

La subjectivité dans La mort heureuse et l'Étranger d'Albert Camus : vers une réaffirmation du sujet par l'absurde

Constance Minvielle

▶ **To cite this version:**

Constance Minvielle. La subjectivité dans La mort heureuse et l'Étranger d'Albert Camus : vers une réaffirmation du sujet par l'absurde. Littératures. 2019. dumas-03120665

HAL Id: dumas-03120665

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03120665

Submitted on 25 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département LLSH - Lettres, Langues & Sciences Humaines
Laboratoire ALTER - Arts/Langages : Transitions & Relations (EA 7504)

Constance MINVIELLE

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

LA SUBJECTIVITÉ DANS *LA MORT HEUREUSE* ET *L'ÉTRANGER* D'ALBERT CAMUS : VERS UNE RÉAFFIRMATION DU SUJET PAR L'ABSURDE

Année universitaire 2018-2019

Mémoire de Master 1 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département LLSH - Lettres, Langues & Sciences Humaines
Laboratoire ALTER - Arts/Langages : Transitions & Relations (EA 7504)

Constance MINVIELLE

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

LA SUBJECTIVITÉ DANS *LA MORT HEUREUSE* ET *L'ÉTRANGER* D'ALBERT CAMUS : VERS UNE RÉAFFIRMATION DU SUJET PAR L'ABSURDE

Année universitaire 2018-2019

Mémoire de Master 1 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Bérengère Moricheau-Airaud, pour sa disponibilité, sa bienveillance, et pour la confiance qu'elle m'a témoignée. Cela m'a poussée à croire en mon travail et, au-delà du cadre du mémoire, à croire un peu plus en moi.

Merci à mes parents qui n'ont cessé de me soutenir, m'incitant à toujours donner le meilleur de moi-même. Je vous dois tellement.

Je remercie Benjamin Sabalot-Jungalas, mon patient lecteur, pour ses conseils affectueux et constructifs, ainsi que ses vifs encouragements dans les moments de doute.

Enfin, mes remerciements s'adressent à mes ami(e)s, pour leur soutien moral.

Un merci tout particulier à Tilly Forrest et Léonor Lebrat, mes acolytes, qui ont su rendre la solitude de cette année de master bien moins pesante.

Je remercie Mathilde Goalard et Mathilde Sendrané, camarades de classe préparatoire, pour tous ces instants de joie qui ont m'aidée à décompresser.

Aussi, je souhaite remercier ma promo de cœur, mes amies du master 1 MEEF 2nd degré de l'année 2018-2019, toujours présentes et motivantes.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 3

SOMMAIRE 5

INTRODUCTION **7**

1. MISE EN REGARD DES DEUX ŒUVRES : DE L'ÉBAUCHE À LA RÉÉCRITURE, VERS UN BOULEVERSEMENT DE LA SUBJECTIVITÉ DANS UN CONTEXTE DE RENOUVEAU LITTÉRAIRE **11**

1.1. Un contexte de crise littéraire marqué par l'émergence du mouvement de l'absurde 11

1.1.1. XX^e^ siècle et littérature expérimentale en réaction aux conventions littéraires héritées du XIX^e^ siècle 11

1.1.2. L'absurde, de la notion philosophique au mouvement littéraire 15

1.1.3. La discussion de la place du sujet dans le récit 20

1.2. Albert Camus, les débuts hésitants d'un jeune écrivain (1935-1942) 24

1.2.1. Le rôle des *Carnets* dans le processus de création 24

1.2.2. *La Mort heureuse* et *L'Étranger*, les deux premières tentatives romanesques dans la lignée des essais philosophiques 28

1.2.3. Le processus de réécriture chez Camus, oscillation entre intertextualité implicite et explicite 33

1.3. La question du sujet au cœur de son écriture : mouvance de la subjectivité dans l'œuvre camusienne 37

1.3.1. Tentative de définition psycholinguistique 37

1.3.2. Principales manifestations énonciatives du sujet 41

1.3.3. Fonctionnement particulier de l'appareil subjectif du langage dans *La Mort heureuse* et *L'Étranger* 46

2. UNE SUBJECTIVITÉ BIAISÉE ET PROTÉIFORME DANS SES MARQUES ET DANS SA PROGRESSION **51**

2.1. L'objectivation du discours à travers l'écriture blanche : vers un affaissement du lyrisme .. 51

2.1.1. Un fonctionnement énonciatif paradoxalement plus neutre à travers le je 51

2.1.2. La distanciation par l'économie de moyens 56

2.1.3. L'objectivation par les stratégies d'évitement du *pathos* 59

2.2. Vers une discussion de la pseudo-objectivité : étude des diverses formes de présence du sujet 64

2.2.1. La poétisation du récit : rôle de l'imaginaire du sujet dans le processus de symbolisation 64

2.2.2. Le renversement des motifs communs et la resémantisation 69

2.2.3. Le mouvement d'explicitation de *La Mort heureuse* à travers *L'Étranger* 73

2.3. Le dépassement de la pseudo-objectivation : entre une affirmation et un renouvellement d'un sujet polyphonique 76

2.3.1. D'une focalisation brouillée à l'affirmation du focalisateur 77

2.3.2. Du dynamisme à la passivité du sujet assailli par ses sensations : le rapport de la conscience au corps 81
2.3.3. Des dissonances énonciatives à la fragmentation du sujet 85
3. DE LA DESTRUCTION À LA VOIE DE LA RECONQUÊTE DU SUJET À TRAVERS LE PRISME DE L'ABSURDE 91
3.1. L'irruption du sentiment de l'absurde chez le sujet pensant : causes et manifestations 91
3.1.1. Le sujet dans le monde et face au monde : le besoin d'anthropomorphisme 91
3.1.2. Le sujet face à la mort : l'appréhension subjective du temps 96
3.1.3. Le sujet face à la solitude métaphysique et sociale 101
3.2. La destruction de la notion de sujet et de libre-arbitre de la conscience 105
3.2.1. De la remise en cause du concept de personnage au concept de sujet 105
3.2.2. De la « permanence de la conscience » à sa fragmentation et son déchirement 109
3.2.3. Discussion du concept de subjectivité comme construction sociale aliénante à distancer et à dépasser 114
3.3. La réaffirmation de soi à travers la lucidité sur sa condition humaine et sociale 118
3.3.1. Un rapport conflictuel au langage : vers un refus d'intersubjectivité et une réappropriation des codes langagiers 119
3.3.2. L'éveil de l'individu face à la mécanique sociale : vers la révolte individuelle 124
3.3.3. Réenvisager le concept de sujet : une libération possible par l'absurde 129
CONCLUSION 135
BIBLIOGRAPHIE 139
SITOGRAPHIE 147
ANNEXE 1 I
ANNEXE 2 III
FORMULAIRE ANTI-PLAGIAT XI
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS XIII

INTRODUCTION

« Car si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure,
si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus
qu'une eau qui coule entre mes doigts. »
(Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 232)

Dans une quête effrénée de sens, l'homme cherche à se construire une unité psychique, à la « saisir », dans tous les sens du terme, c'est-à-dire en délimitant et en comprenant ce moi. Toutefois, pour se comprendre, il convient nécessairement de revenir sur les différents stades de reconnaissance de soi, dans la mesure où l'élaboration de son identité est un mécanisme progressif chez l'être humain. Or, cette intériorisation de ce moi revient pour l'individu à fonder sa propre subjectivité. Cette notion englobe des réalités linguistiques mais aussi sociologiques et philosophiques très diverses, dans la mesure où le sujet se représente dans son discours par rapport à lui-même, à autrui, et au monde. La subjectivité correspond donc à une oscillation entre enfermement sur soi, réflexivité, et ouverture sur le monde. Le sujet passe psychologiquement et linguistiquement du il au je, du non-moi au moi. Emmanuel Kant s'intéresse à ce processus de prise de conscience de son intériorité :

> Posséder le Je dans sa représentation : ce pouvoir élève l'homme infiniment au-dessus de tous les autres êtres vivants sur la terre […] même lorsqu'il ne peut pas dire Je, car il l'a dans sa pensée ; ainsi toutes les langues, lorsqu'elles parlent à la première personne, doivent penser ce Je, même si elles ne l'expriment pas par un mot particulier. Car cette faculté (de penser) est l'entendement. Il faut remarquer que l'enfant qui sait déjà parler assez correctement ne commence qu'assez tard (peut-être un an après) à dire Je ; avant, il parle de soi à la troisième personne (Charles veut manger, marcher, etc.) ; et il semble que pour lui une lumière vienne de se lever quand il commence à dire Je ; à partir de ce jour, il ne revient jamais à l'autre manière de parler. Auparavant il ne faisait que se sentir ; maintenant il se pense[1].

Le philosophe allemand fonde bon nombre de ses théories sur le concept d'entendement, qui n'est pas inné chez l'individu, mais acquis lors de son évolution physiologique : le cheminement psychologique vers la conscience de soi du jeune enfant répond à son

[1] KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, 1798, §1 Trad. Foucault, Vrin, 1984, p. 17

développement physique, généralement entre six mois et un an. Or, cette faculté de penser n'est possible que par un bouleversement du mode d'expression : le passage du il au je. Les répercussions de cette progression sur l'individu dépassent largement le simple changement pronominal, ce qui nous conduit à nous interroger sur les enjeux psychologiques, métaphysiques et sociaux de ce je. User du je reviendrait à prendre conscience de soi, à se saisir en tant qu'individu capable non seulement de parler mais aussi de penser, de dire mais aussi de se dire. Ici, Emmanuel Kant établit une distinction nette entre se sentir et se penser, comme si le stade intuitif des perceptions et des sens n'était pas constitutif de la pleine subjectivité de l'individu – nous remettrons en question ce présupposé par l'intermédiaire de Mersault et Meursault, dont la conscience subjective est étroitement liée au langage du corps, vecteur entre le moi intime et le monde extérieur. La progression subjective envisagée par Emmanuel Kant peut être transposée à l'espace romanesque, dans la mesure où les choix énonciatifs d'un auteur engendrent plusieurs types de réflexion – au double sens de méditation et de miroir – sur le personnage et, par extension, sur le sujet. Ainsi, un narrateur qui dit je crée un lien de proximité, de complicité avec le lecteur, qui endosse ce je par identification au fil de la lecture.

Albert Camus rompt avec cette convention littéraire dans son roman *L'Étranger*. En effet, le je de Meursault par son apparente neutralité et sa froideur, vient remettre en question ce schème narratif, comme si le personnage refusait de se dire et de se penser. On peut d'ailleurs observer que l'écrivain reprend ce cheminement du il au je, évoqué par Emmanuel Kant, lors de la réécriture de son premier roman, soit le passage de *La Mort Heureuse*, projet abandonné, à *L'Étranger*. On assiste à un bouleversement énonciatif d'une œuvre à l'autre, puisque le il de Mersault se transforme en Meursault, narrateur à la première personne du singulier. Pourtant, dans un mouvement contraire à la thèse kantienne, il semble que l'on assiste à un affaissement de la subjectivité, par le remplacement d'un style qui s'apparente volontiers à une forme de prose poétique par l'écriture blanche. L'inscription psychique du sujet s'en voit affectée, car elle est rendue moins perceptible, plus objective. La subjectivité pose l'existence de l'être par nature, mais aussi par degrés, puisque le propos peut se voir plus ou moins modalisé ou connoté, dénué ou teinté d'affectivité, de jugement, de volonté. La subjectivité peut en effet être trompeuse, voilée, et rendre la conscience artificielle ou opaque. À travers le prisme romanesque de *L'Étranger*, le dévoilement d'une subjectivité pleine, d'une identité romanesque, semble se refuser au lecteur, tandis que l'intérêt de *La Mort Heureuse* résidait principalement dans les états d'âme et la quête de bonheur du protagoniste. Il convient d'exploiter ce paradoxe : le il subjectivise plus l'énoncé que le je – dans les *Carnets I* on relève

cette note que l'on peut mettre en lien avec le récit de *L'Étranger* : « Il dit "je" mais il n'est plus "je"[2]. » Il est en effet possible de considérer que par l'acte de réécriture, l'auteur glisse de la transposition romanesque de sa vie dans *La Mort Heureuse* à la distanciation romanesque dans *L'Étranger*. Toutefois, même si nous étudierons les enjeux du système énonciatif propre à chaque roman, il serait réducteur d'opposer binairement et rigidement la subjectivité de *La Mort Heureuse* à l'objectivité de *L'Étranger,* dans la mesure où la lecture en vis-à-vis des œuvres leur permet de s'éclairer l'une l'autre. On peut les rapprocher du point de vue de l'intrigue, des différentes thématiques abordées, des deux personnages principaux, et à partir des effets de lecture engendrés par l'expression de ces consciences subjectives. Dans *Le Mythe de Sisyphe,* Albert Camus admet son intérêt particulier pour les questions ontologiques : « Pour moi, j'ai définitivement quelque chose à dire sur l'individu[3]. » Dès ses débuts littéraires, son écriture semble motivée par une réflexion sur la figure du sujet, dont se nourrira l'hypothèse de l'absurde, hypothèse tissant un lien de continuité entre les deux romans. Avant même le Cycle de l'Absurde, *La Mort Heureuse* est déjà marquée du sceau de l'absurde, posant les jalons de la méditation métaphysique portée par *L'Étranger*. L'être se voit assailli par une angoisse existentielle face à la mécanique de sa vie qui le conduit vers sa fin inexorable, il se sent comme un intrus, un étranger face à lui-même et aux événements. Ce concept d'étrangeté est déjà théorisé par Friedrich Nietzsche dans *Généalogie de la Morale* : « fatalement nous nous demeurons étrangers à nous-mêmes, nous ne nous comprenons pas[4] ». Il vient habiter la conscience subjective de Mersault comme celle de Meursault, liés par un même éveil face à l'absurdité de l'existence. Le rapport entre la subjectivité et l'absurde est ambivalent : on pourrait partir du principe que le mouvement de l'absurde annihile le sujet, rendant stérile chaque pensée ou chaque acte. Néanmoins, il faut reconsidérer l'absurde comme un moyen de libération de l'être, qui le pousse à vivre d'autant plus passionnément que la vie n'a pas de sens rationnel. En ce sens, la prise de conscience de l'absurde permet de renouveler notre approche de la subjectivité, de réenvisager notre appréhension du sujet face à l'existence mais aussi face au langage : animé par le sentiment de l'absurde, le sujet aura un mode d'expression qui lui sera spécifique. Dans cette perspective à la fois stylistique et philosophique qui associe subjectivité et absurde, nous pouvons formuler l'interrogation suivante : comment le cheminement de

[2] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 123

[3] CAMUS Albert*, Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 277

[4] NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la Morale*, trad. Par H. Albert, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1964, p. 8

l'expression de la subjectivité de *La Mort Heureuse* à *L'Étranger* marque-t-il une réaffirmation du sujet assailli par l'absurde ?

Il s'agira de se concentrer dans un premier temps sur les débuts de l'écrivain, période de production littéraire très fertile, durant laquelle Albert Camus fait lui-même l'expérience du sentiment de l'absurde face à sa maladie. Cela l'incite d'autant plus à écrire, porté par son projet de roman qui associe l'écriture tâtonnante de *La Mort Heureuse* et la fulgurance de *L'Étranger*. Le renversement de la subjectivité d'une œuvre à l'autre s'inscrit dans la lignée de la discussion de la figure du sujet qui marque le XX^e^ siècle. Toutefois, notre étude stylistique nuancera cette opposition nette entre les systèmes énonciatifs des deux romans, dans la mesure où l'objectivité n'est qu'illusoire, ponctuée de marques de subjectivité au fonctionnement spécifique ou implicite, comme si la présence du sujet était déplacée à un autre niveau. Comment la réécriture joue-t-elle sur la tension entre objectivation et subjectivation, entre le pseudo-effacement et le déploiement d'un sujet placé dans une posture de passivité, d'abandon face au monde ? *In extenso*, le sentiment de l'absurde frappant les protagonistes s'inscrit dans une dynamique de réaffirmation de leur identité, qui fait paradoxalement suite à une impression troublante de dépossession et de dissociation de soi. Ce rapport angoissé et angoissant des personnages absurdes à eux-mêmes permet de s'interroger sur les fondements des concepts de subjectivité et de conscience, sur la légitimité des critères de jugement. La conscience individuelle ne serait-elle pas une illusion, déterminée collectivement ou culturellement ? Dans quelle mesure Mersault constitue-t-il une ébauche de l'homme absurde incarné par Meursault, dans cette discussion de la notion de subjectivité aussi bien que dans son renouvellement ? Albert Camus ne cherche pas à dresser un constat pessimiste et nihiliste qui réduirait les possibilités du sujet, mais au contraire à lui rendre sa disponibilité dans l'instant présent[5].

[5] « Le présent et la succession des présents devient une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde. » (*Le Mythe de Sisyphe*, p. 262)

1. MISE EN REGARD DES DEUX ŒUVRES : DE L'ÉBAUCHE À LA RÉÉCRITURE, VERS UN BOULEVERSEMENT DE LA SUBJECTIVITÉ DANS UN CONTEXTE DE RENOUVEAU LITTÉRAIRE

Albert Camus demeure un auteur marquant du XX^e^ siècle, dans la mesure où son œuvre ne se limite pas à un univers fictionnel et aborde les grandes questions contemporaines et existentielles. Les changements majeurs tant littéraires que géopolitiques ou sociétaux de ce qu'il nomme le « siècle de la peur » engagent et inspirent l'auteur. Albert Camus considère l'art comme un acte de révolte, par la déformation du réel que la création artistique propose. Il écrit : « Par le traitement que l'artiste impose à la réalité, il affirme sa forme de refus[6]. » Sa conception de la littérature, du monde et du sujet s'inscrit dans un vent de transgression qui souffle sur les sociétés du XX^e^ siècle.

1.1. Un contexte de crise littéraire marqué par l'émergence du mouvement de l'absurde

L'Histoire de l'Art connaît un véritable tournant dans son passage de la continuité à la rupture dès le début du XX^e^ siècle, avec la négation transgressive des codes et de la conception traditionnelle d'une œuvre d'art[7] mais aussi de la figure d'artiste dans son rapport à la communauté, et de celle de personnage dans son approche psychologique. S'interroger sur ces bouleversements permettra de contextualiser l'œuvre de Camus.

1.1.1. XX^e^ siècle et littérature expérimentale en réaction aux conventions littéraires héritées du XIX^e^ siècle

Cette période d'avant-gardisme et de renouveau se traduit en particulier par un rejet des règles d'écriture, dès la période de la « Belle Époque » : si le naturalisme exigeait de dépeindre le monde réel et social par de longues descriptions minutieuses, l'artiste cherche désormais à rompre avec cette illusion mimétique et une langue littéraire saturée, trop travaillée selon des procédés narratifs et des schèmes descriptifs devenus systématiques. Dans son étude sur le genre romanesque, Michel Raimond explique d'ailleurs que le naturalisme a transformé le roman en « une vaste enquête sur la nature et sur l'homme[8] ». Il faut tenter de rompre avec ces

[6] CAMUS Albert, « Révolte et style », In *L'Homme révolté*, *Œuvres complètes III. 1949-1956*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 291

[7] Arthur Danto théorise ce moment de crise en parlant de « fin de l'Histoire de l'art » : la production se diversifie, comme si les œuvres d'art ne cherchaient plus à répondre à des codes esthétiques préétablis, à s'inscrire dans un mouvement artistique défini et dans la continuité diachronique de l'Histoire de l'art.

[8] RAIMOND Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux* années vingt, Paris, José Corti, 1985, p. 26

automatismes, symptomatiques d'un « tragique de l'écriture[9] », pour reprendre l'expression de Roland Barthes. La libération de l'imaginaire artistique répond alors à une distanciation des règles littéraires, à une explosion des cadres imposés par les Belles Lettres[10]. Dominique Rabaté s'interroge sur ce tournant littéraire du XX^e^ siècle et affirme que « la littérature moderne naît de l'opacification de l'activité productrice[11]. » La littérature n'est donc plus mimétique mais expérimentale, ce qui a une double conséquence : d'une part, la production prévaut sur le produit littéraire, autrement dit le processus de création importe plus que la création elle-même, d'autre part, le pôle de réception de l'œuvre s'en voit délaissé. En effet, le terme d'opacification présente à la fois une dimension quantitative, puisque la production littéraire s'intensifie, et une dimension qualitative, dans la mesure où le sens et la signification de la création littéraire sont rendus moins perceptibles : le lecteur dérouté doit s'interroger sur les conditions de production du texte, autant que sur un contenu herméneutique donné et figé, et laisser libre cours à sa propre imagination créatrice.

Le genre romanesque est particulièrement touché. Dans *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Michel Raimond parle de « crise du roman » pour désigner cette période d'articulation entre les deux siècles, mais aussi cette crise littéraire qui marque le XX^e^ siècle[12]. La forme romanesque est en perpétuelle évolution et s'avère de plus en plus polymorphe. Les frontières entre les genres deviennent poreuses : à la lecture d'un roman, on parle plus fréquemment de théâtralité, de prose poétique, en lien avec un travail sur l'hybridité générique[13]. Cela doit engendrer chez le lecteur une réflexion sur les possibilités de la littérature mais aussi sur les motivations de ses transgressions. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes explique que l'auteur s'individualise par la façon dont il déjoue les codes littéraires. Cette individualisation de la figure de l'auteur est particulièrement notable dans le travail d'écriture romanesque de *L'Étranger* d'Albert Camus. Dans cette œuvre, le récit traditionnel au passé simple est renouvelé par l'usage du passé composé. Or, Barthes explique que « Le passé narratif fait partie d'un système de sécurité des Belles Lettres[14] », puisqu'il permet de souligner la dimension fictive du récit, qu'il « suppose un monde construit,

[9] BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1972, p. 67

[10] Le mouvement surréaliste marque l'apogée de ce projet de refondation du langage – donc du réel, puisque les mots formatent et régissent notre rapport au monde – par sa transgression, voire sa destruction, en réaction aux prétentions rationalistes, définitivement remises en cause au lendemain de la Première Guerre mondiale.

[11] RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement,* Paris, José Corti, 1991, p. 135

[12] VIART Dominique, *Le Roman français au xx^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », p. 7

[13] On retrouve un exemple de prose poétique dans le roman *Aurélien* de Louis Aragon, dans lequel la narration renvoie à tout un imaginaire poétique et traumatique.

[14] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 28-29

élaboré[15]. » Albert Camus affiche son intention de rupture avec les conventions romanesques. Ainsi, chaque transgression apparaît comme une référence métatextuelle à déchiffrer, puisque « le roman porte le soupçon sur le monde et retourne finalement ce soupçon sur lui-même[16] », pour reprendre les propos de Dominique Viart dans son étude des formes évolutives du roman au XX^e^ siècle.

Les crises littéraire et politiques du XX^e^ siècle redéfinissent la figure de l'artiste non seulement dans son rapport à l'activité productrice mais aussi dans son engagement par l'acte d'écriture. Cette notion est théorisée par Jean-Paul Sartre dans son ouvrage *La Responsabilité de l'écrivain* selon le principe suivant : « L'écrivain, qu'il le veuille ou non, est un homme engagé dans l'univers du langage[17]. » Les mots seraient donc un instrument politique puissant pour véhiculer des idées et des idéaux dans un siècle marqué par les guerres civiles ou mondiales. L'œuvre, miroir poétisé de son temps, doit servir une cause commune, dans un dessein de résistance et, à plus long terme, de témoignage à la postérité. Or, Albert Camus poursuit cette réflexion[18] lorsqu'il évoque le rôle de l'écrivain dans son discours engagé à la réception du Prix Nobel de littérature. L'écrivain doit se faire le relais de la parole ou du silence des opprimés, selon deux impératifs de vérité et de liberté :

> Par définition, il [l'écrivain] ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'Histoire, il est au service de ceux qui la subissent. […] Dans toutes les circonstances de sa vie, obscures ou provisoirement célèbres, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte autant qu'il peut les deux charges qui font la grandeur de son métier, le service de la vérité et celui de la liberté[19].

Il prend de nouveau l'exemple du prisonnier dans sa cellule, figure qui lui est chère dans son engagement contre la peine de mort, dans la lignée de grandes figures à la fois littéraires et politiques comme Victor Hugo. Albert Camus oscille entre deux facettes de son image publique tout en cherchant à les concilier dans certaines de ses œuvres : l'intellectuel engagé et l'écrivain

[15] *Ibid.*, p. 28
[16] VIART Dominique, *op. cit.,* p. 8
[17] SARTRE Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Rieux-en-Val, éd. Verdier Lagrasse, coll. « Verdier », 1998, p. 66
[18] D'abord commentateurs de leurs œuvres respectives, les noms de deux écrivains ont souvent été associés à leur grand désarroi puisque leurs approches philosophiques se rejoignent par les mouvements d'engagement et d'absurde, en lien avec l'existentialisme. En 1952, après la parution de *L'Homme révolté*, c'est la rupture définitive entre les deux hommes qui s'opposent de façon virulente sur des questions politiques, notamment au sujet de la violence du stalinisme qu'Albert Camus dénonce sans appel.
[19] CAMUS Albert, *Discours de réception du Prix Nobel de littérature*, prononcé à Oslo, le 10 décembre 1957

de fictions romanesques, « à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher[20] ». Il insiste sur l'ancrage de l'écrivain dans une communauté, « au niveau de tous », en contrepoint du mythe romantique de l'artiste dans sa tour d'ivoire. Il tient son attachement à cette valeur de l'engagement de ses débuts en tant que journaliste – et chroniqueur judiciaire, métier qui éveille en lui un sentiment de révolte. Il publie des articles engagés ou satiriques – sous son vrai nom ou divers pseudonymes tels que « Jean Mersault »[21], patronyme qu'il reprend au protagoniste de *La Mort heureuse* – dans *Le Soir républicain*, ou encore dans la revue politique *Combat,* et entre en résistance aux côtés de Pascal Pia et André Malraux entre autres, à travers une publication intensifiée, à partir de 1943, et la diffusion d'écrits clandestins afin de contourner la censure. Il s'engage à maintes reprises, notamment durant la Seconde guerre mondiale et la Guerre d'Algérie, dont il ne verra pas l'issue.

Albert Camus n'aura recours à des pseudonymes que pour son activité journalistique, et non pas pour son activité artistique. Toutefois, pour Alice Kaplan qui s'intéresse à la genèse de la publication de *L'Étranger*, « en signant ses articles de presse de noms empruntés à ses propres œuvres, Camus montre une fois encore qu'il se considère de plus en plus comme un auteur de fiction[22]. » Ainsi, le contexte de guerre ne met pas un terme aux projets d'écriture de l'écrivain, mais son activité de journaliste engagé vient au contraire stimuler sa production littéraire, comme on peut le lire dans les *Carnets* tenus par l'auteur : le cycle de l'Absurde semble motivé par cette crise politique. La notion d'écrivain polygraphe est importante pour aborder les enjeux de l'œuvre camusienne, puisqu'elle désigne selon le *TLFi,* « un auteur qui traite de sujets nombreux et variés, le plus souvent de caractère didactique, sans être spécialiste[23] » et qu'Albert Camus peut être perçu comme tel du fait de la diversité de son œuvre. Or, en ce sens-là, la polygraphie entraîne une polymorphie de l'œuvre de l'auteur, aussi bien dans le choix du type de texte pour traiter de tel ou tel sujet, que dans le style qui détermine sa poétique. Lorsqu'on dresse un panorama de l'œuvre camusienne, on s'aperçoit qu'elle donne une idée de ce qu'est la polygraphie, dans la mesure où, de ses débuts littéraires à la fin funeste de sa carrière, l'écrivain a mobilisé diverses formes génériques, associées à une poétique protéiforme, passant de l'épicurisme à l'engagement. Dès les années trente, il tente de concilier l'écriture d'essais autobiographiques et la rédaction de son premier roman, puis son œuvre ne

[20] *Ibid.*
[21] KAPLAN, Alice Yaeger, *En quête de « L'étranger »*, Paris, Gallimard, 2016, p. 69
[22] *Ibid.*
[23] *Le Trésor de la Langue Française* informatisé : https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/

cessera d'osciller entre des formes romancées, théâtrales et des essais théoriques. Bien que l'auteur adapte son style à la forme de son écrit, dans le ton ou dans le choix des termes employés, ce double aspect de son œuvre – fictive et théorique – se ressent à la lecture de ses œuvres : par exemple, la dimension théorique se perçoit par la présence de maximes ou par un ton ironique dans ses romans[24]. La variation stylistique peut même s'observer à l'échelle d'un seul et même roman, à l'instar de *L'Étranger*, qui se détache de la prose poétique dans la première partie du roman, pour y revenir avec un langage plus poétisé en seconde partie du roman, lors de l'évocation des souvenirs et des pensées de Meursault face à sa mort prochaine. Néanmoins, le style de ce roman semble lapidaire au premier abord, marqué par l'absence d'emphase ; par conséquent *L'Étranger* est en rupture avec les autres écrits de l'auteur de la même époque comme *La Mort heureuse* ou encore *Noces,* qui déploient de longues descriptions poétiques très travaillées de paysages algériens. La polygraphie se manifeste également à travers la décomposition de l'œuvre camusienne voulue par l'auteur. Elle est formée de trois cycles : l'Absurde, la Révolte et l'Amour, ces cycles constituant pour chacun d'entre eux un triptyque qui aborde chaque thème sous la forme romanesque, théâtrale et théorique. C'est sur le premier cycle de l'œuvre camusienne que nous nous concentrerons tout particulièrement.

1.1.2. L'absurde, de la notion philosophique au mouvement littéraire

Le contexte socio-politique complexe lié aux deux guerres mondiales engendre une mouvance anti-littéraire. Le mouvement de l'absurde marque un tournant au XX^e^ siècle et s'inscrit dans cette lignée, notamment au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi dès les années 1930-1940 avec Albert Camus et Jean-Paul Sartre. Il convient toutefois de distinguer l'expression philosophique de l'absurde de son développement littéraire. Le terme apparaît dès l'Antiquité, selon les indications du *TLFi*[25], puisqu'on retrouve son premier emploi dans un texte de Cicéron extrait de *De Oratore* (III, 4). Le terme *absurdus* y prend le sens primitif de « dissonant », renvoyant à un sens mélodieux, associé au substantif *vox* dans la phrase de Cicéron[26]. On en déduit le sens figuré en conservant la notion de décalage, mais en élidant la dimension vocale et auditive du sens étymologique : le terme signifie selon l'usage commun « contraire à la raison et au sens commun ». Sous la plume de philosophes comme

[24] Un exemple ici de sentence proverbiale tirée de *La Mort heureuse* : « Beaucoup d'hommes compliquent leur existence et s'inventent des destins. » (p. 125)
[25] *Ibid.*
[26] Dans le mot, on peut lire le terme *surdus* qui renvoie au caractère audible de l'absurde, perceptible à travers le cri de révolte de Meursault notamment.

Arthur Schopenhauer, le mot se voit doublé d'un sens métaphysique : « Nous devons reconnaître que l'absurdité est conforme jusqu'à un certain point au caractère humain, qu'elle est un élément vital[27]. » Déjà, il associe l'absurde à la conscience humaine, en allant jusqu'à affirmer qu'il fait partie inhérente de l'essence de l'homme. En somme, d'après Schopenhauer, l'absurde est intrinsèquement lié à la part irrationnelle de l'esprit humain, comme l'explique Giuseppe Rensi[28]. En effet, l'être humain est obsédé par cet horizon de la mort, par sa finitude irrémédiable. Son existence est troublée par le sentiment de la vanité de ses actes, doublé par une quête insatiable et stérile de sens à travers soi-même, autrui et le monde. Paradoxalement, l'absurde est propre à l'homme, « vital », mais lui enseigne que « la vie ne vaut pas la peine d'être vécue[29]. » La réflexion philosophique sur l'absurde combine donc à la fois une méditation sur la vie et sur le sujet, dans la mesure où elle exhibe l'angoisse humaine face à la vanité de son existence. Dès les tragédies antiques, la littérature s'empare de la notion philosophique pour la transposer dans le microcosme textuel et notamment, l'espace scénique. *De facto*, on assiste à un double mouvement : l'absurdité de la vie est retranscrite dans l'art, et l'art expose de manière hyperbolique au lecteur ou au spectateur un reflet de sa propre condition absurde.

Si le mouvement de l'absurde ne se limite pas à un genre, il trouve son expression littéraire la plus affirmée mais surtout la plus connue à travers le Théâtre de l'absurde[30]. La scène théâtrale permet effectivement de retranscrire au mieux le concept d'absurde, comme l'exprime Martin Esslin dans *Théâtre de l'absurde* :

> Le Théâtre de l'Absurde en transposant les mêmes nécessités poétiques dans l'imagerie concrète de la scène peut aller plus loin que la pure poésie dans le rejet de la logique, de la pensée discursive et du langage. La scène est un lieu à multiple dimension qui permet l'emploi simultané d'éléments visuels, du mouvement, de la lumière et du langage. Elle est, par conséquent, particulièrement favorable à la communication d'images complexes nées de l'interaction contrapuntique de tous ces éléments[31].

L'espace scénique est donc le lieu propice pour traduire l'absurdité de la condition humaine grâce au recours à la gestuelle mais aussi au langage, une pièce de théâtre reposant avant tout

[27] SCHOPENHAUER Arthur, *Sur la religion : «* Paralipomena », Paris, Éditions Félix Alcan, 1906, p. 77
[28] RENSI Giuseppe, *La philosophie de l'absurde*, Paris, éd. Allia, 1996, p. 128
[29] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 225
[30] On doit la locution au journaliste-critique du *Figaro* Jacques Lemarchand en novembre 1951 (Cf l'étude *Le Théâtre de l'absurde* de Martin Esslin), au sujet du théâtre de Ionesco.
[31] ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1971, p. 385

sur l'interaction communicationnelle entre les personnages-acteurs. Or, le mouvement de l'absurde présuppose justement un rejet des codes langagiers. Le langage devient structure insignifiante par la mise en scène de faux dialogues, de dialogues de sourds, dans lesquels chaque personnage se retrouve centré sur lui-même dans une indifférence totale ou partielle des autres répliques[32]. Cela renvoie le spectateur à sa propre conception du langage, lui dévoilant ainsi son caractère arbitraire et faillible. En vidant la parole de sens, le Théâtre de l'Absurde opère une transgression des fonctions du langage, le dialogue n'étant plus au service de la progression de l'action. L'intrigue se voit réduite à un statisme – Martin Esslin indique par exemple que « *En attendant Godot* ne raconte pas une histoire. C'est l'exploration d'une situation statique[33]. » – ou par le biais d'une structure circulaire de la pièce, à un éternel recommencement, comme en témoigne *La leçon* : la temporalité est brouillée et la pièce s'achève sur les mêmes répliques que lors de la scène d'exposition. On retrouve la thématique de la vanité de l'existence humaine, qui coïncide avec une prolifération des objets sur scène, face à un sujet dénué de son pouvoir d'action et de parole[34]. Le spectateur se retrouve dans une posture d'inconfort selon deux principes : d'une part, celui de distanciation[35] qui empêche toute identification au personnage et qui a pour but de « susciter une attitude critique et intellectuelle dans le public » par « [l']adresse à un niveau plus profond de l'esprit du spectateur[36] » ; d'autre part, celui du croisement des registres, les pièces alternant entre le comique et le tragique. En somme, la pièce de théâtre absurde ne programme pas de réaction type à adopter par le spectateur mais le maintient dans l'incertitude, entre rire et angoisse. Toutefois, cette posture d'inconfort doit se transformer en une prise de conscience, les personnages absurdes n'étant

[32] Eugène Ionesco nous en fournit de bons exemples, comme ici :
« Mme MARTIN : Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez acheter l'Irlande pour votre grand-père.
M. SMITH : On marche avec les pieds, mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.
[…]
M. MARTIN : Le plafond est en haut, le plancher est en bas.
Mme SMITH : Quand je dis oui, c'est une façon de parler.
Mme MARTIN : À chacun son destin.
M. SMITH : Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux ! » (*La Cantatrice chauve*, scène 11)

[33] *Ibid*., 42

[34] Dans *Les Bonnes* de Jean Genet par exemple, la prolifération des fleurs a une fonction cataphorique, elle annonce le funeste dénouement de la pièce.

[35] On doit ce principe de distanciation à la dramaturgie de Bertolt Brecht : l'illusion de *mimesis* aristotélicienne est rompue par divers procédés comme l'adresse au public, la rupture du quatrième mur, ou les changements du point de vue qui engendrent une posture de recul par le spectateur, qui comprend que ce qui se déploie sous ses yeux n'est que jeu et fiction.

[36] *Ibid*., p. 391

autres que des avatars de leurs contemporains qui exhibent la nécessité de conscience de l'absurde.

Le mouvement de l'absurde dépasse les frontières génériques mais aussi les frontières géographiques en prenant une dimension européenne, notamment grâce aux romans de Franz Kafka. L'écriture kafkaïenne repose sur l'immersion programmée du lecteur dans la conscience d'un personnage principal par le recours à la focalisation interne. Toutefois, le processus d'identification se voit remis en cause puisque « le lecteur se retrouve pris dans une série d'événements absolument inattendus[37] » auxquels la poursuite de la lecture ne fournit pas d'explication, selon le principe du *nonsense*. L'engrenage est sans issue, aussi bien dans *Le Procès* que dans *La Métamorphose* : les évènements s'enchaînent ainsi de manière mécanique selon une causalité qui échappe aussi bien au personnage qu'au lecteur. Dans *La Métamorphose*, roman paru en 1915, le lecteur est en proie à l'irrationnel, et même au cauchemardesque, comme l'indique le titre, puisque le personnage se transforme en insecte au cours d'une nuit, ce qui entraîne un rejet très violent par les membres de sa famille et un récit introspectif sur sa déchéance physique et psychique. Le récit combine alors le sens commun de l'absurde, soit une histoire « dénuée de sens », et le sens métaphysique grâce à ce protagoniste assailli par l'absurdité de sa vie face à la mort prochaine. On comprend alors que l'exclusion par autrui est une condition *sine qua non* de l'irruption de l'absurde chez l'individu, puisque c'est par la solitude qu'il prend conscience de ce sentiment. La solitude est accentuée par la dimension oppressante des récits : non seulement on est enfermé dans la conscience du personnage, mais ce dernier est lui-même emprisonné dans un lieu clos qui le renvoie d'autant plus à lui-même, à son existence solitaire.

L'écrivain pragois est d'ailleurs une influence notable d'Albert Camus, pour la rédaction de *L'Étranger* mais aussi pour sa conception de l'absurde. Il consacre toute une partie de son œuvre à cette notion à travers le Cycle de l'Absurde, comportant des œuvres de fiction mais aussi un essai théorique fondateur dans le mouvement du Théâtre de l'absurde qui lui est postérieur. La réflexion de l'auteur part d'abord d'une distinction qu'il établit entre le sentiment de l'absurde, qu'il retranscrit dans ses œuvres et qu'on associera à l'expression littéraire, et la notion d'absurde, qu'il théorise dans *Le Mythe de Sisyphe,* expression philosophique de

[37] MOREL Jean-Pierre, « Kafka », in ENTHOVEN Raphaël (dir.), *L'absurde*, Paris, Fayard, coll. « Les Nouveaux chemins de la connaissance », 2010, p. 139

l'absurde[38]. Ce désir de théorisation à la suite de la pratique littéraire dans *L'Étranger* ou dans la pièce *Caligula*, mais aussi de manière plus discrète dès l'écriture de *La Mort heureuse*, répond à ce besoin de lucidité de l'absurdité de l'existence par l'individu, d'après l'expression oxymorique d'« indifférence clairvoyante[39] » que l'on retrouve dans l'essai. D'ailleurs, la première mention du terme d' « absurdité » dans les *Carnets* date d'un schéma de janvier 1936, associant la notion d'« absurdité » à celle de « lucidité »[40]. Puis, sa réflexion semble réellement germer en lui à partir de 1938, comme en atteste une note de décembre 1938 introduite par le titre suivant : « *Sur l'Absurde ?* » La préposition « sur » illustre alors la volonté d'un écrit théorique, critique sur ce sujet, d'où l'importance de ce cycle dans la construction de la figure d'écrivain d'Albert Camus, qui note le 21 février 1941 : « Terminé *Sisyphe*. Les trois Absurdes sont achevés[41]. » Il ne voit pas en l'absurde une notion stérile, mais un « point de départ » qui doit pousser à l'action dans le prolongement de la prise de conscience. Dans *La Mort heureuse*, on peut remarquer que la notion est déjà évoquée et associée à la conscience et au libre-arbitre : « L'absurde consentement que vous apportez la pauvreté. » (p. 50) En effet, consentir revient à accepter, mais à accepter à la suite d'un choix conscient. Albert Camus place donc l'être humain au cœur de sa réflexion sur l'absurde, puisque chacun peut faire l'expérience sensible de ce sentiment de l'absurde. Pourtant, un paradoxe apparaît à travers l'expression d' « homme absurde », paradoxe que nous allons expliciter ci-dessous. Dans son étude portant sur l'absurde camusien, André Comte-Sponville explique bien que l'absurde naît de la dualité, du sentiment de divorce entre le monde et l'être, et que rien n'est absurde en soi[42]. Mais paradoxalement, parler d'« homme absurde » revient à rattacher intrinsèquement la notion d'absurde à celle d'homme par le biais de la qualification. On peut alors dégager deux sens de cette expression : un sens subjectif, puis un sens objectif. Le sens subjectif présuppose que c'est l'homme, le sujet qui est absurde, ou perçu comme tel du fait de son comportement. Cette définition met en lumière la dimension sociale de l'absurde et le rôle d'autrui dans le jugement et la construction du sujet. Le sens objectif, au contraire, renvoie à l'homme qui expérimente le sentiment de l'absurde – en tant qu'objet – et donne une dimension essentielle à ce sentiment dans la

[38] Chez Albert Camus, le sentiment de l'absurde se rapporte à une expérience universelle que l'auteur a lui-même vécue et qui peut faire irruption à n'importe quel instant de la vie, tandis que la notion de l'absurde est un prolongement philosophique qui permet de dépasser le doute existentiel suscité par cette conscience de l'absurdité de la vie.

[39] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 284

[40] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 19

[41] *Ibid*., p. 200

[42] COMTE-SPONVILLE André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », in *Albert Camus et la philosophie*, Anne-Marie AMIOT, Jean-François MATTEI (dir.), Paris, PUF, coll. « Thémis Philosophie », 1997, p. 159-172

réflexion sur l'être humain. Albert Camus ne semble pas chercher à résoudre cette ambivalence mais joue au contraire sur la polysémie dans *L'Étranger* : si le sens subjectif paraît dominant à la première lecture face à l'*étrangeté* de Meursault puisque le personnage est jugé pour son meurtre et son insensibilité, le caractère satirique du roman opère ensuite un renversement vers le sens objectif en mettant en évidence la superficialité du monde social qui, entre autres, conduit le personnage à expérimenter le sentiment de l'absurde. C'est d'ailleurs une des particularités de l'absurde camusien par rapport au théâtre de l'absurde : dans l'intrigue, on ne retrouve qu'un homme absurde dans sa manière d'agir et de penser, mais aussi dans sa façon de prendre conscience de l'absurdité de sa condition, alors que chez des auteurs comme Samuel Beckett et Eugène Ionesco, l'absurde envahit généralement tout l'espace scénique et le sature, touchant ainsi tous les personnages dramatiques. Le mouvement de l'absurde semble d'abord toucher le sujet, ce qui le place au cœur de ses enjeux littéraires et philosophiques.

1.1.3. La discussion de la place du sujet dans le récit

La littérature, et plus encore le roman du XX^e^ siècle déploient une large réflexion autour du sujet, qui oscille paradoxalement entre deux modes d'écriture : la mise en valeur de l'épaisseur psychologique du ou des sujets[43], ou bien la volonté d'objectivation du récit par la remise en cause du concept de sujet. On assiste au développement de romans d'analyse psychologique. L'intrigue est recentrée sur les troubles psychiques des personnages, sur leurs débats intérieurs découlant de la façon dont ils perçoivent les événements, les autres personnages, reléguant l'intrigue au second plan de la narration. Cette dernière se transforme en introspection, notamment avec l'émergence du procédé du flux de conscience, traduction de l'expression originelle *stream of consciousness*, hérité, en particulier, de James Joyce[44], qui permet à l'écrivain de déployer la complexité de la psyché humaine par le dévoilement de pensées à l'état brut, de manière irruptive et discontinue. Cette technique donne lieu au développement de la forme du monologue intérieur, notamment à partir de la seconde moitié du XX^e^ siècle en France. En parallèle, l'autobiographie s'impose désormais comme un genre à part entière de manière progressive[45]. Ainsi, le sujet est placé au cœur de l'écriture puisqu'il

[43] Le texte précurseur des romans d'analyse psychologique en France reste *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

[44] On pense notamment à son œuvre *Les Gens de Dublin*, dans laquelle chaque nouvelle est elle-même décomposée en plusieurs micro-récits, correspondant aux pensées ou souvenirs des multiples personnages.

[45] Pour ne citer qu'un exemple, on peut penser aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, paru en 1958.

fusionne avec la figure du narrateur et celle de l'auteur. *A contrario*, les pratiques littéraires du XX^e^ siècle tendent plutôt généralement à remettre en cause le concept de personnage. Cette discussion de la figure romanesque sera d'ailleurs théorisée par Alain Robbe-Grillet : « Nous en a-t-on assez parlé du « personnage »[46] ! » À travers cet ouvrage théorique, il critique notamment les notions de caractères ou de types, les personnages romanesques n'étant plus que « des fantoches[47] », des formes vides car trop usitées, qui marquent la fin d'une ère excessivement anthropocentriste. Ainsi, au concept de héros se substitue celui d'antihéros, à l'image de Meursault « l'Antéchrist », conscience opaque à laquelle le lecteur ne peut plus s'identifier. Le personnage défini étymologiquement comme « actant », devient patient face à son destin – notion elle-même dépassée du fait de la vacuité fréquente de l'intrigue. La lecture ne repose plus sur le cheminement d'une intrigue, mais sur les réactions provoquées par la conscience intra-textuelle dont on ne peut dégager des caractéristiques établies et familières.

La crise littéraire se double d'une crise du sujet, ou plus précisément d'une crise de la présence du sujet. Dans *Vers une littérature de l'épuisement*, Dominique Rabaté formule le problème ainsi : « Radicalisation d'une certaine subjectivité romantique condamnée à l'isolement, essayant de dépasser ses propres limites ou avancée vers une parole neutre et sans pouvoir ?[48] » Face à cette alternative, on perçoit effectivement que le sujet se situe dans une impasse, selon une dialectique de présence et d'absence[49]. La langue littéraire dénigre donc tout égocentrisme. Dérouté, le lecteur découvre des personnages dénués de densité psychologique – concept remis en cause à travers la discussion du concept de personnage –, ce qui engendre une perturbation dans le processus de lecture : si l'horizon d'attente est composé d'éléments divers issus d'un répertoire de connaissances culturelles ou littéraires propres à chacun, il repose notamment sur cette rencontre avec cet autre lors de l'expérience de la lecture, le lecteur adoptant ainsi la position de confident ou d'intrus. Or, l'objectivation implique la disparition de cette présence subjective, ou du moins son remodelage. Finalement, c'est ce travail de discussion de la subjectivité qui aurait donc l'impact le plus direct sur le lecteur et lui ferait prendre conscience de cet abîme entre les romans du XIX^e^ siècle et ceux du XX^e^ siècle, par l'écart qu'il expérimente face au sujet romanesque. La recherche d'effets de voix, donc par extension « la quête d'un sujet » pour reprendre les mots de Dominique Rabaté, est vaine, et comme

[46] ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1961, p. 26
[47] *Ibid*., p. 28
[48] RABATÉ Dominique, *op. cit.,* p. 24
[49] Il explique que ce souhait d'objectivation remonte à l'exigence mallarméenne d'une « parole a-subjective », exigence selon laquelle la recherche de beauté esthétique implique l'effacement partiel ou total du poète.

l'indique l'expression, on ne peut plus parler que d'« effets », remettant ainsi en cause la vraisemblance de la figure romanesque. L'expression *littérature de l'épuisement* désigne d'ailleurs l'épuisement des possibles en littérature mais surtout, l'épuisement du sujet. La saturation de l'appareil subjectif du langage a mené à sa faillibilité et à son refus, par défiance. Albert Camus verbalise ce refus à maintes reprises dans ses *Carnets*, comme l'illustre la citation suivante : « Culte du Moi ? Non[50]. » Le concept de distance narrative l'exprime également : le point de vue plus impersonnel maintient à distance le lecteur dans l'expérience de lecture, l'empêchant aussi d'adopter une lecture psychologisante ou idéologique. Roland Barthes décrit le mouvement de l'Histoire littéraire selon plusieurs étapes de « solidification » de l'écriture : le regard, le faire, le meurtre et l'absence[51]. C'est cette absence que prônent les écritures neutres, ou écritures blanches, dénuées de coloration subjective[52]. Il affirme que « [l]'écriture neutre est un fait tardif, [qu']elle ne sera inventée que bien après le réalisme, par des auteurs comme Camus, moins sous l'effet d'une esthétique du refuge que par la recherche d'une écriture enfin innocente[53]. » Ainsi, le recherche de neutralité constitue non seulement une invention du XX^e^ siècle en rupture avec le siècle précédent, mais aussi un but, un idéal vers lequel doit tendre la littérature. Le terme d'innocence semble d'ailleurs dénoncer toute une conception classique de la littérature qui prône un style homogène, un langage unique et artificiel : les conventions littéraires affaibliraient la littérature et tromperaient le lecteur par un style trop construit.

La discussion du concept de sujet se prolonge à travers la remise en question du je, marque de l'instance énonciative subjective par nature, mais moins romanesque que le il qui signale l'accomplissement du geste d'écriture. L'accentuation de l'usage de la première personne dans le cadre romanesque poursuit cette volonté de rupture des carcans littéraires comme l'énonce Roland Barthes en ces termes : « sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire[54] ». Le je lyrique, traditionnellement réservé à la poésie, se déplace dans le roman, et se métamorphose en je objectif (du moins, pseudo-objectif) ou, dans une autre optique métatextuelle, en un je solitaire. Dans le cas de l'objectivation du je, l'usage de la première personne remet en cause le fonctionnement linguistique même du pronom je, marque d'un sujet qui s'exprime et s'engage au travers de l'énonciation, puisque le sujet semble paradoxalement neutre. Il ne ressent rien, ou du moins, ne dit rien sur ses ressentis, laissant le

[50] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 30
[51] BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 11
[52] Le style distancié d'auteurs plus contemporains comme Michel Houellebecq peut être mis en rapport avec les écritures neutres.
[53] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 53
[54] *Ibid*., p. 30

lecteur dans une posture frustrante. Cela relève de l'impersonnalité narrative, qui repose sur ces non-dits, sur l'imagination du lecteur face à ce silence de l'expression et de l'expressivité. L'impersonnalité narrative renvoie ainsi au « cœur sec du créateur[55] », pour citer une note d'Albert Camus, comme si le processus d'écriture ne servait plus à se livrer, mais à mener une réflexion sur le sujet par sa distanciation. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que les écritures neutres prennent à la fois le je narrateur ou personnage pour sujet et objet de la narration : il raconte l'histoire, tout en engendrant une réflexion métatextuelle sur la fonction expressive du langage et de l'écriture par sa négation même. Le lecteur s'interroge ainsi plus sur cette conscience étrange que sur les faits narrés, à peine décrits dans un refus d'interprétation personnelle. Pour Roland Barthes, « L'expressivité est un mythe : elle n'est que la convention de l'expressivité[56]. » Autrement dit, toute conscience subjective dans un cadre romanesque n'est qu'une construction artificielle, un piège dans lequel tombe l'instance lectorielle. Dans *La Chute* par exemple, le lecteur découvre la personnalité de Jean-Baptiste Clamence à travers ses propres dires, le personnage se définissant lui-même. Le roman est construit sous la forme d'un faux dialogue dans lequel l'unique personnage locuteur n'obtient jamais de réponse de son interlocuteur. Ce contraste entre l'hypertrophie du je et l'aphonie du second personnage présupposé vient non seulement remettre en doute l'existence de ce dernier, mais aussi la conscience subjective de Jean-Baptiste Clamence, dont le monologue ne serait alors qu'un simple prétexte pour renvoyer le lecteur à son passé et à ses propres erreurs, un nous caché à travers le je. Cette forme romanesque renvoie « le récit au faux naturel d'une confidence[57] » selon l'expression de Roland Barthes et à la notion de silence en lien avec la solitude. L'écriture devient silence plus qu'expressivité – ou du moins déplace la faculté expressive sur un autre plan –, les silences ont donc autant de valeur que les mots d'un point de vue herméneutique et symbolique. L'absence du sujet – d'ailleurs généralement transcrite à travers le silence – est à interroger autant que sa présence, comme l'analyse Dominique Rabaté : « La phrase se referme sur une absence, celle du sujet. La littérature semble se couper du champ social de la communication pour affronter, dans la solitude réciproque de l'écriture et de la lecture, une épreuve de purgation personnelle[58]. » Il établit un lien explicite entre l'expérience d'écriture et de lecture, par leur caractère intime et personnel, qui renvoient le sujet solitaire à lui-même. Le thème de la solitude, ancré dans le motif du sujet, comprend une dimension éminemment

[55] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 113
[56] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 54
[57] *Ibid.*, p. 31
[58] RABATÉ Dominique, *op. cit.,* p. 143

littéraire qu'Albert Camus explicite ses *Carnets* : « Pour écrire, être toujours en deçà dans l'expression (plutôt qu'au-delà). Pas de bavardages en tout cas. L'expérience "réelle" de la solitude est une des moins littéraires qui soient – à mille lieues de l'idée littéraire qu'on se fait de la solitude[59]. » L'auteur perçoit le caractère solitaire de son existence en particulier dans sa jeunesse et ses premières années d'écriture.

1.2. Albert Camus, les débuts hésitants d'un jeune écrivain (1935-1942)

Dans la mesure où *La Mort heureuse* et *L'Étranger* sont les premières tentatives romanesques d'Albert Camus, il convient de revenir sur ses débuts littéraires, période de création très féconde retracée dans ses *Carnets*. On y perçoit toute la difficulté d'écriture de l'auteur, les doutes qui l'habitent concernant son projet de roman, œuvre titanesque, la seule qu'il pense pouvoir jamais écrire du fait de sa maladie.

1.2.1. Le rôle des *Carnets* dans le processus de création

Dans les années 1930, la vie personnelle d'Albert Camus prend un tournant puisqu'on lui diagnostique une tuberculose pulmonaire qui l'empêchera de se présenter à l'agrégation de philosophie. Néanmoins, cette maladie a une influence notable dans la construction de sa figure d'écrivain car elle le plonge dans un état de faiblesse et de lucidité face à la mort prématurée qui le guette, et lui impose de fait l'activité d'écriture comme remède nécessaire à sa détresse physique et métaphysique. Écrire répond en effet d'abord à un besoin presque vital chez Albert Camus. Il va même jusqu'à déclarer : « Il me faut écrire comme il me faut nager, parce que mon corps l'exige[60]. » Or, si écrire constitue une nécessité psychique et intellectuelle, il semble plus étonnant de la considérer comme une exigence du corps. Pourtant, le corps et l'esprit sont intrinsèquement liés dans la poétique camusienne, la souffrance psychique se faisant l'écho de la souffrance physique, et inversement. En réalité, écrire permet à l'auteur de transcender sa maladie, en s'élevant du physique au *meta*-physique, l'auteur « décrét[ant] lui-même que la tuberculose est une maladie métaphysique[61] ». Dans *Albert Camus soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*, Roger Grenier indique que la tuberculose n'est pas un détail anecdotique de la vie de l'écrivain car elle est « une maladie qui finit par être une manière d'être

[59] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 104
[60] *Ibid.*, p. 35
[61] TODD Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF biographies », 1996, p. 47

et de penser[62] ». La nécessité de l'écriture chez Albert Camus se ressent et se traduit aussi bien dans les œuvres qu'il laisse à la postérité que dans ses « cahiers » – selon sa propre formule – de travail, destinés à être dactylographiés et publiés. En effet, de 1935 à sa mort, l'auteur tient des carnets formés de fragments composites, de méditations sur le processus d'écriture et la figure de l'écrivain, de notes de brouillon de ses œuvres – allant du simple paradigme à la succession de phrases ou de tirets – ou encore de citations chères à l'auteur qui exhibent ses influences et références majeures. Dans sa biographie consacrée à Albert Camus, Olivier Todd évoque la complexité des *Carnets* :

> Plus qu'un journal où il sténographierait et jugerait sa vie, chaque carnet devient un instrument de travail. Il ébauche de belles pages pour des œuvres à venir, parle de lui, de personnages futurs, s'interroge sur l'espace et le temps, cherche la « mesure ». La démesure brouillonne en lui. Il mène, dit-il, « une vie désordonnée ». Sur le papier, il ordonne ses désordres. Dans ces carnets, *je* est *il* – et un il direct, sarcastique, comme s'il était plus facile de prendre du recul sur soi-même en s'adressant à d'autres[63].

Par ces écrits, Albert Camus adopte donc une posture critique liée à l'exposition de son processus de création. On peut en dégager plusieurs axes de lecture : le métadiscours, la philosophie, le travail d'écriture, la confession autobiographique. Si l'étude de ces notes est indispensable à la bonne compréhension de l'œuvre camusienne dans son unité et dans son évolution, les *Carnets* déploient paradoxalement une écriture fragmentée et fragmentaire, dans la mesure où chaque note oscille entre autonomie propre et interdépendance avec les autres notes. Cette fragmentation de l'écriture témoigne des débuts laborieux d'Albert Camus, de sa difficulté à structurer sa pensée et ses œuvres, à concilier ses valeurs esthétiques et littéraires.

Pour dégager les enjeux de ce type de texte spécifique, nous allons nous pencher plus précisément sur chaque aspect des *Carnets,* en particulier des *Carnets I,* dont l'écriture s'étend de mai 1935 à février 1942 – période qui verra naître les deux romans de notre corpus –, marquant ainsi les débuts de l'écrivain et son entrée dans les milieux littéraires, ponctuée par une phase d'engagement durant la Seconde Guerre mondiale. Premièrement, l'auteur en devenir, d'abord lecteur, manifeste son admiration et sa filiation à de grandes figures auctoriales, inspirantes pour son œuvre. Comme l'indiquent Agnès Spiquel et Anne Prouteau dans leur « Avant-propos », « les *Carnets* sont le lieu du long dialogue d'un intellectuel avec

[62] GRENIER Roger, *Albert Camus soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987, p. 223
[63] TODD Olivier, *op. cit.*, p. 80

des penseurs de tous les siècles, d'un écrivain avec ses grands devanciers et contemporains[64] ». C'est ainsi qu'apparaissent à maintes reprises de multiples noms propres de philosophes, comme ceux de Jean Grenier, Friedrich Nietzsche ou Søren Kierkegaard, ou des noms d'écrivains à l'instar de Stendhal, Fiodor Dostoïevski ou encore Charles Baudelaire. Ces noms sont parfois accompagnés de références bibliographiques, de citations ou de principes philosophiques ayant captivé l'intérêt du jeune Camus, tant sur le plan de sa vie personnelle que sur le plan de sa formation intellectuelle. La dimension philosophique des *Carnets* est double : elle s'illustre à la fois par le biais de ces *auctoritas* mais aussi par l'abondance d'aphorismes ou de maximes souvent utiles à la compréhension de ses œuvres, puisqu'érigés en principes éthiques et créatifs. De plus, l'influence philosophique est, selon les notes, aussi bien explicite qu'implicite. Face à ses cahiers, le jeune auteur se laisse aller à des élans lyriques – qui s'étendent parfois sur plusieurs pages –, comme en janvier 1936 où le je s'affilie au platonisme : « Prisonnier de la caverne, me voici seul face à l'ombre du monde[65]. » Le lecteur comprend alors que l'auteur s'amuse à réécrire de façon personnelle l'« Allégorie de la Caverne » de Platon, sans toutefois pouvoir déterminer s'il s'agit d'un fragment en vue d'un projet romanesque, ou de la transcription cathartique d'un simple ressenti personnel motivé par la culture philosophique de l'auteur. Les impressions et sensations retranscrites occupent une place importante dans *Les Carnets I*, du fait des voyages de jeunesse d'Albert Camus, notamment celui en Europe de l'Est[66], révélateur de son angoisse existentielle. Cela donne lieu à de longues descriptions très imagées de villes et de paysages. Sophie Hébert s'interroge sur le caractère autobiographique des *Carnets* d'Albert Camus et indique que « le Moi camusien se dit autant voire plus par les lieux qu'il occupe et qu'il commente que par les années qu'il traverse[67]. » Ainsi, le contenu des notes semble finalement plus importer que leur inscription temporelle, la pratique de la datation étant irrégulière dans ces carnets. On ne peut donc pas vraiment parler de journal intime puisque la dimension autobiographique de ces carnets est toujours à mettre en perspective avec la démarche créatrice d'Albert Camus, comme on peut le lire dans la note suivante : « Noter tous les jours dans ce cahier. Dans deux ans écrire une œuvre[68]. » Par conséquent, *Les Carnets* ont pour d'abord pour visée première l'aboutissement

[64] SPIQUEL Agnès, PROUTEAU Anne (dir.), « Avant-propos » à *Lire les* Carnets *d'Albert Camus,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 8

[65] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 16

[66] Les *Carnets I* témoignent de plusieurs voyages en juillet 1936 qui forgent l'identité du jeune homme : à Prague, en Allemagne, puis en Italie.

[67] HÉBERT Sophie, « Les carnets d'Albert Camus : ceci n'est pas un journal », In *Lire les Carnets d'Albert Camus* [en ligne] [URL : https://books.openedition.org/septentrion/13625]

[68] CAMUS Albert, *op. cit*., p. 95

de projets romanesques, et à terme pour le lecteur, l'éclairage de la genèse de certaines œuvres, à l'instar de *L'Envers et l'Endroit*, *Noces*, *La Mort heureuse*, *L'Étranger*, *Caligula*, *La Peste* dans les *Carnets I*.

Si la matière des *Carnets* est hétérogène, on constate néanmoins qu'ils sont constitués en grande partie de fragments de brouillons des grandes œuvres camusiennes, tels « un laboratoire d'écriture[69] », pour reprendre l'expression de Sophie Hébert, où l'auteur ne cesse de refaçonner ses textes. Il y dresse notamment des fragments textuels, que le lecteur peut retrouver à l'état brut ou modifiés dans les œuvres publiées, ou encore des plans d'intrigue, des motifs ou thèmes qu'il affectionne – « Important aussi le thème de la comédie[70]. », des objectifs de travail. On remarque que c'est souvent d'abord l'idée des personnages, principaux ou secondaires, de leurs caractéristiques principales et de leurs rapports à autrui, qui germe dans l'esprit de l'auteur, et sur le papier, en prévision d'une œuvre future, comme si Albert Camus construisait son identité subjective et littéraire à travers l'évolution de ses propres personnages, tel que l'illustre la progression du concept d'étrangeté et d'absurde à travers la figure de Meursault. En outre, son perfectionnisme scriptural le pousse à apporter de multiples variations stylistiques et diégétiques à ses projets d'écriture[71]. Anne Prouteau analyse les enjeux des *Carnets* dans le processus de création camusien en ces termes : « Si les *Carnets* nous renseignent sur la genèse des livres que nous connaissons, ils abondent également en projets que leur auteur a abandonnés ou n'a pas eu le temps de mener à bien[72]. » On sait par exemple que *La Mort heureuse* devait originellement comporter une troisième partie, évoquée à plusieurs reprises dans les notes de Camus, qui ne verra jamais le jour[73]. Ainsi, les premiers cahiers de notes écrits par Albert Camus font état d'une difficulté dans le geste de l'écriture, en tant qu'élan spontané et passionné[74], qui amène le jeune auteur à douter de ses qualités d'écrivain. D'ailleurs, les longueur et fréquence irrégulières des notes viennent confirmer cette période d'incertitudes et d'angoisse. Néanmoins, le doute est fertile chez Albert Camus qui persévère dans son projet de roman, tout en menant de front la rédaction du recueil d'essais *Noces*. Il voit d'ailleurs en la

[69] HÉBERT Sophie, « Les carnets d'Albert Camus : ceci n'est pas un journal », In *Lire les Carnets d'Albert Camus* [en ligne] [URL : https://books.openedition.org/septentrion/13625]

[70] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 14

[71] Ce perfectionnisme n'est pas sans rappeler le personnage de Joseph Grand dans *La Peste* qui, à la recherche du mot juste, remodèle sans cesse la même phrase.

[72] GRENIER Roger, *op. cit.*, p. 224

[73] Il est également possible de penser à l'ébauche de roman que constituent les divers fragments de « Louis Raingeard », rassemblés par Jacqueline Lévi-Valensi.

[74] Cela renvoie dans le mouvement de création artistique au concept de *furor*, soit l'inspiration mystique et fulgurante, qui oscille avec celui de *labor*, évoqué plus loin, de travail consciencieux de l'écrivain-artisan.

réécriture un moyen de se dépasser, comme il l'évoque de façon métatextuelle à travers les *Carnets* : « Réécrire. L'effort qui apport toujours un gain, quel qu'il soit[75]. » Il décidera donc d'abandonner et de ne pas achever son projet romanesque initial, *La Mort heureuse*, dont l'écriture s'avère laborieuse et déceptive, pour se consacrer à *L'Étranger*, dont l'idée, les thèmes et la philosophie font déjà irruption en lui à travers l'expérience d'écriture douloureuse de *La Mort heureuse*. Cela lui permet, d'une certaine manière, d'expérimenter lui-même le sentiment de l'absurde. Ainsi, par ses *Carnets*, l'auteur nous dévoile toute une réflexion métatextuelle sur la figure de l'écrivain, à travers le processus créatif, capable de prendre du recul sur ses créations et sur lui-même et de les retravailler, selon la conception du *labor*, tout en conciliant ses influences philosophiques et littéraires et sa vie personnelle, ce qui crée un lien de connivence puisque « [à] chaque page, le lecteur a l'impression de participer à l'aventure d'une vie, pleine d'une exigence intellectuelle et d'une volonté créatrice[76]. » Albert Camus se définit d'ailleurs comme un écrivain, cherchant à partager son expérience immanente d'écriture, et non pas comme un philosophe séparé du monde par des concepts transcendants, comme l'indique cette note : « On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans[77]. » L'écriture d'un roman correspond effectivement à l'un des projets de jeunesse majeurs d'Albert Camus.

1.2.2. *La Mort heureuse* et *L'Étranger*, les deux premières tentatives romanesques dans la lignée des essais philosophiques

Albert Camus commence par écrire des essais à la fois philosophiques et autobiographiques, ode à ses terres natales algériennes et à son enfance à Belcourt, notamment à travers le leitmotiv de la figure maternelle que l'on retrouvera également dans *La Mort heureuse* et dans *L'Étranger*, œuvre à la genèse complexe, faisant suite à une longue remise en question semée d'embûches. Il s'agira ici d'en dévoiler les diverses étapes. La volonté d'élaborer un roman constitue un désir obsessionnel chez l'auteur, qui consacre plusieurs années à écrire l'œuvre qui répondra enfin à ses attentes de jeune auteur perfectionniste. À partir de 1936, il entreprend l'écriture de son premier roman, *La Mort heureuse*, se forçant de manière fastidieuse à « y travailler[78] » quotidiennement. Mais très vite, l'absence de naturel et de

[75] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 13
[76] GRENIER Roger, *op. cit.,* p. 222
[77] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 18
[78] *Ibid*., p. 40

spontanéité dans l'écriture finit par freiner les ambitions de l'écrivain, qui établit plusieurs versions de plans dans ses *Carnets* – on n'en dénombre pas moins de huit entre 1935 et 1938 – sans toutefois jamais achever la rédaction. Le processus de création romanesque s'avère délicat, Albert Camus sature l'espace romanesque d'un point de vue diégétique et stylistique, cherchant à tout intégrer à son roman : les lieux qu'il a visités, ses proches, ses élans lyriques et essais stylistiques à travers de longues peintures de la nature et de la condition humaine, ses influences littéraires et philosophiques avec toute une réflexion sur la volonté de bonheur, pour l'essentiel. Le jeune auteur ne parvient pas à concilier et à hiérarchiser tous ces éléments, d'où les différents plans d'œuvre qui préfigurent déjà l'échec de sa structuration. Dans son étude de la genèse de *L'Étranger*, Alice Kaplan aborde la question de l'échec de l'élaboration de cette première tentative romanesque en ces termes : « En accordant une telle liberté à son protagoniste et en cherchant à utiliser tous les paysages, tous les gens qui ont compté pour lui, Albert Camus s'interdit presque de fixer des limites à son récit[79]. » En somme, l'abondance de thèmes, de lieux, de styles dénote un manque d'expérience et de maîtrise de la part de l'auteur, ce qui peut entraver la recherche d'une unité cohérente dans l'œuvre. À ce propos, dans son chapitre « L'erreur de *La Mort heureuse* », Jacqueline Lévi-Valensi parle de « roman qui souffre de l'absence de nécessité intérieure[80] » lié à « une structure par juxtaposition[81] ». La dimension autobiographique trop prégnante du roman lui est également reprochée : Albert Camus a voulu y retranscrire sa vie et ses expériences personnelles dans une forme de nostalgie cathartique, s'inspirant de figures marquantes de sa propre jeunesse pour chaque personnage, de la « Maison devant le Monde » dans laquelle il a lui-même vécu, sans aucun recul critique et affectif. Cette surcharge thématique et sentimentale ne peut permettre à Albert Camus de briller dans les milieux littéraires car, pour citer Jean Sarocchi, « les qualités du styliste y éclatent, mais non celles du romancier[82]. » À la suite des reproches de Jean Grenier après l'envoi de son manuscrit en 1939[83], l'auteur se résout à abandonner ce roman qu'il qualifie lui-même d' « échec » : il lui « a coûté beaucoup de peine[84] », si bien qu'il refusera de le publier et d'y faire une quelconque

[79] KAPLAN, Alice Yaeger, *En quête de « L'Étranger* », Paris, Gallimard, 2016, p. 33

[80] Cité par Jacqueline LEVI-VALENSI, In *Albert Camus, ou La naissance d'un romancier : 1930-1942*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2006, p. 481

[81] *Ibid*.

[82] *Ibid*., p. 474

[83] Après les études de lettres et de philosophie d'Albert Camus, les deux hommes restent amis, admiratifs l'un de l'autre. Reconnaissant envers son professeur, comme c'est le cas envers son instituteur Louis Germain, le jeune auteur sollicite l'aide de Jean Grenier en lui envoyant ses premiers manuscrits. Celui-ci devient son mentor littéraire et aura donc une influence notable dans l'abandon du projet de *La Mort heureuse*.

[84] A. Camus à J. Grenier, 18 juin 1938, *In Albert Camus-Jean Grenier, Correspondances 1932-1960,* Paris, éditions Marguerite Dobrenn, Gallimard, 1981, p. 28-32, cité par Alice KAPLAN *In En quête de « L'Étranger* », Paris, Gallimard, 2016, p. 278

allusion dans ses essais, discours ou entretiens, hormis dans ses *Carnets.* L'œuvre ne sera publiée qu'à titre posthume en 1971 dans les « Cahiers Albert Camus » aux Éditions Gallimard. Néanmoins, elle joue un rôle majeur dans la construction de la figure de romancier puisqu'elle lui permet d'opérer un recul formateur sur lui-même et sur son écriture. Il dresse une sorte de bilan de son échec romanesque en 1938 dans ses *Carnets* :

> Artiste et œuvre d'art. La véritable œuvre d'art est celle qui en dit moins. Il y en a un certain rapport entre l'expérience globale d'un artiste, sa pensée + sa vie […], et l'œuvre qui reflète cette expérience. Ce rapport est mauvais lorsque l'œuvre d'art donne toute l'expérience entourée d'une frange de littérature[85].

Albert Camus tire les conséquences de ses erreurs en se détachant à la fois de sa vie et de tout sentimentalisme venant noyer la cohérence d'un roman. De ce constat d'échec, naîtra d'ailleurs l'œuvre la plus renommée de l'écrivain : *L'Étranger.*

Même si ce roman paraît en juin 1942, les *Carnets I* nous permettent de comprendre que l'idée de *L'Étranger* germe progressivement dans l'esprit de l'auteur, dès 1937, par touches successives : selon l'esquisse d'un personnage, d'une thématique, de fragments narratifs… À l'abandon de *La Mort Heureuse*, le processus de création s'accélère, si bien que *L'Étranger* – d'ailleurs souvent considéré comme le premier essai romanesque d'Albert Camus au détriment de *La Mort heureuse*, œuvre délaissée par les critiques – est écrit en grande partie en six semaines, dans une forme de fulgurance de l'écriture qui contraste avec la rédaction laborieuse de son premier roman. Albert Camus écrira d'ailleurs à sa seconde épouse Francine en avril 1940 : « J'ai bien vu à la façon dont je l'écrivais que [ce livre] était tout tracé en moi[86]. » Mais dans la mesure où ce chef d'œuvre romanesque survient après l'« échec » de *La Mort heureuse*, un lien de continuité entre les deux œuvres s'impose. Si l'on ne peut considérer *L'Étranger* comme une simple forme évolutive de *La Mort heureuse* du fait de l'écart stylistique et diégétique qui les sépare, le processus de réécriture est envisagé plusieurs fois par Albert Camus concernant son premier roman, dès septembre 1937, d'après la note suivante : « C'est pour briller plus vite qu'on ne consent pas à réécrire. Méprisable. À recommencer[87]. » En réalité, la genèse des deux œuvres dépasse cette question de la réécriture, puisqu'à la lecture des *Carnets*, on s'aperçoit que leurs projets s'entremêlent. En 1936, Albert Camus travaille sur le personnage

[85] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 112
[86] KAPLAN Alice *In Camus l'éternel révolté*, *Les Hors-série de L'Obs*, sept. 2017, p. 46
[87] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 77

de Patrice Mersault, « M. » dans les *Carnets I*, mais le définit comme un « condamné à mort[88] », motif qui n'apparaît pas dans *La Mort heureuse* mais dans *L'Étranger*, comme si déjà, le destin des deux romans et des deux protagonistes étaient liés. On peut d'ailleurs considérer, à l'instar de Roger Quilliot, que les premières formulations du thème de *L'Étranger* datent de 1937. En attestent ces deux notes : « Récit – l'homme qui ne veut pas se justifier. L'idée qu'on se fait de lui lui est préférée. Il meurt, seul à garder conscience de sa vérité – Vanité de cette consolation[89]. » ; « Un homme […] qui s'aperçoit d'un coup, en lisant un catalogue de mode, combien il a été étranger à sa vie[90] ». L'homme semble ici d'ores et déjà désigner Meursault. Puis, l'année 1938 marque un tournant dans l'écriture des deux romans : d'une part, Albert Camus rédige – toujours dans ses cahiers de travail – plusieurs extraits de *La Mort heureuse*, précisant les liens qui unissent les divers personnages tout en remodelant la trame narrative ; d'autre part, l'image de lieux comme l'asile à Marengo, ou de figures romanesques comme Raymond Syntès, Marie Cardona, Salamano, jaillit sous la plume d'Albert Camus, dans une forme d'inconscience de l'écriture qui dépasse l'écrivain et qui maintient le lecteur des *Carnets* dans un certain hermétisme. Il écrit même d'emblée plusieurs fragments qui figureront dans *L'Étranger*, dont l'incipit dès mai 1938, célèbre refrain de la littérature française du XX^e^ siècle : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégraphe de l'asile. "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Ça ne veut rien dire[91]. » Le processus de création de *L'Étranger* est bel et bien lancé, à mesure que celui de *La Mort heureuse* s'essouffle, comme le constate Albert Camus lui-même le 29 novembre 1939 : « Roman. Il n'arrive à rien et n'arrivera à rien parce qu'il s'éparpille[92]. » Dans les notes, la mention introductive « Roman » fait désormais référence à *L'Étranger*. C'est ce que Jacqueline Lévi-Valensi affirme dans *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, ouvrage abordant les différentes facettes des débuts littéraires de l'écrivain :

> Jusqu'à *La Mort heureuse* incluse, l'œuvre qui s'élabore ne parvient pas à vivre de sa vie propre ; les textes qui précèdent *L'Étranger* sont autant d'essais qui s'enrichissent progressivement de leurs acquis et même de leurs échecs ; en revanche, il est évident qu'à partir de *L'Étranger*, l'œuvre accède à l'autonomie du chef-d'œuvre, et le roman camusien existe dans sa plénitude[93].

[88] *Ibid.*, p. 34
[89] *Ibid.*, p. 39
[90] *Ibid.*, p. 53
[91] *Ibid.*, p. 114
[92] *Ibid.*, p. 170
[93] LEVI-VALENSI, *op. cit.*, p. 13

Ainsi, Albert Camus se consacre désormais à l'écriture de *L'Étranger* et déclare en mai 1940 : « *L'Étranger* est terminé[94]. »

Ces deux premières tentatives romanesques restent étroitement liées par le processus de réécriture, prôné par l'auteur selon la formule déjà citée plus haut : « Réécrire. L'effort qui apport toujours un gain, quel qu'il soit[95]. » En glissant d'une œuvre à l'autre, Albert Camus cherche à « réduire et condenser[96] », ce qui relève d'un paradoxe, celui du gain à travers la réduction, à travers l'effacement textuel, paradoxe que nous exploiterons à travers la comparaison des deux œuvres et ses enjeux. La notion de réécriture se situe dans le prolongement de celle d'intertextualité, dont elle est une illustration particulière. Or, les rapports intertextuels assurent justement un lien de continuité, une unité dans l'œuvre camusienne, et ne se limitent pas à ces deux romans. Par exemple, le recueil d'essais *Noces*, dont l'écriture s'effectue en parallèle de celle de *La Mort heureuse* et de *L'Étranger*, a vraisemblablement eu une influence poétique sur ces deux œuvres romanesques. En témoignent certains fragments descriptifs de paysages, révélateurs d'un sentiment d'osmose entre l'homme et la nature mis en lumière avant tout dans *Noces*, et plus tard, dans *L'Été*. Chez Albert Camus, on peut penser que l'intertextualité se manifeste de deux façons : sous la forme de la pure et simple inspiration, qui consiste à puiser un motif, une phrase dans une œuvre pour l'intégrer dans une autre ; par le biais de la théorisation, l'intertextualité devenant prospective et plus seulement rétrospective, puisque la lecture d'une œuvre fictionnelle est éclairée par un essai qui théorise son thème principal, selon la logique du triptyque[97], évoquée antérieurement. *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté,* essais constitutifs du « Cycle de l'Absurde » et du « Cycle de la Révolte », se situent dans cette optique de théorie dans la lignée de la fiction. Toutefois, dans le cadre de notre travail, c'est sur le premier cas d'intertextualité que nous nous concentrerons en priorité, sans négliger l'intérêt des essais théoriques camusiens. En effet, les débuts d'écrivain d'Albert Camus foisonnent d'exemples d'intertextualité, en particulier dans ses deux premières tentatives romanesques, qui ne manquent pas de points communs. En quoi peut-on parler d'unification thématique entre *La Mort heureuse* et *L'Étranger*, ou au contraire de variations diégétiques ?

[94] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 191
[95] *Ibid*., p. 42
[96] *Ibid*., p. 57
[97] Composé d'un roman, d'un essai et d'une pièce de théâtre.

1.2.3. Le processus de réécriture chez Camus, oscillation entre intertextualité implicite et explicite

L'Étranger s'appuie sur une intrigue dont les éléments et étapes s'orientent vers le jugement par la société et par le lecteur et la condamnation à mort de Meursault par le système judiciaire, alors que dans *La Mort heureuse*, le récit est plutôt motivé par la recherche de bonheur de Mersault, à travers divers lieux et de multiples rencontres. Toutefois, la lecture de l'un permet d'éclairer la lecture de l'autre, dans une relation de réciprocité unissant les deux œuvres. C'est ainsi qu'on peut parler de réécriture, à partir des multiples points de recoupement que le lecteur peut relever en mettant en regard les deux romans. Ces points communs prennent diverses formes, comme nous le verrons plus en détails : d'ordre diégétique, d'ordre thématique, d'ordre sémantique, ou encore d'ordre stylistique. Les natures variées de ces derniers permettent d'envisager différents degrés d'intertextualité, selon une sorte d'axe graduel allant de l'intertextualité implicite à l'intertextualité explicite, repérable à la première lecture. Sa première tentative romanesque a été une impulsion pour l'écriture de son premier roman publié. Ainsi, plusieurs passages se font écho : la scène charnière du meurtre, celle du bain purgatoire – cas particulier d'osmose avec la nature –, l'enterrement de la mère largement développé dans *L'Étranger* – et plus généralement la relation pudique et silencieuse entre la mère et le fils, les scènes au café chez Céleste, les passages de méditation sur la mort et le temps, les descriptions sensuelles de femmes, mais aussi les deux fragments que Francine Camus conseille à son mari de conserver, c'est-à-dire la scène de course avec Emmanuel et la scène d'observation dominicale. Les échanges épistolaires entre Albert et Francine Camus évoqués ci-dessous nous permettent d'affirmer que l'auteur souhaitait bien puiser dans la matière de *La Mort heureuse* pour écrire *L'Étranger*. Cette dernière lui répond alors :

> J'espère du moins que tu as gardé le texte de *La Mort heureuse*. Si oui, tu regarderas attentivement le chapitre II, je crois, et tu prélèveras 1) le passage du début où Emmanuel et Mersault courent après un camion sur les quais. 2) Tout ce qui a trait « aux Dimanches à la fenêtre »[98].

Le manuscrit de l'hypotexte garde donc une certaine valeur littéraire aux yeux de l'auteur, ces deux fragments narratifs étant repris textuellement dans *L'Étranger*, subissant uniquement de légères modifications d'ordre grammatical ou syntaxique. L'intertextualité correspond ici à un calque dans la mesure où Albert Camus reprend plusieurs pages dans le processus d'écriture de

[98] CAMUS Albert*, Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1251

sa nouvelle œuvre, signalant ainsi de manière explicite la filiation entre les deux romans. Néanmoins, la méthode du calque n'est que peu exploitée par l'auteur, hormis dans ces deux cas, puisque la comparaison entre les deux œuvres repose surtout de manière plus discrète sur la reprise de motifs, soit l'intertextualité de l'ordre de l'unité thématique. Ces thèmes assurent en effet un lien de continuité, de contiguïté dans l'imaginaire poétique d'Albert Camus. Il reprend des motifs de *La Mort heureuse* qui lui sont chers pour les transposer dans *L'Étranger,* à l'instar du langage du corps, de la thématique de la communion et l'osmose avec la nature, de celle de la mort et du *memento mori*, pour ne citer que quelques exemples, qui reviennent comme un *leitmotiv* au fil de la lecture.

Les similitudes entre les deux œuvres se décèlent de manière plus implicite encore au niveau intratextuel, lorsqu'elles sont d'ordre stylistique et sémantique par le biais de la reprise d'expressions verbales ou de constructions syntaxiques, ou d'images poétiques et rhétoriques avec les figures de style. En effet, si Albert Camus qualifie son premier roman d'échec, il conserve certaines composantes de son style, qu'il ne remet donc que partiellement en cause. Par exemple, la brièveté des phrases liée à la parataxe que l'on attribue à *L'Étranger* est en réalité déjà présente sous une forme plus atténuée dans certains extraits de *La Mort heureuse*[99], bien que les longues descriptions et introspections prennent l'ascendant. En somme, à travers *L'Étranger*, l'auteur ne fait qu'accentuer cet effet de style coupé. En outre, certaines figures de style sont redondantes aussi bien dans un texte que dans l'autre, telles que les synecdoques ou les personnifications, ce qui engendre des effets de lecture souvent similaires comme nous le verrons dans le cadre de cette étude comparative. L'intertextualité, moins décelable à la première lecture, est associée à la continuité de l'*elocutio* de l'auteur – autrement dit, sa poétique – dans la manière dont les données narratives sont retranscrites, selon le mode d'expression (*modus*) camusien. Dans le cadre de la mise en regard de *La Mort heureuse* (noté *LMH*) et de *L'Étranger* (abrégé en *LE*), l'intertextualité dans *l'elocutio* se double d'un rapprochement possible à travers la *dispositio,* c'est-à-dire dans l'agencement textuel. Dans de nombreux fragments de *L'Étranger,* Albert Camus semble reprendre la progression narrative de son premier roman[100], soit à travers le déroulement chronologique des faits, soit par un agencement syntaxique particulier, plus subtil que le découpage en paragraphes – ce dernier est d'ailleurs bien plus présent dans *L'Étranger,* comme si l'auteur cherchait à faciliter le suivi des différentes étapes de l'intrigue : la thématisation ou plus généralement, les procédés d'emphase,

[99] Cf. passage du meurtre dans *LMH* que l'on retrouve dans les tableaux en annexe.
[100] *Ibid.*

qui créent un effet de suspens et de retardement dans le texte. En effet, d'une part, les passages rapprochables peuvent être décomposés selon une même logique qui suit la tension narrative : dans l'extrait du bain purgatoire par exemple, on peut dégager trois étapes dans l'écriture narrative dans les deux textes, la protase soit l'ascension et l'accélération du récit (qui s'étend jusqu'à « … toujours présente » dans *LMH* et jusqu'à « …perdu pied » dans *LE*), vers l'acmé qui équivaut au point paroxystique du récit (de « Lui nageait… » à « … plus fort et plus avant » dans *LMH* et de « Il nageait… » à « … battant des pieds » dans *LE*) et l'apodose correspondant à l'essoufflement du récit (à partir de « Merveilleusement las » dans *LMH* et de « Le petit bruit » dans *LE*)[101]. D'autre part, la reprise de l'agencement de la syntaxe d'un roman à l'autre marque une volonté de mise en valeur de certains éléments textuels par rapport à d'autres, ce qui renvoie à une forme de continuité dans le paysage imaginaire d'Albert Camus, à la hiérarchie des éléments dans son esprit qui se voit retranscrite sous sa plume : l'homme assailli par l'immensité du monde, en particulier.

On peut parler de réécriture grâce à la *variatio* opérée par l'auteur d'un roman à l'autre, notamment dans le remodelage presque total de l'intrigue qui met en exergue la capacité d'inventivité d'Albert Camus. D'une manière générale, les variations effectuées sont de l'ordre de l'*inventio,* alors que les liens intertextuels et « dialogiques » – puisqu'on peut entendre la voix du narrateur de *La Mort heureuse* à travers celle de *L'Étranger* – relèvent de l'*elocutio* et de la *dispositio*. Il s'agira donc plus précisément de s'intéresser à la comparaison de sept passages de chaque roman[102], comparables d'un point de vue diégétique et thématique, mais permettant aussi d'exploiter la richesse et la diversité des modalités de réécriture énoncées, car ces fragments s'avèrent représentatifs de cette oscillation constante entre intertextualité implicite et intertextualité explicite : nous nous concentrerons sur la scène d'observation par la fenêtre retranscrite d'un roman à l'autre, puis sur le passage du « bain purgatoire » que l'on retrouve dans les deux écrits quoique la connotation varie, sur le moment crucial du meurtre, avant de nous pencher sur les passages introspectifs de méditation sur le temps et sur la posture de l'homme face à la mort, ainsi que sur la scène du cri de révolte développée dans *L'Étranger*, et enfin sur les explicits des romans, afin d'observer la manière dont l'auteur conclut les deux récits. Au moyen de la focalisation interne, la progression narrative traduit l'évolution d'un personnage principal autour duquel gravitent ces extraits et l'ensemble du récit. Le lecteur suit

[101] Cf. tableaux en annexe

[102] Suivant la présentation sous forme de tableaux adoptée par Jean-Michel Adam dans son article « Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de l'*Étranger* », nous avons mis en regard ces quatorze extraits en annexe.

l'intrigue à travers le regard de ces protagonistes, Patrice Mersault dans *La Mort heureuse* et de Meursault – dans une volonté de distanciation, Albert Camus passe sous silence le prénom de ce dernier – dans *L'Étranger*. Les analyses d'onomastique, de Roger Grenier entre autres[103], ont su montrer à quel point la continuité entre les deux romans était d'abord assurée par la proximité entre les noms des personnages principaux : dans « Mersault », il faudrait lire symboliquement « Mer » et « Soleil », alors que l'on peut décomposer « Meursault » en « Meurtre » et « Soleil ». Ainsi, ces noms indiquent d'emblée que les personnages se rejoignent dans leur désir éperdu d'harmonie intérieure et d'osmose avec la nature, par contraste avec leur difficulté de communication et d'intégration dans le champ social. En somme, Mersault préfigure le personnage asocial, solitaire et absurde que constituera Meursault dans son refus de parole et son incapacité à dévoiler – du moins oralement, ce qui sera plus complexe encore chez le protagoniste de *L'Étranger* – ses sentiments, puisqu'on lui déclare : « Vous êtes de ceux qui se taisent et ont besoin d'être devinés. » (*LMH,* p. 112) Par conséquent, l'unité romanesque repose également sur les connexions étroites entre les personnages. Outre ces deux personnages principaux, on peut remarquer qu'Albert Camus redistribue de façon ludique les caractéristiques de certaines de ces figures romanesques : par exemple, on retrouve certains aspects du personnage de Mersault à travers Masson ou encore Salamano dans *L'Étranger,* ou bien il est vaguement fait allusion à Marie Cardona dans *La Mort heureuse*, alors qu'elle aura un rôle important dans le second roman publié en 1942. Cette redistribution de caractéristiques des personnages se poursuit en outre tout au long de son œuvre, tel que l'illustre le nom du docteur Bernard de *La Mort heureuse* que l'on retrouvera dans *La Peste* avec la figure de Bernard Rieux. Le travail sur les personnages s'avère donc complexe, comme si Albert Camus cherchait à déployer, à travers ces figures fictives, une réelle réflexion psychique et philosophique sur le sujet. De fait, l'intrigue est bel et bien perçue à travers le prisme de la conscience des sujets-personnages, ce qui suppose une attention particulière portée au système expressif et subjectif à travers les comparaisons sur lesquelles nous nous concentrerons, d'autant plus que Camus opère une variation énonciative majeure en transformant le il en je.

[103] GRENIER Roger, *op. cit.,* p. 72

1.3. La question du sujet au cœur de son écriture : mouvance de la subjectivité dans l'œuvre camusienne

Dans la mesure où notre travail s'attèle à analyser les variations stylistiques de *La Mort heureuse* à *L'Étranger* d'un point de vue énonciatif en nous concentrant sur l'expression de la subjectivité, sur l'instance énonciative, il s'agit de dresser un panorama des principales marques langagières de présence du sujet, dont l'étude se diversifie puisqu'il devient à la fois objet scientifique et littéraire.

1.3.1. Tentative de définition psycholinguistique

Le XX^e^ siècle est marqué par l'essor des sciences humaines qui se heurtent au paradoxe du sujet érigé comme objet d'étude. En parallèle, on découvre un nouveau type d'humanisme qui place l'humain – tout comme les questions de liberté et d'épanouissement personnel qui en découlent – au cœur de leurs écrits, comme valeur suprême motivant l'écriture, dans le prolongement des écrits engagés. L'écrivain se doit de défendre tout homme, sans préjugé moral ou affectif. C'est ce que démontre Albert Camus, dans les textes de notre corpus, en nous immergeant dans la conscience de meurtriers à travers les figures de Mersault et Meursault, dont la vie prend un tournant à partir du moment où ils tuent – Meursault sera jugé par la Cour pénale pour son crime, alors que celui de Mersault reste impuni – même si le personnage opère son propre jugement à la fin de sa vie par le biais de l'auto-culpabilisation. Les analepses en seconde partie de romans et le recours au monologue intérieur engendrent une forme de substitution de la conscience du protagoniste meurtrier à travers celle du lecteur, ce qui a pu choquer la critique et valoir à Albert Camus d'être accusé d'apologie au meurtre, dans une société où la peine de mort était encore prodiguée et tolérée. Dans son article au sujet de l'humanisme camusien, Denis Salas explique le refus de haine de Camus face à la figure du meurtrier, en ces termes : « Comme l'intellectuel a le souci des hommes, l'artiste habite tous ses personnages[104]. » L'humanisme nous permet ici d'introduire le concept de subjectivité qui fera l'objet de notre étude. Selon le *TLFi*[105], le terme est bisémique, recouvrant ainsi deux sens majeurs : d'abord, il se rapporte à l'assimilation et l'incorporation du moi, à la conscience de la qualité de sujet pensant, soit la définition philosophique du concept, puis, *in extenso*, au « fait d'être partial », qui correspond au sens large, au sens où le moi qui est lucide quant à sa

[104] SALAS Denis, « Albert Camus, l'humaniste intransigeant », In *Études*, 2012/1 (Tome 416), p. 79-90. [URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-1-page-79.htm]
[105] *Le Trésor de la Langue Française* informatisé : https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/

singularité en vient à déformer la réalité par ses perceptions subjectives, au (double) sens où elles sont le fruit du système d'appréhension du réel d'un sujet pensant, et qu'elles sont biaisées par ce dernier. Les deux sens du concept ne sont donc pas exclusifs mais interdépendants. Dans son analyse diachronique sur la figure du sujet, Pierre Auregan s'interroge sur la dimension rassurante de la notion très englobante que constitue la subjectivité, qui permet de laisser un voile de mystère sur le sujet, évitant ainsi sa caricature et son instrumentalisation. Ses recherches distinguent en ces termes les concepts de subjectivité, du moi, et de sujet :

> Il [le terme de subjectivité] recouvre deux choses : le moi et le sujet. Le moi c'est le contenu psychique, l'unité plus ou moins précaire qui confère une individualité à chacun ; le sujet c'est la forme qui rassemble ce contenu épars de sentiments, d'élans, de représentations qui constituent le moi, le moi en tant qu'il se donne une image, même erronée, de lui-même, qu'il assume et se pose comme une capacité à se déterminer librement. Double caractéristique qui distingue le moi du sujet : réflexivité qui fait que le moi se dédouble, se regarde, se juge, agit sur lui-même ; liberté. Le tout formant la subjectivité[106].

Le sujet serait donc stable et permanent, à l'inverse du moi qui est fluctuant et soumis à la temporalité[107]. Dès lors, la subjectivité devient une notion complexe qui recouvre plusieurs réalités. L'ambivalence étymologique du substantif, dérivé de l'adjectif « subjectif », vient encore compliquer les choses : le paradigme latin *subjectus* induit un sème de soumission par le préfixe *-*sub*, là où l'avènement de la subjectivité est paradoxalement censé affirmer la souveraineté du sujet. Il s'agira donc de s'interroger sur les modalités de cet assujettissement.

La souveraineté et le primat de la subjectivité se voient discutés dès la première moitié du XX^e^ siècle avec l'émergence de la psychanalyse et l'hypothèse de l'Inconscient. La subjectivité désigne donc à la fois la conscience de sa qualité de sujet mais également sa part d'ombre, d'inconscience qui la rend d'autant plus intéressante à étudier. On peut même alors se demander si l'image que le sujet renvoie de soi répond à des mécanismes conscients ou si la construction d'un *ethos* a sa part d'inconscient, la compréhension des signes subjectifs dépendant d'ailleurs de l'interprétation personnelle de cet autre qui les reçoit et les perçoit. Ainsi, le concept de subjectivité oscille et se construit entre les deux dialectiques du moi et du non-moi – à relier au concept d'intersubjectivité qui conditionne les possibilités d'existence des

[106] AUREGAN Pierre, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, coll. « Culture et histoire », 1998, p. 9

[107] Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur reprend et développe cette distinction à travers sa théorie de l'identité narrative : la permanence de la mêmeté (*idem*) équivaut au sujet, et l'ipséité au moi qui évolue tout en étant capable d'introspection, de réflexion sur soi-même (*ipse*).

sujets –, et celle du conscient face à l'inconscient. Sigmund Freud va même jusqu'à poser la prévalence de l'inconscient, le « ça », sur le conscient, le « moi », dans son *Introduction à la Psychanalyse* en 1922 : « les processus psychiques seraient en eux-mêmes inconscients ; et quant aux conscients, ils ne seraient que des actes isolés, des fractions de la vie psychique totale[108]. » Le contenu symbolique des rêves, actes ou mots du sujet correspond à un contenu latent à faire remonter du « ça », qui renseigne sur la subjectivité de l'individu, construite à travers le mécanisme de refoulement : le préconscient censure les désirs, soit en les refoulant dans le « ça », soit en les transformant en contenu symbolique qui accède au « Moi conscient » sous une forme déguisée. Le Surmoi, c'est-à-dire la conscience morale incorporée et inconsciente, met en lumière une lutte qui se joue à l'intérieur du sujet entre deux facettes de sa personnalité, parfois contradictoires et pourtant indissociables : l'identité sociale, autrement dit l'image qu'il renvoie de lui en société répondant à des exigences et normes de la communauté, face à l'identité intime qui renferme toutes les données subjectives comme les sentiments, les affects, les souvenirs, les pensées… Par conséquent, la subjectivité se situe dans l'oscillation entre ces deux dimensions et comprend une dimension sociale, au sens où l'individu est soumis, sujet aux normes sociales qui formatent sa conscience subjective. La cure psychanalytique s'appuie sur le langage, dans un double mouvement entre conversation et introspection, dialogue et rétrospection, pour justement faire apparaître ce qui trouble le sujet, et le soumet à des névroses. Dans son chapitre « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », Émile Benveniste déploie une réflexion sur les rapports étroits entre psychanalyse et langage :

> Du seul fait de l'allocution, celui qui parle de lui-même installe l'autre en soi et par là se saisit lui-même […]. Le langage est donc utilisé comme parole, converti en cette expression de la subjectivité instante et élusive qui forme la condition du dialogue. La langue fournit l'instrument d'un discours où la personnalité du sujet se délivre et se crée, atteint l'autre et se fait reconnaître de lui[109].

La psychanalyse repose en grande partie sur une situation d'allocution entre plusieurs intervenants, mais elle peut aussi être orientée vers soi-même, vers sa propre psyché. D'une certaine façon, on peut d'ailleurs noter l'influence de la psychanalyse dans *La Mort heureuse* puisque Mersault est un personnage tourmenté, névrosé, qui réalise par ses élans introspectifs sa propre psychanalyse mais qui ne parvient pas à s'auto-analyser, à poser des mots sur

[108] FREUD Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse* (trad. de l'allemand par Samuel Jankélévitch), Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 17

[109] BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, p. 77-78

l'angoisse qui entrave la possibilité de jouir pleinement de son existence. La subjectivité est donc intrinsèquement liée à l'appareil du langage, puisqu'on pose et on construit son sujet à travers les mots. Sigmund Freud écrit : « Les mots faisaient primitivement partie de la magie, et de nos jours encore le mot garde beaucoup de sa puissance de jadis[110]. » Il en réfère à la puissance évocatoire et suggestive du langage, ce qui renvoie aux critères de persuasion et d'expressivité, nécessaires à l'élaboration de la subjectivité. Ce recours au langage en psychologie nous amène à envisager la subjectivité d'un point de vue linguistique et énonciatif.

L'énonciation est définie par Émile Benveniste comme la « mise en fonctionnement de la langue par une activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle[111]. » Chaque sujet actualise donc la langue en s'exprimant et exhibe une certaine conception du langage à travers l'image qu'il renvoie de lui-même. Dans le prolongement du cogito cartésien, on pourrait dire « *Loquor ergo sum* » : par mes paroles, j'affirme mon identité à autrui et m'en distingue. Tout échange langagier est centré sur le sujet d'énonciation, auquel la parole doit conférer une autorité, une chance d'exercer une forme de pouvoir sur autrui. C'est pourquoi l'étude de la subjectivité dans le langage constitue un enjeu majeur de la stylistique de l'énonciation, auquel Catherine Kerbrat-Orecchioni consacre l'ensemble de son ouvrage : *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Elle se place sous l'égide des travaux d'Émile Benveniste, le premier à poser les termes de cette problématique énonciative d'envergure dans son célèbre recueil d'articles *Problèmes de linguistique générale* (tome 1) :

> C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d' « ego ». La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne »[112].

[110] FREUD Sigmund, *op. cit*., p. 12
[111] BENVENISTE Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », In *Langages 217*, p. 12
[112] BENVENISTE Émile, « De la subjectivité dans le langage », In *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, p. 259

En termes énonciatifs, la subjectivité désigne le mode d'expression par lequel le sujet manifeste sa présence dans l'énoncé et se revendique comme sujet pensant et parlant. La définition originelle de la subjectivité dans le langage découle du concept d'ego – lié à la catégorie linguistique des personnes comme je, tu, nous, en opposition à la non-personne, soit la troisième personne du singulier théoriquement exclue de l'échange énonciatif –, sur lequel s'arrête Émile Benveniste dans son ouvrage. En effet, le morphème je assure l'unité de l'individu et de la conscience aux yeux de l'interlocuteur. Cet interlocuteur – ou simple allocutaire, non loquent – n'est pas pour autant une condition *sine qua non* de l'expression de la subjectivité. Le plan de l'histoire, qui induit une prépondérance du récit sur le dialogue avec ses pairs, permet notamment au personnage de se retrouver seul avec lui-même, et au lecteur de faire intrusion dans ses pensées. La présence du sujet oscille donc entre un mouvement d'extériorisation vers autrui et un mouvement d'intériorisation vers soi-même. Ce repli sur soi-même renvoie à une conception réflexive du langage, comme boucle sur soi-même, mais révèle généralement une profonde angoisse du sujet, et le ramène à cette part de lui-même qu'il ne peut contrôler, comme en témoignent les crises d'angoisse successives de Mersault en seconde partie de roman. Dans une perspective métatextuelle, Albert Camus met en avant dans ses cahiers de travail cette subjectivité intérieure et intime, lorsqu'il écrit le 15 septembre 1937: « Cette présence de moi-même à moi-même[113]. » *In extenso*, la figure du sujet est placée au cœur de son écriture, en lien avec l'énonciation.

1.3.2. Principales manifestations énonciatives du sujet

L'expression de la subjectivité est plus ou moins affirmée selon les textes, elle peut colorer un fragment par une hypertrophie du moi, ou se faire plus discrète et davantage relever d'un travail herméneutique. Cela permettra de dégager la présence du sujet, chaque texte étant marqué du sceau d'une conscience subjective qui se laisse entendre à des degrés divers. Dans son ouvrage théorique consacré à la question, Catherine Kerbrat-Orecchioni tente de dresser un panorama des différentes marques de subjectivité, aussi bien sur le plan du discours que sur le plan de l'histoire, pour reprendre la distinction d'Émile Benveniste :

> Dans cette perspective restreinte, nous considérerons comme faits énonciatifs les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce qu'avec Benveniste nous appellerons « la subjectivité dans le

[113] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 66

> langage ». Nous nous intéresserons donc aux seules unités « subjectives » (qui constituent un sous-ensemble des unités « énonciatives »), porteuses d'un « subjectivème » (cas particulier d'« énonciatème »)[114].

Elle tente de s'inscrire dans la lignée des travaux sur l'énonciation d'Émile Benveniste et de les prolonger en classifiant les *subjectivèmes*, autrement dit les termes porteurs d'un sème subjectif, en trois catégories principales : les déictiques, les affectifs et les évaluatifs. Ces derniers sont eux-mêmes subdivisés en trois classes : les axiologiques (selon un axe graduel bon/mauvais), les modalisateurs (selon un axe graduel vrai/faux) et les non-axiologiques (ou simples évaluatifs). Dans le cadre de notre étude, nous concentrerons sur les deux dernières catégories, sans toutefois négliger la première pour analyser certaines dissonances énonciatives, car cette classification n'est pas rigide et étanche et doit seulement rester un point de repère pour analyser les termes subjectifs. Ces derniers admettent deux aspects majeurs : « (1) le trait sémantique [affectif] […] (2) le trait [évaluatif][115]. » On comprend alors qu'un même dénoté peut renvoyer à des réalités – altérées à travers le prisme de la subjectivité – très diverses selon le locuteur ou focalisateur, selon sa capacité d'expressivité mais aussi selon un système de valeurs, de connotations découlant d'un système de pensée culturel et plus personnel. L'inscription subjective peut être analysée selon diverses opérations mentales déjà énoncées par Émile Benveniste, comme la « description d'une impression qui m'affecte », l'attitude (*modus*) de l'énonciateur à l'égard de son énoncé (*dictum*) plus ou moins manifeste à travers des verbes d'opération ou de parole, ou le relevé d'énoncés performatifs, pour ne citer que quelques étapes d'analyse énumérées dans le tome 1 de *Problèmes de linguistique générale*[116].

L'appareil subjectif du langage se décline en outre en deux types de modalités : les modalités d'énoncé et les modalités d'énonciation, d'après la distinction établie par André Meunier dans son article « Modalités et communication », selon une approche de la langue logico-sémantique, voire psychologique[117]. Le premier genre de modalités se rapporte aux différents types de phrases qui caractérisent et même, définissent un acte de langage : la modalité assertive, la modalité interrogative, la modalité injonctive, la modalité exclamative.

---

[114] KERBRAT-ORECCHIONI Catherine*, L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Quatrième édition, Paris, Armand Colin, coll. « U linguistique », 1999, p. 36

[115] *Ibid*., p. 134

[116] BENVENISTE Émile, De la subjectivité dans le langage », In *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, p. 258-266

[117] MEUNIER André, « Modalités et communication », In: *Langue française*, n°21, 1974. Communication et analyse syntaxique, sous la direction de Jacqueline Pinchon, p. 8-25 [URL : http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1974_num_21_1_5662]

Elles expriment une relation interpersonnelle particulière dans la situation d'allocution et renseigne sur le je et son rapport à l'interlocuteur et au monde. Le second type de modalités, les modalités d'énoncé, renvoie au *modus*, autrement dit à l'attitude adoptée par le sujet à l'égard de son dit. Si la modalisation s'appuie sur des éléments hors texte comme la gestuelle, les mimiques, ou le ton employé, on peut dégager plusieurs classes de modalités sémantiques (d'énoncé) : les modalités affectives, les modalités appréciatives, évaluatives, les modalités déontiques, et les modalités épistémiques. L'adjectif « sémantiques » suppose un travail interprétatif de la part du lecteur aussi bien sur le signifiant que le signifié pour comprendre le système mental et culturel du locuteur et le décoder afin de saisir ses intentions à travers l'acte de langage : la subjectivité est donc également située du côté du pôle de la réception, le lecteur participe à la construction de cette présence subjective intratextuelle. Quant au pôle de la production, la hiérarchisation des informations, ou « l'intervention par sélection[118] » des mots choisis et répartis dans la phrase, pour reprendre l'expression de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans ses études de cas, marque également la présence du sujet. En effet, toute hiérarchisation présuppose un système de valeurs qui met en exergue certains paradigmes par rapport à d'autres au sein même du fragment syntaxique. On parle alors de phénomènes d'emphase, d'insistance, qui se déclinent en plusieurs procédés : la thématisation, c'est-à-dire l'agencement du thème et du propos, le statut de thème étant donné à un autre élément que le sujet de la phrase ; la dislocation, mécanisme emphatique consistant à détacher un constituant et à le reprendre sous une autre forme, souvent pronominale ; l'extraction qui met en valeur un élément syntaxique grâce à une tournure présentative et crée une phrase clivée. Il est également possible d'envisager une forme d'inscription subjective à travers la postposition ou la passivation du sujet, puisque ce dernier s'efface partiellement et momentanément, par la remise en cause de sa position ou de son statut syntaxique.

La subjectivité peut même dépasser la simple question du sujet de l'énonciation, en particulier lorsqu'elle se dédouble polyphoniquement. L'appareil subjectif du langage permet d'établir un lien entre cette polyphonie et la focalisation : le subjectivème fait entendre la présence d'un locuteur, sa voix mais aussi son regard spécifique, euphorique ou dysphorique. En effet, dans un récit, il est nécessaire de distinguer les marques de subjectivité attribuables au narrateur, et celles attribuables au personnage dont le lecteur peut suivre l'évolution, grâce à la focalisation interne variable, qui lui permet de passer d'une conscience à l'autre. L'inscription subjective joue sur cette double présence interne au texte et parfois sur son ambivalence. Il est

[118] KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *op. cit.,* p. 136

en effet possible de se demander par moment qui perçoit, les inscriptions subjectives du narrateur et du personnage semblant s'unir et se confondre. Dans d'autres cas, le narrateur-focalisateur manifeste sa présence par des métalepses ou des mouvements de distanciation à l'égard des figures romanesques[119]. L'étude de la subjectivité est indéniablement liée à celle de la focalisation : il s'agit de chercher à définir et analyser le foyer de perception à partir duquel le récit et l'histoire se déploient, ce qui revient à considérer le récit comme une construction se déclinant à travers le prisme d'une conscience subjective. Si Gérard Genette, père de la narratologie, considère qu'il existe trois types de focalisation – la focalisation interne, externe, et zéro[120] – relatives à la nature du narrateur et son degré d'implication dans la diégèse, Alain Rabatel propose une bipartition qui viendrait remplacer cette tripartition focale. Ainsi, selon lui, il convient de distinguer dans chaque fragment narratif le « point de vue du narrateur » du « point de vue du personnage »[121], ces deux figures alternant entre le point de vue interne et le point de vue externe[122]. Dans *La Construction textuelle du point de vue*, il explique que chaque perspective est subjective à double titre, dans la mesure où elle appartient à un sujet déterminé, et qu'elle est plus ou moins « subjectivante » selon le degré d'expressivité de ce focalisateur[123]. Toutefois, les textes de notre corpus permettent de discuter cette bipartition à deux niveaux : d'une part, sauf dans de rares cas où le narrateur fait preuve d'ironie ou de sarcasme, sa présence demeure discrète au fil de *La Mort heureuse* et s'efface au profit du personnage-focalisateur qui nous décrit notamment sa vie et son environnement selon son propre regard ; d'autre part, cette distinction personnage/narrateur pose problème lorsque les deux figures se confondent, à l'instar du sujet qui dit « je » dans le récit intra-diégétique que constitue *L'Étranger* – on ignore notamment quelle distance temporelle sépare le Meursault-narrateur du Meursault-personnage, ce qui anéantit toute tentative pour les différencier clairement dans la majeure partie du roman.

L'étude de la subjectivité peut effectivement poser plusieurs difficultés en ce qui concerne sa définition, son interprétation et sa délimitation, car en définitive, tout signifiant peut devenir

[119] La dénomination des protagonistes par la voix narrative constitue donc un enjeu subjectif : dans *La Mort heureuse*, le personnage principal est généralement froidement désigné par son nom de famille, mais le narrateur manifeste dans certains fragments une toute autre attitude en l'évoquant comme « Patrice », ou « le garçon ».

[120] GENETTE Gérard, *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Le Seuil, 1983

[121] RABATEL Alain, *La construction textuelle du point de vue,* Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 10

[122] Si on annihile la distinction entre focalisation interne, externe et zéro, il convient de distinguer plusieurs postures focales : le point de vue sera tour à tour distancié par le biais de la focalisation externe, ou bien exprimé et expressif avec la focalisation interne.

[123] *Ibid*., p. 14

subjectivème, selon le contexte et le cotexte[124]. Cela découle de la grande liberté langagière dont peut jouir le sujet, comme l'indique Émile Benveniste : « Nous pouvons tout dire, et nous pouvons le dire comme nous le voulons[125]. » L'être humain est libre de penser, libre de s'exprimer et de choisir les mots qui vont retranscrire ses pensées et dévoiler sa posture à l'égard de son énoncé, ce qui donne lieu à une multiplicité de combinaisons possibles. On tend à définir la subjectivité selon son antagonisme avec le terme d'objectivité, comme si leur essence propre dérivait de cette opposition d'un terme à l'autre. Pourtant, ces deux catégories ne sont pas rigides, et les substantifs ne s'excluent pas l'un l'autre, ils sont même interdépendants, d'abord car on mesure l'inscription subjective d'un texte selon son propre rapport à ce qu'est l'objectivité – si tant est que l'on puisse revendiquer l'existence d'une objectivité pure et totale –, ensuite parce que ces termes s'unissent à travers certains concepts et processus stylistiques. En effet, on peut parler d'objectivation du discours subjectif – soit un texte où les marques de subjectivité sont atténuées ou même masquées –, ou encore, à l'instar de Catherine Kerbrat-Orecchioni, de « subjectivité objectivisée[126] », ce qui démontre que l'adjectif *objectif* et ses dérivés ne peuvent être passés sous silence dans une étude de la subjectivité dans le langage, d'autant plus que les subjectivèmes sont parfois masqués sous une apparente objectivité. Nous avons déjà évoqué antérieurement le rôle de la réception dans l'expression subjective, qui est d'autant plus crucial dans le cas de la subjectivité rendue implicite, biaisée. Albert Camus marque même un refus, quoique partiel, de la subjectivité, en réaction à l'excès de *pathos* qu'il rebaptise sarcastiquement « hideuse sentimentalité » en 1940. En effet, il va même jusqu'à exprimer verbalement sa conception de la subjectivité :

> Il n'est pas nécessaire de se livrer aux autres, mais seulement à ceux qu'on aime. Car alors ce n'est plus se livrer pour paraître mais seulement pour donner. […] Aller jusqu'au bout, c'est savoir garder son secret[127].

La vraie beauté morale et esthétique semble résider dans le non-dit, dans la pudeur du silence que l'auteur tient de sa mère. La subjectivité excessive se situerait du côté du paraître, et la pudeur des sentiments du côté de l'être. Cet amour du silence trouve déjà son incarnation romanesque à travers Mersault et Meursault.

---

[124] Le contexte renvoie à un espace hors-texte qui sollicite le répertoire culturel, historique du lecteur, alors que le contexte correspond à l'intratexte, aux divers fragments de l'œuvre.

[125] BENVENISTE Émile, « Catégories de pensée et catégories de langue », In *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, coll. « tel », 1966, p. 63

[126] KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.,* p. 92, au sens où la subjectivité est rendue implicite, ce qui « [permet] à l'énonciateur de prendre position sans s'avouer ouvertement comme la source du jugement évaluatif. »

[127] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 66

1.3.3. Fonctionnement particulier de l'appareil subjectif du langage dans *La Mort heureuse* et *L'Étranger*

Albert Camus prend ainsi ses distances avec le sentimentalisme qui transparaît dans la langue littéraire, en lien étroit avec la notion lyrisme. Cela se traduit très tôt dans sa poétique par un rejet du pathos et la préférence pour un art de la litote, « en deçà de l'expression » et dans la suggestion, comme il le théorise dans son article « L'Intelligence et l'Échafaud » [128]. À travers l'échec romanesque de *La Mort heureuse*, le jeune auteur prend conscience de l'importance de la question de la subjectivité et de l'expressivité sur la réception et le succès d'une œuvre. En écrivant ce premier roman, il s'identifie lui-même à Patrice Mersault, dans le but de provoquer d'intenses réactions et méditations sur l'humain et la faculté d'être heureux chez le lecteur, à travers le processus d'identification fondé sur le transfert psychique et émotionnel. A l'inverse, dans son second roman, *L'Étranger*, l'auteur rompt avec le principe d'identification et s'appuie sur celui de la distanciation pour élaborer la conscience froide et neutre de son nouveau protagoniste. Cette neutralité n'exclut pas l'intensité des effets de lecture mais la déplace : au lieu de se projeter dans l'intériorité de Meursault ou au moins d'éprouver de la compassion à son égard, le lecteur se trouve dans une forme de frustration engendrée par l'incompréhension du personnage principal. La lecture est en effet généralement assimilable à une quête de sens à travers l'identité romanesque, la densité psychologique du personnage ayant une fonction expiatoire et cathartique : comprendre signifie étymologiquement « prendre avec [soi] » (*cum prehendere*), cela suppose donc un rapprochement du lecteur réel avec la figure fictionnelle de personnage, censée l'éclairer, et d'une certaine manière, le conforter, sur sa propre psyché. Or, Meursault remet en question tout un mode de pensée à travers son mode d'expression, interrogeant ainsi le lecteur sur le schéma cognitif qu'il a acquis au fil de ses expériences et lectures personnelles. L'absurdité du personnage anéantit la possibilité pour le lecteur de déterminer que le roman appartient à tel ou tel registre préétabli : le refus de subjectivité vient donc non seulement remettre en question les acquis psychologiques mais aussi le répertoire culturel et littéraire du lecteur. Roland Barthes écrit que « l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi du monde ?* dans un *comment écrire*[129] *?* », cette affirmation peut être discutée par *L'Étranger* : ici l'écriture blanche n'absorbe pas le *pourquoi*

[128] « L'objectivité est une victoire » (CAMUS Albert, « L'Intelligence et l'échafaud », In *Confluences*, 1943, n°21-24, p. 218)
[129] BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 148

mais le fait résonner dans l'esprit du lecteur, empli d'interrogations. Néanmoins, plutôt que de parler de refus *stricto sensu*, il est préférable de parler de fonctionnement subjectif particulier : la subjectivité n'est pas absente, elle est simplement appréhendée de manière différente, plus discrète, par une économie de moyens par rapport à son précédent roman. Les sentiments sont masqués, à deviner et à interpréter à travers les mots, selon la facette implicite de la subjectivité. Dans sa « Réflexion sur le style de *L'Étranger* », Roland Barthes indique que ce récit est « une sorte de substance neutre, mais un peu vertigineuse à force de monotonie, parfois traversé de fulgurations[130]. » Il met ainsi en évidence deux aspects du renouvellement subjectif opéré par Albert Camus : la neutralité qui devient éloquente, et le fonctionnement particulier des marques de subjectivité, qui mettent en présence de manière ambivalente de la psyché de Meursault. Ce nouveau rapport à l'expression de la subjectivité s'explique par la méfiance d'Albert Camus à l'égard de l'expressivité, méfiance retranscrite sous sa plume à travers son personnage. Dans les *Carnets I*, l'auteur note déjà « être profond par insincérité[131] », comme si la subjectivité excessive s'apparentait au mensonge, à une forme de malhonnêteté superficielle à laquelle il ne peut se résoudre.

Cette méfiance envers l'excès de sentimentalisme n'est qu'un cas particulier d'un rapport de défiance vis-à-vis du langage dans sa globalité. On découvre à travers le processus de réécriture de nouveaux repères expressifs et énonciatifs, le renouvellement subjectif s'inscrivant dans la continuité du renouvellement énonciatif. Nous nous appuierons ici sur la théorie des fonctions du langage que l'on doit à Roman Jakobson pour interroger ce nouveau rapport au langage. Dans *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage,* le linguiste part du principe de l'intentionnalité du langage, en affirmant que « toute conduite verbale est orientée vers un but, mais [que] les objectifs varient[132]. » Dans les grandes lignes, un acte de langage – le terme « acte » souligne la dimension pratique de l'énonciation, qui cherche à susciter une action ou réaction – comprend un locuteur qui s'adresse à un allocutaire, cherchant à lui délivrer un message déterminé et à agir sur lui selon des codes langagiers relatifs à un code commun mais aussi à une situation d'énonciation donnée à laquelle il faut s'adapter. La visée pragmatique de cet énoncé donne lieu à une répartition en six fonctions selon Roman Jakobson, qui précise bien que celles-ci se complètent les unes les autres : la fonction expressive qui se rapporte à l'émetteur et à la manière dont il se dit, la fonction conative qui relève de

[130] BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de *L'étranger* » in *Œuvres Complètes*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 60
[131] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 44
[132] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage* (traduit de l'anglais et préfacé par RUWET Nicolas), Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 211

l'argumentation et de la persuasion, voire de la manipulation exercées sur le récepteur, la fonction phatique qui exprime une volonté de rompre ou de maintenir le contact avec le destinataire, la fonction référentielle qui se rapporte à la désignation d'un élément du monde, preuve d'ancrage du locuteur dans le réel, la fonction métalinguistique qui s'intéresse aux codes et signes du langage et à leur utilisation correcte ou faussée, puis la fonction poétique, qui se correspond au discours renvoyant à ses propres qualités linguistiques, stylistiques, ou symboliques. Si l'on cherche à appliquer cette typologie aux œuvres de notre corpus, on s'aperçoit qu'elle ne fait que confirmer ce rapport de défiance au langage. Mersault et Meursault se rejoignent dans leur vision de la parole comme trahison, comme s'ils présupposaient d'emblée que leurs intentions seraient déformées et mal interprétées à travers leurs mots. En effet, la fonction expressive ou émotive du langage, associable à un pan de l'expression de la subjectivité, s'illustre selon Roman Jakobson « aux niveaux phonique, grammatical et lexical[133] », mais elle est atténuée dans notre corpus dans un désir d'objectivité. Néanmoins, ce n'est pas la seule fonction que l'on peut réenvisager en lisant les deux romans à la lumière des théories de Roman Jakobson. Par exemple, la fonction conative est aussi renouvelée : les personnages ne semblent pas chercher à convaincre leur interlocuteur, comme en témoigne Meursault qui ne se défend pas à son propre procès car il refuse de mentir sur ce qu'il ressent, ou bien ils illustrent la méprise que peuvent susciter certaines paroles sur le récepteur. Mersault dira ainsi à Catherine : « Tu n'aurais pas dû dire cela » (*LMH*, p. 126) ; Meursault, lui, répétera de façon presque mimétique : « Je n'aurais pas dû dire cela. » (*LE*, p. 9) On peut y entrevoir la fonction métalinguistique puisque les personnages manifestent une mauvaise connaissance des codes du langage. Quant à la fonction référentielle, elle se voit discutée par la notion d'étrangeté qui revient comme un leitmotiv dans les premiers écrits camusiens, comme ici dans les *Carnets I* : « Étranger, avouer que tout m'est étranger[134]. » Ainsi, l'étrangeté désigne à la fois un rapport particulier aux sentiments mais aussi au monde réel. Le concept de perception vient d'ailleurs recouvrir ces deux aspects-là : le regard habituellement subjectif porté sur le monde tend à la simple description impartiale et objective dans *L'Étranger*, du moins à première vue. Ainsi, les protagonistes rejettent diverses fonctions du langage, théorisées *a posteriori* par Roman Jakobson, ce qui se manifeste également par l'écrasante prédominance du récit sur le discours direct (DD) dans les deux romans, les deux personnages étant tournés vers eux-mêmes, dans la prison de leur intériorité. Le dialogue ne fait qu'accentuer l'abîme entre le protagoniste

[133] *Ibid*., p. 215
[134] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 179

et les autres dans le champ social, et par extension, sa solitude métaphysique. Ma parole donne le droit à autrui de l'interpréter à sa guise et de me juger, d'exercer une pression sociale sur moi. Dans *L'Étranger*, les rares fragments au DD relèvent de la structure de l'interrogatoire : que ce soit lors de l'enterrement de sa mère, dans les multiples interrogatoires propres au système judiciaire (en prison ou au procès), ou encore lors de la visite de l'aumônier, Meursault perçoit les questions comme une menace ou une agression verbale débouchant sur un jugement de la part d'autrui, et même sur un véritable procès exhibant le système judiciaire et son langage spécifique et normé. La notion de communication est désamorcée.

La volonté d'objectivation du discours s'inscrit dans la continuité d'un concept qui est cher à Albert Camus, auquel il fait référence aussi bien dans les *Carnets I* que dans les paroles de Mersault à Zagreus : la notion d'impersonnalité. D'ailleurs, on remarque que l'auteur y consacre un développement philosophique dans le quatrième chapitre de la première partie de *La Mort heureuse,* lors du plus long dialogue du roman, entre Mersault et Zagreus. A la manière d'un dialogue socratique, les deux personnages exposent leur vision du bonheur, accomplissement ultime de l'existence. C'est alors que Mersault introduit ce terme d'impersonnalité qui s'oppose à une vision convenue de la réussite et des ambitions sociales :

> Il y a quelques années, j'avais tout devant moi, on me parlait de ma vie, de mon avenir. Je disais oui. Je faisais même ce qu'il fallait pour ça. Mais alors déjà, tout ça m'était étranger. M'appliquer à l'impersonnalité, voilà ce qui m'occupait. Ne pas être heureux, « contre ». (*LMH,* p. 52)

Zagreus se fait ensuite le relais du lecteur perplexe face à cette notion et demande à Mersault de « préciser [son] idée d'impersonnalité » (*LMH*, p. 52). On peut imaginer qu'Albert Camus cherche déjà à faire de Mersault l'incarnation de cette impersonnalité, mais le résultat est mitigé : si le personnage semble peu se soucier de l'image qu'il renvoie à autrui par sa froideur, et parfois même, la cruauté et crudité des mots qu'il emploie, l'auteur semble toutefois chercher à lui attribuer une densité psychologique, du fait de la multitude d'introspections[135] et de la sensibilité du personnage, qui n'hésite pas à dépeindre ses états d'âme. La figure de Meursault se prête donc mieux à l'impersonnalité, puisque la construction de cette figure romanesque passe par un mouvement de dépersonnalisation selon un double impératif : la suppression de tout lien qu'il serait possible d'établir entre l'instance romanesque et l'instance auctoriale selon une lecture autobiographique, et l'exhibition d'une conscience froide, aussi bien intérieurement

[135] On pense au récit de son voyage à Prague qui lui apporte « la conscience ardente et douloureuse d'une solitude sans ferveur » (*LMH,* p. 84).

qu'extérieurement. Il est pourtant paradoxal d'envisager le je comme une forme impersonnelle, puisque par le fait même de dire « je », le locuteur expose son moi et construit sa personnalité à travers le regard de ses interlocuteurs en leur donnant une certaine image de lui-même. Alice Kaplan met en valeur ce paradoxe lorsqu'elle aborde la question de la réécriture :

> [D]epuis 1936, Camus écrit et réécrit un roman à la troisième personne, et y déverse de l'émotion pour lui donner vie. À présent, deux ans plus tard, il choisit un nouveau narrateur qui s'exprime à la première personne, mais avec froideur. Le narrateur ne ressemble en rien à Camus[136].

La Mort Heureuse est une illustration d'un excès de subjectivité : paradoxalement, Albert Camus qui souhaiter faire vivre Mersault à travers l'émotion et l'émotivité le fera mourir pour les mêmes raisons, en abandonnant son projet romanesque et en renonçant à le publier – si l'on part du principe que l'acte de lecture donne ou redonne vie aux personnages. Toutefois, il serait faux de penser que Meursault est un personnage totalement froid et objectif simplement parce qu'il ne répond pas aux codes subjectifs préétablis et traditionnels. En outre, le narrateur conserve des similitudes avec Albert Camus, comme par exemple, le récit par analepse du spectacle d'une exécution capitale auquel aurait assisté son père, et par prolongement autobiographique, le père de Meursault. La distance que l'auteur prend vis-à-vis de ses personnages n'est donc pas totale. La remise en question romanesque liée à la subjectivité est explicitée dans la note suivante par Albert Camus, conscient de la mouvance de son écriture : « Dans toute vie, il y a un petit nombre de grands sentiments et un grand nombre de petits sentiments. Si l'on choisit : deux vies et deux littératures[137]. » Par conséquent, cette évolution camusienne s'inscrit dans la lignée d'un mouvement transgressif du XX^{e} siècle, dans lequel les pratiques littéraires se diversifient et remodèlent la figure du sujet. Celle-ci est une notion complexe, il ne suffit donc pas de l'étudier de façon manichéenne, à partir de l'antagonisme objectivité/subjectivité, qui s'entremêlent stylistiquement dans nos deux œuvres. L'analyse de l'expression de la subjectivité permettra de tracer des liens de continuité entre *La Mort heureuse* et *L'Étranger*, romans plus proches que ce qu'on pourrait penser.

[136] KAPLAN, Alice Yaeger, *op. cit*., , Paris, Gallimard, 2016, p. 42
[137] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 118

2. UNE SUBJECTIVITÉ BIAISÉE ET PROTÉIFORME DANS SES MARQUES ET DANS SA PROGRESSION

Le cheminement subjectif est marqué de complexité, aussi bien dans le passage d'une œuvre à l'autre, que dans son fonctionnement interne et propre à chaque roman. Nous analyserons d'abord le phénomène d'aplanissement de l'écriture, sans toutefois limiter le style de *L'Étranger* à ce processus, puisqu'on peut également envisager dans certains passages un mouvement de subjectivation : Albert Camus nous invite à dépasser l'objectivité apparente et à réenvisager aussi bien le texte de *La Mort heureuse* que notre approche du sujet, placé dans un rapport de passivité au corps et au monde.

2.1. L'objectivation du discours à travers l'écriture blanche : vers un affaissement du lyrisme

2.1.1. Un fonctionnement énonciatif paradoxalement plus neutre à travers le je

L'expression subjective s'avère plus ou moins subjectivante selon le mode énonciatif appréhendé, comme le révèle la mise en regard de *La Mort heureuse* et de *L'Étranger*. On a d'abord tendance à considérer *L'Étranger* comme un roman à prétention objective, contrairement à *La Mort heureuse*, où le il s'inscrit globalement dans la continuité de la tradition du sujet lyrique, dont le récit est prétexte à l'épanchement de cette conscience subjective. Pourtant, Albert Camus bouleverse les codes énonciatifs à travers le processus de réécriture, le récit intradiégétique étant narré par un Meursault qui dit je, sans toutefois valoriser son identité narrative et marquer les événements d'un sceau subjectif. Le je et le concept d'ego étudiés par Émile Benveniste semblent alors vidés de leur contenu sémantique, c'est-à-dire de leur valeur subjective première qui permet à un sujet donné de revendiquer sa présence et sa capacité à se dire dans une situation d'énonciation particulière. Autrement dit, Albert Camus déjoue la construction d'un *ethos* programmée par le pronom déictique je à travers un roman qu'il considère lui-même comme un « exercice d'objectivité et de détachement[138] ».

[138] Réponse d'Albert Camus à une critique de *L'Étranger* par la revue des *Temps Modernes* qui parlait de « subjectivité concrète » dans le roman*, In Actuelles II*, p. 93 cité dans BARRIER Maurice-Georges, *L'art du récit dans « L'étranger » d'Albert Camus,* Paris, Ed. A.G. Nizet, 1966, p. 20

Brian T. Fitch développe ce paradoxe en ces termes :

> L'auteur a voulu attribuer une validité objective à la vision du monde présentée par son roman en adaptant ainsi la narration à la première personne, procédé narratif qui est de par sa nature ce qu'il y a de plus inévitablement subjectif[139].

Ce renouvellement énonciatif paradoxal est d'autant plus net si on l'inscrit dans la perspective d'une comparaison de *La Mort heureuse* et de *L'Étranger*, éclairée par l'antagonisme personne/non-personne théorisé par Émile Benveniste dans le tome 1 de *Problèmes de linguistiques générale*[140]. Dans la première tentative romanesque d'Albert Camus, le il, pourtant pronom de la non-personne exclue de la situation communicationnelle et intersubjective et censée se situer du côté de l'objectivité (au sens d'objet non loquent), devient une entité subjective à part entière par l'intermédiaire de la focalisation interne. *A contrario*, le je, défini par le linguiste comme une personne à l'instar du tu, « instances de discours[141] » fondant l'appareil subjectif et intersubjectif du langage, semble se métamorphoser en une forme impersonnelle sous la plume d'Albert Camus. Le il paraît ainsi plus personnel que le je, dans une inversion des valeurs énonciatives, tant sur le plan de l'histoire que du discours, ce qui revient à parler d'objectivation du récit. *De facto*, « le je équivaut à un il[142] » comme l'affirme André Nicolas, comme nous allons tâcher de le montrer dans la première partie de cette étude stylistique. Dans son ouvrage *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Laurent Danon-Boileau poursuit cette réflexion à travers son analyse d'un modèle d'interaction systémique des pronoms chez le jeune enfant dans lequel le je correspond à la valeur « égal » et le il à « la valeur dite hors-système[143] », « en rupture » avec le sujet. Pourtant ici, c'est une inversion de ce modèle qui s'opère si l'on réenvisage le processus comme une interaction entre le sujet intratextuel et le lecteur : le je n'est plus mon égal et semble en rupture avec moi du fait de son objectivité apparente. Cette objectivation du récit passe d'abord par un renversement du je, non assumé comme l'indique l'usage régulier de détours hypocoristiques qui déshumanisent le sujet comme c'est le cas ici dans *L'Étranger* : « On y va ? » (p. 82) L'emploi du « on » permet en effet l'évitement du je, ou en l'occurrence du nous qui inclurait le je, et marque la distance du locuteur quant à son implication dans la situation d'énonciation. Par extension, lors du cri

---

[139] FITCH Brian Thomas, *Narrateur et narration dans « L'étranger » d'Albert Camus : analyse d'un fait littéraire*, 2nde éd. revue et augmentée, Paris, Archives Revue Lettres modernes n°34, 1968, p.6

[140] BENVENISTE Émile, chap. XX « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, p. 251-257

[141] I*bid*., p. 251

[142] NICOLAS André cité par FITCH Brian Thomas, *op.cit*., p. 7

[143] DANON-BOILEAU Laurent, *Le sujet de l'énonciation : psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, 2007, p. 27

de révolte de Meursault à l'aumônier, on peut lire dans la tirade du protagoniste : « un nouveau Meursault » (*LE*, p. 184). On remarque ici une forme d'antonomase du nom propre, puisque le nom Meursault est complété d'un article indéfini et d'un adjectif épithète liée, ce qui lui attribue le statut grammatical de nom commun. Cela illustre un rejet de l'individualité du personnage, mettant en valeur la contingence de sa présence subjective. Ce je discute l'affirmation suivante d'Émile Benveniste : « Chaque *je* a sa référence propre, et correspond chaque fois à être unique, posé comme tel[144]. » Le critère d'unicité de ce je se voit déjoué, puisque n'importe quel individu pourrait être Meursault. De même, le passage de la valeur personnelle ou possessive à la valeur exophorique permet de réaffirmer ce fonctionnement pronominal objectivisé. Par exemple, dans *La Mort heureuse,* le récit est balisé par des déterminants possessifs, comme dans les phrases suivantes : « Pourtant ses journées lui paraissaient encore longues. Il n'avait pas encore détaché son temps d'une carcasse d'habitudes qui lui servaient de points de repère. » (p. 138) Ces déterminants deviennent des articles définis à valeur exophorique – ou absolue – dans le passage de réflexion sur le temps que l'on retrouve dans *L'Étranger* : « Ainsi, [...] le temps a passé. […] Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. » (p. 125) Cette transformation dénote une volonté d'objectivation : « le temps » et « les jours » prennent une valeur absolue qui dépasse l'entité subjective qu'est Meursault.

L'expression de la subjectivité suppose un accès à l'intériorité des protagonistes, à leur conscience subjective, dans la mesure où les deux récits sont centrés sur un personnage principal, par le biais de la focalisation interne, qui alterne parfois avec l'intervention mesurée et discrète d'un narrateur – extradiégétique dans *La Mort heureuse* et intradiégétique dans *L'Étranger*. Dans ce dernier roman, la point de vue focal a donné lieu à des analyses multiples et parfois contradictoires : beaucoup y ont perçu une focalisation externe dans la mesure où le personnage décrit les faits comme un simple « témoin », dans une totale indifférence[145]. Toutefois, nous choisirons ici d'adopter le point de vue de Gérard Genette qui y entrevoit une « focalisation interne avec paralipse presque totale des pensées[146] ». La paralipse consiste à élider les informations pour en donner moins que nécessaire, contrairement à la paralepse qui repose sur une saturation d'informations et de pensées. En effet, on peut tout de même relever de nombreuses empreintes subjectives dans le roman, ce qui rejette l'hypothèse d'un point de

[144] BENVENISTE Émile, *op. cit.,* p. 252
[145] voir CVETANKA Conkinska, « Le « je » polyphonique du monologue intérieur dans *L'Étranger* de Camus. », In *Cahiers de Narratologie* [En ligne] 10.1 | 2001, mis en ligne le 27 novembre 2014 [URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6954]
[146] GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 85

vue externe. Rappelons, à la suite d'Alain Rabatel dans *La construction textuelle de point de vue*, que le point de vue externe exclut tout subjectivème[147]. Dans *L'Étranger*, la subjectivité est présente de manière biaisée, elle fonctionne simplement différemment, selon un mode d'expression plus discret et distant, notamment à travers l'aspectualisation et l'expression de sensations corporelles plus que de sentiments, en rupture partielle avec le fonctionnement conventionnel de la focalisation interne dont *La Mort heureuse* nous fournit de nombreux exemples. Dans l'explicit du roman, si la description du paysage semble autonome en début de passage, le point de vue interne se réaffirme au fil du texte par la présence de nombreux verbes de perception :

> De son lit, Mersault perçut ce choc et cette offrande et il ouvrit les yeux sur la mer immense et courbe, rutilante, peuplée des sourires de ses dieux. Il s'aperçut soudain qu'il était assis sur son lit et que le visage de Lucienne était tout près du sien. En lui montait lentement, comme depuis le ventre, un caillou qui cheminait jusqu'à sa gorge. Il respirait de plus de plus vite, profitant des passages. Cela montait toujours. Il regarda Lucienne. Il sourit sans une crispation, et ce sourire aussi venait de l'intérieur. Il se renversa sur son lit et il éprouva la lente montée en lui. Il regarda les lèvres gonflées de Lucienne et, derrière elle, le sourire de la terre. Il les regardait du même regard et avec le même désir. (*LMH*, p. 171-172)

C'est donc bien le regard de Mersault qui permet le déploiement de la description, comme le révèle ici l'isotopie de la vue. Le récit semble bel et bien émerger de l'intériorité du personnage, dont la psyché s'exprime à travers les nombreux termes axiologiques.

Si le récit de *L'Étranger* paraît objectif – ou plutôt « objectivant », pour reprendre le terme d'Alain Rabatel qui rejette l'opposition binaire objectivité/subjectivité dans son étude sur les points de vue narratifs[148] –, c'est aussi parce que ce je impersonnel est associé à un système verbal particulier qui induit un certain rapport de l'auteur aux conventions littéraires mais aussi une conception personnelle de la subjectivité. Dans la scène de description dominicale, l'ensemble du passage de *La Mort heureuse* étant au passé simple, sa transposition dans *L'Étranger* est marquée par l'usage du passé composé, temps du discours dans le prolongement du présent de contemporanéité, peu fréquent dans le langage littéraire, bien que l'auteur conserve deux verbes au passé simple qui balisent l'extrait et mettent en exergue sa symétrie. L'emploi du passé simple, quelque peu paradoxal dans le cadre d'une description, n'exprime aucune hiérarchie, puisque le déroulement de la description mime un écoulement linéaire et

[147] RABATEL Alain, *op. cit.,* p. 82
[148] *Ibid*.

monotone de la journée, sans chercher à mettre en valeur tel ou tel thème-titre. Il n'est pas la marque d'une euphorie mais d'une dysphorie, de la lassitude des protagonistes. Dans cette description, la chronologie est accentuée dans *L'Étranger* grâce au découpage du texte originel en quatre paragraphes qui débutent tous par un complément circonstanciel de temps. Cette transcription mimétique de l'écoulement du dimanche crée une impression d'écriture de journal intime, accentuée par l'usage du passé composé qui oralise le récit et maintient un lien entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture qui permet au lecteur de s'immerger dans l'action, à défaut de plonger dans la conscience du personnage. Dans *L'Art du récit dans* L'Étranger *d'Albert Camus,* M.-G. Barrier explique en effet que par l'usage du passé composé plutôt que du passé simple, temps traditionnel du récit, Camus semble « vouloir donner au récit une valeur de témoignage, un caractère d'authenticité[149] ». Toutefois, cette illusion testimoniale se trouve rapidement anéantie car l'opposition entre le premier plan et le second plan de la narration est déjouée, puisque l'ensemble des faits narrés et décrits semble être mis sur le même plan syntaxique, que les verbes soient conjugués au passé composé ou à l'imparfait :

> J'ai pensé alors qu'il fallait dîner. J'avais un peu mal au cou d'être resté longtemps appuyé sur le dos de ma chaise. Je suis descendu acheter du pain et des pâtes, j'ai fait ma cuisine et j'ai mangé debout. J'ai voulu fumer une cigarette à la fenêtre, mais l'air avait fraîchi et j'ai eu un peu froid. J'ai fermé mes fenêtres et en revenant j'ai vu dans la glace un bout de table où ma lampe à alcool voisinait avec des morceaux de pain. J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé. (p. 41)

Les phrases s'enchaînent sans cohérence apparente, entre verbes d'action, de perception et de pensée. La chronologie – liée aux marqueurs temporels et à l'emploi du passé composé – ne dévoile rien de la subjectivité de Meursault, si ce n'est l'opacité de sa conscience et la monotonie de son existence qui n'engendre pas de réelle progression narrative. En somme, ce fragment illustre bien les propos de Gérard Genette : « Meursault raconte ce qu'il fait et décrit ce qu'il perçoit, mais il ne dit pas (non : ce qu'il pense, mais) s'il en pense quelque chose[150]. » Albert Camus semble ainsi déployer une poétique elliptique et silencieuse, jouant sur les réductions et l'économie de moyens.

---

[149] BARRIER Maurice-Georges, *op. cit*., p. 18. Ajoutons que, dans *La Mort heureuse,* l'usage des temps verbaux est plus conventionnel puisqu'on retrouve le passé simple, néanmoins, on peut déjà observer ce désir d'authenticité de la part du jeune auteur grâce aux fragments romanesques au présent de narration et même au passé composé (p. 106), lorsque le personnage connaît une période de bonheur et d'harmonie avec la Nature au sein de la « Maison devant le Monde » (chap. III de la partie 2).

[150] GENETTE Gérard, *op. cit*., p. 85

2.1.2. La distanciation par l'économie de moyens

Sous la plume camusienne, le processus de simplification lors de la réécriture se traduit de deux façons principales : les effacements textuels et la rupture de la causalité syntaxique et narrative. L'auteur cherche à réduire et condenser le meilleur de *La Mort heureuse* dans son nouveau roman, ce qui passe par la réduction de nombreuses phrases, même dans les passages les plus semblables. Dans la scène de description dominicale, la proximité textuelle entre les deux fragments met d'autant plus en valeur les effacements textuels. Albert Camus y supprime notamment des compléments circonstanciels, en particulier dans la phrase suivante : « J'ai fumé deux cigarettes, je suis rentré pour prendre un morceau de chocolat et je suis revenu le manger à la fenêtre. » (*LE*, p. 38) Si on relit parallèlement la phrase présente à l'origine dans *La Mort heureuse*, on observe l'effacement des deux compléments circonstanciels « coup sur coup » et « dans la chambre » : « [Il] fuma deux cigarettes coup sur coup. Il rentra dans la chambre, cassa un morceau de chocolat et revint le manger à la fenêtre. » (p. 31) En outre, par le passage du verbe conjugué « cassa » au verbe « prendre », plus neutre, non conjugué, l'action se voit teintée d'indétermination et contribue à la déshumanisation du personnage, désormais plus passif. Cette économie de moyens dans l'écriture se manifeste aussi à travers une dépoétisation partielle du langage. Ainsi, la phrase « Les gens sérieux entraient dans les cafés ou sur les trottoirs faisaient des groupes que l'eau humaine qui circulait contournait comme des îlots. » (*LMH*, p. 32), où l'on peut repérer la métaphore filée de l'écoulement des flots – ainsi qu'un mouvement centrifuge procédant par ajout de niveaux d'hypotaxe –, est totalement passée sous silence dans *L'Étranger*. Le processus de dépoétisation du langage s'observe particulièrement dans le passage du bain purgatoire où l'auteur choisit d'élider les figures de style présentes dans le fragment de prose poétique de *La Mort heureuse*. La deuxième partie de la nage relative à l'apodose, au retour vers le rivage, correspond à un extrait très poétisé et subjectivisé :

> Merveilleusement las, il retourna vers la rive. À ce moment il entra soudain dans un courant glacé et fut obligé de s'arrêter, claquant les dents et les gestes désaccordés. Cette surprise de la mer le laissait émerveillé. Cette glace pénétrait ses membres et le brûlait comme l'amour d'un Dieu d'une exaltation lucide et passionnée qui le laissait sans force. (*LMH*, p. 161)

Or, ce même moment de tension narrative dans *L'Étranger* est résumé par la phrase lapidaire : « Alors j'ai laissé Marie et je suis rentré en nageant régulièrement et en respirant bien. » Ces longues phrases originelles sont donc simplifiées à l'extrême, réduites à une seule phrase. La

réduction se poursuit dans le fonctionnement syntaxique interne, puisque les mouvements de la nage sont condensés à travers le gérondif « en nageant » et que la modalisation du fragment de *La Mort heureuse* est résumée par l'adverbe évaluatif « régulièrement » et l'axiologique « bien ». Ainsi, économie de moyens dans l'écriture et économie de moyens dans la modalisation sont intrinsèquement liées, la seconde n'étant qu'un cas particulier de la première. L'objectivation du discours découle de ce mouvement de réduction poussé à son paroxysme ici.

L'économie de moyens repose par ailleurs sur le développement de la parataxe au sein de *L'Étranger*. Le rapport causal entre les diverses propositions est gommé par l'auteur. Chaque phrase semble isolée des autres dans sa brièveté et son unité, comme l'explique ci-dessous Jean-Paul Sartre :

> La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo ; une phrase de *L'Étranger* c'est une île[151].

Il associe la « solitude de chaque unité phrastique » à l'usage du passé composé, temps de la discontinuité qui sépare le verbe en deux parties et désamorce l'idée même de toute action, de toute progression dans le récit. Dans certains fragments narratifs de *La Mort heureuse,* on relève déjà cette volonté de parataxe, notamment dès l'incipit du roman, qui s'ouvre sur le meurtre de Zagreus par Mersault : le style coupé illustre le caractère mécanique des actions du personnage, où chaque geste s'y inscrit dans une dynamique d'efficacité, comme l'illustre la phrase suivante : « Il fit un pas en arrière et tira. » (p. 16) Les deux propositions sont ici elliptiquement coordonnées, ce qui décrit de façon mimétique la froideur du personnage et l'illusion d'insensibilité face à son geste. Le sujet est d'ailleurs pris en facteur commun, c'est-à-dire passé sous silence dans la seconde proposition, dans une forme de déshumanisation du personnage qui agit tel un automate dénué de tout affect, programmé pour tuer. D'ailleurs, dans ce même passage, le récit est objectivisé à maintes reprises par l'emploi du pronom indéfini « on », souvent associé à des verbes de perception, qui participe de cette distanciation de la conscience subjective du focalisateur face aux faits narrés. Néanmoins, la prose poétique prend globalement l'ascendant sur le style paratactique dans *La Mort heureuse*, celui-ci caractérisant davantage le mode d'écriture de *L'Étranger*. Lors de la description à la fenêtre, les thèmes-

[151] SARTRE Jean-Paul, « Explication de *L'étranger* » In *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 109

titres sont énumérés sans hiérarchie ou logique particulière : le refus d'hypotaxe traduit ainsi un refus d'expression de la hiérarchie entre les éléments dans le paysage mental du sujet. Les descriptions de *La Mort heureuse* se voient d'ailleurs souvent réduites à des notations descriptives dans *L'Étranger*, ou mêmes élidées, comme c'est le cas d'une scène de meurtre à l'autre. En effet, on retrouve un fragment descriptif – plutôt détaillé car très cru – du corps de la victime dans *La Mort heureuse* : « Il regarda. La tête s'était rejetée sur l'épaule gauche, le corps à peine dévié. Si bien qu'on ne voyait plus Zagreus, mais seulement une énorme plaie dans son relief de cervelle, d'os et de sang. » (p. 31) L'insistance sur le sang, la connotation dysphorique de l'adjectif évaluatif antéposé « énorme » suscitent un sentiment de dégoût chez Mersault comme chez le lecteur. En revanche, dans *L'Étranger*, on peut seulement lire « un corps inerte » (p. 95), où l'article indéfini « un » dépossède la victime anonyme de son identité. Dans *L'Étranger*, la rupture de la causalité s'appuie également sur l'emploi de syntagmes équivalents à des ablatifs absolus. Ils introduisent une valeur causale mais de manière implicite, comme ici dans la première phrase de l'explicit du roman : « Lui parti, j'ai retrouvé le calme. » (p. 185) On note un retour anaphorique sur le passage de colère précédent, mais le rapport de causalité d'un passage à l'autre est gommé par l'économie de mots, le pronom « lui » de non-personne prenant ici son sens plein de sujet absent de la situation. Ce refus de lien causal semble attribuer la même valeur à toutes les informations narratives, comme si, finalement rien n'importait, tel que le martèle ce refrain nihiliste : « Cela n'avait aucune importance. » (p. 69) À propos de la parataxe, Brigitte Buffard-Moret écrit : « L'absence de liens précisant les rapports entre les différentes prépositions, donne l'impression d'un refus d'interprétation de la part du locuteur et participe d'une esthétique de l'implicite[152]. » Ce style coupé s'inscrit donc dans une esthétique camusienne d'ensemble qui repose sur l'art du non-dit et du dépouillement.

In extenso, la liste constitue une forme accentuée de la parataxe, puisqu'elle consiste en l'accumulation de groupes nominaux, de thèmes-titres, sans hiérarchisation ou explicitation des liens entre les éléments ou des connotations propres à ces termes, qui sont alors à reconstituer par le lecteur. Albert Camus en use fréquemment, en particulier dans le passage de méditation sur le temps remodelé de *La Mort heureuse* à *L'Étranger*, comme en attestent les énumérations suivantes : « son bureau, son sommeil et son restaurant » (*LMH*, p. 139) et « avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre » (*LE*, p. 125). Ces listes mettent en évidence une juxtaposition mécanique de groupes nominaux de nature disparate, qui répond à l'écoulement mécanique de la vie des personnages, teintée de

[152] BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2015, p. 65

monotonie : c'est donc au lecteur de retrouver le sens de ces listes ayant fini par dépasser les sujets eux-mêmes et à en déduire la connotation dysphorique implicite, sous couvert d'objectivation du récit et d'économie de moyens. Dans la conclusion de son ouvrage *De haut en bas : Philosophie des listes*, Bernard Sève insiste sur le rôle du lecteur concernant le procédé littéraire de la liste :

> La liste institue un rapport qu'elle ne pense pas et qu'elle ne peut pas penser. Ce rapport non pensé a un nom simple, la « juxtaposition », qui est le degré zéro de la mise en relation. Le rapport entre items d'une liste est vide tant qu'aucune dynamique ne vient le déterminer. La pauvreté de la liste est qu'elle n'est que juxtaposition. La richesse de la liste est que la juxtaposition peut déclencher une dynamique qui, parfois, transfigure cette juxtaposition et peut enclencher la vie. Mais cette transfiguration ne se fait pas sans l'intervention du lecteur[153].

La présence d'une liste enclenche le processus de lecture participative qui cherche à éclaircir la conscience du personnage. Il faut d'ailleurs noter que la liste tirée de *L'Étranger* condense d'autres passages du roman, développés sous forme d'introspection ou de mise en abyme[154]. L'économie de moyens peut donc même se situer à un niveau interne de l'œuvre, ce qui montre que l'auteur en fait un principe clé de sa poétique. Par conséquent, la parataxe et l'effet de liste participent pleinement de la mouvance de la subjectivité au fil de son œuvre, de sa volonté d'être « en deçà de l'expression[155] », au double sens du mot « expression » : en deçà du déploiement de mots et de l'épanchement de sentiments. Ce refus de sentimentalisme engendre un rejet du *pathos*.

2.1.3. L'objectivation par les stratégies d'évitement du *pathos*

L'Étranger réenvisage la fonction expressive du langage, si manifeste dans *La Mort heureuse* selon plusieurs principes : le rejet des modalités affectives, l'objectivation des énoncés subjectifs et la subjectivité implicite. En effet, si dans la première tentative romanesque d'Albert Camus on peut relever de nombreux termes à valeur affective et axiologique, marqueurs euphoriques ou dysphoriques, ils se raréfient dans *L'Étranger*, dont le narrateur modalise plutôt le récit par des termes à sème évaluatif, moins subjectifs que les modalités affectives, absorbées dans le flot d'éléments narratifs par le style paratactique, au lieu d'être

[153] SEVE Bernard, *De haut en bas : Philosophie des listes*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 226
[154] En seconde partie de roman, Meursault évoque un article de journal qu'il lit et relit sans cesse. Il s'agit de l'intrigue de sa pièce future, *Le Malentendu*.
[155] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 104

mises en valeur. C'est le cas dans la scène d'observation dominicale : la description repose traditionnellement sur trois procédures qui consistent à nommer, localiser et qualifier, or ici, le récit rejette l'opération de qualification des éléments décrits. La conscience focalisatrice manifeste des qualités d'observation mais pas d'interprétation, ce qui rompt le processus identificatoire, en ne permettant pas la projection dans l'intériorité de cet autre moi. Par exemple, on peut relever à plusieurs reprises le verbe intrinsèquement subjectif à valeur affective « j'ai pensé », sans toutefois qu'il en découle une quelconque analyse de la part du personnage. La description s'objectivise, d'autant plus que ce verbe subjectif détaché du *dictum* est placé sur le même plan syntaxique qu'« avoir des gestes » par la conjonction de coordination « et » : « Parmi eux, les jeunes gens avaient des gestes plus décidés que d'habitude et j'ai pensé qu'ils avaient vu un film d'aventures. » (p. 39-40) La valeur subjective du verbe « penser » s'avère donc désamorcée, dans une stratégie d'évitement du *pathos*. Le *pathos* renvoie aux compétences d'émotivité et d'expressivité d'un personnage, censé susciter des réactions chez le récepteur du discours – autre figure romanesque ou lecteur – afin d'enclencher le processus de la catharsis à travers le récit, celui de purgation des passions du récepteur, reflet des affects du sujet loquent. Or, la lecture de *L'Étranger* engendre une forme de frustration chez celui ou celle qui découvre la conscience froide et opaque de Meursault, mais cette distanciation peut produire une lecture interrogative et, par extension, une forme d'auto-distanciation par le phénomène de « conscience de soi[156] » à travers le texte, pour reprendre les mots de Georges Poulet.

La stratégie d'évitement du *pathos* opère même à travers des énoncés connotés : la subjectivité est atténuée jusque dans son expression. Dans la scène du bain purgatoire, on remarque deux modes d'écriture presque antithétiques. Ce contraste ne fait que relativiser les subjectivèmes que l'on peut relever dans le fragment de *L'Étranger*. Examinons cette phrase : « Le petit bruit de l'eau battue nous a suivis dans le matin jusqu'à ce que je me sente fatigué. » (p. 83) On peut relever plusieurs termes à connotation subjective, comme l'adjectif qualificatif antéposé « petit », puis le verbe de perception intrinsèquement subjectif avec sujet modal exprimé « je me sente ». Ce verbe connote subjectivement l'adjectif évaluatif à valeur attributive « fatigué ». Toutefois, il est intéressant de comparer cette phrase de *L'Étranger* avec l'expression suivante tirée de *La Mort heureuse* : « Merveilleusement las » (p. 161). L'adjectif épithète « las » est thématisé, c'est-à-dire mis en valeur en début de phrase, et complété de

[156] POULET Georges, « Lecture et interprétation du texte littéraire », in *Qu'est-ce que le texte ?*, ouv. Collectif, Paris, Corti, 1975, p. 67

l'adverbe à dimension axiologique et euphorique « merveilleusement ». Cet adjectif prend alors une forte connotation appréciative, la lassitude se métamorphosant presque en un équivalent sémantique du bonheur dans le texte. En comparaison, le terme évaluatif « fatigué » paraît très neutre. Paradoxalement, l'énoncé subjectif de *L'Étranger* se voit donc objectivisé par rapport à son équivalent formel et sémantique dans *La Mort heureuse*. La subjectivité dans le premier roman vient discuter et relativiser celle dans le second texte : y compris dans les passages les plus teintés de coloration subjective dans *L'Étranger*, on observe ce mouvement d'objectivation d'énoncé du discours subjectif. C'est le cas dans le fragment introspectif de réflexion sur le temps en seconde partie des deux romans, lorsque les personnages se retrouvent seuls face à eux-mêmes. Le lecteur est alors immergé dans la conscience de Mersault comme dans celle de Meursault, le récit n'existant qu'à travers leur emprisonnement psychique, qui leur permet d'appréhender leur « durée intérieure », notion sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Dès le début des passages, cette appréhension subjective du temps est exprimée, d'abord dans *La Mort heureuse* à travers la première phrase de l'extrait « Pourtant ses journées lui paraissaient encore longues. » (p. 138), puis dans *L'Étranger*, lorsqu'on lit : « Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. » (p. 125) La présence du sujet est plus marquée dans la phrase extraite de *La Mort heureuse*. Effectivement, le verbe subjectif « paraissaient » relève de la modalisation appréciative, car le degré de vérité du propos est nuancé par la présence subjective du focalisateur, soulignée ici par le pronom datif « lui ». Or, cette perception semble objectivisée dans le fragment de *L'Étranger* à travers la forme verbale « pouvaient être ». Le verbe d'état « être » est plus neutre que le verbe « paraître » car il prétend poser une réalité objective. Quant à l'auxiliaire modal « pouvaient », bien qu'il manifeste un doute émis par le locuteur sur la véracité de son propos, il ne parvient pas à contrebalancer l'écart qui existe entre ces deux verbes sur l'axe de la subjectivité. Le texte devient plus objectif, même à travers une forme verbale subjective. Albert Camus va jusqu'à affirmer son rejet du *pathos* dans des fragments textuels qui devraient normalement le susciter.

Il est toutefois préférable de parler de subjectivité biaisée par des marqueurs discrets, puisque l'appareil subjectif du langage joue sur l'implicite, dans *La Mort heureuse*, et tout particulièrement dans *L'Étranger*. Dans la mise en regard des passages du bain du protagoniste, on observe bien l'écart subjectif dans le mode d'expression narrative. Tout d'abord, les deux extraits instaurent un rapport différent au langage, puisque dans le processus de réécriture de *La Mort heureuse* à *L'Étranger*, on passe du cathartique au ludique.

On peut d'abord lire :

> À sentir sa cadence et sa vigueur, une exaltation le prenait, il avançait plus vite et bientôt il se trouva loin des côtes, seul au cœur de la nuit et du monde. Il songea soudain à la profondeur qui s'étendait sous ses pieds et arrêta son mouvement. Tout ce qu'il avait sous lui l'attirait comme le visage d'un monde inconnu, le prolongement de cette nuit qui le rendait à lui-même, le cœur d'eau et de sel d'une vie encore inexplorée. (*LMH*, p. 161)

Cet extrait correspond à l'acmé de la scène de la nage de renaissance, mais aussi à une explosion poétique du récit comme l'illustrent la gradation « seul au cœur de la nuit et du monde » et la comparaison « comme le visage d'un monde inconnu ». Les paradigmes « Tout », « inconnu », et « inexplorée » expriment une part d'indétermination attirante pour le personnage, ce qui fait métaphoriquement référence au mythe d'Orphée, poète attiré par les profondeurs des Enfers, le « visage » semblant référer au personnage féminin Eurydice. Dans *L'Étranger*, c'est la phrase suivante qui fait référence à ce fragment de *La Mort heureuse,* par équivalence diégétique : « Nous avons fait la planche. » Cette phrase lapidaire et purement informative, simplement composée d'un sujet et de son prédicat, rejette la prose poétique en décrivant une action sans la développer ou l'expliquer. Cela renvoie à la citation suivante d'Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Cette apparente modestie de la pensée qui se borne à décrire ce qu'elle se refuse à expliquer[157]. » Ainsi, le personnage absurde que constitue Meursault n'a pas à être expressif ou pertinent, ce qui réenvisage la conception du langage au sein du récit. D'ailleurs, le style semble mimer la puissance et le poids de la nature sur la psyché et le corps du personnage. On relève la structure comparative « plus péniblement » dans la dernière phrase du passage, modalité dysphorique avec un adverbe à connotation évaluative et dépréciative, faisant écho à la longueur des phrases saturées de compléments qui traduisent mimétiquement l'effort du personnage, tandis que dans *L'Étranger*, l'aisance de la nage est rendue par le style simple et épuré. Albert Camus rejette les excès de *pathos* en passant les subjectivèmes sous silence et en sollicitant l'interprétation du lecteur pour accéder à l'intériorité de Meursault. La connotation des dénotés est masquée, dans une forme de pudeur narrative qui s'apparente à la froideur de ce je. Pourtant, les mots employés dans le récit se chargent d'une valeur symbolique, comme c'est le cas dans le passage de réflexion sur la mort à venir. Dans la phrase « Je me raisonnais cependant et j'essayais de n'y plus penser. » (*LE*, p. 171), l'adverbe subjectif « cependant » qui induit un changement de modalité souligne le problème que posent ces mots dans l'esprit de

[157] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 249

Meursault, d'autant plus si on compare sa façon d'appréhender la mort à celle de Mersault : « Une angoisse lui vint qu'il pouvait peut-être mourir… » (*LMH*, p. 163) Cette phrase plus explicite avec la présence dysphorique du verbe à l'infinitif « mourir » peut aussi bien s'appliquer à Meursault, condamné à mort, qu'au malade Mersault, elle est simplement passée sous ellipse dans *L'Étranger*, toujours dans cette même dynamique d'évitement du *pathos* à travers l'écriture blanche, dont la subjectivité n'est pas absente mais biaisée. Il en va de même face aux pronoms à contenu indistinct, étudiés par Francis Corblin dans « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct », qui y voit une « impossibilité de nommer[158] » de la part de l'instance énonciative. On assiste à une forme de rupture référentielle, où le pronom neutre « cela » par exemple ne renvoie à aucune unité lexicale donnée ou élément cotextuel précis, comme c'est le cas ici : « Cela montait toujours. » (*LMH*, p. 172) L'effet d'indétermination engendré par ce type de pronoms à contenu indistinct peut supposer soit une absence de contrôle de la part du personnage-focalisateur, soit un refus interprétatif qui doit être compensé par le Lecteur Modèle. En somme, l'incompréhension du lecteur répond à l'incompréhension par distanciation du personnage à l'égard des faits narrés. La formule couperet « tout ceci » s'inscrit dans la même logique dans « J'étouffais en criant tout ceci. » (*LE*, p. 183) puisque le démonstratif à contenu indistinct semble résumer tout l'extrait précédent en le neutralisant par une tournure elliptique qu'il convient au lecteur d'interpréter, son ancrage référentiel ne renvoyant pas à un élément particulier mais à l'ensemble du fragment narratif. Par conséquent, cette subjectivité biaisée et implicite démontre qu'il est préférable de parler de pseudo-objectivité dans le cadre de notre étude, plutôt que d'objectivité pure, car l'accès à la conscience des personnages est envisageable grâce à un travail herméneutique, capable de dévoiler les lieux d'inscriptions de cette présence subjective. L'écriture neutre de *L'Étranger*, par rapport à celle de *La Mort heureuse*, n'est qu'une composante du roman. L'œuvre ne peut être réduite à ses prétentions objectives, à la conscience opaque de Meursault : ce fonctionnement subjectif particulier n'est qu'un moyen de renouveler notre rapport au sujet, et de déceler de nouveaux modes de subjectivation.

[158] CORBLIN Francis, « *Ceci* et *cela* comme formes à contenu indistinct », In: *Langue française*, n°75, 1987. La clarté française, sous la direction de Marc Wilmet, p. 89

2.2. Vers une discussion de la pseudo-objectivité : étude des diverses formes de présence du sujet

On aurait tort de réduire la présence subjective de Meursault à sa froideur, d'autant plus vive si on le compare à la figure de Mersault. Pourtant, ce fameux personnage ne rompt pas totalement avec le protagoniste de *La Mort Heureuse* : les similitudes ne manquent pas entre ces deux sujets dans leurs manières de s'inscrire dans l'énoncé narratif. Ces points de recoupement nous permettront même d'entrevoir en *L'Étranger* un mouvement d'expansion et de développement du système subjectif de *La Mort Heureuse*.

2.2.1. La poétisation du récit : rôle de l'imaginaire du sujet dans le processus de symbolisation

Parfois, au fil de la lecture, on assiste en effet à une inversion du fonctionnement de la subjectivité du roman à l'autre : on passe d'une objectivation à une subjectivation du récit, qui se caractérise d'abord par une poétisation du récit. Cela rompt les frontières génériques[159], on parle ainsi de prose poétique ou de « récit poétique », à l'instar de Jean-Yves Tadié dans son ouvrage du même titre[160]. Même dans les passages les plus neutres, on peut retrouver les traces d'une intention poétique. Dans l'extrait de description dominicale, le terme « nuages » présent dans le texte de *La Mort heureuse* est remplacé par celui de « nuées » dans le texte de *L'Étranger* : « Mais le passage des nuées avait laissé sur la rue comme une promesse de pluie qui l'a rendue plus sombre. » (p. 39) C'est le seul mot qui varie dans cette phrase lors de la transposition d'un roman à l'autre, la poétisation du récit repose sur un jeu de proximité phonique. L'espace narratif devient ainsi le reflet de l'espace intérieur du personnage, de son paysage imaginaire, dans la mesure où la focalisation interne doit doublement permettre de saisir le fonctionnement du récit par le fonctionnement psychique du personnage dans chaque roman : dans un premier temps, on peut lire des fragments narratifs de type introspectif où le lecteur intrusif découvre les pensées du personnage ; puis, les fragments qui font davantage progresser l'action sont marqués du sceau de l'imagination des protagonistes. L'imaginaire du sujet est retranscrit dans l'acte d'écriture grâce au processus de symbolisation, qui consiste à

[159] Dans un entretien, Louis Aragon formule le souhait de cette poétisation du roman : « Je ne fais pas de distinction entre les poètes et les romanciers. Très souvent, les poètes m'ont donné moins de satisfaction poétique que certains romanciers. Il y a brusquement dans un roman, en pleine réalité quotidienne, une phrase, une page, comme une ouverture sur ce qui n'est pas le roman, sur ce qui est au-delà de lui, sur ce que nous appelons de façon abrégée poésie. » (Louis ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1963, p. 125)

[160] TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994

teinter les signifiants d'un sème symbolique et poétique et ainsi à les transformer en subjectivèmes, par association à d'autres termes ou inclusion dans une figure de style. La subjectivité poétique découle de l'*inventio*, l'*elocutio* et de la *dispositio* qui structurent le récit. Par exemple, lors du passage du bain purgatoire, l'acmé de la subjectivité est repérable différemment d'un roman à l'autre. Dans *L'Étranger* il est repérable par la répétition de la forme verbale « J'ai laissé » (p. 82-83) qui encadre le point paroxystique du récit, par disposition, tandis que c'est la fonction expressive du langage, l'élocution, qui structure le récit de *La Mort heureuse*. De manière générale, on peut remarquer que la *dispositio* par procédure d'emphase participe de l'appareil subjectif du langage dans chaque roman, à lier aux effets de rythme dans le langage poétique. Le recours à la thématisation est fréquent, comme dans les explicits des deux œuvres, où la narration se concentre sur l'intériorité des personnages grâce à la thématisation des syntagmes prépositionnels « en lui » et « moi aussi » : « En lui montait lentement, comme depuis le ventre, un caillou qui cheminait jusqu'à sa gorge. » (*LMH*, p. 171), « Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. » (*LE*, p. 185) La thématisation permet en somme de hiérarchiser les informations au sein de la phrase, de façon mimétique de la hiérarchie mentale des protagonistes. Selon Roberte Tomassone, la procédure de thématisation met en évidence la complexité du « flux de conscience »[161] et par extension, de la subjectivité. L'emphase syntaxique se voit même accentuée dans *L'Étranger*, comme en atteste la phrase suivante : « Le plus difficile, c'était l'heure douteuse où je savais qu'ils opéraient d'habitude. » (p. 172) Par contraste avec le style paratactique habituel de *L'Étranger*, on remarque ici les deux autres types d'emphase, soient la dislocation et l'extraction. En effet, la dislocation du groupe « le plus difficile » mis en apposition – la forme superlative est déjà une mise en valeur en soi –, par la reprise avec le pronom démonstratif « c' » traduit une langue oralisée, sur le mode de la confession avec Meursault qui expose ses sentiments ; puis c'est le groupe nominal « l'heure douteuse » qui se voit mis en relief de manière dysphorique, avec l'usage de l'adjectif axiologique « douteuse ». L'emphase mime ainsi l'angoisse de Meursault qui paralyse ses pensées, tout comme l'hypotaxe peut traduire sa difficulté de raisonnement. Cet accès à l'intériorité des personnages nous permet d'apprécier leur faculté de symbolisation, le récit devenant le lieu de déploiement de leur esprit imaginatif.

L'imaginaire poétique est étroitement lié à la faculté d'*inventio*, souvent elle-même associée à l'*elocutio* à travers l'emploi récurrent de figures de style dans chaque œuvre.

[161] TOMASSONE Roberte, *Une langue : le français*, Hachette Éducation, coll. « Les grands repères culturels », 2001, p. 190

D'abord, on peut relever un certain nombre de figures d'opposition comme dans la phrase suivante tirée de *La Mort heureuse* : « Il lui fallait maintenant s'enfoncer dans la mer chaude, se perdre pour se retrouver, nager dans la lune et la tiédeur pour que se taise ce qui en lui restait du passé et que naisse le chant profond de son bonheur. » (p. 160) On note une antithèse entre « se taise » et « le chant » qui renvoie à l'étymologie du terme lyrisme, au sens musical avec la lyre – le terme *carmen* renvoie d'ailleurs aussi bien au chant qu'à la poésie –, tout comme la rime interne entre « tiédeur » et « bonheur » qui segmente cette phrase de prose poétique. Malgré la *variatio* de son style, Albert Camus s'appuie sur les mêmes images poétiques pour l'*ornementatio* de ses deux romans, à l'instar des personnifications, comme ici dans les explicits des romans. Dans l'extrait de *La Mort heureuse,* on observe une personnification de la mer avec la référence à la sensualité qui permet de la représenter telle un corps féminin, comme l'indique la comparaison « comme une huile », puis de la terre, avec le verbe d'action « se couvrit », « sourire de la terre », et le polyptote avec « bondissantes » et « bond », entre autres (p. 171). Dans *L'Étranger*, les marques de personnification de la nature sont également nombreuses : on peut lire notamment « cet été endormi », puis de multiples références à un monde personnifié par le groupe nominal (GN) « la tendre indifférence du monde » (p. 186), puis par l'expression « un monde qui m'était à jamais indifférent », qui semble bien signifier « le monde est indifférent à moi » et non pas « je suis indifférent au monde », le pronom personnel objet « m' » correspondant à un datif. La poétisation du récit permet ici de retranscrire la vision subjective d'un monde qui assaille les personnages, tout comme le recours à l'hypallage dans les deux romans permet de fusionner les éléments à travers les perceptions des focalisateurs. Ce phénomène est visible dans les exemples qui suivent : « dans la lune et la tiédeur » (p. 160) traduit une fusion du ciel et de la mer dans l'esprit de Mersault, ce qui subjectivise le fragment descriptif. On peut parler de poétisation du récit – en tant que processus – dans *L'Étranger* parce que certaines images de *La Mort heureuse* sont prolongées à travers cette nouvelle tentative romanesque. L'intertextualité se situe alors sur le plan de l'expression métaphorique, comme ici dans le passage du cri de révolte. Observons les phrases suivantes en début de passage : « Une pointe aiguë lui brûlait la tempe. Le cœur vide et le ventre serré, sa révolte éclatait. » (*LMH,* p. 87) On peut relever les syntagmes « une pointe aiguë » et le verbe « éclatait » dont la violence est accentuée dans la phrase suivante : « Alors je ne sais pas pourquoi, quelque chose a crevé en moi. » (*LE,* p. 182) On a ainsi la même image d'un objet (tel un ballon ou une bulle) prêt à être percé ou à éclater sous la pression. Cette même métaphore réexploitée dans *L'Étranger* préfigure le point paroxystique de la narration dans les deux passages. La métaphore semble se filer d'un roman à l'autre, comme en témoigne l'explicit des

deux œuvres : alors que le dernier souffle de Mersault est symbolisé par l'image du caillou qui « mont[e] lentement, comme depuis le ventre » (*LMH*, p. 171), cette métaphore du souffle est développée dans *L'Étranger* lors du cri de révolte de Meursault face à l'aumônier :

> Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais. (p. 183)

Cette longue phrase associe le terme « souffle », martelé ici, à l'absurde. Ainsi, il serait possible de comprendre le dernier souffle de Mersault comme le souffle de l'absurde, relayé par la figure romanesque de Meursault : la poétisation du récit dans *L'Étranger* permet non seulement de subjectiver le récit, mais aussi de proposer une nouvelle lecture d'images déjà présentes dans *La Mort heureuse*.

Le processus de poétisation propose également d'associer la narration à d'autres formes artistiques : l'ekphrasis, notamment dans *La Mort heureuse,* et la théâtralité dans *L'Étranger*. Le récit engendré par le geste scriptural s'ouvre à d'autres espaces relatifs au répertoire culturel du sujet : la toile de la peinture ou la scène de théâtre. En effet, les deux récits portent une attention particulière aux couleurs, en particulier dans les fragments descriptifs. Les adjectifs de couleur sont perçus comme des subjectivèmes puisqu'ils renvoient à un système chromatique relatif au percepteur. Lorsqu'on lit « rougeâtre » dans la description dominicale de la première partie des romans, l'adjectif évaluatif prend d'autant plus une connotation dépréciative avec le suffixe *-âtre qui illustre le caractère subjectif de la perception de cette couleur : ce terme peut alors désigner aussi bien un rouge orangé qu'un rouge plus foncé, l'inscription subjective maintenant ici une part d'indétermination. C'est surtout dans *La Mort heureuse* qu'on peut parler d'ekphrasis à maintes reprises avec le jeu sur les perceptions de couleurs par le personnage, lié à l'écoulement temporel dans le fragment suivant : « il regardait le ciel passer du blanc au bleu pur. […] Il sentait que le temps était à lui et que dans ce court instant qui va de la mer rouge à la mer verte, quelque chose d'éternel se figurait pour lui en chaque seconde. » (p. 139) Le récit se colore visuellement et subjectivement, d'autant plus avec l'usage du présent gnomique ici qui signale la présence du sujet sous la forme d'une vérité générale qui suppose une humanité commune avec le lecteur. Le récit cite régulièrement diverses couleurs, par touches, si bien que dans l'explicit de ce roman on relève plusieurs termes qui créent un lien de contiguïté entre littérature et peinture : « bleus », « jaunes », « or », « grandes taches bondissantes », « éclaboussaient » (*LMH*, p. 171). L'emploi du substantif

« taches » renvoie au pointillisme ou au tachisme – une variante de celui-ci : l'impression d'ekphrasis est complète, comme si le contemplateur se faisait peintre et figurait le paysage muni de son pinceau, selon la conception horatienne de l'*ut pictura poesis*. La nature est décrite à la manière d'une œuvre d'art. Dans sa biographie d'Albert Camus, Olivier Todd propose d'ailleurs une lecture de cet intérêt de l'auteur pour les couleurs :

> La tuberculose d'Albert développe sa sensibilité. Sous les poussées de fièvre, les couleurs ne sont pas simplement senties. S'y substituent des perceptions fortes, souvent douloureuses, une lumière brutale, que les médecins nomment hypersensibilité, hyperesthésie. Gide appelle cela un « rendez-vous de sensations ». Camus ne se fixe pas sur une couleur mais s'attache à toutes, passe des tonalités pastel à de grands bleus, aux rouges et aux blancs puissants d'Algérie[162].

Il faudrait supposer ainsi que l' « hyperesthésie » d'Albert Camus se retranscrit dans ses figures romanesques. Toutefois, chez le personnage de Meursault, la poétisation se décline plutôt en théâtralisation. Pour analyser ce processus, concentrons-nous tout particulièrement sur la scène du meurtre, moment clé qui assure le point de bascule d'une partie de roman à l'autre. Meursault y devient assassin mais semble pourtant paradoxalement dans une position de passivité face à son destin, tel un antihéros tragique, comme l'illustre la phrase suivante : « Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. » (*LE*, p. 93) On assiste à une personnification de la plage, assimilée métaphoriquement à une foule avec l'adjectif « vibrante » et le verbe pronominal « se pressait », à l'image d'un public face à une tragédie classique : Meursault est poussé au sens propre du terme à accomplir sa destinée. La cadence narrative s'accélère dans une dimension épique et hyperbolique, décelable à travers l'isotopie des combats : « couteau », « acier », « giclé », « lame », « glaive », « épée », comme par référence aux combats imaginaires de *Don Quichotte*. On relève en effet plusieurs modalités épistémiques qui nuancent le rapport au réel et indiquent que le combat contre le soleil n'existe que dans l'esprit du personnage : « Peut-être », « c'était comme… ». Le protagoniste devient une forme parodiée du héros mythique et tragique, comme en atteste l'inversion du mythe d'Orion : au lieu de recouvrer la vue grâce au soleil, il la perd comme le montre la phrase « Mes yeux étaient recouverts derrière ce rideau de larmes et de sel. » (p. 94) De même, l'isotopie de la lumière et du soleil évoque des jeux de lumière sur scène, et le substantif « cymbales » des jeux sonores qui renforcent l'oppression du personnage, comme si le récit devenait finalement sa tragédie intérieure et personnelle. La poétisation du langage ou encore sa théâtralisation impliquent un

[162] TODD Olivier, *op. cit.*, p. 47

nouveau rapport référentiel, mais aussi connotatif, la langue étant connotée avant de devenir symbolique.

2.2.2. Le renversement des motifs communs et la resémantisation

Le renversement sémantique et connotatif suppose déjà la reprise de motifs de *La Mort heureuse* à *L'Étranger,* soit un lien de continuité de deux types possibles : l'intertextualité sur le plan de l'expression avec la reprise de terme à terme, et plus largement, l'intertextualité sur le plan de l'équivalence sémantique qui s'appuie sur des significations communes tout en reformulant ou en usant de procédés comme les champs lexicaux. Puis, cette unité thématique met en lumière le processus de coloration sémantique qui permet à un même dénoté de se teinter de plusieurs connotations selon le cotexte et l'énonciateur. Catherine Kerbrat-Orecchioni explique que les unités non-déictiques ont un *denotatum* stable, mais que leur connotation peut varier[163]. Par ailleurs, elle distingue deux types de connotations possibles : l'ajout au sein du support signifiant d'un marqueur subjectif comme un suffixe, ou le trait axiologique localisé au niveau du signifié, donc interprétatif[164]. L'unité thématique entre les deux œuvres est notable et nous permet de trouver des points de recoupement entre les diégèses, qui vont jusqu'à la reprise de certains mots qui deviennent ainsi des leitmotivs de la poétique camusienne. On peut notamment penser au motif de la main, mis en exergue dans le fragment du cri de révolte, puisqu'on lit « Il regarda ses mains et ses doigts » (p. 87) dans *La Mort heureuse* et « j'avais l'air d'avoir les mains vides » (p. 183) dans *L'Étranger*. Ce simple terme crée à lui tout seul un lien intertextuel fort entre les deux romans, d'autant plus qu'il se dote d'une valeur symbolique chez Albert Camus comme l'explique Jacqueline Lévi-Valensi : « La main renvoie donc tour à tour l'homme à l'image de sa solitude, de sa liberté, puisqu'elle peut être l'instrument de sa mort, de son destin, de son amour et de sa communion avec le monde[165]. » La continuité est assurée ici à la fois dans l'emploi du terme, dans l'usage de la figure de style de la synecdoque, mais aussi dans la fonction symbolique des éléments qui se sémantisent à travers le récit. La transposition thématique peut être moins étroite que le calque de paradigmes d'un texte à l'autre au moyen de l'équivalence sémantique. Dans le passage méditatif sur le temps, l'idée de lien entre le temps et la notion d'habitude est exprimée dans *La Mort heureuse* par la tournure négative de « détacher de » dans la phrase suivante : « Il n'avait pas encore détaché son temps

[163] KERBRAT-ORECCHIONI Catherine*, op. cit.*, p. 42
[164] *Ibid*., p. 83
[165] LEVI-VALENSI, Jacqueline, *op. cit.,* p. 326

d'une carcasse d'habitudes qui lui servaient de points de repère. » (p. 138) Cette même idée se retrouve sous une forme différente dans le texte de *L'Étranger* à travers la préposition « avec », qui vient associer syntaxiquement et sémantiquement sous forme de liste le temps et des activités habituelles : « Ainsi, avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre, le temps a passé. » (p. 125) Cette reprise d'idées ou de motifs dénote la proximité de la conscience de Mersault avec celle de Meursault, c'est-à-dire une même logique de raisonnement dans certains passages, et un regard qui se pose et s'attache aux mêmes éléments.

Mais la réécriture permet surtout d'opérer un renversement de ces motifs communs, à travers le processus de resémantisation : le dénoté prend une signification ou du moins une connotation nouvelle. Dans son ouvrage théorique *Semiotic Perspectives*, Sándor Hervey propose en effet une distinction entre les termes de signification et de connotation, en citant Hjelmslev : il explique que la connotation correspond à une « signification secondaire d'objets qui sont déjà des signes en eux-mêmes[166] », alors que la signification équivaut au signifié originel du dénoté. On peut penser à la reprise du verbe « rire » dans les fragments de la scène de meurtre des deux œuvres, qui assure une unité thématique et symbolique, puisque ce rire sonne comme un indice cataphorique de la funeste destinée des personnages. Toutefois, alors qu'on peut lire « le matin riait » dans *La Mort heureuse*, qui engendre une personnification et une description anthropomorphique, on relève « il avait l'air de rire » dans *L'Étranger*, ce qui manifeste une forme de deshumanisation de l'Arabe par Meursault par l'usage de la non-personne « il ». Ainsi, à partir d'un même terme, on observe des effets de lecture inversés, bien que le terme prenne une connotation dysphorique aussi bien dans un extrait que dans l'autre, tel le rictus de la mort, ici associé à la nature : « Le matin riait sur la terre dorée et froide. » (*LMH*, p. 14). Par extension, la resémantisation relève parfois d'un renversement entre la dysphorie et l'euphorie, et inversement, qui ne rompt pas l'unité thématique mais l'exprime différemment, comme nous allons le voir dans les exemples ci-dessous, en nous appuyant notamment sur la mise en regard du passage du bain purgatoire. Cette comparaison démontre d'ailleurs que le mécanisme de renversement connotatif des motifs s'inscrit de façon mimétique dans le processus d'inversion de la subjectivité entre les deux œuvres. À l'orée de l'extrait de

[166] « In Hjelmslev 'connotation' is applied only to the 'secondary' signification of objects that are already signs in their own right. », HERVEY Sándor, *Semiotic Perspectives*, Routledge Library Editions : Semantics and Semiology, 2016, p. 100

La Mort heureuse, on remarque la répétition de l'adjectif « chaude », notamment dans les phrases suivantes :

> Il lui fallait maintenant s'enfoncer dans la mer chaude, se perdre pour se retrouver, nager dans la lune et la tiédeur pour que se taise ce qui en lui restait du passé et que naisse le chant profond de son bonheur. Il se dévêtit, descendit quelques rochers et entra dans la mer. Elle était chaude comme un corps, fuyait le long de son bras, et se collait à ses jambes d'une étreinte insaisissable et toujours présente. (p. 160)

La chaleur revêt ici une connotation euphorique, associée à une forme de sensualité qui se concrétise dans *L'Étranger* à travers la figure féminine de Marie Cardona. Cette dimension laudative contraste avec les multiples allusions à la chaleur dans ce second roman, puisque celle-ci se voit connotée de manière dysphorique, car elle entraîne une perte de repères ainsi un brouillage cognitif et sensoriel, notamment lors de l'enterrement de la mère et du procès du protagoniste. On passe alors d'une connotation euphorique à une connotation dysphorique au fil de l'évolution romanesque, comme si la polysémie était ici concomitante avec la polygraphie. La resémantisation constitue une forme de remodelage pour l'auteur, comme l'explique Sylvie Plane dans son article « Dynamique de l'écriture et processus de resémantisation » :

> [L]'ensemble des opérations mises en œuvre par un auteur lors de la mise en mémoire de son texte, au cours de l'activité d'écriture ou postérieurement, constitue une véritable transformation : la substance sémantique est en partie conservée, mais de nouvelles hiérarchies informationnelles se mettent en place, altérant les liens internes qui structuraient cette substance et provoquant l'émergence de nouveaux réseaux de signifiants. J'avais envisagé d'intituler « recodage » ce processus, mais ce terme ne m'a paru apte à rendre compte des transformations opérées, car il dénote un ensemble d'opérations qui peuvent s'apparenter à la traduction, laquelle vise à la conservation intégrale du signifié et à sa restitution au moyen d'un autre système linguistique. Or les opérations qui sont en jeu dans l'écriture sont plus complexes que cela […] d'où le terme de « resémantisation » qui m'a paru plus à même d'évoquer cette reconstruction[167].

Elle met ainsi en exergue la complexité de ce processus, d'autant plus que si le travail sémiotique concerne le pôle de la production – sur lequel elle insiste ici –, il dépend aussi de celui de la réception, de cette instance lectorielle qui doit déceler la connotation plus ou moins implicite derrière chaque syntagme afin de reconstituer la présence subjective colorant un texte.

[167] PLANE Sylvie, « Dynamique de l'écriture et processus de resémantisation », *Pratiques* [En ligne], 173-174 | 2017, mis en ligne le 10 mars 2017 [URL : http://journals.openedition.org/pratiques/3307]

Resémantisation et subjectivité sont fortement liées dans le cadre du récit introspectif, comme c'est le cas dans les extraits de réflexion sur le temps. Le temps s'étire dans les deux passages, mais cette extension n'est pas connotée de la même façon dans un extrait et dans l'autre. Effectivement, l'épanadiplose dans *L'Étranger* avec la répétition de l'adjectif qualificatif « longs » en début et en fin d'extrait n'est qu'une expression stylistique de la monotonie de la vie en prison, le monologue intérieur avec les phrases averbales constituant alors un reflet de l'enfermement psychique du personnage, par prolongement de son enfermement physique. Cette idée de longueur, de lenteur est également déjà présente dans le texte de *La Mort heureuse*, en particulier dans la phrase suivante : « Quelquefois il prenait une montre et regardait l'aiguille passer d'un chiffre à l'autre et s'émerveillait de ce que cinq minutes lui parussent alors interminables. » (p. 138) Le subjectivème à valeur évaluative et axiologique « interminables » qui retranscrit le sème de longueur prend ici une dimension euphorique grâce au verbe intrinsèquement subjectif « s'émerveillait », modalité affective qui marque fortement la présence du sujet-focalisateur. Ainsi, on assiste encore à une forme de résémantisation puisqu'un même signifiant, voire un même signifié, peut se voir connoté autrement si le cotexte et le focalisateur varient.

Le processus de resémantisation est opérant dans la mise en regard des deux œuvres mais aussi à un niveau interne du roman. Il s'agit donc pour le lecteur de comparer le sens commun, encyclopédique d'un terme à son sens intratextuel, ce qui suppose une connaissance plus générale de la poétique de l'auteur. Penchons-nous sur les trois phrases qui suivent : « Peu après, Marie est venue. Je me suis retourné pour la regarder avancer. Elle était toute visqueuse d'eau salée et elle tenait ses cheveux en arrière. » (*LE*, p. 83) La focalisation interne met en valeur l'attribut subjectif « visqueuse », qui, symbole de renaissance ici, prend une dimension euphorique contrairement à sa connotation péjorative conventionnelle. Albert Camus opère un renversement des valeurs sémantiques, comme le note Hélène Rufat : « L'idée de viscosité [qui] est propre, chez Camus, à l'idée de naissance[168]. » Elle cite un passage de *Caligula*, décrivant la déesse Vénus comme née « des vagues, toute visqueuse et amère dans le sel et l'écume[169] ». Cela fait ressortir un lien analogique entre Marie Cardona et la déesse Vénus et une reprise de termes de *L'Étranger* pour une œuvre ultérieure. Par conséquent, la langue apparaît comme fluctuante, que ce soit dans le processus de réécriture, ou dans le passage du registre courant au langage littéraire. L'usage de ce langage n'est pas innocent, puisque le sujet est libre de

[168] RUFAT Hélène, notice « Mer », In *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves GUERIN éd., Paris, Laffont, 2009, collection Bouquins, p. 535
[169] *Ibid.*

connoter son discours selon les idées qu'il entend véhiculer. Il peut reprendre une expression et se l'approprier, afin de réaffirmer sa présence subjective via le processus de connotation, ce qui engendre parfois des réagencements syntaxiques et des étoffements textuels.

2.2.3. Le mouvement d'explicitation de *La Mort heureuse* à travers *L'Étranger*

Expliciter un fragment revient à le développer, à le rendre moins abstrait et hermétique pour le lecteur, ce qui correspond à une forme particulière d'intertextualité entre deux œuvres. Cela permet de dépasser la pseudo-objectivité induite par l'écriture simple et épurée de *L'Étranger* à partir de certains passages du roman : on y remarque un mouvement d'explicitation, comme si Meursault développait des notions à peine évoquées dans *La Mort heureuse*. Dans le processus de réécriture qui nous intéresse, on peut dégager quatre mouvements d'explicitation : les étoffements textuels, la verbalisation, le processus de concrétisation des éléments, et l'accentuation du registre comique. Tout d'abord, les étoffements textuels témoignent d'une volonté de justification du propos qui permet au lecteur d'entrevoir au sein du texte une conscience subjective moins opaque. Dans la scène de description dominicale, « fragment amplement réécrit[170] » selon Jean-Michel Adam, Albert Camus ajoute une proposition subordonnée conjonctive de cause introduite par « parce que » dans la phrase suivante : « J'ai retourné ma chaise et je l'ai placée comme celle du marchand de tabac parce que j'ai trouvé que c'était plus commode. » (*LE*, p. 38) Cette proposition est subjective parce qu'elle permet au sujet de modaliser le *dictum* (c'est-à-dire les deux premières propositions), de justifier son acte à travers les mots, d'autant plus qu'on peut relever le verbe évaluatif occasionnellement subjectif « trouver » associé à la structure comparative axiologique « plus commode » et au « j' ». Le sujet explicite et dévoile ainsi son système de jugement et d'appréciation. *In extenso*, l'auteur choisit, toujours dans un souci d'unité thématique, de développer certaines idées de *La Mort heureuse* dans *L'Étranger*. Par exemple, la structure génitive « une carcasse d'habitudes » présente dans le fragment de réflexion sur le temps semble se déployer à travers ce second roman sous forme de liste, d'une énumération de quatre compléments du nom qui rendent d'une part plus explicite le sens dysphorique de l'expression originelle et d'autre part, qui résument les activités du prisonnier Meursault développées

[170] ADAM Jean-Michel, NOËL Mireille, « Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de l'*Étranger*. » In: *Langages*, 29e année, n°118, 1995. Les enjeux de la stylistique, sous la direction de Daniel Delas, p. 80

antérieurement dans le roman : « Ainsi, avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre, le temps a passé. » (p. 125) L'étoffement textuel peut même parfois être synonyme de répétition hyperbolique, comme en témoigne la réécriture de la scène de meurtre. On passe notamment de « [il] s'approcha » (*LMH*, p. 16) à « j'ai fait un pas, un seul pas en avant » (*LE*, p. 94). La répétition du substantif « pas » accentue l'atmosphère oppressante et a une fonction rhétorique qui vise à fixer les mots dans l'esprit du lecteur. Cela induit une subjectivation du récit car le processus identificatoire est enclenché plus aisément. D'une manière générale, dans ces extraits de meurtre, Albert Camus opère un renversement de la suggestion à l'évocation à travers le récit hyperbolique de Meursault qui révèle, comme un fait annonciateur de la subjectivation du texte en seconde partie de roman, une hypertrophie du moi.

La conscience subjective se révèle aussi à travers le passage du récit au discours, autrement dit, à travers le mouvement de verbalisation, bien visible dans le fragment du cri de révolte. Les textes proposent une réflexion sur le langage, dans *L'Étranger* avec le gérondif « en criant » (p. 184), et sur le silence avec l'antithèse entre « silence » et « chant triste » dans *La Mort heureuse* (p. 87) : on a comme l'impression que Meursault porte et verbalise le « chant triste » de son prédécesseur Mersault. La violence verbale répond dès lors à la violence psychique – ou même à la violence physique dans l'explicit. Le groupe nominal « ventre serré » est remplacé par l'expression « crier à plein gosier » (p. 182), ce qui dénote une progression de l'implosion de Mersault vers l'explosion de Meursault. Par ailleurs, Albert Camus va jusqu'à accorder la syntaxe avec le registre de langue quand il remplace « éclatait » par le terme plus familier « a crevé », ce qui est explicité par l'usage du verbe « insulter » plus bas dans le passage. La verbalisation renvoie ici à une explicitation du cri indicible du personnage, où Meursault se réaffirme comme sujet à travers les mots qui retranscrivent sa colère et son sociolecte. On remarque que ce protagoniste pseudo-objectif s'humanise de façon progressive à travers les verbes introducteurs de parole dans le passage : si le verbe « crier » est aussi bien attribuable à un animal qu'à un humain puisqu'il renvoie à un acte spontané sans intention ou propos précis, « insulter » met en valeur la fonction expressive, conative mais surtout phatique – avec une intention de blesser le récepteur grâce à la connotation dysphorique du signifié –, et plus encore, dire renvoie directement à un propos intentionnel du locuteur et à l'acte d'énonciation. Par les mots, on assiste donc à une réaffirmation de Meursault mais aussi, plus étonnamment, de Mersault qui revit et se libère à travers les mots du nouveau personnage.

La réflexion métalinguistique se poursuit à travers un mouvement de concrétisation, puisque Albert Camus joue sur le sens propre et figuré à travers son protagoniste. C'est le cas dans la mise en regard des fragments de réflexion sur la mort, où on peut relever de nombreuses syllepses qui dénotent un désir d'une langue plus prosaïque, plus innocente. L'auteur reprend le verbe « regarder » dans *L'Étranger* mais par antanaclase on passe du sens abstrait et imagé de regarder la mort en face à un sens concret, soit regarder le ciel : « Je m'étendais, je regardais le ciel, je m'efforçais de m'y intéresser. » (p. 171) On assiste à un affaissement du lyrisme mais pas forcément à un mouvement d'objectivation puisque le texte joue justement sur le double sens et l'ambivalence comme dans la phrase « J'écoutais mon cœur. » (*ibid.*) Meursault s'attache au sens propre de la phrase, délaissant le sens figuré : cela révèle implicitement au lecteur l'innocence de sa conscience dans son rapport naïf et ludique au langage, puisque le personnage refuse le sens caché des mots. Ce mouvement de concrétisation s'observe également dans le passage du cri de révolte, grâce à l'expression commune « avoir les mains vides » (p. 183) mais aussi au complément circonstanciel de manière « par le collet de sa soutane » (p. 182) qui ne conserve que le sens propre de l'expression figurée « prendre quelqu'un au collet », signifiant selon le *Dictionnaire de l'Académie française* « forcer quelqu'un de vous écouter[171] ». Cette définition fait également sens dans le passage. André Abbou analyse le système langagier de *L'Étranger* en ces termes :

> En activant, de façon récurrente, la controverse entre *sens stéréotypé* et *sens littéral*, entre implicite et explicite, entre dénotation et connotation, entre présupposés et impliquées, le système expressif souligne l'ambiguïté des signes, l'instabilité du dire et l'ambivalence des signifiés[172].

Par conséquent, de manière très habile, l'auteur introduit une réflexion très poussée sur le langage à travers un personnage qui s'en amuse et le controverse.

Cette dimension ludique nous permet ici d'introduire la notion de comique, présente de manière plus accentuée dans *L'Étranger*. Mersault est un personnage discret mais sarcastique, parfois ironique, qui peut témoigner d'un mépris profond, notamment en première partie de roman à l'égard de Zagreus. Lorsque la lettre testamentaire de ce dernier le qualifie de « moitié d'homme » (*LMH*, p. 15), c'est en référence aux surnoms péjoratifs et même cru[el]s que le protagoniste donne à son rival amoureux, à l'instar de « demi-portion », ou « gros ver » (*LMH*,

[171] *Dictionnaire de l'Académie française*, 8e édition, 1935 [URL : https://academie.atilf.fr/8/]

[172] ABBOU André, « Le système expressif de *L'Étranger*, entre Babel et Prométhée », In *Albert Camus et les écritures du XX è siècle*, Artois Presses université, 2003, p. 33

p. 46). La dimension comique est déplacée et accentuée au sein de *L'Étranger*, ce qui équivaut à une autre forme d'explicitation. Dans le fragment du bain purgatoire, Masson apparaît comme une forme parodiée de Mersault, comme en témoignent la longueur de la phrase et la reprise du verbe « entrer » ici : « Lui est entré dans l'eau doucement et s'est jeté quand il a perdu pied. » (p. 82) Le personnage est en effet rendu grotesque par la deuxième proposition indépendante « et s'est jeté quand il a perdu pied » qui révèle une absence de délicatesse, contrastant sarcastiquement avec l'adverbe modalisateur « doucement ». On peut en déduire une redistribution des caractéristiques du personnage de Mersault à travers d'autres figures romanesques, puisque la comparaison ne se fait plus seulement ici entre Mersault et Meursault, mais aussi entre Mersault et Masson, qui se voit d'autant plus ridiculisé si on analyse le personnage en le mettant en regard avec le protagoniste de *La Mort heureuse.* D'ailleurs, le ton extrêmement dysphorique du passage rappelle Mersault évoquant Zagreus. Le sarcasme se double ici néanmoins d'un comique de situation et de personnage à travers le regard subjectif et moqueur de Meursault. Ainsi, Albert Camus explicite clairement la dimension comique à travers la réécriture. La mise en regard des deux œuvres nous permet de réhabiliter la conscience subjective de Meursault, par extension de celle de Mersault, qu'il développe et verbalise même dans certains passages. Le sujet se dit simplement d'une autre manière, par un langage du corps plus qu'un langage des affects, par exemple. L'auteur renouvelle donc la figure du sujet d'abord à travers *La Mort heureuse*, mais surtout dans *L'Étranger*, en nous conviant à voir au-delà de la pseudo-objectivité du texte.

2.3. Le dépassement de la pseudo-objectivation : entre une affirmation et un renouvellement d'un sujet polyphonique

L'objectivation de *La Mort heureuse* à *L'Étranger* n'est qu'illusoire, d'où notre préférence pour l'expression de *pseudo-objectivité*. Albert Camus livre en réalité une réflexion sur la littérature à travers l'appareil subjectif du langage. Cette réflexion transcende l'objet qu'est le livre et renvoie le lecteur à ses propres schèmes cognitifs ou littéraires : il s'agit d'ouvrir les voies d'expression du sujet à d'autres possibles, si bien que la présence subjective devient perceptible y compris à travers l'écriture blanche.

2.3.1. D'une focalisation brouillée à l'affirmation du focalisateur

En premier lieu, il est nécessaire de se pencher sur la réinscription subjective d'ordre psychique, qui, dans l'acte d'écriture, repose en particulier sur la focalisation, terme dérivé du latin *focus* signifiant « foyer ». L'univers narratif se déploie au sein d'un espace clos, l'intériorité du personnage. Ici, il semblera plus pertinent de parler de focalisation plutôt que de narration[173], la présence des narrateurs se manifestant de façon très discrète puisque la narration est surtout déléguée aux personnages selon le principe de « préfocalisation » qui limite le récit à un point de vue : celui de Mersault/Meursault. On observe la prédominance de la focalisation interne dans les deux récits, ponctués parfois de l'émergence de la focalisation-zéro avec de brèves interventions du narrateur. On peut y entrevoir une affirmation du sujet focalisateur si on compare certains passages de *L'Étranger* à d'autres de *La Mort heureuse*. Dans la scène de la description dominicale, la focalisation interne est caractérisée par une distance du personnage-descripteur vis-à-vis des objets focalisés et décrits. Toutefois, certains éléments mettent en valeur le regard de Meursault, comme en atteste l'ajout de la clausule suivante : « Je suis resté longtemps à regarder le ciel. » (*LE*, p. 39) Le pronom personnel sujet « je » associé au verbe de perception « regarder » réaffirme la focalisation interne et permet au lecteur de prendre conscience de la présence subjective qui balise le texte comme le théorise Georges Poulet : « Lire un texte, c'est donc prendre conscience de cette présence interne[174]. » En somme, le processus de subjectivation correspond à une réappropriation du sujet, comme si Meursault en venait à se révéler davantage que Mersault. C'est le cas dans la mise en regard des passages traitant de la posture de l'homme face à la mort où l'accès à la conscience de Meursault semble plus aisé que pour celle du protagoniste de *La Mort heureuse*. Observons le fragment textuel ci-dessous :

> C'est à l'aube qu'ils venaient, je le savais. En somme, j'ai occupé mes nuits à attendre cette aube. Je n'ai jamais aimé être surpris. Quand il m'arrive quelque chose, je préfère être là. C'est pourquoi j'ai fini par ne plus dormir qu'un peu dans mes journées et, tout le long de mes nuits, j'ai attendu patiemment que la lumière naisse sur la vitre du ciel. (*LE*, p. 172)

Plusieurs modalisateurs affectifs évoquent les sentiments de Meursault comme les verbes intrinsèquement subjectifs à valeur affective « aimer », « préférer », mis en parallèle avec la forme verbale « être surpris ». Passer d'une tournure passive à une tournure active dénote une

[173] Dans *Nouveau Discours du récit*, Gérard Genette distingue la focalisation et la narration, puisque ce dernier terme est plus englobant et peut recouvrir plusieurs types de focalisation dans une même œuvre.
[174] POULET Georges, *op. cit.*, p. 78

réappropriation de soi par le personnage. D'ailleurs, les déterminants possessifs dans « mes nuits », « mes journées » participent de la construction d'un *ethos*, puisque Meursault rappelle métaphoriquement Chronos par cette volonté de contrôle et d'organisation méthodique de son temps qui contraste avec la position de faiblesse de Mersault. La phrase « Quand il m'arrive quelque chose, je préfère être là. » peut sembler étonnante, pourtant le pléonasme s'inscrit dans la lignée de ce désir de réappropriation de soi, marque de l'évolution de la densité romanesque du personnage qui a généralement plutôt l'impression que les événements lui échappent, quitte à devenir un intrus lors de son propre procès. Dans son article « Le "je" polyphonique du monologue intérieur dans *L'Étranger* de Camus », Conkinska Cvetanka explique que « [c]e n'est que vers la fin du texte narratif que le "je" devient authentique, lorsqu'il commence à se personnaliser, à réfléchir et à juger[175]. » Contrairement à cette hypertrophie du moi dans *L'Étranger*, la présence focale et subjective est bien plus discrète dans l'extrait de *La Mort heureuse*, tel que le met en évidence la phrase suivante : « Derrière les rideaux légers aux endroits où les plis n'épaississaient pas l'étoffe, il voyait des étoiles. » (p. 163) La subjectivité est assurée par la thématisation du complément circonstanciel de lieu « Derrière les rideaux légers aux endroits où les plis n'épaississaient pas l'étoffe » avant le verbe « voir ». L'agencement de la phrase mime cet obstacle au « pouvoir voir » du descripteur, qui se voit relégué en fin de phrase, dans une forme de perte de soi en lien avec la maladie. Cela met ainsi en lumière un paradoxe : l'inversion subjective s'atténue au fil de *L'Étranger*, et finit quasiment par correspondre à un système énonciatif plus conventionnel, où le je affirme plus sa position que le il.

Ce nouveau bouleversement de l'appareil subjectif du langage apparaît dès la scène charnière du meurtre. Dans ce passage, Meursault prend conscience de son être, comme en atteste la progression narrative : on passe de « la gâchette a cédé » à « j'ai tiré » (*LE*, p. 95), d'une erreur inconsciente à un geste fatal et délibéré. Mersault paraît accomplir son crime de façon mécanique, le sujet pris en facteur commun finit par s'effacer dans plusieurs phrases, à l'instar de « il s'arrêta et mit ses gants » ou « il frappa et entra » (LMH, p. 14) : l'objectivation s'apparente ici à une déshumanisation. Au contraire, dans *L'Étranger*, l'effet interprétatif n'est pas le même car la parataxe est plutôt la marque d'un malaise physique et psychique du personnage, comme en témoignent d'ores-et-déjà les premières phrases de l'extrait, et la conjonction de coordination « Mais » dans « J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. » (p. 93) Ce

[175] CVETANKA Conkinska, *op. cit.*

subjectivème à valeur dépréciative introduit une idée de perturbation par inversion de la polarité de la phrase précédente : le personnage se voit pris au piège. La scène est centrée sur Meursault, comme l'exprime la forte modalisation du texte, avec « J'ai pensé ». Le détachement du *modus* et du *dictum*, selon les modalités d'analyse définies dans *Une langue : le français*[176], signale explicitement l'immersion du lecteur dans les pensées du personnage ainsi que l'intériorisation de la scène par Meursault. A l'inverse, dans le passage de meurtre à l'orée de *La Mort heureuse,* la focalisation interne est atténuée par la présence marquée de Roland Zagreus, la victime : la narration accorde autant d'importance à ce personnage secondaire qu'au personnage principal, notamment par le biais de la focalisation interne variable puisque plusieurs points de vue internes se relayent, là où dans *L'Étranger* la narration n'intègre pas le point de vue de l'Arabe, seulement mentionné deux fois dans l'extrait. Cette focalisation brouillée dans *La Mort heureuse* crée une interchangeabilité qui scelle d'emblée le sort des deux personnages dans le récit. Le nom de Zagreus est associé à plusieurs verbes de perception et à des notations descriptives du paysage, ce qui enclenche alors un processus d'intériorisation de la scène aussi bien par Zagreus que par Mersault. Observons ce changement de foyer focal ici : « Il lisait, et son livre reposait sur ses couvertures tandis qu'il fixait de ses yeux ronds, où ne se lisait aucune surprise, Mersault maintenant arrêté près de la porte refermée. » (*LMH*, p. 14) Les deux verbes de perception « Il lisait » et « il fixait » mettent en évidence plusieurs objets focalisés : le livre et Mersault. Le sujet Mersault devient donc objet focalisé à travers le regard de Zagreus. Celui-ci devient focalisateur comme en atteste le complément circonstanciel de manière « de ses yeux ronds ». La répétition entre « lisait » qui renvoie à Zagreus et « se lisait » qui réintègre le point de vue de Mersault manifeste cette focalisation interne variable. L'alternance entre ces deux points de vue internes s'avère complexifiée par l'usage du « on », notamment dans le fragment suivant : « On entendit une auto passer lentement » (p. 16). Le verbe subjectif de perception « entendit » est associé à ce pronom indéfini – plus employé dans *La Mort heureuse* que dans *L'Étranger* –, la focalisation n'est donc pas assumée. Cette distanciation du point de vue focal manifeste un refus d'une subjectivité trop marquée, tandis que le « je » est martelé dans le passage de L'*Étranger*. La saturation de l'espace par Meursault correspond ainsi à une forme de subjectivation du discours puisqu'on assiste à l'affirmation du focalisateur, alors que le passage de *La Mort heureuse* oscille entre plusieurs points de vue, bien que celui de Mersault reste prépondérant.

[176] TOMASSONE Roberte, *op. cit.*, p. 184

Le fonctionnement focal est d'autant plus complexe que la subjectivité des personnages se double de la subjectivité du narrateur. En somme, il convient de distinguer la subjectivité de L0 (soit N le narrateur, locuteur premier) de la subjectivité du personnage (P), L1 (locuteur second), via le jeu des points de vue. Dans la scène de description à la fenêtre, la focalisation interne s'étend de « Peu après » à « dîner », car le début et la fin de l'extrait dépendent du point de vue omniscient du narrateur hétérodiégétique, dont la présence s'affirme notamment tout au long du roman par de nombreuses métalepses. À travers leurs mouvements, les protagonistes deviennent eux-mêmes des objets de description par la voix narrative qui manifeste ponctuellement sa présence :

> Sauf certains soirs où il recevait Marthe, ou sortait avec elle, et sa correspondance avec ses amies de Tunis, toute sa vie était dans la perceptive jaunie que la glace lui offrait d'une chambre où la lampe à alcool crasseuse voisinait avec des bouts de pain. (*LMH*, p. 33)

Les indices dysphoriques « perceptive jaunie » ou « crasseuse » correspondent plus à un commentaire, à des marques de subjectivité attribuables au narrateur – condition *sine qua non* de la présence du narrateur omniscient qui surplombe les personnages – qu'à une perception propre à Mersault. La présence de l'instance narrative de *La Mort heureuse* se fait plus marquée que pour celle de *L'Étranger*, même si elle est souvent plus discrète, liée à un effet interprétatif, que dans l'extrait ci-dessus. Ces métalepses permettent en particulier d'ouvrir le récit à une dimension exophorique, qui transcende l'espace textuel, afin de créer un lien de connivence avec le lecteur dans la mesure où l'exophore suppose un répertoire commun entre le narrateur et le narrataire. On ne peut pas parler de réelle intervention du narrateur mais plutôt de marques de jugement ponctuelles comme en attestent les occurrences de présent gnomique. C'est le cas dans le passage de réflexion sur le temps : le balancement rhétorique avec la thématisation des connecteurs logiques est de l'ordre de la subjectivation attribuable au narrateur, tel que l'illustrent les verbes au présent gnomique « paraissent », « se fait » et les articles définis à valeur absolue dans la phrase suivante :

> De même qu'en voyage, les jours paraissent interminables et que dans un bureau au contraire le passage du lundi au lundi se fait dans un éclair, de même, privé de ses appuis, il essayait de les retrouver encore dans une vie qui pourtant n'en avait que faire. (*LMH*, p. 138)

Cette phrase sonne comme une maxime, censée être approuvée par le lecteur implicite. La subjectivité se fait alors double, d'autant plus quand le narrateur se dissocie complètement du personnage, comme nous l'analyserons ultérieurement à propos de la fragmentation du sujet au sein des romans. Il n'en demeure pas moins que la focalisation permet au sujet un dévoilement

de sa conscience mais aussi, de façon encore plus nette, de ses sensations, à travers un déploiement du langage du corps.

2.3.2. Du dynamisme à la passivité du sujet assailli par ses sensations : le rapport de la conscience au corps

Dans les deux romans, la posture du protagoniste est particulière et mérite que nous nous y attardions, notamment en vue de notre réflexion sur l'absurde. Le sujet se voit en effet généralement pris dans un rapport de soumission à son environnement naturel, ce qui se retranscrit dans sa place et son rôle syntaxique : on passe d'un sujet actif à un sujet passif, jusqu'à son objectivation, puisqu'il devient complément d'objet. Cette passivité du sujet n'est qu'une autre forme de dévoilement subjectif, dans la mesure où le sujet choisit de s'abandonner, de laisser son corps en fusion avec la nature s'exprimer. D'abord, Albert Camus se joue des tiroirs verbaux dans certains passages en renversant les valeurs conventionnelles du passé simple et de l'imparfait, en particulier dans le fragment de réflexion sur la mort au sein de *La Mort heureuse*. Les temps verbaux permettent d'instaurer une hiérarchie entre le premier plan et le second plan de la narration, comme l'explique Yves Reuter :

> Le passé simple est donc fréquemment employé pour les événements principaux de l'histoire, ceux sur lesquels on fait porter l'éclairage. Pour reprendre les termes de Harald Weinrich (*Le Temps,* 1973), les verbes au passé simple constituent en quelque sorte le premier plan, le « squelette de l'action ». Ils se détachent ainsi de l'arrière-plan, constitué par les propositions comprenant un verbe à l'imparfait, qui participent de la compréhension mais ne font pas, véritablement, avancer l'histoire[177].

Ici, cette opposition conventionnelle n'est pas effective et se trouve même abolie, dans la mesure où l'intérêt du texte réside dans la réflexion du personnage et non ses actes : on retrouve les verbes « sonna », « leva », « tira » au passé simple, qui expriment paradoxalement des actions secondaires, relatives au décor, peu importantes et informatives du point de vue de la diégèse alors que les verbes à l'imparfait à l'instar de « voulait », « voyait » (p. 163) participent de l'enjeu principal de l'extrait, c'est-à-dire la réflexion intime de Mersault. Le passage est ainsi placé sous le signe de la passivité puisque le personnage n'est plus actant mais patient – du latin *patior*, « je souffre ». L'affaiblissement physique du personnage explique la remise en question de la valeur traditionnelle du passé simple, d'autant plus que la narration progresse au gré des

[177] REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Malakoff, Armand Colin, coll. 128, 2016, p. 65

élans de vitalité ou morbidité du protagoniste. Dans *L'Étranger*, Meursault se trouve également très souvent en position de contemplation plus que d'action, ce qui engendre une réflexion métatextuelle sur la figure de personnage : un roman n'aurait plus besoin d'un héros actif, tel que dans les récits épiques ou picaresques, puisque l'intérêt du récit peut se situer dans un rapport plus conflictuel du sujet à lui-même et au monde qui entraîne son statisme. À la lecture de la scène de description dominicale, on remarque que le personnage principal est contemplateur et non pas acteur, le foyer focal étant fixe, et les objets focalisés animés : il décrit la vie urbaine sans y prendre part. Même dans la conclusion des récits, l'explicit de chaque roman, on retrouve ce rapport de contemplation et de soumission, aussi bien chez Mersault que chez Meursault. Les fragments soulignent un paradoxe : la scène est filtrée par le regard du protagoniste, mais les marques de présence de ce focalisateur sont peu explicites et rejetées en fin de phrases, comme si le sujet était lui-même rejeté au second plan de la narration. Dans *La Mort heureuse,* c'est le nom de Mersault qui n'occupe plus la place de thème et se retrouve en toute fin de phrase, et dans *L'Étranger*, ce sont les syntagmes prépositionnels subjectifs « jusqu'à moi » ou « en moi » (p. 185) qui deviennent le thème, comme si le narrateur ne cherchait pas à mettre en valeur la présence humaine mais plutôt sa passivité face à la nature[178]. Cette posture passive se voit associée au bonheur, dans la mesure où l'environnement naturel dévoile à l'homme les possibilités de son être, et lui permet, *in extenso*, de se réapproprier son corps et son identité, tel que le met en évidence le passage du bain purgatoire dans *La Mort heureuse*. Mersault passe du statut de sujet à objet par sa position de COD au sein des phrases, là où la mer devient sujet grâce aux personnifications : « Cette surprise de la mer le laissait émerveillé. » (p. 161) Cette passivation se trouve renforcée par la tournure périphrastique à valeur passive « laisser quelqu'un » qui illustre une forme d'abandon du personnage, idée chère à l'auteur. Dans ses *Carnets I*, il écrit : « Aller jusqu'au bout, ce n'est pas seulement résister mais aussi se laisser aller. J'ai besoin de sentir ma personne, dans la mesure où elle est ce sentiment qui me dépasse[179]. » Cet abandon, ce laisser-aller aboutissent à une connaissance plus profonde de soi, à un renouvellement subjectif.

Souvent dans les deux romans, la subjectivité se manifeste dans le rapport ambivalent du corps à l'esprit : au bien-être physique répond le bien-être moral, la souffrance physique se fait

[178] Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus loue cette posture de soumission à son environnement : « Il y a ainsi un bonheur métaphysique à soutenir l'absurdité du monde. La conquête ou le jeu, l'amour innombrable, la révolte absurde, ce sont des hommages que l'homme rend à sa dignité dans une campagne où il est d'avance vaincu. » (p. 283)

[179] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 60

l'écho de la souffrance psychique. Albert Camus déploie une réflexion moniste qui associe intrinsèquement l'esprit et le corps. L'hypallage suivante exprime une fusion syntaxique et symbolique des éléments, renforcée ici par la conjonction de coordination « et » : « Le cœur vide et le ventre serré » (*LMH*, p. 87). L'adjectif « vide » se rapporte plutôt au ventre, élément corporel, et l'adjectif « serré » à « cœur », élément à connotation affective ici. Dans les œuvres de notre corpus, la souffrance et l'abandon de son être ne sont pas des fins en soi : il s'agit de se laisser aller pour mieux redécouvrir les possibilités de son corps. Le passage du bain purgatoire est l'exemple le plus probant de cette régénérescence de l'être. Dans le passage de *La Mort heureuse,* on relève l'expression antithétique « se perdre pour se retrouver », qui mérite d'être explicitée. (p. 160) La connotation péjorative du verbe pronominal « se perdre » est désamorcée par l'antithèse et la structure prépositionnelle, qui indique que cet abandon de soi est une condition nécessaire pour réaffirmer son identité. Les verbes de sensation et les déterminants possessifs permettent ici de marquer une pleine sensation de son corps par le personnage, l'acmé du passage correspondant au substantif « exaltation » qui renvoie à la note écrite par Albert Camus dans ses *Carnets I* le 26 septembre 1937 : « Immense effort : revient au monde[180]. » C'est exactement ce qui se produit ici, puisque la nage permet non seulement à Mersault de revenir au monde mais aussi de se réapproprier son corps, de revenir à soi, par transcendance de la maladie. Cette euphorie est retranscrite sous une forme plus nuancée dans *L'Étranger* par le substantif à valeur affective « contentement » (p. 82). Dans le fragment de *La Mort heureuse*, le complément circonstanciel de manière « dans une grande joie du corps » (p. 161) renvoie à l'importance de ce langage corporel et sensoriel chez Mersault, que l'on retrouvera dans cette déclaration de Meursault[181] dans *L'Étranger* : « Cependant, je lui ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangeaient souvent mes sentiments. » (*LE*, p. 102) Les perceptions sensorielles expriment d'ailleurs toute l'ambivalence de l'être, à l'instar de l'antithèse entre les verbes « glaçait » et « brûlait » (p. 161) dans le passage de *La Mort heureuse* : les sensations sont contradictoires et pourtant interdépendantes. Elles renvoient à un élan vital, et détournent le cogito de René Descartes : j'ai un corps donc je suis[182]. Le langage du corps est donc intrinsèquement lié à l'expression de la subjectivité.

[180] *Ibid*.

[181] Albert Camus semble d'ailleurs s'inspirer de ces deux figures romanesques lorsqu'il écrit : « Le jugement du corps vaut bien celui de l'esprit et le corps recule devant l'anéantissement. » (*Le Mythe De Sisyphe*, p. 224)

[182] On observe des études des sensations dès l'Antiquité par des auteurs comme Celse, qui se concentre notamment sur les sensations de chaud et de froid.

Les verbes de perception et de sensation sont la catégorie de verbes subjectifs la plus représentée aussi bien dans un récit que dans l'autre. Cela implique un rapport sensoriel et sensuel à l'existence, au double sens du terme sensualité, le contact charnel avec les figures féminines comme Marthe, Lucienne et Marie, mais aussi la sensualité au sens où l'entend le *Dictionnaire Littré,* « l'attachement aux plaisirs des sens[183] ». Il faut toutefois noter que les évocations sensorielles se sémantisent : il ne s'agit plus seulement de subjectivèmes évaluatifs qui renvoient au système de perception du locuteur mais de perceptions à valeur axiologique, affective. Le caractère subjectif de la sensation est pleinement mis en évidence dans la plupart des fragments narratifs des deux romans, mais en particulier dans les scènes de meurtre et les explicits. Dans son étude sur la sensation, Marina Poisson écrit : « Dès lors, la sensation est par nature subjective ; elle n'est qu'un état de moi-même[184]. » Dans les deux passages de clôture des œuvres, la narration fait référence à des perceptions sensorielles très diverses. Les extraits mettent en évidence l'ouïe, avec le complément circonstanciel de manière « dans un concert soudain de cigales » (p. 171) dans *La Mort heureuse*, et « des bruits de campagne », « sirènes », « hurlé » (p. 185) dans *L'Étranger* : les bruits semblent arriver progressivement au premier plan de la narration, comme si les personnages s'effaçaient derrière leurs sensations. Le sens de l'odorat se manifeste également dans *La Mort heureuse* : « des parfums d'absinthe, de romarin et de pierre chaude » (p. 171). La liste marque un mélange de sensations, voire de sous-sensations à connotation euphorique, le sujet se réappropriant son corps en tentant de saisir toutes les nuances de ce qu'il perçoit. Dans le fragment de *L'Étranger*, on retrouve le procédé de la liste avec « des odeurs de nuit, de terre et de sel » (p. 185), qui énumère des éléments de plus en plus concrets et représentables. Cette énumération de sensations dénote une nouvelle approche de la subjectivité, qui passerait par un langage du corps plus que par une écriture sentimentaliste. Marina Poisson fournit une explication au caractère ambivalent des sensations :

> À la fois subjectives et objectives, personnelles et collectives, les sensations sont paradoxales. D'une part, on doit supposer qu'elles sont ressenties par tous, en dehors des cas pathologiques. Le processus de nomination de ces sensations l'illustre bien : nous les nommons d'après les passions et affects qu'elles suscitent en nous, et par conséquent, sous réserve d'aborder les sensations en général, tout le monde s'accorde pour s'associer un nom à une notion. Ainsi, tous prêtent le même sens à l'idée du « trop chaud » : j'ai trop chaud quand mon corps ressent un inconfort qui me fait désirer la fraîcheur […]. Les sensations sont donc universelles ; dans toute

[183] Dictionnaire *Littré :* https://www.littre.org/

[184] POISSON Marina (dir.), *Réflexion (sur) la sensation. Volume 2*, Editions des archives contemporaines, coll. « PLID », 2014, p. 17

> sensation, il y a un classement dans une catégorie générale. Cependant, si l'on y regarde de plus près, la sensation a aussi une dimension subjective. Non seulement certains prennent pour parfum ce que d'autres trouvent ignoble comme odeur, mais il peut aussi y avoir différents mots pour une même sensation. […] En outre, la même personne peut percevoir une même chose de manière distincte à deux moments donnés[185].

L'auteure renvoie à la thermoception, c'est-à-dire la perception des variations thermiques, qui constitue à elle seule une forme de subjectivité dans les deux romans. Cette sensation est mise en exergue lors la scène de meurtre où la subjectivité repose en grande partie sur l'éveil sensoriel des deux personnages face à un environnement oppressant. La sensation de chaleur y est clairement dysphorique, d'où le groupe nominal « chaleur étouffante » (*LMH*, p. 14). L'isotopie de la chaleur se poursuit et s'amplifie dans *L'Étranger* à travers la répétition des substantifs « brûlures », « sueur », « soleil » (p. 94), entre autres. L'intensité évocatoire des extraits contribue par extension, à l'intensité de lecture. On peut d'ailleurs remarquer que si l'extrait de *La Mort heureuse* évoque d'autres sens comme l'ouïe, le texte de *L'Étranger* privilégie la thermoception afin d'en déployer tout le caractère dysphorique. La violence de ces perceptions sur les sujets est accentuée par l'usage (fréquent) de la synecdoque, dans *La Mort heureuse* avec les expressions « saisi à la gorge et aux oreilles », « aux tempes », « extrémité de ses oreilles », « ses chevilles », « sa bouche », « ses mains » (p. 14-16), ainsi que dans *L'Étranger* où l'on peut relever les syntagmes suivants : « mes joues », « mes sourcils », « le front », « ses veines », « sous la peau », « mes sourcils », « les paupières », « mes yeux », « mes cils », « mes yeux douloureux » (p. 93-95). Du fait de la pression thermique, l'individu semble se dissocier comme s'il ne pouvait plus accorder la totalité de son corps avec son environnement : dès que Mersault/Meursault prend conscience de la sensation de brûlure sur une partie de son corps, c'est-à-dire l'intériorise, la chaleur frappe une autre partie de son corps, la proprioception – soit la conscience de la position des parties du corps – se voit alors brouillée et fragmentée par la thermoception.

2.3.3. Des dissonances énonciatives à la fragmentation du sujet

Le terme de dissonance renvoie bien évidemment à l'étymologie d'*absurdus* que nous avons déjà abordée, donc à un rapport particulier au langage d'un sujet en proie à l'absurdité du monde. La subjectivité peut découler d'un usage particulier des codes énonciatifs, puisque

[185] *Ibid*., p. 38

cela traduit les troubles psychiques des personnages. Nous nous concentrerons sur deux types de dissonances énonciatives particulières : les déictiques spatio-temporels et les termes parentaux comme « Maman ». Dans son analyse comparée du début *La Mort heureuse* et de *L'Étranger*, Jean-Michel Adam fait remarquer que les déictiques n'ont pas un fonctionnement normal puisqu'ils sont détachés de l'actualité réelle par l'imparfait[186]. En effet, un terme déictique doit être ancré dans le présent de contemporanéité, et a même besoin de cette situation d'énonciation pour faire sens lors de l'opération de décodage de l'énoncé chez le récepteur. Or ici, la valeur déictique est désamorcée, décalée par association au plan non embrayé du récit et aux temps du passé. Catherine Kerbrat-Orecchioni parle de recatégorisation des déictiques « par énallage[187] », qui peut être de plusieurs sortes : l'énallage temporelle, l'énallage spatiale, notamment. Dans les œuvres de notre corpus, les recatégorisations par énallage temporelle sont les plus fréquentes. C'est le cas dans la phrase suivante extraite de la scène de meurtre dans *La Mort heureuse* : « Zagreus maintenant regardait la fenêtre. » (p. 16) Plutôt que l'adverbe modalisateur à valeur temporelle « maintenant », on devrait retrouver un marqueur temporel de type non embrayé comme « à ce moment-là » qui coïnciderait avec l'imparfait, alternant avec le passé simple, en tant que temps du récit. La recatégorisation du déictique, sa resémantisation en somme puisqu'on décale sa valeur première, est nécessaire pour dépasser l'incompatibilité entre déictique et plan de l'histoire :

> [Il y a] incompatibilité des déictiques de lieu et de temps avec *l'histoire* selon Benveniste, c'est-à-dire le plan non embrayé […] La combinaison passé simple/déictique produit une divergence énonciative concernant le mode de repérage : le passé simple est un temps coupé de l'instant d'énonciation, il n'est compatible en principe qu'avec des localisations discursives, anaphoriques. Les déictiques, par contre, supposent toujours un embrayage et se repèrent par rapport à une instance énonciative. Ils renvoient forcément à une subjectivité, à un sujet de conscience, qu'il s'agisse du narrateur, d'un personnage ou d'une instance énonciative autre. Ils ne sont donc compatibles en principe qu'avec des temps embrayés[188].

On peut donc supposer que cette recatégorisation s'inscrit dans un processus de subjectivation du récit : dans l'exemple ci-dessous tiré de *La Mort heureuse*, l'adverbe « maintenant » est répété, tel un subjectivème qui remet en cause les codes narratifs tout en renvoyant aux perceptions des personnages, d'autant plus qu'il est associé au verbe « regardait ». Ce type de

[186] ADAM Jean-Michel, *Le paragraphe : entre phrases et texte,* Malakoff, Armand Colin, coll. « U », 2018
[187] KERBRAT-ORECCHIONI Catherine*, op. cit.*, p. 70
[188] RODRIGUEZ SOMOLINOS Amalia, « Les voix du récit : fonctions textuelles et énonciatives des localisations spatio-temporelles dans le récit. » In ANSCOMBRE Jean-Claude (dir.), *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité*, Lyon, ENS éd., 2012, p. 210

dissonance énonciative, de transgression littéraire, témoigne également d'un désir d'oralisation du récit. Dans le cri de colère de Meursault, on retrouve le déictique temporel « Aujourd'hui » (p. 184). Sa recatégorisation par énallage semble maintenir l'illusion du cri de révolte jusque dans les détails de l'écriture, sur le même principe que les phrases averbales. Plus ponctuellement, on peut relever des énallages spatiales comme ici : « Lorsqu'un jour, le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru, mais je ne l'ai pas compris. » (*LE*, p. 125) L'adverbe spatial « là » voit sa valeur déictique décalée, cette dissonance énonciative prenant une connotation péjorative puisqu'elle renforce l'idée d'enfermement et d'exiguïté de la cellule de prison, désignée par ce court mot, et facilite au lecteur la représentation du lieu, en lui donnant l'illusion de se trouver lui-même dans la cellule. Par ailleurs, l'effet d'oralisation du texte est accentué par l'usage d'une catégorie particulière de déictiques : les termes parentaux. On retrouve à plusieurs reprises le terme « maman » dans le récit de *L'Étranger*, qui renvoie directement à Meursault, comme si ses mots étaient ancrés dans une situation d'énonciation embrayée, à l'instar d'un témoignage direct, au discours direct. Dans l'explicit du roman notamment, on peut lire cette phrase : « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. » (p. 185) La longueur du double complément circonstanciel de temps met en attente le lecteur qui attend l'information importante au sein de la proposition principale « j'ai pensé à maman ». *A contrario*, celle-ci tranche par sa brièveté qui met en valeur chaque mot. La modalité affective prend son sens plein puisque la pensée se décline effectivement dans les phrases suivantes et que le terme « maman » est un subjectivème si on s'appuie sur l'analyse de Catherine Kerbrat-Orecchioni pour l'interpréter. Selon elle, les termes parentaux doivent être vus comme des « systèmes égocentriques[189] » – pour citer l'expression de Claude Lévi-Strauss – dont l'emploi désignatif montre qu'ils sont « plus relationnels que déictiques[190] », dans la mesure où ils renvoient à la personnalité du locuteur qui transcende la situation énonciative donnée, d'où la possibilité de leur usage dans un récit.

Le système subjectif se voit complexifié par la polyphonie : l'inscription subjective peut renvoyer à diverses instances discursives et plus seulement à un sujet déterminé. La théorie polyphonique dont le but est de « montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix[191] » remet en question l' « unicité du sujet parlant[192] ». Cela implique la fragmentation de la subjectivité elle-même. Il s'agira de dresser un aperçu des cas

[189] KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 61
[190] *Ibid*., p. 62
[191] DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1984, p. 183
[192] *Ibid*., 171

de bivocalité – au sens large de cumul ou alternance de deux voix dans le récit – qui se multiplient au fil de la réécriture, en se concentrant notamment sur la modalisation autonymique, et le discours indirect libre (DIL). D'abord, cette polyphonie peut se signaler lorsque le narrateur met en valeur sa supériorité informative et encyclopédique sur le personnage. Bien que la focalisation interne implique l'adoption par le je narrant de la vision limitée, antérieure, du je narré – N = P –, il arrive en effet que la voix narrative manifeste le caractère ultérieur de la narration sur les faits narrés, d'où les cas de bivocalité. Cela produit une scission des protagonistes par superposition de différents plans temporels. Ici par exemple, l'emploi du plus-que-parfait à valeur de passé dans le passé (antérieur au PC et au PS) illustre la coexistence des ces divers plans temporels. Dans *La Mort heureuse*, il est associé au modalisateur « pas encore » qui met en valeur le processus d'évolution romanesque à venir : « Il n'avait pas encore détaché son temps d'une carcasse d'habitudes qui lui servaient de points de repère. » (p. 138) Il en va de même dans l'explicit de *L'Étranger*, où la phrase « Je crois que j'ai dormi » (p.185) est polyphonique puisque le je renvoie aussi bien au narrateur (verbe de la principale au présent d'énonciation) qu'au protagoniste (verbe de la subordonnée). La fragmentation du sujet implique que le je est le fruit d'une évolution romanesque, la somme des « états révolus » de tous ces je, comme l'explique ici Jean Starobinski :

> L'indice personnel (la première personne, le *je*) reste constant. Constance ambiguë, puisque le narrateur était alors *différent* de celui qu'il est aujourd'hui : mais comment pourrait-il ne pas se reconnaître dans l'autre qu'il fut ? Comment refuserait-il d'en assumer les fautes ? La narration-confession, accusant l'écart d'identité, renie les erreurs passées, mais ne décline pas pour autant une responsabilité soutenue en permanence par le même sujet. La constance pronominale apparaît comme le vecteur de cette permanente responsabilité : la « première personne » est le support commun de la réflexion présente et de la multiplicité des états révolus[193].

La polyphonie est encore visible dans l'emploi fréquent du conditionnel, analysé par Maria Luisa Donaire comme une construction d'un « double espace discursif où deux discours se trouvent confrontés[194] » c'est-à-dire l'état actuel et l'état envisagé par la valeur de futur du conditionnel. Elle parle d' « attitude distante convoquée par le conditionnel », qui prend tout son sens dans les récits, notamment lors du meurtre car Meursault n'a aucun contrôle sur cet

[193] STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, Gallimard, 1970, p. 92

[194] DONAIRE Maria Luisa, « Un point de vue polyphonique sur le point de vue », in ANSCOMBRE Jean-Claude (dir.), *op.cit.*, p. 22-24

espace futur : « Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. » (p. 94)

Cette fragmentation du sujet peut témoigner d'une absence de contrôle de cet individu mais aussi d'une volonté de distanciation de sa part, notamment par la représentation de discours autre. Observons ce fragment textuel de *L'Étranger* : « Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé" » (p. 185). On remarque par l'emprunt d'un terme énoncé par le personnel de l'asile en première partie de roman, emprunt signalé par des guillemets, que l'autonymie se fait à la fois sur le plan de l'expression et de l'usage. On parle donc de modalisation autonymique qui met en évidence une distanciation du sujet par rapport à l'énoncé repris à un autre énonciateur. La polyphonie prend alors une connotation dysphorique, dans la mesure où elle souligne l'abîme social ou idéologique existant entre les différentes voix. Albert Camus a également recours au DIL, « degré zéro du marquage la modalisation autonymique[195] » selon Jacqueline Authier-Revuz, car relevant de l'interprétation du lecteur en fonction du contexte plus que de marques autonymiques explicites. Le cas de DIL le plus célèbre dans *L'Étranger* se situe à la fin du roman, lors du passage du cri de révolte qui débute de la manière suivante : « Il avait l'air si certain, n'est-ce pas ? Pourtant, aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme. Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. » (p. 182) L'usage du DIL est signalé par des changements temporels, si bien que l'imparfait devient l'équivalent du présent de contemporanéité en discours direct. Toutefois, les modalités d'énoncé propres à l'énonciation représentée sont conservées, à l'instar des questions rhétoriques, de l'aposiopèse qui mime l'essoufflement de Meursault. La bivocalité est moins explicite mais le sujet est ici fragmenté entre le je représentant de Meursault narrateur et le je représenté de Meursault personnage. Cela met en exergue une double opposition : d'une part, entre Meursault et l'aumônier, puisque le DIL marque d'ores-et-déjà l'échec de la compréhension lors de la situation langagière, comme en témoignent les nombreuses questions rhétoriques, et l'ancrage du personnage dans sa solitude ; d'autre part, la tension de Meursault avec lui-même, puisque cette attitude de colère est peu commune chez le personnage absurde qui n'a pas même l'habitude de croire en sa propre identité. Pourtant, la tirade révèle ici une hypertrophie de moi, une volonté de réappropriation

[195] AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », In: *L'Information Grammaticale*, N. 55, 1992. p. 42

de soi[196]. Selon Oswald Ducrot, le DIL consiste pour un locuteur à proférer un énoncé mais en y mettant de la distance car cet énoncé est récusé, le point de vue manifesté étant normalement attribué à un autre énonciateur[197]. Ici, cela engendre une réflexion métatextuelle sur le je, qui se voit fragmenté. Grâce à la bivocalité et aux changements de modalités d'énoncé, le récit de *L'Étranger* rompt avec la monotonie du plan non embrayé de *La Mort heureuse*, même si on y retrouve parfois des occurrences de phrases averbales qui renvoient au monologue intérieur. L'auteur procède *de facto* à une inversion du fonctionnement conventionnel du DIL, puisqu'un cadre énonciatif à la P1 accueille un énoncé à la première personne, mais que le je devient il au fil de la tirade : « Qu'importait que Marie donnât aujourd'hui sa bouche à un nouveau Meursault ? Comprenait-il donc, ce condamné et que du fond de mon avenir... » (p. 184) Le groupe nominal « ce condamné » renvoie à Meursault lui-même, dans une volonté de distanciation propre au DIL. Agnès Spiquel indique que dans le roman, « tout se passe entre lui et lui[198] », d'où cette troisième personne en fin de tirade. Paradoxalement, la polyphonie morcèle le sujet, mais aboutit à sa réaffirmation puisqu'il s'agit de multiplier les possibilités de se dire, par différentes formes de discours ou de modalisation. Cela fait écho au processus d'assimilation, de prise de conscience du sentiment de l'absurde chez l'individu, à ce passage de la passivité à l'éveil et la révolte individuelle, comme voie de reconquête du sujet. Les formes de présence des protagonistes renouvellent le concept même de subjectivité, à travers le prisme de l'absurde : le sujet doit d'abord faire face à un mouvement de dépossession de soi, avant de se libérer des carcans sociaux et moraux pour affronter la vie comme il l'entend. Dès ses premiers écrits, Albert Camus exprime sa posture ambivalente à l'égard de l'existence : « Nous sommes dans la vie. Elle nous frappe, nous mutile, nous crache au visage. Elle nous illumine aussi de bonheur fou et soudain qui nous fait participer[199]. »

[196] Cela renvoie nettement à ce qu'écrit Albert Camus dans *L'Homme Révolté* : « Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri et il me faut au moins croire à ma protestation. La première et la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte. »
[197] DUCROT Oswald, *op. cit.*
[198] « Pourquoi il faut relire *L'étranger* », France culture. Diffusion d'une conférence de SPIQUEL AGNES, *Victor Hugo et Albert Camus : deux écrivains contre la peine de mort (3)*, Université de Nantes, novembre 2017 [https://www.franceculture.fr/conferences/universite-de-nantes/agnes-spiquel-letranger]
[199] CAMUS Albert, « Accepter la vie… », In *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 885

3. DE LA DESTRUCTION À LA VOIE DE LA RECONQUÊTE DU SUJET À TRAVERS LE PRISME DE L'ABSURDE

Mersault et Meursault se trouvent consécutivement submergés par l'absurde, la scène charnière du meurtre s'imposant comme le stade de prise de conscience de ce sentiment angoissant. Après la phase de paralysie qui enferme les protagonistes dans leur conscience et dans un récit introspectif, le sujet lucide réenvisage sa vision de lui-même et de l'existence, percevant la nécessité pressante de jouir de sa vie limitée et de se réaffirmer comme un être en devenir.

3.1. L'irruption du sentiment de l'absurde chez le sujet pensant : causes et manifestations

Dans ces deux œuvres camusiennes, le cheminement de la subjectivité entre en écho avec l'évolution du sentiment de l'absurde. La réflexion sur l'absurde transcende la simple analyse de figures romanesques, de leur densité psychologique fictive, puisqu'elle renvoie le lecteur à sa propre appréhension du monde, à sa propre place dans cet univers teinté d'irrationnel.

3.1.1. Le sujet dans le monde et face au monde : le besoin d'anthropomorphisme

Le sentiment de l'absurde se manifeste de façon polymorphique dans la conscience subjective : face au monde, le sujet le perçoit d'abord inconsciemment, avant de lui faire face à travers son « éveil définitif[200] ». Albert Camus en donne la définition suivante dans *Le Mythe de Sisyphe* :

> Mon raisonnement veut être fidèle à l'évidence qui l'a éveillé. Cette évidence, c'est l'absurde. C'est ce divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne[201].

Cette prise de conscience découle de l'étrangeté de l'univers qui interroge l'individu. Le concept d'étrangeté peut être compris comme une forme liminaire, primitive de l'absurde. Cette phase d'inconscience est notable dans la première partie de chaque roman, en particulier dans la scène d'observation dominicale, où la description parallèle du ciel et de la rue fait entendre le double mouvement fondant la position du sujet : vers autrui, vers le monde naturel. Ce rapport

[200] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe, In Œuvres Complètes I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade n°161, 2006, p. 228
[201] *Ibid*., p. 253

à la nature atteint son paroxysme dans le chapitre de la « Maison devant le Monde » (*LMH*). La scission entre le ciel et les hommes est nette, ce qui renvoie à la posture de contemplation critique prônée par Albert Camus lui-même dans *Noces* : « C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure[202]. » La présence humaine est perçue comme perturbatrice de la contemplation de ce ciel si pur, tel que l'indique l'isotopie du bruit dans les deux extraits : « bruit », « hurlaient », « criaient », « pleuraient » (*LMH*, p. 31 ; *LE*, p. 39) Ces termes prennent une valeur dysphorique, tout comme l'imparfait ici, dont la valeur première d'itération, d'habitude, se transforme péjorativement en lassitude du personnage face à ce spectacle auquel il n'est nullement intégré. La séparation de Mersault/Meursault face à autrui n'est que le reflet de leur désir illusoire d'osmose avec le monde, presque déifié dans les romans, selon une logique que l'on pourrait qualifier de panthéiste. *De facto*, l'absurde n'est plus une qualité inhérente à l'homme, mais naît du lien brisé, de la confrontation entre plusieurs entités : le sujet, le monde, et par extension, le sentiment de l'absurde. Ces trois instances interdépendantes forment une « singulière Trinité[203] », pour reprendre une expression d'André Comte-Sponville, qui renouvelle l'approche du sujet : l'étude de la subjectivité ne peut que dépendre de la prise en compte de la place de l'être dans le monde, cette dernière révélant une approche personnelle et subjective de ce sujet à l'univers. Dans son article « La conscience de l'absurdité chez Camus », Adelino Braz développe cette idée d'interdépendance en s'appuyant sur l'essai camusien :

> Dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'auteur développe l'idée que l'absurde est l'état métaphysique de l'homme conscient. Pris entre le désir de savoir, cultivé par la raison, et cette dimension irrationnelle du monde toujours renaissante, l'homme prend conscience à la fois de ses limites et de son refus de s'y résigner. C'est dans cette opposition, cette lutte sans repos, que surgit la conscience de l'absurde : « L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation »[204].

Plus que des prétentions rationnelles, Mersault et Meursault incarnent un idéal de fusion entre l'homme et la Nature, désir qui demeure cependant illusoire et symbolique, effectif dans les

---

[202] CAMUS Albert, « Le vent à Djémila », In *Noces, Œuvres Complètes I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade n°161, 2006, p. 115

[203] COMTE-SPONVILLE André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », In *Albert Camus et la philosophie*, Anne-Marie AMIOT, Jean-François MATTEI éds., Paris, PUF, 1997, collection Thémis Philosophie, p. 162

[204] BRAZ Adelino, La conscience de l'absurdité chez Camus : L'héritage d'un autre existentialisme. Horizons philosophiques, 16(2), 2006, p. 1-8 [URL : https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2006-v16-n2-hphi3202/801315ar/]

pensées des personnages seulement. Albert Camus comprend lui-même très tôt le caractère utopique de ce souhait d'unité, qui devient une thématique récurrente d'écriture, y compris dans ses *Carnets I* : « Ce monde m'annihile. Il me porte jusqu'au bout. Il me nie sans colère[205]. » Cette note permet de saisir la tension qui transparaîtra d'autant plus dans le terme de « divorce » : l'oscillation ambivalente du monde entre la négation dysphorique et la bienveillance euphorique. De ce paradoxe, jaillit le sentiment de l'absurde que l'auteur ressent lui-même et délègue de manière cathartique à ses premières figures romanesques.

Ces personnages révèlent le besoin propre à l'homme de façonner un monde à son image, selon une vision anthropomorphique, afin de mieux en interpréter les signes et interagir avec lui. Dans sa quête de sens, le sujet cherche « la vérité dans la nature[206] » : cette expression peut correspondre à la vérité du monde, de son existence, ou de lui-même. Ainsi, on comprend que les fonctions référentielle et expressive du langage s'entremêlent par le biais de cet anthropomorphisme, renvoyant à la fois à la subjectivité du protagoniste et à sa position dans le monde, son être au monde. Il suffit de penser à la posture de passivité, au processus de passivation déjà abordés : face au monde, le sujet est violemment assailli par l'absurde. André Comte-Sponville fournit une explication à ce rapport entre le monde et l'absurde :

> Le monde n'est absurde (ou il n'y a de l'absurde dans le monde) que parce que nous lui demandons absurdement d'être humain : que cette demande disparaisse, l'absurde devrait s'abolir dans une paix qui serait l'écho en nous, non plus de nos espérances ou de nos frustrations, mais de « l'univers, comme dit Camus, soudain rendu à son silence. »[207]

Dès lors, l'anthropomorphisme devient une cause majeure de l'irruption et du sentiment de l'absurde. Le critique s'appuie ici sur une citation d'Albert Camus tirée du *Mythe de Sisyphe*, dans la mesure où l'auteur lui-même accorde une place prépondérante et élogieuse à l'univers dans sa poétique, dès ses débuts littéraires, dans *Noces*, et ultérieurement dans *L'Été*. En somme, le monde se déploie à travers le regard subjectif de l'être – il se fait le reflet de sa subjectivité –, mais inversement, cette subjectivité ne peut exister indépendamment du monde. Observons la phrase suivante tirée du passage du bain purgatoire dans *La Mort heureuse* : « À chaque fois qu'il levait un bras, il lançait sur la mer immense des gouttes d'argent en volées, figurant, devant le ciel muet et vivant, les semailles splendides d'une moisson de bonheur. » (*LMH*, p. 161) Le complément circonstanciel de lieu « devant le ciel muet et vivant » est une

[205] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 64
[206] *Ibid*., p. 53
[207] COMTE-SPONVILLE André, *op. cit*., p. 167-168

marque de subjectivité puisqu'elle révèle une projection anthropomorphique de la part de Mersault. En ce sens, on peut d'ores-et-déjà entrevoir les prémisses de l'homme absurde à travers la figure de Mersault. Au fil de son écriture, Albert Camus s'appuie sur une dialectique qui oscille entre humanisation et réification. En effet, la personnification des éléments inanimés vient parfois dépersonnifier le descripteur – ou plus généralement les êtres humains – tel que dans la scène à la fenêtre. Cela constitue un contrepoint par rapport aux attentes du lecteur selon son ancrage référentiel. La personnification des tramways est accentuée dans *L'Étranger* par l'ajout d'un verbe d'action conjugué dans la phrase suivante, calquée de *La Mort heureuse* : « Ils ramenaient du stade de banlieue des grappes de spectateurs perchés sur les marchepieds et les rambardes. » (p. 39) Paradoxalement, l'humain est déshumanisé, réifié, et le monde inanimé ou naturel prend vie : la conception absurde de l'existence ne correspond donc pas forcément à l'absence de sens, mais à un déplacement sémantique.

Ce sentiment de l'absurde naît principalement du désaccord entre l'homme et le monde que l'être cherche à réduire, dans un désir d'osmose avec la nature. Dans les textes, les constructions verbales permettent tout particulièrement de lier la nature et l'homme comme ici : « Puis je n'ai plus fait attention à ce tic parce que j'étais occupé à éprouver que le soleil me faisait du bien » (*LE*, p. 82). Le verbe « faire du bien » prévaut syntaxiquement sur « éprouver » car il est conjugué, ce qui personnifie le soleil, plaçant l'instance énonciative en position de COI sous la forme du pronom personnel « me ». Albert Camus révèle ici la prépondérance de la nature sur l'homme. La sensualité présente dans le passage du bain purgatoire produit un déplacement sémantique et symbolique : les relations intersubjectives n'ont plus seulement lieu entre les individus mais aussi entre l'homme et la nature[208]. Le monde soulage la solitude du sujet en rupture avec autrui, ainsi que sa douleur. Une note d'août 1937 vient réunir les cadres spatio-temporels et les thématiques des deux passages :

> Et il entra dans l'eau et il lava sur sa peau les images noires et grimaçantes qu'y avait laissées le monde. Soudain, l'odeur de sa peau renaissait pour lui dans le jeu de ses muscles. Jamais peut-être il n'avait autant senti son accord avec le monde, sa course accordée à celle du soleil. À cette heure où la nuit débordait d'étoiles, ses gestes se dessinaient sur le grand visage muet du ciel. S'il bouge ce bras, il dessine l'espace qui sépare cet astre brillant de celui qui semble disparaître par moments, il entraîne dans son élan des gerbes d'étoiles, des traînes de nues. Ainsi

[208] On remarque une forme de sensualité aussi bien à l'égard de la terre que de la femme, ce qui rappelle les mots de Mersault à Lucienne lorsqu'elle lui demande ce qu'il ressent pour elle : « De l'amitié, oui, comme j'ai de l'amitié pour la nuit » (*LMH*, p. 133).

> l'eau battue par son bras et, autour de lui, la ville comme un manteau de coquillages resplendissants[209].

L'isotopie du mouvement est ici au service d'une fusion de l'être avec son environnement, osmose qui le régénère. On retrouve d'ailleurs de multiples passages d'éloge de la nature dans les romans, comme dans *Noces*, dont Camus reprend directement des fragments pour les intégrer à ses romans, en particulier la phrase suivante : « j'ouvre les yeux et mon cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur[210]. » On assiste à l'éclosion d'une forme de prose poétique où un je lyrique, transformé en il dans *LMH*, se met en scène : « Il se couchait alors dans les absinthes et la main sur la chaleur d'une pierre il ouvrait ses yeux et son cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur. » (p. 138) Le descripteur prête généralement une attention spécifique au ciel, entité presque déifiée. Jean-François Mattéi nomme cela la « donation du ciel », correspondant selon lui à « une union qui, en un triple lien, enlace le monde, la terre et l'homme dans le silence d'une triade cosmique heureusement dénuée de mémoire[211]. » Toutefois, la posture du monde à l'égard de l'être est ambivalente, puisqu'elle peut aussi le trahir et le pousser à fauter, notamment dans *L'Étranger*, au moment du meurtre, en plongeant le lecteur et le personnage dans l'expérience de l'absurde. Le soleil devient un véritable actant, allégorie de la fatalité. Marc-Henri Arfeux explique qu'il devient un dieu qui pousse à l'action, et que le ciel qui s'ouvre lors du meurtre inscrit le texte dans une « littérature des écroulements cosmiques » : le ciel est vide ici, ce qui engendre une parodie du *deus ex machina*[212]. L'acte de Meursault marque l'apogée de l'absurde et a d'ailleurs des répercussions cosmiques comme en témoigne le GN hyperbolique « équilibre du jour » (*LE*, p. 95), toujours dans cette double dynamique qui va du personnage à la nature, et inversement, ce qui renvoie au « dualisme insurmontable de l'esprit et de la nature[213] », d'après l'expression de Jean-Paul Sartre, divorce qui permet l'irruption de l'absurde. La volonté d'osmose avec la nature qu'un leurre, une illusion qui pousse l'homme à se retrancher dans l'absurde, puisque le désaccord entre l'homme et la nature semble irrémédiable. Cet écart est d'ailleurs notable par la distinction qui est faite dans les deux œuvres entre le temps humain, hanté par l'horizon de la mort, et le temps cosmique, éternel recommencement. La contemplation du monde par le

---

[209] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 62
[210] CAMUS Albert, « Noces à Tipasa », In *Noces*, In *op. cit*., p. 106
[211] MATTEI Jean-François, « Terre et ciel d'Albert Camus », In *Albert Camus et la philosophie*, Anne-Marie AMIOT, Jean-François MATTEI éds., Paris, PUF, collection Thémis Philosophie, 1997, p. 282
[212] ARFEUX Marc-Henri, « L'absurde 1/5 : Albert Camus », podcast des *Nouveaux Chemins de la Connaissance*, émission diffusée le 11 mai 2009 [URL : https://www.youtube.com/watch?v=byt5bgadD20]
[213] SARTRE Jean-Paul, *op. cit*., 1947, p. 113

sujet met en lumière un paradoxe, puisque l'être oscille entre une posture admirative, quasiment extatique, et une attitude angoissée, l'immensité du monde n'étant que le reflet inversé du caractère précaire, éphémère, de son existence.

3.1.2. Le sujet face à la mort : l'appréhension subjective du temps

La conscience de la temporalité et de la mort constitue une cause majeure du sentiment de l'absurde, dans la mesure où, comme l'écrit Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, « L'homme absurde est celui qui ne se sépare pas du temps[214]. » On peut entendre cela de deux manières : l'absurde ancre l'individu dans l'instant présent et rompt avec l'illusion d'éternité, de foi chrétienne en l'au-delà éternel. Ce concept d'éternité est à rejeter selon Albert Camus qui affirme : « Qu'est-ce en effet que l'homme absurde ? Celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel[215]. » Les fragments descriptifs au sein des textes permettent d'établir une antithèse entre l'éphémère et l'éternel, entre le temps humain et le temps cosmique. Lorsqu'on lit « le long de la place jusqu'aux ruines sur l'autre pointe » (*LMH*, p. 138), on en déduit une étendue linéaire entre la nature, symbolisée par la « pointe », ou la « plage », et l'humanité illustrée par le substantif « ruines ». Cela entre en écho avec le fragment suivant de *Noces* : « Dans ce mariage des ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres, et perdant le poli imposé par l'homme, sont rentrées dans la nature[216]. » Cela explicite la notation descriptive de *La Mort heureuse* : d'une part, l'humanité s'incorpore dans la nature, tel Mersault lors de sa mort, « pierre parmi les pierres » (*LMH*, p. 172), d'autre part, le temps s'écoule sur les hommes et leurs créations à l'image des ruines, tandis que la Nature demeure pérenne et intacte.

L'homme absurde resémantise le temps, en lui réattribuant toute sa dimension subjective : soit il incarne la vacuité et l'absence de progression de l'action, soit il se charge d'une puissance symbolique et se cristallise. En effet, dans la scène de description dominicale, le caractère absurde de la temporalité est mis en évidence à la fin des passages. Les deux descriptions se trouvent résumées en un seul adjectif dysphorique et même familier, « tiré » : « J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé. » (*LE*, p. 41) Cela génère une réflexion métatextuelle en traduisant l'inutilité du récit, et par extension du temps. La vacuité

[214] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe, In Œuvres Complètes I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade n°161, 2006, p. 269
[215] *Ibid*., p. 265
[216] CAMUS Albert, « Noces à Tipasa », In *Noces*, In *op. cit.,* p. 106

de la description est à rapprocher de l'absurde ici et se voit accentuée par Meursault grâce à l'étoffement textuel : « il n'y avait rien de changé. » (*Ibid.*) Cela dénote l'absence de progression dramatique et met en évidence la figure d'antihéros, confrontant ainsi le lecteur au sentiment de l'absurde. Les journées des protagonistes sont un éternel recommencement, comme en atteste la construction circulaire du texte. En outre, la connotation dysphorique de l'extrait permet de remarquer que l'intériorisation de l'instant par le sujet déploie une appréhension de ce temps qui lui est propre, relative à sa psyché. Cela semble très net dans le passage de réflexion sur le temps, comme nous l'indique déjà la note 4 sur *L'Étranger* dans l'édition de la *Pléiade* :

> La représentation psychologique du temps vécu par Meursault est redevable aux vues bergsoniennes exposées dans *Durée et simultanéité* paru en 1922 et réédité de nombreuses fois. Allongement, rétrécissement, annulation, extensibilité, etc., y sont explicités comme attributs de la « durée intérieure »[217].

Or, la remarque semble déjà pertinente dans le cas de Mersault qui perçoit également le temps de manière subjective, c'est-à-dire relativement à sa conscience. Attardons-nous un instant sur la thèse d'Henri Bergson, en particulier dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*[218]. Il fait l'hypothèse d'une durée psychologique, vécue par le moi intime, non théorisable scientifiquement. Il distingue donc clairement le temps – mathématique, illustré dans l'extrait de *La Mort heureuse* par l'objet de la montre – de l'ordre du quantitatif, et la durée, de l'ordre du qualitatif. Le temps réel devient durée à travers le sujet, selon son système de perception général ou son état d'esprit ponctuel. Toutefois, l'appréhension de cette « durée intérieure » varie d'un roman à l'autre : Mersault semble voir cette malléabilité temporelle comme un moyen de se détacher de la réalité et d'atteindre son idéal de bonheur, alors que Meursault s'y raccroche, dans l'angoisse du détenu de perdre la notion du temps, donc de perdre le contact avec le monde extérieur, d'où la connotation euphorique dans *La Mort Heureuse* et dysphorique dans *L'Étranger*. De même dans le premier roman camusien, le déterminant indéfini « chaque » souligne une individualisation des minutes dans « Chaque minute retrouvait sa valeur de miracle » (*LMH*, p. 138), une cristallisation de l'instant, alors que les verbes à l'infinitif « déborder » et « déferler » figurent le temps comme une masse informe et non délimitée dans *L'Étranger* : « Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu'ils

[217] CAMUS Albert*, Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1267

[218] BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013

finissaient par déborder les uns sur les autres. » (p. 125) Cette métaphore du liquide fait écho au tableau La *Persistance de la mémoire* de Salvador Dalí où les montres coulantes, molles symbolisent la malléabilité du temps. La dimension pathétique est accentuée dans le texte de *L'Étranger*, puisque le personnage avoue perdre la notion du temps en prison : par concomitance avec l'angoisse induite par la perte de contrôle de soi, la fuite de sa propre subjectivité, l'absurde se voit d'autant plus mis en lumière à travers Meursault. À la lecture de « Les mots hier et aujourd'hui étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi. » (p. 125), on se retrouve en position de confident, puisque la parole se fait cathartique et confesse cette perte de repères temporels, suscitant ainsi la compassion du lecteur. Le temps devient marqueur de subjectivité mais aussi de l'absurde, dans la mesure où les protagonistes ne contrôlent pas l'intériorisation de cette durée, elle s'impose violemment à eux et leur échappe d'une certaine manière. Si Mersault s'en émerveille, cela enferme un peu plus Meursault psychologiquement en le coupant du monde extérieur. Ces nuances dans le mode d'appréhension subjectif du temps, instaurent d'ailleurs différentes dynamiques narratives : lors de la réécriture, on assiste alors à un ralentissement ou une accélération de la cadence du texte. C'est le cas des explicits : celui de *La Mort heureuse* est bien plus dynamique que celui de *L'Étranger*, dans lequel l'imparfait duratif vient étirer et suspendre le temps. A l'inverse, tout semble s'enchaîner dans le texte de *La Mort heureuse,* comme en témoigne la succession des verbes au passé simple dans la phrase suivante : « Le soleil se leva rapidement et d'un bond fut au-dessus de l'horizon. » (p. 171) Puis, cette accélération se manifeste très nettement à la fin du passage, notamment par la gradation dans le discours direct dans : « "Dans une minute, une seconde", pensa-t-il. » (p. 172) Cela vient renforcer le *pathos* à travers la conscience par le personnage de sa propre mort, d'autant plus avec l'effet de chute. La narration mime donc les élans de vitalité et morbidité du personnage, jusqu'à cette périphrase pour désigner sa fin, au rythme de sa rencontre avec le sentiment de l'absurde.

Si la vitalité est intrinsèquement liée à l'absurde, c'est parce que l'homme a conscience non seulement du temps qui s'écoule, mais aussi de sa finitude. L'horizon de la mort qui guette l'être cristallise l'instant, le paralyse, stérilisant tout acte. Si agir est vain – au double sens de la vanité – alors « la vie ne vaut pas la peine d'être vécue » (*LE*, p. 173). Albert Camus met en évidence l'expérience de l'ennui, développé comme une vertu dans *La Mort heureuse*[219], puis comme un principe d'existence chez Meursault, empêchant les autres de comprendre les

[219] « Il comprenait que c'était au temps qu'il fallait s'accorder, qu'avoir son temps était à la fois la plus magnifique et la plus dangereuse des expériences. » *(La Mort heureuse*, p. 99)

motivations qui le poussent à agir. On remarque dans l'extrait suivant que le narrateur fait référence au concept philosophique d'*otium*, de repos nécessaire à l'homme : « Sans doute cette montre lui ouvrit le chemin pénible et torturant qui mène à l'art suprême de ne rien faire. » (*LMH*, p. 138) Cette phrase met en évidence le caractère ambivalent de l'expérience de l'ennui. D'un côté, elle est redoutée, de l'autre elle est souhaitable, dans cet horizon de la mort à craindre ou à anticiper. Dans la lignée de philosophes comme Hegel[220], Albert Camus dénonce cette obsession qui s'avère être une sorte de tabou dans nos sociétés, lorsqu'il écrit : « Ce qui m'étonne toujours alors que nous sommes si prompts à raffiner sur d'autres sujets, c'est la pauvreté de nos idées sur la mort. […] De la mort et des couleurs, nous ne savons pas discuter[221]. » Ainsi, il faudrait penser la mort et la désacraliser afin de ne pas se laisser assaillir par l'absurde qui stérilise tout acte. Dans le passage de réflexion sur la mort, le verbe « mourir » (p. 163) est donc, dans cette même logique, exprimé de manière explicite dans *La Mort heureuse* afin de rompre le tabou de cette peur indicible et de renvoyer le lecteur à ses propres angoisses quant au caractère anthropique de l'existence. La modalité épistémique par le verbe « savoir » dans « C'est à l'aube qu'ils venaient, je le savais. » (p. 172) renvoie au principe de lucidité et de « la mort consciente », qui aurait aussi bien pu être le sous-titre de la seconde partie de *L'Étranger*. La lucidité est associée à la vitalité, c'est pour cela que Mersault a autant de mal à accepter sa maladie : non pas tant parce qu'elle engendrera sa mort, mais parce qu'elle altère sa lucidité et sa conscience de soi. L'angoisse obsessionnelle de la maladie est notable par le polyptote « malade », « maladie » (p. 163), termes théorisés par Albert Camus :

> Ils regagnent leur jeunesse, mais c'est en étreignant la mort. Rien de plus méprisable à cet égard que la maladie. C'est un remède contre la mort. Elle y prépare. Elle crée un apprentissage dont le premier stade est l'attendrissement sur soi-même[222].

On remarque un refus de l'affaiblissement, de se laisser mourir. Or, être assailli par l'absurde, c'est prendre conscience de sa mort mais aussi de sa vie. Dans *Comprendre Camus*, Jean-François Mattéi analyse ce double aspect en ces termes : « Mais alors, de même que l'être et le néant forment un tissu indissociable, la vie et la mort constituent l'envers et l'endroit de

[220] « La mort, si nous voulons nommer ainsi cette irréalité, est la chose la plus redoutable […]. Ce n'est pas cette vie qui recule d'horreur devant la mort et se préserve pure de la destruction, mais la vie qui porte la mort, et se maintient dans la mort même, qui est la vie de l'esprit. L'esprit conquiert sa vérité seulement à condition de se retrouver soi-même dans l'absolu déchirement. » (HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, Préface à la *Phénoménologie de l'Esprit*, p. 29)

[221] CAMUS Albert, « Le Vent à Djémila », In *Noces, op. cit.*, p. 114

[222] *Ibid*.

l'existence[223]. » Être lucide quant à sa finitude permet de la désacraliser et de l'anticiper pour jouir de l'existence en conséquence, de « brûler encore » selon les mots de Zagreus. Dans ses *Carnets I*, on peut lire : « Des vies que la mort ne surprend pas. Qui se sont arrangées pour. Qui en ont tenu compte[224]. » Les deux protagonistes incarnent d'une certaine manière cette attitude et ressentent ce besoin de lucidité face à la mort, qui passe d'abord par une représentation de celle-ci, moins aisée chez Meursault que chez Mersault. En effet, si le terme est clairement énoncé dans *La Mort heureuse*, il est passé sous silence dans le passage de *L'Étranger* par des tournures périphrastiques comme ici : « Je n'ai jamais eu de véritable imagination. J'essayais pourtant de me représenter une certaine seconde où le battement de ce cœur ne se prolongerait plus dans ma tête. Mais en vain. » (p. 171) Plusieurs éléments expriment une distanciation à l'égard de la mort, à l'instar de la phrase averbale, des tournures négatives ou encore du déterminant démonstratif « ce » – on pourrait attendre « mon cœur » –, comme si le personnage ne parvenait pas à se représenter nettement le moment de la mort. L'indicible équivaut donc à l'irreprésentable, contrairement au texte de *La Mort Heureuse*. Les deux personnages principaux n'ont pas le même rapport à la vie et au langage : Mersault ne craint pas la mort du moment qu'il meurt heureux en ayant l'impression d'avoir joui de son existence alors que Meursault, méfiant à l'égard du langage, est un être ancré dans le présent qui n'use du langage que pour exprimer ses ressentis et besoins ponctuels, dans la logique de l'idéal de l'homme absurde exprimé dans *Le Vent à Djémila* : « Si je refuse obstinément tous les "plus tard" du monde, c'est qu'il s'agit de ne pas renoncer à ma richesse présente[225]. » Dans l'imaginaire du protagoniste, nommer la mort en tant que telle signifierait donc la faire advenir.

Les personnages et le lecteur se heurtent à leurs angoisses et aux limites de la raison humaine et font ainsi l'expérience du sentiment de l'absurde, la mort constituant d'ailleurs une condition d'émergence de l'absurde. Cette mort peut prendre diverses formes comme l'illustrent les deux récits : le suicide avec Zagreus, la mort des suites d'une maladie avec Mersault, et la peine capitale pour Meursault. Cette polymorphie engendre automatiquement divers modes d'appréhension du temps qui permettent au lecteur de mieux comprendre les différentes réactions des figures romanesques face à la mort. Premièrement, Zagreus orchestre son meurtre déguisé en suicide avec Mersault, mais cette organisation est passée sous ellipse. La narration joue donc sur l'implicite : « Lorsqu'il sentit le canon du revolver sur sa tempe

[223] MATTEI Jean-François, *Comprendre Camus*, Paris, Max Milo, coll. « Essai graphique », 2013, p. 30
[224] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 128
[225] CAMUS Albert, « Le Vent à Djémila », *op. cit*., p. 113

droite, il ne détourna pas les yeux. » (*LMH*, p. 16) À travers une lecture participative, on peut voir la brièveté de la proposition principale comme un indice, une marque de la résignation de Zagreus face à sa vie. Quant à Meursault, condamné à mort[226], il met en lumière un raisonnement et un ressenti propres à sa destinée, qu'Albert Camus développe dans *Le Mythe de Sisyphe* :

> La divine disponibilité du condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine petite aube, cet incroyable désintéressement à l'égard de tout, sauf de la flamme pure de la vie, la mort et l'absurde sont ici, on le sent bien, les principes de la seule liberté raisonnable: celle qu'un cœur humain peut éprouver et vivre[227].

Meursault constitue l'incarnation paroxystique de l'absurde par son attitude mais surtout sa condamnation, puisqu'il est à la fois assailli par l'absurde et par la mort : de la même manière que dans la scène du meurtre, l'absurde et la mort ne font qu'un. En seconde partie de roman, le récit introspectif met d'ailleurs en évidence la fusion entre ces deux concepts. La réflexion métaphysique y est permise par le flux de conscience, qui découle de sa solitude.

3.1.3. Le sujet face à la solitude métaphysique et sociale

Ce qui frappe en premier lieu chez les protagonistes, c'est leur solitude[228]. Le lecteur est placé face à cet autre, à ses doutes, dans une position ambivalente de confident ou d'intrus. Il apparaît néanmoins comme le seul destinataire des confessions du personnage qui souffre d'un enfermement psychologique. Dans la scène de description dominicale, un véritable spectacle urbain prend vie sous les yeux de Mersault/Meursault, comme en atteste la multitude de verbes de mouvement à l'instar de « arriver », « ramener, « déverser ». Cela contraste avec le foyer visuel fixe constitué par le regard du personnage qui contemple la scène depuis sa fenêtre. Cette opposition entre le mouvement et l'immobilité marque la solitude métaphysique du protagoniste qui ne prend nullement part à cette vie urbaine, si ce n'est tard le soir, une fois que la rue est redevenue déserte.

---

[226] Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus écrit : « Le contraire du suicidé, précisément, c'est le condamné à mort. » D'ailleurs, il souhaitait initialement faire de Patrice Mersault un condamné à mort qui témoigne de son histoire. Le projet se verra donc repoussé à travers la figure de Meursault.

[227] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, In *op. cit*., p. 260

[228] Cela n'est pas sans rappeler l'antithèse dans *Jonas ou L'Artiste au travail* entre solidaire et solitaire, la solitude constituant un motif récurrent de la poétique camusienne.

Cette attitude passive, contemplative et solitaire est évoquée par Albert Camus dans une note de décembre 1937 de ses *Carnets I* :

> Le type qui donnait toutes les promesses et qui travaille maintenant dans un bureau. Il ne fait rien d'autre part, rentrant chez lui, se couchant et attendant l'heure du dîner en fumant, se couchant à nouveau et dormant jusqu'au lendemain. Le dimanche, il se lève très tard et se met à sa fenêtre, regardant la pluie ou le soleil, les passants ou le silence. Ainsi toute l'année. Il attend. Il attend de mourir. À quoi bon les promesses, puisque de toutes façons[229]…

L'auteur y résume très clairement le mode de vie de Mersault et Meursault. La description de la scène de vie dominicale a un véritable intérêt puisqu'elle permet d'introduire le thème de l'absurde mais aussi celui de la révolte, si on se rapporte à cet extrait du *Mythe de Sisyphe* : « Le thème de la révolution permanente se transporte ainsi dans l'expérience individuelle. Vivre, c'est faire vivre l'absurde, le faire vivre, c'est avant tout le regarder[230]. » On assiste à un enchaînement de gestes habituels mécaniques, par confrontation d'un personnage à ses pairs et à la vie urbaine : il en ressort pour le lecteur un effet de rupture entre le moi et le non-moi, et un sentiment d'étrangeté. Dans son article établissant une comparaison entre les deux œuvres, Jean-Michel Adam écrit : « Si Camus a pu intégrer presque mot à mot plus de trois pages de *La Mort heureuse* dans *L'Étranger*, c'est en raison de la distance qui existe déjà entre les faits relatés et la voix narrative[231] ». Le linguiste aborde avant tout la distance temporelle dans son étude, mais on peut relier ce terme de distance à celui d'étrangeté, au sens de distance sociale. Par conséquent, ce thème commun s'annonce crucial, d'autant plus qu'il introduit une dimension satirique dans les romans, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

La solitude scelle le destin de Mersault et de Meursault, mais on observe des divergences dans leur façon de l'appréhender : le premier choisit de s'isoler afin de mieux se retrouver lui-même, bien que cette solitude soit révélatrice de son angoisse existentielle ; Meursault, quant à lui, se trouve généralement plus entouré que Mersault, mais ne parvient pas à prendre part au champ social, puis se retrouve esseulé par contrainte dans sa cellule carcérale. Toute possibilité de sociabilisation est entravée par le ressentiment du personnage pour ses semblables, ou réciproquement, par le mépris d'autrui à son égard. Dans le passage du bain purgatoire, Meursault est entouré : le lecteur est placé en attente des relations intersubjectives mais n'a

---

[229] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 98

[230] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, In *op. cit*., p. 256

[231] ADAM Jean-Michel, Noël Mireille, « Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de l'*Étranger*. » In: *Langages*, 29e année, n°118, 1995. Les enjeux de la stylistique, sous la direction de Daniel Delas, p. 80 [URL : www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_118_1715]

droit qu'à l'exposition de la séparation entre le héros et autrui, plus qu'à une sociabilisation réelle. La rupture avec autrui est marquée par le pronom personnel « lui » thématisé revenant plusieurs fois au cours de l'extrait : la thématisation montre moins une mise en valeur qu'une opposition entre les personnages et syntaxiquement entre le je et le il. Tandis que dans le fragment de *La Mort heureuse*, Mersault se sent en osmose avec lui-même, et en accord avec la nature, Meursault est en rupture avec cet autre que constitue Masson. Observons la phrase suivante : « Il nageait à la brasse et assez mal, de sorte que je l'ai laissé pour rejoindre Marie. » (*LE*, p. 82) Le filtre dépréciatif se décèle grâce au complément circonstanciel de manière axiologique « assez mal » isolé du *dictum* par une conjonction de coordination, ce qui le met en évidence du fait de sa position centrale au sein de la phrase. On peut même lire plus loin « il me dégoûtait », preuve que Meursault n'est pas toujours indifférent à autrui mais peut aussi se montrer méprisant. Cette rupture entre le moi et le non-moi est d'autant plus manifeste dans le passage de réflexion sur la mort : « Le plus difficile, c'était l'heure douteuse où je savais qu'ils opéraient d'habitude. » (*LE*, p. 172) L'opposition entre le « je » et le « ils », doublée du verbe connoté péjorativement « opéraient », met en scène la menace constituée par la figure d'opposant dans le schéma actanciel, incarnée ici par les gardiens de prison. Au fil des romans, la progression est quasiment identique : l'enfermement psychologique se double d'un enfermement physique, d'abord chez Meursault avec son incarcération, puis chez Mersault qui, une fois installé en Algérie, se retrouve alité lorsque la tuberculose se fait plus virulente. Lors des descriptions, on peut d'ailleurs généralement parler de paysage état d'âme. En effet, ce dernier reflète l'enfermement physique et psychique des personnages, tel que l'indique l'image de « la vitre du ciel » (*LE*, p. 172) dans le passage de méditation sur la mort, qui réduit l'espace infini du ciel en un espace clos, délimité, reflet de la cellule de Meursault et de la chambre de Mersault.

Après avoir étudié les manifestations possibles de cette solitude, nous pouvons toutefois remarquer que sa finalité diffère d'un roman à l'autre : Mersault meurt finalement heureux, alors que Meursault demeure irréconcilié et irréconciliable. Cela dévoile deux pans de la philosophie de l'absurde : le bonheur dans l'acceptation de l'absurdité de sa condition, incarné dans l'œuvre camusienne par Sisyphe, et le non-consentement révolté que révèle Meursault à la fin du roman. Le protagoniste refuse la pitié d'autrui, et trouve sa paix finale dans le silence et la contemplation de la Nature. Dans *La Mort heureuse*, le bonheur final renvoie au titre du roman.

Jacqueline Lévi-Valensi explique que ce titre provient essentiellement des deux notes suivantes d'Albert Camus : « L'homme qui […] vit et meurt heureux », « Je finirais bien par mourir heureux. »[232] En opposition avec les nombreuses personnifications de l'extrait, la réification indique que le personnage trouve finalement son harmonie, son unité dans le décor naturel par la mort : « Et pierre parmi les pierres, il retourna dans la joie de son cœur à la vérité des mondes immobiles. » (*LMH*, p. 172) La pierre se fait ici allégorie de la solitude paisible, et la paix intérieure se transforme en mort, ce qui fait référence à l'expression tirée de *Noces* : « retrouver la paix des pierres ». Dans l'explicit de *L'Étranger*, l'osmose avec la nature est désamorcée, ou du moins altérée, par l'abîme entre Meursault et autrui comme le mettent en lumière l'adjectif « seul » et le groupe nominal « des cris de haine » (p.186), derniers mots du roman qui l'inscrivent en outre dans la lignée de celui de Victor Hugo en faisant écho aux derniers lignes du *Dernier Jour d'un Condamné* : « l'horrible peuple avec ses cris d'hyène ». L'intertextualité se joue ici dans la proximité lexicale et sonore, et la critique par la bestialisation du public. De surcroît, le substantif « spectateurs » induit une séparation physique : l'antihéros devient héros par cette mort publique, dans ce désir profond de « mourir irréconcilié[233] », conformément à la logique absurde qui exclut le sujet du champ social de l'intersubjectivité.

La figure d'autrui ne lui permet pas de développer sa propre subjectivité, de dévoiler sa subjectivité comme il l'entend, si bien que le sujet se replie sur lui-même. On le remarque notamment lors des voyages de Mersault en seconde partie de roman. Alors que le personnage espère pallier sa crise existentielle grâce à ce périple, le voyage le révèle à lui-même en lui renvoyant plus intensément encore ses angoisses[234]. Dans le passage de cri de révolte de *La Mort heureuse*, le complément circonstanciel de manière « dans des odeurs de vinaigre et des mélodies puériles » (*LMH*, p. 87) renvoie cotextuellement au vinaigre comme un indice cataphorique de crise d'angoisse lors du voyage à Prague, comme l'indique Françoise Hobby : « L'odeur de concombre au vinaigre, doublée du symbolisme négatif de la nuit et des ténèbres, inspire la peur et l'angoisse de la mort[235]. » L'âpreté olfactive du vinaigre prend même une dimension autobiographique par réminiscence, dans la mesure où Albert Camus a lui-même vécu ces crises d'angoisse lors de ses voyages de jeunesse. Le langage du corps à travers

[232] LEVI-VALENSI Jacqueline, *op. cit.*, p. 459
[233] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 19
[234] Dans ses *Carnets I*, Albert Camus considère qu' « il n'y a pas de plaisir à voyager ».
[235] HOBBY Françoise, *La Symbolique d'euphémisation dans l'Univers fictif d'Albert Camus*, Peter Lang Publishing Inc, 2000

l'expérience de la retraite solitaire est une autre voie pour ressentir l'absurde. L'enfermement psychique est une condition nécessaire à l'irruption du sentiment de l'absurde, d'autant qu'il permet de mettre en lumière son caractère subversif. En effet, le refus d'explication et d'épanchement du moi perturbe autrui en le laissant dans l'incompréhension, là où l'homme est en quête de sens, comme le démontre le juge d'instruction lorsqu'il crie à Meursault : « voulez-vous […] que ma vie n'ait pas de sens ? » (*LE*, p. 108) Marc-Henri Arfeux affirme que l'acte et le comportement absurde remettent en question l'existence d'autrui, renforçant la distance affective et sociale qui isole l'homme absurde de cet autre, entraînant son rejet du champ social[236]. Le « monstre moral » (*LE*, p. 147) est perçu comme un danger par et pour autrui, si bien qu'on tente de le déposséder de lui-même, de le réduire à néant par la peine capitale : « le vide du cœur tel qu'on le découvre chez cet homme [Meursault] devient un gouffre dans lequel la société peut succomber. » (*LE*, p. 155) Le sentiment de l'absurde constitue une expérience individuelle qui semble incompatible avec la vie en communauté. Plus que l'absurde, ce serait finalement la société qui annihilerait l'individu dans son unité et unicité.

3.2. La destruction de la notion de sujet et de libre-arbitre de la conscience

Après avoir dressé un aperçu des différents types de manifestations de l'absurde dans nos œuvres, il est nécessaire de nous intéresser plus précisément à ses effets dans le processus de construction du sujet. Le mouvement de l'absurde fait tendre vers une évolution du sujet qui passe d'abord par sa destruction, permise ici par la fiction, renvoyant le lecteur aux fondements de sa propre subjectivité. Le roman se veut réflexif, dans la mesure où, face à des consciences froides, la réflexion n'est plus seulement métatextuelle mais métaphysique : l'instance lectorielle mesure l'écart entre sa conscience et celle de la figure intratextuelle.

3.2.1. De la remise en cause du concept de personnage au concept de sujet

L'absurde ne réaffirme pas les caractéristiques préétablies du personnage mais engendre un éclatement de ses caractéristiques – reflet du morcèlement de la subjectivité comme nous l'analyserons ultérieurement. La figure romanesque n'est plus rattachable à un caractère défini qui permettrait de dégager un horizon d'attente précis. La définition de type, quoiqu'elle-même influencée par des mœurs ou les goûts esthétiques d'une époque donnée, permettait d'établir

[236] ARFEUX Marc-Henri, « L'absurde 1/5 : Albert Camus », podcast des *Nouveaux Chemins de la Connaissance*, émission diffusée le 11 mai 2009 [URL : https://www.youtube.com/watch?v=byt5bgadD20]

une interprétation convenue d'un texte, donc presque absolue, n'étant plus relative à l'approche de tel ou tel lecteur. Or, avec la discussion de la notion de personnage permise par le XX^e^ siècle[237], c'est l'ensemble de l'expérience de lecture qui évolue. Ne sachant plus comment réagir, le lecteur est placé dans une posture inconfortable face à Mersault, et plus encore face à Meursault, si bien que l'intensité de l'effet de lecture ne réside plus dans la reconnaissance de caractéristiques fixes chez le personnage, mais dans l'ambivalence entre identification et distanciation à l'égard du personnage. Afin de mieux cerner la réflexion psychologique – ou plutôt antipsychologique – qui se dessine au fil de notre corpus, il conviendra d'abord de nous concentrer sur les particularités du processus identificatoire ici, qui oscille entre *pathos* et rupture. On aurait tendance à associer la dimension pathétique au texte de *La Mort heureuse*, et la distanciation à *L'Étranger* et la conscience froide de Meursault, toutefois un tel manichéisme serait réducteur et s'inscrirait dans la lignée d'une analyse par type de personnage, qu'Albert Camus, avant même la vague du Nouveau Roman, rejette. Ce type d'analyse semble d'ailleurs à l'origine de nos *a priori* de lecture sur une figure comme Meursault, perçu comme insensible. À la lecture d'une œuvre romanesque en focalisation interne, l'horizon d'attente présuppose un accès aux sentiments du protagoniste, or l'affect devient ici insignifiant, d'où l'incapacité des personnages à s'exprimer : « Elle [Marie] a voulu savoir alors si je l'aimais. 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. » (*LE*, p. 69) La présence des figures féminines dans les deux romans témoigne d'une incapacité à aimer, à se fixer sentimentalement, aussi bien chez Meursault que chez Mersault, comme ce dernier l'indique à Marthe : « Mais à notre âge, on n'aime pas voyons. […] On croit qu'on aime. C'est tout, quoi. » (*LMH*, p. 45) On remarque que l'auteur intensifie l'absurdité des sentiments par l'idée d'insignifiance, leitmotiv qui structure *L'Étranger*. C'est ce qu'affirme Jean-Paul Sartre dans son « Explication de *L'Étranger* », lorsqu'il écrit que le roman est une « communication brusque de deux hommes, l'auteur et le lecteur, dans l'absurde[238]. » Le personnage n'est qu'un relais qui déploie cette insignifiance de l'excès de *pathos* et une subjectivité incomplète. Cela suscite la participation du lecteur à la reconstitution de la conscience subjective du personnage. On peut penser aux cas d'anaphore associative, concept que l'on doit à Alain Rabatel : « L'anaphore associative est décisive, notamment dans les cas où l'absence de nom propre ou de verbe de perception gêne l'attribution des perceptions représentées au focalisateur[239] ». Le lecteur doit pallier cette absence par sa faculté de projection

[237] Cf. première partie. (1.1.3.)
[238] SARTRE Jean-Paul, *op. cit*., p. 106
[239] RABATEL Alain, *op. cit., p. 57*

logique et affective comme c'est le cas dans l'extrait de réflexion sur la mort : « Au village, l'horloge de l'église sonna sans qu'il pût reconnaître le nombre de coups. » (*LMH*, p. 163) L'association des termes « horloge de l'église », « sonna, et « coups » doit faire sens dans l'esprit du lecteur afin d'aboutir à la représentation, suggérée par le texte, du glas qui retentit pour annoncer la mort. Il s'agit d'une anaphore associative de type méronomique permettant de définir le il comme le focalisateur en l'absence de verbe de perception, d'attribuer une fonction cataphorique à la narration, et de compléter l'expression subjective par une démarche herméneutique. En outre, la subjectivité implicite repose sur l'attention d'un Lecteur Modèle qui doit comprendre que l'insensibilité prêtée aux protagonistes n'est qu'un leurre, comme c'est le cas ici dans la scène de meurtre : le caractère insensible de Mersault chancèle, cette évolution étant marquée par le polyptote qui passe de « tremblement imperceptible » à « se mit à trembler » en fin de texte.

Toutefois, cette lecture participative ne s'avère pas toujours évidente dans le cas de nos deux œuvres. Si les structures linguistiques et psychologiques traditionnellement signifiantes et familières sont à remettre en question, alors l'absurde semble se faire l'écho, l'expression littéraire, du concept freudien d'inquiétante étrangeté, de l'allemand *das Unheimliche*. Non seulement le protagoniste est assailli par ce sentiment d'angoisse inexplicable face à l'irrationnel du monde, mais il le véhicule de sorte que le lecteur puisse également le ressentir. Le sentiment d'inquiétante étrangeté face à un texte nous évoque la théorie du vertige de lecture de Georges Poulet[240], soit l'incompréhension du lecteur face à ce caractère étranger qui empêche toute projection ou identification psychique. Prenons comme exemple la phrase suivante tirée de l'extrait de description à la fenêtre dans *L'Étranger* : « J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé. » (p. 41) L'économie de moyens avec le procédé paratactique de la liste de propositions déploie la froideur du personnage dans son rapport à l'existence, dans la mesure où l'enterrement de la mère est mis sur le même plan syntaxique que les autres procès. La modalité affective induite par le verbe intrinsèquement subjectif « j'ai pensé » est désamorcée, ce qui empêche l'identification du lecteur au personnage. L'immersion dans les pensées ne peut avoir lieu. En somme, le vertige de lecture découle de l'abîme subsistant entre la conscience lectorielle et la conscience intratextuelle. L'absurde engendre des « lieux d'incertitude » de lecture[241] pour reprendre l'expression de

[240] POULET Georges, *op. cit*., p. 66-67

[241] OTTEN Michel, « La lecture comme reconnaissance », In *Français 2000*, n°104, fév. 1982

Michel Otten, c'est-à-dire des fragments qui nécessitent un déchiffrement spécifique, y compris dans l'explicit qui ne donne pas toutes les clefs de compréhension de l'œuvre : « pour que tout soit consommé » (*LE*, p. 186). L'effet d'indétermination produit par l'usage du pronom indéfini « tout » met en valeur cette part d'incertitude et d'étrangeté qui subsiste chez Meursault. Dans « Le vécu de la lecture », Vincent Jouve écrit : « Cette intériorisation de l'autre […] perturbe autant qu'elle fascine. Être qui l'on n'est pas (même pour un temps relativement circonscrit) a quelque chose de déstabilisant[242]. » La perte de repères familiers chez le lecteur le rend sensible à l'absurde, en lui faisant expérimenter des situations inconnues, comme la vie en prison. Wolfgang Iser, dans son étude sur l'acte de lecture, affirme :

> Ce n'est que lorsque le lecteur doit constituer, au cours de la lecture, le sens d'un texte, - et ceci non pas à ses propres conditions (en faisant des analogies), mais bien dans des circonstances qui ne lui sont pas familières – que quelque chose s'exprime en lui qui met en lumière un élément de sa personnalité dont jusqu'alors il n'avait pas conscience[243].

Ainsi, l'inquiétante étrangeté qui opposait *a priori* les consciences éveille le lecteur et devient inquiétante familiarité, suivant la double traduction du concept allemand de Sigmund Freud, qui reflète finalement l'ambivalence du processus psychique dans nos textes, entre identification et distanciation, postures opposées mais non exclusives. Le mouvement de l'absurde révèle une fois de plus qu'il repose sur le rapprochement des contraires, leur équilibre, et non pas sur leur opposition nette. L'absurde camusien ne rejette pas catégoriquement le phénomène d'identification, il le rend simplement moins direct. C'est tout l'intérêt de cette pseudo-rupture identificatoire qui, telle un miroir, renvoie le lecteur à ses propres structures psychiques.

La substitution de la subjectivité du lecteur à celle du personnage n'est qu'un témoignage spécifique de l'interchangeabilité des rôles permise par le système des pronoms. En passant de la non-personne il au pronom personnel je, Albert Camus ne cherche pas à mettre en évidence les possibilités expressives du je, mais plutôt à exhiber la menace de ce je pour l'intégrité du sujet. Si la focalisation brouillée dans *La Mort heureuse* préfigure cette dimension interchangeable du langage, notamment dans la scène du meurtre, on atteint son paroxysme lors du procès de Meursault dans *L'Étranger*.

---

[242] JOUVE Vincent, VERCIER Bruno*, La lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 81

[243] ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 94

Observons le fragment ci-dessous :

> La plaidoirie de mon avocat me semblait ne devoir jamais finir. A un moment donné, cependant, je l'ai écouté parce qu'il disait : « Il est vrai que j'ai tué. » Puis il a continué sur ce ton, disant « je » chaque fois qu'il parlait de moi. […] Moi j'ai pensé que c'était m'écarter encore de l'affaire, me réduire à zéro et, en un certain sens, se substituer à moi. (*LE*, p. 159)

Cette réflexion métatextuelle et métalinguistique – le pronom « je » est tour à tour en usage et en mention (puis de nouveau en usage avec « j'ai pensé »), renvoyant à un locuteur concret mais aussi à un signe autonymique, ayant pour référent le signe lui-même – menée par le protagoniste témoigne du paradoxe de l'inscription subjective : je peut à la fois poser l'existence d'un sujet, ou au contraire l'anéantir. Ici, Meursault, ayant l'impression d'être un intrus dans ce procès alors qu'il est censé en être le principal acteur, démontre que le je n'est rien d'autre qu'une forme vide que chacun peut se réapproprier, comme en témoigne la lettre laissée par Zagreus où le je de la lettre dans « Je ne supprime qu'une moitié d'homme » est fallacieux et désigne en réalité l'assassin Mersault et non pas l'auteur de la lettre, locuteur différé dont on ne peut contrôler la véracité de l'identité. Meursault est quant à lui victime d'une usurpation d'identité permise par l'usage libre du je, à la fois forme personnelle et commune à tous. La substitution du sujet par autrui constitue donc le premier stade de la destruction de sa subjectivité, au double sens – linguistique et psychologique – du terme : d'une part, la liberté d'expression du sujet se retourne contre lui puisqu'on lui prête un discours que, réduit au silence, il ne prononce pas, d'autre part, il n'existe plus en lui-même mais à travers cet autre qui s'approprie sa parole et son identité. En somme, l'acte de langage ne pose plus l'existence du sujet mais le réduit à néant, prémisses de sa condamnation à mort ici. Par conséquent, le je est une construction artificielle qui remet en question la figure du sujet, que ce dernier se révèle par des élans d'expressivité ou se mure dans le silence. En quoi *La Mort heureuse* et *L'Étranger* mettent en lumière cette dialectique de création et destruction du sujet ?

3.2.2. De la « permanence de la conscience » à sa fragmentation et son déchirement

Émile Benveniste pose la subjectivité comme « l'unité psychique […] qui assure la permanence de la conscience[244] ». Or, nos œuvres camusiennes semblent discuter cette définition à partir de deux principes majeurs : l'inconscient et l'inconstance du sujet. Dès lors,

[244] BENVENISTE Émile, *op. cit.*, p. 260

on assiste à une fragmentation de l'être qui remet en question la conception unitaire de la conscience, comme un tout harmonieux. En quête d'unité avec le cosmos, l'être ne parvient pas même à lutter contre le déchirement de son moi intime, de sa conscience. Le sujet n'est étymologiquement plus individu – de la même racine latine que le terme « indivisible ». Cela entre en résonnance avec le célèbre texte de Sigmund Freud, « Les 3 blessures narcissiques de l'Humanité » tiré de son *Introduction à la Psychanalyse*. L'auteur y décrit les trois grandes découvertes scientifiques de l'Humanité, soient l'héliocentrisme, le créationnisme, et la psychanalyse, qui montrent que l'homme est déterminé à trois niveaux différents : dans l'univers, au sein des espèces animales – que l'on peut remplacer par le champ social ici –, en lui-même. L'homme réalise qu'il n'est plus le centre du monde, de l'univers, et ne se distingue des espèces animales que par une différence de degrés d'évolution. L'être humain qui perd donc sa place privilégiée au sein de l'univers, peut au moins espérer conserver sa souveraineté en lui-même, dans son propre esprit. C'est cette espérance que la troisième découverte scientifique va achever de détruire. Effectivement, Sigmund Freud découvre la présence d'un inconscient psychique chez l'être humain, une révélation lourde de conséquence : « Le Moi n'est pas maître de sa propre maison[245] ». Albert Camus évoque d'ailleurs cette notion d'inconscience dans le texte de réflexion sur la mort :

> Dans ce balancement entre deux souffrances, cette somnolence et cette inquiétude qui le tirait du sommeil, il prit conscience soudain qu'il était malade. Une angoisse lui vint à la pensée qu'il pouvait peut-être mourir dans cette sorte d'inconscience et sans pouvoir regarder devant lui. (*LMH*, p. 163)

L'instance de l'inconscient est évoquée par antithèse avec le substantif « conscience ». On retrouve le terme dans le GN « cette sorte d'inconscience », modalisé par l'expression « sorte de » qui marque une approximation de la part du locuteur, un doute sur la pertinence du mot « inconscience ». La modalisation dénote une idée d'indétermination, qui renvoie à la part non contrôlée de la psyché humaine. D'ailleurs, si les deux protagonistes se rejoignent dans leur angoisse face à la mort, leurs postures sont divergentes. Alors que Mersault refuse l'inconscient, Meursault semble au contraire rechercher cette « sorte d'inconscience » comme l'atteste la tournure négative dans « j'essayais de n'y plus penser. » (*LE*, p. 171) La soumission de Meursault à ses pensées funestes démontre cependant que l'inconscient est une structure psychique indomptable. Dans *La Volonté de puissance*, Friedrich Nietzsche aborde déjà ce morcellement de la conscience : « Nous sommes une multiplicité qui s'est construit une unité

[245] FREUD Sigmund, *op. cit.*

imaginaire[246]. » La subjectivité est un terme englobant, rassurant qui suppose une maîtrise de soi, mais elle n'est qu'une illusion que le philosophe allemand dénonce. Dans son étude sur le sujet en soupçon, Pierre Aurégan se penche sur cette remise en question de la subjectivité, notion héritée du modèle cartésien selon lequel la substance de la pensée constitue le « noyau de l'individualité[247] ». Il développe cette utopie de subjectivité en ces termes :

> Les différents états de conscience sont rassemblés, reliés et étiquetés sous une unité factice : le Moi. Or le moi est multiple, contradictoire, insaisissable. Ce que nous appelons volonté, imagination, mémoire, entendement, ces facultés utilisées par la psychologie et la philosophie classique ne sont que des abstractions qui, à force de simplifications appauvrissantes, ont isolé des instances psychiques arbitraires qui ne recouvrent pas le chaos de sentiments, de désirs, d'images mentales qui sont le lot de la vie psychique[248].

En ce sens, l'hypothèse d'une unité de la conscience serait même obsolète et réductrice du fonctionnement psychique de l'être. La conception nietzschéenne de ce psychisme rejoint celle de Sigmund Freud, au sens où la conscience est un morcèlement de plusieurs instances – Friedrich Nietzsche théorise déjà le « soi » prévalent sur la conscience –, mais aussi de plusieurs états, puisque l'homme est un être en devenir – thèse que les existentialistes mettront au premier plan de leur philosophie. Vivre dans l'illusion de la subjectivité ne fait que renforcer la soumission du sujet à cette inconscient, d'où la sentence suivante de Friedrich Nietzsche : « La vie entière pourrait passer sans se regarder dans ce miroir de la conscience[249]. »

La symbolique du miroir permet de déployer cette fragmentation de l'identité – et d'en mesurer le caractère absurde, dans le cas de nos œuvres –, qui se manifeste au sein de nos textes à travers l'usage régulier de la synecdoque : une partie vient désigner l'intégralité du personnage morcelé. Le cas de dissociation le plus frappant se situe dans l'extrait de passage de méditation sur le temps :

> 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

[246] NIETZSCHE Friedrich*, La Volonté de puissance,* Paris, Gallimard, 1948, I, p. 255
[247] AUREGAN Pierre, *op. cit*., p. 60
[248] *Ibid.,* p. 61
[249] NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, traduit par A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1950, §354

> 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. (*LE*, p. 125-126)

Meursault est en position de contemplateur face la gamelle qui lui sert de miroir. La synecdoque marquée par les groupes nominaux « mon image », « ma voix » indique une dislocation de l'individu, une dissociation des éléments de sa personnalité comme s'il y était étranger, comme s'ils se situaient hors de lui et ne lui appartenaient plus. La voix du personnage est personnifiée et devient autonome, s'affranchissant du personnage comme en témoigne le démonstratif anaphorique « celle qui » qui marque la distanciation de Meursault vis-à-vis de sa propre voix. On observe même une dissociation de l'être et de son image : à l'inverse du stade du miroir comme étape cruciale de prise de conscience de soi selon la thèse de Jacques Lacan[250], on aboutit ici à une perte de soi[251]. À noter que l'on retrouve déjà cette expérience psychologique du miroir dans l'extrait ci-dessous de *La Mort heureuse*, à l'arrivée de Mersault à Prague :

> Il avança vers la glace au-dessus du lavabo, à la rencontre d'un visage aux traits tirés, un peu hâlé aux endroits que ne noircissait pas une barbe de plusieurs jours. Ses cheveux dépeignés dans la course du train, retombaient en désordre sur son front jusqu'à deux plis profonds entre les sourcils qui donnaient à son regard une sorte d'expression sérieuse et tendre dont il fut frappé. (*LMH*, p. 74)

L'intertextualité entre les passages des deux romans est nette : on assiste à la même dislocation de l'individu, au même choc face à cette « expression sérieuse ». Ces deux fragments entrent en écho avec les mots d'Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « De même l'étranger qui, à certaines secondes vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde[252]. » L'auteur associe ici à la fois l'inquiétante étrangeté, l'absurde, et la fragmentation de l'identité.

Cette allusion aux photographies laisse affleurer le caractère inconstant de l'être. En effet, l'absurde ne cesse de rappeler que le sujet est soumis à la temporalité, si bien que le je correspond à la somme des états révolus, comme nous l'avons déjà évoqué en deuxième partie

[250] LACAN Jacques, communication intitulée « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », Zurich, 1949

[251] Dans le cadre de l'écriture camusienne, l'image du miroir a un intérêt philosophique mais aussi métatextuel que Roland Barthes met en évidence ici : « Le style absurde est plat et profond comme une glace. La description absurde détient la puissance surréelle et ambiguë du miroir. » (« Réflexion sur le style de *L'étranger* » in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1995, p. 63)

[252] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* In *op. cit*. , p. 229

de cette étude à travers les cas de bivocalité. Observons les paroles suivantes de Mersault à Zagreus :

> Je pense à ces lèvres que j'ai baisées, à l'enfant pauvre que j'ai été, à la folie de vie et d'ambition qui m'emporte à certains moments. Je suis tout cela à la fois. Je suis sûr qu'il est des moments où vous ne me reconnaîtriez pas. (*LMH*, p. 54)

La liste met en lumière cette scission du je selon plusieurs états évolutifs, confirmée par la phrase : « Je suis sûr qu'il est des moments où vous ne me reconnaîtriez pas. » Le sujet évolue, dans une union perpétuelle de ses souvenirs et de ses différentes expériences. Néanmoins, cette union n'est qu'illusoire et artificielle, puisqu'il peut y avoir conflit entre ces différents états du moi, comme en témoignent les souvenirs traumatiques sur lesquels nous reviendrons ultérieurement. La rétrospection du sujet peut s'avérer conflictuelle car inconsciente, faisant irruption dans le présent de l'individu, ou bien critique, comme le met en évidence Meursault ici : « J'avais même l'impression que cette morte, couchée au milieu d'eux, ne signifiaient rien à leurs yeux. Mais je crois maintenant que c'était une impression fausse. » (*LE*, p. 21) On remarque que la narration se divise en deux plans ici : le présent d'écriture du je narrant, et le temps de l'histoire du je narré. Cela induit une évolution du personnage : « l'impression » première est complétée et modalisée par l'adjectif « fausse », ce qui crée une séparation entre le Meursault narrant et le Meursault narré. La subjectivité se voit morcelée puisque le jugement du protagoniste a évolué. On ne parle plus de subjectivité, mais de subjectivités, c'est-à-dire différents états subjectifs. Cette fragmentation du moi est aussi notable dans le passage de réflexion sur le temps de *L'Étranger*, dans lequel le syntagme prépositionnel « pour moi » est répété dans « Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi » (p. 125) et « Les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi. » (*ibid*.) Le je se voit fragmenté puisque le premier pronom personnel objet désigne le Meursault de la première partie du roman, avant sa mise en détention, tandis que le même syntagme « pour moi » dans le second fragment désigne le « moi » prisonnier. D'ailleurs, dans la phrase « Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi. », la tournure négative semble appeler le « pas encore » répété dans *LMH* : « Il n'avait pas encore détaché son temps d'une carcasse d'habitudes qui lui servaient de points de repère. » (p. 138) L'évolution romanesque du personnage de Meursault est relative à son emprisonnement, et celle de Mersault à sa maladie, qui induisent de nouveaux rapports au monde. La fragmentation du sujet, et *in extenso* de la subjectivité se poursuit dans une réflexion d'Albert Camus sur l'émotion même, lorsqu'il écrit dans ses *Carnets I* : « À chaque fois, on me donne les éléments d'une amitié, les morceaux

d'une émotion, jamais l'émotion, jamais l'amitié[253]. » Le sentiment ou l'émoi sont eux-mêmes fragmentés dans la poétique camusienne, ce qui ajoute un niveau de morcèlement supplémentaire dans la psyché humaine. Cela rend l'expression subjective toujours incomplète, voilée par l'illusion d'un sujet unitaire qui refuse d'analyser sa conscience et le fondement de ses affects et critères de subjectivité. Ce morcellement du sujet interroge la dimension artificielle, construite socialement, de la notion de subjectivité, de jugement subjectif. La prise de conscience de l'absurde reviendrait à faire face aux limites de sa psyché, et à ses fondements culturels intériorisés qui viennent aliéner le sujet.

3.2.3. Discussion du concept de subjectivité comme construction sociale aliénante à distancer et à dépasser

La notion de subjectivité découle de concepts obsolètes comme la conscience, l'intention ou le libre-arbitre, tel que l'explique Pierre Aurégan :

> Les codes figuratifs, ou pour la littérature, idéologiques (psychologie, morale) qui avaient jusqu'ici souterrainement commandé l'invention, la description des personnages sont épuisés. La psychanalyse, les sciences humaines […] ont transformé la conception que l'on pouvait se faire de la subjectivité. La psychologie qui reposait sur les notions d'intention, de volonté, de causalité, de responsabilité, etc. n'est plus recevable[254].

L'expression subjective en littérature évolue au rythme des découvertes psychologiques, des discussions philosophiques – portées par des auteurs comme Friedrich Nietzsche –, comme en témoignent nos deux romans. Ces codes y sont remis en question de trois façons principales : par la voie de l'inconscient, par l'intention d'autrui qui altère ma propre liberté psychique, et enfin, par la discussion des valeurs morales elles-mêmes, comme système culturel intériorisé. Premièrement, *La Mort heureuse* et *L'Étranger* exhibent le rôle du ça et du surmoi à travers des personnages assaillis par leurs pensées obsessionnelles, qui ne parviennent pas à contrôler leur propre conscience. Observons la phrase suivante, qui peut d'ailleurs aussi bien s'appliquer à Meursault qu'à Mersault, tirée de l'extrait de réflexion sur la mort dans *La Mort heureuse* : « Une angoisse lui vint à la pensée qu'il pouvait peut-être mourir dans cette sorte d'inconscience et sans pouvoir regarder devant lui. » (p. 163) La périphrase verbale « lui vint à la pensée » exprime l'absence de contrôle par le protagoniste – en position de COI ici – de son

[253] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 21
[254] AUREGAN Pierre, *op. cit*., p. 133

esprit. Cette locution verbale subjective enlève au sujet son autonomie de manière paradoxale. Cela renvoie à la théorie des pensées involontaires que l'on doit à Wilhelm Gottfried Leibniz :

> Il nous vient des pensées involontaires, en partie de dehors par les objets qui frappent nos sens, et en partie au-dedans à cause des impressions (souvent insensibles) qui restent des perceptions précédentes qui continuent leur action et qui se mêlent avec ce qui vient de nouveau. Nous sommes passifs à cet égard, et même quand on veille, des images (sous lesquelles je comprends non seulement les représentations de figures, mais encore celle des sons et d'autres qualités sensibles) nous viennent, comme dans les songes, sans être appelées[255].

Dès le XVII^e^ siècle, le philosophe préfigure l'hypothèse de l'inconscient traumatique qui rend le sujet passif et névrosé. On peut relever un exemple probant de ce type d'images dans *La Mort heureuse*, dans le passage du cri indicible de Mersault, en focalisation interne : « La tête de l'homme était tournée sur la plaie et dans cette plaie on eût pu mettre des doigts. » (p. 87) L'absence de verbe de perception montre que l'image du corps de l'homme étendu en pleine rue est purement mentale, par réminiscence de la vision du cadavre de Zagreus en début de roman. Jacqueline Lévi-Valensi consacre plusieurs pages de l'un de ses ouvrages d'étude sur l'œuvre d'Albert Camus à ce passage en évoquant le « caractère onirique » de cette image, du fait de sa dimension « insolite » et de « sa brusque expérience dans le champ de la vision[256] ». L'effet de grossissement, partant de l'homme à sa tête, puis à la plaie n'est pas sans rappeler l'épisode du meurtre de l'incipit : « La tête s'était rejetée sur l'épaule gauche… » (*LMH*, p. 87) Cette plaie devient ainsi une image obsessionnelle au fil du roman, qui vient hanter le personnage principal, tel un traumatisme – à noter que *trauma* signifie « blessure » en grec, or on retrouve ce terme en fin d'extrait, dont le principe même est de demeurer au stade inconscient, et de jaillir par l'intermédiaire du préconscient sous la forme de pensées involontaires, contre lesquelles le sujet ne peut lutter. On retrouvera cette thématique du souvenir traumatique à travers le personnage de Jean-Baptiste Clamence dans *La Chute*[257]. Dès lors, l'expression subjective est dictée par les structures inconscientes et obscures de notre

[255] LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nouveaux* Essais sur l'Entendement humain, Chronologie, bibliogr., introd. et notes par Jacques Brunschwig. Paris, Flammarion, 1990, p. 188

[256] LEVI-VALENSI Jacqueline, *op. cit.,* p. 294

[257] « Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde. » (Albert CAMUS, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 114). Ici, le *trauma* est dû à la culpabilité de ne pas avoir sauvé cette femme qui hante le personnage quotidiennement, de plus en plus intensément.

psyché, et ne peut être associée à la pleine conscience d'un sujet dont chaque propos ou pensée serait intentionnel(le).

Ce concept d'intention en particulier se doit d'être interrogé, comme en témoigne Meursault dans l'extrait suivant : « En parlant d'elle, il l'appelait "votre pauvre mère". Il a émis la supposition que je devais être bien malheureux depuis que maman était morte et je n'ai rien répondu. » (*LE*, p. 75) La connotation dysphorique du substantif « supposition » souligne l'artificialité du propos, à l'instar des guillemets. Salamano attribue directement un contenu de pensée à Meursault, la tristesse ici, comme si l'intention réelle n'était qu'une illusion, puisqu'elle n'est rien d'autre que les pensées qu'autrui peut nous prêter. Cela renvoie le lecteur à une vision convenue des codes sociaux sur laquelle nous reviendrons, de la réaction psychique et de l'expression subjective à adopter dans une situation donnée, en l'occurrence lors de l'enterrement et du deuil d'un proche. Cette superficialité est déjà dénoncée dans le fragment suivant de *La Mort heureuse* : « Dans le quartier, on plaignit Mersault. On attendait beaucoup de l'enterrement. On rappelait le grand sentiment du fils pour la mère. » (*LMH*, p. 26) Le martèlement du pronom indéfini crée un effet de distanciation, comme si les événements et les affects s'enchaînaient mécaniquement, indépendamment de Mersault, le principal intéressé : « En quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire hors de moi. » (*LE*, p. 151) En découle une forme d'anéantissement du sujet par anéantissement de son libre-arbitre, correspondant ici à une liberté de ressentir. C'est pour cette raison que le langage du corps semble prévaloir sur le langage des affects, manifestation particulière de la conscience humaine. Si l'esprit est impuissant, il faut opérer un retour au corps, prôné par Zagreus, avec sa sentence « Un homme se juge toujours à l'équilibre qu'il sait apporter entre les besoins de son corps et les exigences de son esprit. » (*LMH*, p. 50), comme par Meursault : « je lui ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangeaient souvent mes sentiments. » (*LE*, p. 102) Le primat du corps sur la conscience s'inscrit dans la conception nietzschéenne de l'enveloppe corporelle comme un « champ de forces, un milieu nourricier que se dispute une pluralité de forces[258] » pour reprendre les mots de Gilles Deleuze dans son étude sur Friedrich Nietzsche. Dans nos œuvres, on peut estimer que ces forces équivalent aux différents sens mobilisés par les personnages, le corps trahissant moins le rapport subjectif au monde que la pseudo-conscience. Dans l'extrait de réflexion sur la mort où Meursault attend interminablement son heure, le corps, même emprisonné, est grandement sollicité. On note l'importance du regard mais surtout de

[258] DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997, p. 45

l'ouïe : « oreille », « perçu », « bruits », « sons », « entendu » (*LE*, p. 172). Albert Camus parle d'ailleurs de « vérité du corps » dans *Noces*[259]. Le corps reste cependant soumis aux lois morales et sociales, qui cherchent à le museler, comme c'est le cas avec l'incarcération de Meursault. Toutefois, c'est le moi psychique qui se trouve d'abord frappé par cet asservissement social qui devient psychologique.

La conscience morale n'est que l'expression intériorisée de notre dépendance à l'égard de l'autorité sociale. Friedrich Nietzsche affirme que la morale n'est en l'individu que la marque de son conditionnement social, de sa soumission à une culture, dans son œuvre *Généalogie de la Morale* : « Le sens de toute culture [est] justement de domestiquer le fauve "humain" pour en faire, par l'élevage, un animal apprivoisé et civilisé[260]. » En résulte un moi conditionné, la dimension psychologique répondant à des composantes socio-politiques. Le passage du dressage social au formatage psychologique repose sur un processus d'intériorisation, sorte de refoulement psychique, qu'analyse le philosophe. Le ressentiment d'autrui à mon égard se métamorphose en mauvaise conscience due à ces instincts refoulés et latents, par le biais de la morale :

> Tous les instincts qui n'ont pas de débouché, que quelque force répressive empêche d'éclater au-dehors, retournent en dedans – c'est là ce que j'appelle l'intériorisation de l'homme : de cette façon se développe en lui ce que plus tard on appellera son « âme ». Tout le monde intérieur […] s'est développé et amplifié, a gagné en profondeur, en largeur, en hauteur, lorsque l'expansion de l'homme vers l'extérieur a été entravée. Ces formidables bastions que l'organisation sociale a élevés pour se protéger contre les vieux instincts de liberté – et il faut placer le châtiment au premier rang de ces moyens de défense – ont réussi à faire se retourner tous les instincts de l'homme sauvage, libre et vagabond – contre l'homme lui-même. […] c'est là l'origine de la « mauvaise conscience »[261].

Face à l'ironie nietzschéenne, on réalise que la subjectivité, appréhendée comme conscience de son moi intime, n'est plus une marque de sincérité ou d'authenticité du moi mais le fruit d'une construction sociale, si bien que l'introspection, fréquente dans *La Mort heureuse* et *L'Étranger*, renvoie l'homme à son exclusion du champ social. Cette exclusion peut néanmoins permettre d'adopter une posture critique quant aux fondements moraux, donc subjectifs, dans la mesure où le jugement subjectif est conditionné par des valeurs morales communes. Quels

[259] CAMUS Albert, *Noces,* In *op. cit.*, p. 131
[260] NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la Morale*, trad. Par H. Albert, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1964, p. 53
[261] *Ibid.*, p. 120

sont donc les fondements des critères de jugement et de classification de type bon/mauvais, ou encore vrai/faux ? C'est la question que semble se poser Meursault lors de sa fameuse tirade face à l'aumônier (p. 182-184). La répétition de la proposition à tournure impersonnelle *Qu'importe (à qqn)* + substantif crée une forme de refrain, un discours construit semblable à un pamphlet. La liste met en valeur le caractère superficiel des conventions sociales, que l'auteur cite ici les unes après les autres, sans lien particulier[262]. Ainsi, l'arbitraire de la *dispositio* n'est que le reflet du caractère arbitraire et construit des normes sociales et des valeurs morales, comme en atteste la phrase suivante : « Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit… » (*LE*, p. 183) La hiérarchisation n'est en rien explicitée, ce qui engendre une réflexion métatextuelle mais aussi sociale sur la légitimité de nos propres critères de jugement. Albert Camus opère un renversement satirique de l'absurde, dans la mesure où la distanciation des protagonistes face à ces codes sociaux, que l'on prendrait à première vue pour de l'indifférence, leur permet de dépasser ces contraintes et de reconquérir une forme de liberté subjective qui rimerait avec vitalité. D'ailleurs, Albert Camus écrit au sujet de Meursault : « Son étonnante supériorité sur les forces sociales et autres[263]. » Cette élévation du sujet ferait du protagoniste une incarnation du Surhomme nietzschéen, qui se distingue par son aptitude à transcender ce domptage moral mais aussi le nihilisme par son amour ardent pour la vie, déjà mis en lumière par la quête de bonheur de Mersault.

3.3. La réaffirmation de soi à travers la lucidité sur sa condition humaine et sociale

Il serait tentant de s'en tenir à cette déconstruction du sujet par l'absurde, dans la mesure où il renvoie l'individu à sa finitude et son aliénation psychique et sociale. Toutefois, Albert Camus n'en reste pas à ce constat pessimiste : si le Cycle de l'Absurde constitue le commencement de l'œuvre camusienne, avant celui de la Révolte, c'est bien parce que l'auteur le considère comme un nouvel élan vital. Dans une note introductive au *Mythe de Sisyphe*, il écrit : « Mais il est utile de noter, en même temps, que l'absurde, pris jusqu'ici comme conclusion, est considéré dans cet essai comme un point de départ[264] ». À partir de nos deux

[262] « La croyance au sens de la vie suppose toujours une échelle de valeurs, un choix, nos préférences. La croyance à l'absurde, selon nos définitions, enseigne le contraire. » (Albert CAMUS, *Le Mythe De Sisyphe*, p. 260*)*

[263] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 187

[264] CAMUS Albert*, Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 219

œuvres, il s'agira de réenvisager l'absurde comme *praxis* qui redéfinit l'individu dans sa capacité à jouir d'autant plus de son existence, envers et contre les forces sociales, maintenant que cet être a conscience de cet horizon de mort. Il n'est pas d'autre arrière-monde que l'instant présent.

3.3.1. Un rapport conflictuel au langage : vers un refus d'intersubjectivité et une réappropriation des codes langagiers

Si notre étude s'est attardée sur le concept de subjectivité, celui-ci n'est autre qu'un sous-ensemble du langage. On en déduit que le refus de *pathos* s'inscrit plus généralement dans un rapport de défiance vis-à-vis du langage, déjà marqué par la faible présence de dialogues. Or, la posture de défiance permet d'interroger les structures signifiantes et aliénantes du langage, incorporées par l'individu, donc d'autant plus difficiles à remettre en question qu'elles paraissent innées et naturelles. Le pouvoir du langage serait transcendant à l'individu, bien que les agents s'approprient eux-mêmes les codes de ce langage comme moyen d'expression personnelle ou de revendication socio-politique. Le rapport ambivalent entre la parole et le sujet est à analyser, à remettre en question de manière métalinguistique, afin de s'insurger contre sa dimension aliénante, ou d'en maîtriser mieux les codes. En effet, on ne peut en ce sens parler de subjectivité dans le langage que si le sujet contrôle la conception comme la réception de son propos et a conscience du droit de parole que lui donne sa posture sociale. Cela permet d'emblée de mieux saisir le rapport de Mersault et Meursault au discours : exclus socialement, le langage ne fait que creuser leur solitude, comme l'explique André Abbou dans son étude sur le système expressif dans *L'Étranger*. Il développe le paradoxe suivant : si la réflexion sur le langage vise une désaliénation linguistique, la langue est pour le personnage la « preuve de sa solitude métaphysique et sociale[265] » et la « légitimation de sa marginalité ». On peut effectivement s'en rendre compte dès la première partie des romans, dans la scène d'observation dominicale. L'usage du discours indirect (DI) dans « Ils hurlaient et chantaient à pleins poumons que leur club ne périrait pas. » (*LMH*, p. 31 ; *LE*, p. 39) renvoie au statut du langage de manière dysphorique – comme lors du verdict du procès – et marque de la vacuité des mots pour un personnage qui n'aime pas parler, et qui se voit d'ailleurs exclu de l'acte de langage, de la scène de liesse ici. On observe le contraste entre les cris et paroles des supporters, véritable vacarme, et la réponse du protagoniste : « L'un m'a même crié : "On les a eus." Et j'ai fait : "Oui", en

[265] ABBOU André, *op. cit.*, p. 33

secouant la tête. » (*LE*, p. 39) Le gérondif « en secouant la tête » atténue le « oui » succinct en discours direct, d'autant plus qu'il présuppose que celui-ci n'est probablement même pas prononcé. L'étude comparative permet de mettre en lumière l'évolution de la critique métalinguistique dressée par Albert Camus : le choix du verbe « faire » plutôt que « dire » accentue la connotation dysphorique attribuée au langage car ce terme plus neutre est un indice de la méfiance du personnage à l'égard du langage. Dans le processus de réécriture, l'auteur modifie le système énonciatif de la fin de ces extraits, puisqu'on passe de « "Encore un dimanche de tiré", dit Mersault. » (*LMH*, p. 33) à « J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé. » (*LE*, p. 41) Observons les divergences entre les deux phrases ci-dessus. On note le remplacement du discours direct par le discours indirect, ce qui s'inscrit dans la suite logique de l'acte de langage déjà désamorcé dans *La Mort heureuse* : Mersault est à la fois énonciateur et destinataire de son énoncé, il y a donc rupture de la modalité d'énonciation assertive et de ses prérequis, soit l'exhibition d'une vérité et l'adhésion à cette vérité par un destinataire – on peut alors présupposer que le locuteur cherche à se convaincre lui-même du bien fondé de ses propos, dans une forme de solipsisme. Le langage n'est qu'un autre mode d'enfermement sur soi-même, il devient donc pensée dans le texte de *L'Étranger*. Paradoxalement, le discours indirect engendre un étoffement textuel à la suite des mots calqués d'une œuvre à l'autre – « un dimanche de tiré » – : le personnage exprime plus hors plan discursif, hors discours direct synonyme d'économie de moyens ici, comme c'est le cas à l'échelle de l'œuvre. Selon Jean-Paul Sartre, dans son « Explication de *L'Étranger* », ce rapport au langage est solidaire de l'absurde. Il affirme que si Albert Camus accorde peu de place aux dialogues, c'est parce que « ce serait admettre que les significations existent[266] ». Il suffit effectivement de penser au leitmotiv du roman, « Cela ne veut rien dire », pour entrevoir la destruction du système significatif et signifiant par l'absurde.

Néanmoins, la réflexion métalinguistique ne se limite pas à cette dimension signifiante : c'est la portée sociale du langage qui est mise en évidence, au sens où celui-ci hiérarchise les individus entre eux. Dans *Langage et pouvoir symbolique*, le sociologue Pierre Bourdieu s'attache au champ interactionnel et linguistique, comme lieu de rapports de force et de lutte pour le pouvoir[267]. Cela entre en écho avec la théorie des énoncés performatifs, où la parole est action. Or, sa visée pragmatique n'est pas seulement la construction intime du moi mais son

[266] SARTRE Jean-Paul, « Explication de *L'étranger* » In *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947
[267] BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001

inscription dans le monde social, c'est-à-dire l'image que le moi renvoie de lui-même en société. L'*habitus* linguistique participe de l'élaboration de cette identité sociale, mais cette dernière est d'ores et déjà déterminée par le milieu social, selon le principe du sociolecte : le sujet reproduit inconsciemment l'ordre social à travers des schèmes linguistiques. Il se méprend donc parfois sur la portée de ses mots : d'une part, Pierre Bourdieu explique que les dominés tentent de reproduire dans l'espace social les habitudes des dominants, ce qui ne fait que conserver et réaffirmer l'ordre social ; d'autre part, il affirme que pour qu'un énoncé performatif réussisse, un pouvoir de délégation à travers la relation intersubjective est nécessaire, autrement dit, il faut une reconnaissance du droit de parole du sujet par son interlocuteur pour que l'énoncé soit pris au sérieux. S'exprimer ne suffit pas pour se construire socialement, comme le démontrent les romans de notre corpus. André Abbou explique que dans *L'Étranger* « toutes les pratiques langagières, écrites ou orales, sont frappées d'incertitude, d'opacité, de précarité et d'échec[268]. » Le langage erroné et l'échec de l'interaction sociale sont incarnés par le personnage de Masson dans *L'Étranger*, exemple type d'agent dominé dans le champ social, lors du passage du dimanche à la plage, du bain :

> Lui parlait lentement et j'ai remarqué qu'il avait l'habitude de compléter tout ce qu'il avançait par un « et je dirai plus », même quand, au fond, il n'ajoutait rien au sens de sa phrase. À propos de Marie, il m'a dit : « Elle est épatante, et je dirai plus, charmante. » (p. 82)

La proposition « Même quand, au fond, il n'ajoutait rien au sens de sa phrase » est une métalepse du narrateur marquée par le CCM « au fond ». L'énoncé « Elle est épatante, et je dirai plus, charmante. » est ancré dans la situation d'énonciation avec le présent de contemporanéité et le futur, mais la parole est tournée en ridicule sur l'axe graduel de la subjectivité : « épatante » est un terme sémantiquement plus fort que « charmante », on en déduit donc un échec de l'effet de gradation souhaité par le locuteur, dont l'acte de langage ne fait que renforcer la dimension grotesque. Le personnage sous-investit le champ linguistique, si bien qu'une tournure élégante devient un « tic » risible[269]. De même, la posture critique de Meursault à l'égard de cet autre personnage est réaffirmée par le COD « tout ce qu'il avançait », marquant le peu d'intérêt que Meursault accorde aux paroles de Masson, passées sous silence, sur le principe de l'économie de moyens. Le protagoniste adopte une attitude de jugement sarcastique mais aussi satirique, si l'on se souvient des mots d'Émile Benveniste, qui analyse

[268] ABBOU André, *op. cit.*, p. 30
[269] « L'autre et son tic de langage » (*Carnets I*, p. 78)

la « portée sociale » du verbe de parole[270]. Son hypothèse fait sens ici avec le verbe à connotation dysphorique « avançait » qui témoigne à la fois d'un jugement de valeur du locuteur de la part de l'énonciateur, mais aussi d'un échec du processus de sociabilisation. Toutefois, Meursault est plus souvent jugé que juge. En découle *de facto* son extrême méfiance à l'égard du langage, dont il analyse et manipule les codes, notamment lorsqu'il joue sur le sens propre et figuré des termes, sans en maîtriser lui-même les principes primaires. Ces codes lui permettraient de s'intégrer en société, et en l'occurrence, d'organiser sa défense. C'est pour cette raison que Meursault, des suites de son ébauche Mersault, et par extension Albert Camus, privilégie le silence aux « bavardages[271] », et aux jugements.

La réflexion camusienne sur le langage s'inscrit dans la lignée de celle dressé par Victor Hugo dès l'incipit des *Misérables*, lorsqu'il écrit : « Vrai ou faux, ce qu'on dit des hommes tient souvent autant de place dans leur vie et surtout dans leur destinée que ce qu'ils font[272]. » Le jeune auteur du XX^e^ siècle prolonge cette sentence : non seulement « ce qu'on dit » d'un homme le définit, mais ce qu'il dit lui-même – et de lui-même – aussi. Cela peut le porter dans son existence mais aussi le trahir, si bien qu'Albert Camus prend le contrepied de la citation de Victor Hugo, lorsqu'il affirme dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit[273]. » En découle une poétique du silence, que l'on peut déjà entendre en ces termes dans *La Mort heureuse* : « En lui s'élargissait un grand lac de solitude et de silence sur lequel courait le chant triste de sa délivrance. » (*LMH*, p. 87) Cette phrase sonne de façon métatextuelle comme la quintessence du système expressif de *L'Étranger*, entre solitude et silence. Le substantif « silence » est mis en valeur par la rime interne avec « délivrance », cette dernière créant un parallélisme presque paradoxal : le silence est une façon de se délivrer de la société, de se préserver soi-même, par pudeur et face aux accusations d'autrui, mais il est aussi source de frustration. Mersault, après hésitation, refuse la confession de son meurtre au médecin : « son œuvre désormais resterait secrète » (p. 154) Le motif du silence revêt un caractère autobiographique dans l'œuvre camusienne, issu du silence de la figure maternelle, à la fois admiré et redouté, puisque le dernier projet romanesque

[270] BENVENISTE Émile, « De la subjectivité dans le langage », *op. cit.*, 1966
[271] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 104
[272] HUGO Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, (édition établie et annotée par Maurice Allem), 1951, p. 3
[273] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* In *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 277

d'Albert Camus sera de revenir sur ce silence, comme si le mettre en mots suffisait à en anéantir la dimension traumatique. En effet, dans ses notes préparatoires au *Premier Homme*, il écrit :

> Je veux écrire l'histoire d'un couple lié par un même sang et toutes les différences. […] Elle silencieuse la plupart du temps, et disposant à peine de quelques mots pour s'exprimer, lui parlant sans cesse et incapable de trouver à travers des milliers de mots ce qu'elle pouvait dire à travers un seul de ses silences[274]…

À cet amour pudique et pourtant si intense de sa mère – qu'Albert Camus met en lumière dans *L'Envers et L'Endroit*, *La Mort heureuse*, *L'Étranger*, et plus tard dans *Le Premier Homme* –, l'auteur doit son rapport au silence, qui devient plus éloquent que les mots. L'expressivité peut alors résider dans l'absence d'expression : le moi demeure dans son intimité et construit sa conscience subjective en se protégeant du monde extérieur. Dans « Réflexion sur le style de *L'Étranger* », Roland Barthes associe le concept d'écriture neutre à ce motif du silence, qui devient chez Albert Camus un véritable travail poétique. Il définit cette recherche esthétique par le chiasme « style du silence et silence du style[275] ». En ce sens, la neutralité, voire la froideur de l'écriture, ne serait pas une marque d'insensibilité, mais plutôt de pudeur, de retenue. D'ailleurs, la sollicitation de l'ouïe prend souvent une connotation dysphorique, puisque les bruits intempestifs nuisent à la paix intérieure des protagonistes. Observons la phrase suivante tirée du fragment du meurtre dans *L'Étranger* : « J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. » (p. 95) On remarque que le substantif « équilibre » est mis sur le même plan syntaxique que « silence », les deux groupes nominaux à valeur euphorique étant les COD du verbe à connotation dysphorique « avait détruit ». Par déduction, Meursault trouvait, jusqu'à ce stade du récit, son équilibre dans le silence, ce qui renvoie une fois de plus à sa défiance envers le langage. La parole est forcée, arrachée à Meursault, ce qui entraîne son cri de révolte final, élan de colère à la fois extatique et cathartique. Dans « Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. » (*LE*, p. 182), on observe un effet d'indétermination avec l'incise au présent d'énonciation « je ne sais pas pourquoi », qui contraste avec le connecteur logique à valeur consécutive « Alors ». Meursault ne contrôle ni son corps ni ses mots, mais ce cri le libèrera étonnamment de ses maux.

---

[274] CAMUS Albert, « Notes et plan », *Appendices du* Premier Homme, In *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 2006, p. 938

[275] BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de *L'étranger* » In *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1995, p. 63

Jean-Claude Brisville met en évidence les paradoxes de sa conscience subjective :

> Meursault est fait pour le silence, mais il parle ; l'effacement, mais il s'offre aux regards ; l'anonymat, mais son geste le désigne entre tous. Connu de nous par son discours, le discours n'est cependant pas son mode naturel d'expression[276].

On peut résoudre ces constats par la réflexion métalinguistique que nous venons d'analyser : c'est la rareté de son expression qui donne d'autant plus d'impact à l'expressivité du sujet, puisque ce n'est plus le silence qui étonne mais le langage, et qui suscite des effets de lecture d'autant plus intenses que le personnage se distancie des conventions linguistiques, marques d'un langage normé. De la dimension réflexive du langage, jaillit une réflexion sur une forme de comédie sociale, qu'il s'agira à présent d'étudier.

3.3.2. L'éveil de l'individu face à la mécanique sociale : vers la révolte individuelle

Parler de comédie revient à considérer l'espace social comme une immense scène où les individus joueraient des rôles, tel un *theatrum mundi*, ce qui implique à la fois une dimension ridicule et mécanique de l'existence[277]. L'intériorisation des règles transforme le code en habitude, motif à connotation péjorative récurrent dans la poétique camusienne, particulièrement mis en valeur dans *L'Étranger*. C'est le cas dans la scène de description dominicale, où les faits s'enchaînent mécaniquement comme en témoigne le style coupé des passages. L'auteur associe le caractère mécanique de l'existence – et de la description – au pantomime dans la citation suivante tirée du *Mythe de Sisyphe* : **«** Les hommes aussi sécrètent de l'inhumain. Dans certaines heures de lucidité l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure[278]. » Ces fragments en sont un exemple probant, d'abord dans *La Mort heureuse* par la présence du substantif « gestes », d'autant plus que le terme introduit une analyse psychologique de Mersault ici : « Mersault retrouvait, dans les gestes décidés et ostentatoires des jeunes gens qui en sortaient, le commentaire inconscient du film d'aventures qu'ils avaient vu. » (*LMH*, p. 32) Les autres personnages deviennent des marionnettes interprétant leur propre rôle social. Or, cette comédie

[276] BRISVILLE Jean-Claude, *Camus*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque idéale », 1959, p.53

[277] Erving Goffman, dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1959), analyse les modalités de cette comédie sociale : à ses yeux, on se doit d'observer finement les interactions entre les individus. Une relation sociale peut-être alors définie comme une négociation au cours de laquelle chacun joue un rôle social, dans une forme de théâtralité, produit une certaine image de soi et interprète celle de l'autre.

[278] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* In *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 229

n'est qu'une construction purement artificielle : « Les jeunes gens s'étaient arrangés pour les croiser et ils lançaient des plaisanteries dont elles riaient en détournant la tête. » (*LE*, p. 40) La structure verbale « s'étaient arrangés pour » ajoutée par Camus lors de la phase de réécriture, induit un jugement dépréciatif incorporé au *dictum* : les codes interactionnels sont inculqués dès le plus jeune âge. En outre, lors de la scène de l'enterrement, Meursault compare déjà Pérez à un « pantin disloqué » (p. 30-31). La théâtralité des rapports intersubjectifs renvoie à la thématique du jeu, très féconde pour Albert Camus sur le plan littéraire. On note de multiples allusions dans ses *Carnets,* comme ici en août 1937 : d'après Roger Quilliot, première tentative de formulation du thème *L'Étranger* et de plan : « I^{ère} partie – Sa vie jusque-là. II^{e} partie. Le jeu – III^{e} partie. L'abandon des compromis et la vérité dans la nature[279]. » Meursault et sa mère seraient des acteurs avec de nouveaux rôles, « prêts à tout revivre » (p. 185), ou à tout rejouer. L'absurde constitue ainsi une forme de satire de cette comédie sociale par distanciation, à la suite de l'éveil de l'individu face à l'absurdité de l'existence. Dans la tirade de Meursault, la comparaison « comme lui » érige l'aumônier en porte-parole allégorique de cette société : « Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, […] puisqu'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des milliards de privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères. » (*LE*, p. 183) Le verbe modal « se dire », modalité épistémique car équivalent à « prétendre », revêt une forte connotation dysphorique. Le texte est marqué par la modalisation autonymique. Le discours teinté d'ironie remet notamment en cause le principe de fraternité, à travers le GN « mes frères » (*ibid.*) : de manière polyphonique, on entend à la fois la voix ironique de Meursault, et la voix première des prétendus frères, prônant des valeurs artificielles. En conséquence, l'ironie attribue une dimension pamphlétaire à la tirade du protagoniste et semble intrinsèquement liée à l'absurde, dans la mesure où elle discute le bienfondé des normes et valeurs sociales, par remise en question des signifiants, qui deviennent des formes vides, artificielles. Meursault parle de « cérémonial » lors du procès (p. 138), alors que Mersault qualifiait déjà les interactions sociales de « dégradante comédie » (p. 98).

À travers ce cadre des valeurs sociales, la communauté cherche à affaiblir l'autonomie des sujets, puisque l'individualité est généralement absorbée, noyée dans la masse humaine, dans la marée humaine comme en atteste la métaphore filée des flots dans la scène d'observation dominicale, plus travaillée dans *La Mort heureuse*. Dans nos œuvres, l'individualisation d'un personnage par le narrateur peut prendre une dimension affective ou

[279] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 53

satirique. On pense d'abord à l'amour de Meursault à l'égard de sa mère, lors de pensées solitaires ou encore dans l'explicit : « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. » (*LE*, p. 185) La brièveté de la proposition principale crée un effet d'authenticité et de sincérité du je, d'autant plus avec le terme parental « maman ». L'affection qui découle de ce terme est d'autant plus intense que la figure maternelle se trouve individualisée, contrairement au groupe informe que constituent « les spectateurs » dans la dernière phrase du roman : la subjectivité de chacun d'entre eux est masquée par leur inclusion dans une communauté, connotée péjorativement, dans une logique de deshumanisation de cette foule. L'individualisation permet ici de distinguer la mère du protagoniste des autres agents sociaux, de l'exclure de cette masse déshumanisée. *A contrario*, on relève de multiples cas de personnages individualisés de manière dysphorique. Observons la phrase suivante, ajoutée lors du processus de réécriture : « J'ai reconnu le monsieur distingué au milieu d'autres. » (p. 39) Cela constitue la seule individualisation de la description, marquée par la présence du verbe « reconnaître », qui réaffirme d'ailleurs le foyer de perception et le CCL « au milieu d'autres ». Néanmoins, cette individualisation revêt un caractère ironique : « le monsieur distingué » exhibe un ton décalé, presque enfantin, avec la modalité autonymique qui dissocie énonciateur et locuteur. Une phrase antérieure du même chapitre l'indique : « En le voyant avec sa femme j'ai compris pourquoi dans le quartier on disait de lui qu'il était distingué. » (p. 37) Le pronom indéfini « on » affirme une distanciation par rapport à ces dires et à ce jugement de valeur auquel Meursault ne semble pas adhérer. Il en va de même pour la figure de l'automate, présente dans les deux romans, en lien direct avec la vision de la vie comme mécanique et le concept d'inquiétante d'étrangeté : si les protagonistes individualisent cet être aux allures d'automate, c'est aussi pour sa dimension angoissante. On peut lire « le geste d'automate de l'employé abaissant son disque rouge » (p. 90) dans *La Mort heureuse*. Dans *L'Étranger*, Albert Camus reprend ce motif et le développe, on peut relever trois occurrences du terme – quatre si l'on compte l'adjectif dérivé « automatique » dans la tirade de Meursault : dans le café avec « Puis elle s'est levée, a remis sa jaquette avec les mêmes gestes précis d'automate et elle est partie. » (p. 72) ; lors du procès avec « Je sentais les regards du plus jeune d'entre eux et de la petite automate. » (p. 135) et « J'ai rencontré le regard du journaliste à la veste grise et de la femme automate. » (p. 162) Meursault porte un regard critique sur cette femme qu'il qualifie de « bizarre » : elle ne le laisse pas indifférent puisque son comportement préfigure en réalité l'éveil du protagoniste vis-à-vis de l'absurde, face au caractère mécanique de l'existence.

Albert Camus insiste sur la violence de cette prise de conscience, après une longue phase d'inconscience que l'on connaît mieux sous le terme rassurant d'habitude. Dans *Le Mythe de Sisyphe,* il s'explique en ces termes :

> Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. « Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif[280].

Ainsi, la prise de conscience de l'absurde propose un choix entre deux possibilités : la poursuite d'une vie mécanique, ou une nouvelle impulsion, un nouveau rapport à soi. En ce sens, il convient d'envisager l'absurde comme un mode de réaffirmation du sujet, de sa liberté quant à l'existence qu'il souhaite mener, dans la mesure où il constitue une ouverture à d'autres possibles, qui dépasse le déterminisme social et psychique, désigné plus haut comme une mécanique. Ce serait finalement cet éveil à l'absurde qui permettrait à l'homme d'être un sujet et non pas un simple automate. Si l'être se sent assailli par cette prise de conscience, sa passivation n'est qu'une étape liminaire et ne doit pas rendre tout acte stérile. Au contraire, le sursaut de l'être doit engendrer un rapport à l'existence différent, plus directement ancré dans le présent. Dès le début des deux romans, l'absurde sommeille en Meursault comme en Mersault, mais c'est plus précisément l'acte du meurtre qui provoquera leur « éveil définitif » face à cette vie monotone. C'est pour cela que l'auteur insiste sur l'idée de lucidité, si bien que l'absurde correspond à une « indifférence clairvoyante[281] » : pour jouir pleinement de sa vie, le sujet doit d'abord en mesurer les limites – ce qui peut s'avérer douloureux.

L'absurde n'abolit donc pas la notion de subjectivité, mais aboutit à terme à une conscience subjective plus éclairée, puisque « l'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites[282] », pour reprendre les mots d'Albert Camus. Il est surprenant de constater que le terme d'absurde est plus présent dans *La Mort heureuse* que dans *L'Étranger*, alors que le premier roman ne fait pas partie du cycle de l'absurde : on y relève trois occurrences du mot, contre une seule dans le second roman. Cela montre combien cette première tentative romanesque est une

[280] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* In *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 227-228
[281] *Ibid*., p. 284
[282] *Ibid*., p. 252

forme de prélude, d'ébauche philosophique du cycle de l'absurde. Toutefois, il ne faut pas isoler ce premier cycle de la seconde phase de l'œuvre camusienne : le cycle de la Révolte. Le lien entre ces deux étapes de l'œuvre camusienne permet de mesurer l'évolution idéologique d'une œuvre à l'autre, notamment à travers l'attitude des figures romanesques. Mersault n'est qu'une ébauche de l'homme absurde que constitue Meursault, car on remarque que le sentiment de révolte qui l'anime demeure intérieur, contrairement au protagoniste de *L'Étranger* qui le laisse éclater lors de sa rencontre avec l'aumônier en fin de roman. Ce cri, véritable élan de révolte du protagoniste, où le je est martelé dans une forme d'hypertrophie du moi, permet au sujet de se réapproprier son identité. Cela nous évoque les mots suivants extraits de *L'Homme révolté* :

> Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri et il me faut au moins croire à ma protestation. La première et la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte[283].

Albert Camus tisse un lien d'interdépendance étroit entre le mouvement de l'absurde et celui de la révolte, notamment lorsqu'il écrit en évoquant le progrès de la révolte face à l'absurde : « Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir du mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous[284]. » Alors que Mersault reste au stade de l'absurde, souffrance intérieure et individuelle, Meursault est un personnage absurde qui préfigure le cycle de la révolte. La dimension universelle de son cri place le lecteur devant sa propre condition humaine[285]. Toutefois, avant d'être collective comme dans *L'État de Siège* par exemple, la révolte demeure intérieure, puis individuelle par sa verbalisation par un sujet donné. Ce qui est frappant si l'on met en regard les passages de cri de révolte d'un roman à l'autre, c'est que Meursault semble verbaliser sa propre détresse mais aussi celle de Mersault, comme si ce dernier n'était pas un personnage suffisamment complet et abouti pour extérioriser sa douleur, si bien que sa révolte demeure intime. On peut le remarquer par la reprise de certaines structures syntaxiques : on lit par exemple « du fond des nuits douloureuses de Prague » (p. 87) dans *LMH*, et « le fond de mon cœur » (p. 182) dans *LE*. Alors que cette ascension – symbole de verbalisation ici, puisque les mots jaillissent de l'intériorité du personnage dans un mouvement vers l'extérieur – est cathartique et libératrice pour Meursault, Mersault semble assailli par son environnement néfaste, dans une position de souffrance

[283] CAMUS Albert, *L'Homme Révolté*, In *Œuvres complètes III. 1949-1956*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 69
[284] *Ibid.*, p. 79
[285] « La menace mortelle qui plane sur notre condition stérilise tout. Seul le cri fait vivre ; l'exaltation tient lieu de vérité. » (*Ibid.,* p. 103)

indicible. Le protagoniste de *La Mort heureuse* est ancré dans une profonde solitude, alors que la confrontation de Meursault avec autrui lui permet de clamer sa révolte, de réaffirmer sa subjectivité par opposition à l'aumônier et plus généralement à la société, pour aboutir à une paix finale. Cela entre en écho avec une citation de Friedrich Nietzsche qu'Albert Camus cite lui-même dans *L'Homme révolté* : « Ma conscience et la vôtre ne sont plus une même conscience[286]. » Cette opposition entre le moi et le non-moi pousse non seulement l'être à clamer son unicité mais à l'illustrer par ses actes tout au long de sa vie.

3.3.3. Réenvisager le concept de sujet : une libération possible par l'absurde

Albert Camus réhabilite la subjectivité dans son impulsion vitale et pas selon une conception fixiste : aux élans lyriques répondent les élans vitaux. On observe un rapport ambivalent à la notion de destin, puisque le sujet se sent tour à tour dépassé par les événements et capable de reprendre le contrôle de son existence, comme le démontrent les mots de Mersault : « Je ne ferais pas de ma vie une expérience. Je serais l'expérience de ma vie... » (*LMH*, p. 54) Toutefois, il convient d'aborder cette réflexion sur la destinée humaine sous un angle différent : il ne s'agit pas de savoir si l'être maîtrise le cours de sa vie ou si son destin le domine, mais plutôt d'interroger son mode d'appréhension de l'existence, entre dégoût et désir de vivre. Dans la lignée de Friedrich Nietzsche, Albert Camus met en lumière un *amor fati* : cela revient à vivre l'instant présent dans l'acceptation des joies comme des souffrances, dans une ivresse de vie qui suppose finalement un certain oubli de soi. La finitude de la vie humaine et l'absurde, maillons d'une même chaîne, ne font qu'accroître la passion de vivre de l'être, comme l'écrit l'auteur dans *Le Mythe de Sisyphe* :

> Si je me persuade que cette vie n'a d'autre face que celle de l'absurde, si j'éprouve que tout son équilibre tient à cette perpétuelle opposition entre ma révolte consciente et l'obscurité où elle se débat, si j'admets que ma liberté n'a de sens que par rapport à son destin limité, alors je dois dire que ce qui compte n'est pas de vivre le mieux mais de vivre le plus. Je n'ai pas à me demander si cela est vulgaire ou écœurant, élégant ou regrettable. Une fois pour toutes, les jugements de valeur sont écartés ici au profit des jugements de fait[287].

[286] *Ibid*., p. 125

[287] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* In *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 260

Il convient de vivre sans mesure, sans s'embarrasser d'élans moraux ou pathétiques. Ancré dans le présent, le sujet jouit de l'intensité de chaque instant face à l'absurdité de son existence. Le présent anéantit l'espoir, concept stérile et incompatible avec la logique de l'absurde aux yeux d'Albert Camus, comme il l'écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Car pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre[288]. » On note une évolution au fil de la réécriture : Mersault cherche à vivre dans le présent mais reste fortement ancré dans son passé, comme en témoignent ses souvenirs traumatiques, alors que Meursault s'en détache, le roman s'achevant sur l'image d'une grande paix finale, dans une indifférence totale de sa funeste destinée. Même la mort est perçue à travers le prisme de l'énergie vitale, comme on le remarque dans les extraits de méditation sur la finitude des personnages : « Pour lui du moins il ne voulait pas que la maladie fût ce qu'elle est souvent, une atténuation et comme une transition vers la mort. » (*LMH*, p. 163) La phrase pseudo-clivée « Ce qu'il voulait encore inconsciemment, c'était la rencontre de sa vie pleine de sang et de santé avec la mort » (*ibid.*) met en valeur le prédicat « la rencontre de sa vie pleine de sang et de santé avec la mort », exhibant le souhait d'une mort presque héroïque, dans un état de vitalité et non pas d'affaiblissement, un état de reconquête[289]. Cela renvoie à la passion de vivre de Zagreus qui déclare : « Je ne songerai qu'à remercier la vie pour m'avoir permis de brûler encore » (p. 51). En nette opposition dans la scène du meurtre, si l'on analyse le contraste entre la vitalité de Mersault et l'immobilité de Zagreus, les deux personnages sont finalement plus proches que ce que l'on pourrait imaginer au premier abord. Dans son introspection de fin de roman, Mersault prend conscience de ce lien singulier et ambivalent, dans un balancement entre dégoût et fraternité : « il se prenait d'un amour violent et fraternel pour cet homme » (*LMH*, p. 169). Le rapport entre l'assassin Mersault et Zagreus sa victime n'est pas sans lien avec la mythologie grecque : Zagreus est un des fils de Zeus, dévoré par les Titans sur ordre d'Héra mais il renaît à travers Dionysos. Par conséquent, si l'on transpose cette référence mythologique dans l'espace romanesque de *La Mort heureuse*, « le meurtre de Zagreus peut être lu comme une seconde naissance de Mersault[290] », pour reprendre les mots de Séverine Gaspari. Par extension, on peut d'ailleurs considérer que Mersault, avatar de Dionysos dans sa fureur de vivre, se régénère à travers la figure romanesque de Meursault dans *L'Étranger* par l'acte de réécriture.

[288] CAMUS Albert, *Noces,* In *Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 113

[289] « On n'embellit que ce qu'on aime et la mort nous répugne et nous lasse. Elle aussi est à conquérir. » (*Le Mythe de Sisyphe*, p. 281)

[290] GASPARI Séverine, notice « Zagreus », In *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves GUERIN éd., Paris, Laffont, 2009, collection Bouquins, p. 931

La perspective d'une renaissance n'est qu'une autre manière d'affirmer que l'être est toujours plus que ce qu'il prétend être, que sa subjectivité n'est pas prédéfinie : il est un être en devenir. Il s'agira d'observer que cela s'illustre de deux façons : à travers l'Éternel retour et les pulsions dionysiaques du surhumain. L'Éternel retour constitue une expérience de pensée selon laquelle tout élément ou tout être renaît de manière cyclique. Il convient donc de vivre de façon à désirer que sa vie se perpétue inlassablement, comme le prône Friedrich Nietzsche : « Vivre de telle sorte que tu souhaites revivre, voilà ta tâche[291]. » Cette pensée est difficile à supporter si le sujet ne ressent que du dégoût, ou dans une moindre mesure de la lassitude, à l'égard de son existence, comme l'explique Marc de Launay : « La question est en effet de savoir qui aura la force d'aimer la vie au point d'accepter, de vouloir et même d'aimer l'hypothèse de l'éternel recommencement de sa vie, sans qu'une seule souffrance en soit épargnée[292]. » Bien que Mersault en tant que forme regénérée de Zagreus – il mène l'existence pleine de vitalité que Zagreus aurait voulu vivre – préfigure cet Éternel retour, c'est Meursault qui l'incarne pleinement dans *L'Étranger*. En effet, lorsque l'aumônier aborde la question du désir d'une autre vie, Meursault lui clame son unique vœu : « Une vie où je pourrais me souvenir de celle-ci » (p. 181). Tel Zarathoustra, il ne souhaite que revivre sa vie à l'identique, et non pas sous une autre forme comme Zagreus. On le constate dans l'explicit, où le personnage réenvisage mentalement sa vie, grâce à l'abondance de verbes formés par dérivation préfixale, avec le préfixe *-re porteur du sème de la répétition : « recommencer », « revivre »… L'hypothèse de l'Éternel retour permet de comprendre le bonheur paradoxal de Meursault : l'accomplissement de sa vie ne lui fait pas redouter la mort, puisque tout finira par renaître[293]. Cette énergie vitale, souffle de l'absurde, met en scène des forces actives en lutte contre la paralysie de l'être. Ces pulsions dionysiaques poussent le sujet à se dépasser d'autant plus face à l'absurdité de son existence : Friedrich Nietzsche considère l'élan vital, le vouloir vivre, comme créateur de nouvelles valeurs qui, face à la menace du nihilisme, donnent un nouveau sens à l'existence. C'est dans cette même logique qu'Albert Camus écrit dans ses *Carnets* : « La furieuse passion de vivre qui fait le sens de mes journées[294]. » Le sujet trouve une réponse à l'irrationnel, ou du moins atténue son angoisse métaphysique par ses actes, et construit son moi au fil de ses actes.

[291] NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes*, XIV, 16 [40]

[292] ORTOLI Sven *et al*., *Nietzsche, l'antisystème*, *Philosophie magazine – Hors-série*, Paris, Été 2015, p. 96

[293] Lorsqu'Albert Camus écrit qu'« il faut imaginer Sisyphe heureux. » à la fin du *Mythe de Sisyphe*, il réaffirme le lien consubstantiel qui existe entre le bonheur et l'absurde. Voir « Le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables. L'erreur serait de dire que le bonheur naît forcément de la découverte absurde. Il arrive aussi bien que le sentiment de l'absurde naisse du bonheur. » (*Ibid*.)

[294] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 66

C'est la thèse de la philosophie existentialiste : il n'est pas d'essence humaine figée, c'est à l'homme de construire son identité, de justifier son existence. Même si Albert Camus refuse que l'on associe son nom aux existentialistes, on note des similitudes dans son approche du sujet grâce à certaines de ces notes, à l'instar du fragment suivant :

> Erreur d'une psychologie de détail. Les hommes qui se cherchent, qui s'analysent. Pour se connaître, s'affirmer. La psychologie est action – non réflexion sur soi-même. On se détermine au long de sa vie. Se connaître parfaitement, c'est mourir[295].

L'écrivain explique ici qu'une subjectivité fixe viendrait paradoxalement anéantir l'individu : le lecteur est invité à renouveler sa conception du sujet, à travers une subjectivité performative, qui se déploie dans une passion de vivre. Il écrit dans ses *Carnets I* : « Nous n'éprouvons pas de sentiments qui nous transforment, mais des sentiments qui nous suggèrent l'idée de transformation[296]. » En ce sens, la *praxis* privilégiée par Albert Camus s'oppose au *pathos*, symbole de statisme de l'existence et de mort. Il définit alors un nouveau rapport, moins psychologisant, à la subjectivité, perçue comme action fertile plus qu'introspection stérile. La volonté de puissance, d'action, de bonheur qui pousse à l'action, vient se substituer aux idées et notions théoriques, psychologiques : « Ce qui compte seulement, tu vois, c'est la volonté du bonheur. » (*LMH*, p. 147) Dans son étude de la philosophie nietzschéenne, Gilles Deleuze affirme que même la douleur se trouve extériorisée dans l'élan vital du sujet[297] : si l'absurde pousse à l'action et que cette dernière libère le sujet de ses troubles, alors l'absurde est un mode de réaffirmation de la liberté individuelle. Adelino Braz étudie ses rapports entre absurde et liberté dans son article « La conscience de l'absurdité chez Camus : l'héritage d'un autre existentialisme » :

> En effet, l'absurde est d'abord une tension qui devient opératoire, dynamique, dans la mesure où elle a pour conséquence de produire un effort, vécu à la fois comme un défi et comme une conquête […]. En ce sens, la réconciliation n'est possible que sous le mode d'une action, d'une force dynamique qui fait tendre l'homme vers son propre dépassement, dépassement qui trouve sa raison d'être dans l'impossibilité même de se réconcilier[298].

---

[295] *Ibid*., 41
[296] *Ibid*., 110
[297] DELEUZE Gilles, *op. cit*., p. 18
[298] BRAZ Adelino, La conscience de l'absurdité chez Camus : L'héritage d'un autre existentialisme. In *Horizons philosophiques*, 16(2), 2006, p. 1–8 [URL : https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2006-v16-n2-hphi3202/801315ar/]

L'angoisse liée à la prise de conscience de l'étrangeté de soi-même et du monde se résout à travers la « poésie fugitive et créatrice de la vie » (*LMH*, 167). *In extenso*, la recherche du bonheur est une forme de révolte, un moyen de s'insurger contre l'absurdité de l'existence, comme l'affirme Albert Camus : « À ce titre, une œuvre d'art qui retracerait la conquête du bonheur serait une œuvre révolutionnaire[299]. » Le bonheur ardent déploie une énergie vitale d'un sujet libéré, capable *a posteriori* de méditer sur ce désir d'être heureux, et surtout de vivre : « J'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. » (*LE*, p. 186) La quête de bonheur n'est pas séparable d'une conquête de soi, ce qui explique le caractère solitaire de Mersault/Meursault : la solitude ramène le sujet à lui-même, à son être en devenir et empêche autrui de le réduire à un moi figé, à une psychologie obsolète. La subjectivité est donc un carcan à dépasser par la voie de l'absurde, qui réenvisage cette figure du sujet à travers son mode d'expression et d'action, dans une perpétuelle réaffirmation de sa propre énergie vitale au présent.

[299] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 93

CONCLUSION

Dans la période de renouveau littéraire du XX^e siècle qui combine transgressions littéraires et discussion de la notion de personnage, Albert Camus réenvisage le rapport entre le sujet et l'absurde. Mersault et, plus encore, Meursault font l'expérience du sentiment de l'absurde et exhibent un rapport de défiance vis-à-vis du langage, qui se traduit stylistiquement par un art de l'ellipse et une poétique du silence, où la subjectivité devient implicite. Le « cœur sec du créateur[300] » sollicite la participation du lecteur, l'incitant à dépasser l'apparente froideur des protagonistes et à reconstituer leur psyché, ancrée dans une profonde solitude. L'indicible devient éloquent chez l'homme absurde, les sentiments sont à deviner, à interpréter aussi bien derrière les mots que derrière les silences. C'est la leçon que tire Albert Camus lorsqu'il abandonne son roman *La Mort Heureuse*, premier projet romanesque à l'écriture laborieuse, pour se consacrer pleinement à la rédaction de *L'Étranger* : bien que l'on puisse considérer Mersault comme une ébauche de Meursault, il n'esquisse que certains traits du personnage absurde, encore trop influencé par les élans autobiographiques d'Albert Camus qui, pensant ses jours comptés du fait de la maladie, cherche à assembler toutes ses idées et tous ses souvenirs en une seule œuvre. Avec Meursault, c'est la rupture, aussi bien stylistique qu'affective. À la langue poétique parfois saturée d'images de *La Mort Heureuse*, l'écrivain préfère désormais la pureté et l'innocence du style à travers *L'Étranger*, privilégiant l'être au paraître. Toutefois, un lien intertextuel manifeste subsiste entre les deux romans, le premier constituant le point de départ du second, puisqu'Albert Camus y puise motifs, caractéristiques de personnages, figures de style, et même des extraits entiers pour les transposer dans son nouveau projet romanesque. Cette intertextualité, plus ou moins explicite, nous a permis de dépasser une étude cloisonnée de chaque œuvre, fermée sur chacune d'entre elles, pour les envisager sous un angle comparatif. Il s'agissait d'explorer davantage la relation entre une œuvre connue dans le monde entier et un roman abandonné et dénigré par son auteur lui-même, pourtant à réhabiliter pour mieux saisir les enjeux herméneutiques et stylistiques de *L'Étranger*. Le bouleversement énonciatif engendré par le passage du il au je d'un roman à l'autre s'est imposé comme le fondement de cette mise en regard, avec toujours en ligne de mire une réflexion sur le sujet confronté à l'absurde. La distance que l'auteur prend avec lui-même se traduit par un effet de distanciation

[300] CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 113

et de neutralisation dans l'acte d'écriture, en contrepoint de l'identification traditionnellement permise par le je. Cette économie de moyens, par effacements textuels et stratégies de refus du *pathos*, n'est qu'un moyen de réenvisager notre rapport au sujet, dans un glissement d'une considération métatextuelle à une méditation métaphysique. Le remodelage de Mersault en Meursault ne se limite pas au processus d'objectivation : notre étude a montré les dissonances entre les deux romans sans en exclure les similitudes, considérant la neutralité des figures romanesques comme une forme de pseudo-objectivité, non dénuée de coloration subjective. En effet, la présence du sujet est multiple au fil des deux œuvres et de la réécriture, réaffirmant leur lien de continuité : assez manifeste dans les mouvements de poétisation, de resémantisation ou d'explicitation d'un texte à un autre, l'expression subjective peut se montrer plus surprenante, lorsqu'elle exhibe un primat du langage du corps sur celui du cœur, corps disloqué ou placé dans une posture de passivité, remettant en question le précepte du personnage au service d'une progression dramatique. Toutefois, ce statisme n'est pas synonyme de fatalité pour les protagonistes et doit être mis en lien avec l'éveil de l'individu face à l'absurdité de l'existence, du monde, d'autrui. Le choc produit par le sentiment de l'absurde entraîne certes une paralysie de l'être. Néanmoins, l'angoisse qui l'assaille doit le pousser à rejeter les carcans sociaux et moraux afin de vivre sa vie plus passionnément encore que lorsqu'il n'avait pas pleinement conscience de sa finitude, d'apprécier l'instant présent comme si son existence devait être un perpétuel recommencement, un éternel retour.

Dans la perspective de ce questionnement métaphysique, nous nous étions demandé comment le cheminement de l'expression de la subjectivité, d'un roman à l'autre, pouvait marquer la réaffirmation du sujet, assailli par le sentiment d'absurde. La prise de conscience de l'absurde se caractérise par sa violence et sa soudaineté. Dépossédé de lui-même, le sujet ne semble plus qu'une forme vide, dénuée d'intention et de finalité. Il semblait donc paradoxal de considérer l'absurde comme une voie de reconquête du sujet, puisqu'il paraît annihiler la notion même de subjectivité au profit de celle de passivité, symptomatique d'une angoisse extrême face à une mort prochaine. Pourtant, Albert Camus insuffle à l'absurde une dimension performative : la *ré*affirmation de soi passe d'abord par une remise en question de sa conscience subjective, afin de la réenvisager plus intensément et plus dynamiquement[301]. Cela implique un processus progressif, qui correspond à la métamorphose du sentiment de l'absurde – transcrit à travers l'anthropomorphisme ou encore le rapport des personnages au temps – en notion de

[301] À noter que le préfixe *-*re* induit aussi bien un sème d'intensité, qu'un sème de retour, de répétition. Les protagonistes déploient cette double dimension sémantique à travers l'idée de renaissance, et leur désir de revivre perpétuellement.

l'absurde dans l'œuvre camusienne, dans un glissement du constat angoissé de l'être à sa réappropriation féconde et libératrice au sein de son existence. L'absurde prend alors la forme d'une « révolte humaine contre l'irrémédiable[302] » selon les mots d'Albert Camus : alors que Mersault, que l'on peut déjà considérer comme une incarnation de l'absurde, préfigure ce sentiment de révolte sans parvenir à l'extérioriser, Meursault le clamera, poussé par son *amor fati*, véritable libération psychique et sociale. C'est ce cri, extatique et pourtant si lucide, qui lui permet de réaffirmer son identité. La clairvoyance déploie l'élan vital et provoque la véritable puissance émotionnelle, à l'inverse du sentimentalisme feint, comme l'explique l'écrivain dans *Le Mythe de Sisyphe* : « C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté[303]. » Si Mersault, incapable de se libérer de son mal-être par la parole, apparaît comme un personnage moins abouti que Meursault, c'est en raison de ce manque d'équilibre dans le style de *La Mort Heureuse*. Sans chercher à résoudre le paradoxe entre objectivité et subjectivité et à catégoriser rigidement ses œuvres, Albert Camus nous en propose un dépassement, en se nourrissant de cette dualité, reflet de la complexité de la psyché humaine, au même titre que l'antagonisme entre la mort et la vie, dont la coexistence est la condition même de l'absurde. L'auteur l'affirme par l'intermédiaire du personnage de la mère dans *Le Malentendu* : « Je vis à nouveau, au moment où je ne puis plus supporter de vivre[304]. » L'horizon de mort est une clé de jouissance de l'existence. De la même manière que l'être doit réenvisager son rapport à la vie avec lucidité face à l'absurde, l'instance lectorielle est poussée à repenser le concept figé de subjectivité comme mouvance psychique, comme impulsion vitale, dans la mesure où l'individu est toujours plus que ce qu'il prétend être ou que ce que l'on prétend qu'il est. La figure du sujet est à inscrire dans une dynamique incessamment paradoxale, ponctuée de différents stades, entre instinct de vie et instinct de mort, entre silence et expressivité, entre dépossession et réappropriation de soi.

Dans ces deux premiers romans, Albert Camus réenvisage la subjectivité d'un point de vue existentiel et pratique, mais conserve le principe d'un récit gravitant autour d'une unique conscience subjective. Ce principe de focalisation interne est source d'inspiration pour William Styron lors de sa lecture de *L'Étranger*, comme il l'explique dans *Face aux ténèbres* :

> La solitude cosmique de Meursault, le héros du roman, me hantait au point que lorsque j'entrepris d'écrire *Les confessions de Nat Turner*, je ne pus m'empêcher d'utiliser la technique

[302] CAMUS Albert*, Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 236
[303] *Ibid*., p. 222
[304] *Ibid*., p. 490

> de Camus en présentant l'histoire du point de vue d'un narrateur isolé dans la cellule de sa prison au cours des heures qui précèdent son exécution[305].

Toutefois, la solitude du protagoniste n'offre pas la possibilité au lecteur de s'immerger dans la conscience des autres figures romanesques, des personnages secondaires. En 2014, Kamel Daoud propose donc un déplacement de la subjectivité dans *Meursault, contre-enquête* : on glisse de la conscience subjective du meurtrier Meursault, à celle du frère de l'Arabe. Ce nouveau narrateur revient non seulement sur le moment du meurtre, dénonçant l'égocentrisme du roman camusien qui reporte toute l'attention autour de Meursault et gomme l'identité et l'humanité de la victime anonyme, renommée Moussa, mais se substitue aussi au héros de *L'Étranger* dans de nombreux fragments : on retrouve notamment un passage où il se montre incapable de ressentir et d'exprimer de l'amour envers Meriem, à l'instar de Mersault à l'égard de Lucienne, et de Meursault avec Marie. L'auteur calque même plusieurs extraits du roman d'Albert Camus dans son œuvre contemporaine : la tirade du protagoniste de *L'Étranger* contre l'aumônier est reprise, subissant seulement quelques variations pour devenir celle du narrateur de *Meursault, contre-enquête* contre l'imam :

> Alors, je ne sais pas pourquoi, quelque chose a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit qu'il n'était pas question qu'il prie pour moi. Je l'ai pris par le col de sa gandoura. J'ai déversé sur lui tout le fond de mon cœur, joie et colère mêlées[306].

Ce déplacement de point de vue constitue une autre manière de réenvisager la subjectivité, en l'élargissant à d'autres consciences, tout comme la mise en regard de Mersault et Meursault a pu nous permettre de dépasser le cadre de la psyché des personnages pour déployer une réflexion sur l'existence, s'étendant bien au-delà du moi. La conscience subjective apparaît en fin de compte comme un cadre rassurant mais toujours à surpasser, dans un mouvement vers autrui, vers soi-même, ou vers le monde, porté par la passion de vivre de l'individu selon l'expression consacrée de Friedrich Nietzsche, par son « éternelle vivacité[307] ».

---

[305] STYRON William, *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie,* traduit de l'anglais par RAMBAUD Maurice, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 39-40

[306] DAOUD Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 151

[307] « Ce qui importe, ce n'est pas la vie éternelle, c'est l'éternelle vivacité. » (*Opinions et sentences mêlées*, aphorisme 408) cité par Albert CAMUS, in « L'homme absurde » In *Le Mythe de Sisyphe, Œuvres complètes. I. 1931-1944,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 276

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1ère édition : 1942]

CAMUS Albert, *La Mort Heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010 [1ère édition : 1971]

CORPUS SECONDAIRE

CAMUS Albert, *Carnets [1]. Mai 1935-février 1942*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013

CAMUS Albert, *Œuvres complètes. I. 1931-1944*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, comprenant : *L'Envers et l'Endroit, Noces, Le Mythe de Sisyphe, Le Malentendu, Caligula, et al.*

CAMUS Albert, *Œuvres complètes II. 1944-1948*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, comprenant *Lettres à un ami allemand, La Peste.*

CAMUS Albert, *Œuvres complètes III. 1949-1956*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, comprenant *Les Justes, L'Homme Révolté.*

CAMUS Albert, *Œuvres complètes IV. 1957-1959*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, comprenant *L'Exil et le Royaume, Réflexions sur la guillotine, Les Possédés, Le Premier Homme, et al.*

CAMUS Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1ère édition : 1956]

CAMUS Albert, « L'Intelligence et l'échafaud », In *Confluences*, 1943, n°21-24

SUR ALBERT CAMUS

Ouvrages :

BRISVILLE Jean-Claude, *Camus*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque idéale », 1959

GRENIER Roger, *Albert Camus soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987

GUERIN Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Ed. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009

HOBBY Françoise, *La Symbolique d'euphémisation dans l'Univers fictif d'Albert Camus*, Berne, Peter Lang Publishing Inc, 2000

LYOTARD Dolorès *et al*., *Albert Camus contemporain,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2009

MATTEI Jean-François, *Comprendre Camus*, Paris, Max Milo, coll. « Essai graphique », 2013

MATTEI Jean-François (dir.), *Albert Camus et la philosophie*, Paris, coll. PUF, coll. « Thémis Philosophie », 1997

TODD Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF biographies », 1996

STYRON William, *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie*, traduit de l'anglais par Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, chap. II

SPIQUEL Agnès, PROUTEAU Anne (dir.), « Avant-propos » à *Lire les* Carnets *d'Albert Camus,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017

Articles :

CAMUS Catherine *et al., Camus l'éternel révolté*, *Les Hors-série de L'Obs*, sept. 2017

HÉBERT Sophie, « Les carnets d'Albert Camus : ceci n'est pas un journal », In *Lire les Carnets d'Albert Camus* [URL : https://books.openedition.org/septentrion/13625]

SALAS Denis, « Albert Camus, l'humaniste intransigeant », In *Études*, 2012/1 (Tome 416), p. 79-90 [URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-1-page-79.htm]

SUR *LA MORT HEUREUSE* & SUR *L'ÉTRANGER*

Ouvrages :

ABBOU André, « Le système expressif de *L'Étranger*, entre Babel et Prométhée », In *Albert Camus et les écritures du XX e siècle*, Artois Presses université, 2003

BARRIER Maurice-Georges, *L'art du récit dans « L'étranger » d'Albert Camus,* Paris, Ed. A.G. Nizet, 1966

BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de *L'étranger* » in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1995, p. 60-63

DAOUD Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014

FITCH Brian Thomas, *Narrateur et narration dans « L'étranger » d'Albert Camus : analyse d'un fait littéraire*, 2nde ed. revue et augmentée, Paris, Archives Revue Lettres modernes n°34, 1968

GASPARI Séverine, notice « Mersault », « La Mort Heureuse », In *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves GUERIN éd., Paris, Laffont, 2009, collection Bouquins, p. 543-544, p. 574-578

KAPLAN, Alice Yaeger, *En quête de «L'Étranger* », Paris, Gallimard, 2016

LEVI-VALENSI, Jacqueline, *Albert Camus, ou La naissance d'un romancier: 1930-1942*, Paris, coll. « Les cahiers de la nrf », Gallimard, 2006

SARTRE Jean-Paul, « Explication de *L'Étranger* » In *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 99-121

Articles :

ADAM Jean-Michel, NOËL Mireille, « Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de l'*Étranger*. » In: *Langages*, 29e année, n°118, 1995. Les enjeux de la stylistique, sous la direction de Daniel Delas. p. 64-84. [URL : www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_118_1715]

CVETANKA Conkinska, « Le « je » polyphonique du monologue intérieur dans *L'Étranger* de Camus. », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.1 | 2001, mis en ligne le 27 novembre 2014 [URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6954]

SUR L'ABSURDE

Ouvrages :

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe, In Œuvres Complètes I. 1931-1944*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade n°161, 2006 [1ère parution : 1942]

COMTE-SPONVILLE, André, « L'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », In *Albert Camus et la philosophie*, Anne-Marie AMIOT, Jean-François MATTEI (dir.), Paris, PUF, coll. « Thémis Philosophie », 1997, p. 159-172

ENTHOVEN Raphaël (dir.), *L'absurde*, Paris, Fayard, coll. « Les Nouveaux chemins de la connaissance », 2010

ESSLIN Martin, *Au-delà de l'absurde*, traduit de l'anglais par Françoise Vernan, Paris, éd. Buchet Chastel, 1970

ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1971

RENSI Giuseppe, *La philosophie de l'absurde*, Paris, éd. Allia, 1996

WEYEMBERGH, Maurice, notices « Absurde », *« Mythe de Sisyphe »*, *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves GUERIN éd., Paris, Laffont, 2009, collection Bouquins, p. 7-10, p. 585-592

Articles :

BRAZ Adelino, « La conscience de l'absurdité chez Camus : L'héritage d'un autre existentialisme », *Horizons philosophiques*, 16(2), 2006, p. 1–8. [URL : https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2006-v16-n2-hphi3202/801315ar/]

LITTÉRATURE

Ouvrages :

AUREGAN Pierre, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, coll. « Culture et histoire », 1998

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972 [1ère parution : 1953]

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Gallimard, 1976

JOUVE Vincent, VERCIER Bruno, *La lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993

OTTEN Michel, « La lecture comme reconnaissance », In *Français 2000*, n°104, fév. 1982

POULET Georges, « Lecture et interprétation du texte littéraire », in *Qu'est-ce que le texte ?*, ouv. Collectif, Paris, Corti, 1975

RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, éd. José Corti, 1991

RAIMOND Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Les Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1961

SARTRE Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, éd. Verdier Lagrasse, coll. « Verdier », 1998

STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, Gallimard, 1970

VIART Dominique, *Le Roman français au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 1999

STYLISTIQUE

Ouvrages :

ADAM Jean-Michel, *Le paragraphe : entre phrases et texte,* Malakoff, Armand Colin, coll. « U », 2018

ANSCOMBRE Jean-Claude, *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité*, Lyon, ENS éd., 2012

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966

BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2015 [1ère édition : 1998]

DANON-BOILEAU Laurent, *Le sujet de l'énonciation : psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, 2007

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984

HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 2003

HERVEY Sándor, *Semiotic Perspectives*, Routledge Library Editions : Semantics and Semiology, 2016

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par RUWET Nicolas, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 [1ère édition : 1963]

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine*, L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Quatrième édition, Paris, Armand Colin, coll. « U linguistique », 2006 [1ère édition : 1999]

RABATEL Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 1998

REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Malakoff, Armand Colin, coll. « 128 », 2016 [1ère édition : 1997]

SEVE Bernard, *De haut en bas : Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010

TOMASSONE Roberte, *Une langue : le français*, Hachette Éducation, coll. « Les grands repères culturels », 2001, p. 184-192

Articles :

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », In: *L'Information Grammaticale*, N. 55, 1992

CORBLIN Francis, « *Ceci* et *cela* comme formes à contenu indistinct », In: *Langue française*, n°75, 1987. La clarté française, sous la direction de Marc Wilmet, p. 89

MEUNIER André, « Modalités et communication », Jacqueline Pinchon (dir.), « Communication et analyse syntaxique », *Langue française*, n°21, 1974, p. 8-25. Consultable en ligne. [URL : http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1974_num_21_1_5662]

PLANE Sylvie, « Dynamique de l'écriture et processus de resémantisation », *Pratiques* [En ligne], 173-174 | 2017, mis en ligne le 10 mars 2017 [URL : http://journals.openedition.org/pratiques/3307]

PHILOSOPHIE

Ouvrages :

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013 [1ère édition : 1889]

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997

FREUD Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001 [1ère édition : 1917]

KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, §1 Traduit par Foucault, Vrin, 1984 [1ère édition : 1798]

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain,* bibliogr., introd. et notes par Jacques Brunschwig. Paris, Flammarion, 1990 [1ère édition : 1765]

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, traduit par A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1950, §354 [1ère édition : 1882]

NIETZSCHE Friedrich, *La Volonté de puissance,* Paris, Gallimard, tome I, 1948 [1ère édition : 1901]

NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la Morale*, trad. Par H. Albert, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1964 [1ère édition : 1887]

POISSON Marina (dir.), *Réflexion (sur) la sensation. Volume 2*, Éditions des archives contemporaines, coll. « PLID », 2014

Articles :

LACAN Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », In *Revue française de psychanalyse*, Paris, 1949

ORTOLI Sven *et al.*, *Nietzsche, l'antisystème*, *Philosophie magazine – Hors-série,* Paris, Été 2015

USUELS

Le Grand Atlas de la littérature française, Paris, ed. Atlas, août 1994

Dictionnaire *Littré :* https://www.littre.org/

Le Trésor de la Langue Française informatisé : https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/

RIEGEL Martin *et al., Grammaire méthodique du français,* PUF, coll. « Quadridge Manuels », 2016 [1ère édition : 1994]

SITOGRAPHIE

Site internet de la Société des études camusiennes [URL : http://www.etudes-camusiennes.fr/wordpress/]

Films & podcasts :

ARFEUX Marc-Henri, « L'absurde 1/5 : Albert Camus », podcast des *Nouveaux Chemins de la Connaissance*, émission diffusée le 11 mai 2009 [URL : https://www.youtube.com/watch?v=byt5bgadD20]

CAMUS Albert, *Discours de réception du Prix Nobel de littérature*, prononcé à Oslo, le 10 décembre 1957 [URL : https://www.youtube.com/watch?v=M5QD-32MCv4&t=293s]

« Pourquoi il faut relire *L'étranger* », France culture. Diffusion d'une conférence de SPIQUEL Agnès, *Victor Hugo et Albert Camus : deux écrivains contre la peine de mort (3)*, Université de Nantes, novembre 2017 [URL : https://www.franceculture.fr/conferences/universite-de-nantes/agnes-spiquel-letranger]

VISCONTI Luchino, *L'étranger* [titre original : *Lo straniero*], Italie, Dino De Laurentiis Cinematografica, 1967 [URL : https://www.youtube.com/watch?v=OkjGt678TNA]

ANNEXE 1

Passages comparés	***La Mort Heureuse***	***L'Étranger***
SCÈNE D'OBSERVATION À LA FENÊTRE	p. 38-41 (I, chap. 2) de « Mersault retourna sa chaise » à « dit Mersault. »	p. 30-33 (I, chap. 2) de « J'ai retourné ma chaise » à « rien de changé. »
BAIN PURGATOIRE	p. 160-162 (II, chap. 5) de « Il lui fallait maintenant » à « en riant de bonheur. »	p. 81-83 (I, chap. 6) de « Masson voulait se baigner » à « un peu endormi. »
MEURTRE	p. 14-17 (I, 1) de « Devant le seuil » à « Mersault se mit à trembler. »	p. 93-95 (I, chap. 6) de « J'ai pensé » à « sur la porte du malheur. »
RÉFLEXION SUR LE TEMPS	p. 138-139 (II, chap. 4) de « Pourtant » à « hors de la courbe de ses journées. »	p. 125-126 (II, chap. 2) de « Ainsi » à « dans les prisons. »
POSTURE DE L'HOMME FACE À LA « MORT CONSCIENTE »	p. 163 (II, chap. 5) de « Dans ce balancement» à « reconquérir sa lucidité. »	p. 171-172 (II, chap. 5) « Il y avait » à « dans ma cellule. »
CRI DE RÉVOLTE	p. 87 (II, 1) de « Mais tout tournait » à « de sa délivrance. »	p. 182-184 (II, chap. 5) de « Alors, je ne sais pas pourquoi » à « en criant tout ceci. »
EXPLICIT	p. 171-172 (II, chap. 5) de « Le matin » à « la vérité des mondes immobiles. »	p. 185-186 (II, chap. 5) « Lui parti » à « avec des cris de haine. »

ANNEXE 2

<u>Scène d'observation à la fenêtre</u> :

Mersault retourna sa chaise, la plaça comme le marchand de tabacs et fuma deux cigarettes coup sur coup. Il rentra dans la chambre, cassa un morceau de chocolat et revint le manger à la fenêtre. Peu après, le ciel s'assombrit et de suite se découvrit. Mais le passage des nuages avait laissé sur la rue comme une promesse de pluie qui la rendait plus sombre.	J'ai retourné ma chaise et je l'ai placée comme celle du marchand de tabac parce que j'ai trouvé que c'était plus commode. J'ai fumé deux cigarettes, je suis rentré pour prendre un morceau de chocolat et je suis revenu le manger à la fenêtre. Peu après, le ciel s'est assombri et j'ai cru que nous allions avoir un orage d'été. Il s'est découvert peu à peu cependant. Mais le passage des nuées avait laissé sur la rue comme une promesse de pluie qui l'a rendue plus sombre. Je suis resté longtemps à regarder le ciel.
À cinq heures, des tramways arrivèrent dans le bruit, ramenant des stades de banlieues des grappes de spectateurs, perchés sur les marchepieds et les rambardes. Les tramways suivants ramenèrent les joueurs qu'on reconnaissait à leurs petites valises. Ils hurlaient et chantaient à pleins poumons que leur club ne périrait pas. Plusieurs firent des signes à Mersault. L'un cria : « On les a eus ! – Oui », dit seulement Mersault en secouant la tête. Les autos alors se firent plus nombreuses. Certaines avaient chargées de fleurs leurs ailes et leurs pare-chocs.	À cinq heures, des tramways sont arrivés dans le bruit. Ils ramenaient du stade de banlieue des grappes de spectateurs perchés sur les marchepieds et les rambardes. Les tramways suivants ont ramené les joueurs que j'ai reconnus à leurs petites valises. 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. À partir de ce moment, les autos ont commencé à affluer.
Puis la journée tourna encore un peu. Au-dessus des toits, le ciel devenait rougeâtre. Avec le soir naissant les rues s'animèrent à nouveau. Les promeneurs revenaient.	La journée a tourné encore un peu. Au-dessus des toits, le ciel est devenu rougeâtre et, avec le soir naissant, les rues se sont animées. Les promeneurs revenaient peu à peu. J'ai reconnu le monsieur distingué au milieu d'autres. Les enfants pleuraient ou se laissaient traîner. Presque aussitôt, les cinémas du quartier ont déversé dans la rue un flot de spectateurs. Parmi eux, les jeunes gens avaient des gestes plus décidés que d'habitude et j'ai pensé qu'ils avaient vu un film d'aventures. Ceux qui revenaient des cinémas de la ville arrivèrent un peu plus tard.
Fatigués, les enfants pleuraient ou se laissaient traîner. À ce moment, les cinémas du quartier déversèrent dans la rue un flot de spectateurs. Mersault retrouvait, dans les gestes décidés et ostentatoires des jeunes gens qui en sortaient, le commentaire inconscient du film d'aventures qu'ils avaient vu. Ceux qui revenaient des cinémas de la ville arrivèrent un peu plus tard. Ils étaient plus graves. Entre les rires et les grosses farces, réapparaissait dans leurs yeux et dans leur maintien comme une nostalgie de ces vies au style brillant que le cinéma leur avait ouvertes. Ils restèrent dans la rue, allant et venant. Et sur le trottoir en face de Mersault, il finit par se former deux courants. Les jeunes filles du quartier, en cheveux, se tenaient le bras et formait l'un d'eux. Les jeunes gens, de l'autre, lançaient des plaisanteries dont elles riaient en détournant la tête. Les gens sérieux entraient dans les cafés ou sur les trottoirs faisaient des groupes que l'eau humaine qui circulait contournait comme des îlots.	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. Plusieurs d'entre elles, que je connaissais, m'ont fait des signes.
La rue était maintenant éclairée et les lampes électriques faisaient pâlir les premières étoiles qui montaient dans la nuit. Sous Mersault, les trottoirs s'étalaient avec leurs chargements d'hommes et de lumières. Les lampes faisaient luire le pavé gras et les tramways à distance régulière mettaient leurs reflets sur des cheveux brillants,	Les lampes de la rue se sont alors allumées brusquement et elles ont fait pâlir les premières étoiles qui montaient dans la nuit. J'ai senti mes yeux se fatiguer à regarder les trottoirs avec leur chargement d'hommes et de lumières. Les lampes faisaient luire le pavé mouillé, et les tramways, à intervalles réguliers, mettaient leurs reflets sur

une lèvre humide, un sourire ou un bracelet d'argent. Peu après, avec les tramways plus rares et la nuit déjà noire au-dessus des arbres et des lampes, le quartier se vida insensiblement et le premier chat traversa lentement la rue déserte à nouveau. Mersault songea au dîner. Il avait un peu mal au cou d'être resté longtemps appuyé sur le dossier de sa chaise. Il descendit acheter du pain et des pâtes, fit sa cuisine, mangea. Il retourna à la fenêtre. Des gens sortaient, l'air avait fraîchi. Il frissonna, ferma ses vitres et revint vers la glace, au-dessus de la cheminée. Sauf certains soirs où il recevait Marthe, ou sortait avec elle, et sa correspondance avec ses amies de Tunis, toute sa vie était dans la perceptive jaunie que la glace lui offrait d'une chambre où la lampe à alcool crasseuse voisinait avec des bouts de pain. « Encore un dimanche de tiré », dit Mersault. CAMUS Albert, *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010, p. 30-33	des cheveux brillants, un sourire ou un bracelet d'argent. Peu après, avec les tramways plus rares et la nuit déjà noire au-dessus des arbres et des lampes, le quartier s'est vidé insensiblement, jusqu'à ce que le premier chat traverse lentement la rue de nouveau déserte. J'ai pensé alors qu'il fallait dîner. J'avais un peu mal au cou d'être resté longtemps appuyé sur le dos de ma chaise. Je suis descendu acheter du pain et des pâtes, j'ai fait ma cuisine et j'ai mangé debout. J'ai voulu fumer une cigarette à la fenêtre, mais l'air avait fraîchi et j'ai eu un peu froid. J'ai fermé mes fenêtres et en revenant j'ai vu dans la glace un bout de table où ma lampe à alcool voisinait avec des morceaux de pain. J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé. CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 38-41

<u>Bain purgatoire</u> :

Il lui fallait maintenant s'enfoncer dans la mer chaude, se perdre pour se retrouver, nager dans la lune et la tiédeur pour que se taise ce qui en lui restait du passé et que naisse le chant profond de son bonheur. Il se dévêtit, descendit quelques rochers et entra dans la mer. Elle était chaude comme un corps, fuyait le long de son bras, et se collait à ses jambes d'une étreinte insaisissable et toujours présente.	Masson voulait se baigner, mais sa femme et Raymond ne voulaient pas venir. Nous sommes descendus tous les trois et Marie s'est immédiatement jetée dans l'eau. Masson et moi, nous avons attendu un peu. […] Puis je n'ai plus fait attention à ce tic parce que j'étais occupé à éprouver que le soleil me faisait du bien. Le sable commençait à chauffer sous les pieds. J'ai retardé encore l'envie que j'avais de l'eau, mais j'ai fini par dire à Masson : « On y va ? » J'ai plongé. Lui est entré dans l'eau doucement et s'est jeté quand il a perdu pied.
Lui, nageait régulièrement et sentait les muscles de son dos rythmer son mouvement. À chaque fois qu'il levait un bras, il lançait sur la mer immense des gouttes d'argent en volées, figurant, devant le ciel muet et vivant, les semailles splendides d'une moisson de bonheur. Puis le bras replongeait et, comme un soc vigoureux, labourait, fendant les eaux en deux pour y prendre un nouvel appui et une espérance plus jeune. Derrière lui, au battement de ses pieds naissait un bouillonnement d'écume, en même temps qu'un bruit d'eau clapotante, étrangement clair dans la solitude et le silence de la nuit.	Il nageait à la brasse et assez mal, de sorte que je l'ai laissé pour rejoindre Marie. L'eau était froide et j'étais content de nager.
À sentir sa cadence et sa vigueur, une exaltation le prenait, il avançait plus vite et bientôt il se trouva loin des côtes, seul au cœur de la nuit et du monde. Il songea soudain à la profondeur qui s'étendait sous ses pieds et arrêta son mouvement. Tout ce qu'il avait sous lui l'attirait comme le visage d'un monde inconnu, le prolongement de cette nuit qui le rendait à lui-même, le cœur d'eau et de sel d'une vie encore inexplorée. Une tentation lui vint qu'il repoussa aussitôt dans une grande joie du corps. Il nagea plus fort et plus avant.	Avec Marie, nous nous sommes éloignés et nous nous sentions d'accord dans nos gestes et dans notre contentement. Au large, nous avons fait la planche et sur mon visage tourné vers le ciel le soleil écartait les derniers voiles d'eau qui me coulaient dans la bouche. Nous avons vu que Masson regagnait la plage pour s'étendre au soleil. De loin, il paraissait énorme. Marie a voulu que nous nagions ensemble. Je me suis mis derrière elle pour la prendre par la taille et elle avançait à la force des bras pendant que je l'aidais en battant des pieds.
Merveilleusement las, il retourna vers la rive. À ce moment il entra soudain dans un courant glacé et fut obligé de s'arrêter, claquant les dents et les gestes désaccordés. Cette surprise de la mer le laissait émerveillé. Cette glace pénétrait ses membres et le brûlait comme l'amour d'un Dieu d'une exaltation lucide et passionnée qui le laissait sans force. Il revint plus péniblement et sur le rivage, face au ciel et à la mer, il s'habilla en claquant des dents et en riant de bonheur.	Le petit bruit de l'eau battue nous a suivis dans le matin jusqu'à ce que je me sente fatigué. Alors j'ai laissé Marie et je suis rentré en nageant régulièrement et en respirant bien. Sur la plage, je me suis étendu à plat ventre près de Masson et j'ai mis ma figure dans le sable. Je lui ai dit que « c'était bon » et il était de cet avis. Peu après, Marie est venue. Je me suis retourné pour la regarder avancer. Elle était toute visqueuse d'eau salée et elle tenait ses cheveux en arrière. Elle s'est allongée flanc à flanc avec moi et les deux chaleurs de son corps et du soleil m'ont un peu endormi.
CAMUS Albert, *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010, p. 160-162	CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 81-83

<u>Meurtre</u> :

Devant le seuil il s'arrêta et mit ses gants. Il ouvrit la porte que l'infirme faisait tenir ouverte et la referma naturellement. Il s'avança dans le couloir et, parvenu devant la troisième porte à gauche, il frappa et entra. Zagreus était bien là, dans un fauteuil, un plaid sur les moignons de ses jambes, près de la cheminée, à la place exacte que Mersault occupait deux jours auparavant. Il lisait, et son livre reposait sur ses couvertures tandis qu'il fixait de ses yeux ronds, où ne se lisait aucune surprise, Mersault maintenant arrêté près de la porte refermée. Les rideaux des fenêtres étaient tirés et il y avait par terre, sur les meubles, au coin des objets, des flaques de soleil. Derrière les vitres, le matin riait sur la terre dorée et froide. Une grande joie glacée, des cris aigus d'oiseaux à la voix mal assurée, un débordement de lumière impitoyable donnaient à la matinée un visage d'innocence et de vérité.	J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout, il était encore assez loin. Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire. J'ai attendu.
Mersault s'était arrêté, saisi à la gorge et aux oreilles par la chaleur étouffante de la pièce. Malgré le changement du temps, Zagreus avait allumé un grand feu. Et Mersault sentait son sang monter aux tempes et battre l'extrémité de ses oreilles. L'autre, toujours silencieux, le suivait des yeux. Patrice marcha vers le bahut de l'autre côté de la cheminée et sans regarder l'infirme, déposa sa valise sur la table. Arrivé là, il sentit un tremblement imperceptible dans ses chevilles. // Il s'arrêta et mit à sa bouche une cigarette qu'il alluma maladroitement à cause de ses mains gantées. Un petit bruit derrière lui. […] La valise fermée, il jeta sa cigarette à demi consumée dans le feu et, prenant le revolver dans sa main droite, s'approcha de l'infirme. Zagreus maintenant regardait la fenêtre. On entendit une auto passer lentement devant la porte, avec un bruit léger de mastication. Zagreus, sans bouger, semblait contempler toute l'inhumaine beauté de ce matin d'avril. Lorsqu'il sentit le canon du revolver sur sa tempe droite, il ne détourna pas les yeux.	La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. 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. 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. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. // Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. 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. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux.
Mais Patrice qui le regardait vit son regard s'emplir de larmes. Ce fut lui qui ferma les yeux. Il fit un pas en arrière et tira. Un moment appuyé contre le mur, les yeux toujours fermés, il sentit son sang battre encore à ses oreilles. Il regarda. La tête s'était rejetée sur l'épaule gauche, le corps à peine dévié. Si bien qu'on ne voyait plus Zagreus, mais seulement une énorme plaie dans son relief de cervelle, d'os et de sang. Mersault se mit à trembler.	C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. 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, 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. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.
CAMUS Albert, *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010, p. 14-17	CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 93-95

Réflexion sur le temps :

Pourtant ses journées lui paraissaient encore longues. Il n'avait pas encore détaché son temps d'une carcasse d'habitudes qui lui servaient de points de repère. Il n'avait rien à faire et son temps prenait alors toute son extension. Chaque minute retrouvait sa valeur de miracle, mais il ne la reconnaissait pas encore pour telle. De même qu'en voyage, les jours paraissent interminables et que dans un bureau au contraire le passage du lundi au lundi se fait dans un éclair, de même, privé de ses appuis, il essayait de les retrouver encore dans une vie qui pourtant n'en avait que faire. Quelquefois il prenait une montre et regardait l'aiguille passer d'un chiffre à l'autre et s'émerveillait de ce que cinq minutes lui parussent alors interminables. Sans doute cette montre lui ouvrit le chemin pénible et torturant qui mène à l'art suprême de ne rien faire. […] Dans cette course d'un soleil à un autre soleil, ses journées s'ordonnaient suivant un rythme dont la lenteur et l'étrangeté lui devinrent aussi nécessaires qu'autrefois, son bureau, son restaurant et son sommeil. Dans les deux cas, il en était à peu près inconscient. Maintenant du moins, à ses heures de lucidité, il sentait que le temps était à lui et que dans ce court instant qui va de la mer rouge à la mer verte, quelque chose d'éternel se figurait pour lui en chaque seconde. Pas plus que le bonheur surhumain, il n'entrevoyait d'éternité hors de la courbe de ses journées. CAMUS Albert, *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010, p. 138-139	Ainsi, avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre, le temps a passé. J'avais bien lu qu'on finissait par perdre la notion du temps en prison. Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi. 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. Lorsqu'un jour, le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru, mais je ne l'ai pas compris. Pour moi, c'était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule et la même tâche que je poursuivais. […] CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 125-126

Posture de l'homme face à la « mort consciente » :

Dans ce balancement entre deux souffrances, cette somnolence et cette inquiétude qui le tirait du sommeil, il prit conscience soudain qu'il était malade. Une angoisse lui vint à la pensée qu'il pouvait peut-être mourir dans cette sorte d'inconscience et sans pouvoir regarder devant lui. Au village, l'horloge de l'église sonna sans qu'il pût reconnaître le nombre de coups. Il ne voulait pas mourir comme un malade. Pour lui du moins il ne voulait pas que la maladie fût ce qu'elle est souvent, une atténuation et comme une transition vers la mort. Ce qu'il voulait encore inconsciemment, c'était la rencontre de sa vie pleine de sang et de santé avec la mort. Et non la mise en présence de la mort et de ce qui était déjà presque la mort. Il se leva, tira péniblement un fauteuil vers la fenêtre et s'assit en se couvrant de couvertures. Derrière les rideaux légers aux endroits où les plis n'épaississaient pas l'étoffe, il voyait des étoiles. Il respira longuement et serra les bras de son fauteuil pour apaiser ses mains qui tremblaient. Il voulait reconquérir sa lucidité. CAMUS Albert, *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010, p. 163	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. Je faisais encore un effort pour détourner le cours de mes pensées. J'écoutais mon cœur. Je ne pouvais imaginer que ce bruit qui m'accompagnait depuis si longtemps pût jamais cesser. Je n'ai jamais eu de véritable imagination. J'essayais pourtant de me représenter une certaine seconde où le battement de ce cœur ne se prolongerait plus dans ma tête. Mais en vain. L'aube ou mon pourvoi étaient là. Je finissais par me dire que le plus raisonnable était de ne pas me contraindre. C'est à l'aube qu'ils venaient, je le savais. En somme, j'ai occupé mes nuits à attendre cette aube. Je n'ai jamais aimé être surpris. Quand il m'arrive quelque chose, je préfère être là. C'est pourquoi j'ai fini par ne plus dormir qu'un peu dans mes journées et, tout le long de mes nuits, j'ai attendu patiemment que la lumière naisse sur la vitre du ciel. […] CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942, DL 1998, p. 171-172

Cri de révolte :

[…] Une pointe aiguë lui brûlait la tempe. Le cœur vide et le ventre serré, sa révolte éclatait.	Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l'avais pris par le collet de sa soutane.
Des images de sa vie lui gonflaient les yeux.	Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. Il avait l'air si certain, n'est-ce pas ?
Quelque chose en lui clamait après des gestes de femmes, des bras qui s'ouvrent et des lèvres tièdes. […]	Pourtant, aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme. Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort.
Il regarda ses mains et ses doigts, et des désirs d'enfant se levaient dans son cœur.	Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. […]
Une ferveur ardente et secrète se gonflait en lui avec des larmes et c'était une nostalgie des villes pleines de soleil et de femmes, avec des soirs verts qui ferment les blessures.	Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais. […]
Les larmes crevèrent. En lui s'élargissait un grand lac de solitude et de silence sur lequel courait le chant triste de sa délivrance.	J'étouffais en criant tout ceci.
CAMUS Albert, *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010, p. 87	CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 182-184

<u>Explicit</u> :

Le matin qui pointa fut plein d'oiseaux et de fraîcheur. Le soleil se leva rapidement et d'un bond fut au-dessus de l'horizon. La terre se couvrit d'or et de chaleur. Dans le matin, le ciel et la mer s'éclaboussaient de lumières bleues et jaunes, par grandes taches bondissantes. Un vent léger s'était levé et par la fenêtre un air à goût de sel venait rafraîchir les mains de Mersault. À midi le vent cessa, la journée éclata comme un fruit mûr et sur toute l'étendue du monde, elle coula en jus tiède et étouffant, dans un concert soudain de cigales. La mer se couvrit de ce jus doré comme d'une huile et renvoya sur la terre écrasée de soleil un souffle chaud qui l'ouvrit et laissa monter des parfums d'absinthe, de romarin et de pierre chaude. De son lit, Mersault perçut ce choc et cette offrande et il ouvrit les yeux sur la mer immense et courbe, rutilante, peuplée des sourires de ses dieux. […]	Lui parti, j'ai retrouvé le calme. J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. […]
En lui montait lentement, comme depuis le ventre, un caillou qui cheminait jusqu'à sa gorge. Il respirait de plus de plus vite, profitant des passages. Cela montait toujours. Il regarda Lucienne. Il sourit sans une crispation, et ce sourire aussi venait de l'intérieur. Il se renversa sur son lit et il éprouva la lente montée en lui. Il regarda les lèvres gonflées de Lucienne et, derrière elle, le sourire de la terre. Il les regardait du même regard et avec le même désir. « Dans une minute, une seconde », pensa-t-il. La montée s'arrêta. Et pierre parmi les pierres, il retourna dans la joie de son cœur à la vérité des mondes immobiles.	Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, 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.
CAMUS Albert, *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 2010, p. 171-172	CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 185-186

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Résumé :

À partir de 1936, Albert Camus, désireux de tracer son propre paysage imaginaire, au-delà des écrits journalistiques et des essais, entreprend d'écrire son premier roman, *La Mort Heureuse*. Qualifié d'échec par l'auteur lui-même, sa publication à titre posthume en 1971 ne lui permettra pas d'être connu et reconnu du lectorat à l'instar de ses autres œuvres. Pourtant, son élaboration complexe marque une étape décisive dans la construction de l'identité littéraire d'Albert Camus, puisqu'elle introduira de grands motifs de sa poétique et tissera un lien de continuité entre ses différentes productions romanesques. *La Mort Heureuse* préfigure notamment le roman *L'Étranger*, dans la mesure où Mersault constitue déjà une ébauche du célèbre personnage de Meursault, par le sentiment d'absurde qui l'assaille et l'habite. L'auteur opère néanmoins un renversement énonciatif dans le processus de réécriture, d'un projet romanesque à l'autre, puisque le « il » animé d'élans pathétiques devient un « je » à la conscience étonnamment froide et opaque pour le lecteur. L'élaboration de la figure d'écrivain d'Albert Camus est ponctuée de remises en question philosophiques, mais aussi stylistiques, s'articulant autour de la notion du sujet, fortement discutée dans le courant du XX^{e} siècle. Notre démarche consistera à appréhender les modalités formelles de ce bouleversement subjectif, mais aussi à le nuancer afin de mettre en évidence les nombreuses similitudes qui unissent ces deux premières tentatives romanesques. Enfin, il s'agira de dépasser cette pseudo-objectivité, afin d'envisager un nouveau rapport existentiel à la subjectivité, comme impulsion vitale et non comme notion psychologique figée, à travers le prisme de l'absurde, « point de départ » pour citer Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, de la construction du sujet et de sa réaffirmation.

Mots-clés :

Stylistique, subjectivité, Albert Camus (1913-1960), absurde, *L'Étranger*, *La Mort Heureuse*