

RELIRE *L'ÉTRANGER*: ÉTUDE STYLISTIQUE

C'est en août 1937, il y a tout juste cinquante ans, qu'Albert Camus a esquissé dans ses carnets le thème de *L'Étranger*: "Un homme qui a cherché la vie là où on la met ordinairement (mariage, situation, etc.) et qui s'aperçoit d'un coup, en lisant un catalogue de mode combien il a été étranger à sa vie".¹ Rien dans cette citation n'annonce la prodigieuse carrière de ce roman qui a fait les délices aussi bien du grand public que des lecteurs les plus spécialisés. Au fond, *L'Étranger*, c'est le roman parfait que plusieurs écrivains, aux tendances esthétiques les plus opposées (par exemple Sartre et Robbe-Grillet), ont tenté de récupérer, le plus souvent avec succès. Grâce à son style énigmatique, on peut en effet relier ce récit à plusieurs systèmes de valeurs. Nous ne souhaitons pas dans cette étude reprendre l'une ou l'autre des interprétations du roman. Nous n'allons pas considérer Meursault comme une personne réelle ou comme l'incarnation d'une philosophie, par exemple celle de l'absurde. Nous nous interrogerons plutôt sur la désignation du référent dans le texte dont, écrit Roger Quilliot, le "problème essentiel reste celui du style."² Camus jugeait d'ailleurs "impropre qu'on parlât de réalisme ou de psychologie du comportement"³ à propos de ce roman dont les thèmes peuvent être considérés comme des motifs musicaux en ce sens qu'ils structurent le texte en lui donnant sa tonalité, sa personnalité. En d'autres termes, avant de renvoyer au monde réel ou de suggérer une signification quelconque, les énoncés et les diverses péripéties du roman doivent être considérés dans leurs relations mutuelles. Comme l'écrit Proust dans "Marcel

Littératures, n° 1 (1988)

¹ Camus, Albert, *Carnets* (mai 1935-février 1942), Paris, Gallimard, 1962, p. 61.

² Quilliot, Roger, "Présentation" de *L'Étranger* in *Théâtre Récits Nouvelles* d'Albert Camus, Paris, La Pléiade, 1967, p. 1916.

³ Quilliot, Roger, *Ibidem*, p. 1919.

Proust par lui-même", la beauté en art (ou plus simplement l'efficacité stylistique) ne réside pas "dans les couleurs, mais dans leur harmonie".⁴ Cela revient à dire que les éléments d'un texte doivent produire un effet de composition. D'où l'importance des répétitions, des oppositions, des mises en abyme, bref de toutes les techniques d'écriture employées par Camus. Nous allons donc aborder les grandes articulations du roman (la sensualité, la figure maternelle, l'amour, la Loi) selon les nombreuses désignations qu'en fait Camus en nous appliquant à faire ressortir comment l'agencement de ces désignations constitue l'originalité stylistique de *L'Étranger*.⁵

1. LE PLAISIR DANS *L'ÉTRANGER*

1.1 Sensualité et refoulement de la conscience

Dès la première lecture de *L'Étranger* on constate que Meursault est un homme sensuel. Il aime l'amour, le soleil, les bains de mer, la course, bref, tout ce qui excite les sens. Comment Camus désigne-t-il cette constante activité sensuelle chez son narrateur? Nous avons relevé dans la première partie du roman plusieurs passages qui manifestent cette sensualité. Voyons comment ils se présentent.

Au début du récit, après avoir couru pour ne pas manquer l'autobus, Meursault ajoute: "Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet." (P 1127-1128; F 10) Cette notation comporte deux motifs juxtaposés: une série de sensations éprouvées par le narrateur et l'abandon, chez ce dernier, de toute conscience du réel au profit d'un sommeil sans faille. Or, cette relation entre la sensualité et le sommeil nous apparaît comme une des structures sty-

⁴ Proust, Marcel, "Marcel Proust par lui-même", in *Album Proust*, Paris, La Pléiade, 1965, p. 120.

⁵ Nos références à *L'Étranger* renvoient le lecteur à la fois à l'édition "La Pléiade" intitulée *Théâtre Récits Nouvelles* et à la collection "Folio".

listiques les plus fréquentes du récit. On la retrouve, par exemple, quand Meursault veille sa mère avant l'enterrement: "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." (P 1131; F 18) D'une part donc, le plaisir; d'autre part, le sommeil. Et lorsque Meursault rentre à Alger qu'il assimile à un "nid de lumière" (P 1137; F 31), il s'écrie: "j'ai pensé que j'allais me coucher et dormir pendant douze heures." (P 1137; F 30) On voit déjà apparaître cet aspect essentiel de l'écriture de *L'Étranger*: la juxtaposition dans un même élan de l'expression du plaisir et de la pulsion vers le sommeil. Cela s'observe également lorsque Meursault séduit Marie Cardona. A la plage d'abord: "Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins [...] et comme en plaisantant, j'ai laissé aller ma tête en arrière et je l'ai posée sur son ventre [...] Nous sommes restés longtemps sur la bouée, à moitié endormis." (P 1139; F 34) Plaisir et sommeil sont ainsi inéluctablement liés dans le récit du narrateur comme le montre cet autre exemple: "j'ai cherché dans le traversin l'odeur de sel que les cheveux de Marie y avaient laissée et j'ai dormi jusqu'à dix heures." (P 1139; F 36) Bien sûr, tous les exemples que nous avons cités ont d'abord une valeur référentielle et on peut considérer *L'Étranger* comme une suite de tableaux un peu naïfs et même parfois pittoresques: l'enterrement d'une mère, une journée à la plage, le procès d'un employé de bureau, les effets de manches d'un procureur, d'un juge d'instruction, d'un aumônier de prison, etc. Mais l'intérêt du roman n'est pas plus dans cette suite de portraits que le charme d'un tableau de Renoir ne réside dans une corbeille de fruits. Ce qui compte, c'est évidemment le style et c'est pourquoi nous nous efforçons de le définir.

Jusqu'ici, nous nous sommes bornés à relever que sensualité et sommeil étaient juxtaposés dans cette écriture romanesque. Mais il arrive aussi que cette sensualité soit exprimée sans qu'il soit explicitement fait mention du sommeil du narrateur, quand il nous confie par exemple le plaisir qu'il éprouve à se laver les mains avant d'aller déjeuner: "je me suis lavé les mains. A midi, j'aime bien ce moment. Le soir, j'y trouve

moins de plaisir parce que la serviette roulante qu'on utilise [...] a servi toute la journée." (P 1143; F 42-43) Quelle curieuse notation! Car se laver les mains, n'est-ce pas un acte automatique qu'on accomplit sans y penser? En faire une source de plaisir, articulée et revendiquée, n'est-ce pas signaler l'infantilisme de Meursault? Et on peut certes poser la question: pourquoi, pour qui Meursault se lave-t-il les mains avec un tel enthousiasme?

Souvent associé au sommeil, parfois de nature régressive, le plaisir dans *L'Étranger* n'est pas aussi innocent qu'il y paraît et peut-être même comporte-t-il une finalité suicidaire, comme le suggère l'exemple suivant. Avec son ami Emmanuel, Meursault a décidé de courir derrière un camion. Voici comment Camus raconte cet épisode: "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." (P 1143; F 44) On voit combien l'abandon du narrateur à la jouissance physique donne une tonalité irréelle, fantastique à la scène décrite. On relève également que le plaisir est ici associé à l'aveuglement de Meursault, notion qui radicalise et explicite l'idée de sommeil que nous avons signalée dans les exemples précédents. En somme, le plaisir est interdit à Meursault, d'où son effacement par la juxtaposition au sommeil et à l'aveuglement. Dans *L'Étranger*, la scène oedipienne (le désir de la mère et la honte qu'il génère) s'inscrit dans la structure stylistique du récit, dans cette constante association entre la sensualité du narrateur et le refoulement de sa conscience. Ainsi, à la plage, jouissant du soleil et de la présence de Marie, Meursault s'endort: "Elle s'est allongée flanc à flanc avec moi et les deux chaleurs de son corps et du soleil m'ont un peu endormi." (P 1163; F 83) Bien sûr, on peut en se plaçant dans une perspective étroitement référentielle faire de l'indolence ou du sommeil de Meursault une stricte source de plaisir. On peut trouver agréable de somnoler dans un autobus, sur une plage ou même dans une veillée funéraire. On peut aussi être séduit par l'épuisement physique que procure la course à pied. Mais nous croyons plutôt qu'il faut accorder un

statut symbolique à la présence du sommeil et de l'aveuglement dans l'expression de la sensualité du narrateur. La répétition de ces deux motifs (plaisir, sommeil) constamment associés n'est ni banale ni innocente.

On peut d'autant plus considérer que le sommeil a pour fonction d'effacer le plaisir dans le texte camusien qu'on y trouve une tendance générale à l'effacement. La négation du réel est un des ressorts de *L'Étranger* et il est intéressant d'observer comment cette négation se manifeste dans le style, comment la construction du récit est telle que les référents successifs y sont, presque simultanément, désignés et abolis. Citons un dernier exemple de ce mouvement autour de la sensualité. Meursault est à la plage avec Marie, les vagues sont paresseuses, ils s'amuse à faire rejaillir sur leurs visages des gouttes d'eau. Le moment est entièrement ludique. Le plaisir du narrateur est cependant interrompu et il précise: "au bout de quelque temps, j'avais la bouche brûlée par l'armertume du sel." (P 1150; F 58) D'un point de vue symbolique, cette brûlure a le même statut que le sommeil et l'aveuglement dans les passages déjà étudiés: elle vient, sinon abolir, du moins interrompre le plaisir de Meursault.

1.2 La sensualité contrariée

Examinons maintenant la scène la plus importante du roman: le meurtre de l'Arabe. Du point de vue de l'intrigue, il s'agit en effet d'une espèce de rupture. Avant de tuer l'Arabe, Meursault menait la vie sans histoire d'un modeste employé de bureau algérois; après son crime, il fait l'objet d'un procès dont la narration permet à Camus de dénoncer les excès et l'immoralité de l'appareil judiciaire, si bien que c'est finalement Meursault qui apparaît comme victime, l'Arabe assassiné ayant depuis longtemps évacué la conscience du lecteur. Nous reviendrons plus bas sur la représentation du monde juridique dans *L'Étranger*. Pour le moment, voyons comment Camus caractérise Meursault lors de la scène du meurtre.

On observe d'abord que la nature, jusque-là source de plaisir pour le narrateur, est devenue une réalité hostile. Cela est particulièrement vrai du soleil dont l'éclat "sur la mer était insoutenable." (P 1163; F 85) Et Meursault ajoute: "Je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue." (P 1164; F 86) Dorénavant indice négatif, signe prémonitoire d'une mort tragique, le soleil jette Meursault dans une inconscience meurtrière, dans ce qu'il appelle "un océan de métal bouillant." (P 1167; F 93) Rappelons-nous, dans les exemples déjà cités, combien le plaisir quotidien du narrateur est associé au sommeil et à l'aveuglement que l'on peut considérer comme des états inconscients. Et cette interruption de l'activité sensuelle par divers phénomènes inconscients trouve son expression la plus radicale dans la scène du meurtre. Comme Oedipe, Meursault devient aveugle. Le passage suivant est particulièrement éloquent à cet égard: "La brûlure du soleil gagnait mes joues [...] la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais." (P 1168; F 94-95) Destabilisé par cette "épée brûlante" (P 1168; F 95) qui fouille ses "yeux douloureux" (P 1168; F 95), Meursault ne s'appartient plus. Il est tout entier livré à son inconscient qui, dans cet "air enflammé" (P 1167; F 93), lui dicte irrévocablement de tuer l'Arabe. Sous des formes atténuées (sommeil, aveuglement), l'inconscient, nous l'avons vu, venait interrompre le plaisir de Meursault. C'est ce même inconscient, totalement déployé et exprimé dans des formes lyriques, qui vient briser le cours normal de sa vie.

Mais nous ne croyons pas que le crime de Meursault doive être considéré comme une tragédie ou comme un "malheur" selon les mots de Céleste au procès: il s'agit plutôt de l'expression d'un désir, en fait du désir d'expiation. C'est pourquoi Meursault donne à son acte meurtrier une évidence indiscutable. Il ne se contente pas de tirer une fois sur sa victime, ce qui pourrait donner à son geste un caractère ambigu. Son crime s'expliquerait alors par le miroitement du soleil sur le couteau de l'Arabe et sur la mer, enchaînement qui a pour effet d'aveugler Meursault à un point tel que son revolver part, pour ainsi dire,

tout seul. Et cela n'est d'ailleurs pas faux, car toute la mise en scène du meurtre qui clôt la première partie de *L'Étranger* est construite autour de l'idée de fatalité ou, mieux, d'irresponsabilité. Le narrateur tue à cause du soleil et du hasard, comme cela est longuement exposé à son procès. Mais il faut aussi mettre en valeur le désir de Meursault d'assumer son crime. Comment d'ailleurs expliquer le fait qu'il tire "quatre fois sur un corps inerte"(P-1168; F-95) autrement que par sa volonté d'affirmer sa culpabilité?

En fait, l'oeuvre de Camus repose sur le thème de la culpabilité. Mais il s'agit d'une culpabilité honteuse, difficile à exprimer. D'où, pour nous en tenir à *L'Étranger*, la double désignation du crime de Meursault qui est d'abord raconté comme le résultat d'une série de péripéties marquées par le hasard, ce qui a pour effet d'évacuer toute responsabilité chez son auteur. Mais, à cet engrenage fatal qui rend le narrateur innocent, sinon aux yeux de la Loi, du moins pour la plupart des lecteurs succède une version beaucoup plus volontaire du meurtre. Devant le corps de l'Arabe, Meursault comprend qu'il a "détruit l'équilibre du jour"(P 1168; F 95) et tire froidement, quatre fois, sur sa victime. Comme Raskolnikov, à la fin de *Crime et Châtiment*, accepte d'aller expier sa faute au bagne (on sait l'intérêt que Camus avait pour Dostoïevski), Meursault prend sur lui d'assumer son crime. Le meurtre de l'Arabe a donc une double fonction dans *L'Étranger*. Il apparaît comme la conclusion tragique d'une suite d'événements imprévisibles, ce qui donne au roman sa valeur lyrique et romantique. Mais ce meurtre permet aussi à Meursault de subir son procès et d'être condamné à mort, en un mot de satisfaire son instinct suicidaire. Car c'est pour être sûr d'expier que Meursault s'acharne sur le cadavre de sa victime et qu'il ne présente aucune défense efficace à son procès. On a relevé l'in vraisemblance qu'il y a à ce qu'un Français soit condamné à mort dans l'Algérie colonisée des années vingt. Cela est exact d'un point de vue historique. Mais *L'Étranger* n'est pas un document sociologique, il raconte plutôt une aventure intérieure et les événements qu'il relate sont en fait subordonnés aux mouvements intimes et aux contradictions profondes du nar-

rateur. Et en étudiant les apparitions précises dans le texte du thème de la sensualité, nous avons constaté que l'instinct de vie de Meursault est fragile, que ses plaisirs sont parfois contrariés et, surtout, que leur narration (car nous étudions un texte et non pas un comportement) les associe généralement à ces états inconscients que sont le sommeil et l'aveuglement. Or, c'est justement dans un état d'aveuglement, de déraison que Meursault devient un assassin, condition qu'il assume totalement, châtement inclus, en partie au nom d'un sensualisme revendiqué comme une morale, mais surtout pour satisfaire une irrésistible pulsion de mort.

1.3 Le sensualisme de Meursault

Voici donc Meursault aux mains de la justice. Cet individu ombrageux et dissimulé, peu enclin à fréquenter ses contemporains, se trouve soudainement soumis à l'insertion sociale la plus brutale: il n'existe dorénavant que dans sa relation avec la Loi. Cette transformation est très bien indiquée par Camus lors d'un transfert de Meursault de la salle d'audience à la prison. D'abord, la nostalgie des jours heureux, l'évocation du paradis perdu est exprimée dans un style lyrique. Dans sa prison roulante, Meursault s'écrie:

"J'ai reconnu un court instant l'odeur et la couleur du soir d'été. [...] 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 [...], tout cela recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle que je reconnaissais bien avant d'entrer en prison. Oui, c'était l'heure où [...] je me sentais content. Ce qui m'attendait alors, c'était toujours un sommeil léger et sans rêves."(P 1194; F 150-151)

Ce passage synthétise parfaitement la tonalité particulière de la sensualité de Meursault. On y retrouve ses plaisirs modestes de même que leur association à l'aveuglement et au sommeil. On y découvre surtout l'erreur première du personnage, son refoulement le plus grave, dans sa prétention à con-

naître un sommeil sans rêves, ce qui revient à nier la réalité de l'inconscient. Cette négation est d'ailleurs très féconde sur le plan littéraire parce que sur elle repose l'intrigue et la vérité symbolique de *L'Étranger*. Après tout, ce sont des forces obscures, c'est-à-dire qui ressortissent de l'inconscient, qui conduisent le narrateur à tuer l'Arabe et du même coup à pouvoir enfin affronter la culpabilité qui le ronge. Mais avant d'assumer son crime, Meursault continue de ressentir une attirance pour son passé innocent, pour sa vie d'avant la Faute. A la cour, pendant les plaidoiries, il affirme:

"tout devenait comme une eau incolore où je trouvais le vertige [...] pendant que mon avocat continuait à parler, la trompette d'un marchand de glace a résonné jusqu'à moi. J'ai été assailli de 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 [...] je n'ai eu qu'une hâte, c'est qu'on en finisse et que je retrouve ma cellule avec le sommeil." (P 1199; F 162-163)

On retrouve ici l'association habituelle entre sommeil et plaisir, mais sur un mode tragique: il s'agit d'un plaisir ancien, d'un bonheur révolu.

Devant son crime, Meursault adopte successivement deux attitudes. Il éprouve d'abord, nous venons de le voir, une vive nostalgie en évoquant sa vie antérieure. Il regrette les plaisirs innocents qui la composaient. Puis, petit à petit, il accepte sa condition d'assassin et de condamné. Ce cheminement est enclenché par la visite que lui fait l'aumônier dans sa cellule. N'oublions pas que dans l'Algérie colonisée, la religion catholique tient lieu d'idéologie ambiante et que le rôle de l'aumônier consiste à briser la conscience de Meursault un peu comme le bourreau a pour fonction de le décapiter. Or, Meursault résiste à l'agression du prêtre qu'il refuse de recevoir et à qui il affirme, faute d'avoir pu l'éviter, que Dieu, l'au-delà et le péché sont des notions dépourvues d'intérêt et même de sens. En somme, il ne permet pas à l'aumônier d'interpréter son crime au moyen de valeurs qui lui sont étrangères. Il affirme, avec une force un peu surprenante quand on pense au Meur-

sault de la première partie du roman: "Je lui ai dit que je ne savais pas ce que c'était un péché. On m'avait seulement appris que j'étais coupable. J'étais coupable, je payais, on ne pouvait rien me demander de plus."(P 1208-1209; F 181) Sur ce, après lui avoir interdit de l'embrasser ou de prier pour lui, il renvoie l'aumônier.

Mais au nom de quoi le narrateur s'oppose-t-il à une interprétation religieuse de son crime tout en consentant à l'expié? Il évoque d'abord le plaisir. A propos de la foi de l'aumônier, il écrit: "aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme."(P 1210; F 185) Ici, il ne s'agit plus de sensualité, mais bien de sensualisme, car le plaisir (en fait aboli puisque Meursault est en prison) est devenu une valeur, un drapeau qu'on agite, afin de l'opposer aux croyances ambiantes, c'est-à-dire à la pression sociale. Meursault, qu'on pouvait assimiler à un doux anarchiste dans la première partie du roman, est devenu, à la suite de l'agression cléricale, une sorte de militant anti-social. Ne s'exclame-t-il pas, dans la dernière phrase du texte: "il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine"?(P 1212; F 188) Le héros de *L'Etranger* connaît donc une évolution politique. Son rapport avec le groupe, avec la société se modifie du début à la fin du roman. D'abord non engagé, en marge, d'une hostilité toute passive, quoique très ferme, vis-à-vis les modèles sociaux dominants (la réussite professionnelle, le mariage), Meursault est devenu, au terme de son procès, un homme responsable (il veut expier son crime) et un opposant articulé qui récuse la religion et défie la clameur populaire. Et c'est sans doute cet individualisme radical du héros, son anarchie intransigeante, sa ferme résistance à l'odieuse pression de l'aumônier ainsi que son courage devant la mort qui expliquent le succès jamais démenti de *L'Etranger*.

Mais il y a un autre Meursault: celui qui tire plusieurs fois sur sa victime de manière à être sûr de sa mort et celui qui ne se défend pas à son procès. Comment ne pas voir dans cette conduite un besoin d'expié et un instinct suicidaire? C'est ce

qui apparaît dans l'étude des caractéristiques affectives du personnage.

2. LA FIGURE MATERNELLE

On ne peut étudier *L'Etranger* sans s'interroger sur le rôle de la mère dans l'évolution du récit. La mère du narrateur apparaît en effet à l'ouverture du roman, à sa conclusion, de même qu'à la fin de chacun des six premiers chapitres. Une telle présence, formelle en quelque sorte, c'est-à-dire inscrite dans le déroulement textuel en des lieux privilégiés, ne manque pas d'intriguer. Que nous raconte Camus en disposant d'une manière si visible la mère de Meursault dans son récit?

Relevons d'abord, et cela caractérise tout le premier chapitre consacré à l'enterrement, un désir de fuite du narrateur. Il nous parle constamment de sa mère, mais c'est pour la refouler et tenter de l'abolir. En fait, ce qu'il veut contourner, ce qu'il s'efforce de masquer, c'est le thème même du chapitre: l'enterrement de Mme Meursault. Nous sommes en présence d'une écriture qui cherche à abolir son référent, bien sûr sans pouvoir y parvenir et tendant même, par son insistance, à l'effet inverse. Car, à force de jeter des voiles et des imprécisions sur sa relation avec sa mère, le narrateur nous signale finalement l'importance qu'il lui accorde.

Dès la première phrase du roman, le désir de fuite du narrateur est indiqué: "Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas."(P 1127; F 9) Certes, le télégramme adressé à Meursault n'indique pas le jour exact du décès puisqu'il se lit ainsi: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués."(P 1127; F 9) Mais en trouvant que cela "ne veut rien dire"(P 1127; F 9), Meursault montre qu'il souhaite attacher plus d'importance à la date du décès plutôt qu'à sa portée affective. Même attitude au paragraphe suivant où le narrateur évacue toute émotion des funérailles maternelles en les reléguant, pour ainsi dire, dans un discours implicite entre deux énoncés neutres: "Pour le moment c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au

contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle." (P 1127; F 10) Admirable ellipse qui permet d'écarter la dépouille gênante de même que l'usage minutieux de la description, deux pages plus loin, conduit Meursault à s'intéresser davantage au cercueil qu'à son contenu. Il écrit en effet en entrant dans la salle où se trouve sa mère: "Elle était meublée de chaises et de chevalets en forme de X. Deux d'entre eux, au centre, supportaient une bière recouverte de son couvercle. On voyait seulement des vis brillantes, à peine enfoncées, se détacher sur les planches passées au brou de noix." (P 1129; F 13-14) Plus loin, lors de la cérémonie religieuse, Meursault ne nous parle toujours pas de sa mère. Il se contente d'observer que le prêtre se baisse vers l'encensoir "pour régler la longueur de la chaîne d'argent." (p 1134; F 25) La technique du narrateur est finalement simple: il accumule les renseignements matériels et anodins sur l'enterrement de sa mère sans jamais exprimer ce qu'il ressent. Il s'applique à être objectif afin de ne pas être ému. Même sa mauvaise humeur est contenue. Quand il observe, par exemple, que la journée est belle et qu'il lui aurait été agréable de faire une excursion, il soupire, en philosophe: "Il y avait longtemps que j'étais allé à la campagne et je sentais quel plaisir j'aurais pris à me promener s'il n'y avait pas eu maman." (P 1133; F 22) En somme, la mort de sa mère ne lui procure aucune douleur, tout juste une contrariété. Mais de toutes les techniques employées pour écarter la dépouille maternelle, la métaphore du plumier est sans doute la plus séduisante. Devant la voiture funéraire qui emporte sa mère, Meursault observe en effet qu'elle fait "penser à un plumier" (P 1135; F 26), c'est-à-dire à une boîte dans laquelle on met ses plumes, ses crayons, ses gommes, tout ce qui sert à écrire. Il suggère ainsi que la mort de Mme Meursault est davantage un sujet de roman qu'un sujet d'affliction.

Il y a donc, au début de *L'Etranger*, la manifestation d'un refoulement affectif. Meursault nous raconte la mort de sa mère sans exprimer les sentiments qu'il ressent. Bien sûr, cela n'a pas à être jugé en soi. Ce qu'il importe cependant d'observer, c'est que cette froideur du narrateur, dont nous venons de

relever plusieurs manifestations, est en réalité factice, ou du moins ambiguë, car elle est contredite par d'autres éléments du texte. En fait, l'évolution de Meursault vis-à-vis sa mère peut se résumer ainsi: au départ, il affiche une froideur radicale lors de son enterrement, puis, à mesure que le récit progresse, il ne parvient pas véritablement à l'oublier. Au contraire, comme nous allons l'établir, le rôle de Mme Meursault augmente à mesure que le roman progresse.

Dès la veillée funèbre d'ailleurs, les "souples et les sanglots" (P 1132; F 20) des vieillards de l'asile inquiètent Meursault qui ne peut s'empêcher de conclure: "J'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger." (P 1132; F 19) La douleur affichée par les amis de sa mère gêne Meursault à un point tel qu'il tente, sans y parvenir, de la refouler: "J'avais même l'impression que cette morte, couchée au milieu d'eux, ne signifiait rien à leurs yeux. Mais je crois maintenant que c'était une impression fautive." (P 1132; F 21) Cet exemple fait ressortir le projet narcissique du narrateur, son ambition d'écarter de l'histoire qu'il raconte les témoignages qui l'accablent. Cela apparaît avec force dans la caractérisation négative de Thomas Perez, le "fiancé" de Mme Meursault. Tout entier à sa douleur, Perez confesse que la réalité ambiante lui a échappé lors de l'enterrement: "j'avais trop de peine. Alors, je n'ai rien vu. C'était la peine qui m'empêchait de voir. Parce que c'était pour moi une très grosse peine. Et même, je me suis évanoui." (P 1190; F 142) Sur le plan affectif, Perez, c'est donc l'anti-Meursault, au même titre bien que d'une manière plus intense, que les autres pensionnaires de l'asile. Perez pleure la disparition d'une amie pendant que Meursault se préoccupe des dimensions du cercueil et de l'heure du décès. Mais Meursault, c'est aussi le narrateur de *L'Étranger*. A ce titre, il donne au récit sa tonalité, il caractérise les personnages. Et la force, qu'il manifeste en réduisant le regard des vieillards à "une lueur sans éclat au milieu d'un nid de rides" (P 1131; F 19), en observant leurs "lèvres toutes mangées par leur bouche sans dents" (P 1132; F 19) et en évoquant leurs "clappements bizarres" (P 1132; F 21) correspond sans doute à une vengeance ou tout au moins à une vive irritation. En ce sens,

l'écriture neutre de *L'Etranger* est peut-être un leurre, une façade, une tentative de neutraliser le réel, en particulier la vie affective. Et justement, lorsque ce réel devient menaçant, lorsque des sentiments surgissent et s'étalent devant le regard du narrateur, ce dernier oublie sa froideur habituelle et s'attaque, par des effets de style, à ceux qui viennent gêner sa tranquillité artificielle et son indifférence feinte. D'où le portrait agressif de Thomas Perez, "petit homme aux habits ridicules [...] à l'allure empruntée [...] dont le pantalon tirebouchonnait sur les souliers." (P 1135; F 26) Et la charge se poursuit. Perez a un noeud "trop petit pour sa chemise à grand col blanc [...] un nez truffé de petits points noirs [...] de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard" (P 1135; F 26) frappe le narrateur. Mais que de hargne dans cette description! Et est-ce une coïncidence si le style de *L'Etranger* devient polémique quand il s'agit d'évoquer ceux qui ont aimé Mme Meursault? Le narrateur est d'ailleurs obsédé par Perez. Lors de la marche vers le cimetière, il l'aperçoit derrière lui, puis il espère l'avoir perdu, mais hélas! il le retrouve devant lui, et ce mouvement se répète "plusieurs fois." (P 1136; F 30) Et finalement, après avoir contemplé son "visage détruit" (P 1137; F 31), il l'assimile à "un pantin disloqué." (P 1137; F 31) Quelle exécution! Et que nous sommes loin de l'écriture réputée neutre de *L'Etranger*.

La mère de Meursault survit, si on ose dire, à son enterrement et on la retrouve dans la suite du récit. Au sens propre, elle occupe beaucoup d'espace dans la vie du narrateur qui désigne ainsi son appartement: "Il était commode quand maman était là. Maintenant il est trop grand pour moi et j'ai dû transporter dans ma chambre la table de la salle à manger. Je ne vis plus que dans cette pièce, entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre. Le reste est à l'abandon." (P 1139; F 36-37) Quelle formidable régression! Incapable de se dégager de la présence maternelle, Meursault vit et dort dans sa chambre, allant jusqu'à y manger. Il n'ose pas occuper l'espace dans lequel il a vécu avec sa mère. L'ensemble de l'appartement devient un lieu sacré, une sorte de musée dans lequel il est inter-

dit de vivre. Contrairement à l'impression qui se dégage des premières pages du roman, Meursault est habité par le souvenir maternel qu'il craint d'évoquer et qu'il s'applique à refouler. C'est pour cela qu'il renonce à son restaurant préféré: "Je ne voulais pas déjeuner chez Céleste comme d'habitude parce que, certainement, ils m'auraient posé des questions et je n'aime pas cela." (P 1139; F 36) Le contexte indique clairement que ces questions auraient porté sur l'enterrement de Mme Meursault.

Il y a donc deux discours, opposés et complémentaires, qui racontent l'enterrement de Mme Meursault. D'abord le refoulement: le narrateur désire ignorer ou, tout au moins, banaliser la mort de sa mère. Ensuite, la culpabilité: divers signaux (paroles, comportements, silences) sont adressés à Meursault par les pensionnaires de l'asile et génèrent chez lui un malaise qu'il s'applique à ignorer. Cela est particulièrement clair à la fin des chapitres deux, trois, quatre, cinq et six de la première partie. Ainsi, la chute du chapitre deux marque un désir évident de banalisation: "J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée [...] et que, somme toute, il n'y avait rien de changé." (P 1142; F 40) Au fond, Meursault veut croire qu'il ne s'est rien passé, que la mort de sa mère n'a eu sur lui aucun effet. C'est ce qu'il répète à la fin du chapitre trois en nous rapportant l'opinion de son ami Raymond Sintès: "Il m'a expliqué alors qu'il avait appris la mort de maman mais que c'était une chose qui devait arriver un jour ou l'autre. C'était aussi mon avis." (P 1148; F 55)

N'est-il pas significatif que ces fins de chapitre répètent le désir du narrateur de se convaincre que la mort de sa mère n'a pas de portée affective? Une telle insistance finit par attirer l'attention, d'autant plus que l'entreprise de refoulement de Meursault rencontre parfois un obstacle imprévu, comme à la fin du chapitre quatre quand il entend son voisin pleurer la mort de son chien: "Et au bizarre petit bruit qui a traversé la cloison, j'ai compris qu'il pleurait. Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé à maman." (P 1154; F 65) Mais notre héros ne se laisse pas entraîner sur la pente des sentiments. Il s'empresse d'aller se coucher afin d'être sûr de ne penser à rien. Et lorsque ce

même voisin, à la fin du chapitre suivant, lui fait observer qu'il doit "être bien malheureux"(P 1158; F 75) de la mort de sa mère qu'il devait beaucoup aimer, il ne lui répond pas. Il se contente, un peu comme il décrit le cercueil à l'enterrement, d'énumérer les raisons, banales et indiscutables, qui l'ont poussé à placer sa mère dans un asile de vieillards.

Le texte de *L'Etranger* est donc imprégné de la présence maternelle, présence que le narrateur s'efforce de rendre neutre, voire de refouler. Mais ce mouvement même de refoulement, par sa répétition, par ses imperfections, en un mot par le langage qui l'exprime, par les formes qui l'animent, finit par révéler la culpabilité qui ronge Meursault vis-à-vis sa mère. Il n'est donc guère étonnant que cette dernière apparaisse incontournable, lors du crime et du châtement du narrateur. Au moment où il tue l'Arabe en effet, Meursault affirme que la brûlure du soleil l'aveugle. Et, nous l'avons vu, cet aveuglement dont la résonance mythique est considérable, conduit au meurtre. Or, le narrateur associe ce soleil qui le perd à sa mère: "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."(P 1168; F 94) On peut donc réunir, dans une même scène tragique, l'enterrement de Mme Meursault et la mort de l'Arabe. On peut même suggérer que Meursault tue strictement pour être condamné et rejoindre sa mère dans la mort. Il désire expier, voilà pourquoi il s'acharne sur sa victime et ne se défend pas à son procès. Voilà pourquoi également, à la veille de son exécution, il estime que le monde lui est devenu "à jamais indifférent."(P 1211; F 187) Il peut alors évoquer sa mère dans l'asile où elle est morte au début du roman. "Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre."(P 1211; F 187-188)

La mort de Meursault est donc liée à sa passion pour sa mère. Mais ce n'est pas la société qui le condamne, c'est lui-même. Certes, cette pulsion morbide et incestueuse qui habite Meursault reste partiellement voilée. A première vue, il se passe autre chose dans *L'Etranger*. Le narrateur a des amis,

un travail, une relation amoureuse, il subit un procès. Mais tous ces thèmes nous semblent subordonnés à celui de l'inceste. C'est en tout cas ce que suggère leur traitement, c'est-à-dire la place exacte qu'ils occupent dans la construction du récit.

3. MEURSAULT ET L'AMOUR

Le crime de Meursault, autour duquel gravite l'intrigue de *L'Étranger*, peut donc s'expliquer par la passion incestueuse, quoique refoulée, du personnage de même que par son instinct suicidaire. Cela est confirmé par la conduite amoureuse du narrateur. Voyons d'abord comment est décrite sa relation avec Marie Cardona. D'entrée de jeu, cette relation rappelle un échec: "J'ai retrouvé dans l'eau Marie Cardona [...] dont j'avais eu envie à l'époque. Elle aussi, je crois. Mais elle est partie peu après et nous n'avons pas eu le temps." (P 1138; F 34) Ils ont cependant une seconde chance de s'aimer et leur aventure nous est racontée, pour l'essentiel, dans le chapitre cinq de la première partie. Quand on relit ces pages, on ne peut s'empêcher de sourire tellement Meursault, par ses répliques rigides et tatillonnes, fait penser à une sorte de Buster Keaton pourchassé par un ouragan. Il s'agit bien sûr de Marie qui demande si on l'aime et s'attire cette réponse peu enthousiaste: "Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non." (P 1151; F 59) Elle demande alors Meursault en mariage. Il accepte, mais avec réticence: "J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait." (P 1156; F 69) Se croyant enfin en terrain conquis, elle redemande si elle est aimée et reçoit la même réponse glaciale: "J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas." (P 1156; F 69) Furieuse, elle pousse Meursault à reconnaître qu'il accepterait "la même proposition venant d'une autre femme." (P 1156; F 70) Elle change ensuite d'attitude et déclare qu'elle veut néanmoins l'épouser justement parce qu'il est bizarre, ce à quoi il donne de nouveau son accord: "J'ai ré-

pondu que nous le ferions dès qu'elle le voudrait." (P 1156; F 70) Cependant ce projet avorte à cause du meurtre de l'Arabe. A la limite, on peut même suggérer que Meursault tue afin de ne pas se marier. C'est du moins ce qui ressort quand on met en parallèle son attitude en prison d'une part vis-à-vis Marie, d'autre part vis-à-vis sa mère. A ce sujet, deux passages sont à signaler. D'abord, le narrateur trouve la visite de Marie fastidieuse et ne parvient pas à répondre à son élan: "Elle a crié de nouveau: 'Tu sortiras et on se mariera!' J'ai répondu; 'Tu crois' mais c'était surtout pour dire quelque chose. Elle m'a dit alors très vite [...] que je serais acquitté et qu'on prendrait encore des bains." (P 1179; F 117-118) Les paroles optimistes de Marie se perdent toutefois dans le bruit ambiant et Meursault n'y répond même pas. Il est d'ailleurs occupé à contempler le "seul îlot de silence" (P 1179; F 118) du parloir, là où un jeune homme et une petite vieille se regardent et échangent, avant leur séparation, "un petit signe lent et prolongé." (P 1179; F 119) En prison, plutôt qu'à l'enthousiasme de Marie, Meursault s'intéresse davantage au spectacle d'une mère et de son fils qui se donnent mutuellement des marques d'affection.

En somme, avant de tuer l'Arabe, Meursault n'aime pas Marie, bien qu'il consente à l'épouser, et une fois en prison, il l'oublie très vite. Seul demeure son désir d'une femme, n'importe laquelle: "Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais [...] à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues." (P 1180; F 121) Et si en soi, cela n'a guère d'importance, il reste que cette froideur devient significative lorsqu'on l'oppose à la passion que Meursault éprouve pour sa mère à la veille de son exécution.

Avant de mourir donc, le narrateur liquide Marie. Il constate qu'il n'a pas pensé à elle "depuis bien longtemps" (P 1206; F 177) et l'idée lui vient qu'elle est "peut-être malade ou morte." (P 1206; F 177) Cette "idée", qui peut être assimilée à un désir, est suivie d'une réflexion sereine sur le néant qui entoure la mort: "A partir de ce moment [...] le souvenir de Marie m'aurait été indifférent. Je trouvais cela normal comme je comprenais très bien que les gens m'oublient après ma mort." (P 1207; F 177) Or, cette attitude devant la mort souffre

une exception sur laquelle repose la composition de *L'Étranger*. Si le narrateur juge que les morts ne peuvent que disparaître de la conscience des vivants, il fait cependant une exception pour sa mère qu'il se refuse à oublier. Au contraire même, elle l'habite et sa présence en lui explique la construction et même les invraisemblances du récit. Car si on postule que le désir de rejoindre sa mère dans la mort constitue le véritable projet du narrateur, on comprend qu'il tire quatre fois sur le corps de l'Arabe et qu'il ne se défend pas à son procès. On peut aussi mieux expliquer certaines scènes du roman, par exemple le dîner de Meursault avec "une bizarre petite femme", le sadisme de Salamano envers son chien, celui de Sintès envers sa maîtresse ou, à l'opposé, la relation amoureuse idéale de Masson et sa femme. Nous allons maintenant analyser ces scènes, non pour leur valeur référentielle, mais en fonction de leur rôle dans la construction de l'intrigue.

Il y a dans *L'Étranger* un paragraphe curieux qui, un peu comme certains rêves, semble ne comporter aucune explication. Meursault vient de quitter Marie, justement après la scène de la demande en mariage, et se retrouve chez Céleste pour dîner. Il s'installe et une femme lui demande si elle peut s'asseoir à sa table. Il accepte. Ils mangent en silence. Elle sort du restaurant et il la suit brièvement avant qu'elle ne disparaisse.

A y regarder de près, ce passage énigmatique devient clair si on postule que cette femme est un dédoublement de Marie Cardona et que la scène du dîner résume, en la condensant, la vie amoureuse du narrateur.

Soulignons d'abord la passivité de Meursault. Comme Marie prend l'initiative de le demander en mariage, c'est la "bizarre petite femme" (P 1157; F 71) qui lui propose de s'asseoir à sa table. Dans les deux cas, il accepte. Il s'intéresse même, brièvement, aux deux femmes avant de les liquider. Avec Marie, cette liquidation ne peut s'accomplir que par un détour qui constitue précisément l'intrigue du roman: le meurtre de l'Arabe et la condamnation à mort du héros sont en effet des étapes nécessaires à l'effacement de Marie. Avec la bizarre petite femme, l'opération est simplifiée: il suffit au narrateur de

la perdre de vue pour l'oublier "assez vite." (P 1157; F 73) Mais avant de l'oublier, il la ridiculise violemment, un peu comme il le fait, nous l'avons vu, avec le "fiancé" de sa mère, Thomas Perez. Avec ses "gestes saccadés [...] dans une petite figure de pomme" (P 1157; F 71), avec sa voix "précise et précipitée" (P 1157; F 72), avec sa façon de faire d'avance l'addition et sa manière d'engloutir à toute vitesse, avec sa manie de cocher "une à une presque toutes les émissions" (P 1157; F 72) radio-phoniques de la semaine dans un magazine, cette femme est assimilée à un automate et Meursault ne peut que la trouver "bizarre". Il lui est alors facile de l'oublier comme, dans sa cellule de condamné à mort, il oublie Marie.

Les portraits de Thomas Perez et de cette bizarre petite femme montrent que le style de *L'Étranger* sert quelquefois le combat du narrateur. Car la façon dont il caractérise ces personnages révèle son hostilité pour les valeurs qu'ils incarnent. En s'attaquant à Thomas Perez, il dénonce le "fiancé" de sa mère et révèle ainsi une pulsion incestueuse refoulée. Et en s'attaquant à la bizarre petite femme, il s'oppose à Marie Cardona qui, au paragraphe précédent, l'a demandé en mariage. Ces deux portraits ne sont-ils pas convergents en ce qu'ils visent l'un et l'autre à écarter, à l'aide de descriptions hostiles, deux obstacles à l'union du Fils avec la Mère?

Examinons maintenant les trois relations affectives secondaires de *L'Étranger*. Les deux premières présentent un aspect identique et repoussant. Il s'agit du couple que forment Raymond Sintès et sa maîtresse et celui qui unit Salamano à son chien. Dans les deux cas, le sadisme domine. La femme et le chien sont humiliés et battus par leur maître respectif. Sintès bat sa maîtresse "jusqu'au sang" (P 1147; F 52) tout en lui disant qu'elle est heureuse et qu'elle l'ignore. Il trouve cependant qu'il ne l'a pas "assez punie" (P 1147; F 52) et demande à Meursault de l'aider dans son entreprise vengeresse. Quand à Salamano et son chien, après huit ans de vie commune, ils ont fini par se ressembler. Salamano "a des croûtes rougeâtres sur le visage et le poil jaune et rare. Le chien, lui, a pris de son patron une sorte d'allure voûtée, le museau en avant et le cou tendu. Ils ont l'air de la même race et pourtant ils se

détestent." (P 1144; F 46) Et ils se font mutuellement du mal. Le chien tire l'homme jusqu'à ce qu'il bute et ce dernier empêche la bête d'uriner en plus de la battre. Ils se regardent alors, "le chien avec terreur, l'homme avec haine." (P 1144; F 46) Cette situation n'empêche cependant pas Salamano d'aimer son chien au point de le pleurer quant il le perd et de refuser d'en acquérir un nouveau.

D'un point de vue référentiel, on peut commenter ces deux scènes de plusieurs façons. Par exemple, les sévices que subit la maîtresse de Raymond Sintès peuvent nourrir une réflexion féministe comme l'histoire de Salamano nous instruit sur la condition des vieillards. Mais ce qui nous intéresse surtout, dans la mesure où cela peut nous aider à mieux comprendre la construction de *L'Étranger*, c'est comment Meursault réagit à ces deux relations sadiques. On observe d'abord qu'il refuse de les juger. Quand Céleste ou Sintès qualifient de "malheureux" (P 1144-1145; F 47) le rapport de Salamano avec son chien, il réplique que "personne ne peut savoir" (P 1144; F 47) et que, de toute façon, cela ne le dégoûte pas. De même, quand Sintès lui demande ce qu'il pense de son "histoire", il nous confie: "J'ai répondu que je n'en pensais rien mais que c'était intéressant." (P 1147; F 53) Et devant Marie qui observe que c'est "terrible" (P 1151; F 60) que Sintès batte sa maîtresse et qui lui demande d'aller chercher un agent, il réagit ainsi: "je lui ai dit que je n'aimais pas les agents. (P 1151; F 60)

On ne peut donc conclure que le narrateur puisse éprouver un recul devant l'amour à cause des exemples désolants de Sintès ou Salamano. Au contraire même, il manifeste, sinon de la sympathie, du moins une certaine compréhension envers les réactions affectives de ces personnages.

On trouve par ailleurs dans *L'Étranger* un couple modèle tout à fait à l'opposé de ceux que nous avons étudiés. Il s'agit de Masson et sa femme. En les observant, si heureux et si détendus, Meursault se dit: "Pour la première fois peut-être, j'ai pensé vraiment que j'allais me marier." (P 1162; F 81)

Il y a donc, dans la première partie du récit, une intrigue amoureuse qui s'enclenche difficilement et qui finit mal. Le narrateur rencontre une jeune fille qu'il n'aime pas, mais qu'il

accepte néanmoins d'épouser. Mais au moment même où il prend cette décision, il tue un Arabe, ce qui annule son mariage. Comme nous l'avons montré, Meursault choisit sa mère, c'est-à-dire la mort, contre Marie. Mais il est incapable d'exprimer ce choix directement. Et c'est à cette impuissance que nous devons l'agencement et jusqu'au style même de *L'Étranger* dont le déroulement peut être ainsi perçu. D'abord, au premier chapitre, il y a la tentative de refoulement. Meursault s'applique à oublier sa mère, à banaliser sa relation avec elle. Ensuite, et cela nourrit les cinq chapitres suivants, nous assistons au déploiement de deux projets contradictoires et incompatibles. Le premier projet du narrateur consiste à désirer Marie. Mais tout en la possédant, nous l'avons vu, il la rejette en lui manifestant une froideur hostile et persistante. Cette attitude s'explique évidemment par son second projet: retrouver sa mère. Or, ce désir qui l'habite, il ne l'assume pas, d'où la scène du meurtre. Car en tirant sur l'Arabe, Meursault fait d'une pierre deux coups: il se libère de Marie et se rapproche de sa mère. La contradiction est dénouée et le narrateur n'a plus qu'à être condamné à mort pour réaliser son ambition la plus intime. C'est sous cet éclairage que nous allons maintenant étudier sa relation avec la Loi.

4. MEURSAULT ET LA LOI

Meursault est un personnage ambigu et dissimulé. On le perçoit d'abord comme une sorte de sage qui préfère les bains de mer à l'ambition professionnelle. Il peut aussi séduire par sa fidélité envers ses amis et sa modestie. Ce sont là ses attributs les plus visibles, ceux qui ont contribué à faire de *L'Étranger* un roman à succès. Mais Meursault est aussi un assassin, de surcroît irresponsable. Son crime nous semble relié à une pulsion incestueuse et inavouée. En clair, le narrateur n'assume pas son désir de mourir suite à la mort de sa mère. Il est ainsi conduit à recourir au destin pour satisfaire son instinct suicidaire. D'où le meurtre de l'Arabe, provoqué par le hasard et la position du soleil. En ce sens, Meursault tue par

impuissance, par incapacité à se suicider. Mais il n'y a pas que l'acte d'autodestruction dont il soit incapable. En fait, tout acte, même le plus simple, lui est difficile. Et cela peut s'observer non seulement dans la scène du meurtre que nous avons déjà étudiée, mais aussi dans la composition même de la phrase camusienne. Avant d'aborder les relations du héros avec l'appareil judiciaire, nous allons examiner comment le style de *L'Étranger* suggère fréquemment sinon l'impuissance du narrateur, du moins sa difficulté à s'affirmer.

Insistons de nouveau sur le fait que nous étudions un discours et non pas une suite de comportements. Ce qui compte, ce ne sont pas les conduites de Meursault, la plupart très banales, c'est la narration qu'il en fait. Or, dans cette narration, on relève une constante volonté d'explication et même de justification. Il y a chez le narrateur un besoin intime de motiver ses actes qui nous semble relié à son incapacité de les assumer. Ainsi, quand il demande congé à son patron pour aller à l'enterrement de sa mère, il ne peut s'empêcher d'ajouter: "Ce n'est pas de ma faute." (P 1127; F 9) Plus loin, quand on lui offre du café, il explique: "Comme j'aime beaucoup le café au lait, j'ai accepté." (P 1130-1131; F 17) Enumérons une série d'énoncés qui montrent combien Meursault tend à dégager sa responsabilité des actes qu'il produit et des choix qui sont les siens. "Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu." (P 1139; F 37) "J'ai retourné ma chaise [...] parce que j'ai trouvé que c'était plus commode." (P 1140; F 38) "Tout de même, je suis entré directement chez moi parce que je voulais me préparer des pommes de terres bouillies." (P 1144; F 45) "J'ai fait la lettre [...] je me suis appliqué à contenter Raymond parce que je n'avais pas de raison de ne pas le contenter." (P 1148; F 54) "Comme je n'avais rien à faire, je suis sorti." (P 1157; F 72) "Je me suis levé tout de suite parce que j'avais faim." (P 1163; F 83) "Je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue." (P 1164; F 86)

Des énoncés semblables, qui reposent sur des "parce que" ou des expressions équivalentes, on en trouve des douzaines dans *L'Étranger*. Ils marquent la tendance du narrateur à effacer

ses actes en les objectivant. Tout au long du récit, Meursault nous *explique* ses conduites autant qu'il nous les raconte. Et ce goût de la justification atteint son paroxysme dans la scène du meurtre où il multiplie les notations qui visent à dégager sa responsabilité. A cause de la brûlure du soleil, il fait "un mouvement en avant"(P 1168; F 94), puis "un pas, un seul pas"(P 1168; F 94), ce qui le conduit à tirer. Le meurtre de l'Arabe est ainsi mis en scène dans une perspective fataliste, ce qui a pour effet de dégager la responsabilité de Meursault. Mais nous savons aussi qu'il tire froidement "encore quatre fois"(P 1168; F 94) sur sa victime et qu'il va, à la fin du roman, décider d'assumer et d'expié son crime. En somme, Meursault désire mourir et il tue afin d'être condamné à mort. En ce sens, il apparaît comme l'allié intime de l'appareil judiciaire dont la finalité est de le condamner. Cela explique peut-être la curieuse façon dont le juge d'instruction, la cour et la prison sont représentés dans ce roman. Pour l'essentiel, le narrateur s'applique à nier l'affrontement qui l'oppose à la justice qu'il trouve "très commode"(P 1171; F 100) comme il trouve le juge d'instruction "raisonnable et, somme toute, sympathique"(P 1172; F 100). Il s'efforce même de faire basculer sa relation avec ce dernier dans un contexte ludique en qualifiant ainsi la description de son bureau: "J'avais déjà lu une description semblable dans des livres et tout cela m'a paru un jeu."(P 1171; F 100) Bien sûr, Meursault a néanmoins des conversations conflictuelles avec le juge, dans lesquelles il se défend fort mal, ce qui n'empêche pas leurs entretiens de redevenir vite "plus cordiaux." (P 1176; F 110)

Soulignons ce désir du narrateur d'effacer la réalité et la finalité de l'appareil judiciaire. Car cela explique un aspect stylistique important de la deuxième partie de *L'Étranger*. Par exemple, dans sa tentative d'abolir la cour, le narrateur fait un usage systématique de la métaphore. Ainsi, lorsqu'il entend, assis derrière une porte, le remue-ménage de la salle d'audience, il pense "à ces fêtes de quartier où, après le concert on range la salle pour pouvoir danser."(P 1184; F 130) Cette notation nous permet de saisir clairement le déplacement qui s'opère dans la conscience de Meursault. On voit par quel pro-

cessus il abolit un référent hostile (la cour) au profit d'un décor apaisant (une fête). Plus bas, cette même cour devient "un club où l'on est heureux de se retrouver entre gens du même monde." (P 1185; F 132) Quant aux jurés, ils perdent vite leur fonction juridique puisqu'ils sont assimilés à des "voyageurs anonymes" (P 1185; F 131), agglutinés sur une banquette de tramway et dont le seul souci est d'épier les ridicules du "nouvel arrivant" (P 1185; F 131). Ces exemples montrent combien une des fonctions du récit dans *L'Étranger* est d'effacer l'intrigue qui est racontée. Bien sûr, cette opération ne réussit pas entièrement. L'histoire de Meursault reste intelligible. Mais c'est moins cette histoire qui nous intéresse que sa narration et en particulier cette tendance du héros à nier sa relation conflictuelle avec la justice. On a vu qu'il transforme la cour en salle de danse et qu'il s'applique à trouver un ami dans le juge d'instruction. De même, il s'efforce d'oublier la réalité hostile de la prison. Il fait sienne, par exemple, l'idée de punition et trouve normal d'être privé de cigarettes ou de femmes.

Nous allons maintenant relever deux techniques grâce auxquelles Meursault refoule hors de sa conscience sa condition de prisonnier. Le plus souvent, et cela nous rappelle sa relation avec le plaisir analysée plus haut, il dort "de seize à dix-huit heures par jour." (P 1182; F 124) Par ailleurs, il a recours à son imagination. Mais sa rêverie n'a rien d'innocent puisque, tout en lui permettant d'oublier la prison, elle le ramène à sa mère. Citons d'abord l'histoire du Tchécoslovaque. "Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec sa femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa soeur dans son village natal." (P 1182; F 124) On connaît la suite. A cause d'un malentendu,⁶ cet homme est assassiné par sa mère et sa soeur qui ensuite se suicident. Ce fait divers, Meursault affirme l'avoir lu "des milliers de fois" (P 1182; F 125) et il conclut que cet homme "avait un peu mérité" (P 1182; F 125) de mourir. Il faut bien sûr identifier ce Tchécoslovaque à Meursault. A tra-

⁶ Nous savons que Camus a tiré une pièce de théâtre de "l'histoire du Tchécoslovaque" intitulée *Le Malentendu*. Herbert R. Lottman, dans *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, p. 99, nous apprend que cette histoire a pour origine un fait divers relaté dans les journaux d'Algérie en janvier 1935. Camus avait découpé l'article relatif à cette affaire.

vers cette anecdote, ce dernier exprime sa culpabilité. Dès lors, il est normal que le procès qu'il subit ne l'intéresse guère puisque lui-même a déjà jugé qu'il devait mourir. Il trouve d'ailleurs tellement normal d'expier qu'il estime qu'il pourrait vivre "dans un tronc d'arbre sec" (P 1180; F 120) à attendre "des passages d'oiseaux ou des rencontres de nuages" (P 1180; F 120). Et il conclut qu'il y a plus malheureux que lui en ajoutant: "C'était d'ailleurs une idée de maman." (P 1180; F 120)

Il y a donc des passages, dans la seconde partie du récit, qui nous montrent un Meursault indifférent à la justice qui l'accable et en accord avec le châtement qui l'attend. En fait, Meursault accepte sa condamnation à mort et sa seule opposition à l'appareil judiciaire vise le juge d'instruction et l'aumônier qui s'appliquent à interpréter son crime au moyen de critères religieux.

Malgré sa simplicité apparente, *L'Etranger* est un roman à multiples facettes. D'un point de vue réaliste, c'est l'histoire d'un marginal, sympathique et un peu ahuri, que la fatalité conduit à tuer et que la justice accable de son incompréhension. On y trouve aussi des figures pittoresques, par exemple Raymond Sintès, Salamano, l'ensemble du personnel judiciaire. D'un point de vue idéologique, c'est un texte habilement construit, qui met en valeur l'innocence du héros en l'opposant à l'acharnement des juges, des avocats et de l'aumônier. Mais c'est l'aspect symbolique du roman, révélé par sa construction, qui nous semble expliquer sa vitalité. Pour paraphraser un mot célèbre, ce ne sont pas les aventures de Meursault qui nous séduisent, c'est leur écriture. Derrière les thèmes et les idées exposés dans *L'Etranger* se déploie, dans le tissu même du texte, un drame intimiste et inavouable.