

Tiingá

Revue Langues, Littératures, Arts et
Culture (2LAC)

ISSN : 3078-3992

Vol. 003, N° 01, juin 2026

Laboratoire Langues, Littératures et Développement (LaLD)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines (FLESH)

Université de Kara (Togo)

Email du laboratoire : laldunivkara@gmail.com

Email de la revue : tiingalald@gmail.com

Site web de la revue : <https://revue-tinga.com>

Contacts : +228 90007145 / 92181969 / 90271980



Revue Langues, Littératures, Arts et Culture (2LAC)

VOLUME 003, N° 01, JUIN 2026

Revue semestrielle multilingue

Laboratoire Langues, Littératures et Développement (La.L.D)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines (FLESH)

E-mail du laboratoire : laldunivkara@gmail.com

E-mail de la revue : tiingalald@gmail.com

Site web de la revue : <https://revue-tinga.com>

Contacts : (+228) 90007145 / 92181969 / 90122337

Université de Kara, TOGO

Editorial de la revue

La revue Tíúǵá est une initiative du Laboratoire Langues, Littératures et Développement (LaLD), une structure de recherche affiliée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université de Kara (Togo) et dont les principaux axes sont, entre autres, les langues au service du développement, les littératures, civilisations et environnement, la linguistique et les disciplines connexes.

Tíúǵá ("étoile" en langue kabiyè), est le symbole de la lumière, celle de la connaissance.

Le but de la revue Tíúǵá est de recevoir, faire évaluer par les pairs et publier des articles scientifiques d'une originalité avérée, en versions imprimée et numérique.

Les disciplines couvertes par les publications de la revue Tíúǵá sont, entre autres :

- ✓ les langues ;
- ✓ la littérature ;
- ✓ la linguistique et les disciplines connexes ;
- ✓ les arts et communication ;
- ✓ la culture.

Les parutions sont semestrielles, soit deux numéros par an, notamment en juin et en décembre de chaque année. Des numéros spéciaux sont possibles si nécessaire.

Avant d'être publié, tout article est préalablement soumis au logiciel anti-plagiat. A cet effet, aucun article ne peut être publié si son taux de plagiat est supérieur à 20%.

Les publications de la revue Tíúǵá sont conformes aux dispositions du CAMES en la matière, notamment les normes éditoriales adoptées à Bamako en 2016.

Kara, le 13 septembre 2024

Professeur Laré KANTCHOA,

Directeur scientifique de la revue
Tíúǵá

Contacts : (+228) 90007145

e-mail : lkantchoa@yahoo.fr

Administration de la revue

Comité de rédaction

Directeur scientifique : Pr Laré KANTCHOA

(+228) 90007145

Directeur de publication : Dr Komi KPATCHA (Maître de Conférences)

(+228) 90271980

Rédacteur en Chef : Dr Mimboabe BAKPA (Maître de Conférences)

(+228) 90994849

Secrétariat

Dr Essobozouwè AWIZOBA ((+228) 92181969)

Dr Assolissim HALOUBIYOU

Dr Yao TCHENDO

Dr Djahéma GAWA ((+228) 90122337) / 99438983

M. Essoron AGNALA (secrétaire principal de la FLESH)

Comité de gestion

Pr Padabô KADOUZA, Doyen de la FLESH, université de Kara

Dr Balaïbaou KASSAN (Maître de Conférences), Directrice du Laboratoire

Dr Kemealo ADOKI (Maître-Assistante), Rapporteur du Laboratoire

Dr Tchilabalo ADI (Maître de Conférences), membre du Laboratoire

Dr Mawaya TAKAO (Maître de Conférences), membre du laboratoire

Dr Bawa KAMMANPOAL (Maître de Conférences), membre du Laboratoire

Mme Maguema BILAO, comptable de la FLESH

Comité scientifique et de lecture

Kossi Antoine AFELI, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Komla Messan NUBUKPO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Kokou Essodina PERE-KEWEZIMA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Alou KEITA, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou ;

Bernard KABORE, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou ;

Laré KANTCHOA, Professeur titulaire, Université de Kara, Togo

Coffi SAMBIENI, Professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi ;

Akayaou Méterwa OURSO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Komlan E. ESSIZEWA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Minlpe M. GANGUE, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Améyo S. AWUKU, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Léa Marie-Laurence N'GORAN, Professeure Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Tchaa PALI, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;

Gratien Gualbert ATINDOGE, Professeur Titulaire, Université de Buea, Cameroun ;

Abou NAPON, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou, Burkina Faso ;
Boussanlègue TCHABLE, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;
Larry AMIN, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;
Gregory SIMIRE, Professeur titulaire, Université de Lagos, Nigéria ;
Ataféi PEWISSI, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kodjo AFAGLA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Musanji N'GALASSO-MWATHA, Professeur titulaire, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 ;
Akoété AMOUZOU, Professeur titulaire, Université de Kara, Togo ;
Flavien GBETO, Professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi, Bénin ;
Martin GBENOUGAN, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Charles Atiyihwe AWESSO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Bernard KABORE, Professeur titulaire, Université de Koudougou, Burkina Fasso ;
Koutchoukalo TCHASSIM, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kossi TITRIKOU, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Didier AMELA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kouméalo ANATE, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Balaïbaou KASSAN, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Komi KPATCHA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Mimboabe BAKPA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Palakyém MOUZOU, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Bawa KAMMANPOAL, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Baguissoga SATRA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Yentouglo MOUTORE, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Essohouna TANANG, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Tchilabalo ADI, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kodjo Biava KLUTSE, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Panaewazibiou DADJA-TIOU, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kpatcha Essobozou AWESSO, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kokou AZAMEDE, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Koffi M. L. MOLLEY, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Charles Dossou LIGAN, Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin ;
Idrissou ZIME YERIMA, Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin ;
Gbandi ADOUNA, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Mawaya TAKAO, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Essobozouwè AWIZOBA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Essotorom TCHAO, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Assolissim HALOUBIYOU, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kemealo ADOKI, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Gnabana PIDABI, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo.

Normes rédactionnelles de la revue Tíúǵá

La revue Tíúǵá reçoit pour publication des contributions originales envoyées en version Word à l'adresse : tiingalald@gmail.com

Informations sur le ou (les) contributeur(s) (à la première page (en haut et centré)) :

NOM et prénom(s) de l'auteur ou des auteurs (le nom est en lettres capitales)

Institution d'appartenance (Université, Grande, Ecole, Institut, etc.)

Contact téléphonique :

E-mail :

Présentation des contributions

Volume : La taille du manuscrit est comprise entre 5000 et 8000 mots. **Format :** papier A4, **Police :** Times New Roman, **Taille :** 12, **Interligne** 1 pour les citations en retrait et 1,15 pour le reste du texte.

Les soulignement et mise en gras de quelque caractère que ce soit, dans le texte, ne sont pas acceptés.

Structure de l'article

La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, résumé en français, mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du sujet, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), développement articulé, conclusion, bibliographie.

Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : titre, prénom et nom de l'auteur, institution d'attache, adresse électronique, résumé en français, mots clés, Abstract, Key words, introduction, méthodologie, résultats et discussion, conclusion, bibliographie.

Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

(Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ;

Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».

Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

Le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

N.B. : Lorsqu'une citation provient d'une source Internet dont l'auteur est connu, le principe de présentation des sources dans le texte s'applique, à la différence qu'il n'y a pas d'indication de page. Lorsqu'il n'y a pas d'auteur, cette source se place en bas de page.

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : Nom et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2nde éd.).

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur.

Tableaux, schémas et illustrations

Pour les textes contenant les tableaux, il est demandé aux auteurs de les numéroté en chiffres romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Chaque tableau devra comporter un titre précis et une source propre. Par contre, les schémas et illustrations devront être numérotés en chiffres arabes et dans l'ordre d'apparition dans le texte.

La largeur des tableaux intégrés au travail doit être 10 cm maximum, format A4, orientation portrait.

Références bibliographiques

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.

AWIZOBA Essobozouwè, 2019, « Fonctionnement du nom d'emprunt dans le système classificatoire du kabiyè, *Lɔɣgbou : revue des langues, lettres et sciences de l'Homme et de la société*, n° 008, pp. 97-110.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

GLEM-POIDI Honorine Massanvi et KANTCHOA Laré, 2012, *Les langues du Togo : état de la recherche et perspectives*, Paris : l'Harmattan.

Sources internet avec auteur(s)

Pour les sources internet ou électroniques, les mêmes dispositions relatives à une source bibliographique s'appliquent, à la différence qu'il faut y ajouter le site web, le jour, le mois, et l'année de consultation entre parenthèses, à la fin.

Exemple :

TCHAGBALÉ Zakari et KRA Kouakou Appoh Enoc, 2015, « Le koulango, une langue gur à deux genres », Corela (en ligne), consulté le 10 juin 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/corela/4141>

DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.4141>

Sources internet sans auteur

Une source internet sans auteur se présente comme suit :

« Titre du document » entre guillemets, année de parution, site web, date de consultation entre parenthèses.

Exemple :

« Was ist Kultur? Einführung und Denkanstöße », 2018,
file:///C:/Users/hp/Documents/DOSSIER%20ARTICLES/DOSSIER%208_Interkulturalität_Grenzen/Was_ist_Kultur (23.01.2018).

Remarques :

En cas d'une publication réalisée par deux auteurs, leurs noms sont séparés par la conjonction de coordination « et ». Lorsqu'il y a plus de trois (3) auteurs, il est souhaitable de ne mentionner que le nom du premier auteur apparaissant sur le document suivi de la mention « *et al.* ».

Seules les références des documents cités dans le texte apparaissent, par ordre alphabétique du nom de famille du premier auteur (s'il y en a plusieurs) dans la bibliographie, à la fin de la contribution.

SOMMAIRE :

LINGUISTIQUE ET SCIENCES DE L'EDUCATION	1
La cartographie linguistique dans les villes de Tenkodogo, de Garango et de Zabré : analyse de l'appropriation de l'espace urbain par les communautés linguistiques	3
Bangré Yamba PITROIPA	3
&	3
Oumar LINGANI	3
&	3
Tilado Marie Faustine Wend-Kuuni OUBDA	3
Transformation des pratiques d'apprentissage des étudiants maliens à l'ère du numérique : Cas de l'Université Yambo Ouologuem de Bamako (UYOB)	17
Transformation of Malian students' learning practices in the digital age : A case study of Yambo Ouologuem University of Bamako (UYOB)	17
Natié COULIBALY,	17
&	17
Sidy Bekaye KONATÉ,	17
&	17
Drissa DIARRA,	17
LITTERATURE	30
Les défis de la réception interculturelle du roman africain francophone et les mutations contemporaines.....	31
Tchasse AKPAOU	31
&	31
Martin Dossou GBENOUGA	31
Enjeux des savoirs endogènes et du développement durable dans <i>L'Arbre fétiche</i> de Jean Pliya et <i>Les Hommes se cachent pour pleurer</i> de Ferdinand Farara	43
Nani WANDA	43
&	43
Koffi Messan Litinmé MOLLEY	43
Les enjeux de l'altérité dans <i>Ceux qui m'accompagnent au large</i> d'Anas Atakora	61
Wiyao Richard AKASSIBOU	61
&	61
Yao TCHENDO (MA)	61
Entre enfermement et surexposition : poétique d'un espace contraignant dans <i>L'Étranger</i> d'Albert Camus	77

Tchilalo Essosolem YORA..... 77

La syntaxe de la digression : les parenthèses dans La Danse du Vilain de Fiston Mwanza Mujila 91

TCHAO Essotorom,..... 91

& 91

WALLA Kome 91

LITTÉRATURE

Entre enfermement et surexposition : poétique d'un espace contraignant dans
L'Étranger d'Albert Camus

Tchilalo Essosolem YORA

Université de Kara, Kara, Togo

y.olivia@yahoo.fr

Résumé

L'espace littéraire a souvent été appréhendé tel un contenant inoffensif, par opposition au temps, perçu comme une puissance ayant de l'emprise sur les hommes. Pourtant, l'espace est une instance redoutable qui façonne profondément les personnages. Cet article a pour objectif d'analyser la fonction de l'espace dans *L'Étranger* d'Albert Camus, en montrant que celui-ci ne constitue pas un banal décor narratif mais une force agissante qui conditionne les attitudes des personnages. À partir d'une approche structurale inspirée des travaux de Roland Barthes, nous explorerons trois configurations spatiales distinctes : les espaces clos, ouverts et éclatés. Cette étude aboutira à la conclusion que l'espace est une force contraignante qui configure les êtres de papier. De plus, chaque type d'espace impose des actions spécifiques tout en participant à la construction du récit.

Mots-clés : univers romanesque, espaces, actions, personnages, sens.

**Between confinement and overexposure: the poetics of a constraining space in
Albert Camus's *The Stranger***

Abstract

Literary space has often been viewed as a harmless container, in contrast to time, which is perceived as a force exerting power over people. Yet space is a formidable force that profoundly shapes fictional characters. The aim of this article is to analyse the function of space in Albert Camus's *The Stranger*, demonstrating that it is not merely a mundane narrative backdrop but an active force that shapes the characters' attitudes. Using a structural approach inspired by the work of Roland Barthes, we shall explore three distinct spatial configurations: enclosed, open and fragmented spaces. This study will conclude that space is a constraining force that shapes the fictional characters. Furthermore, each type of space dictates specific actions whilst contributing to the construction of the narrative.

Keywords: fictional world, settings, plot, characters, meaning.

Introduction

L'œuvre littéraire ne survit que par un public qui assure sa pérennité à travers les temps, et ce en dépit de l'intention de l'auteur. Aucune lecture ne peut prétendre épuiser le sens d'une œuvre, car celui-ci varie considérablement d'un lecteur à un autre. R. Barthes (1966, p. 51-52) prolonge cette réflexion en affirmant :

Une œuvre est éternelle, non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose.

Ce qui revient à dire qu'« Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait » (R. Barthes, 1970, p.11). Le texte ayant donc une structure infinie, nous nous intéressons à l'analyse de l'espace dans une œuvre comme *L'Étranger* d'Albert Camus (1942), connue pour être l'une des plus lues de la littérature française.

C'est le critique sénégalais Boubacar Camara (2008, p. 141) qui postulait qu'« il existe peu d'études qui posent le problème de l'essence de l'espace ». Certes, d'éminents auteurs, notamment Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* (1955) et Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* (1957), ont contribué à la théorisation de cette notion. Plus récemment, Xavier Garnier et Pierre Zoberman (2006) ont dirigé un ouvrage collectif dont le titre paraît édifiant : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Néanmoins, nous pouvons constater que le concept d'espace demeure encore peu exploré jusqu'à présent en littérature. Or, parler d'une œuvre littéraire revient moins à évoquer l'intrigue que l'espace qui organise son déploiement. En effet, dans le texte romanesque, l'espace est une « catégorie littéraire de la forme et du contenu » (M. Bakhtine, 1978, p. 237). Au-delà d'être un simple cadre descriptif, il structure le récit et façonne la narration. De même que la littérature prend vie et forme dans un espace donné, les personnages littéraires n'acquièrent également de sens qu'au sein d'un cadre qui leur est propre. Si le choix des espaces par l'auteur obéit à une logique signifiante, celui des personnages qu'il y loge répond à une intention bien précise. Dès lors, il convient de s'interroger sur la relation étroite qui existe entre l'espace et les actions qu'il accueille : dans quelle mesure l'espace conditionne-t-il les attitudes des personnages ?

La présente étude part de l'hypothèse principale que l'espace littéraire agit comme une force déterminante qui infléchit le comportement des êtres de papier. En effet, *L'Étranger* met en scène un ensemble de faits qui ne sont pas sans rapport avec les différents espaces du récit. L'écrivain français parsème son œuvre de lieux clos, ouverts et éclatés. Cependant, la singularité du récit camusien réside dans le fait que chaque type d'espaces engendre des comportements spécifiques qui lui sont intrinsèquement liés. Afin de mener à bien cette étude, nous nous proposons d'emprunter les outils d'analyse du structuralisme barthésien. L'approche adoptée, qui consiste à chercher le sens au sein de la structure cachée du texte, nous permettra de déchiffrer dans *L'Étranger* des symboles susceptibles d'éclairer l'étude de ce jeu de complicité esthétique entre espace et actions. Cette étude s'organise ainsi autour de trois principaux axes. Le premier examine les espaces clos, marqués par la contrainte et l'enfermement. Le deuxième point s'attarde sur les espaces ouverts, qui introduisent une dynamique différente. Enfin, notre attention portera sur les espaces éclatés, dont la configuration engendre une certaine latitude d'actions.

1. Les espaces clos

Ils désignent des espaces fermés, avec généralement un cadre restreint. Ce type de lieux engendre une restriction des actions. Comme espaces clos dans *L'Etranger*, nous avons les bureaux, les appartements et la prison.

1.1. Les bureaux

Le bureau est un espace clos qui s'offre plus à des scènes de type professionnel. Les actions y sont très limitées et les personnages, contraints à des attitudes formelles. Dans son bureau, Meursault reçoit un télégramme : « *Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.* » (A. Camus, 1942, p.9). Immédiatement, il se dirige vers son patron, à qui il demande une permission de deux jours. Pouvait-il accomplir cette formalité ailleurs ? Le travail définit l'homme et le fixe en un endroit précis, qui le conduit à y être plus ou moins permanent. Le héros ne pouvait recevoir son télégramme qu'au bureau, lieu sûr où il pouvait être contacté en cas d'urgence. Il ne pouvait en être autrement en ces années quarante où les performances technologiques étaient limitées.

Au bureau, la rigueur ambiante impose des actions monotones et les relations se révèlent quasiment tendues. Le lien entre Meursault et son patron est strictement professionnel et l'employé se doit de respecter les codes propres au cadre administratif. Le protagoniste n'a pas assez de liberté pour se livrer à des gestes dictés par son désir :

Raymond m'a téléphoné au bureau. [...] J'ai voulu raccrocher tout de suite parce que je sais que le patron n'aime pas qu'on nous téléphone de la ville. [...] Peu après, le patron m'a fait appeler et, sur le moment, j'ai été ennuyé parce que j'ai pensé qu'il allait me dire de moins téléphoner et de mieux travailler. (A. Camus, 1942, p. 67- 68).

Il est évident que sur son lieu de travail, Meursault ne semble pas très libre de ses mouvements. Le bureau étant fermé et de facto oppressant, il instaure une régulation de comportements. Cet endroit où le personnage passe la majorité de son temps apparaît paradoxalement pesant, mettant en lumière la nature contraignante des espaces confinés. En effet, la monotonie engendrée par le rythme intense du travail, associée à la rigueur professionnelle, occasionnent progressivement chez le héros une forme d'ennui.

Par ailleurs, que ce soit au bureau du directeur de l'asile ou de celui du juge d'instruction, on assiste presque toujours aux mêmes scènes. Les relations entre les personnages sont passives et d'ordre professionnel. Par exemple, la visite de Meursault au directeur de l'asile ne relève pas de la courtoisie, vu que leur discussion porte sur les modalités d'enterrement de la mère du héros. Cette discussion n'est donc ni familiale ni amicale ; elle est hâtive et formelle. Le bureau du juge d'instruction, quant à lui, est chargé de tension morale et émotionnelle. L'atmosphère confinée du cadre, la pression de l'interrogatoire et la chaleur intense ne favorisent guère une communication efficace entre Meursault et son interlocuteur. Mieux encore, cet espace agit comme une force

astreignante qui conditionne les mots et gestes du protagoniste, ainsi que l'illustre le passage suivant :

A vrai dire, je l'avais très mal suivi dans son raisonnement, d'abord parce que j'avais chaud et qu'il y avait dans son cabinet de grosses mouches qui se posaient sur ma figure, et aussi parce qu'il me faisait un peu peur [...] La chaleur se faisait de plus en plus grande. Comme toujours, quand j'ai envie de me débarrasser de quelqu'un que j'écoute à peine, j'ai eu l'air d'approuver. A ma surprise, il a triomphé » ((A. Camus, 1942, p. 107-108).

C'est dire que Meursault éprouve de la peine à suivre le raisonnement du juge d'instruction, puisque son attention est détournée par des éléments purement spatiaux qui limitent sa capacité de réflexion. Dans cet espace clos, il existe une sorte de pesanteur qui prive Meursault de toute liberté d'action ou de décision. Il n'agit pas par conviction mais plutôt par lassitude, d'autant plus que son acquiescement est une réaction mécanique imposée par l'inconfort du cabinet. En fait, tout se déroule comme si la fermeture de l'espace avait un caractère carcéral, réduisant la liberté du personnage. Qu'en est-il alors des appartements ?

1.2. Les appartements

Les appartements accueillent des scènes limitées et parfois d'ordre intime. L'auteur situe certaines actions dans les appartements pour cette raison que ce type d'espace est le plus adéquat à leur déploiement. Par exemple, si Raymond Sintès frappe sa maîtresse dans sa chambre, c'est parce que ce cadre particulier rend possible un acte qu'un autre lieu n'aurait pas autorisé. Une telle violence n'aurait été tolérée ni dans la rue, ni dans un environnement culturel différent du sien. En tant qu'espace clos et intime, la chambre lui offre cette latitude. Protégée des regards extérieurs, l'appartement de Raymond semble suspendre momentanément les lois sociales en favorisant l'expression d'un comportement décrié. L'espace apparaît ici comme une force déterminante qui éveille les pulsions du personnage.

En outre, la chambre de Meursault, où il fait l'amour avec Marie, est bien le lieu idéal pour cette action. Le fait que l'endroit soit clos, ou que Meursault s'y retrouve seul avec son amante, peut susciter cette envie, même si les personnages n'en avaient pas préalablement l'idée. L'espace est susceptible d'exercer une influence considérable sur les personnages, en faisant naître chez eux certains désirs. Contrairement au bureau, l'appartement du héros est un lieu exclusivement personnel, où il peut tout se permettre. Il peut y disposer les meubles comme bon lui semble, cuisiner à sa guise, téléphoner à quiconque, etc. Il n'est pas soumis à la rigueur de l'espace professionnel. Son appartement lui appartient et il en possède la totale liberté. Cependant, un espace clos reste toujours coercitif. Qu'il prenne la forme d'un bureau ou d'un appartement, il produit les mêmes effets oppressifs. Sinon, Meursault n'éprouverait pas de l'ennui dans sa chambre, au point de tourner souvent en rond. Le week-end, qui est censé marquer une rupture avec le stress

du travail, ne change pas pour autant l'expérience des espaces clos, étant donné que l'appartement du personnage n'en demeure pas moins pesant :

Après le déjeuner, je me suis ennuyé un peu et j'ai erré dans l'appartement [...] Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. J'y ai découpé une réclame des sels Kruschen et je l'ai collée dans un vieux cahier où je mets les choses qui m'amuse dans les journaux. Je me suis aussi lavé les mains et, pour finir, je me suis mis au balcon.» (A. Camus, 1942, p. 36-37).

En se positionnant sur le balcon de sa chambre qui donne sur la rue principale du faubourg, le personnage espère établir un contact avec un cadre plus ouvert et moins ennuyeux. Et soudainement, celui qui se sentait cloîtré dans sa chambre découvre la beauté du monde extérieur : « L'après-midi était beau » (A. Camus, 1942, p. 37). Le personnage observe les passants et échange avec certains. Meursault, désormais détendu et à son aise, semble trouver dans ce nouvel environnement un apaisement immédiat, le changement de lieu ayant suffi à dissiper son ennui. L'espace ouvert a l'air d'être libérateur, au point de réinventer le personnage.

Quant à l'appartement de Salamano, il n'est pas moins étouffant que celui de Meursault. Autrement, il ne ressentirait pas le besoin de sortir continuellement avec son chien : « Deux fois par jour, à onze heures et à six heures, le vieux mène son chien promener. Depuis huit ans, ils n'ont pas changé leur itinéraire. On peut les voir le long de la rue de Lyon, le chien tirant l'homme jusqu'à ce que le vieux Salamano bute » (A. Camus, 1942, p. 46). Cette errance quotidienne suggère que l'espace domestique, loin d'être un refuge, apparaît comme un lieu d'enfermement dont le personnage cherche à s'échapper. Si l'appartement, pourtant pensé comme un lieu sûr et protecteur, se révèle incapable de favoriser l'épanouissement de l'individu, comment concevoir l'existence dans un espace carcéral ?

1.3- La prison

La prison porte à son paroxysme le caractère oppressif des espaces clos. Seule, elle en condense toutes les caractéristiques. Symbole de l'oppression physique et morale, elle représente l'enfermement, l'étouffement et la perte de liberté. La prison est l'endroit où Meursault passa les pires moments de son existence. Déjà dès les premiers instants de son incarcération, ses objets personnels lui sont confisqués : « Quand je suis entré en prison, on m'a pris ma ceinture, mes cordons de souliers, ma cravate et tout ce que je portais dans mes poches, mes cigarettes en particulier » (A. Camus, 1942, p. 121-122). Cette dépossession matérielle révèle l'état de captivité du personnage, désormais soumis au pouvoir décisionnel de l'espace carcéral qui régleme ses gestes les plus ordinaires. En saisissant ses objets personnels, liés pour certains à son apparence physique et pour d'autres à ses plaisirs, l'espace carcéral opère une véritable dépersonnalisation de l'individu. Dès lors, Meursault ne se définit plus comme un employé de bureau doté d'une identité sociale qui lui est propre ; son identité est réduite à celle d'un prisonnier.

En outre, la rupture brutale avec la cigarette rendit très éprouvants les premiers moments passés en prison, à tel point que Meursault vivait dans un état perpétuel de nausée. Pour combler le manque, il suçait des morceaux de bois qu'il arrachait de la planche de son lit. L'impossibilité de sortir, de fumer, d'aller à la plage ou de faire l'amour, traduit la violence de l'espace carcéral qui lui prive brutalement de ses habitudes. Sa nouvelle vie illustre bien la puissance coercitive de la prison :

Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. Par exemple, l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer. A imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que j'y trouvais [...]. (A. Camus, 1942, p. 119).

Au début de son enfermement, le personnage trouvait injuste d'être privé de certains besoins élémentaires. Plus tard, il comprendra la logique de la prison, éclairé par un gardien dont il s'est lié d'amitié : « Mais, a-t-il dit, c'est justement pour ça qu'on vous met en prison. – Comment, pour ça ? – Mais oui, la liberté, c'est ça. On vous prive de la liberté. » (A. Camus, 1942, p.121). La cellule d'enfermement impose alors à Meursault une limitation extrême de ses mouvements qui se résument strictement à des gestes rudimentaires tels que s'asseoir, se lever ou se coucher. Très vite, il prend conscience du caractère oppressif de son nouvel espace de vie, comme en témoigne ce constat poignant : « Je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés » (A. Camus, 1942, p. 119-120). L'isolement du personnage est exacerbé par le système pénitentiaire qui lui interdit de recevoir des visites à sa convenance. Les seuls moments distrayants pour lui demeurent la promenade quotidienne dans la cour de la prison, marquant un passage temporaire vers un lieu plus ouvert, donc moins répressif. En effet, l'espace clos de la prison ne conditionne pas que les actions, il agit également sur la conscience de l'individu en changeant sa manière de vivre le temps. Le personnage y perd la notion du temps, si bien que les jours lui semblent indistincts. Ainsi qu'il l'exprime lui-même :

Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu'ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur nom. Les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi » (A. Camus, 1942, p. 125).

Cette perception illusoirement contrastée est le signe d'une désorientation temporelle vécue par le héros. Le temps devient monotone et Meursault a l'impression que c'est le même jour qui s'égrène de manière incessante dans sa cellule. C'est raisonnable, vu que l'espace carcéral vient supprimer les repères qui structuraient sa vie quotidienne à travers ses occupations, lesquelles lui permettaient de vivre autrement le temps.

Il est évident que tout espace clos exerce une certaine contrainte sur l'individu. Cependant, il existe des différences notables entre les différents lieux clos. En réalité, les actions des personnages sont conditionnées par la configuration spécifique à chaque espace. Plus l'espace se resserre et plus il impose une restriction des gestes. Ainsi,

quoique les actions soit limitées aussi bien dans les appartements que les bureaux, la prison représente un degré suprême de confinement où la liberté du personnage est quasi inexistante. Appartement, bureau et prison, il y a là une gradation dans ces espaces que conforte le caractère introverti du personnage, qui se replie sur lui-même au fur et à mesure que la surface se referme. Face à un tel étouffement, le protagoniste manifeste une préférence pour les lieux ouverts, qui apparaissent plus hospitalières.

2. Les espaces ouverts

Les espaces ouverts sont des lieux aérés, avec un cadre plus vaste que celui des espaces clos. Ce type d'endroits favorise une certaine liberté dans les actions accomplies et se caractérise par une absence d'oppression et de contraintes majeures.

2.1. Les espaces administratifs

Comme espace administratifs ouverts, nous avons l'asile de Marengo et le Palais de justice. A l'asile de Marengo par exemple, les scènes sont suffisamment représentées dans leur largesse. L'espace donne plus de latitude aux personnages dans leurs manières d'agir. L'ambiance est détendue malgré le deuil et l'on assiste à un énorme vacarme dans la cour de l'asile. Les pensionnaires y bavardent sans aucune retenue. Meursault en fait la remarque : « Nous avons traversé une cour où il y avait beaucoup de vieillards, bavardant par petits groupes [...] On aurait dit un jacasement assourdi de perruches. » (A. Camus, 1942, p. 13). En effet, les espaces ouverts favorisent des actions plus libres. La veillée funèbre en est une parfaite illustration. En dépit du contexte mortuaire, les personnages agissent d'une manière étonnamment décontractée, prenant du café et discutant librement. L'atmosphère est apaisante, à tel point que les veilleurs finissent par s'endormir chacun dans son siège. Le fils de la défunte, qui était censé veiller sa mère toute la nuit, n'en fait pas exception : « Il faisait doux, le café m'avait réchauffé et par la porte ouverte entraient une odeur de nuit et de fleurs. Je crois que j'ai somnolé un peu » (A. Camus, 1942, p. 18). Cet épisode coûtera cher à Meursault car il lui sera reproché lors de son procès d'avoir sommeillé pendant la veillée funèbre de sa mère. Cette attitude, interprétée par la société comme un signe d'indifférence, est pourtant une conséquence produite par un espace ouvert, dont la configuration a conditionné le comportement du pauvre personnage. En vérité, l'asile en lui-même n'a rien d'exceptionnel pour susciter une telle décontraction des gestes. C'est plutôt son cadre aéré qui procure une sensation de bien-être aux personnages qui se relâchent, entrant de ce fait en contradiction avec les codes sociaux relatifs au deuil.

En outre, bien que le palais de justice soit un endroit qui juge les malheurs des hommes, il n'en demeure pas moins un espace ouvert, c'est-à-dire un cadre où règne une atmosphère chaleureuse et détendue. Ainsi, à peine la salle d'audience s'ouvre-t-elle que les participants s'agitent déjà, discutant familièrement les uns avec les autres. Meursault est étonné de l'effervescence des lieux : « Mon avocat est arrivé, en robe, entouré de beaucoup d'autres confrères. Il est allé vers les journalistes, a serré des mains. Ils ont

plaisanté, ri et ils avaient l'air tout à fait à leur aise [...] » (A. Camus, 1942, p. 131). En effet, cette ambiance de convivialité entre des gens qui se connaissent à peine est en contradiction avec un espace comme le palais de justice, où se joue le sort des hommes. Au vu des circonstances, on pourrait être tenté de penser que le procès pénal de Meursault est banalisé par l'assistance. Le héros affirme à ce propos : « J'ai remarqué à ce moment que tout le monde se rencontrait, s'interpellait et conversait, comme dans un club où l'on est heureux de se retrouver entre gens du même monde. » (A. Camus, 1942, p. 130). Pourtant, c'est l'espace judiciaire qui conditionne les actions en atténuant le caractère dramatique de la situation. Finalement, le défilé des différents témoins, les murmures, les pleurs et les rires ont fini par créer une sorte de cacophonie au sein de la salle, qui obligeait parfois le juge à réclamer le silence ou à menacer d'évacuer la salle. On comprend donc que lorsqu'un espace est ouvert, les actions s'y déploient avec plus de liberté.

2.2. Les espaces de restauration

Il s'agit du restaurant de Céleste et du cabanon de Masson, qui ont été essentiellement des lieux de restauration. Pour Meursault, le restaurant de Céleste constitue un véritable cadre de détente après une longue journée de travail. Cet endroit lui offre des moments de plaisir, de rencontre et d'échange. Que ce soit avec ses amis Emmanuel et Céleste, ou avec les autres clients, il y partage des instants de gaieté. Meursault aime passer du temps à cet endroit sans doute pour savourer la bonne ambiance qui y règne. L'espace étant ouvert, il se prête à des comportements affranchis de toute forme de pression. En outre, le cabanon de Masson, que nous considérons également comme un espace de restauration, accueille tout autant des scènes élaborées. En effet, à part ce que nous dit le narrateur, selon qui Masson et sa femme y passent souvent leurs week-ends et congés, la seule action concrète qui s'y déploie est la restauration. Les moments passés par le héros et ses amis dans le cabanon de Masson ont toujours été vécus avec bonheur et sérénité :

Marie m'a secoué et m'a dit que Masson était remonté chez lui, il fallait déjeuner [...]. Le pain était bon, j'ai dévoré ma part de poisson. Il y avait ensuite de la viande et des pommes de terre frites. Nous mangions tous sans parler. Masson buvait souvent du vin et il me servait sans arrêt. (A. Camus, 1942, p. 83-84).

On voit bien que les personnages, absorbés par l'instant présent, profitent pleinement de leur sortie. La première fois que Meursault et sa compagne se rendent à ce lieu, ils se sentent tellement bien qu'ils envisagent d'y passer tout le mois d'août. C'est tout à fait normal qu'un espace aéré et situé en bordure de mer, comme c'est le cas du cabanon de Masson, offre une telle hospitalité. Dans cet espace ouvert, il se dégage une atmosphère conviviale et les contraintes quotidiennes s'amenuisent au profit de la détente.

2.3. Les espaces de loisir

Ces lieux où Meursault passe le plus souvent ses moments de divertissement sont des espaces ouverts. Il s'agit de l'établissement de bains du port et le cinéma. Il y a une logique au fait qu'un espace de loisir conditionne des comportements décontractés. Comme son nom l'indique, le loisir est le temps dont dispose une personne pour faire

commodément quelque chose. C'est un moment dont on peut jouir librement en dehors des occupations habituelles et des contraintes qu'elles imposent. Ce temps de liberté et de distraction permet aux personnages de se détendre et d'agir avec aisance. Meursault, quant à lui, adore le cinéma et la nage. Ces espaces sont idéaux pour rompre avec la routine professionnelle. *L'Étranger* présente l'établissement de bains du port comme étant le tout premier espace de loisir que Meursault visite. Au lendemain de l'enterrement de sa mère, il va nager afin de se remettre d'une journée éprouvante :

J'ai eu de la peine à me lever parce que j'étais fatigué de ma journée d'hier. Pendant que je me rasais, je me suis demandé ce que j'allais faire et j'ai décidé d'aller me baigner. J'ai pris le tram pour aller à l'établissement de bains du port. » (A. Camus, 1942, p. 33-34).

Après une longue journée de deuil, l'établissement de bains du port apparaît donc comme un cadre propice pour reprendre des forces morales. En tant qu'espace ouvert, cet endroit contribue au bien-être physique et mental, permettant au personnage d'agir librement, à l'écart des conventions imposées par le deuil. Ce cadre est aussi un lieu de rencontre où il découvre de vieilles connaissances telle que Marie Cardona, une ancienne dactylo de son bureau, qu'il convoitait à l'époque. Ensemble, Marie et Meursault profitent de l'espace ; ils se délassent et passent du bon temps :

Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins. J'étais encore dans l'eau quand elle était déjà à plat ventre sur la bouée. [...] Je me suis hissé à côté d'elle sur la bouée. Il faisait bon et, comme en plaisantant, j'ai laissé aller ma tête en arrière et je l'ai posée sur son ventre. Elle n'a rien dit et je suis resté ainsi. [...] Nous sommes restés longtemps sur la bouée, à moitié endormis. (A. Camus, 1942, p. 34).

Il apparaît clairement que cet établissement de bains favorise des réactions naturelles et spontanées. Et, l'être orphelin retrouve subitement des forces et du sourire, si bien qu'il entame sur le champ une relation amoureuse avec Marie. Le soir venu, ils se rendent au cinéma et partagent également d'intenses moments de jouissance. Comme tout espace ouvert, le cinéma contribue à l'épanouissement des comportements. Les personnages laissent s'exprimer amplement leurs émotions, tel que l'illustrent les propos du protagoniste : « Le film était drôle par moments et puis vraiment trop bête. Elle avait sa jambe contre la mienne. Je lui caressais les seins. Vers la fin de la séance, je l'ai embrassée, mais mal. » (A. Camus, 1942, p. 35).

Comment est-il possible de retrouver une telle joie de vivre juste après avoir perdu un être cher, ou pour être plus exact une mère ? Telle est la question que se pose la société au procès de Meursault. Pourtant, il ne pouvait en être autrement, puisque dans les espaces ouverts, les personnages se laissent porter avec insouciance par l'instant immédiat. La grandeur de l'espace semble atténuer, voire supprimer les risques d'oppression. S'il est vrai que la liberté d'agir varie selon l'étendue de l'espace, alors les espaces éclatés conditionneront davantage des gestes épanouis.

3. Les espaces éclatés

Par espaces éclatés, nous entendons des lieux très grandement ouverts, dont on ne peut saisir exactement les limites. *L'Étranger* d'Albert Camus donne à observer deux espaces éclatés majeurs : la rue et la plage.

3.1. La rue

La rue est un macro-espace habituellement illimitée et accessible à tout le monde. Dans la mesure où les comportements sont conditionnés par l'espace, la rue offre une certaine autonomie à ses usagers. Cependant, elle a ses règles et certaines attitudes demeurent proscrites, pour la sécurité et la pudeur collective. La principale rue mise en scène dans le récit camusien est la voie du faubourg, située derrière l'appartement de Meursault. Perché sur son balcon, le héros décrit les actions qui s'y déroulent. Selon lui, l'après-midi est beau et des familles vont en promenade pour rompre avec la monotonie quotidienne. Couples, enfants et jeunes se montrent épanouis dans les gestes posés. L'espace leur procure le plaisir de vivre, et l'accoutrement que nous décrit le narrateur des différents passants donne presque une ambiance de fête à la rue. Meursault s'y plaît également, à telle enseigne qu'il y reste jusqu'à la tombée de la nuit. Il pourra ainsi décrire le gai retour des promeneurs : « Ils hurlaient et chantaient à pleins poumons que leur club ne périrait pas. Plusieurs m'ont fait des signes. L'un m'a même crié : "on les a eus". Et j'ai fait "oui", en secouant la tête. (A. Camus, 1942, p. 39). Tout se passe comme si la rue donnait libre cours aux fantasmes des passants. Des fois, la rue peut apparaître également comme un lieu de sociabilité presque ordinaire, caractérisé par une expression de comportements relativement décontractés :

Ceux qui revenaient des cinémas de la ville arrivèrent un peu plus tard. Ils semblaient plus graves. Ils riaient encore, mais de temps en temps, ils paraissaient fatigués et songeurs. Ils sont restés dans la rue, allant et venant sur le trottoir d'en face. Les jeunes filles du quartier, en cheveux, se tenaient par le bras. Les jeunes gens s'étaient arrangés pour les croiser et ils lançaient des plaisanteries dont elles riaient en détournant la tête. (A. Camus, 1942, p. 40).

Au lieu de rentrer chez eux, pourquoi les jeunes gens préfèrent-ils rester dans la rue alors qu'ils paraissent, comme le précise le narrateur, fatigués ? Sans doute espèrent-ils trouver dans cet espace éclaté un apaisement immédiat que ne leur procurent pas leurs domiciles respectifs. Il est évident que la rue favorise une liberté de mouvements et des interactions que n'offrent pas les espaces clos. Les espaces éclatés donnent ainsi lieu à des gestes détendus et l'analyse de la plage le confirmera.

3.2- La plage

Pour emprunter quelques mots à Georges Pommet (1971, p. 366), nous présenterons la plage dans *L'Étranger* comme une étendue « bordée d'un côté par la mer vide de baigneurs et de l'autre par des cabanons desquels viennent "des bruits d'assiettes et de couverts" ». Espace éclaté et lieu de loisir, cet endroit offre aux personnages une grande

latitude d'actions. Pour quelqu'un comme Meursault qui aime nager, la plage est un lieu de prédilection. Il s'y rend souvent, tantôt avec son amante Marie, tantôt avec ses amis. Ils y passent de beaux moments de détente, loin du stress professionnel.

Cependant, il faut préciser que les lieux éclatés peuvent présenter des inconvénients. En effet, la démesure de l'espace peut, quelquefois, entraîner une démesure des actions. Cela est d'autant plus vrai que l'espace offre une telle liberté aux personnages qu'ils sont susceptibles d'avoir des conduites excessives. Ainsi, le héros peut insouciamment désirer Marie en pleine mer, absorbé par le plaisir et la liberté que lui assure l'espace. Plus tard, ce même endroit calme et paisible où Meursault avait été heureux avec sa compagne devient une plage vibrante sur laquelle le soleil agit comme une force tyrannique en déversant sa lumière aveuglante sur le personnage et en l'accablant par sa chaleur oppressante :

C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau [...] Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi » (A. Camus, 1942, p. 94-95).

La plage se transforme donc en une puissance hostile et écrasante qui pousse Meursault à tirer inconsciemment sur l'arabe : « Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé » (A. Camus, 1942, p. 95). Ici, l'espace ne se limite pas à accueillir l'action, il devient un catalyseur qui déclenche une réaction chez le personnage. La gâchette qui cède est moins le résultat d'une décision réfléchie que la manifestation d'une pression spatiale qui annihile la conscience du sujet. Nous pouvons légitimement soutenir Georges Pommet (1971, p. 366) lorsqu'il affirme :

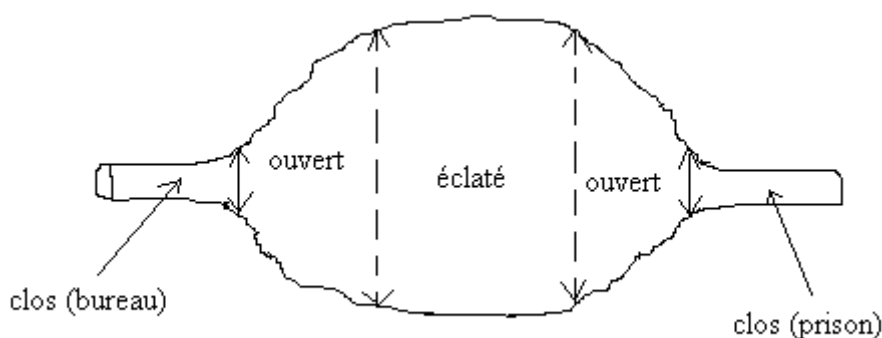
Cette propriété du soleil de "peser sur la terre" et de transformer l'espace en un continuum indifférencié de lumière et de chaleur, nous la retrouverons au moment du meurtre de l'arabe. Pour bien marquer ce qu'elle a d'agressif, Meursault l'oppose à la "trêve mélancolique" du soir.

L'opposition faite ici entre le poids exercé par l'astre du jour sur la terre et la trêve mélancolique du soir ne fait que conforter l'hypothèse d'une force accablante du soleil. On comprend que Meursault soit devenu un objet laissé à la merci de l'espace qui lui fait poser des actes dont la portée lui échappe. Pour preuve, le personnage n'a jamais su dire durant tout le procès pourquoi il a posé un tel acte meurtrier. En fin de compte, il faudra consentir au fait que le crime de Meursault soit indubitablement une conséquence spatiale. B. Camara (2008, p.141) aurait-il eu raison de penser que l'espace est, contrairement à ce que pensent les réalistes qui le perçoivent comme un contenant inoffensif (par opposition au temps), ce qu'il y a de plus redoutable ? De nombreux écrivains, à l'instar de Lamartine, se sont révoltés contre l'emprise du temps sur les humains. L'espace, par contre, a été souvent appréhendé sous un angle neutre et passif. Pourtant, l'espace est le point d'ancrage de toute chose. De plus, c'est lui qui abrite le temps et non pas l'inverse.

Pour être concis, l'espace définit l'homme. Dès lors, il serait approprié de dire, pour pasticher Lamartine, « Ô espace, suspends ton emprise ! »¹⁰.

4. Synthèse

Notre analyse sur l'espace peut être schématisée comme suit :



Ce schéma ci-dessus représente les trois différents types d'espaces, selon leur degré d'ouverture. Aux deux extrémités se trouvent les espaces clos. Comme l'indique le schéma, les extrémités sont rétrécies, équivalant à la coercition desdits espaces. La première extrémité correspond au tout premier espace clos apparu dans le roman, le bureau. La dernière extrémité correspond également au dernier espace coercitif qui met fin au récit, la prison. À côté de chaque espace clos se situent les espaces ouverts, proportionnellement à leur amplitude. Puis, au centre se placent les espaces éclatés, comme on peut le percevoir, avec toute leur étendue. En analogie avec la représentation, les espaces éclatés se retrouvent au centre de l'intrigue, car c'est sur la plage que commence le versant le plus palpitant de l'histoire.

Le récit débute donc par un espace clos et s'achève également par un autre espace clos : le bureau et la prison. Au bureau, la pression est plus psychologique, alors qu'en prison, elle est à la fois psychologique et physique. Dans son bureau, le héros n'est pas maître de lui-même, mais soumis aux ordres de son patron. Pour aller enterrer celle qui lui a donné vie, il faut qu'un mortel lui en donne l'autorisation. Le protagoniste demande effectivement une permission, mais son supérieur semble ne pas en être content. Meursault lui répond : « Ce n'est pas de ma faute » (A. Camus, 1942, p. 9). Nous constatons que la liberté de Meursault est réduite par des contraintes liées à son environnement professionnel. Par contre, en dehors de cet espace, le patron n'a plus d'autorité sur son employé. En prison, la pression psychophysique est en rapport avec l'espace. La solitude fait ressentir au personnage le poids de l'univers carcéral. Tel qu'il

¹⁰Voir Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, p. 115, URL : https://www.ebooksgratuits.com/pdf/lamartine_meditations_poetiques.pdf, consulté le 24/04/2026.

l'observe lui-même, « personne ne peut imaginer ce que sont les soirs dans les prisons » (A. Camus, 1942, p. 126). Au bureau, il est physiquement limité dans ses mouvements et psychologiquement tendu, à cause de son patron. En prison, au contraire, le héros est apparemment seul et maître de sa cellule, mais il se cogne toujours aux parois de l'espace. Bien qu'étant tous des espaces clos, chacun a pourtant sa particularité.

Il en est de même pour les espaces ouverts, qui ont normalement les mêmes caractéristiques, mais ne produisent pas le même plaisir des sens. Ainsi, les espaces de loisir procurent une grande gaîté aux personnages qui s'y trouvent. C'est le cas par exemple de l'établissement de bains du port, dans lequel Meursault peut nager et jouer avec Marie. Cette joie apparente est partagée par les autres nageurs. Au cinéma, lorsque le personnage principal regarde un film comme celui de Fernandel, il ne peut qu'être heureux, l'espace étant ouvert et procurant du plaisir. De même, lorsque le héros se retrouve au cabanon de Masson ou au restaurant de Céleste, en compagnie de ses amis, il éprouve une sensation de bien-être. Quant à l'asile de Marengo et le palais de justice, ils ne sont pas porteurs de joie, étant respectivement des lieux de deuil et de jugement. Pourtant, ils n'en demeurent pas moins des espaces ouverts, c'est-à-dire accueillant des comportements décontractés.

La rue et la plage sont tous des espaces éclatés mais ne donnent pas lieu à la même liberté d'action. Si Meursault peut jouer autant qu'il le veut à la plage, la rue ne saurait lui procurer le même degré de liberté sans transgresser les lois routières. C'est pourquoi, le héros est un libertin à la plage, au point de parvenir à tuer froidement l'arabe. L'espace impose donc les actions et a un impact considérable sur les personnages qui s'y trouvent. A chaque type d'espace correspondent des actions précises. In fine, l'analyse des différents espaces prouve bien que Meursault est en insécurité permanente, d'autant plus qu'il ne maîtrise pas son espace de vie. Partout, il est régi par une force spatiale qui le manipule dans ses gestes. Cette instabilité est à l'origine d'une grande conflictualité entre lui et sa société.

Conclusion

L'espace littéraire, « celui que l'on dit chargé de réalités ou de rêves, celui où il se passe des choses dont les signes rassemblés dans le texte pourront rendre compte » (X. Garnier, 2006, p. 18), ne constitue nullement un décor neutre. Dans *L'Étranger*, il agit comme une puissance impersonnelle qui oriente les actions et le discours des personnages. En effet, le roman présente plusieurs types de lieux qui correspondent chacun à un ensemble d'attitudes spécifiques, dont le sens apparaîtrait altéré si elles étaient transposées dans un autre cadre. Les actions des personnages sont de ce fait étroitement liées aux caractéristiques de l'environnement qu'ils occupent. L'exemple de Meursault, dont le comportement varie selon la configuration spatiale, en est révélateur. Ainsi, les espaces clos apparaissent comme des lieux de contrainte majeures qui restreignent les actions et favorisent l'enfermement. Ici, le geste est à l'image de l'espace, symbole le plus

représentatif de l'oppression physique et psychologique. A l'inverse, les espaces ouverts sont empreints d'expansion et de mobilité. Ces lieux accueillent des gestes libres, spontanés et exempts de toute contrainte. Quant aux lieux éclatés, ils favorisent une liberté d'action plus grande que celle observée dans les espaces ouverts. Toutefois, cet éclatement spatial est susceptible d'engendrer une forme de désorientation qui se répercute sur la cohérence des actions accomplies par les personnages. Tout concourt à penser que l'immensité de l'espace engendre une perte des repères, au point de conduire les êtres de papier à accomplir des gestes excessifs.

Finalement, l'espace dans le récit camusien se révèle comme une instance dynamique qui conditionne les pratiques humaines. Ce ne sont plus les personnages qui exécutent des actions en toute liberté, c'est l'espace qui rend les actions inévitables. Les corps et les esprits sont donc soumis à l'espace ; celui-ci les configure. Il ne fait nul doute que Meursault est un héros typique à l'instar de nombreuses figures du nouveau roman, parce qu'il symbolise l'individu anonyme et inutile du monde contemporain. C'est le héros de notre temps, spectateur d'un espace sociétal sur lequel il n'a aucune prise.

Références bibliographiques

- BACHELARD Gaston, 1957, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARTHES Roland, 1966, *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
- BARTHES Roland, 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- BLANCHOT Maurice, 1955, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- CAMARA Boubacar, 2008, « Elucidation sémiotique de la notion d'espace », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 38/A, pp.139-158.
- CAMUS Albert, 1942, *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
- DE LAMARTINE Alphonse, *Méditations poétiques*, URL : https://www.ebooksgratuits.com/pdf/lamartine_meditations_poetiques.pdf, consulté le 24/04/2026.
- GARNIER Xavier et ZOBERMAN Pierre (dir), 2006, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.
- GARNIER Xavier, 2006, « La littérature et son espace de vie », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 17-29.
- POMET Georges, 1971, « La structure de l'espace dans *L'Étranger* », in *Études françaises*, pp. 359-372, URL : <https://doi.org/10.7202/036498ar>, consulté le 28/04/2026.