

PC

LE ROLE DE LA VILLE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE

D'ALBERT CAMUS

A Thesis

Presented to
the Committee on Graduate Studies
University of Manitoba

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by

Brian Gill

August 1967

TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION	1
 Chapitre	
I. LA PRESENCE DE LA VILLE	5
II. LA REALITE DE LA VILLE	15
III. LA VILLE ET LA NATURE	25
IV. LA VILLE ET LA SOCIETE	34
V. SYMBOLISME DE LA VILLE	47
CONCLUSION	61
APPENDICE	63
BIBLIOGRAPHIE CHOISIE	64

INTRODUCTION

Si Albert Camus doit jamais figurer dans les rangs des "classiques" ce sera sans doute à titre de romancier. Ses essais lyriques sont pour la plupart des oeuvres de jeunesse qui ne portent pas encore la marque du grand artiste. Ses pièces de théâtre - sauf peut-être Caligula - n'ont pas joui d'un grand succès auprès du public, ni même auprès des critiques: elles souffrent d'une certaine lourdeur philosophique et d'un manque de personnages convaincants. Denses, pleins d'élan, d'un style souple, fervent, fulgurant, ses essais philosophiques gagnent en émotion ce qu'ils perdent en rigueur, mais assis entre les deux selles de la philosophie et de la littérature, et trop pleins de références et d'exemples - littéraires, historiques, philosophiques - ils fatiguent à la longue et n'atteignent ni cette unité, ni cette qualité tout importante de parler à l'imagination qui caractérisent l'oeuvre d'autres grands moralistes français, d'un Montaigne, d'un Rousseau, d'un Pascal.¹

Les oeuvres romanesques de Camus,² au contraire, jouissant d'un succès populaire vraiment extraordinaire, ont mérité aussi, sur le plan

¹Cf. par exemple la remarque de Philip Thody: "When critically analysed l'Homme révolté shows itself to be a curious hotchpotch of sincere feelings and secondhand ideas." Albert Camus, 1913-1960 (London: Hamish Hamilton, 1961), p. 144.

²Dans le cadre de cette étude, nous nous occupons des trois romans, de l'Etranger, de la Peste et de la Chute. L'oeuvre romanesque de Camus comprend aussi un recueil de nouvelles, l'Exil et le royaume, qui n'est nullement inférieur à ces romans. Mais aucune des nouvelles ne se situe dans une grande ville et nous n'en parlons donc pas ici.

artistique du moins et presque sans exception, l'approbation des critiques du monde entier. Ce n'est pas qu'on ne puisse rien leur reprocher, loin de là. Mais l'excellence formelle d'un côté, l'actualité vibrante de leurs thèmes de l'autre, ont touché une corde sensible dans l'esprit moderne et Camus est un des plus lus des romanciers de ce siècle.

Notre thèse ne touche qu'incidemment les aspects formels des romans. Mais dans la société moderne, l'importance des villes et les problèmes qu'elles posent vont croissant, et puisque l'action de chacun des trois romans se passe dans une ville, qui constitue ainsi un milieu très important pour les personnages, nous nous proposons d'étudier en plus de détail le rôle joué par les villes dans les romans.

L'importance de la ville comme milieu formateur a toujours été reconnue. La confiance des Grecs dans leur polis est bien connue; Euridipe est censé avoir dit que "pour faire l'homme heureux, il faut premièrement qu'il soit né en quelque noble et fameuse cité."¹ De même, "ce n'est pas sans raison que l'antiquité romaine comptait les années de l'histoire, de la vie civilisée, à partir de la fondation de la Ville, ab Urbe condita."² Aujourd'hui, et depuis quelque temps déjà, ce n'est plus une influence bienfaisante et civilisatrice qu'en reconnaît aux villes modernes, mais plutôt le contraire. Devenue trop grande, laide, surpeuplée et dégradée, la grande ville est en train d'étrangler l'homme qui l'a construite, de l'étouffer dans ses fumées, de l'écraser sous son

¹Plutarque, Les Vies des hommes illustres (Paris: Pléiade, 1959), p. 707.

²Georges Chabot, Les Villes: aperçu de géographie humaine (Paris: Armand Colin, 1952), p. 222.

béton. "I view great cities as pestilential to the morals, the health and the liberties of man,"¹ écrit Thomas Jefferson, et avec ce cri il annonce toute une nouvelle angoisse, une préoccupation avec la ville comme source d'une grande partie de nos maux.²

Mais, dira-t-on, les romans de Camus, comme ses essais philosophiques, traitent de problèmes métaphysiques plus que de problèmes sociaux. Ceci est vrai. Mais il n'est pas moins vrai que dans sa considération de ces problèmes, même dans les essais, Camus part très souvent du fait social; et qu'encore davantage dans les romans, où il veut que sa démonstration soit aussi concrète que possible, il se base sur les conditions de vie de son siècle pour parler de la condition humaine de tous les temps. Dans une de ses études brillantes sur Camus, Pierre-Henri Simon dit ceci:

Si Camus est parti d'une critique absolue de l'absurdité de l'existence, il a toujours fait, et de plus en plus au fur et à mesure que sa pensée évoluait vers un humanisme positif, la différence entre un mode de vie naturelle, fondé sur l'accord de l'homme avec les éléments de sa condition, l'air, la lumière, la mer, l'amour, et celui que la civilisation lui impose. Dans le premier cas, l'intolérable n'est que de mourir, mais "l'Etranger" lui-même trouvait une ultime douceur à s'accorder en mourant à "la tendre indifférence du monde." Dans le second cas, les rythmes artificiels de la vie moderne, loin de libérer l'homme, accroissent au contraire pour lui l'impression d'écrasement dans une machinerie sans règle et sans but: et "l'éveil" décrit dans le Mythe de Sisyphe n'en est que plus rude. ... Dans son opposition d'un "endroit" de la vie qui la justifie par la jouissance du monde, et d'un "envers" qui appelle l'angoisse et la révolte, ce sont souvent les conditions sociales, l'inégalité des chances, l'oppression de l'argent, la mécanisation des travailleurs, qui constituent le négatif de

¹Thomas Jefferson, Works (New York, 1904), IX, 146-147, cité par Morton & Lucia White, The Intellectual versus the City (New York: The New American Library, 1964), p. 28. On notera le choix d'épithète.

²Nous n'oublions pas Rousseau. Mais pour Rousseau, la ville n'est que l'expression des maux de la société; Jefferson et les sociologues modernes lui reprochent d'en être responsable.

l'existence, qui provoquent le sentiment de l'absurde et appellent la révolte de la conscience.¹

Nous verrons donc, d'une part, que le côté social de l'existence est loin d'être négligé par Camus dans ses romans, d'autre part qu'il s'évertue toujours, au moyen d'un symbolisme assez simple, à porter le fait social sur le plan métaphysique, à donner à une situation particulière une signification universelle.

Mais les villes ne sont pas seulement des unités sociales: elles ont un aspect physique que Camus ne néglige point et qui est doté dans les romans d'une importance considérable. Les villes d'Alger, d'Oran, d'Amsterdam et de Paris nous sont révélées peu à peu, chacune avec son caractère particulier, avec ses bruits, ses bâtiments, son peuple, avec les couleurs et les odeurs qui lui sont propres. La description d'une ville sert, d'une part, à créer une certaine atmosphère dans laquelle baignera le roman entier, d'autre part, à fonder le romanesque dans une réalité solide, réalité qui compensera en partie l'abstraction des thèmes, qui rapprochera les idées de la réalité.

Dans les essais lyriques, c'est la nature qui sert de contrepoids à la réflexion, mais elle ne pénètre qu'à peine dans les romans, et c'est la ville qui prend sa place. Cette différence fondamentale qui sépare les essais des romans nous a amené à examiner de plus près les rapports entre la nature et la ville dans la pensée de Camus.

Nous étudions donc successivement la présence de la ville dans les romans, sa réalité, ses rapports avec la nature, son côté social et son importance symbolique.

¹Pierre-Henri Simon, Présence de Camus (Paris: A.-G. Nizet, 1962), p. 15.

CHAPITRE I

LA PRESENCE DE LA VILLE

Les critiques ont si peu parlé des villes chez Camus qu'il paraît nécessaire d'abord de montrer combien elles sont effectivement présentes dans les trois romans. Il sera question de quatre villes, qui sont des villes réelles, d'Alger, d'Oran, d'Amsterdam et de Paris; et nous aurons à les considérer dans ce qu'elles ont chacune de particulier et dans ce qu'elles ont en commun.

Le premier roman de Camus, l'Etranger, se situe à Alger, ville ensoleillée sur la Méditerranée: "Le bureau donne sur la mer et nous avons perdu un moment à regarder les cargos dans le port brûlant de soleil."¹ Le lecteur a l'impression d'être dans une ville heureuse et plutôt jolie: "Nous avons marché entre des files de petites villas à barrières vertes ou blanches, quelques-unes enfouies avec leurs vérandas sous les tamaris, quelques autres nues au milieu des pierres."²

A Oran, au contraire, où la peste sévit: "la cité elle-même, il faut l'avouer, est laide."³ Entourée de murs, elle se détourne de la mer: "On peut seulement regretter qu'elle se soit construite en tournant le dos à cette baie et que, partant, il soit impossible d'apercevoir la mer qu'il

¹Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles (Paris: Pléiade, 1962), p. 1141. Puisque la plupart de nos citations sont tirées de ce volume, nous le désignerons dans les notes par la seule notation: Pléiade.

²Ibid., p. 1159.

³Ibid., p. 1217.

faut toujours aller chercher."¹ L'atmosphère de bonheur qu'on peut sentir à Alger dans les pages de l'Etranger est ici tout à fait absente. Oran est une ville en négatif: "Comment faire imaginer ... une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles, un lieu neutre, pour tout dire?"²

Dans la Chute, nous quittons la Méditerranée pour retrouver, sous les cieux mornes de la Hollande, Amsterdam: "un désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries."³ Ici ce qui nous frappe, ce sont les enseignes et les toits en escaliers,⁴ les belles avenues et les tramways chargés de fleurs,⁵ les canaux... "Amsterdam endormie dans la nuit blanche, les canaux de jade sombre sous les petits ponts neigeux, les rues désertes."⁶

Il reste Paris, vu toujours de loin et par les yeux du souvenir, de façon très subjective alors, et qui varie selon l'optique du personnage. Meursault, qui aime beaucoup Alger, n'apprécie pas la grande ville française: "C'est sale. Il y a des pigeons et des cours noires. Les gens ont la peau blanche."⁷ Mais pour Rambert, prisonnier de la peste à Oran, Paris offre l'image d'un passé heureux:

Un paysage de vieilles pierres et d'eaux, les pigeons du Palais-Royal, la gare du Nord, les quartiers déserts du Panthéon, et quelques autres lieux d'une ville qu'il ne savait pas avoir tant aimée poursuivaient alors Rambert.⁸

Clamance aussi, lui qui s'est exilé dans les brumes d'Amsterdam, loin de tout ce qu'il aime, regrette beaucoup Paris:

Paris est loin, Paris est beau, je ne l'ai pas oublié. Je me souviens

¹Ibid., p. 1219.

²Ibid., p. 1217.

³Ibid., p. 1533.

⁴Ibid., p. 1480.

⁵Ibid., p. 1479.

⁶Ibid., p. 1548.

⁷Ibid., p. 1154.

⁸Ibid., p. 1307.

de ses crépuscules. ... Le soir tombe, sec et crissant, sur les toits bleus de fumée, la ville gronde sourdement, le fleuve semble remonter son cours.¹

Paris fait toujours contrepoids à la ville où se déroule l'action du roman.

Ainsi chaque ville a son caractère particulier, une atmosphère et un aspect qui lui sont propres. A cet égard, on peut faire deux remarques. D'abord le choix de ville n'est pas gratuit, mais établi en fonction du sujet et de la portée de l'oeuvre en question.² Deuxièmement, le caractère prêté à ces villes dans les romans correspond en grande partie à leur caractère réel, et surtout à l'idée que Camus lui-même s'en faisait et qu'on peut voir dans ses Carnets et dans ses essais.³ Pour insister sur leur réalité, il parle de rues, de maisons ou de statues qui existent, comme l'avenue Damrak à Amsterdam, ou la maison de Descartes, la Place d'Armes à Oran ou les lions de bronze devant la mairie. A cet égard, la Peste peut être considérée un cas particulier, et nous verrons plus loin quels

¹Ibid., p. 1534.

²A Alger, par exemple, le soleil et la mer sont nécessaires au symbolisme du roman, comme à Oran les murs et la pierre, à Amsterdam les canaux concentriques, la brume, la terre plate.

³Nous avons dit qu'Alger est une ville heureuse. Voici ce qu'on peut lire dans les Carnets: "Ce matin plein de soleil: les rues chaudes et pleines de femmes. On vend des fleurs à tous les coins de rue. Et ces visages de jeunes filles qui sourient." Albert Camus, Carnets, I (Paris: Gallimard, 1962), p. 147. L'arrivée de la peste change forcément le caractère d'Oran, de sorte que Camus ne peut plus parler, comme il avait fait dans ses Carnets, d'une ville heureuse (Ibid., p. 188); mais il avait parlé aussi de l'ennui à Oran: "l'homme s'est retranché dans cette ville singulière où dort l'ennui." L'Eté, dans Albert Camus, Essais (Paris: Pléiade, 1965), p. 830. Et il avait indiqué l'absence d'arbres: "Oran a peu d'arbres, mais les plus belles pierres du monde." (Ibid., p. 849.) On trouve dans les Carnets une notation qui correspond d'assez près à l'image de Paris dont se souvient Rambert: "Paris avec le froid ou le ciel gris, les pigeons parmi les pierres noires du Palais-Royal, la cité et ses lumières." Carnets, I, 195. Les carnets qui traitent du voyage en Hollande n'ont pas encore été publiés.

sont les rapports précis entre l'Oran réel et l'Oran romanesque.

Ayant vu ce que ces villes ont de particulier, nous passons à leurs aspects communs: ceux-ci peuvent se réduire essentiellement au nombre de quatre, les bruits, les couleurs et les jeux de lumière, les odeurs et l'animation.

La ville chez Camus nous frappe surtout par l'oreille. Dans les deux premiers romans, en effet, le narrateur est très sensible aux sons, et il nous renseigne à maintes reprises sur les bruits de la ville.¹

Clamance, dans la Chute, parle trop pour beaucoup écouter, mais dans ses rêves lui aussi parle de bruits: "Sur le Damrak, le premier tramway fait tinter son timbre dans l'air humide et sonne l'éveil de la vie..."² Dans l'Etranger et dans la Peste, les exemples abondent et nous nous bornons à citer quelques-uns des plus significatifs.³ Quand Meursault sort du Palais de justice à la fin de la première journée du procès, c'est par les bruits qu'il reconnaît sa ville:

Dans l'obscurité de ma prison roulante, j'ai retrouvé un à un, comme du fond de ma fatigue, tous les bruits familiers d'une ville que j'aimais et d'une certaine heure où il m'arrivait de me sentir content. Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port, tout cela

¹Camus admirait beaucoup les romans d'André Malraux, où il a pu trouver une préoccupation analogue avec les bruits et les silences de la ville, comme avec les jeux de lumière. Entre de nombreux exemples on peut citer le passage suivant, qui se trouve dans les Conquérants: "Cette partie de la ville est tout à fait silencieuse; à peine entend-on par instants, derrière les aréquiers dont les palmes emplissent deux fenêtres, des trompes d'autos éloignées." André Malraux, Les Conquérants (Paris: Imprimerie Nationale, 1961), p. 64.

²Pléiade, p. 1547.

³Cf. aussi: Pléiade, pp. 1139, 1141, 1145, 1146, 1197, 1198, 1263, 1285, 1418, 1456, 1461.

recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle, que je connaissais bien avant d'entrer en prison.¹

Dans la Peste, le docteur Rieux entend souvent la ville de l'intérieur de sa maison. Ce contact avec la vie de tous les jours l'empêche de se perdre dans l'abstraction:

De l'autre côté de la vitre, le timbre d'un tramway invisible résonnait tout d'un coup. ... Le docteur ouvrit la fenêtre et le bruit de la ville s'enfla d'un coup. D'un atelier voisin montait le sifflement bref et répété d'une scie mécanique.²

Il y a dans ce roman une alternance très marquée entre le bruit et le silence de la ville empestée:

Deux timbres d'ambulance résonnèrent dans le lointain. Les exclamations, tout à l'heure confuses, se rassemblèrent aux confins de la ville, près de la colline pierreuse. On entendit en même temps quelque chose qui ressemblait à une détonation. Puis le silence revint.³

Des passants, profitant de l'accalmie, marchaient rapidement sur le trottoir. Leurs pas décroissaient et s'éloignaient. ... La rue était muette et le silence maintenant complet.⁴

Le procédé, quoique élémentaire, aide beaucoup à maintenir une atmosphère tendue.

L'alternance de l'obscurité et de la lumière dans la Peste vient à l'appui des bruits et des silences dans la création de cette atmosphère.⁵

Se promenant avec Grand dans les rues d'Oran la nuit, Rieux heurte un homme:

¹Ibid., p. 1192.

²Ibid., pp. 1247-1248.

³Ibid., p. 1425.

⁴Ibid., pp. 1452-1453.

⁵Cf. Malraux: "A peine notre course nous laisse-t-elle distinguer, comme des raies, les lumières électriques que nous dépassons, et, plus loin, les échoppes closes de planches mal jointes qui laissent passer une faible clarté. Pas de lune, pas de maisons découpées. La vie est collée au sol: quinquets, marchands ambulants, gargotes, lampes à la flamme droite dans la nuit chaude et sans air, ombres rapides, silhouettes immobiles, phonographes, phonographes..." Op. cit., p. 140.

A ce même moment, les lampadaires de notre ville, qu'on allumait de plus en plus tard, resplendirent brusquement. La haute lampe placée derrière les promeneurs éclaira subitement l'homme qui riait sans bruit, les yeux fermés.¹

Et quand Rieux monte avec Tarrou sur la terrasse du vieil asthmatique le phare de la passe balaye le ciel noir pendant toute leur conversation.² Pour être vu beaucoup la nuit, Oran n'est pas une ville monochrome. Il y a "les murs bleus, ocres et violets des maisons mauresques,"³ et, l'été, les fleurs sur les marchés, dont les pétales jonchent les trottoirs.⁴ Alger peut se vanter de "petites villas à barrières vertes ou blanches,"⁵ et tout ce que Meursault retient de Paris, ce sont les cours noires et les gens à la peau blanche. Clamance y connaissait une boîte de nuit pourtant... "Je paradais toutes les nuits au comptoir, dans la lumière rouge et la poussière de ce lieu de délices."⁶ A Amsterdam enfin il y a "cette brume de néon, de genièvre et de menthe qui descend des enseignes rouges et vertes."⁷ Les villes de Camus ne sont pas peintes en vives couleurs, mais elles ne sont pas tout à fait incolores.

Camus ne parle pas beaucoup des odeurs dans ses romans, ce qui est bien normal, mais il en indique quelques-unes, et cela montre combien il voulait que son évocation des villes soit aussi complète que possible. Quand Rieux et Cottard sortent sur le balcon de celui-là, "de tous les quartiers alentour, comme chaque soir dans notre ville, une légère brise charriait les murmures, des odeurs de viande grillée..."⁸ Plus tard,

¹Pléiade, p. 1300

³Ibid., p. 1285.

⁵Ibid., p. 1159.

⁷Ibid., p. 1480.

²Ibid., p. 1417.

⁴Ibid., p. 1309.

⁶Ibid., p. 1526.

⁸Ibid., p. 1263.

avec Tarrou, Rieux se trouve encore une fois en haut sur une terrasse:

"La brise apportait des odeurs d'épices et de pierre."¹ A Amsterdam,

Clamance trouve des odeurs bien différentes de celles-ci:

J'aime le souffle des eaux moisis, l'odeur des feuilles mortes qui macèrent dans le canal et celle, funèbre, qui monte des péniches pleines de fleurs.²

L'animation dans nos villes modernes semble se réduire principalement à nos moyens de transport et c'est ainsi que les automobiles, les tramways, les autobus et les bicyclettes figurent largement dans les villes camusiennes.³ Au début de l'Etranger, Meursault s'amuse à sauter sur un camion qui passe:

A ce moment, un camion est arrivé dans un fracas de chaînes et d'explosions. Emmanuel m'a demandé "si on y allait" et je me suis mis à courir. Le camion nous a dépassés et nous nous sommes lancés à sa poursuite. J'étais noyé dans le bruit et la poussière. Je ne voyais plus rien et ne sentais que cet élan désordonné de la course, au milieu des treuils et des machines, des mâts qui dansaient sur l'horizon et des coques que nous longions. J'ai pris appui le premier et j'ai sauté au vol.⁴

¹Ibid., p. 1417. Cf. Malraux: "Par la baie arrive, avec un grésillement et le son de la cliquette d'un marchand de soupe, la forte odeur des graisses chinoises qui cuisent." Op. cit., p. 14.

²Pléiade, p. 1496.

³Les moyens de transport ont figuré depuis longtemps dans les descriptions de villes. Quand Wace veut souligner l'importance et l'excellence d'une cité il ne trouve rien de mieux que de parler des chevaux:

Mult veissez as esquiers
 Palefreiz mener e destriers
 Faire estables, paissuns fichier,
 Chevals mener, chevaux lier,
 Chevals furbir e abevrer,
 Aveine, foerre, herbe porter. Brut, ll. 10347-10353, cité par G.D. West, "The description of towns in Old French Verse Romances," French Studies, XI (1957), pp. 50-58.

⁴Pléiade, p. 1141.

Il prend l'autobus pour aller à Marengo et plus tard pour aller à la plage avec Raymond et Marie. Quand il passe le dimanche au balcon il s'amuse à regarder passer les promeneurs et les trams:

C'étaient d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons en costume marin ... Derrière eux, une mère énorme, en robe de soie marron, et le père, un petit homme assez frêle que je connais de vue. ... Un peu plus tard passèrent les jeunes gens du faubourg ... A cinq heures, des tramways sont arrivés dans le bruit. Ils ramenaient du stade de banlieue des grappes de spectateurs perchés sur les marchepieds et les rambardes. ... A partir de ce moment, les autos ont commencé à affluer.¹

Dans la Peste, Tarrou fait une description d'une journée dans la ville, et il est encore question de tramways:

"Vers six heures du matin, tous ces journaux commencent à se vendre dans les queues qui s'installent aux portes des magasins, plus d'une heure avant leur ouverture, puis dans les tramways qui arrivent, bondés, aux faubourgs. Les tramways sont devenus le seul moyen de transport et ils avancent à grand-peine, leurs marchepieds et leurs rambardes chargés à craquer."²

Les automobiles aussi jouent un rôle assez grand dans la vie des Oranais; leur réapparition à la fin de la peste marque un retour à la vie normale:

On dansait sur toutes les places. Du jour au lendemain la circulation avait considérablement augmenté et les automobiles, devenues plus nombreuses, circulaient difficilement dans les rues envahies.³

A Amsterdam, le rythme de la vie est beaucoup plus lent: sur les belles avenues les tramways chargés de fleurs "défilent"⁴ et la plupart des habitants se déplacent sans hâte à bicyclette:

La Hollande est un songe, monsieur ... et nuit et jour ce songe est peuplé de Lohengrin comme ceux-ci, filant rêveusement sur leurs noires bicyclettes à hauts guidons.⁵

Ici, comme dans les autres romans, les mouvements du narrateur à travers

¹Ibid., pp. 1138-1139.

²Ibid., pp. 1314-1315.

³Ibid., p. 1461.

⁴Ibid., p. 1479.

⁵Ibid., p. 1480.

la ville ajoutent à l'animation apparente. Clamance amène son interlocuteur dans les rues d'Amsterdam, sur le Zuyderzee, à l'île de Marken. Meursault va à la poursuite des camions avec Emmanuel, rentre à pied chez lui, prend l'autobus pour aller à la plage avec Marie, tandis que Rieux est toujours en train de rendre visite à un de ses malades, ou de se promener dans les rues avec Grand, avec Cottard, avec Tarrou, ou avec Rambert.

Il est évident alors que la ville est une présence réelle dans chacun des trois romans: nous la voyons, nous l'entendons, nous la sentons; ses véhicules et ses habitants se déplacent autour de nous. Evidemment, il ne faut rien exagérer. Les romans de Camus comportent relativement peu de pages descriptives, comme on en trouve, par exemple, dans ses essais:

Je recommande au voyageur sensible, s'il va à Alger, d'aller boire de l'anisette sous les voûtes du port, de manger le matin, à la Pêcherie, du poisson fraîchement récolté et grillé sur des fourneaux à charbon; d'aller écouter de la musique arabe dans un petit café de la rue de la Lyre dont j'ai oublié le nom ... d'aller fumer une cigarette rue des Bouchers, dans la Kasbah, au milieu des rates, foies, mésentères, et poumons sanglants qui dégoulinent de toutes parts.¹

La raison, et Camus l'indique lui-même à plusieurs reprises, c'est qu'il ne croit pas au réalisme dans l'art.² Donc, quand il évoque une ville, ce n'est jamais seulement pour nous faire croire à sa réalité: il a toujours des raisons plus profondes, que nous essayerons de dégager le long de cette étude.

Pour terminer ce chapitre sur la présence de la ville dans les

¹L'Été, dans Essais, p. 849. Cf. aussi p. 815.

²"Je ne crois pas au réalisme en art," dit-il dans sa lettre à Roland Barthes sur la Peste. Pléiade, p. 1966.

romans, nous voudrions faire quelques remarques sur un aspect de la ville qui est presque tout à fait absent: nous voulons dire l'aspect industriel, avec tous les taudis et toute la misère que cela suppose. En effet, il est curieux que Camus ne parle pas davantage de cela. Pourtant, les villes industrielles françaises qu'il a connues lui ont laissé une impression profonde de dégoût, ses Carnets montrent à quel point:

Saint-Etienne et sa banlieue. Un pareil spectacle est la condamnation de la civilisation qui l'a fait naître. Un monde où il n'y a plus de place pour l'être, pour la joie, pour le loisir actif, est un monde qui doit mourir. Aucun peuple ne peut vivre en dehors de la beauté.¹

En plus, Camus admirait beaucoup l'oeuvre de Simone Weil, et il a même aidé à faire publier ses oeuvres. C'est dire qu'il n'était pas insensible aux réalités de la condition ouvrière. Il nous faudra voir dans notre chapitre sur la société pourquoi Camus a choisi de ne pas évoquer cet aspect très important de nos villes modernes.

¹Albert Camus, Carnets, II (Paris: Gallimard, 1964), p. 92. Voir aussi à la page 39 du même oeuvre: "Saint-Etienne au matin dans la brume avec les sirènes qui appellent au travail au milieu d'un fouillis de tours, de bâtiments et de grosses cheminées portant à leur sommet vers un ciel enténébré leur dépôt de scories comme un monstrueux gâteau sacrificiel."

CHAPITRE II

LA REALITE DE LA VILLE

Nous avons déjà noté qu'il existe une correspondance assez étroite entre les villes où se situe l'action des romans et les villes réelles dont elles portent les noms. Dans l'Etranger et dans la Chute, la correspondance est évidente, mais son importance est limitée.¹ Or, il nous semble que cet aspect de la Peste n'a pas encore reçu l'attention qu'il mérite.² On a beaucoup critiqué le roman d'être trop abstrait, trop métaphysique, pour créer l'illusion de la réalité.³ Tout en acceptant ce jugement, dans une certaine mesure, nous voudrions seulement faire remarquer de façon plus précise l'étendue et la valeur des éléments réels dans la Peste, afin de permettre une vue plus équilibrée de l'ensemble du roman.

En donnant à Oran son visage réel, Camus s'inscrit dans la lignée d'autres grands romanciers français qui ont ainsi situé leurs romans dans de vraies villes qu'ils connaissaient bien: Scarron, Prévost, Balzac,

¹A Alger, par exemple, la prison est située en haut de la ville, comme dans le roman; les canaux concentriques d'Amsterdam, les bicyclettes et la maison de Descartes sont tous bien connus.

²Dans une étude d'une soixantaine de pages consacrée entièrement à la Peste, D.R. Haggis dit seulement: "The 'Oran' of the novel seems to owe something to the real Oran in the way its appearance is described." Albert Camus: la Peste (London: Edward Arnold, 1962), p. 28.

³"The Plague is neither deeply rooted in the real stuff of life nor in the poetical matter of myth. Allegory leaves reality too small a chance to catch us in its net - and the realistic elements lend allegory merely the value of an intellectual gesture." Gaëtan Picon, "Notes on the Plague" dans Camus: A collection of critical essays (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1965), p. 147.

Zola, Proust, bien d'autres encore. Aujourd'hui, c'est la philosophie de la Peste qui occupe les critiques comme les lecteurs. Mais il se peut bien qu'avec le temps ce soit en grande partie l'évocation d'une préfecture algérienne d'avant l'indépendance qui intéresse les lecteurs et qui passionne les critiques. Ce sont les aperçus de la vie parisienne de l'époque et non plus les querelles jansénistes qui nous ramènent maintenant à Manon Lescaut.

Ne croyant pas au réalisme dans l'art, Camus ne décrit pas Oran longuement, à la façon de Balzac: il nous faut recueillir des bribes descriptives le long du roman. Chacun de ces détails a sa place et sa fonction propres, mais ils constituent ensemble une description assez complète de la ville, portant non seulement sur sa topographie et ses aspects physiques, mais aussi sur son climat, sur sa démographie et sur les occupations de ses habitants.

La ville est située d'abord par rapport au paysage qui l'entoure:

Elle s'est greffée sur un paysage sans égal, au milieu d'un plateau nu, entouré de collines lumineuses, devant une baie au dessin parfait.¹

Nous apprenons ensuite qu'elle est "bâtie en escargot sur son plateau, à peine ouverte vers la mer."² Le plan de la ville (voir appendice) montre la justesse de ces deux descriptions - sans évidemment rien refléter de leur poésie.

Le site dicte, dans une certaine mesure, le climat particulier à Oran, et Camus fait de ce climat un des thèmes mineurs de son roman:

C'est au milieu de cette année-là que le vent se leva et souffla pendant plusieurs jours sur la cité empestée. Le vent est particulièrement redouté des habitants d'Oran parce qu'il ne rencontre aucun obstacle naturel sur le plateau où elle est construite et

¹Pléiade, p. 1219.

²Ibid., p. 1240.

qu'il s'engouffre ainsi dans les rues avec toute sa violence.¹

L'arrivée de l'été, avec ce soleil fixe et brûlant dont parlent les géographes tout aussi bien que les écrivains, est longuement évoquée par

Camus :

L'été éclata d'un seul coup dans le ciel et au-dessus des maisons. Un grand vent brûlant se leva d'abord qui souffla pendant un jour et qui dessécha les murs. Le soleil se fixa. Des flots ininterrompus de chaleur et de lumière inondèrent la ville à longueur de journée. En dehors des rues à arcades et des appartements, il semblait qu'il n'était pas un point de la ville qui ne fût placé dans la réverbération la plus aveuglante. Le soleil poursuivait nos concitoyens dans tous les coins de rue et, s'ils s'arrêtaient, il les frappait alors.²

Puis, après l'été, c'est l'automne, et la pluie: "La brume, la chaleur et la pluie se succédèrent dans le ciel. ... Au début d'octobre, de grandes averses balayèrent les rues."³

La peste étant sensible aux changements climatiques, il est tout à fait normal que Camus nous les fasse remarquer, mais cela n'empêche pas que ces descriptions du temps qu'il fait ajoutent un élément nord-africain et exotique au roman, qu'elles aident ainsi à situer la peste dans cet endroit précis qui est Oran, et non pas dans un lieu vague et généralisé. Car c'est dans la mesure où nous nous sentons vraiment à Oran, dans un lieu réel, que nous pourrions apprécier pleinement, d'abord la réalité de la peste, et ensuite sa portée morale et métaphysique.

La composition démographique de la population d'Oran est scrupuleusement respectée. "La ville avait deux cent mille habitants,"⁴ déclare le narrateur. A l'époque, en effet, Oran avait à peu près ce nombre d'habitants. La plupart étaient des Français, avec un nombre considérable d'Espagnols, les Arabes ne constituant que 24% de la population totale de

¹Ibid., p. 1353.

²Ibid., p. 1308.

³Ibid., p. 1371.

⁴Ibid., p. 1281.

la ville.¹ C'est pourquoi il est à peine fait mention d'Arabes dans la Peste. Rambert veut faire une enquête sur les conditions de vie des Arabes - avatar en cela de Camus lui-même - et il demande à Rieux des renseignements sur leur état sanitaire: "Rieux lui dit que cet état n'était pas bon."² Voici la seule allusion aux Arabes dans tout le roman. Une fois, Rieux et Rambert descendent "les ruelles du quartier nègre,"³ mais pour le reste du temps il ne s'agit que de Français et d'Espagnols. Rieux, Tarrou, Grand, Rambert, Paneloux, les protagonistes du roman sont tous Français. Mais il est surprenant combien de fois on voit entrer en scène les Espagnols. Le malade qui s'occupe à transvaser des pois est "un vieil Espagnol au visage dur et raviné,"⁴ et Rieux dit de Tarrou que "la seule habitude qu'en lui connût était la fréquentation assidue des danseurs et des musiciens espagnols, assez nombreux dans notre ville."⁵ Tous les gens rencontrés par Rambert dans ses démarches pour quitter la ville sont Espagnols. Il prend rendez-vous avec Raoul dans le restaurant espagnol de la Marine:

Cette cave ombreuse, située en contrebas d'une petite rue jaune et desséchée par le soleil, n'était fréquentée que par des hommes, de type espagnol pour la plupart.⁶

Gonzalès, évidemment, parle avec "un léger accent espagnol,"⁷ et quand

¹Lors du recensement de 1936, la population française se chiffrait à 121.400, la population européenne non-française à 31.203. La population européenne totale était donc 152.603, soit 76% dans la population totale. René Lespès, Oran: étude de géographie et d'histoire urbaines. (Paris: Félix Alcan, 1938), p. 116.

²Pléiade, p. 1224.

³Ibid., p. 1286.

⁴Ibid., p. 1222.

⁵Ibid., pp. 1233-1234.

⁶Ibid., p. 1337.

⁷Ibid., p. 1338.

Rambert réussit enfin à rencontrer les deux jeunes gardes qui vont l'aider à s'échapper, il trouve qu'ils habitent, dans le quartier de la Marine, "une petite maison espagnole, épaisse de murs, aux contrevents de bois peint, aux pièces nues et ombreuses."¹ Cet élément espagnol, qui ne tient pas aux seuls noms, mais qui se manifeste aussi dans la prédilection de Gonzalès pour le football (les Espagnols étant fanatiques de ce sport, à la différence des Français) et dans la négligence qui marque leurs rapports avec Rambert (ils ne s'inquiètent pas du tout de ce qu'un rendez-vous manqué lui vaille encore quelques jours d'attente), cet élément espagnol donne une certaine ampleur au récit, en même temps qu'il reflète une réalité démographique.

Oran, l'un des premiers ports de la côte algérienne, est avant tout un centre commercial, et Camus ne néglige pas de nous renseigner sur cet aspect important de son existence. Il faut se référer d'abord aux carnets de Tarrou, commentés par Rieux de la façon suivante:

Tarrou semblait avoir été définitivement séduit par le caractère commercial de la ville, dont l'apparence, l'animation et même les plaisirs semblaient commandés par les nécessités de la négoce.²

Ensuite, une fois l'état de peste déclaré et les portes fermées, c'est le port qui témoigne le mieux des changements extraordinaires qu'a subis Oran:

Le port présentait ... un aspect singulier, pour ceux qui le regardaient du haut des boulevards. L'animation habituelle qui en faisait l'un des premiers ports de la côte s'était brusquement éteinte. Quelques navires maintenus en quarantaine s'y voyaient encore. Mais, sur les quais, de grandes grues désarmées, les wagonnets renversés sur le flanc, des piles solitaires de fûts ou de sacs, témoignaient que le commerce, lui aussi, était mort de la peste.³

Dans une ville qui dépend à ce point du commerce, la fermeture des portes

¹Ibid., p. 1381.

²Ibid., p. 1235.

³Ibid., p. 1280.

occasionnée par la peste bouleverse d'un seul coup, et radicalement, la vie de tout le monde. En insistant donc sur l'importance du commerce, Camus arrive à rehausser l'effet produit par l'épidémie. Mais il est une autre raison qui a dû l'amener à souligner le côté commercial à l'exclusion presque totale du côté industriel d'Oran. C'est qu'il veut évoquer, en même temps qu'une ville d'exception frappée par la peste, une ville typique qui aurait pu en être frappée. Et les villes sont nées, à l'origine, non pas de l'industrie, mais du commerce. Qu'elles soient industrielles ou non, toutes les villes ont en commun, dans une certaine mesure, ce caractère commercial qu'on trouve à Oran.

Comme dans n'importe quelle ville française, les cafés abondent à Oran et, comme le fait remarquer Rieux, c'est ici que bon nombre d'Oranais passent leur temps après le travail:

Le soir, lorsqu'ils quittent leurs bureaux, ils se réunissent à heure fixe dans les cafés, ils se promènent sur le même boulevard ou bien ils se mettent à leurs balcons.¹

La description d'un café, celui où Cottard et Rambert prennent un verre, réussit à rendre simplement l'atmosphère de ce lieu, quelques détails (le perroquet, la poule) suffisant pour indiquer qu'il s'agit bien d'un café algérien:

A gauche, un café peint en vert s'abritait sous un store oblique de grosse toile jaune. En entrant, Cottard et Rambert essuyèrent leur front. Ils prirent place sur des chaises pliantes de jardin, devant des tables de tôle verte. La salle était absolument déserte. Des mouches grésillaient dans l'air. Dans une cage jaune posée sur le comptoir bancal, un perroquet, toutes plumes retombées, était affaissé sur son perchoir. De vieux tableaux, représentant des scènes militaires, pendaient au mur, couverts de crasse et de toiles d'araignée en épais filaments. Sur tous les tables de tôle, et devant Rambert lui-même, séchaient des fientes de poule dont il s'expliquait mal l'origine jusqu'à ce que d'un coin obscur, après un peu de remue-

¹Ibid., p. 1218.

ménage, un magnifique coq sortît en sautillant.¹

Et pendant que leurs parents boivent et bavardent, les petits enfants jouent gaîment dans les rues, insoucians:

Au centre de la ville, les rues étaient déjà moins peuplées et les lumières plus rares. Des enfants jouaient encore devant les portes. Quand Cottard le demanda, le docteur arrêta sa voiture devant un groupe de ces enfants. Ils jouaient à la marelle en poussant des cris.²

Voici donc les deux termes d'une vie oranaise, vie d'ennui et de résignation: jeune, on joue ensemble aux jeux enfantins; vieux, on se retrouve dans des cafés toujours les mêmes. Et les bains de mer, entretemps, occupent l'esprit comme les corps des Oranais, sans laisser de place, ni à la religion, ni à la réflexion, ni à l'espoir.³

Il y a aussi, dans la Peste, des choses qui caractérisent Oran d'une façon encore plus précise, comme les tramways avec "leur forme de nacelle, leur couleur indécise, leur saleté habituelle";⁴ comme le phare de la passe;⁵ comme les casernes⁶ - Oran ayant été longtemps une ville militaire - et les forts au sommet des collines.⁷ Le stade de la ville, qui devient camp d'isolement pendant l'épidémie, est situé très exactement par Rieux, et on peut le trouver facilement sur le plan d'Oran, en suivant ses directions:

¹Ibid., p. 1333.

²Ibid., p. 1263.

³Camus évoque ironiquement la piété de circonstance qui frappe les Oranais en temps de peste: "La semaine [de prières collectives] fut suivie par un nombreux public. Ce n'est pas qu'en temps ordinaire, les habitants d'Oran soient particulièrement pieux. Le dimanche matin, par exemple, les bains de mer font une concurrence sérieuse à la messe."
Ibid., p. 1293.

⁴Ibid., p. 1236.

⁵Ibid., p. 1417.

⁶Ibid., pp. 1334, 1335, 1356.

⁷Ibid., p. 1461.

Le stade est situé presque aux portes de la ville, et donne d'un côté sur la rue où passent les tramways, de l'autre sur des terrains vagues qui s'étendent jusqu'au bord du plateau où la ville est construite.¹

Enfin, il faut dire quelque chose sur les terrasses de la ville, si importantes dans le symbolisme du roman.

Il s'agit de toits en terrasse, décrits par Lespès, dans son livre sur Alger, de la façon suivante:

La couverture de la maison est formée par une terrasse (stah), surmontée souvent d'une petite construction où se trouve une chambre de repos. Cette partie de l'habitation, son belvédère, est un des endroits les plus fréquentés, surtout par les femmes qui y prennent le frais et peuvent même voisiner avec celles des habitations contiguës; à l'époque de la canicule, on y couche la nuit.²

Si on rapproche cette description de celle faite par Rieux, on peut voir combien Camus est resté près de la réalité. Rieux et Tarrou sont chez le vieil asthmatique:

Ils entendaient marcher au-dessus d'eux. La vieille femme, remarquant l'air intéressé de Tarrou, leur expliqua que des voisines se tenaient sur la terrasse. Ils apprirent en même temps qu'on avait une belle vue, de là-haut, et que les terrasses des maisons se rejoignant souvent par un côté, il était possible aux femmes du quartier de se rendre visite sans sortir de chez elles.³

C'est encore un détail vrai qui lie le roman à la réalité et fait de lui non seulement une oeuvre symbolique, mais aussi, et d'abord, une oeuvre réaliste.

Lorsque nous suivons les personnages dans les quatre coins de la ville, nous découvrons peu à peu un grand nombre de ses rues et ses places, de ses quartiers, de ses bâtiments. Au coeur de tous ces déplace-

¹Ibid., p. 1412.

²René Lespès, Alger: étude de géographie et d'histoire urbaines (Paris: Félix Alcan, 1930), pp. 171-172. Il parle ici de la maison dite "mauresque" dont on trouve des exemples dans toutes les villes algériennes.

³Pléiade, p. 1417.

ments est la Place d'Armes, la place la plus importante du vrai Oran et où habitent, au début du roman, Tarrou et Rambert.¹ Que nous nous rendions à la maison basse de la rue Faidherbe, dans un quartier extérieur, où habitent Grand et Cottard,² que nous allions avec Tarrou à l'Opéra Municipal voir jouer Orphée et Eurydice,³ que nous visitions la cathédrale pour entendre prêcher Paneloux,⁴ ou que nous accompagnions Rambert à ses rendez-vous interminables, à la place du Lycée⁵ ou au monument aux morts,⁶ où que nous allions, nous semblons revenir toujours, et sans y prendre garde, à la Place d'Armes:

La Place d'Armes, les boulevards, la promenade du Front-de-Mer, de loin en loin, étaient souillés de rats morts.

Rieux et Grand se dirigèrent vers la Place d'Armes.⁸

— Pardonnez-moi, dit Grand au coin de la Place d'Armes. Mais il faut que je prenne mon tramway.⁹

Rieux et Rambert repartirent et arrivèrent sur la Place d'Armes.¹⁰

Ils prirent le boulevard des Palmiers, traversèrent la Place d'Armes et descendirent vers le quartier de la Marine.¹¹

¹Voir à la page 1288 de l'édition de la Pléiade (sur la Place d'Armes, Rieux regarde Rambert entrer dans l'hôtel de Tarrou); puis à la page 1371 (Rambert est chargé provisoirement de diriger une des maisons de quarantaine, installé depuis peu dans son hôtel); enfin, à la page 1373 (Tarrou s'est installé chez Rieux depuis que son hôtel a été transformé en maison de quarantaine).

²Ibid., p. 1229.

³Ibid., p. 1379.

⁴Ibid., p. 1293.

⁵Ibid., p. 1347.

⁶Ibid., p. 1341.

⁷Ibid., p. 1227.

⁸Ibid., p. 1249.

⁹Ibid., p. 1249.

¹⁰Ibid., p. 1286.

¹¹Ibid., p. 1333. On trouvera en appendice un plan de la ville d'Oran où sont marqués quelques-uns de ces places, de ces rues, de ces bâtiments. Ceux que nous n'avons pu trouver, faute de plans plus détaillés de l'époque, ont peut-être existé aussi. Quoi qu'il en soit, il doit être évident que les personnages de la Peste se déplacent essentiellement dans une ville réelle.

Au cours de ces promenades continuelles et sans but nous éprouvons l'ennui qui règne à Oran dans toute son étendue: cette ville, ces noms de rues et de bâtiments, n'ont aucune résonance pour nous, ni même, il faut le croire, pour les Oranais. Un poète, un être d'exception, comme Grand, peut admettre qu'il aime avant tout une certaine cloche de son quartier qui résonne doucement vers cinq heures du soir,¹ mais la grande majorité de ses concitoyens sont des gens sans poésie, tout à fait modernes, dit le narrateur,² et pour qui la science administrative prime tout. Et Rieux, qui essaie, dans un esprit de scrupuleuse objectivité, de rendre jusqu'aux plus petits sentiments de ses concitoyens, décrit les lieux et les choses comme eux les voient - prosaïquement. On notera la fréquence de l'article défini et la précision peu poétique de l'adverbe "entièrement" dans cette phrase représentative:

Le soleil, derrière les maisons de l'est, réchauffait seulement le casque de la Jeanne d'Arc entièrement dorée qui garnit la place.³

La réalité se mue donc imperceptiblement en symbole; l'ennui d'Oran qui, si l'on en croit les essais et les carnets de Camus, est un fait indiscutable, devient dans la Peste un ennui universel, une qualité de l'existence. Nous verrons dans le dernier chapitre comment, dans tous les romans, les aspects physiques des villes réelles donnent lieu à des symboles simples et efficaces. Mais avant de terminer celui-ci, nous voudrions insister encore une fois sur la part de réalité qui entre dans ce symbolisme camusien.

¹Ibid., p. 1253.

²Ibid., p. 1218.

³Ibid., p. 1340.

CHAPITRE III

LA VILLE ET LA NATURE

Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'habiter Lisbonne? ... Cette ville est au bord de l'eau; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir.¹

Comment faire imaginer ... une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles, un lieu neutre, pour tout dire?²

On peut considérer une ville de deux points de vue, ou bien comme une concentration d'hommes,³ ou bien comme une réunion relativement considérable de constructions.⁴ Autrement dit, la ville a un côté social et un côté purement physique. Dans ce chapitre, où nous étudions les rapports entre la ville et la nature, nous insisterons surtout sur les aspects physiques des deux, laissant pour plus tard une étude plus détaillée de leurs aspects sociaux.

Les deux citations ci-dessus ont ceci en commun, qu'elles opposent

¹Charles Baudelaire, Anywhere out of the World dans Oeuvres complètes (Paris: Pléiade, 1964), pp. 303-304.

²Pléiade, p. 1217.

³Définition de Larousse.

⁴Définition de Robert.

une ville faite de matière morte, inorganique, à une nature vivante et organique. Cette opposition simple et foncière nous fournit un point de départ: nous allons voir si elle existe dans les trois romans de Camus, si le Méditerranéen qui avait célébré ses noces charnelles avec la terre continue de trouver dans cette union ses seules valeurs et crée ainsi des villes stériles qui nous ont fait perdre contact avec les forces vivifiantes de la nature; si, au contraire, tenant compte de tout ce qu'il y a de peu pratique et de limité dans une telle attitude, il s'efforce d'établir des rapports plus complexes et plus subtils entre ses villes et la nature.

En dehors de ses romans, Camus note plusieurs fois une opposition entre la ville et la nature qui ne laisse pas de doute sur ses propres sentiments:

"Seule la ville moderne, ose écrire Hegel, offre à l'esprit le terrain où il peut prendre conscience de lui-même." Nous vivons ainsi le temps des grandes villes. Délibérément, le monde a été amputé de ce qui fait sa permanence: la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs. ... On cherche en vain des paysages dans la grande littérature européenne depuis Dostoïevsky.¹

Il n'y a pas un lieu que les Oranais n'aient souillé par quelque hideuse construction qui devait écraser n'importe quel paysage.²

Dans la Peste, il semble que Camus ait voulu transposer ses sentiments sur le plan artistique, en faisant de cette opposition un des thèmes de l'oeuvre. La baignade fraternelle de Rieux et Tarrou dans la mer, où ils échappent pendant quelque temps à l'atmosphère empestée d'Oran est un exemple qui vient tout de suite à l'esprit. Vers la fin de l'épidémie, quand Tarrou vient de mourir, et Rieux est rompu de fatigue, sa mère lui

¹Exil d'Hélène, dans Essais, p. 855.

²Carnets, I, 221.

dit: "Il faudra que tu ailles te reposer en montagne, là-bas."¹ Et lorsque Rieux et Tarrou sont sur le balcon du vieil asthmatique, la description que donne Camus de la vue fait ressortir très clairement l'idée qu'il y a tout autour d'Oran une campagne de laquelle ils sont séparés par la peste, et donc par la vie.²

D'un côté, aussi loin que la vue pouvait s'étendre, on n'apercevait que des terrasses qui finissaient par s'adosser à une masse obscure et pierreuse, où ils reconnaissent la première colline. De l'autre côté, par-dessus quelques rues et le port invisible, le regard plongeait sur un horizon où le ciel et la mer se mêlaient dans une palpitation indistincte.³

Enfin, exemple le plus évident, la description d'Oran qui se trouve au début du roman, et que nous avons citée en tête de ce chapitre, marque de façon très nette le contraste entre Oran et la nature.

Cependant - et nous le voyons très clairement dans cette même citation - pour Camus, la nature fait partie intégrante d'une ville, et cette ville d'Oran sans arbres et sans pigeons est une anomalie. "Comment décrire une telle ville?" demande Camus. Pour la plupart des écrivains, cependant, décrire une ville sans arbres et sans pigeons, cela ne présente aucune difficulté; pour Camus la difficulté est si réelle qu'il se contredit plus tard dans son roman pour parler d'oiseaux et d'arbres qui sont censés être absents. Nous suggérons donc que la ville camusienne, dans ses aspects physiques, est plutôt une extension de la nature et ne s'oppose pas essentiellement à elle. Ceci, on peut le voir dans la présence de la nature dans les villes, dans la façon dont Camus les décrit,

¹Pléiade, p. 1457.

²"Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste?" dit le vieil asthmatique, "c'est la vie, et voilà tout." Ibid., p. 1470.

³Ibid., p. 1417.

et dans la valeur que, tout aussi bien que la nature, elles représentent pour les personnages.¹

Dans les romans de Camus, la nature semble bien être une partie essentielle de la ville. Nous venons de faire remarquer que même dans la Peste, où Camus prétend avoir affaire à "une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles,"² même ici il parle plus tard d'oiseaux:

Le cri des martinets dans le ciel du soir devenait plus grêle au-dessus de la ville.³

Il décrit souvent des arbres:

Les branches des ficus et des palmiers pendaient, immobiles, grises de poussière, autour d'une statue de la République, poudreuse et sale.⁴

[Rieux] s'assit sur un banc, entre les petits arbres poudreux.⁵

La chaleur tombait lentement entre les branches des ficus.⁶

Et il ne manque même pas d'évoquer un jardin:

Les premiers jours [de la semaine de prières collectives], beaucoup d'habitants restaient encore dans les jardins de palmiers et de grenadiers qui s'étendent devant le porche de la cathédrale.⁷

Oran a aussi des fleurs:

Les fleurs sur les marchés n'arrivaient plus en boutons, elles éclataient déjà et, après la vente du matin, leurs pétales jonchaient les trottoirs poussiéreux. On voyait clairement que le printemps était exténué, qu'il s'était prodigué dans des milliers de fleurs

¹Une notation qu'on trouve dans la Peste et qui lie sans façons les villes à la campagne est significative à cet égard: "Les pauvres qui souffraient ainsi de la faim pensaient avec plus de nostalgie encore, aux villes et aux campagnes voisines, où la vie était libre et où le pain n'était pas cher." Ibid., p. 1411.

²Ibid., p. 1217.

³Ibid., p. 1309.

⁴Ibid., pp. 1286-1287.

⁵Ibid., p. 1394.

⁶Ibid., p. 1395.

⁷Ibid., p. 1293.

éclatant partout à la ronde et qu'il allait maintenant s'assoupir, s'écraser lentement sous la double pesée de la peste et de la chaleur.¹

Les mêmes éléments reparaissent dans la Chute: les oiseaux, les arbres (il n'y en reste ici que leurs feuilles mortes), et les fleurs. Clamance parle souvent de colombes:

Ce sont les colombes. N'avez-vous pas remarqué que le ciel de Hollande est rempli de millions de colombes, invisibles tant elles se tiennent haut, et qui battent des ailes, montent et descendent d'un même mouvement, remplissent l'espace céleste avec des flots épais de plumes grisâtres que le vent emporte ou ramène. Les colombes attendent là-haut, elles attendent toute l'année.²

Ce René du vingtième siècle se délecte dans les endroits où il y a des feuilles mortes. Même à Paris il foulait les "feuilles jaunes et poussiéreuses qui rappelaient encore l'été."³ Et à Amsterdam aussi, il les retrouve:

Comme les canaux sont beaux le soir! J'aime le souffle des eaux moisies, l'odeur des feuilles mortes qui macèrent dans le canal et celle, funèbre, qui monte des péniches pleines de fleurs.⁴

Mais c'est dans l'Etranger que l'union de la ville et la nature se fait le mieux sentir. Nous verrons dans notre dernier chapitre que Meursault sort souvent et librement de la ville pour aller se baigner, et que même de sa cellule il peut voir la mer. Une description en particulier donne l'impression que les maisons de la ville sont une partie du paysage, comme des plantes qu'on aurait mises en terre:

Nous avons marché entre des files de petites villas à barrières vertes ou blanches, quelques-unes enfouies avec leurs vérandas sous

¹Ibid., p. 1309.

²Ibid., p. 1510.

³Ibid., p. 1492.

⁴Ibid., p. 1496. La nature à Oran est sèche, poussiéreuse, fanée; à Amsterdam elle est malsaine et pourrie: il s'agit évidemment d'une nature dégradée. Dans chaque cas, Camus s'en sert comme pierre de touche pour critiquer les villes qu'il évoque.

les tamaris, quelques autres nues au milieu des pierres.¹

Pour Meursault, évidemment, comme pour Camus lui-même, la ville d'Alger, ensoleillée, près de la mer, ne peut s'opposer à la nature qui pénètre si profondément à son intérieur. "Ce qu'on peut aimer à Alger, a dit Camus, c'est ce dont tout le monde vit: la mer au tournant de chaque rue."²

La nature se mêle à la ville aussi sous ses formes les plus intangibles et les plus pénétrantes: dans la Peste, le soleil, la pluie et les vents rythment les progrès de la maladie et modulent les faces de la cité. Dans la Chute, ce sont les brumes et la neige, dans l'Etranger, le soleil et le ciel bleu qui s'insinuent inéluctablement dans la vie du citadin, et qui maintiennent son contact fécond - ou malfaisant - avec la nature qui l'entoure.

Si Camus trouve difficile de parler des villes sans évoquer leur côté naturel, il a tendance aussi, même lorsqu'il les caractérise dans leur totalité, à les définir en fonction de la nature. Paris, pour Rambert, est "un paysage de vieilles pierres et d'eaux."³ Clamance nous confie que la ville d'Amsterdam est "un désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries,"⁴ et Meursault voit dans Alger un "nid de lumières."⁵ Dans la Peste, Oran est avant tout une ville "de pierre,"⁶ et devient tantôt île:

Cette ville déserte, blanchie de poussière, saturée d'odeurs marines, toute sonore des cris du vent, gémissait alors comme une île malheureuse,⁷

¹Ibid., p. 1159.

²Essais, p. 67.

³Pléiade, p. 1307.

⁴Ibid., p. 1533.

⁵Ibid., p. 1135.

⁶Ibid., p. 1357.

⁷Ibid., p. 1354.

tantôt une sorte d'arbre qui se déplace :

La ville entière s'ébranlait, quittait ces lieux clos, sombres et immobiles, où elle avait jeté ses racines de pierre, et se mettait en marche avec son chargement de survivants.¹

Evidemment, il ne faut rien exagérer, et beaucoup d'auteurs parlent de paysages dans les villes, mais ces quelques exemples sont significatifs. Ils suggèrent que Camus pense très volontiers en paysagiste, et que l'idée de la nature n'est jamais loin de son esprit.

Dans ses premiers essais, dans l'Envers et l'endroit, et surtout dans Noces, Camus avait refusé tout système de valeurs transcendant pour s'installer fermement dans le monde de la sensation :

Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile. ... C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier.²

Comme Camus, ses personnages dans les romans refusent toute transcendance, et comme lui ils peuvent dire : "Le monde est beau, et hors de lui, point de salut."³ Seulement, pour eux, le bonheur se trouve en ville tout aussi bien qu'à la campagne. On aurait pu supposer que sur le plan des valeurs, au moins, Camus aurait opposé la ville à la nature, et nous avons vu que dans la Peste il le fait en effet. Mais il est clair que ce n'est pas les villes en général qu'il stigmatise ici, ce n'est que la ville d'Oran en tant que symbole. Paris, pour Rambert, a une tout autre signification :

Un paysage de vieilles pierres et d'eaux, les pigeons du Palais-Royal, la gare du Nord, les quartiers déserts du Panthéon, et quelques autres lieux d'une ville qu'il ne savait pas avoir tant aimée poursuivaient

¹Ibid., p. 1441.

²Essais, p. 56.

³Ibid., p. 87. Même Clamance, s'il parlait sans hypocrisie, souscrirait à cette notion. Voir Pléiade, p. 1547 : "Oh, soleil, plages, et les îles sous les alizés, jeunesse dont le souvenir désespère!"

alors Rambert et l'empêchaient de rien faire de précis.¹

Meursault, quand il entend du Palais de justice la trompette d'un marchand de glaces, se souvient de sa vie passée en mêlant sans distinction les éléments citadins et naturels:

J'ai été assailli des souvenirs d'une vie qui ne m'appartenait plus, mais où j'avais trouvé les plus pauvres et les plus tenaces de mes joies: des odeurs d'été, le quartier que j'aimais, un certain ciel du soir, le rire et les robes de Marie.²

Clamance ne réussit pas à être heureux à Amsterdam, mais, comme Rambert il a aimé Paris:

Paris est loin, Paris est beau, je ne l'ai pas oublié. Je me souviens de ses crépuscules ... Le soir tombe, sec et crissant, sur les toits bleus de fumée, la ville gronde sourdement, le fleuve semble remonter son cours.³

Ainsi, dans chaque cas, ce n'est pas seulement la nature que les personnages peuvent aimer dans ce monde, que ce soit les bains de mer ou les îles sous les alizés, mais aussi la ville. Nous arrivons donc à une contradiction apparente. Les sentiments personnels de Camus le portent à voir entre la ville et la nature une opposition très marquée, tandis que dans ses romans il ne laisse voir qu'une fusion (avec, dans la Peste, une opposition sur le plan métaphorique). Cette fusion, nous voyons deux raisons pour sa présence dans les romans. D'abord une raison biographique, qui est que Camus a été élevé à Alger où la ville et la nature sont étroitement unies. Deuxièmement, une raison artistique: Camus était contraint de situer ses romans dans des villes, car c'était un artiste engagé, dans tous les sens du mot, et choisir un décor naturel à la Giono aurait équi-

¹Pléiade, p. 1307.

²Ibid., p. 1197. Cf. aussi à la page 1192, un passage que nous avons déjà cité ci-dessus.

³Ibid., p. 1534.

valu à s'échapper de la condition même qu'il s'agissait de décrire. Mais, paysagiste instinctif, il transformait malgré lui la ville en campagne, la remplissait d'éléments naturels, la décrivait en fonction de la nature, lui accordait les mêmes valeurs.¹

¹Quand on regarde les pièces de théâtre, où Camus se montre beaucoup plus lyrique, et donc moins pratique, l'opposition ville-campagne devient très évidente: "O solitude, désert, baptême du sel! Etre 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." Pléiade, p. 224. Même dans la Peste, quand il se laisse aller au lyrisme, Camus revient à cette opposition: "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." Ibid., p. 1464. Nous avons vu aussi que dans Noces, et dans les autres essais lyriques, Camus semble s'installer définitivement dans la nature et laisser derrière lui les villes des hommes. Tout cela ne sert qu'à renforcer notre thèse que c'est l'artiste engagé plutôt que l'homme lyrique qui unit la ville à la nature dans ses romans.

CHAPITRE IV

LA VILLE ET LA SOCIÉTÉ

Vaincre une ville. Abattre une ville: la ville est ce qu'il y a de plus social au monde, l'emblème même de la société.¹

Pars courageusement, laisse toutes les villes;
Ne ternis plus tes pieds aux poudres du chemin,
Du haut de nos penses vois les cités serviles
Comme les rocs fatals de l'esclavage humain.
Les grands bois et les champs sont de vastes asiles,
Libres comme la mer autour des sombres îles.
Marche à travers les champs une fleur à la main.²

Les problèmes sociaux et psychologiques posés par la vie citadine moderne sont nombreux et complexes; on les commente depuis longtemps de tous les points de vue. A la base de ces problèmes est le fait malheureux et indisputable que la concentration d'hommes dans un lieu restreint, en augmentant le nombre de contacts humains faits par chacun, en diminue nécessairement la valeur. Il est évident alors, que dans le domaine social la ville s'oppose nettement à la campagne, la concentration d'hommes à leur dispersion. Qui condamne la ville se réfugie à la

¹Malraux, op. cit., p. 181.

²Vigny, La Maison du berger, vers 22-28.

campagne. Même Vigny, qui connaît trop la nature pour n'en avoir pas peur, doit amener son Eva aux champs.¹

Nous allons voir, dans ce chapitre, si Camus est de ceux qui condamnent la société des villes et, cela étant, s'il y préfère la campagne, ou s'il a autre chose à proposer pour l'homme moderne.

Ce que Camus souligne beaucoup, c'est la solitude et l'ennui qui attendent l'homme dans la ville. Presque tous les personnages des trois romans en souffrent. "Ah! mon ami, dit Clamance, savez-vous ce qu'est la créature solitaire, errant dans les grandes villes?"² Et plus tard, parlant plus exactement de lui-même: "Dans la solitude, la fatigue aidant, que voulez-vous, on se prend volontiers pour un prophète."³ La note est donnée dès l'Etranger. Meursault, Salamano et Raymond habitent le même immeuble, mais avant l'action du roman ils ont vécu seuls, chacun dans sa chambre, sans se connaître.⁴ L'ennui de Meursault se manifeste surtout le dimanche, quand nous le voyons rester chez lui à ne rien faire; et le vieux Salamano, qui vit seul avec son chien, est complètement désorienté quand il le perd: un chien entre la compagnie et la solitude, entre une existence supportable et une vie dénuée de sens.

Dans la Peste aussi, les mêmes thèmes reviennent. Tarrou est seul, Cottard est seul, Grand et Rieux, mariés tous les deux, perdent la femme qu'ils ont aimée, et errent, eux aussi, seuls dans la ville. La peste elle-même, au lieu de rendre solidaires les hommes, ne fait qu'accentuer leur solitude:

Ainsi la maladie qui, apparemment, avait forcé les habitants à une

¹Ibid., vers 280.

²Pléiade, p. 1534.

³Ibid., p. 1533.

⁴Ibid., pp. 1137, 1142, 1143.

solidarité d'assiégés, brisait en même temps les associations traditionnelles et renvoyait les individus à leur solitude.¹

Même à la fin de l'épidémie, il y a des séparés qui restent seuls:

Ceux qui, s'en tenant au peu qu'ils étaient, avaient désiré seulement retourner dans la maison de leur amour, étaient quelquefois récompensés. Certes, quelques-uns d'entre eux continuaient de marcher dans la ville, solitaires, privés de l'être qu'ils attendaient.²

Pour ce qui est de l'ennui, les personnages principaux de la Peste ont trop de choses à faire pour y succomber, évidemment. Mais il y a les personnages secondaires, et entre eux ce beau-père de Joseph Grand:

Le père était cheminot. Quand il était de repos on le voyait toujours assis dans un coin, près de la fenêtre, pensif, regardant le mouvement de la rue, ses mains énormes à plat sur les cuisses.³

Il faut ajouter que la solitude dont il est question ici est un état permanent, à ne pas confondre avec un autre genre de solitude, le bonheur qu'on peut ressentir à être seul pendant quelque temps. Cette solitude transitoire semble avoir beaucoup attiré Camus lui-même, et c'est sans doute pourquoi il en donne le goût à deux de ses personnages les plus différents, à Meursault et à Clamance:

Il faisait très chaud dans le bureau et le soir, en sortant, j'ai été heureux de revenir en marchant lentement le long des quais. Le ciel était vert, je me sentais content.⁴

Je remontais les quais de la rive gauche vers le pont des Arts. ... Il y avait peu de monde sur les quais: Paris mangeait déjà. ... Je goûtais le silence revenu, la douceur du soir, Paris vide. J'étais

¹Ibid., p. 1356.

²Ibid., p. 1464.

³Ibid., p. 1283. Camus puise ici dans son expérience personnelle. Dans l'Envers et l'endroit, il a décrit sa propre mère de la façon suivante: "Quelquefois ... elle trouve la maison vide. ... Elle se tasse alors sur une chaise et les yeux vagues, se perd dans la poursuite éperdue d'une rainure du parquet. Autour d'elle, la nuit s'épaissit dans laquelle ce mutisme est d'une irrémédiable désolation." Essais, p. 25.

⁴Ibid., p. 1142.

content.¹

La solitude et l'ennui constituent ainsi la sombre toile de fond des villes camusiennes. Sur ce fond, les moments privilégiés d'amour ou d'amitié se découpent avec un éclat rehaussé. On pense en particulier au bonheur de Meursault quand il se trouve avec Marie, ou à Rieux et Tarrou qui célèbrent sur un balcon l'heure de l'amitié, qu'ils fixent ensuite par une baignade fraternelle et symbolique dans la mer.

Ce sont là des cas exceptionnels. La plupart du temps les mille rencontres quotidiennes se réduisent à une mécanique. La solitude est remplacée par une "solitude peuplée"² qui ne change rien d'essentiel. C'est ainsi que la communication, dans l'Etranger, se fait souvent par signes:

Plusieurs d'entre elles, que je connaissais, m'ont fait des signes.³

Les tramways suivants ont ramené les joueurs que j'ai recongus à leurs petites valises. ... Plusieurs m'ont fait des signes.³

Marie m'a fait signe qu'elle m'embrassait.⁴

Raymond m'a fait un petit signe.⁵

[Marie] m'a fait un petit signe.⁶

¹Ibid., p. 1492. Pour les sentiments personnels de Camus sur la solitude, on tiendra compte de quelques remarques dans les Carnets (p. ex. II, 135: "Dégoût profond de toute société. Tentation de fuir et d'accepter la décadence de son époque. La solitude me rend heureux"), de ce qu'il en a dit dans la préface de l'Envers et l'endroit ("Les solitudes réunissent ceux que la société sépare." "Si la solitude existe, ce que j'ignore, on aurait bien le droit, à l'occasion, d'en rêver comme d'un paradis" Essais, pp. 10-11), et du début de l'essai le Minotaure ("Où trouver la solitude nécessaire à la force, la longue respiration où l'esprit se rassemble et le courage se mesure? Il reste les grandes villes" Ibid., p. 813.)

²Ibid.

³Pléiade, p. 1139.

⁴Ibid., p. 1178

⁵Ibid., p. 1190.

⁶Ibid., p. 1198.

Ou bien on a recours aux moyens de communication artificiels, aux journaux, criés rituellement à tous les coins de rue, à la radio, qui remplace, pour la petite femme automate dans l'Etranger, et pour bien d'autres encore sans doute, la chaleur des contacts humains:

En attendant le plat suivant, elle a encore sorti de son sac un crayon bleu et un magazine qui donnait les programmes radiophoniques de la semaine. Avec beaucoup de soin, elle a coché une à une presque toutes les émissions. ... Puis elle s'est levée, a remis sa jaquette avec les mêmes gestes précis d'automate et elle est partie.¹

Le même vide se fait sentir dans la Peste, où Rambert parcourt la gare pour y lire les pancartes interdisant de cracher, des affiches qui "plaidaient pour une vie heureuse et libre à Bandol ou à Cannes,"² ou quand il voit, dans la rue, la "publicité des grands apéritifs que déjà on ne servait plus."³ Tout cela n'a aucun rapport avec la vie qu'il est en train de vivre. C'est la communication à sens unique, tendance dangereuse de la société contemporaine, et qu'on retrouve encore, sous forme d'enseignes, dans la Chute.⁴ Le vrai dialogue, humain et fécond, est presque tout à fait absent des romans, comme de la vie. Comme l'interlocuteur muet de Clamance, tout le monde est l'objet de harangues sans fin, préparées pour améliorer la vie, ne réussissant qu'à la dégrader, toujours pleines de raisonnements et vides de sens.

Si ces thèmes de la solitude, de l'ennui et du manque de com-

¹Ibid., p. 1155.

²Ibid., p. 1307.

³Ibid., p. 1306.

⁴"[Les Amstellodamois] marchent près de nous, il est vrai, et pourtant, voyez où se trouvent leurs têtes: dans cette brume de néon, de genièvre et de menthe qui descend des enseignes rouges et vertes. ... Ils prient ces dieux grimaçants de l'Indonésie dont ils ont garni toutes leurs vitrines, et qui errent en ce moment au-dessus de nous, avant de s'accrocher, comme des singes somptueux, aux enseignes et aux toits en escaliers." Ibid., p. 1480.

munication entre les hommes sont présents dans tous les trois romans, indiquant ainsi une certaine stabilité fondamentale dans le point de vue de Camus, on peut aussi constater un élargissement d'optique, qui va de pair avec l'évolution qui se produit dans d'autres domaines de sa pensée et de ses attitudes.¹ En effet, nous passons du plan individuel dans l'Etranger, au plan collectif dans la Peste, pour aboutir au plan universel dans la Chute.

Dans son premier roman, Camus note l'effet produit par la ville sur l'individu: c'est la petite automate, ou les gens qui passent sous le balcon de Meursault, bien différents les uns des autres, qui nous font sentir le néant de l'existence. C'est un seul homme, Meursault, qui est le sujet du roman. Nous voyons aussi le quartier, les opinions du quartier, prendre le dessus sur la ville:

Il savait que dans le quartier on m'avait mal jugé parce que j'avais mis ma mère à l'asile.²

Dans le quartier, on dit qu'il vit des femmes.³

Il a ajouté tout de suite qu'il savait ce qu'on disait dans le quartier, mais qu'il avait sa conscience pour lui et qu'il était magasinier.⁴

Dans la Peste, au contraire, c'est chez "nos concitoyens" en général que Rieux étudie les problèmes posés par l'épidémie. Camus a insisté sur ce point:

Comparée à l'Etranger, la Peste marque sans discussion possible, le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes. S'il y a évolution

¹Par exemple, le problème du suicide traité dans le Mythe de Sisyphe fait place au problème du meurtre, dans l'Homme révolté.

²Pléiade, p. 1157.

³Ibid., p. 1143.

⁴Ibid., p. 1144.

de l'Etranger à la Peste, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation.¹

Ainsi la peste oblige tous les Oranais à s'enfermer chez eux, où, sans doute, ils s'ennuieront plus que jamais:

On les voyait se hâter par les rues, courbés en avant, un mouchoir ou la main sur la bouche. Le soir, au lieu des rassemblements où chacun pouvait être le dernier, on rencontrait de petits groupes de gens pressés de rentrer chez eux ou dans des cafés, si bien que pendant quelques jours, au crépuscule qui arrivait bien plus vite à cette époque, les rues étaient désertes et le vent seul y poussait des plaintes continues.²

Enfin, dans la Chute, ce n'est pas seulement les Amstellodamois que flétrit Clamance, ni même les Hollandais, mais la société bourgeoise partout où elle se trouve:

Vous avez entendu parler, naturellement, de ces minuscules poissons des rivières brésiliennes qui s'attaquent par milliers au nageur imprudent, le nettoient, en quelques instants, à petites bouchées rapides, et n'en laissent qu'un squelette immaculé. Eh bien, c'est ça, leur organisation. "Voulez-vous d'une vie propre? Comme tout le monde?" Vous dites oui, naturellement. Comment dire non? "D'accord. On va vous nettoyer. Voilà un métier, une famille, des loisirs organisés." Et les petites dents s'attaquent à la chair, jusqu'aux os.³

Clamance parle de Paris, de l'Europe, du Japon, de Java, il a l'expérience du monde entier. Dans la Peste, nous étions plus ou moins limités à Oran, quoiqu'il fût question de Paris et, assez vaguement, d'un monde extérieur, où habitaient les "séparés". L'Etranger ne comportait qu'une petite allusion à Paris; pour le reste, il ne s'agissait que d'Alger. A l'élargissement d'optique sur le plan social correspond donc un élargissement géographique, une expérience qui va s'accroissant.

Les romans de Camus ne constituent pas une critique sociale à la Dickens: la justice, et surtout les problèmes métaphysiques occupent

¹Lettre à Roland Barthes, Ibid., p. 1965.

²Ibid., p. 1354.

³Ibid., p. 1477.

notre auteur bien plus que la société telle quelle.¹ Quelques détails seuls révèlent une attitude face aux problèmes de la vie citadine qui est loin d'être optimiste. Mais il n'y a pas de diatribes passionnées: dans la tradition de ce dix-septième siècle qu'il admirait tant, c'est la litote qu'emploie Camus, pour obtenir le maximum d'effet.

Une fois, c'est un journaliste parisien qui vient poser des questions à Rieux:

Il enquêtait pour un grand journal de Paris sur les conditions de vie des Arabes et voulait des renseignements sur leur état sanitaire. Rieux lui dit que cet état n'était pas bon.²

Une autre fois, d'une manière apparemment objective, Camus évoque pour nous un aspect déplorable d'un quartier pauvre d'Oran:

Rieux décida de commencer sa tournée par les quartiers extérieurs où habitaient les plus pauvres de ses clients. La collecte des ordures s'y faisait beaucoup plus tard et l'auto qui roulait le long des voies droites et poussiéreuses de ce quartier frôlait les boîtes de détrit³, laissées au bord du trottoir.

Puis, détail subtil et à peine remarqué, c'est dans les usines que l'on trouve beaucoup des rats morts qui apportent la peste:

Sa femme de ménage venait de lui apprendre qu'on avait collecté plusieurs centaines de rats morts dans la grande usine où travaillait son mari.⁴

A partir du 18, les usines et les entrepôts dégorge⁴rent ... des centaines de cadavres de rats.

Camus veut suggérer, évidemment, qu'une partie du mal dont nous souffrons et que représente la peste, a ses origines dans les usines et dans les conditions sociales qui s'y associent. Clamance critique ces conditions de façon plus claire encore:

L'esclavage, ah, mais non, nous sommes contre! Qu'on soit contraint

¹Nous parlons du romancier Camus, non pas de l'homme.

²Ibid., p. 1224. ³Ibid., p. 1222. ⁴Ibid., p. 1226.

de l'installer chez soi, ou dans les usines, bon, c'est dans l'ordre des choses, mais s'en vanter, c'est le comble.¹

Enfin, on peut citer le cas de Grand, pauvre employé de mairie dont

l'existence pathétique reflète celle de milliers d'autres fonctionnaires:

Il s'était marié fort jeune avec une jeune fille pauvre de son voisinage. C'était même pour se marier qu'il avait interrompu ses études et pris un emploi. Ni Jeanne ni lui ne sortaient jamais de leur quartier. ... La mère était toujours au ménage, Jeanne l'aidait. ... Un jour, devant une boutique de Noël, Jeanne, qui regardait la vitrine avec émerveillement, s'était renversée vers lui en disant: "Que c'est beau!" Il lui avait serré le poignet. C'est ainsi que le mariage avait été décidé.

Le reste de l'histoire, selon Grand, était très simple. Il en est ainsi pour tout le monde: on se marie, on aime encore un peu, on travaille. On travaille tant qu'on oublie d'aimer.²

Mais si ces quelques détails sont les seuls à évoquer les conditions de vie malheureuses dans lesquelles sont obligés de vivre un grand nombre des hommes modernes, ce n'est pas là tout le problème social; et si Camus a choisi de ne pas parler davantage de la condition ouvrière, ce n'est pas que cette condition ne l'intéresse pas; c'est plutôt parce que, dans ses romans, il veut traiter de la condition humaine tout entière, et non pas d'une partie seulement, si importante soit-elle. La critique sociale dans les romans s'adresse à l'homme moderne, qu'il soit ouvrier, artisan, fonctionnaire, ou ministre d'Etat. Cette critique vise surtout un danger moderne, profond et universel qui s'est développé et qui se développe encore dans nos villes. Une administration de plus en plus étendue, de plus en plus mécanique et de moins en moins humaine se charge de notre vie à une vitesse alarmante. Face à cette mécanique, l'homme perd ses droits et ses libertés d'homme. Il devient un chiffre, sa vie une fiche. Voici ce que condamne Camus dans ses romans (et surtout dans la Peste), et il faut bien reconnaître, à vingt ans et à 10.000 kilomètres

¹Ibid., p. 1496.

²Ibid., p. 1283.

de distance qu'il a saisi là un des grands problèmes, sinon le grand problème de la vie moderne.¹

Déjà dans l'Etranger, nous voyons très clairement la position de l'individu face à la société. Meursault est condamné par elle, non pas de meurtre, mais de n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère, c'est-à-dire d'être parti des normes établies par la société, non pas sur le plan social, mais sur le plan émotif. La vie de l'individu ne lui appartient plus. La société devient ici simple machine justicière. Elle avale comme un ordinateur tous les faits ayant rapport à la vie privée de Meursault et dégorge une condamnation parce que certains aspects de cette vie ne sont pas normaux par rapport au code moral qui constitue sa programmation. Dans les scènes du procès, Camus souligne l'impuissance de l'individu devant cette machine, tout en indiquant que c'est dans une individualité tenace et lucide qu'attendent nos espoirs de bonheur.

Dans la Peste, la critique de l'administration est bien plus véhémement et teintée d'une ironie amère.² La peste elle-même (c'est-à-dire le mal) est comparée directement à l'administration de la ville:

[La peste] était d'abord une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement.³

Il semblait que la peste se fût confortablement installée dans son

¹Cf. par exemple les idées du grand architecte américain, Frank Lloyd Wright: "Where and as he now stands, out of the machine that his big city of the motor age has become, no citizen creates or operates more than mere machinery nor is he going to be much more than a machine himself - if his big city stays." Frank Lloyd Wright, The Living City (New York: The New American Library, 1963), p. 19.

²L'efficacité administrative des Nazis a dû affermir Camus dans sa conviction que l'efficacité n'est pas le bon critère pour une société qui veut rester humaine.

³Pléiade, p. 1363.

paroxysme et qu'elle apportât à ses meurtres quotidiens la précision et la régularité d'un bon fonctionnaire.¹

Le cas de Rambert est significatif: c'est un journaliste parisien retenu à Oran par l'épidémie et qui ne veut rien d'autre que partir en France retrouver une vie et un amour perdus. Il est l'homme naturel du roman, pour qui son propre bonheur avec celle qu'il aime passe avant toute autre considération, et Camus semble éprouver beaucoup de sympathie pour lui. Mais une bureaucratie bien organisée l'empêche de partir, lui fait remplir des fiches et des questionnaires qui ne servent à rien si ce n'est à l'intégrer de plus en plus dans la machine. Une fois, il croit remplir une fiche pour une enquête "destinée à recenser les cas des personnes susceptibles d'être renvoyées dans leur résidence habituelle."² Mais, peu après, il découvre que c'est "pour le cas".

— Pour le cas de quoi? demanda Rambert.

On lui précisa alors que c'était au cas où il tomberait malade de la peste et en mourrait, afin de pouvoir ... savoir s'il fallait imputer les frais d'hôpital au budget de la ville ou si l'on pouvait en attendre le remboursement de ses proches. Evidemment, cela prouvait qu'il n'était pas tout à fait séparé de celle qui l'attendait, la société s'occupant d'eux. Mais ce n'était pas une consolation.³

Le divorce entre l'administration de la ville et tout sentiment d'humanité devient de plus en plus apparent.

Mais c'est l'organisation des enterrements qui fournit à Camus l'occasion d'accabler l'administration de la ville de ses plus vives critiques. Il évoque longuement les cérémonies lugubres, précisant avec soin les dégradations successives qui les caractérisent:

L'hôpital disposait à ce moment de cinq cercueils. Une fois pleins, l'ambulance les chargeait. Au cimetière, les boîtes étaient vidées,

¹Ibid., p. 1410.

²Ibid., p. 1306.

³Ibid.

les corps couleur de fer étaient chargés sur les brancards et attendaient dans un hangar, aménagé à cet effet. Les bières étaient arrosées d'une solution antiseptique, ramenées à l'hôpital, et l'opération recommençait autant de fois qu'il était nécessaire. L'organisation était donc très bonne et le préfet s'en montra satisfait. Il dit même à Rieux que cela valait mieux en fin de compte que les charrettes de morts conduites par des nègres, telles qu'on les retrouvait dans les chroniques des anciennes pestes.

— Oui, dit Rieux, c'est le même enterrement, mais nous, nous faisons des fiches. Le progrès est incontestable. ...

Ce furent là les conséquences extrêmes de l'épidémie. Mais il est heureux qu'elle ne se soit point accrue par la suite, car on peut penser que l'ingéniosité de nos bureaux, les dispositions de la préfecture et même la capacité d'absorption du four eussent peut-être été dépassées.¹

La préfecture d'Oran est aussi heureuse de bien organiser les morts qu'elle serait d'aider les vivants - plus heureuse même, puisqu'il y a moins de difficultés - et il est évident que ce n'est pas les hommes qui l'intéressent, mais l'organisation en soi, machinale, déshumanisée, réduite à une pure abstraction... Cette tendance à déifier une abstraction, Camus la voit partout aujourd'hui: c'est ici que sa pensée sociale rejoint sa philosophie. Car la préfecture déifie l'organisation comme le marxisme l'histoire, comme toute idéologie déifie une idée. Pour Camus, s'abandonner à une idée de l'Homme, c'est oublier l'homme, c'est sacrifier l'ouvrier au prolétariat, le soldat à l'Etat, le citoyen à la préfecture.²

Nous revenons maintenant à la question que nous nous sommes posée au début de ce chapitre, à savoir si Camus réproouve la société des villes pour y préférer la campagne, ou s'il a autre chose à proposer. Sur le plan individuel, il semble bien qu'il constate dans la ville un appau-

¹Ibid., pp. 1359-1362.

²Camus critique, dans l'Homme révolté, les idéologies militantes qui préfèrent une idée de l'Homme à l'homme lui-même, et il conclut ainsi: "Au lieu de tuer et mourir pour produire l'être que nous ne sommes pas, nous avons à vivre et faire vivre pour créer ce que nous sommes." Essais, p. 653.

vrissement considérable dans les rapports humains: la ville a une face d'ennui et de solitude. Mais Camus ne propose pas un retour à la nature. Il suggère plutôt qu'un refus de mentir à soi-même et une conscience lucide qui reconnaît l'absurdité fondamentale de notre condition, sans désespoir, sont les moyens les plus efficaces de lutter contre cette solitude et cet ennui. Sur un plan plus général, il indique à ses origines, c'est-à-dire dans la ville, les dangers inhérents à une organisation trop étendue et trop mécanique. A ce niveau, la solution au problème n'est pas une question de lieu mais de temps. Car aujourd'hui, et par sa nature même, cette organisation ne concerne plus que les villes, mais les pays entiers et bientôt tout le monde. Ici, Camus n'a pas de grand plan à proposer - les grands plans s'apparentent trop à la bureaucratie qu'il faut combattre -; il nous rappelle seulement que nous devons toujours agir en hommes, en roseaux pensants, plutôt que comme des machines, que nous devons toujours traiter les hommes comme les hommes, et non pas comme les rouages d'une société qui est sa propre fin.

CHAPITRE V

SYMBOLISME DE LA VILLE

En lisant la Peste ou la Chute, nous nous apercevons sans peine que certains aspects des villes - les murs d'Oran ou les canaux d'Amsterdam, par exemple - ne sont pas seulement un fond réaliste à l'action mais recèlent aussi une valeur symbolique.¹ A l'aide de ces symboles nous passons du monde de la vie quotidienne au monde de l'inquiétude métaphysique. Ne croyant pas au réalisme en art, Camus tient beaucoup au symbole, qui est un moyen de dépasser la réalité en l'investissant d'une importance plus profonde.² Nous ne voulons pas suggérer que tout, dans les romans, est symbole, ni même que chaque symbole a une signification précise. Camus s'est exprimé sur ce point dans son essai sur Kafka:

Un symbole est toujours dans le général et, si précise que soit sa traduction, un artiste ne peut y restituer que le mouvement: il n'y a pas de mot à mot. Au reste, rien n'est plus difficile à entendre qu'une oeuvre symbolique. Un symbole dépasse toujours celui qui en use et lui fait dire en réalité plus qu'il n'a conscience d'exprimer.³

Dans le cadre de cette étude, nous ne traitons que le symbolisme de la

¹Il est de mode aujourd'hui de trouver partout des symboles. Ici c'est Camus lui-même qui nous y autorise: à propos de la Peste, par exemple, il a écrit: "J'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées." Pléiade, p. 1965.

²On sait d'ailleurs que son admiration pour Melville et pour Kafka tenait en grande partie à ce qu'il entraînait de symbolique dans la conception de leurs grands romans. Voir l'article sur Herman Melville dans Pléiade, p. 1899 et seq., et L'Espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka dans Essais, pp. 201-211.

³Pléiade, p. 201.

ville, que nous ne prétendons pas être le seul, ni même le plus important aspect du symbolisme camusien.

Par sa nature même la ville donne lieu à des symboles de type spatial: il y a des murs et des canaux autour de la ville, des terrasses au-dessus, des fenêtres entre l'homme et la ville. Déjà dans l'Etranger, nous voyons Meursault sur son balcon où, pendant une journée entière, il regarde passer les gens, ou encore enfermé dans la prison tout en haut de la ville. Ce sont là des lieux privilégiés qui soulignent son isolement et sa supériorité.¹ La ville pour Meursault n'est pas limitative, comme elle l'est dans la Peste et dans la Chute. Au contraire, il la domine. Il en sort pour aller à Marengo, pour se baigner avec Marie, pour aller chez les amis de Raymond. Même en prison il peut voir la mer et le ciel depuis sa fenêtre, et il sait qu'il est au-dessus de la ville. On peut dire donc que dans l'Etranger les limites de la condition humaine se font sentir uniquement sous leur aspect temporel. C'est la certitude de mourir dans un certain nombre de jours et non pas l'exiguïté de sa cellule qui inspire à Meursault toutes ses réflexions.²

Camus a terminé l'Etranger en mai 1940 à Paris, où il était venu s'installer au début de l'année. Au même moment les Allemands envahis-

¹Notre vue de Meursault est celle de son auteur, et non pas celle de ses critiques. Dans sa préface à l'édition universitaire américaine, Camus dit ceci: "Loin qu'il soit privé de toute sensibilité, une passion profonde, parce que tenace, l'âme, la passion de l'absolu et de la vérité. ... On ne se tromperait donc pas beaucoup en lisant dans l'Etranger l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité." Ibid., p. 1920. Il nous semble que pour Camus une telle personne serait supérieure à ceux qu'il regarde passer et repasser dans la rue.

²La construction temporelle du récit et son rapport avec l'expérience du héros ont été étudiés en détail par M. Viggiani dans un article "Camus' l'Etranger," dans PMLA, LXXI (déc., 1956), pp. 865-887.

saient la France. Pendant la guerre Camus a connu, à part Paris, quelques-unes des grandes villes françaises: Clermont-Ferrand, Lyon, Saint-Etienne. Il semble probable que c'est l'expérience de ces villes industrielles européennes, ajoutée évidemment à celle de la guerre, qui a amené Camus à insister, dans la Peste et dans la Chute, sur les limites spatiales de la ville, qui symboliseraient ainsi, de façon efficace et évidente, toutes les limites de notre condition. Quoi qu'il en soit, dans ces deux romans, le rôle symbolique de la ville a une importance accrue.

Dans la Peste, la ville devient prison:

Le prêche rendit plus sensible à certains l'idée, vague jusque-là, qu'ils étaient condamnés, pour un crime inconnu, à un emprisonnement inimaginable. Et alors que les uns continuaient leur petite vie et s'adaptaient à la claustration, pour d'autres au contraire, leur seule idée fut dès lors de s'évader de cette prison.¹

Il semble que dans les années 40 le centre d'Oran était encore entouré par les restes de la muraille de 1866,² et déjà en 1939 Camus avait noté dans un essai: "Oran est un grand mur circulaire et jaune, couvert d'un ciel dur."³ Ces murs, auxquels s'assimilent les autres murs de la ville, aident beaucoup l'évocation d'une prison. Tantôt c'est la ville elle-même personnifiée qui est responsable de l'emprisonnement: "Cette ville a refermé ses murs autour de vous et du fléau,"⁴ dit le père Paneloux. Tantôt, au premier niveau symbolique établi par Camus,⁵ ce sont les

¹Pléiade, p. 1299.

²Voir Encyclopedia Britannica, article "Oran".

³Essais, p. 818.

⁴Pléiade, p. 1296.

⁵"La Peste ... a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme." Lettre à Roland Barthes, dans Pléiade, p. 1965.

autorités qui ferment la ville: "Déclarez l'état de peste. Fermez la ville."¹ Tantôt, sur le deuxième niveau symbolique,² c'est le ciel qui accable les humains:

Au milieu de ses longs murs crépis, parmi les rues aux vitrines poudreuses, dans les tramways d'un jaune sale, on se sentait un peu prisonnier du ciel.³

Et à l'intérieur de la ville, à un degré d'emprisonnement de plus, le stade, devenu "camp d'isolement" et rappelant ainsi les camps de concentration nazis, dresse ses murs autour des pestiférés:

Il est entouré ordinairement de hauts murs de ciment et il avait suffi de placer des sentinelles aux quatre portes d'entrée pour rendre l'évasion difficile.⁴

Dans chaque cas, ce sont les murs qui rendent possible l'image d'une prison. Cet emploi de murs symboliques n'est pas du tout nouveau; en France, on les trouve déjà dans le Roman de la Rose et, par exemple, dans l'oeuvre de Stendhal,⁵ que Camus admirait beaucoup. Camus lui-même avait parlé de murs absurdes dans le Mythe de Sisyphe. Mais les murs du Roman de la Rose étaient plutôt psychologiques, ceux de Stendhal sociaux, tandis que ceux de Camus sont métaphysiques. Et pour Lorriss, comme pour Julien Sorel, tout l'effort était de pénétrer les murs depuis l'extérieur: c'était là leur but. L'Oranais, l'homme moderne, n'a pas de but: les fils de Lorriss et de Julien se trouvent prisonniers des murs que ceux-ci ont

¹Ibid., p. 1217.

²"Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion de l'existence en général." Ibid., p. 1934.

³Ibid., p. 1240.

⁴Ibid., p. 1412.

⁵Voir Martin Turnell, The Novel in France (London: Penguin, 1962), p. 149 et seq.

franchis, avec plus rien à atteindre, plus rien à espérer.¹

C'est ainsi que se révèle un autre visage de la ville, celui de l'ennui. Dans son essai le Minotaure, Camus avait déjà parlé de l'ennui des Oranais, qui trouve ici sa base de fait:

Oran est un grand mur circulaire et jaune, recouvert d'un ciel dur. Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans les rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais: c'est l'ennui.²

Dans la Chute et dans la Peste, on trouve plusieurs fois la même image de tourner en rond, expression concrète du mécanisme et de l'ennuyeux de la vie citadine moderne. A Oran, une fois l'état de peste déclaré, et les portes fermées: "on eut l'impression que les automobiles se mettaient à tourner en rond,"³ et le soir, "la ville se déversait dans les rues pour y tourner en rond."⁴ Camus risque même un petit jeu de mots:

Devant le poste de garde, la même foule tournait toujours sur elle-même. "Circulez!" disait un sergent aux yeux globuleux. Les autres circulaient, mais en rond.⁵

Même en Hollande on trouve ce mouvement circulaire des gens: "Ils rêvent, la tête dans leurs nuées cuivrées, ils roulent en rond."⁶ A Amsterdam,

¹Au niveau littéral, ces murs enferment les Oranais tous ensemble. Mais les remarques de Rieux sur la solitude de chacun indiquent clairement que sur le plan métaphorique les murs ont un caractère plus personnel. Chaque personne a ses propres murs, qui l'empêchent d'entrer en contact avec les autres. Il est intéressant qu'une sociologue, écrivant en 1951, a employé la même image pour parler du même sujet: "The city is conceived by insiders and outsiders as a conglomerate of strangers, of people who do not know one another, who have no identity but must seek to acquire it in order to emerge from anonymity. Walls between and in houses not only separate the neighbours' homes but also the mental communications between the people, who are inhabitants and not neighbours." Julie Meyer, "The Stranger and the City," The American Journal of Sociology, LVI (March, 1951), p. 477.

²Essais, p. 818.

³Pléiade, p. 1280.

⁴Ibid., p. 1290.

⁵Ibid., p. 1384.

⁶Ibid., p. 1480.

les idées de circularité et d'emprisonnement se rejoignent pour évoquer, dans les canaux de la ville, les cercles de l'enfer:

Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer? L'enfer bourgeois, naturellement, peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici nous sommes dans le dernier cercle.¹

Nous venons de faire remarquer que les murs symboliques de Camus sont des murs métaphysiques; les canaux, au contraire, ont un caractère moral très marqué.² Ce n'est pas par hasard qu'il y a cette différence. Elle correspond à un changement d'optique qui sépare la Chute de la Peste - il n'y a pas de canaux à Oran, ni de murs à Amsterdam - et qui fait de l'une une oeuvre métaphysique, de l'autre une oeuvre morale.³ Il faut noter d'ailleurs que le choix de canaux pour symbole moral est d'une justesse admirable: l'eau a toujours possédé un caractère moral. Elle est traditionnellement symbole de purification. Ici dans la Chute - où les canaux sont plutôt sales - son rôle est renversé et elle salit.

Les tramways figurent largement, nous l'avons déjà noté, dans tous les trois romans. Dans la Chute, deux notations suggèrent qu'on peut les considérer dans ce roman, sinon ailleurs, comme symboles de la

¹Ibid., p. 1481.

²Camus fait appel ici au symbolisme chrétien et dantesque: les canaux prennent leur association morale de leurs rapports avec l'enfer et le crime.

³Beaucoup de critiques reprochaient à Camus d'avoir évité les problèmes moraux posés par la peste: "The whole picture of the Occupation in la Peste seems to me to have been morally simplified," écrit John Cruickshank dans Albert Camus and the Literature of Revolt (New York: Oxford University Press, 1960), pp. 176-177. D'autre part, ils ont noté le caractère moral de la Chute (voir Cruickshank, op. cit., p. 181).

monotonie de la vie quotidienne.¹ Les trams, en effet, passent leur vie comme la plupart des employés, prisonniers d'une routine journalière, se déplaçant d'un côté de la ville à l'autre, de tête de ligne au terminus dans le cas des trams, de la maison au bureau dans le cas de l'employé.² Clamance, après s'être rendu compte que ses actions n'étaient pas aussi désintéressées qu'il les croyait, fait remarquer à son interlocuteur que pendant quelque temps, et en apparence, sa vie continua comme si rien n'était changé: "J'étais sur des rails et je roulais."³ Etant donné que Camus avait passé la majeure partie de sa vie dans des villes où il y avait des tramways, et qu'il en parle souvent dans ses romans, il nous semble probable que c'est aux rails de tramway qu'il pensait en composant cette image. Puis, dans son délire à la fin du roman, Clamance entame une description d'Amsterdam le matin, à l'heure où la "chute" se produit:

Sur le Damrak, le premier tramway fait tinter son timbre dans l'air humide et sonne l'éveil de la vie à l'extrémité de cette Europe où, au même moment, des centaines de millions d'hommes, mes sujets, se tirent péniblement du lit, la bouche amère, pour aller vers un travail sans joie.⁴

Ici non seulement le tramway suggère-t-il la routine des jours toujours les mêmes, mais il se fait clairon militaire en plus, réveillant les retardataires et assurant ainsi la continuité de cette routine, que ni la fatigue, ni l'oubli n'ont le droit d'interrompre.

¹Les tramways ayant été très en évidence à Alger et à Oran quand Camus écrivait l'Etranger et la Peste, il était naturel qu'il en parlât dans ces romans et il est plus difficile d'admettre que cet emploi relève du symbolisme. Camus a dit pourtant, nous l'avons déjà cité, qu'un symbole "dépasse toujours celui qui en use et lui fait dire en réalité plus qu'il n'a conscience d'exprimer." Essais, p. 201.

²Cf. Frank Lloyd Wright: "Since we all go now on wheels on rail or pavement, or 'fly', life tends to become a rut." Frank Lloyd Wright, Op. cit., p. 52.

³Pléiade, p. 1519.

⁴Ibid., p. 1547.

Il nous reste à considérer deux symboles d'une très grande importance dans l'oeuvre de Camus: la fenêtre et la terrasse. Ces symboles sont simples, et donc très riches; communs, mais utilisés par Camus d'une manière efficace et frappante qui leur enlève une grande part de leur banalité.

La fenêtre, comme symbole littéraire, est au fond - le plus souvent - un moyen d'indiquer les rapports de l'individu avec ce qui l'entoure, de placer cet être unique qui est l'homme face à son monde, de l'opposer, surtout dans la littérature moderne, à un macrocosme qui le nie. Cet emploi de la fenêtre, qui souvent ne dépasse pas le niveau d'une indication, d'une simple suggestion métaphorique, est très fréquent dans l'art de tous les temps. Chez Camus, il est surtout apparent dans la Peste, où se pose plus clairement qu'ailleurs la question de la solidarité des hommes et de leurs rapports entre eux.

Au niveau le plus simple, la fenêtre est une barrière entre les êtres. Elle sépare symboliquement Rieux de sa femme quand cette dernière part en train pour une maison de santé:

Il la serra contre lui, et sur le quai maintenant, de l'autre côté de la vitre, il ne voyait plus que son sourire.

— Je t'en prie, dit-il, veille sur toi.

Mais elle ne pouvait pas l'entendre.¹

Renforcée par les volets, la fenêtre isole ceux qui souffrent, enfermés avec leur chagrin:

Les fenêtres restèrent obstinément fermées sur un chagrin bien compréhensible.²

Certes, dans beaucoup de maisons, les volets restèrent clos et des familles passèrent en silence cette veillée que d'autres remplissaient

¹Ibid., pp. 1223-1224.

²Ibid., p. 1311.

de cris.¹

Mais la fenêtre ne se borne pas à cette fonction négative. Elle représente aussi un point de contact entre un être enfermé, par désir ou par nécessité, et la vie extérieure. Le cas d'un concierge est typique: "[Rieux] passait devant la loge. Le nouveau concierge, collé contre le carreau, lui souriait."² Mais la mère de Rieux³ et le beau-père de Grand⁴ observent docilement, eux aussi, sans y prendre part, l'activité des rues. Camus suggère ici, comme il avait déjà fait dans un essai,⁵ qu'une fois la jeunesse passée, il ne reste rien aux Oranais que regarder passer la vie à travers une fenêtre. C'est un point de vue assez pessimiste duquel il faut toujours tenir compte quand on essaie d'évaluer l'optimisme du dénouement.

L'emploi le plus frappant de ce symbole de la fenêtre se trouve dans le cinquième chapitre de la première partie de la Peste. Rieux avoue enfin au vieux docteur Castel et à lui-même que l'épidémie qui menace Oran est bien la peste:

En regardant par la fenêtre sa ville qui n'avait pas changé, c'est à peine si le docteur sentait naître en lui ce léger écoeurément devant l'avenir qu'on appelle inquiétude. ... Le docteur regardait toujours par la fenêtre. D'un côté de la vitre, le ciel frais du printemps, et de l'autre côté le mot qui résonnait encore dans la pièce: la peste. ... De l'autre côté de la vitre, le timbre d'un tramway invisible résonnait tout d'un coup et réfutait en une seconde la cruauté et la douleur. ... Le docteur ouvrit la fenêtre et le bruit

¹Ibid., p. 1441.

²Ibid., p. 1449.

³"Tarrou insistait surtout sur l'effacement de Mme Rieux ... sur le goût particulier qu'elle montrait pour une certaine fenêtre, donnant sur la rue calme, et derrière laquelle elle s'asseyait le soir." Ibid., p. 1444.

⁴Cf. supra, p. 36.

⁵L'Ironie, dans Essais, pp. 15-22.

de la ville s'enfla d'un coup. D'un atelier voisin montait le sifflement bref et répété d'une scie mécanique. Rieux se secoua. Là était la certitude, dans le travail de tous les jours. Le reste tenait à des fils et à des mouvements insignifiants, on ne pouvait s'y arrêter. L'essentiel était de bien faire son métier.¹

Rieux subit la tentation de chaque intellectuel. Il tend à oublier et à ignorer les problèmes d'ordre pratique pour s'installer dans une abstraction plus réconfortante pour son esprit. Mais chaque fois que Rieux commence à se perdre dans l'abstraction, Camus le ramène à la réalité au moyen d'une fenêtre à travers laquelle la vie de la ville vient s'imposer à sa conscience. Au début de ce chapitre, Rieux est installé confortablement derrière sa fenêtre; à la fin il prend la décision de bien faire son métier, c'est-à-dire de sortir de chez lui et de prendre contact avec les hommes.

Mais si louable que soit cette décision de se faire solidaire de tous les hommes, si réussie en conséquence que soit sa vie publique, Rieux ne réussit pas dans sa vie personnelle. Bien que des explications précises manquent, il est évident qu'il y a eu malentendu entre lui et sa femme; sur le plan symbolique elle est toujours séparée de lui par la vitre du train. Grand, pour sa part, réussit tant soit peu davantage à accorder sa vie personnelle avec sa vie en commun. Lui aussi a perdu sa femme, mais il a trouvé un succédané dans l'art - si on appelle art cette phrase interminablement remaniée qui l'occupe, et il semble bien que c'est ce que Camus entend. Comme Rieux, Grand donne priorité à la solidarité, mais après, il lui reste sa phrase:

— Vous verrez ce que j'en ferai [de la phrase], disait Grand, et, tourné vers la fenêtre, il ajouta: "Quand tout cela sera fini."²

¹Pléiade, pp. 1246-1248.

²Ibid., p. 1303.

Cottard, au contraire, qui rate sa vie complètement, se retranche enfin derrière une fenêtre, dans sa chambre, pour tirer sur la foule. Ici, évidemment, ce n'est plus le contact paisible entre l'intérieur et l'extérieur, comme dans le cas de Mme Rieux ou du concierge. Ce n'est pas non plus ce contact fécond qui empêche Rieux de se perdre dans l'abstraction. Cottard, qui a des affinités avec la peste,¹ essaie de la seconder directement, en tuant personnellement les gens. Voici donc un troisième genre de contact que permet la fenêtre, le contact malfaisant, heureusement très peu fréquent.

Les terrasses figurent souvent dans les romans de Camus, et nous avons déjà parlé (Ch. II) du genre de terrasse particulier à l'Algérie. En principe, la terrasse est un lieu de réunion et d'amitié, et c'est ainsi qu'elle paraît dans la Peste. Sur la terrasse on semble échapper pendant quelque temps à tout ce qu'il y a de sale et d'impur dans la condition humaine; on y trouve une franchise, un bonheur nouveaux. On a une belle vue, et: "Là-haut, c'est le bon air," dit le vieil asthmatique:

Oui, dit le vieux, montez donc. Là-haut, c'est le bon air.

Ils trouvèrent la terrasse vide, et garnie de trois chaises. D'un côté, aussi loin que la vue pouvait s'étendre, on n'apercevait que des terrasses qui finissaient par s'adosser à une masse obscure et pierreuse où ils reconnurent la première colline. De l'autre côté, par-dessus quelques rues et le port invisible, le regard plongeait sur un horizon où le ciel et la mer se mêlaient dans une palpitation indistincte. Dans le ciel balayé et lustré par le vent, des étoiles pures brillaient et la lueur lointaine du phare y mêlait, de moment en moment, une cendre passagère. La brise apportait des odeurs d'épices et de pierre. Le silence était absolu.

— Il fait bon, dit Rieux...²

C'est ici, pendant ce que Tarrou appelle l'heure de l'amitié, qu'il raconte à Rieux son histoire, et qu'ils décident d'aller se baigner "pour l'amitié." Mais ce passage marque le haut point de l'optimisme

¹Ibid., p. 1332.

²Ibid., p. 1417.

camusien, tel qu'il se trouve exprimé dans les romans. Dans l'Etranger, Meursault est seul au balcon, supérieur, il est vrai, au va-et-vient quotidien de ses concitoyens, mais séparé d'eux aussi, étranger sur tous les plans. Et dans la Chute, la terrasse devient symbole d'une supériorité purement égoïste. Clamance déclare à son interlocuteur muet:

Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. Je préférais l'autobus au métro, les calèches aux taxis, les terrasses aux entresols.¹

C'est assez dire qu'on ne peut imposer à un symbole une signification précise. "Il n'y a pas de mot à mot," dit Camus. La terrasse, comme la fenêtre, fait partie d'un symbolisme souple et dynamique qui prend ses racines dans le tissu même du récit et qui évolue avec lui.

L'air pur de l'amitié offert par la terrasse dans la Peste trouve son contrepoids dans l'atmosphère plus ténébreuse du café espagnol où Rambert prend rendez-vous avec les contrebandiers et qui est une "cave ombreuse, située en contrebas d'une petite rue jaune et desséchée par le soleil."² Clamance aussi, à l'époque de sa débauche, s'engouffre dans "une boîte sordide."³

Les divers aspects du symbolisme de la ville ne sont pas indépendants les uns des autres. Tous ces symboles se complètent, contribuant ainsi à l'unité des romans, et constituant dans leur ensemble une allégorie moderne de la condition humaine. On peut dire que ce que Camus

¹Ibid., p. 1485.

²Ibid., p. 1337. A titre de comparaison seulement, voici l'opinion d'un architecte: "Any account of man's emotional reactions to position must include the subject of levels. Below level produces intimacy, inferiority, enclosure and claustrophobia, above level gives exhilaration, command, superiority and vertigo." Gordon Cullen, Townscape (London: The Architectural Press, 1964), p. 38.

³Pléiade, p. 1526.

trouvait de plus injuste dans cette condition, c'était ce qu'il appelait ses "sanglantes mathématiques,"¹ c'est-à-dire le fait que nous sommes tous condamnés à mourir dans un certain nombre d'années. Dans l'Etranger, il a essayé de convaincre le lecteur de l'injustice de cette condition en faisant de son héros un homme condamné à mourir pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère. Comme Meursault, nous sommes tous condamnés à mourir pour une raison absurde. Mais Camus ne pouvait pas continuer dans cette voie: tous ses héros ne pouvaient être des condamnés à mort. Les limites temporelles de notre condition, il les a donc transposées sur le plan spatial, le symbolisme du condamné à mort devient le symbolisme de la ville. Dans la Peste et dans la Chute, nous sommes enfermés par des murs ou des canaux, empêchés, à Amsterdam, de monter ou descendre, obligés partout de circuler. Le temps quantitatif, où vivent la plupart des gens, devient ici l'espace horizontal, le temps qualitatif, où vit Meursault, ou Rieux, devient l'espace vertical.² Il est évident, dans la Peste, que quoique limités horizontalement par les murs de la ville, Rieux et Tarrou peuvent monter verticalement - vivre qualitativement dans le temps - pour se parler d'amitié sur une terrasse. Dans la Chute, Clamance choisit de s'installer à Amsterdam dans un lieu exclusivement

¹Essais, p. 109.

²Dans le Mythe de Sisyphe, Camus dit que pour l'homme absurde, "ce qui compte ce n'est pas de vivre le mieux mais de vivre le plus." Ibid., p. 143. Mais, comme il arrive souvent chez Camus, ces termes n'ont pas ici leur sens ordinaire. "Vivre le plus," pour Camus, c'est être conscient, être sensible. ("A deux hommes vivant le même nombre d'années, le monde fournit toujours la même somme d'expériences. C'est à nous d'en être conscients. Sentir sa vie, sa révolte, sa liberté, et le plus possible, c'est vivre et le plus possible." Ibid., p. 144.) Pour notre part, nous appelons ici temps quantitatif celui rempli d'un certain nombre d'expériences plus ou moins mécaniquement vécues, temps qualitatif celui où les expériences sont vécues consciemment.

horizontal - et Camus souligne ce fait¹ - en même temps qu'il refuse d'évaluer qualitativement son existence et son code moral, s'obstinant à répéter interminablement, pour remettre tout jugement, l'histoire de sa vie.² La topographie des villes et leurs aspects physiques prennent ici toute leur importance. Car ce symbolisme n'est pas imposé gratuitement par l'écrivain, il est né de la réalité et il reste étroitement lié avec elle. Un Camus qui a dit que "le créateur de mythes ne participe au génie que dans la mesure où il les inscrit dans l'épaisseur de la réalité et non dans les nuées fugitives de l'imagination,"³ ne demande pas plus.

¹"Rien que des horizontales, aucun éclat, l'espace est incolore, la vie morte." Pléiade, p. 1510.

²On voit ici la signification du malconfort, décrit par Clamance avec tant de dégoût. Ce qu'il y trouve de répugnant, c'est qu'on ne peut ni se coucher, ni se tenir debout et que, par conséquent, on est toujours conscient de sa position. Suivant le symbolisme spatial que nous venons d'établir, cela indique qu'on ne peut vivre ni quantitativement, ni qualitativement et que, par conséquent, on n'a ni le repos de l'ignorance, ni l'exaltation de la lucidité, quoiqu'on soit toujours conscient de l'existence de ces deux possibilités réconfortantes. C'est évidemment le cas de Clamance lui-même, qui est bien conscient du fait que certains jugements de valeur sont possibles, mais incapable de les accepter.

³Herman Melville, dans Pléiade, p. 1902.

CONCLUSION

Après cette étude du rôle de la ville, que conclure? Qu'est-ce que nous avons appris sur l'art et sur la pensée d'Albert Camus? Gardons-nous surtout d'exagérations faciles. Il est probable que les villes ne laissent pas au lecteur une impression particulièrement profonde. Oran, Alger, Amsterdam, Paris, ces villes qui auraient pu être grouillantes d'humanité, pleines d'atmosphère, un arrière-plan qui soulèverait des problèmes sociaux des plus complexes, sont à peine peuplées de quelques intellectuels bourgeois. Nous ne voyons ni usines, ni musées, ni taudis misérables, ni belles résidences de luxe.

Et pourtant, malgré tout cela la ville joue un rôle important dans l'économie de chacun des trois romans.

Nous avons vu d'abord que la ville romanesque combat l'abstraction philosophique. Le plus grand reproche qu'on a adressé à Camus romancier est d'être trop abstrait, de ne pas créer des personnages réels qui agissent réellement. Soit. Mais si ses livres ne sont pas trop abstraits pour être populaires, c'est que l'évocation d'une ville réelle est la charpente qui soutient chacun, qui les unit à la réalité, qui fait que nous nous reconnaissons dans leurs rues.

Nous avons vu aussi que Camus n'est pas un idéaliste qui condamne sans autre forme de procès les villes laides et corrompues de nos jours. S'il se sent bien plus chez lui à la campagne, il admet qu'on peut beaucoup aimer sa ville, et surtout quand elle ne se sépare pas de la nature. Dans les romans - et malgré les essais - il n'y a aucune tentative d'échap-

per aux problèmes de la vie urbaine en chantant les beautés de la nature.

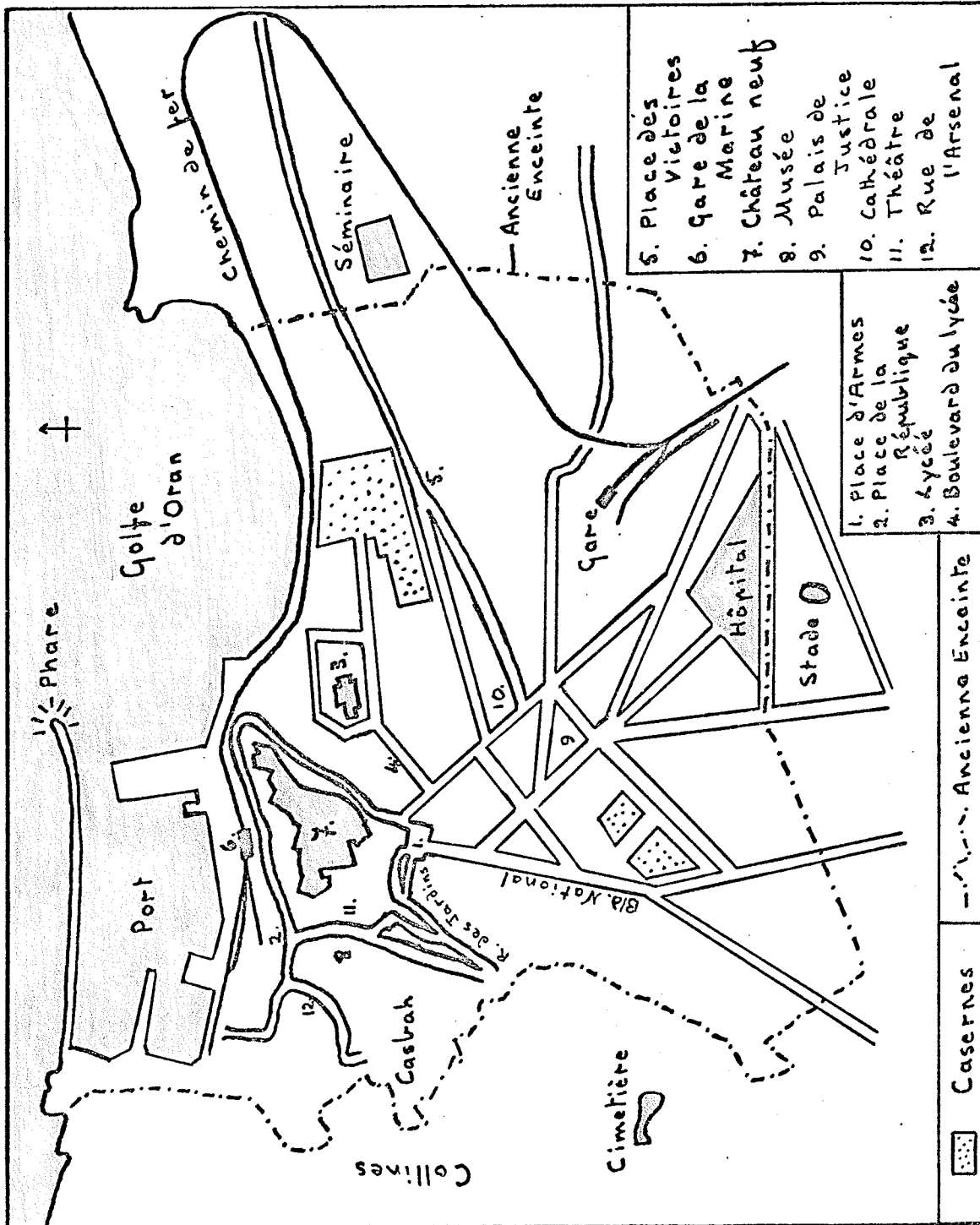
Sur le plan social, Camus souligne la solitude et l'ennui de l'homme dans la ville moderne. Dans un sens, tous ses personnages sont des étrangers, et cette conception de la ville comme une conglomération d'étrangers s'accorde parfaitement avec les théories de la sociologie moderne.¹ Il a fait remarquer aussi les dangers d'une administration trop mécanique, leçon particulièrement valable pour les grandes villes de l'Amérique du Nord, où ces dangers sont devenus trop souvent des réalités.

Enfin, nous avons vu dans la ville une source de symbolisme spatial, fondamental à la conception des romans et qui leur donne une signification plus étendue, une application universelle.

En général il faut donc convenir que le rôle de la ville dans les romans de Camus est considérable: elle n'est pas seulement un cadre pour l'action, elle est essentielle à la structure et au symbolisme des romans et elle nous aide à mieux comprendre la pensée de leur auteur.

¹Cf. par exemple l'article de Julie Meyer que nous avons cité ci-dessus.

Appendice



- 5. Place des Victoires
- 6. Gare de la Marine
- 7. Château neuf
- 8. Musée
- 9. Palais de Justice
- 10. Cathédrale
- 11. Théâtre
- 12. Rue de l'Arseal

- 1. Place d'Armes
- 2. Place de la République
- 3. Lycée
- 4. Boulevard du lycée

Casernes
 Ancienne Enceinte

Plan de la ville d'Oran

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Oeuvres de Camus.

Théâtre, Récits, Nouvelles. Paris: Pléiade, 1963.

Essais. Paris: Pléiade, 1965.

Carnets (mai 1935 - février 1942). Paris: Gallimard, 1962.

Carnets (janvier 1942 - mars 1951). Paris: Gallimard, 1964.

Oeuvres sur Camus.

Cruickshank, John. Albert Camus and the Literature of Revolt. New York: Oxford University Press, 1960.

Haggis, D.R. Albert Camus: la Peste. London: Edward Arnold, 1962.

Lebesque, Morvan. Camus par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1963.

Parker, Emmett. Albert Camus: The Artist in the Arena. Madison & Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1965.

Quilliot, Roger. La Mer et les Prisons: essai sur Albert Camus. Paris: Gallimard, 1956.

Sartre, Jean-Paul. "Explication de l'Etranger" Cahiers du Sud, XXX (fév., 1943), pp. 189-206.

Simon, Pierre-Henri. Présence de Camus. Paris: A.-G. Nizet, 1962.

Thody, Philip. Albert Camus 1913-1960. London: Hamish Hamilton, 1961.

Viggiani, C.A. "Camus' L'Etranger," PMLA, LXXI, 5 (Dec., 1956), pp. 865-887.

Oeuvres sur la ville.

Chabot, Georges. Les Villes: aperçu de géographie humaine. Paris: Armand Colin, 1952.

Cullen, Gordon. Townscape. London: The Architectural Press, 1964.

- Lespès, René. Alger: étude de géographie et d'histoire urbaines. Paris: Félix Alcan, 1930.
- Lespès, René. Oran: étude de géographie et d'histoire urbaines. Paris: Félix Alcan, 1938.
- Meyer, Julie. "The Stranger and the City," The American Journal of Sociology, LVI (March, 1951), pp. 476-483.
- White, Morton and Lucia. The Intellectual versus the City. New York: The New American Library, 1964.
- Wright, Frank Lloyd. The Living City. New York: The New American Library, 1963.