une composante prépondérante et, par là, particulièrement intéressante. Notre but sera de démontrer que l'*espace métaphorique* est porteur d'une richesse de significations qui constituent le sens profond des œuvres.

---

Mgr MIROŚLAWA WIELOSZ – adresse pour correspondance : ul. Poli Gojawiczyńskiej 83, 20-827 Lublin ; adresse électronique : m\_wielosz@interia.pl

<sup>1</sup> *La Peste*, la plus massive des œuvres de Camus semble pouvoir être considérée comme roman. QUILLIOT (1956 : 161) s'y oppose, non sans raison : « Certes, Camus y anime pour nous des personnages et des destinées (...). En un sens, ce sont bien des individus, et, quand nous nous intéressons à eux, nous croyons pouvoir oublier notre vie réelle pour leur destin imaginaire. Pourtant, l'œuvre n'a pas été classée par son auteur dans la rubrique romanesque : elle s'intitule *chronique*. Le livre ne doit que peu de choses à l'imagination. » (nous soulignons). Ajoutons que les éditeurs de Gallimard ont trouvé plus commode de ranger *La Peste* parmi les *réécits*, à côté de *L'Etranger* et de *La Chute* (cf. la page de garde de *La Peste*, CAMUS 1957). Donc roman, chronique ou simplement récit ? Or, selon Morvan LEBESQUE, cité par COOMBS (1968 : 108), c'est une tragédie, l'unique tragédie de l'occupation et de la Résistance et à la fois un spectacle total : « Tragédie jusque dans son découpage en cinq grands chapitres – comme les 5 actes traditionnels de la tragédie classique – *La Peste* ignore le mot 'roman' sur sa couverture : c'est qu'elle se sait une chronique dramatique, un théâtre enfermé dans un livre. »

La notion d'espace désigne une réalité beaucoup plus complexe qu'un endroit concret. Car l'espace est non seulement ce qui nous entoure, mais aussi ce que nous savons être ailleurs et ce que nous imaginons exister. Ainsi, à côté de *l'espace représenté* (ou *théâtral*, selon la terminologie de PAVIS), matériel et perceptible par les sens, nous distinguerons *l'espace imaginaire*, immatériel et relevant du pouvoir d'imagination du spectateur. C'est de ce dernier que fait partie *l'espace métaphorique* (appelé aussi *intérieur* ou *poétique*).

Il est évident que l'espace au théâtre se définit par rapport au spectateur : *l'espace représenté* est celui qui peut être directement perçu par le spectateur (ou par le lecteur s'imaginant en train de regarder la représentation), contrairement à *l'espace imaginaire* qui est recréé par son imagination. De même, nous définirons l'espace dans le roman par rapport cette fois au narrateur : *l'espace représenté* sera celui qui est directement perçu et décrit par le narrateur (le docteur Rieux), à l'opposé de *l'espace imaginaire* qui est mentionné et/ou qui se laisse visualiser dans l'esprit du lecteur sans être vu des yeux du narrateur. Nous signalerons entre parenthèses que cette analogie entre le spectateur et le narrateur peut se lire chez Roland BARTHES : « Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. »<sup>2</sup>

Afin de délimiter clairement la notion de *l'espace métaphorique* et d'échapper au risque de mélanger les différents niveaux de *l'espace imaginaire*, nous diviserons celui-ci en trois catégories. Le premier est *l'espace dramatique* que le dictionnaire de PAVIS caractérise ainsi : c'est « un espace construit par le spectateur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages ; il appartient au texte dramatique et n'est visualisable que dans le métalangage du critique – et de tout spectateur – qui se livre à l'activité de construction par l'imaginaire (par la symbolisation) de l'espace dramatique » (PAVIS 1980 : 152). Le deuxième, *l'espace évoqué*, est pour nous celui qui apparaît dans les propos des personnages et qui renvoie au monde réel sans pour autant être visualisé sur scène. Enfin le dernier, celui qui occupera notre attention, *l'espace métaphorique (intérieur)*, est défini par PAVIS comme « une image spatiale de l'espace intérieur » (*ibid.*) et se manifeste également dans les dialogues, à la différence qu'il serait cette fois impossible de le comprendre littéralement car il est empreint de poésie.

Subjectif, reflétant l'intérieur des personnages et/ou du narrateur, et, par là, la personnalité de l'auteur même, l'espace métaphorique est construit

<sup>2</sup> Philippe HAMON (1991 : 279) : *La description littéraire*, Paris : Editions Macula. Il s'agit d'un livre *S/Z*, de Roland BARTHES, paru à Paris, aux éditions du Seuil, en 1970.

à partir d'images métaphoriques qui ajoutent à la fonction référentielle la fonction poétique, de sorte que le lecteur doit regarder par-dessus le décor et en lire les autres significations.

Les didascalies théâtrales chez Camus refusent en général toute métaphore, l'auteur ayant besoin d'un langage précis et non ambigu. Dans *L'Etat de siège*, nous retrouverons donc des images poétiques de l'espace surtout dans les propos des personnages, et en particulier, dans ceux du Chœur, lequel s'avère être un émetteur de métaphores poétiques par excellence. Selon HEGEL (cité dans : PAVIS 1980 : 58), « les chœurs expriment des idées et des sentiments généraux, tantôt avec une substantialité épique, tantôt avec un élan lyrique ». PAVIS compte au nombre de leurs pouvoirs celui de l'idéalisation et de la généralisation, ainsi que leur capacité de relayer le discours profond de l'auteur. Nous noterons enfin, après AUTRAND, que le langage employé par le chœur est bien sûr tout différent de celui que parlent les autres personnages, mais qu'il est chargé en même temps d'un message beaucoup plus profond : « De ce langage forcé, l'artifice certes est criant : c'est que dans l'au-delà du langage s'affirme l'au-delà du personnage et de toute situation individuelle. »<sup>3</sup>

Il serait plus difficile de trouver une présentation poétique de l'espace dans les dialogues entre les personnages de *La Peste*, lesquels se servent du langage de tous les jours. Pourtant, « tout roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est, à quelque degré, récit », comme l'affirme TADIE (1978 : 6-7) dans son étude sur le récit poétique. Plus loin il ajoute : « Il y a là [dans le récit poétique] un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. » (TADIE 1978 : 8). Ce conflit est visible surtout dans la structure des descriptions, car c'est là que s'impose l'espace ailleurs sous-entendu ; il provoque le recours aux images, à la métaphore et à la métonymie qui s'éloignent du premier sens du mot et qui multiplient les significations, obéissant au principe d'ambiguïté.

Afin de mieux ordonner nos idées, nous diviserons cette étude selon les quatre éléments fondamentaux dont l'importance pour analyser les œuvres littéraires a été soulignée par Gaston BACHELARD : la terre, l'eau, l'air et le feu. Car « si les choses mettent en ordre nos idées, les matières élémentaires mettent en ordre nos rêves. Les matières élémentaires reçoivent et conservent et exaltent nos rêves. » (BACHELARD 1942 : 143).

---

<sup>3</sup> Michel AUTRAND, *L'Etat de siège* ou le rêve de la Ville au théâtre, in : LEVI-VALENSI (1992 : 67).

### *La terre*

Aussi bien dans *L'Etat de siège* que dans *La Peste*, la terre décrite est associée à la ville qui l'occupe entièrement. Dans sa dimension matérielle, Cadix est représenté sur scène comme un espace hermétiquement clos. L'impression de fermeture est encore approfondie par les propos du Chœur, qui désigne la ville par le terme de « cette prison... » (ES 90<sup>4</sup>) et qui s'écrie « Nous étouffons dans cette ville close ! » (ES 132). Pour les protagonistes, c'est une « ville étroite, sans arbres et sans eaux, cadenassée de hautes portes lisses, couronnée de foules hurlantes, Cadix enfin comme une arène noire et rouge où vont s'accomplir les meurtres rituels » (ES 89-90) : la ville est comparée à un amphithéâtre roman, endroit fermé sur lui-même, avec un public assis autour de l'arène qu'une lutte contre la peste noire laissera bientôt toute rouge de sang.

A cet espace clos de la ville s'associe l'espace clos du monde entouré de murs : « le sang de ceux que vous appelez les justes illumine les murs du monde » (ES 231-232). Le monde est d'ailleurs présenté comme totalement déformé, jusqu'à devenir méconnaissable et invivable : « Nous sommes dans un autre monde où l'homme ne peut pas vivre. » (ES 131) ; il se transforme pour ses habitants passifs en une étroite salle d'attente<sup>5</sup> où « ...il faut attendre à notre place, dans le rang qui nous est assigné » (ES 131-132).

La terre présente aussi des caractéristiques anthropomorphiques, « épuisée [elle] se couvre du bois mort des potences » (ES 231). Certains éléments en deviennent personnifiés : « Les fleurs, avec leur air bête, les rivières, incapables de changer d'idées ! » (ES 111). L'exclamation même « Terre » dans le propos de Victoria qui s'adresse à Diego, nous renvoie à la découverte d'un nouveau continent qui marque l'achèvement d'un long voyage de quête : « Où est le temps où j'entendais une voix en moi crier 'Terre' dès que tu apparaissais. » (ES 152).

La personnification semble beaucoup plus évidente dans *La Peste*, dans la description d'Oran qui est présentée comme une ville « sans soupçons » (P 14<sup>6</sup>), « sans âme » (P 15), une ville qui respire, qui peut se montrer successivement tranquille, stupéfaite, enfin bouleversée « comme un homme

<sup>4</sup> Albert CAMUS (1948) : *L'Etat de siège*, Paris : Gallimard. A partir de ce moment, pour désigner cette édition de la pièce de Camus, nous emploierons l'abréviation « ES », suivie d'un nombre indiquant le numéro de la page dont il s'agira.

<sup>5</sup> Cf. « Toute la ville ressemblait à une salle d'attente » (CAMUS 1957 : 200).

<sup>6</sup> Albert CAMUS (1957) : *La Peste*, Paris : Gallimard. A partir de ce moment, pour désigner cette édition du roman de Camus, nous emploierons l'abréviation « P », suivie d'un nombre indiquant le numéro de la page dont il s'agira.

bien portant dont le sang épais se mettrait tout d'un coup en révolution » (P 93). Le lecteur regarde Oran au cours du trajet interminable des visites médicales du docteur Rieux qui va à travers rues et quartiers, d'une maison de malade à l'autre, du laboratoire à l'hôpital. Cet itinéraire répétitif paraît en effet être un prétexte pour montrer la ville dans sa complexité, pour voir et revoir des lieux qui entre-temps subissent des changements, mais il est en même temps l'occasion de maintes rencontres, y compris celles qui ne jouent aucun rôle dans la suite du récit, et qui paraissent poétiques déjà par leur gratuité. C'est le cas des enfants jouant dans la rue : « Quand Cottard le demanda, le docteur arrêta sa voiture devant un groupe de ces enfants. Ils jouaient à la marelle en poussant des cris. Mais l'un d'eux, aux cheveux noirs collés, la raie parfaite et la figure sale, fixait Rieux de ses yeux clairs et intimidants. Le docteur détourna son regard. (...) Rieux avait la main sur son levier de vitesse. Mais il regardait à nouveau l'enfant qui n'avait pas cessé de le dévisager avec son air grave et tranquille. Et soudain, sans transition, l'enfant lui sourit de toutes ses dents. » (P 72). Voilà que l'attention du lecteur, tout comme celle du narrateur, se trouve captivée par le regard de l'enfant qui exprime l'innocence pure, inconsciente d'être menacée. Un simple fait raconté, une courte description sans commentaire, et quel message profond et émouvant caché derrière...

Le narrateur commence par présenter la ville et continue de s'intéresser à ce qui se passe de façon générale. Cette description perpétuelle de la totalité de la ville, encore renforcée par la personnification de celle-ci, est en effet une description indirecte de ses habitants. La métonymie est renforcée par l'effacement du narrateur et par l'emploi constant du pronom collectif « nous » ; la ville est identifiée à ses habitants, mais les habitants aussi s'identifient à la collectivité, à leur ville. Le décor urbain acquiert ainsi une place privilégiée et devient plus qu'un décor. Jean-Yves TADIE (1978 : 10) affirme que l'espace peut en effet devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction : « Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale ; son écorce abrite la révélation. » De même Oran peut être vue comme le véritable héros de la chronique de Camus et son destin comme le sujet même de *La Peste*.

Il en est de même pour *l'Etat de siège*. Pour le prouver, nous nous rangerons cette fois parmi les partisans de la théorie de Michel AUTRAND, pour qui la ville de Cadix est un personnage collectif remarquablement mis en spectacle. AUTRAND explique ainsi le choix du terme et du sujet de son essai (nous noterons la majuscule) : « Ce mot de 'Ville' peut surprendre. D'autres conviendraient presque aussi bien (...) : 'groupe', 'collectivité', 'foule', 'peuple', 'cité'. Ils désignent tous le phénomène d'existence sociale et com-

munautaire dont le mot 'Ville', à cause notamment de la deuxième pièce de Claudel, m'a paru l'expression la plus parlante. (...) La Ville vise l'essence même du groupement des individus dans une collectivité quelconque et, sur la scène, dans un personnage collectif. La Ville commence où finit l'isolement de l'individu : tout un groupe, ensemble, vit, réfléchit, agit face au même événement qui de la même façon atteint chacun de ses membres. Ville de droit autant que Ville de fait : la ville est un espace matériel, le lieu de la présence commune, mais elle est aussi le symbole et la réalité de l'organisation humaine, des discussions et des affrontements. Le théâtre de la Ville présente ces deux aspects indissolublement. » (LEVI-VALENSI 1992 : 57).

L'espace de la ville chez Camus renvoie donc immédiatement à ce second degré de signification, sans pour autant renoncer à son sens premier : loin de se contenter de n'être que le décor de la pièce et du roman, il prend la place du héros principal.

### *L'eau*

Aussi bien dans *L'Etat de siège* que dans *La Peste*, l'espace poétique est organisé de façon binaire. Nous distinguerons tout d'abord l'opposition entre la terre et l'eau : « Le récit poétique élit un lieu paradisiaque (...), la terre d'élection [de l'auteur], son espace sacré, son *templum*. (...) L'espace du récit poétique n'est jamais neutre : il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique. » (TADIE 1978 : 61). Il est facile de remarquer que la terre (la ville) porte chez Camus les caractéristiques d'un espace maléfique : prison couverte de sang dans *L'Etat de siège*, dans *La Peste* elle est comparée à un homme malade. Par contraste, la mer est construite dans les deux œuvres comme un espace bénéfique par excellence.

Dans *L'État de siège*, le lieu privilégié est construit contre tout ce qui n'est pas lui, c'est un espace ouvert, illimité, pur, inhabité, agréable : « C'est là-bas [à la mer], c'est là-bas qu'il nous faut arriver, au pays sans murailles et sans portes, aux plages vierges où le sable a la fraîcheur des lèvres, et où le regard porte si loin qu'il se fatigue. » (ES 83). Tout particulièrement, il s'oppose à la ville, associée à la mort et à la terreur : « Être seul devant la mer, dans le vent, face au soleil, enfin libéré de ces villes scellées comme des tombeaux et de ces faces humaines que la peur a verrouillées. » (ES 84).

De même, dans *La Peste*, nous retrouvons cette forte opposition : la ville d'Oran se trouve « devant une baie au dessin parfait. On peut seulement regretter qu'elle soit construite en tournant le dos à cette baie et que, partant, il soit impossible d'apercevoir la mer qu'il faut toujours aller chercher » (P 16).

Cette remarque du narrateur produit l'impression que la mer est un espace recherché, fuyant, inaccessible, comme un mirage du désert. Le fait que la ville « tourne le dos » à la baie renforce encore l'effet de borne entre les deux espaces ; la ville est séparée de la mer, comme s'il y avait une frontière entre les deux. Ce qui nous paraît d'autant plus important à souligner que, comme le constate LOTMAN, « la façon dont le texte est divisé par sa frontière constitue une de ses caractéristiques essentielles. (...) Cette limite qu'on ne dépassera jamais borne l'espace du récit, enferme le désir des personnages et du lecteur, apporte une contrainte (...) : rêverie sur l'autre, rêverie au bord du gouffre, elle alimente le désir de sa propre destruction ou tire sa force de s'opposer à son contraire. »<sup>7</sup> Nous verrons par la suite qu'effectivement, les personnages des deux œuvres concentrent leurs rêves et leurs désirs sur la volonté de s'échapper de l'espace de la ville afin de trouver refuge dans l'espace de la mer.

L'espace bénéfique se présente comme un lieu paradisiaque, associé à la lumière, touchant les sens, source de bonheur. Le Chœur de *L'Etat de siège* affirme : « Nous écoutons un long cri contenu qui est celui des cœurs séparés et qui nous parle de la mer sous le soleil de midi, de l'odeur des roseaux... » (*ES* 134), et plus loin le Chœur des femmes continue la plainte : « nous écoutons au fond de nous gémir le lent ressac des mers heureuses » (*ES* 163). La mer offre la fuite, l'apaisement, la sécurité, la guérison : « les mers d'oubli, l'eau calme du large, ses routes liquides et ses sillages recouverts » (*ES* 85). C'est donc un paradis perdu après lequel on languit, que l'on rêve de récupérer.

C'est aussi le cas de *La Peste* : le lecteur y apprend du narrateur que « Tous nos concitoyens accueillaient ordinairement l'été avec allégresse. La ville s'ouvrait alors vers la mer et déversait sa jeunesse sur les plages. Cet été-là, au contraire, la mer proche était interdite et le corps n'avait plus droit à ses joies. » (*P* 129) : la mer est « interdite » comme un éden duquel la peste a chassé le peuple. Nous lisons plus loin : « Le soleil incessant, ces heures au goût de sommeil et de vacances, n'invitaient plus comme auparavant aux fêtes de l'eau et de la chair. » (*ibid.*) ; la mer y est associée aux plaisirs physiques, aux souvenirs du temps joyeux, insouciant, libre et innocent qui précédait l'épidémie. Lorsque Rieux et Tarrou vont nager, la nuit, ils regardent tout d'abord longuement la mer et « Rieux, qui [sent] sous ses doigts le visage grêlé des rochers, [est] plein d'un étrange bonheur » (*P* 277).

---

<sup>7</sup> TADIE 1978 : 68. Il s'agit de la version française du livre de Yury Mikhailovich LOTMAN (1973 : 313) : *La structure du texte artistique*, Paris : Gallimard.

Il en résulte que dans les deux œuvres, la mer est assimilée à un paradis ayant le pouvoir de rendre l'homme parfaitement heureux.

Espace illimité, la mer de Camus devient le symbole de la liberté. Les habitants de Cadix répètent avec ardeur par la voix du Chœur « A la mer !<sup>8</sup> La mer enfin, la mer libre, l'eau qui lave, le vent qui affranchit ! (...) La mer nous sauvera ! (...) Elle a vu et recouvert bien des gouvernements. » (*ES* 83-84). Nous remarquerons que non seulement la mer est considérée comme étant libre elle-même, mais aussi que l'on lui accorde le pouvoir de rendre les gens libres, de les « sauver » du régime qui leur est imposé par la force. De plus, l'eau de la mer « lave », elle possède donc des qualités purificatrices, et cela non dans le sens littéral du mot, mais plutôt dans son sens métaphorique. BACHELARD (1942 : 181) remarque : « l'imagination matérielle trouve dans l'eau la matière pure par excellence, la matière naturellement pure. L'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté ; elle donne des sens précis à une psychologie proluxe de la purification. (...) A l'eau pure on demande donc primitivement une purification à la fois active et substantielle. Par la purification, on participe à une force féconde, rénovatrice, polyvalente. (...) C'est parce que l'eau a une puissance intime qu'elle peut purifier l'être intime, qu'elle peut redonner à l'âme pécheresse – la blancheur de la neige. Est lavé moralement celui qui est aspergé physiquement. »

Dans *La Peste*, Tarrou et Rieux, venant d'échapper pour un moment à la fermeture de la ville, paraissent enchantés par leur liberté instantanée et par l'infinité du paysage nocturne : « Les eaux se gonflaient et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit était sans limites. » (*P* 277). Après, les deux hommes se mettent à nager. Il est intéressant de constater dans le passage suivant comment la mer parvient à les libérer de l'épidémie, à les séparer du reste de l'humanité, à les rendre parfaitement solitaires pour, dans cette solitude, les lier d'une amitié profonde : « Rieux se mit sur le dos et se tint immobile, face au ciel renversé, plein de lune et d'étoiles. Il respira longuement. Puis il perçut de plus en plus distinctement un bruit d'eau battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit. Tarrou se rapprochait, on entendit bientôt sa respiration. Rieux se retourna, se mit au niveau de son ami, et nagea dans le même rythme. Tarrou avançait avec plus de puissance que lui et il dut précipiter son allure. Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vi-

<sup>8</sup> Cf. le fragment de *La mer au plus près, journal de bord* : « 'A la mer ! A la mer !' criaient les garçons merveilleux d'un livre de mon enfance. J'ai tout oublié de ce livre, sauf ce cri. », in : CAMUS (1965 : 885).



gueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste. (...) Sans rien dire, ils précipitèrent tous deux leur mouvement, fouettés par cette surprise de la mer. (...) Ils repartirent sans avoir prononcé un mot. Mais ils avaient le même cœur et le souvenir de cette nuit leur était doux. » (P 278).

Lieu opposé à la ville, paradisiaque et libre chez Camus, la mer y est aussi, tout comme pour Mme BONAPARTE, « l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels » (BACHELARD 1942 : 156). En effet, les habitants de Cadix affirment : « Nous sommes les fils de la mer. » (ES 83). La mer fournit l'eau de baptême des enfants, son eau est donc bénie et accompagne la vie des gens depuis leur naissance, au point que les femmes du Chœur finissent par s'identifier à « ces lourdes barques que le flot de la marée soulève peu à peu, gluantes de sel et d'eau, riches d'odeurs, jusqu'à ce qu'elles flottent enfin sur la mer épaisse » (ES 163).

C'est aussi le cas des habitants d'Oran : « Pour eux tous, la vraie patrie se trouvait au-delà des murs de cette ville étouffée. Elle était dans ces broussailles odorantes sur les collines, dans la mer, les pays libres et le poids de l'amour. Et c'était vers elle, c'était vers le bonheur, qu'ils voulaient revenir, se détournant du reste avec dégoût. » (P 322). Nous voyons en effet que les personnages de l'autre œuvre de Camus considèrent, eux aussi, la mer comme leur véritable patrie, ouverte au monde et à l'amour.

De surcroît, la mer lie le pouvoir à l'innocence, c'est le cœur de la révolte, l'abri des rebelles, un vengeur cruel. Voilà comment ces caractéristiques sont représentées métaphoriquement dans *L'Etat de siège* : « la mer furieuse a la couleur des anémones. Elle crie le ralliement de tous les hommes de la mer, la réunion des solitaires. O vague, ô mer, patrie des insurgés, voici ton peuple qui ne cédera jamais. La grande lame de fond, nourrie dans l'amertume des eaux, emportera vos cités horribles. » (ES 233-234). La personnification de la mer, qui se met en colère et qui s'écrie, y est renforcée par l'apostrophe par laquelle le Pêcheur l'interpelle. L'image de la lame de fond peut se prêter à diverses interprétations : elle peut être vue comme une métaphore de la puissance des forces de la nature, donc de la mer, ou bien elle peut symboliser la naissance de la révolte au sein du peuple, un amer désespoir faisant mûrir chez lui la détermination qui le mènera à la lutte.

Très étroitement liée à la notion de vie, la mer dans *La Peste* s'anime également : elle est capable de pousser un souffle (« un souffle venu de la mer » – P 275), on entend « de façon distincte la sourde respiration des vagues contre la falaise » (P 276). A un moment, elle est même comparée à un animal vivant : « Elle [la mer] sifflait doucement aux pieds des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. » (P 277). Dans le roman, la puissance

de la mer n'est que suggérée, mais elle est dotée de plus d'un aspect mystérieux et éternel : « Seule la mer, au bout du damier terne des maisons, témoignait de ce qu'il y a d'inquiétant et de jamais reposé dans le monde. » (*P* 163).

En résumé, cette brève analyse de l'élément aquatique dans les deux œuvres d'Albert Camus nous permet de rejoindre l'idée de Paul CLAUDEL, qui dit que « tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau. »<sup>9</sup>

### *L'air*

Outre la précédente paire d'éléments opposés (terre et eau), nous pourrions en distinguer une autre, également présente dans les deux œuvres : celle de la terre et du ciel. Or, au niveau de l'espace métaphorique, nous verrons que l'opposition entre ces derniers est nettement moins marquée, du moins pour ce qui est de *L'Etat de siège*.

Effectivement, dans la pièce de théâtre, les deux éléments paraissent souvent inséparables, comme s'ils se complétaient pour constituer ensemble une image poétique du monde entier, de la totalité des choses. Ainsi, nous retrouvons cette paire dans les propos de Nada : « Il restait à inventer le règlement général, le solde de tout compte, l'espèce humaine mise à l'index, la vie entière remplacée par une table des matières, l'univers mis en disponibilité, le ciel et la terre enfin dévalués... » (*ES* 190). De même chez Victoria qui s'adresse à Diego : « Il fallait me choisir contre le ciel lui-même, il fallait me préférer à la terre entière. » (*ES* 227). Dans ces deux exemples, le ciel paraît représenter les valeurs morales/sociales (« contre le ciel lui-même », donc contre les idéaux du devoir, de la solidarité, du sacrifice ; le ciel « dévalué », dont les valeurs se sont dépréciées), contrairement à la terre qui nous fait penser à tout ce qui est matériel, humain.

Dans *La Peste*, l'opposition entre les deux espaces est davantage perceptible. Le ciel non seulement s'empare du haut du décor, mais il paraît aussi accabler, menacer et même envahir la terre (la ville). « Ainsi, chacun dut accepter de vivre au jour le jour, et seul en face du ciel. (...) Pour certains de nos concitoyens, par exemple, ils étaient alors soumis à un autre esclavage qui les mettait au service du soleil et de la pluie (...) ils furent apparemment livrés aux caprices du ciel, c'est-à-dire qu'ils souffrirent et espèrent sans raison. » (*P* 89-90). Le ciel semble être une puissance s'associant à l'épidémie, un envahisseur omnipotent et imprévisible. Il est responsable de la chaleur excessive, c'est la force qui referme le couvercle sur le peuple en

<sup>9</sup> Paul CLAUDEL, *Positions et Propositions*, II, cité dans BACHELARD 1942 : 181.

le condamnant à rester et, pour une grande partie d'entre eux, à mourir dans cette marmite de ville bouillante en été : « soudain conscients d'une sorte de séquestration, sous le couvercle du ciel où l'été commençait de grésiller, ils sentaient confusément que cette réclusion menaçait toute leur vie » (P 115).

Le ciel, tout comme la mer, peut avoir des traits personnifiés. Dans *L'Etat de siège*, il se libère et se repose : « C'est le premier recul, le garrot se desserre, le ciel se détend et s'aère. » (ES 193). Dans *La Peste*, Paneloux voit le fléau comme un mal qui frappe la population d'en haut, comme une menace dans le ciel, « l'immense pièce de bois tournoyant au-dessus de la ville, frappant au hasard et se relevant ensanglantée, éparpillant enfin le sang et la douleur humaine » (P 112).

### *Le feu*

Puisque nous estimons que dans *L'Etat de siège* le feu est un élément marginal, sinon inexistant, tandis que son rôle dans *La Peste* est sans doute capital, nous avons décidé de n'en parler dans cette partie qu'en analysant cette dernière œuvre.

Le premier phénomène qui nous renvoie constamment à la chaleur brûlante du feu est l'été. Ce rapprochement s'opère par des allusions à la fièvre, par l'utilisation du terme « brûler » au moment où le narrateur évoque l'action du soleil, ainsi que par le choix d'adjectifs tels que « meurtrier » et « étouffant », comme dans les expressions « la chaleur meurtrière » (P 224) et « [la chaleur] humide et étouffante » (*ibid.*). De plus, au fur et à mesure que l'action du roman progresse, l'effet du soleil et celui de la peste convergent : « Le soleil poursuivait nos concitoyens dans tous les coins de rue et, s'ils s'arrêtaient, il les frappait alors. Comme ces premières chaleurs coïncidèrent avec un accroissement en flèche du nombre des victimes, qui se chiffra à près de sept cents par semaine, une sorte d'abattement s'empara de la ville. » (P 127). D'abord vus comme deux ennemis des Oranais, indépendant l'un de l'autre, le soleil et la peste sont ensuite perçus comme des collaborateurs : « Chacun comprenait avec effroi que les chaleurs aiderait l'épidémie, et, dans le même temps, chacun voyait que l'été s'installait. » (P 128-129). Ils finissent par se confondre l'un avec l'autre, dans une métaphore qui les rassemble : « Le soleil de la peste éteignait toutes les couleurs et faisait fuir toute joie. » – P 129 (cf. : « le soleil noir de la peste » – ES 193).

Il serait à noter que la chaleur africaine de Camus non seulement possède des pouvoirs destructifs, renforçant l'action de la peste, mais est aussi capable de transmettre l'instinct de destruction à ceux qui subissent trop long-

temps son influence. Tout comme dans *L'Étranger* la chaleur estivale pousse au crime, dans *La Peste* le narrateur mentionne ceux qui, « perdant la tête entre la chaleur et la peste, s'étaient déjà laissés aller à la violence » (P 120), essayant de s'évader à tout prix.

La chaleur excessive caractérise tous les épisodes où la peste se manifeste concrètement, elle est associée à la peste. Les symptômes de la maladie font eux aussi penser à la chaleur excessive et au feu. Le meilleur exemple nous en est fourni par la scène de l'agonie de l'enfant du juge Othon : « Quand le flot brûlant l'atteignit à nouveau pour la troisième fois et le souleva un peu, l'enfant se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait et agita follement la tête, en rejetant sa couverture. De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé » (P 234). Le malade finit par se faire tuer par la fièvre assimilée au feu (« le flot brûlant », « la flamme qui le brûlait »).

Pour finir, nous noterons entre parenthèses que, le plus souvent caché derrière les descriptions de l'été et de la maladie, le feu y est aussi explicitement présent. Le narrateur nous apprend qu'« il y eut aussi une recrudescence d'incendies » (P 187) et que les personnes revenues de quarantaine mettent le feu à leurs maisons, essayant de brûler les germes de la peste. A cet incendie réel se joint pourtant plus loin l'image d'un incendie métaphorique : celui qui s'allume « dans certains esprits » qui vont jusqu'à attaquer les portes de la ville, échanger des coups de feu avec les gardes, piller les maisons « incendiées ou fermées pour des raisons sanitaires » (P 189).

L'analyse de l'espace métaphorique que nous venons d'effectuer prouve que l'univers de la peste chez Camus est un monde où le mal domine : trois éléments sur quatre s'associent pour aider le fléau dans sa tâche meurtrière. Là où l'espace maléfique occupe tant de place, il semble que la mer, cet espace bénéfique s'opposant seul à tout le reste, prend d'autant plus d'importance. TADIE (1978 : 57) écrit à propos du récit poétique : « Etudier les décors de ce type de récit (...), c'est montrer comment la récurrence des mêmes décors privilégiés, arrachés à la masse amorphe du lexique et du monde, exprime un sens caché. » Ce sens caché paraît renvoyer à un mythe personnel qui, comme nous l'a enseigné Charles MAURON (1963), peut être relevé à partir des images poétiques. Or, Camus ne choisit pas la mer comme lieu paradisiaque par hasard : elle l'était aussi dans sa vie. PARINAUD en témoigne : « La religion de ce jeune homme de vingt-cinq ans, c'est la mer et le soleil. »<sup>10</sup> et il cite Camus lui-même : « Grande mer, toujours labourée,

<sup>10</sup> André PARINAUD, *La vie d'un écrivain engagé*, in : D'ANGELIS (1964 : 13).

toujours vierge, ma religion avec la nuit ! »<sup>11</sup> La mer fait constamment l'objet du ravissement et de l'enchantement de l'auteur de *La Peste* : « ce soleil, cette mer, mon cœur bondissant de jeunesse, mon corps au goût de sel et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu. C'est à conquérir cela qu'il me faut appliquer ma force et mes ressources. Tout ici me laisse intact, je n'abandonne rien de moi-même, je ne revêts aucun masque : il me suffit d'apprendre patiemment la difficile science de vivre qui vaut bien tous leurs savoir-vivre. » (CAMUS 1950 : 20). QUILLIOT rapporte encore un autre aveu de Camus : « Il me faut écrire comme il me faut nager, parce que mon corps l'exige. », ce que l'auteur de *La mer et les prisons* commente ainsi : « Nager, c'est communier physiquement avec la mer, mais aussi, puisque la nage ne nous est pas absolument naturelle, la maîtriser. » (QUILLIOT 1956 : 37-38).

La mer est donc pour Camus sa religion, son paradis, la source de son bonheur et une nécessité à la fois.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1942) : *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti.
- (1958) : *La poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- CAMUS, Albert (1965) : *Essais*, Editions Gallimard et Calmann-Lévy,
- (1948) : *L'Etat de siège*, Paris : Gallimard.
- (1997) : *L'Etranger*, Paris : Gallimard.
- (1957) : *La Peste*, Paris : Gallimard.
- (1950) : *Noces*, Paris : Gallimard.
- COOMBS, Ilona (1968) : *Camus, Homme de théâtre*, Paris : Editeur A. G. Nizet.
- D'ANGELIS, Gaston [sous la direction de] (1964) : *Albert Camus, Hachette, Collection Génies et Réalité*.
- HAMON, Philippe (1991) : *La description littéraire*, Paris : Editions Macula.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline [textes réunis par] (1992) : *Albert Camus et le théâtre*, Paris : Imec Editions.
- MAURON, Charles (1963) : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris : Editions José Corti.
- PAVIS, Patrice (1980) : *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Editions Sociales.
- QUILLIOT, Roger (1956) : *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris : Gallimard.
- TADIE, Jean-Yves (1978) : *Le récit poétique*, Paris : PUF.

<sup>11</sup> Albert CAMUS, *La mer au plus près, journal de bord*, in : CAMUS ( 1965 : 886).

W STRONĘ „MÓRZ SZCZĘŚLIWYCH”: PRZESTRZEŃ METAFORYCZNA  
W *STANIE OBLĘŻENIA* I *DŻUMIE* ALBERTA CAMUSA

Streszczenie

W artykule podjęto próbę zanalizowania przestrzeni metaforycznej (zwanej również wewnętrzną lub poetycką) w sztuce teatralnej i w powieści, na przykładzie dwóch utworów Alberta Camusa: *Stanu oblężenia* i *Dżumy*. Autorka definiuje przestrzeń metaforyczną jako stanowiącą część przestrzeni wyobrażonej, która w odróżnieniu od przestrzeni przedstawionej nie stanowi bezpośredniego tła wydarzeń. Przestrzeń metaforyczna, będąc subiektywnym wytworem postaci i/lub narratora, a przez to odbiciem osobowości samego autora, skrywa bogactwo znaczeń, których właściwe odszyfrowanie może być kluczem do odkrywczej analizy tekstu.

Metaforyczne obrazy przestrzeni zostały pogrupowane według zaproponowanego przez Gastona Bachelarda podziału na cztery żywioły, tj. ziemię, wodę, powietrze i ogień. Ziemia jawi się jako hermetycznie zamknięte miasto-więzienie, ponura arena mrocznych wydarzeń, poczekalnia przed gabinetem śmierci. A jednak to Miasto właśnie osadza Camus w roli właściwego bohatera swoich utworów. Powietrze i ogień to żywioły, które poprzez niszczyielskie właściwości stają się sprzymierzeńcami epidemii. I tylko woda jest przestrzenią uprzywilejowaną, szczęśliwą, wolną, ale choć znajduje się w bezpośredniej bliskości Oranu i Kadyksu, dla mieszkańców tych miast pozostaje na długo niedosiężnym rajem utraconym.

*Streściła Mirosława Wielosz*

**Słowa kluczowe:** Camus, przestrzeń przedstawiona, przestrzeń wyobrażona, przestrzeń dramatyczna, przestrzeń przywołana, przestrzeń metaforyczna (poetycka), metonimia, personifikacja.

**Mots clefs :** Camus, espace représenté, espace imaginaire, espace dramatique, espace évoqué, espace métaphorique, métonymie, personnification.

**Key words:** Camus, represented space, imaginative space, dramatic space, evoked space, metaphorical space, metonymy, personification.