

Le Rouge et le vert dans *L'Étranger* d'Albert Camus

— sur l'unité de l'intention de couleurs —

Takumi SASAKI

Abstract

This study aims to analyze the unity of the intention concerning colors in Albert Camus' *L'Étranger*, by focusing on Meursault's murder. In studies about Camus, so far, "the absurdity" of Meursault's act has been studied from various perspectives. However, we can find a kind of "novelistic intention", which appears to be the opposite of "the absurdity" at first sight, upon reading the scene of the beach in which the murder happens. So, in this paper, we begin the analysis by showing a strong awareness of Camus about the novelistic intention, by examining the low number of places and people in the beach scene. Then, on the basis of this analysis, we consider the relationship between Meursault's murder and the colors. In particular, we aim to prove that the expression "blood-colored soil" that Meursault employs in the funeral of his mother – although the blood does not actually flow – has an ability to evoke an image and even warn us of Meursault's murder. In this analysis, we pay attention to the "red twinkling" that Meursault sees when the blood actually flows on the beach (in short, only the first and third encounters with Arabs, among the three encounters). In addition, we also show that the red color is emphasized by another color, green, which is a complementary color to red and represents the sky in this novel. Just as the beach is not usually represented by red, French culture considered, it is strange that the sky is described by the green; furthermore, in this story, murder is linked to red and happiness to green. Finally, we examine that this semantic contrast of colors – red and green – is linked to the contrast of the story's construction, by referring to *La Mort heureuse*, an unfinished novel that Camus attempted to write before *L'Étranger*.

Meursault, héros de *L'Étranger* (1942), s'aperçoit un jour dans sa cellule qu'il monologue depuis longtemps :

Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste. [...] Je me suis approché de la lucarne et, dans la dernière lumière, j'ai contemplé une fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse, et quoi d'étonnant puisque, à ce moment, je l'étais aussi ? Mais en même temps et pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul⁽¹⁾.

Comme le symbolise cette attitude de Meursault, les paroles dans l'œuvre d'Albert Camus naissent quand le personnage est face à lui-même, dans un espace clos qui l'oblige à être séparé d'autrui. L'espace clos peut pour ainsi dire être considéré comme un lieu où commence la narration chez Camus. Dans cette scène, Meursault se fait justement face dans une prison – un exemple typique de l'espace clos – et se découvre lui-même, poussant la voix. Il est d'ailleurs remarquable qu'il se regarde dans la gamelle un peu plus tôt ; l'eau de la gamelle devient une sorte de

(1) Albert Camus, *L'Étranger*, dans *Œuvres complètes*, tome I [1931-1944], Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 188. En l'absence d'autres précisions, les références aux œuvres d'Albert Camus renvoient à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (tome I-IV, 2006-2008), désignée, d'après le nom du texte, par I, II, III et IV, suivie de l'indication de la page, par exemple, « *L'Étranger*, I, p. 188 ».

miroir, dans lequel Meursault regarde objectivement lui-même et sa propre action qu'il a inconsciemment menée jusque-là.

Meursault se rend ainsi compte de son propre comportement après s'être objectivement regardé et avoir entendu sa voix. Or, dans *L'Étranger*, il existe d'autres scènes dans lesquelles ce héros reconnaît sa conduite par le biais de la perception. Dans l'une d'elles, il tire sur l'Arabe sur la plage.

À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. [...] Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux⁽²⁾.

Ici, Meursault entend un bruit sec et assourdissant avant de comprendre ce qu'il a fait. En d'autres termes, c'est seulement après qu'il a perçu un coup de fusil qu'il comprend enfin qu'il a détruit « l'équilibre du jour » et « le silence exceptionnel d'une plage où [il] avai[t] été heureux ». Il est possible de dire que cette scène, dans laquelle Meursault reconnaît sa propre action après avoir écouté le coup de feu, présente la même structure que celle de la cellule que nous avons déjà citée – scène où il s'aperçoit qu'il a monologué après s'être regardé et avoir entendu sa propre voix.

Le problème de la narration de Meursault a été largement analysé jusqu'à présent. De plus, depuis que Roland Barthes a parlé de *L'Étranger* comme d'un « roman solaire⁽³⁾ », l'assassinat absurde de Meursault, qui appuie sur la détente du revolver à cause du soleil, a été étudié de diverses façons. Au sixième chapitre de la première partie, cependant, il semble que Meursault s'isole progressivement. N'est-il alors pas possible de dire qu'il se comporte en suivant certaines intentions romanesques⁽⁴⁾ ? Tatsuru Uchida signale par exemple que sur cette plage, Meursault et les autres personnages agissent pour conserver leur équilibre – équilibre du nombre de personnages, du port d'armes ou bien de la capacité de blesser avec ces armes –, en particulier quand ils usent de violence⁽⁵⁾. En outre, avant de commettre un meurtre, Meursault descend trois fois sur la plage et finit par s'y rendre sans compagnon, comme si l'isolement de Meursault était prévu à l'avance. Tous les mouvements du héros donnent de plus en plus l'impression d'être écrits selon l'intention romanesque de l'auteur. Autrement dit, il est possible de considérer que Camus a toujours conscience de choisir les « lieux » où Meursault se rend, tels que la plage ou la prison. Au sujet des lieux des romans, Camus étudie, dans « L'Intelligence et l'Échafaud », comment l'écrivain déplace les personnages et où il les emmène, en se référant à une anecdote sur un gardien de prison, qui refuse une demande de Louis XVI voulant transmettre un message à Marie-Antoinette. Ce texte révèle une partie de la pensée de Camus à l'égard des lieux

(2) *L'Étranger*, I, p. 176.

(3) Voir Roland Barthes, « « L'Étranger », roman solaire », dans *Œuvres complètes* [nouvelle édition], tome I, Seuil, 2002, pp. 478-481.

(4) Un exemple connu de ces intentions est la « règle du nombre de personnes ». Concrètement, chaque fois que Meursault se rend sur la plage, les personnages autour de lui – les Français qui l'accompagnent et les Arabes qui les affrontent – le quittent régulièrement les uns après les autres ; finalement, Meursault se retrouve seul sur la plage. Cette règle a été constatée par certains chercheurs ; Hiroshi Mino l'analyse ainsi minutieusement, en employant des chiffres concrets, tels que « trois [Français] contre deux [Arabes] », « deux [Français] contre deux [Arabes] » et « un [Français] contre un [Arabe] ». Voir Hiroshi Mino, *Lire L'Étranger d'Albert Camus*, [écrit en japonais] Sairyuusha, 2002, pp. 68-82.

(5) Tatsuru Uchida nomme « principe d'équivalence » cette intention des personnages voulant conserver leur équilibre quand ils usent de violence. Uchida signale que ce principe règne dans toute l'histoire de *L'Étranger* et incite Meursault à tuer l'Arabe. Voir Tatsuru Uchida, « L'éthique du XX^e siècle – Nietzsche, Ortega y Gasset, Camus – » [écrit en japonais], in *Kobe College studies* 46, n° 1, 1999, en particulier pp. 87-89. D'après Uchida, Meursault tire sur l'Arabe parce que d'une part, le déséquilibre de la blessure que Raymond a reçue lors de la première rencontre reste sans se résoudre jusqu'à la dernière rencontre, d'autre part, parce que lors de la deuxième rencontre, Meursault propose à Raymond une condition : il peut tirer sur l'Arabe si celui-ci prend son couteau ; Raymond l'accepte. Lors de cette deuxième rencontre, comme l'Arabe ne sort pas son couteau jusqu'à la fin, ils n'usent pas de violence. Mais à la troisième et dernière rencontre, quand Meursault se rend seul à la plage, l'Arabe prend son couteau ; la condition qu'a proposée Meursault est remplie par accident : Meursault a le droit de tirer sur l'Arabe.

dans les romans.

Ce bel exemple de propriété dans les termes et d'obstination dans l'emploi, me paraît s'appliquer parfaitement, sinon à toute notre littérature romanesque, du moins à une certaine tradition classique du roman français. Les romanciers de cette famille se refusent aux commissions et leur seul souci semble être de mener imperturbablement leurs personnages au rendez-vous qui les attend [...]⁽⁶⁾.

À la suite de cette citation, il mentionne « l'unité de l'intention⁽⁷⁾ ». Ainsi, d'après Camus, si les écrivains veulent mener leurs personnages « au rendez-vous qui les attend », c'est aussi qu'ils recherchent l'unité de l'intention. Dans le cas de *L'Étranger*, tous les lieux – la plage où se déroule le meurtre et la prison qui sépare Meursault d'autrui et le met face à lui-même – n'apparaissent pas par hasard ; Camus les choisit intentionnellement et d'une façon rétrograde⁽⁸⁾.

Certes, le meurtre commis à cause du soleil n'est pas raisonnable : il est absurde. À première vue, l'absurde se situe à l'opposé de l'intention romanesque. Or, dans la scène de la plage où Meursault commet son meurtre, il semble que certaines intentions romanesques fonctionnent tout de même, outre la question des lieux. C'est à l'emploi des couleurs que nous voulons prêter attention ici. Réfléchissons donc, dans cette étude, à l'unité de l'intention dans *L'Étranger*, en observant comment les couleurs sont employées pour décrire le meurtre absurde de Meursault.

1. La plage rouge

Au premier chapitre de la première partie de *L'Étranger*, Meursault assiste à l'enterrement de sa mère. Pendant la cérémonie, il ne regarde jamais le visage de sa mère, jette à peine un œil à son cercueil, comme s'il n'était pas influencé par cette mort. Mais lorsqu'il raconte l'impression inoubliable que lui laisse le jour de l'enterrement, en parlant de la ville et de ses habitants qu'il remarque quand il marche de l'asile de vieillards au cimetière, ou bien de Pérez, un des assistants des funérailles, Meursault mentionne une seule fois, indirectement, sa mère : « la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman⁽⁹⁾ ». Après la veillée funèbre, juste avant de marcher vers le cimetière, il regarde autour de lui et décrit le paysage, employant l'expression « cette terre rousse et verte⁽¹⁰⁾ ». C'est sans doute cette terre rousse qu'il a vue sur la bière de sa mère. Mais lorsque cette terre est mise sur la bière, il n'emploie pas pour la décrire les termes « roux », « rouge » ou « brun », couleurs que l'on utilise généralement. La bière couvre certes le corps de sa mère, mais celle-ci est morte de vieillesse : elle ne saigne pas. Meursault ose néanmoins choisir l'expression « la terre couleur de sang ». Et le troisième dimanche suivant cette cérémonie, sur la plage, le sang coule effectivement devant Meursault. Il semble que la description « couleur de sang » anticipe le meurtre de Meursault. De même que les lieux, les couleurs ne s'emploient-elles pas avec certaines intentions romanesques ? Bien que « cette terre rousse » et « la terre couleur de sang » représentent la même chose, l'impression des lecteurs est complètement différente entre ces deux expressions de couleurs. Il est donc possible de considérer que l'expression « la terre couleur de sang » a la capacité d'évoquer une image. Cette capacité finit par introduire la scène sur la plage où le sang coule réellement, et la couleur rouge s'y superpose.

Analysons donc plus minutieusement la couleur dans la scène de la plage. Ce jour-là, Meursault fait une visite au cabanon de Masson et descend sur la plage avec Raymond et Masson, après le déjeuner. C'est là qu'ils rencontrent trois fois les Arabes. Lors de la première rencontre, immédiatement après avoir reconnu les deux Arabes, Meursault raconte : « Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant⁽¹¹⁾. » Certes, ici, le soleil tape tellement fort

(6) « L'Intelligence et l'Échafaud », I, p. 894.

(7) *Ibid.*, p. 895.

(8) Il est sûrement possible de se réclamer des théories de Gérard Genette : tout le mouvement de Meursault est décidé par le dénouement de l'histoire, par les « déterminations *rétrogrades* ». Voir Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

(9) *L'Étranger*, I, p. 50. C'est nous qui soulignons.

(10) *Ibid.*, p. 49.

(11) *Ibid.*, p. 172.

que Meursault mentionne sa situation : « [...] j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue⁽¹²⁾. » Toutefois, on n'éprouve normalement pas le fait que le sable est rouge. Cette expression surpasse une description objective. Il convient donc de présumer que « la terre couleur de sang » évoque ici l'image du sable rouge.

De fait, lors de cette première rencontre, les Français et les Arabes se bousculent et le sang coule, comme si la « couleur de sang » exige le sang réel. Dans ce cas, Meursault voit seulement les quatre autres se bagarrer sans qu'il participe directement à cette querelle. Mais il constate qu'ils saignent, juste à côté d'eux, en disant : « Pendant ce temps Raymond aussi a frappé et l'autre avait la figure en sang⁽¹³⁾ », ou bien : « [...] ils se sont enfuis très vite, pendant que nous restions cloués sous le soleil et que Raymond tenait serré son bras dégouttant de sang. [...] Mais chaque fois qu'il parlait, le sang de sa blessure faisait des bulles dans sa bouche⁽¹⁴⁾. » Les Arabes sont battus jusqu'au sang, et Raymond finit aussi par se blesser à la bouche et au bras. Si Meursault trouve le sable rouge, si le sang réel coule et si la mort de l'Arabe advient à la fin de cette effusion de sang, ce serait parce qu'il existe un lien entre les images de couleur. À la limite, la « couleur de sang » liée à la mort de sa mère introduit la description du sable rouge sur cette plage.

L'image du sang se rattache étroitement à la couleur rouge que Meursault voit sur la plage : cela se confirme par la différence existant entre la deuxième et la troisième rencontres. En effet, à la deuxième rencontre, où Meursault et Raymond descendent tous deux à la plage, Meursault ne voit pas la couleur rouge ; de plus, aucun sang ne coule. En outre, puisque Raymond porte un revolver à cet instant, il aurait pu tirer s'il le voulait. En dépit de cette situation, lors de cette rencontre où Meursault ne voit pas la couleur rouge, les deux Arabes s'en vont : personne n'use de violence. En revanche, à la troisième et dernière rencontre, quand Meursault retourne seul vers la plage, le sable émet à ses yeux à nouveau une lumière rouge : « C'était le même éclatement rouge. Sur le sable, la mer hale-tait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues⁽¹⁵⁾. » C'est justement après cette description qu'il tue l'Arabe. Après qu'il a tiré, on ne trouve plus de description concrète du sang, mais il va de soi qu'il coule beaucoup. Même ici, l'effusion réelle de sang se produit comme si elle était guidée par la couleur rouge.

Le sang coule ainsi lors de la première et la troisième rencontres, où la couleur rouge est décrite, tandis qu'il ne coule pas dans la deuxième rencontre, où la couleur rouge n'est pas mentionnée. Après l'arrestation, Meursault ne regrette pas son acte ni ne se souvient du visage de la victime. Il raconte machinalement la même histoire en répondant aux questions des juges⁽¹⁶⁾. Or, quand le juge d'instruction lui demande pourquoi il a attendu entre le premier et les quatre autres coups, Meursault éprouve une sensation physique particulière, comme s'il se trouvait de nouveau sur les lieux : « Une fois de plus, j'ai revu la plage rouge et j'ai senti sur mon front la brûlure du soleil⁽¹⁷⁾. » Au lieu du meurtre, le rouge et la plage ne s'unissent qu'indirectement en tant qu'éclatement rouge du sable. Mais quand Meursault se souvient de la scène de meurtre au cours de l'instruction judiciaire, la plage même finit par être directement qualifiée par la couleur rouge, « la plage rouge ». Dans ce roman, la lumière du soleil devient le mobile du crime ; elle rend en outre ce meurtre irraisonnable et absurde. Mais si on analyse la scène du meurtre en prêtant attention à la description, l'emploi des couleurs suit l'intention romanesque. « La terre couleur de sang » se rattache à la plage rouge ; cette description conduit finalement Meursault à faire un pas en avant vers le meurtre.

2. Le ciel vert

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la couleur du sang, c'est-à-dire le rouge, est attribuée à la plage et son rôle consiste à provoquer le meurtre du héros. Il convient de noter que dans ce roman – bien qu'il n'y ait pas de mention précise –, la couleur rouge n'apparaît pas toute seule ; elle fait pendant à une autre couleur : le vert. Car, si l'on veut donner une vue d'ensemble des couleurs dans *L'Étranger*, si Meursault voit l'étincellement de « la plage rouge » au

(12) *Idem*.

(13) *Idem*.

(14) *Ibid.*, pp. 172-173.

(15) *Ibid.*, p. 174.

(16) Meursault étant obligé de raconter son acte plusieurs fois, les interrogatoires le fatiguent : « Moi, j'étais lassé de répéter ainsi la même histoire et il me semblait que je n'avais jamais autant parlé » (*ibid.*, p. 179).

(17) *Ibid.*, p. 180. C'est nous qui soulignons.

moment de commettre le meurtre, c'est « le ciel vert » qu'il contemple dans la scène où il éprouve le bonheur. Il va sans dire que d'ordinaire, la plage n'est pas qualifiée par la couleur rouge ; de même, compte tenu de la culture française, le ciel par beau temps est habituellement décrit par la couleur bleue ; le ciel crépusculaire est quant à lui orange ou rouge : il est donc étrange que le ciel soit qualifié de vert. Puisque le vert est la couleur complémentaire (la couleur opposée) du rouge, cette couleur semble être intentionnellement choisie pour décrire le ciel. En somme, dans ce roman, la couleur du ciel ainsi que celle de la plage dévient de l'emploi général de la couleur. D'ailleurs, si l'on se rappelle que Meursault pense avoir détruit le silence heureux quand il tire sur l'Arabe, il est possible de considérer que le meurtre se rattache au rouge et le bonheur au vert : les deux s'opposent ainsi sémantiquement. L'intention romanesque se trouve alors non seulement dans l'emploi particulier des couleurs, mais aussi dans leur opposition sémantique.

En fait, le vert est la couleur privilégiée pour désigner le ciel chez Camus. Il apparaît dans ses romans, ses pièces de théâtre et ses essais : on peut le retrouver, par exemple, dans *Noces* (1939), *La Mort heureuse* (1971), *Caligula* (1944), *L'Été* (1954) ainsi que dans les *Carnets*. Dans tous ces ouvrages, le ciel vert apparaît toujours quand le narrateur ou le héros éprouve le contentement et le bonheur. Même dans *L'Étranger*, Meursault à deux reprises le ciel vert. Il le regarde une première fois au troisième chapitre de la première partie, sur le chemin du retour, après avoir fini son travail : « J'ai travaillé tout l'après-midi. 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⁽¹⁸⁾. » Ici, le sentiment du héros et la couleur du ciel se réfléchissent réciproquement : quand Meursault, baignant dans le bonheur, lève les yeux vers le ciel, celui-ci est vert ; aussitôt qu'il voit cette couleur, il éprouve un bonheur plus grand. De même, au cinquième chapitre de la deuxième partie, Meursault, qui vient d'être condamné à mort, regarde souvent le ciel à travers les barreaux de sa cellule ; à un moment précis, le ciel lui paraît vert encore une fois : « Il y avait aussi deux choses à quoi je réfléchissais tout le temps : l'aube et mon pourvoi. Je me raisonnais cependant et j'essayais de n'y plus penser. Je m'étendais, je regardais le ciel, je m'efforçais de m'y intéresser. Il devenait vert, c'était le soir⁽¹⁹⁾. » Après la condamnation à mort, Meursault réfléchit certainement toujours à sa propre mort, mais au moment où il voit le ciel vert, il essaie de ne plus penser au pourvoi et accepte peu à peu la mort, retrouvant ainsi sa tranquillité. Pour ainsi dire, il s'accommode à cet instant avec la mort. Ainsi, le ciel vert, qui apparaît deux fois dans *L'Étranger*, s'unit au bonheur et à la satisfaction, qui s'opposent au meurtre ou à la violence.

Comme nous l'avons déjà signalé, ces deux couleurs – le rouge qui se lie au meurtre et le vert qui se lie au bonheur – sont complémentaires. Cela veut dire que ces deux couleurs sont opposées. Même sur ce point, le rouge qui est la couleur du sang et qui caractérise la plage, lieu du meurtre, est souligné par sa couleur opposée, le vert. En ce qui concerne les couleurs complémentaires, Schopenhauer écrit dans *Sur la vue et les couleurs* (1816), à propos de la « chromatologie » :

Le nombre des couleurs est infini : pourtant, chaque couple de couleurs opposées contient les éléments rendant possibles toutes les autres. [...] Car la couleur apparaît toujours comme *dualité* [...]. D'un point de vue chromatologique, on ne doit donc nullement parler de couleurs isolées, mais seulement de *paires de couleurs* [...] ⁽²⁰⁾.

Schopenhauer nomme cette dualité de couleurs « *polarité*⁽²¹⁾ » et affirme qu'il faut toujours parler de paires de couleurs. En outre, c'est le rouge et le vert – deux couleurs complémentaires – qu'il cite en exemple, le plus typique de ces paires de couleurs.

Dans *L'Étranger*, le rouge et le vert se rattachent tous deux à ce à quoi ils ne sont généralement pas rattachés : le rouge qualifie la « plage » et le vert le « ciel ». Cela prouve que ces deux couleurs sont employées avec une intention spéciale et que le contraste des couleurs complémentaires met en relief l'opposition de sens. Le rouge de la

(18) *Ibid.*, p. 155.

(19) *Ibid.*, p. 206.

(20) Arthur Schopenhauer, *Sur la vue et les couleurs*, traduit par Maurice Élie, dans *Textes sur la vue et sur les couleurs*, Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1986, p. 65. C'est nous qui soulignons.

(21) *Ibid.*, p. 66.

plage, mêlé à un soleil violent, pousse Meursault à commettre un meurtre ; le vert du ciel se rattache à son bonheur : s'opposant réciproquement, ces deux couleurs suggèrent que Meursault est complètement éloigné de la vie quotidienne ou du sentiment de bonheur.

3. Du contraste de la signification au contraste de la construction

Camus semble également bien considérer où il doit placer le rouge et le vert dans le roman. *L'Étranger* se compose de deux parties, mais si on le regarde d'un autre point de vue, il consiste, au total, en onze chapitres. Or, le sixième chapitre de la première partie, qui constitue le centre de ces onze chapitres et dans lequel le meurtre de Meursault est narré, fait office de charnière dans l'histoire. Quand on sépare les deux parties en deux sur le sixième chapitre, dans la première partie, c'est du point de vue de Meursault qu'une suite d'affaires – les funérailles de sa mère, sa vie quotidienne ou le champ de ses relations – est racontée. Au contraire, dans la deuxième partie, il s'agit de l'interprétation d'autres personnages, tels que le procureur ou l'avocat. L'histoire se construit de telle sorte que les deux parties tracent une parallèle. Et tandis que la couleur rouge apparaît intensivement dans la scène sur la plage, scène du meurtre qui est l'axe du récit, le vert apparaît une fois dans chaque partie, de sorte que le rouge est placé entre les deux verts. Le vert, le rouge et le vert, cette disposition répond à la scène comme suit : le premier vert correspond à la scène où Meursault éprouve du bonheur, les rouges correspondent à la scène de l'assassinat sur la plage, et le dernier vert correspond à la scène où Meursault éprouve de la satisfaction malgré l'arrêt de mort. Dans cette façon de déposer les couleurs, il se peut qu'une considération délicate de l'auteur à l'égard de la construction soit trouvée.

De plus, c'est *La Mort heureuse*, roman que Camus renonce à achever, qui montre que le rouge et le vert sont disposés avec une intention précise dans *L'Étranger* ; en effet, dans ce roman inachevé, l'image des couleurs établit plus nettement un contraste à la fois sémantique et structurel. Concrètement, la première partie de *La Mort heureuse* commence par la scène où le héros, Patrice Mersault, tue sa connaissance, Zagreus, avec un fusil. Cette scène est elle-même déjà suffisante pour que les descriptions de sang fassent une vive impression au lecteur, mais dans la première partie, on trouve de nombreuses autres descriptions sanglantes, telle celle d'un blessé dans le port dont le bras saigne⁽²²⁾, ou d'un autre homme, qui évoque dans un restaurant une scène lugubre à laquelle il a assisté aux batailles de la Marne⁽²³⁾. Il est d'ailleurs remarquable que, comme dans *L'Étranger*, la couleur du sang est employée pour décrire une ville qui aurait pu être qualifiée par le rouge ou le brun dans *La Mort heureuse* : « les maisons aux tuiles de sang frais⁽²⁴⁾ ». Il est ainsi possible de trouver beaucoup de rouge, couleur du sang, dans la première partie de ce roman. En revanche, le ciel vert apparaît cinq fois, et seulement dans la deuxième partie. Par exemple, quand Mersault accepte graduellement sa vie solitaire en essayant de croire que la solitude lui apporte le bonheur, son sentiment est décrit comme suit : « Tant de soirs semblables avaient été en lui comme une promesse de bonheur que d'éprouver celui-ci comme un bonheur lui fit mesurer le chemin qu'il avait parcouru de l'espoir à la conquête. Dans l'innocence de son cœur, il acceptait ce ciel vert [...]»⁽²⁵⁾. » Puisque le meurtre commis par le héros est décrit dans la première partie et que la poursuite de son bonheur est décrite dans la deuxième partie, le rouge et le vert dans *La Mort heureuse* – de même que dans *L'Étranger* – se rattachent chacun au meurtre et au bonheur pour contraster sémantiquement entre eux : ce contraste est d'ailleurs employé même pour la construction de l'histoire. Autrement dit, par l'intermédiaire des deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, le contraste de la signification ainsi

(22) Voir *La Mort heureuse*, I, pp. 1108-1109 : « Sur la planche, soudain les hommes s'arrêtèrent en désordre. Un des leurs était tombé entre les madriers assez rapprochés pour le retenir. Mais son bras pris derrière lui, écrasé sous l'énorme poids du sac, il criait de douleur. [...] Ils avaient dégagé le blessé et, renversé sur les planches et parmi la poussière, les lèvres blanchies par la souffrance, il laissait pendre son bras cassé au-dessus du coude. Une esquille d'os avait traversé les chairs, dans une plaie hideuse d'où coulait le sang. Roulant le long du bras, les gouttes de sang tombaient, une à une, sur les pierres brûlantes avec un petit grésillement d'où s'élevait une buée. »

(23) Voir *ibid.*, pp. 1110-1111 : « Jusqu'à ce qu'Emmanuel entreprit de raconter au patron sa fameuse bataille dans la Marne. « [...] Y avait tellement de blessés et de morts, que dans le fond du ravin, il y avait tellement de sang qu'on aurait pu traverser avec un canot. [...] » »

(24) *Ibid.*, p. 1107.

(25) *Ibid.*, p. 1187. En ce qui concerne les quatre autres exemples, voir *ibid.*, p. 1147, p. 1152, p. 1183 et p. 1192.

que celui de construction naissent en même temps dans ce roman.

L'Étranger est rédigé en se basant sur l'insuccès de *La Mort heureuse*. On peut donc supposer que même dans *L'Étranger*, Camus rattache le rouge au meurtre et le vert au bonheur et qu'il les dépose pour procéder à une comparaison de la construction, par un moyen différent de *La Mort heureuse*.

En guise de conclusion — le ciel bleu

Ainsi que nous l'avons déjà analysé jusqu'ici, « la terre couleur de sang » que Meursault voit dans l'enterrement de sa mère se rattache à « la plage rouge » et elle finit par provoquer une effusion réelle de sang, c'est-à-dire le meurtre. De plus, cette « plage rouge » établit une relation opposée avec « le ciel vert », à la fois sémantiquement et structurellement. Or, si l'on peut trouver, dans ce roman, la description du ciel qui est qualifié par une autre couleur, cela peut confirmer plus clairement que « le ciel vert » est un emploi particulier et qu'il se rattache au bonheur de Meursault. De fait, pendant l'enterrement de sa mère, Meursault voit « le ciel bleu et blanc⁽²⁶⁾ » sur le chemin du cimetière. Bien que Meursault n'exprime pas ses sentiments pendant la cérémonie, au moins, il est certain qu'il n'éprouve pas de bonheur ou de satisfaction à ce moment-là. C'est immédiatement après qu'il a vu ce ciel bleu qu'il trouve que la terre est « couleur de sang ». En outre, quand il arrive à la plage, lieu de meurtre, avec Marie et Raymond par l'autobus, il voit aussi « le bleu déjà dur du ciel⁽²⁷⁾ ». Si nous osons le répéter, juste après avoir vu ce ciel bleu, l'éclatement rouge de la plage est à portée de la vue de Meursault et le sang s'y coule effectivement, parce qu'il tue l'Arabe. Ainsi, quand Meursault n'éprouve pas de bonheur, le ciel est décrit par la couleur bleue. Ce qui prouve que le ciel vert comprend une signification particulière et qu'avec la plage rouge, il s'emploie en suivant l'unité de l'intention romanesque.

⁽²⁶⁾ *L'Étranger*, I, p. 150. Or, dans la scène de l'enterrement de la mère de Meursault, il existe un autre contraste de couleurs : le blanc et le noir. Le jour de la veillée funèbre, la lumière et la couleur blanche agressent plusieurs fois ses yeux et le fatiguent : « C'était une salle très claire, blanchie à la chaux et recouverte d'une verrière » (*ibid.*, p. 143) ; « L'éclat de la lumière sur les murs blancs me fatiguait » (*ibid.*, p. 145) ; « D'avoir fermé les yeux, la pièce m'a paru encore plus éclatante de blancheur » (*idem.*). En revanche, le jour de l'enterrement, la couleur noire attire les yeux de Meursault et il manque perdre conscience : « J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture » (*ibid.*, p. 150). « [L]a terre couleur de sang » apparaît après cette couleur monotone et lui fait d'autant plus une vive impression.

⁽²⁷⁾ *Ibid.*, p. 169.