

cette recherche ininterrompue d'un tragique moderne » qu'il mena dans un effort incessant et constamment renouvelé jusqu'au moment où, à la veille de sa mort, il atteignit une parfaite maîtrise de l'expression dramatique et de sa mise en œuvre scénique. Rigueur, vérité, tension exigeante de l'homme contemporain « à la fois combattant et dérouter, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif<sup>18</sup> », sont les caractéristiques d'un théâtre d'affrontement qui se voulut à la mesure du monde, « école non de haine mais de réunion<sup>19</sup> ». Ainsi plus même que dans les registres du roman et de l'essai, nous assistons dans le théâtre de Camus à une fusion unique de l'homme et de l'œuvre, celle du dramaturge autant que celle éminemment créatrice du metteur en scène.

Homme de théâtre, Camus le fut dans toute la force du terme et sur tous les plans. Ce métier qui le passionna<sup>20</sup> lui permit aussi d'être le plus parfaitement lui-même et, par conséquent d'être heureux. Le bonheur ne consistait-il pas, selon sa propre définition, en un « simple accord entre un être et l'existence qu'il mène<sup>21</sup> ». C'est sur une note débordante de vitalité et d'optimisme que se termine la dernière communication officielle de Camus, homme de théâtre : « Recevoir et donner, n'est-ce pas là le bonheur et la vie enfin innocente dont je parlais en commençant. Mais oui, c'est la vie même, forte, libre, dont nous avons tous besoin. Allons donc nous occuper du prochain spectacle<sup>22</sup>. »

17. « *Le Malentendu, L'État de Siège, Les Justes* sont des tentatives dans des voies chaque fois différentes pour approcher de cette tragédie moderne » avait-il. Interview donnée à *Paris-Théâtre* (1958), *Théâtre...*, p. 1713.

18. « Sur l'avenir de la tragédie », *Théâtre...*, p. 1707.

19. Interview donnée à *Paris-Théâtre* (1958), *Théâtre...*, p. 1716.

20. Dès 1953, il songeait à trouver un théâtre à lui avec une troupe d'acteurs de ses amis qu'il dirigerait. C'est ce souhait que Malraux exauça lorsqu'il lui offrit la direction du *Théâtre Récamier* ou du *Théâtre de l'Œuvre*, à son choix.

21. *Noces*, p. 94.

22. « Gros plan » télévisé (12 mai 1959), *Théâtre...*, p. 1716.

## II. LA CRÉATION ROMANESQUE

« La vraie création romanesque [...] utilise le réel et n'utilise que lui, avec sa chaleur et son sang, ses passions et ses cris. Simple-ment, elle y ajoute quelque chose qui le transfigure<sup>a</sup>. »

Camus préférerait le terme de « récit » à celui de « roman ». De fait, dans *L'Étranger* et dans *La Chute*, un homme se parle et nous parle, en même temps; et sa présence est telle que nous ne doutons pas de la réalité de ce qu'il se contente de nous décrire ou de nous nommer. Dans *La Peste*, c'est encore un homme seul qui rapporte la « chronique » des événements, soulignant ainsi ce rôle de témoin privilégié que Camus assigne à ses personnages. Si les nouvelles de *L'Exil et le Royaume*, dont certaines sont plus nettement « objectives », font appel, délibérément à des techniques variées, leur réalisme, tant dans les situations ou les personnages que dans les décors, est évident (avec plus de réserve pour *Le Renégat*). Camus n'est donc pas un créateur de monde imaginaire; mais il s'agit pour lui de « faire vivre des mythes<sup>b</sup> », qui sont autant d'illustrations et d'expériences de la condition humaine. De la « divine disponibilité du condamné à mort<sup>c</sup> » que connaît Meursault, cet homme qui meurt pour sa vérité, au combat sans illusion que mène Rieux, à la duplicité pathétique de Clamence, à la douleur de Janine ou de Jonas, au malentendu dont Daru est la victime — rien qui ne soit parfaitement vrai, et rien, plus, qui ne nous porte un peu au-delà de la vérité simple, dans les limites de ce que l'on pourrait appeler un réalisme symbolique. De nombreux textes théoriques, *L'intelligence et l'échafaud*, *Pour une anthologie de l'insignifiance*, différentes préfaces, la présentation d'Herman Melville, des chapitres du *Mythe de Sisyphe*, « La création absurde », ou de *L'Homme révolté*, « Révolte et art », des analyses littéraires, des notes, des *Carnets* montrent de quels échos intérieurs résonnent les problèmes de la création artistique, et surtout romanesque; ils montrent aussi, même si parfois la théorie et

a. *L'Homme révolté*, IV. Révolte et art, Roman et révolte, Pléiade, *Essais*, p. 673.

b. Préface à *L'Envers et l'Endroit*, 1958, Pléiade, *Essais*, p. 13.

c. *Le Mythe de Sisyphe*, Pléiade, *Essais*, p. 142.

l'œuvre ne sont pas totalement en accord, quelle lucidité et quelle conscience, dans tous les sens du terme, président à la volonté créatrice.

Les textes rassemblés ici présentent diverses lectures des récits et nouvelles; elles ne se recourent pas : mais si tel critique insiste sur le mythe solaire dans *L'Étranger* et tel autre sur la peinture de l'absurde que l'on y peut trouver, il apparaît vite que l'un et l'autre de ces points de vue sont parfaitement fondés; leur diversité atteste de la richesse d'interprétation offerte par les symboles de l'œuvre.

J. L. V.

Sur L'ÉTRANGER

## Jean Grenier

*Une œuvre, un homme*

Il vient de paraître<sup>1</sup> un livre très significatif. *L'Étranger* d'Albert Camus mérite qu'on s'y arrête longuement. Ce jeune écrivain avait publié *L'Envers et l'Endroit* et *Noces*<sup>2</sup> où se dessine en pointillé la courbe qu'il trace ici d'une main ferme.

Deux sentiments très forts y transparaissent : l'amour de la vie éphémère et la révolte contre tout ce qui empêche d'en jouir. Voilà, dira-t-on, deux sentiments très répandus. Certes; aussi tout l'intérêt réside-t-il dans l'accent qui leur donne un tour personnel. L'amour de la vie y est exprimé de façon beaucoup plus intense qu'il n'est coutumier de le voir, avec fièvre, avec frénésie, avec rage. C'est surtout sensible dans l'essai « L'été à Alger ». « Pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées. » « J'appelle imbécile celui qui a peur de jouir. » Pourquoi chercher

CAHIERS DU SUD. Février 1943, n° 253, pp. 224-228.

1. Chez Gallimard.
2. Chez Charlot, à Alger.

dans la culture classique, dans les ruines de l'Italie autre chose que la splendeur du décor et une incitation à accroître le bonheur? Le bonheur peut être accru également par le dépouillement, par la nudité : voilà ce que nous enseigne la religion pour peu qu'on la dépouille de sa mythologie. Est-ce du matérialisme? « Le matérialisme le plus répugnant n'est pas celui qu'on croit mais bien celui qui veut nous faire passer des idées mortes pour des réalités vivantes et détourner sur des mythes stériles l'attention obstinée et lucide que nous portons à ce qui en nous doit mourir pour toujours. »

Un merveilleux exemple de cette ardeur de vivre est donné par la vie algérienne. Voilà réunis des gens de toute condition et de toute origine, sans croyances, sans regrets, sans traditions et qui l'été ne songent qu'à jouir, vulgairement sans doute, mais nettement et sans arrière-pensée, du soleil, de la mer et de tout ce qui peut enivrer les sens. (Camus est le premier écrivain né à Alger qui ait su exprimer autre chose que le pittoresque de « Cagayous » et de Pépète le bien-aimé en décelant ce qu'il y avait au fond de ces esprits frustes et sains.)

Par malheur l'amour de la vie trouve un obstacle puissant dans la société et dans toutes les formes de tyrannie que celle-ci invente pour assujettir l'individu. La joie de vivre elle-même en est empoisonnée. Les hommes dont parle Camus en ont à peine conscience, mais lui le ressent très douloureusement parce que tout intellectuel a forcément l'idée d'un Paradis perdu. Aussi exprime-t-il mieux la douleur de vivre que le plaisir : la douleur est l'ombre qui mesure la grandeur du plaisir qui nous est refusé. Quelle amertume dans ce roman : *L'Étranger!* Un homme qui parle à la première personne va assister à l'enterrement de sa mère sans exprimer le moindre regret de cette mort, il se trouve amené à tuer un homme sans le vouloir ni même s'en douter, il est jeté en prison, jugé, condamné à mort. Tout cela exprimé dans une langue sèche, brève et volontairement incolore. La société y apparaît odieuse, non pas qu'elle soit jugée par sa victime, car les seuls jugements exprimés le sont par la société : l'opinion publique, le directeur de l'hôpital, les juges, le gardien de prison, etc. Mais ces jugements condamnent ceux qui les portent.

Le sentiment de révolte est suggéré d'une manière d'autant plus intense. Le lecteur *sent* qu'il est odieux d'enfermer un homme jeune et ardent dans un bureau où on l'occupe à une besogne stupide; de le forcer à mettre à l'hôpital une mère trop pauvre qu'il ne peut continuer à nourrir et à soigner; de le contraindre à cacher la joie qu'il éprouve à aimer une femme, après l'enterrement de sa mère; de l'emprisonner pour avoir tiré sur un homme sans l'avoir voulu; de l'exhorter à avoir confiance en un Dieu auquel il n'a aucune raison de croire.

Ce n'est pas que le révolté lui-même nous apparaisse comme sympathique. Il se montre hargneux et cynique; le sarcasme lui est familier; il est à chaque instant méprisant et tendu.

Des lecteurs lui ont reproché son inhumanité comme si l'homme ne comportait pas des traits qu'on appelle « inhumains »; pour ma part je crois que dans l'appréciation d'une œuvre littéraire nous devons nous demander si le portrait du personnage imaginaire qu'on nous présente est réussi, et non pas s'il nous plaît. Or il est réussi; il a même une valeur générale par le fait que ce révolté appartient à un milieu où la société fait sentir ses gênes et non à celui où elle distribue ses faveurs; où une enfance humiliée ouvre une blessure inguérissable. Il peut devenir un révolutionnaire. Quand c'est un esprit pessimiste et fin (comme c'est le cas de l'Étranger) il ne fait avec la Révolution que des alliances passagères ou des mariages de raison, car le mécanisme d'une société virtuelle qui s'oppose à la société présente est encore trop lourd pour ses épaules. Il pourrait devenir un chef s'il pouvait s'adapter plus facilement (mais il ne le peut pas) et il ne se résignera jamais à rester un soldat. Sa révolte s'exprimera plutôt d'une façon négative, comme, à des degrés inférieurs, l'enfant qui boude et le prisonnier qui fait la grève de la faim.

Sur le plan esthétique cette révolte est exprimée d'une manière très originale dans *L'Étranger*. Le lecteur français est habitué aux subtiles et interminables analyses psychologiques. Ici rien de tel. Un récit saccadé qui semble ne retenir que les apparences les plus extérieures et les plus superficielles — un défilé d'images incessant, et rien que cela. On reconnaît la technique du roman

américain, héritée du film dès le début : « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. » Il y a de la maîtrise dans cette manière d'« attaquer » comme font les grands pianistes sûrs d'eux-mêmes et qui n'ont pas besoin de nuances et de précautions. L'atmosphère est tout de suite créée; elle deviendra de plus en plus intense jusqu'aux scènes de la prison qui sont angoissantes. Cet art vient en partie à Albert Camus de l'habitude qu'il a du théâtre. Il a en effet dirigé à Alger une troupe — dont il faisait partie — et a représenté des pièces tirées du répertoire du Vieux Colombier (et il s'agissait des plus grands noms : Shakespeare, Dostoïevski, etc.) avec un goût parfait et le sens de la grandeur. De là lui est venue sans doute cette compréhension de la nécessité des préparations pour créer l'atmosphère, du mouvement pour remplacer l'analyse, et surtout de la distance pour faire impression. L'optique du théâtre exige un *éloignement*. Cet éloignement n'était pas seulement sensible dans la mise en scène très simplifiée mais dans le jeu sobre et réticent d'Albert Camus. Je me le rappelle dans le *Paquebot Tenacity* où il incarnait celui qui ne part pas. Il n'exprimait pas la victime innocente qui nous touche (pour toucher il faut approcher) mais le dandy désabusé qui ne saurait prendre trop de recul par rapport à un monde abhorré — c'était la mort du loup! Les phrases de Stendhal mises en épigraphe de *Noce* sont révélatrices : « Le bourreau étrangla le Cardinal Carrafa avec un cordon de soie qui se rompit : il fallut y revenir deux fois. Le Cardinal regarda le bourreau sans daigner prononcer un mot. »

Or, cet éloignement n'est pas chez Camus seulement une précieuse ressource pour la mise en scène de sentiments personnels; il correspond sur le plan de la pensée à tout un système. Henri Hell, dans la très remarquable page qu'il a consacrée à *L'Étranger*<sup>3</sup> dont il indique la parenté avec Kafka (beaucoup plus nette qu'avec Chestov et Kierkegaard) a très bien vu que le drame était d'essence métaphysique. Ce n'est pas assez

3. *Fontaine*, n° 23, juillet 1942.

de dire que la société est intolérable; la vie humaine est incompréhensible et en général le monde est absurde. Le livre qui va du reste paraître bientôt d'Albert Camus: *Le Mythe de Sisyphe* est un *Essai sur l'Absurde*. Qui a lu *L'Étranger* en devinera les perspectives et les conclusions. C'est la même mise en accusation de toutes les « valeurs » et c'est un parfait manuel d'athéisme. L'impassibilité n'en est pas telle que l'on n'y sente un frémissement sans espoir devant « la tendre indifférence du monde » et comme un déchirement. Je ne partage pas cette conception, et si j'éprouve le besoin de le dire, c'est que le ton de Camus est si catégorique et son accent si sincère que l'on éprouve le besoin de prendre parti (et ceci montre qu'il s'agit d'une œuvre véritable); mais je la préfère mille fois à ce moralisme bête, à cette religiosité moutonnaire qui est le lot hypocrite de la plupart des hommes. La vie humaine est absurde, j'en ai toujours été convaincu; mais pour que j'aie conscience de cette absurdité, c'est qu'il existe *un monde par rapport auquel* elle est absurde. Ce monde, à vrai dire, les grands métaphysiciens n'ont pas cru qu'on y entraît de plain-pied, mais en courant un risque, en engageant un pari. Encore y faut-il un élan pareil à celui de *L'Étranger* pour Marie, pareil à celui de la mère pour l'enfant dont elle ignore absolument comment celui-ci la paiera de retour. Inconcevables ténèbres! Encore faut-il que si quelqu'un vous tend la main, on ne mette pas la sienne derrière le dos de peur de devoir quelque chose, de peur d'être dupe d'un mouvement qui en soi est absurde. Mais je m'égarais dans un domaine où il ne suffit pas de quelques lignes pour s'expliquer, où il faudrait le livre d'une vie ou la communion d'un instant. Je voulais simplement indiquer la portée d'une œuvre où un homme s'est mis tout entier et qui révèle un grand artiste.

## Jean-Paul Sartre

*Explication de L'Étranger*

À peine sorti des presses, *L'Étranger* de M. Camus a connu la plus grande faveur. On se répétait que c'était « le meilleur livre depuis l'armistice ». Au milieu de la production littéraire du temps, ce roman était lui-même un étranger.

[...] M. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe* paru quelques mois plus tard, nous a donné le commentaire exact de son œuvre : son héros n'était ni bon ni méchant, ni moral ni immoral. Ces catégories ne lui conviennent pas : il fait partie d'une espèce très singulière à laquelle l'auteur réserve le nom d'*absurde*. Mais ce mot prend, sous la plume de M. Camus, deux significations très différentes : l'absurde est à la fois un état de fait et la conscience lucide que certaines personnes prennent de cet état. Est « absurde » l'homme qui, d'une absurdité fondamentale, tire sans défaillance les conclusions qui s'imposent.

(Aux yeux de M. Camus), son originalité, c'est d'aller jusqu'au bout de ses idées : il ne s'agit pas pour lui, en effet, de faire collection de maximes pessimistes. Certes l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, si on les prend à part; mais comme c'est le caractère essentiel de l'homme que d'« être-dans-le-monde », l'absurde, pour finir, ne fait qu'un avec la condition humaine. Aussi n'est-il point d'abord l'objet d'une simple notion : c'est une illumination désolée qui nous le révèle. « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi sur le même rythme... », et puis tout d'un coup « les décors s'écroulent » et nous accédons à une lucidité

SITUATIONS I, © éd. Gallimard, 1947, pp. 99-121. (Fragments.)  
Texte paru dans les *Cahiers du Sud*, février 1943.

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 27.

## Esquema:

1. Estabelecer relação com o Mythe.
2. Cita o texto
3. Explica o título
4. O leitor
5. Estabelece o Mythe como explicação (tese central)
6. Relações entre filosofia e literatura.
7. Como nublou o romance
8. Estabelece relação por exemplos em o Mythe
9. Descrição do personagem
10. Noções e sentimentos de Absurdo
11. Questões da técnica do romance

## Camus

sans espoir. Alors, si nous savons refuser le secours trompeur des religions ou des philosophies existentielles, nous tenons quelques évidences essentielles : le monde est un chaos, une « divine équivalence qui naît de l'anarchie » — il n'y a pas de lendemain, puisqu'on meurt. « ... Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours, puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise<sup>2</sup>. » C'est qu'en effet l'homme *n'est pas* le monde : « Si j'étais arbre parmi les arbres..., cette vie aurait un sens, ou plutôt ce problème n'en aurait point, car je ferais partie de ce monde. Je *serais* ce monde auquel je m'oppose maintenant, par toute ma conscience... Cette raison si dérisoire, c'est elle qui m'oppose à toute la création<sup>3</sup>. » Ainsi s'explique déjà en partie le titre de notre roman : l'étranger, c'est l'homme en face du monde, M. Camus aurait tout aussi bien pu choisir pour désigner son ouvrage le nom d'une œuvre de Georges Gissing : *Né en exil*. L'étranger, c'est aussi l'homme parmi les hommes. « Il est des jours où... on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée<sup>4</sup>. » — C'est enfin moi-même par rapport à moi-même, c'est-à-dire l'homme de la nature par rapport à l'esprit : « L'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace<sup>5</sup>. »

Mais ce n'est pas seulement cela : il est une passion de l'absurde. L'homme absurde ne se suicidera pas : il veut vivre, sans abdiquer aucune de ses certitudes, sans lendemain, sans espoir, sans illusion, sans résignation non plus. L'homme absurde s'affirme dans la révolte. Il fixe la mort avec une attention passionnée et cette fascination le libère : il connaît la « divine irresponsabilité » du condamné à mort. Tout est permis, puisque Dieu n'est pas et qu'on meurt. Toutes les expériences sont équivalentes, il convient seulement d'en acquiescer la plus grande quantité possible. « Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente,

2. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 18.

3. *Id.*, p. 74.

4. *Id.*, p. 29.

5. *Id.*, *ibid.*

## Jean-Paul Sartre

c'est l'idéal de l'homme absurde<sup>6</sup>. » Toutes les valeurs s'écroulent devant cette « éthique de la quantité » ; l'homme absurde, jeté dans ce monde, révolté, irresponsable, n'a « rien à justifier ». Il est *innocent*. Innocent comme ces primitifs dont parle S. Maugham, avant l'arrivée du pasteur qui leur enseigne le Bien et le Mal, le permis et le défendu : pour lui *tout* est permis. Innocent comme le prince Muichkine qui « vit dans un perpétuel présent, nuancé de sourires et d'indifférence ». Un innocent dans tous les sens du terme, un « Idiot » aussi, si vous voulez. Et cette fois nous comprenons pleinement le titre du roman de Camus. L'étranger qu'il veut peindre, c'est justement un de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu. Il vit parmi les étrangers, mais pour eux aussi il est un étranger. C'est pour cela que certains l'aimeront, comme Marie, sa maîtresse, qui tient à lui « parce qu'il est bizarre » ; et d'autres le détesteront pour cela, comme cette foule des assises dont il sent tout à coup la haine monter vers lui. Et nous-mêmes qui, en ouvrant le livre, ne sommes pas familiarisés encore avec le sentiment de l'absurde, en vain chercherions-nous à le juger selon nos normes accoutumées : pour nous aussi il est un étranger.

Ainsi le choc que vous avez ressenti en ouvrant le livre, quand vous avez lu : « 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<sup>7</sup> », il était voulu : c'est le résultat de votre première rencontre avec l'absurde. Mais vous espériez sans doute qu'en poursuivant la lecture de l'ouvrage vous verriez votre malaise se dissiper, que tout serait peu à peu éclairci, fondé en raison, expliqué. Votre espoir a été déçu : L'Étranger n'est pas un livre qui explique : l'homme absurde n'explique pas, il décrit ; ce n'est pas non plus un livre qui prouve. M. Camus propose seulement et ne s'inquiète pas de justifier ce qui est, par principe, injustifiable. Le Mythe de Sisyphe va nous apprendre la façon dont il faut accueillir le roman de notre auteur.

6. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 88.

7. *L'Étranger*, p. 36.

Nous y trouvons en effet la théorie du roman absurde. Bien que l'absurdité de la condition humaine en soit l'unique sujet, ce n'est pas un roman à thèse, il n'émane pas d'une pensée « satisfaite » et qui tient à fournir ses pièces justificatives; mais c'est, au contraire, le produit d'une pensée « limitée, mortelle et révoltée ». Il prouve par lui-même l'inutilité de la raison raisonnante : « ... Le choix que (les grands romanciers) ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible ». Ainsi le seul fait de délivrer son message sous forme romanesque révèle chez M. Camus une humilité fière. Non pas la résignation, mais la reconnaissance révoltée des limites de la pensée humaine. Il est vrai qu'il a cru devoir donner de son message romanesque une traduction philosophique qui est précisément le « Mythe de Sisyphe » et nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de ce doublage. Mais l'existence de cette traduction n'altère pas, en tout cas, la gratuité du roman. Le créateur absurde, en effet, a perdu jusqu'à l'illusion que son œuvre est nécessaire. Il veut au contraire que nous en saisissions perpétuellement la contingence; il souhaite qu'on écrive en exergue : « aurait pu ne pas être », comme Gide voulait qu'on écrivît à la fin des *Faux-Monnayeurs* : « pourrait être continué ». Elle aurait pu ne pas être : comme cette pierre, comme ce cours d'eau, comme ce visage; c'est un présent qui se donne, simplement, comme tous les présents du monde. Elle n'a même pas cette nécessité subjective que les artistes réclament volontiers pour leurs œuvres, lorsqu'ils disent : « Je ne pouvais pas ne pas l'écrire, il fallait que je m'en délivre. » Nous retrouvons ici, passé au crible du soleil classique, un thème du terrorisme surréaliste : l'œuvre d'art n'est qu'une feuille détachée d'une vie. Elle l'exprime, certes : elle aurait pu ne pas l'exprimer. Et d'ailleurs tout est équivalent : écrire *Les Possédés* ou boire un café-crème. M. Camus ne réclame donc point du lecteur cette sollicitude attentive qu'exigent les écrivains qui « ont sacrifié

8. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 138.

leur vie à leur art ». *L'Étranger* est un feuillet de sa vie. Et comme la vie la plus absurde doit être la vie la plus stérile, son roman veut être d'une stérilité magnifique. L'art est une générosité inutile. Ne nous effrayons pas trop : sous les paradoxes de M. Camus, je retrouve quelques remarques fort sages de Kant touchant la « finalité sans fin » du beau. De toute façon *L'Étranger* est là, détaché d'une vie, injustifié, injustifiable, stérile, instantané, délaissé déjà par son auteur, abandonné pour d'autres présents. Et c'est ainsi que nous devons le prendre : comme une communion brusque de deux hommes, l'auteur et le lecteur, dans l'absurde, par delà les raisons.

Voilà qui nous indique à peu près la façon dont nous devons envisager le héros de *L'Étranger*. Si M. Camus avait voulu écrire un roman à thèse, il ne lui eût pas été difficile de montrer un fonctionnaire trônant au sein de sa famille, puis saisi tout à coup par l'intuition de l'absurde, se débattant un moment et se résolvant enfin à vivre l'absurdité fondamentale de sa condition. Le lecteur eût été convaincu en même temps que le personnage et par les mêmes raisons. Ou bien encore, il nous eût retracé la vie d'un de ces saints de l'absurdité, qu'il énumère dans *Le Mythe de Sisyphe* et qui ont sa faveur particulière : le Don Juan, le Comédien, le Conquérant, le Créateur. Ce n'est pas ce qu'il a fait et, même pour le lecteur familier avec les théories de l'absurdité, Meursault, le héros de *L'Étranger*, demeure ambigu. Certes nous sommes assurés qu'il est absurde et la lucidité impitoyable\* est son principal caractère. En outre, sur plus d'un point, il est construit de manière à fournir une illustration concertée des théories soutenues dans *Le Mythe de Sisyphe*. Par exemple, M. Camus écrit dans ce dernier ouvrage : « Un homme est plus un homme par les choses qu'il taît que par les choses qu'il dit. » Et Meursault est un exemple de ce silence viril, de ce refus de se payer de mots : « (On lui a demandé) s'il avait remarqué que j'étais renfermé et il a reconnu seulement que je ne parlais pas pour ne rien dire ». Et précisément, deux lignes plus haut, le même témoin à décharge a déclaré que Meursault « était un homme ».

9. *L'Étranger*, p. 121.

impitoyable : ouel, implacable, insensuel

\* Qui est-ce qui la littérature ?

« (On lui a demandé) ce qu'il entendait par là et il a déclaré que tout le monde savait ce qu'il voulait dire. » De même M. Camus s'explique longuement sur l'amour dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Nous n'appelons amour, écrit-il, ce qui nous lie à certains êtres que par référence à une façon de voir collective et dont les livres et les légendes sont responsables<sup>10</sup>. » Et, parallèlement, nous lisons dans *L'Étranger* : « Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu... que cela ne signifiait rien, mais que sans doute je ne l'aimais pas<sup>11</sup>. » De ce point de vue, le débat qui s'institue à la cour d'assises et dans l'esprit du lecteur autour de la question : « Meursault a-t-il aimé sa mère? » est doublement absurde. D'abord, comme le dit l'avocat : « Est-il accusé d'avoir enterré sa mère ou d'avoir tué un homme? » Mais surtout le mot « aimer » n'a pas de sens. Sans doute Meursault a mis sa mère à l'asile, parce qu'il manquait d'argent et parce qu'ils « n'avaient plus rien à se dire ». Sans doute aussi, il n'allait pas souvent la voir, « parce que cela (lui) prenait (son) dimanche — sans compter l'effort pour aller à l'autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route<sup>12</sup> ». Mais qu'est-ce que cela signifie? N'est-il pas tout au présent, tout à ses humeurs présentes? Ce qu'on nomme un sentiment n'est que l'unité abstraite et la signification d'impressions discontinues. Je ne pense pas toujours à ceux que j'aime, mais je prétends que je les aime même lorsque je n'y pense pas — et je serais capable de compromettre ma tranquillité au nom d'un sentiment abstrait, en l'absence de toute émotion réelle et instantanée. Meursault pense et agit différemment : il ne veut point connaître ces grands sentiments continus et tous semblables; pour lui l'amour n'existe pas, ni même les amours. Seul le présent compte, le concret. Il va voir sa mère quand il en a envie, voilà tout. Si l'envie est là, elle sera bien assez forte pour lui faire prendre l'autobus, puisque telle autre envie concrète aura assez de force pour faire courir à toutes jambes cet indolent et pour le faire sauter dans un camion en marche. Mais il désigne toujours sa mère du

10. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

11. *L'Étranger*, p. 59.

12. *Id.*, p. 12.

mot tendre et enfantin de « maman » et il ne manque pas une occasion de la comprendre et de s'identifier à elle. « De l'amour, je ne connais que ce mélange de désir, de tendresse et d'intelligence, qui me lie à tel être<sup>13</sup>. » On voit donc qu'on ne saurait négliger le côté *théorique* du caractère de Meursault. De même beaucoup de ses aventures ont pour principale raison de mettre en relief tel ou tel aspect de l'absurdité fondamentale. Par exemple, nous l'avons vu, *Le Mythe de Sisyphe* vante la « disponibilité parfaite du condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine petite aube<sup>14</sup> » — et c'est pour nous faire jouir de cette aube et de cette disponibilité que M. Camus a condamné son héros à la peine capitale. « Comment n'avais-je pas vu, lui fait-il dire, que rien n'était plus important qu'une exécution... et, qu'en un sens c'était même la seule chose vraiment intéressante pour un homme! » On pourrait multiplier les exemples et les citations. Pourtant cet homme lucide, indifférent, taciturne n'est pas entièrement construit pour les besoins de la cause. Sans doute le caractère une fois ébauché s'est-il terminé tout seul, le personnage avait sans doute une lourdeur propre. Toujours est-il que son absurdité ne nous paraît pas conquise mais donnée : il est comme ça, voilà tout. Il aura son illumination à la dernière page, mais il vivait depuis toujours selon les normes de M. Camus. S'il y avait une grâce de l'absurde, il faudrait dire qu'il a la grâce. Il ne semble se poser aucune des questions qu'on agite dans *Le Mythe de Sisyphe*; on ne voit pas non plus qu'il soit révolté avant d'être condamné à mort. Il était heureux, il se laissait aller et son bonheur ne semble pas même avoir connu cette morsure secrète que M. Camus signale à plusieurs reprises dans son essai et qui vient de la présence aveuglante de la mort. Son indifférence même semble bien souvent de l'indolence, comme en ce dimanche où il demeure chez lui par simple paresse et où il avoue qu'il s'est « ennuyé un peu ». Ainsi, même pour un regard absurde, le personnage garde une opacité propre. Ce n'est point le Don Juan, ni le Don Quichotte de l'absur-

13. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

14. *Id.*, p. 83.

dité, souvent même on pourrait croire que c'en est le Sancho Pança. Il est là, il existe, et nous ne pouvons ni le comprendre ni le juger tout à fait; il vit, enfin, et c'est sa seule densité romanesque qui peut le justifier à nos yeux.

(5) Pourtant il ne faudrait pas voir dans *L'Étranger* un ouvrage entièrement gratuit. M. Camus distingue, nous l'avons dit, entre le *sentiment* et la *notion* de l'absurde. Il écrit à ce propos : « Comme les grandes œuvres, les sentiments profonds signifient toujours plus qu'ils n'ont conscience de dire... Les grands sentiments promènent avec eux leur univers splendide ou misérable<sup>15</sup>. » Et il ajoute un peu plus loin : « Le sentiment de l'absurde n'est pas pour autant la notion de l'absurde. Il la fonde, un point c'est tout. Il ne s'y résume pas... » On pourrait dire que *Le Mythe de Sisyphe* vise à nous donner cette *notion* et que *L'Étranger* veut nous inspirer ce *sentiment*. L'ordre de parution des deux ouvrages semble confirmer cette hypothèse; *L'Étranger*, paru d'abord, nous plonge sans commentaires dans le « climat » de l'absurde; l'essai vient ensuite qui éclaire le paysage. Or l'absurde, c'est le divorce, le décalage. *L'Étranger* sera donc un roman du décalage, du divorce, du dépaysement. De là sa construction habile : d'une part le flux quotidien et amorphe de la réalité vécue, d'autre part la recombinaison édifiante de cette réalité par la raison humaine et le discours. Il s'agit que le lecteur, ayant été mis d'abord en présence de la réalité pure, la retrouve sans la reconnaître dans sa transposition rationnelle. De là naîtra le sentiment de l'absurde, c'est-à-dire de l'impuissance où nous sommes de *penser* avec nos concepts, avec nos mots, les événements du monde. Meursault enterre sa mère, prend une maîtresse, commet un crime. Ces différents faits seront relatés à son procès par les témoins, groupés, expliqués par l'avocat général : Meursault aura l'impression qu'on parle d'un autre. Tout est construit pour amener soudain l'explosion de Marie qui, ayant fait, à la barre des témoins, un récit composé selon les règles humaines, éclate en sanglots et dit « que ce n'était pas cela, qu'il y avait autre chose, qu'on la forçait à dire le contraire de ce qu'elle pensait ». Ces jeux de glace

15. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 25.

sont couramment utilisés depuis les *Faux-Monnayeurs*. Là n'est pas l'originalité de M. Camus. Mais le problème qu'il doit résoudre va lui imposer une forme originale : pour que nous sentions le décalage entre les conclusions de l'avocat général et les véritables circonstances du meurtre, pour que nous gardions, en fermant le livre, l'impression d'une justice absurde qui ne pourra jamais comprendre ni même atteindre les faits qu'elle se propose de punir, il faut que nous ayons été mis d'abord en contact avec la réalité ou avec une de ces circonstances. Mais pour établir ce contact, M. Camus, comme l'avocat général, ne dispose que de mots et de concepts; il lui faut décrire avec des mots, en rassemblant des pensées, le monde avant les mots. La première partie de *L'Étranger* pourrait s'intituler, comme un livre récent, *Traduit du Silence*. Nous touchons ici à un mal commun à beaucoup d'écrivains contemporains et dont je vois les premières manifestations chez Jules Renard; je l'appellerai : la hantise du silence. M. Paulhan y verrait certainement un effet du terrorisme littéraire. Il a pris mille formes, depuis l'écriture automatique des surréalistes jusqu'au fameux « théâtre du silence » de J.-J. Bernard. C'est que le silence, comme dit Heidegger, est le mode authentique de la parole. Seul se tait celui qui peut parler. M. Camus parle beaucoup, dans *Le Mythe de Sisyphe*, il bavarde même. Et pourtant, il nous confie son amour du silence. Il cite la phrase de Kierkegaard : « Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler<sup>16</sup> », et il ajoute lui-même qu'un « homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit ». Aussi, dans *L'Étranger* a-t-il entrepris de *se taire*. Mais comment se taire avec des mots? Comment rendre avec des concepts la succession impensable et désordonnée des présents? Cette gageure implique le recours à une technique neuve.

(11) Quelle est cette technique? On m'avait dit : « C'est du Kafka écrit par Hemingway. » J'avoue que je n'ai pas retrouvé Kafka. Les vues de M. Camus sont toutes terrestres. Kafka est le romancier de la transcendance impossible : l'univers est, pour lui, chargé de signes

16. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 42. — Qu'on pense aussi à la théorie du langage de Brice Parain et à sa conception du silence.

que nous ne comprenons pas; il y a un envers du décor. Pour M. Camus le drame humain, c'est, au contraire, l'absence de toute transcendance : « Je ne sais pas si ce monde a un sens qui me dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition? Je ne puis comprendre qu'en termes humains. Ce que je touche, ce qui me résiste, voilà ce que je comprends. » Il ne s'agit donc pas pour lui de trouver des agencements de mots qui fassent soupçonner un ordre inhumain et indéchiffrable : l'inhumain, c'est simplement le désordre, le mécanique. Rien de louche, chez lui, rien d'inquiétant, rien de suggéré : *L'Étranger* nous offre une succession de vues lumineuses. Si elles dépaissent, c'est seulement par leur nombre et par l'absence d'un lien qui les unirait. Des matins, des soirs clairs, d'implacables après-midi, voilà ses heures favorites; l'été perpétuel d'Alger, voilà sa saison. La nuit n'a guère de place dans son univers. S'il en parle, c'est en ces termes : « 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 entrainait en moi comme une marée<sup>17</sup>. » Celui qui a écrit ces lignes est aussi loin que possible des angoisses d'un Kafka. Il est bien tranquille au cœur du désordre; l'aveuglement buté de la nature l'agace sans doute, mais le rassure, son irrationnel n'est qu'un négatif : l'homme absurde est un humaniste, il ne connaît que les biens de ce monde.

Le rapprochement avec Hemingway paraît plus fructueux. La parenté des deux styles est évidente. Dans l'un et l'autre texte, ce sont les mêmes phrases courtes : chacune refuse de profiter de l'élan acquis par les précédentes; chacune est un recommencement. Chacune est comme une prise de vue sur un geste, sur un objet. À chaque geste nouveau, à chaque objet neuf correspond une phrase nouvelle. Pourtant je ne suis pas satisfait : l'existence d'une technique de récit « américaine » a, sans aucun doute, servi M. Camus. Je doute qu'elle l'ait, à proprement parler, influencé. [...] À travers

17. *L'Étranger*, p. 168.

le récit essoufflé de Meursault<sup>18</sup>, j'aperçois en transparence une prose poétique plus large qui le sous-tend et qui doit être le mode d'expression personnel de M. Camus. Si *L'Étranger* porte des traces si visibles de la technique américaine, c'est qu'il s'agit d'un emprunt délibéré. M. Camus a choisi, parmi les instruments qui s'offraient à lui, celui qui lui paraissait le mieux convenir à son propos. Je doute qu'il s'en serve encore dans ses prochains ouvrages.

Examinons de plus près la trame du récit, nous nous rendrons mieux compte de ses procédés. « Les hommes aussi secrètent de l'inhumain, écrit M. Camus. Dans certaines heures de lucidité l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure<sup>19</sup>. » Voilà donc ce qu'il faut rendre d'abord : *L'Étranger* doit nous mettre *ex abrupto* « en état de malaise devant l'inhumanité de l'homme ». Mais quelles sont les occasions singulières qui peuvent provoquer en nous ce malaise? *Le Mythe de Sisyphe* nous en donne un exemple : « Un homme parle au téléphone, derrière une cloison vitrée, on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit<sup>20</sup>. » Nous voilà renseignés : presque trop même, car l'exemple est révélateur d'un certain parti pris de l'auteur. En effet, le geste de l'homme qui téléphone et que vous n'entendez pas n'est que *relativement* absurde : c'est qu'il appartient à un circuit tronqué. Ouvrez la porte, mettez l'oreille à l'écouteur : le circuit est rétabli, l'activité humaine a repris son sens. Il faudrait donc, si l'on était de bonne foi, dire qu'il n'y a que des absurdes relatifs et seulement par référence à des « rationnels absolus ». Mais il ne s'agit pas de bonne foi, il s'agit d'art; le procédé de M. Camus est tout trouvé : entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre? Il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de l'Étranger. C'est bien, en effet, une

18. [Cf.] *L'Étranger*, p. 128. Voir aussi pp. 81-82, 158-169, etc.

19. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.

20. *Id.*, *ibid.*

transparence : nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations :

« À partir de ce moment tout est allé très vite. Les hommes se sont avancés vers la bière avec un drap. Le prêtre, ses suivants, le directeur et moi-même sommes sortis. Devant la porte, il y avait une dame que je ne connaissais pas : « M. Meursault », a dit le directeur. Je n'ai pas entendu le nom de cette dame et j'ai compris seulement qu'elle était infirmière déléguée. Elle a incliné sans un sourire son visage osseux et long. Puis nous nous sommes rangés pour laisser passer le corps <sup>21</sup>. »

Des hommes dansent derrière une vitre. Entre eux et le lecteur on a interposé une conscience, presque rien, une pure translucidité, une passivité pure qui enregistre tous les faits. Seulement le tour est joué : précisément parce qu'elle est passive, la conscience n'enregistre que les faits. Le lecteur ne s'est pas aperçu de cette interposition. Mais quel est donc le postulat impliqué par ce genre de récit ? En somme, de ce qui était organisation mélodique, on a fait une addition d'éléments invariants ; on prétend que la succession des *mouvements* est rigoureusement identique à l'acte pris comme totalité. N'avons-nous pas affaire ici au postulat analytique, qui prétend que toute réalité est réductible à une somme d'éléments ? Or, si l'analyse est l'instrument de la science, c'est aussi l'instrument de l'humour. Si je veux décrire un match de rugby et que j'écrive : « J'ai vu des adultes en culotte courte qui se battaient et se jetaient par terre pour faire passer un ballon de cuir entre deux piquets de bois », j'ai fait la somme de ce que j'ai vu ; mais j'ai fait exprès d'en manquer le sens : j'ai fait de l'humour. Le récit de M. Camus est analytique et humoristique. Il ment — comme tout artiste — parce qu'il prétend restituer l'expérience nue et qu'il filtre sournoisement toutes les liaisons signifiantes, qui appartiennent aussi à l'expérience. [...] Littérairement le procédé a fait ses preuves : c'est celui de *L'Ingénu* ou de *Micromégas* ; c'est celui de *Gulliver*. Car le XVIII<sup>e</sup> siècle a eu aussi ses étrangers — en général de « bons sauvages » qui, transportés dans

21. *L'Étranger*, p. 23.

une civilisation inconnue, percevaient les faits avant d'en saisir le sens. L'effet de ce décalage n'était-il pas précisément de provoquer chez le lecteur le sentiment de l'absurde ? M. Camus semble s'en souvenir à plusieurs reprises, en particulier quand il nous montre son héros réfléchissant sur les raisons de son emprisonnement <sup>22</sup>.

Or, c'est ce procédé analytique qui explique l'emploi dans *L'Étranger* de la technique américaine. La présence de la mort au bout de notre route a dissipé notre avenir en fumée, notre vie est « sans lendemain », c'est une succession de présents. Qu'est-ce à dire sinon que l'homme absurde applique au temps son esprit d'analyse ? Là où Bergson voyait une organisation indécomposable, son œil ne voit qu'une série d'instant. C'est la pluralité des instants incommunicables qui rendra compte finalement de la pluralité des êtres. Ce que notre auteur emprunte à Hemingway, c'est donc la discontinuité de ses phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps. Nous comprenons mieux, à présent, la coupe de son récit : chaque phrase est un présent. Mais non pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit. 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. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrasique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. [...]

Naturellement on n'organise pas les phrases entre elles : elles sont purement juxtaposées : en particulier on évite toutes les liaisons causales, qui introduiraient dans le récit comme un embryon d'explication et qui mettraient entre les instants un ordre différent de la succession pure. On écrit : « Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire mais qu'il me semblait que non. Elle a eu l'air triste. Mais en préparant le déjeuner et à propos

22. *L'Étranger*, pp. 103, 104.

de rien, elle a encore ri de telle façon que je l'ai embrassée. C'est à ce moment que les bruits d'une dispute ont éclaté chez Raymond<sup>23</sup>. » Nous soulignons deux phrases qui dissimulent le plus soigneusement possible un lien causal sous la pure apparence de la succession. Lorsqu'il faut absolument faire allusion dans une phrase à la phrase antérieure, on utilise les mots de « et », de « mais », de « puis », de « c'est à ce moment que... », qui n'évoquent rien sinon la disjonction, l'opposition ou l'addition pure. Les rapports de ces unités temporelles sont externes, comme ceux que le néo-réalisme établit entre les choses; le réel apparaît sans être amené et disparaît sans être détruit, le monde s'effondre et renaît à chaque pulsation temporelle. Mais n'allons pas croire qu'il se produit lui-même : il est inerte. Toute activité de sa part tendrait à substituer des pouvoirs redoutables au rassurant désordre du hasard. Un naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle eût écrit : « Un pont enjambait la rivière. » M. Camus se refuse à cet anthropomorphisme. Il dira : « Au-dessus de la rivière, il y avait un pont. » Ainsi la chose nous livre-t-elle tout de suite sa passivité. Elle est là, simplement, indifférenciée : « ... Il y avait quatre hommes noirs dans la pièce... devant la porte il y avait une dame que je ne connaissais pas... Devant la porte, il y avait la voiture... À côté d'elle, il y avait l'ordonnateur<sup>24</sup>. » On disait de Renard qu'il finirait par écrire : « La poule pond. » M. Camus et beaucoup d'auteurs contemporains écriraient : « Il y a la poule et elle pond. » C'est qu'ils aiment les choses pour elles-mêmes, ils ne veulent pas les diluer dans le flux de la durée. « Il y a de l'eau » : voilà un petit morceau d'éternité, passif, impénétrable, incommunicable, rutilant; quelle jouissance sensuelle si on peut le toucher! Pour l'homme absurde, c'est l'unique bien de ce monde. Voilà pourquoi le romancier préfère à un récit organisé ce scintillement de petits éclats sans lendemain dont chacun est une volupté; voilà pourquoi M. Camus, en écrivant *L'Étranger*, peut croire qu'il se tait : sa phrase n'appartient pas à l'univers du discours, elle n'a ni ramifications, ni prolongements, ni structure intérieure. [...]

23. *L'Étranger*, p. 51.

24. *L'Étranger*, p. 23.

Elle est mesurée très exactement par le temps d'une intuition silencieuse.

Dans ces conditions peut-on parler d'un tout qui serait le roman de M. Camus. Toutes les phrases de son livre sont équivalentes, comme sont équivalentes toutes les expériences de l'homme absurde; chacune se pose pour elle-même et rejette les autres dans le néant; mais, du coup, sauf dans les rares moments où l'auteur, infidèle à son principe, fait de la poésie, aucune ne se détache sur le fond des autres. Les dialogues mêmes sont intégrés au récit : le dialogue, en effet, c'est le moment de l'explication, de la signification; lui donner une place privilégiée, ce serait admettre que les significations existent. M. Camus le rabote, le résume, l'exprime souvent en style indirect, lui refuse tout privilège typographique, en sorte que les phrases prononcées apparaissent comme des événements semblables aux autres, miroitent un instant et disparaissent, comme un éclair de chaleur, comme un son, comme une odeur. Aussi, lorsqu'on commence la lecture du livre, il ne semble point que l'on se trouve en présence d'un roman mais plutôt d'une mélodie monotone, du chant nasillard d'un Arabe. On peut croire alors que le livre ressemblera à un de ces airs dont parle Courteline, qui « s'en vont et ne reviennent jamais » et qui s'arrêtent tout d'un coup, sans qu'on sache pourquoi. Mais peu à peu l'ouvrage s'organise de lui-même sous les yeux du lecteur, il révèle la solide substructure qui le soutient. Il n'est pas un détail inutile, pas un qui ne soit repris par la suite et versé au débat; et, le livre fermé, nous comprenons qu'il ne pouvait pas commencer autrement, qu'il ne pouvait pas avoir une autre fin : dans ce monde qu'on veut nous donner comme absurde et dont on a soigneusement extirpé la causalité, le plus petit incident a du poids; il n'en est pas un qui ne contribue à conduire le héros vers le crime et vers l'exécution capitale. *L'Étranger* est une œuvre classique, une œuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde. Est-ce tout à fait ce que voulait l'auteur? Je ne sais; c'est l'opinion du lecteur que je donne.

Et comment classer cet ouvrage sec et net, si composé sous son apparent désordre, si « humain », si peu secret

dès qu'on en possède la clé? Nous ne saurions l'appeler un récit : le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique. M. Camus le nomme « roman ». Pourtant le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps. Ce n'est pas sans hésitation que je donnerais ce nom à cette succession de présents inertes qui laisse entrevoir par en dessous l'économie mécanique d'une pièce montée. Ou alors ce serait, à la manière de *Zadig* et de *Candide*, un court roman de moraliste, avec une discrète pointe de satire et des portraits ironiques<sup>25</sup>, qui, malgré l'apport des existentialistes allemands et des romanciers américains, reste très proche, au fond, d'un conte de Voltaire.

Février 1943.

## Nathalie Sarraute

[« *La psychologique* » dans *L'Étranger* ]

Quand parut *L'Étranger* d'Albert Camus, on peut croire à bon droit qu'il comblerait tous les espoirs : comme toute œuvre de réelle valeur, il tombait à point nommé; il répondait à notre attente; il cristallisait les velléités en suspens. Nous n'avions désormais plus rien à envier à personne. Nous avions, nous aussi, notre *homo absurdus*. Et il avait sur les héros de Dos Passos ou de Steinbeck eux-mêmes cet incontestable avantage d'être dépeint non, comme eux, à distance et du dehors, mais du dedans, par le procédé classique de l'introspection cher aux amateurs du psychologique : c'était de

L'ÈRE DU SOUPÇON, IDÉES, © éd. Gallimard, 1956, pp. 22-31.  
Texte paru dans *les Temps Modernes* en 1947.

25. Ceux du souteneur, du juge d'instruction, de l'avocat général, etc...

ont près, et, pour ainsi dire, installés aux premières pages, que nous pouvions constater son néant intérieur. Cet Étranger est, en effet, comme l'écrivait Maurice Blanchot<sup>1</sup>, par rapport à lui-même comme si un autre voyait et parlait de lui... Il est tout à fait en dehors. C'est d'autant plus soi qu'il semble moins penser, moins sentir, être d'autant moins intime avec soi. L'image même de la réalité humaine lorsqu'on la dépouille de toutes les conventions psychologiques, lorsqu'on prétend la saisir par une description faite uniquement du dehors, privée de toutes les fausses explications objectives... » Et Mme Cl. Edm. Magny<sup>2</sup> : « Camus eut nous faire apparaître le néant intérieur de son héros, et, à travers lui, notre propre néant... Meursault et l'homme dépouillé de tous les vêtements de confection dont la société habille le vide normal de son être, la conscience... Les sentiments, les réactions psychologiques qu'il cherche à atteindre en lui (tristesse durant le mort de sa mère, amour pour Maria, regret du meurtre de l'Arabe), il ne les y trouve pas : il ne trouve que la sensation absolument semblable à celle que peuvent avoir les autres de ses propres comportements. »

Et, en effet, au cours de cette scène de l'enterrement de sa mère, s'il lui arrive de trouver en lui-même quelques-uns de ces sentiments qu'était parvenue à découvrir, sans un certain émoi craintif, la classique analyse, quelques-unes de ces pensées fugitives, « ombreuses et nides », qu'elle avait décelées (parmi tant d'autres) glissant avec la rapidité furtive des poissons — tel plaisir que lui procure une belle matinée passée à la campagne, le regret de la promenade que cet enterrement lui fait manquer ou le souvenir de ce qu'habituellement faisait à cette heure matinale — par contre, tout ce qu'il a trait, de près ou de loin, à sa mère, et non seulement le banal chagrin (il aurait pu, sans trop nous reprendre, éprouver, comme une des héroïnes de Virginia Woolf, un sentiment de délivrance et de satisfaction), mais tout sentiment ou pensée quelconque n'aurait pu être, comme par un coup de baguette

1. Maurice Blanchot, *Faux Pas*, pp. 257 et 259.

2. Cl. Edm. Magny, *Roman américain et Cinéma. Poésie 45*, n° 24, p. 69.

magique, radicalement supprimé. Dans cette conscience si bien nettoyée et parée, pas la moindre bribe de souvenir se rattachant à des impressions d'enfance, pas l'ombre la plus légère de ces sentiments de confection que sentent glisser en eux ceux mêmes qui se croient le mieux gardés contre les émotions conventionnelles et les réminiscences littéraires.

On songerait presque, tant semble profond cet état d'anesthésie, à ces malades de Janet qui souffrent de ce qu'il a nommé « les sentiments du vide » et qui vont répétant : « Tous mes sentiments ont disparu... Ma tête est vide... Mon cœur est vide... les personnes comme les choses, tout m'est indifférent... Je peux faire tous les actes, mais en les faisant je n'ai plus ni joie ni peine... Rien ne me tente, rien ne me dégoûte... Je suis une statue vivante, qu'il m'arrive n'importe quoi, il m'est impossible d'avoir pour rien une sensation ou un sentiment. »

Rien de commun, pourtant, malgré ces similitudes de langage, entre le héros d'Albert Camus et les malades de Janet. Ce Meursault qui se montre, sur certains points, si insensible, si fruste et comme un peu hébété, révèle par ailleurs un raffinement du goût, une délicatesse exquise. Le style même dans lequel il s'exprime fait de lui, bien plutôt que l'émule du héros mugissant de Steinbeck, l'héritier de la Princesse de Clèves et d'Adolphe. Il est, comme dirait l'abbé Bremond, « tori semé de roses d'hiver ». Cet Étranger a l'acuité vigoureuse du trait, la richesse de palette d'un grand peintre : « Elle a incliné sans sourire son visage osseux et long »... « J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture »... Il note avec la tendresse d'un poète les jeux délicats de lumière et d'ombre et les nuances changeantes du ciel. Il se souvient du « soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage » et « d'une odeur de nuit et de fleurs ». Il entend une « plainte... montée lentement, comme une fleur née du silence ». Un goût sans défaillance guide le choix de ses épithètes. Il nous parle d'« un cap *somnolent* », d'« un souffle *obscur* ».

Mais il y a plus troublant encore. Si l'on en juge par les détails qui retiennent son attention — tel l'épisode

de la maniaque ou celui, surtout, du vieux Salamano qui hait et martyrise son chien et l'aime en même temps d'une profonde et émouvante tendresse — il ne déteste pas, avec prudence, certes, et retenue, côtoyer aussi les abîmes. Malgré « l'ingénuité », « l'inconscience » avec laquelle il révèle, comme dit Maurice Blanchot, que « le vrai, le constant mode de l'homme, c'est un : je ne pense pas, je n'ai rien à penser », il est infiniment plus averti qu'on ne croit. Telle remarque qu'il laisse échapper, comme : « Tous les êtres sains (ont) plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient », montre bien qu'il lui est arrivé, et plus souvent sans doute qu'à quiconque, de pousser vers des zones interdites et dangereuses quelques pointes assez avancées.

De ces contradictions si apparentes provient probablement le sentiment de malaise dont on ne peut se défaire tout au long de ce livre. À la fin seulement, quand, incapable de se contenir davantage, le héros d'Albert Camus sent que « quelque chose... a crevé en (lui) » et « déverse... tout le fond de (son) cœur », nous nous sentons, avec lui, délivrés : « ... J'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout... sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir... J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison... Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient... les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit, puisqu'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des milliards de privilégiés... Tout le monde était privilégié... Il n'y avait que des privilégiés... Les autres aussi on les condamnerait un jour. »

Enfin ! Nous y voilà donc. Ce dont nous nous étions timidement doutés se trouve d'un seul coup confirmé. Ce jeune employé, si simple et si rude, dans lequel on nous invitait à reconnaître l'homme nouveau que nous attendions, s'en trouvait, en réalité, aux antipodes. Son attitude, qui avait pu rappeler, par moments, le négativisme têtu d'un enfant boudeur, était un parti pris résolu et hautain, un refus désespéré et lucide, un exemple et peut-être une leçon. La frénésie volontaire, propre aux véritables intellectuels, avec laquelle il cultive la sensation pure, son égoïsme très conscient, fruit de quelque tragique expérience dont il a rapporté, grâce à cette sensibilité exceptionnelle qui est la sienne, un

sentiment aigu et constant du néant (ne nous avait-il pas laissé entendre qu'autrefois, « quand (il était) étudiant, (il avait) beaucoup d'ambition... » mais que, « quand (il a) dû abandonner (ses) études, (il a) très vite compris que tout cela était sans importance réelle », rapprochent *L'Étranger* de *l'Immoraliste* de Gide.

Ainsi, par la vertu de l'analyse, de ces explications psychologiques qu'Albert Camus avait pris, jusqu'au dernier moment, tant de soin d'éviter, les contradictions et les invraisemblances de son livre s'expliquent et l'émotion à laquelle nous nous abandonnons enfin sans réserve se trouve justifiée.

La situation où s'est trouvé Albert Camus rappelle assez celle du roi Lear recueilli par la moins avantagée de ses filles. C'est à ce « psychologique », qu'il avait, par un minutieux sarclage, cherché à extirper et qui a repoussé de toutes parts comme l'ivraie, qu'il doit finalement son salut.

Mais, si apaisés que nous soyons en refermant son livre, nous ne pouvons nous empêcher de conserver contre l'auteur un certain ressentiment : nous lui en voulons de nous avoir trop longtemps égarés. La façon dont il se comporte à l'égard de son héros nous fait un peu trop penser à ces mères qui s'obstinent à vêtir leurs filles robustes et déjà adultes de jupes trop courtes. Dans cette lutte inégale, le psychologique, comme la nature, a repris le dessus.

Mais peut-être Albert Camus a-t-il cherché, au contraire, à nous démontrer par une gageure l'impossibilité, sous nos climats, de se passer de psychologie. Si tel était son propos, il a pleinement réussi.

## Roland Barthes

### *L'Étranger, roman solaire*

*L'Étranger* est sans doute le premier roman classique de l'après-guerre (j'entends premier, pas seulement en

CLUB, Bulletin du Club du meilleur livre, n° 12, avril 1954, pp. 6-7.

mais en qualité!). Paru en 1942, lu par tout le monde dans les temps qui ont suivi la Libération, ce roman a donné tout de suite à Albert Camus, la place ; on s'y est attaché comme à l'une de ces œuvres simples et significatives qui surgissent à certaines époques de l'histoire pour signaler une rupture et créer une sensibilité nouvelle. Personne n'a protesté, le monde a été conquis, amoureux presque. La parution de *L'Étranger* a été un fait social, et son succès autant de consistance sociologique que l'invention d'une pile électrique ou celle de la presse du cœur.

Le livre semblait alors, peut-être plus que maintenant, annoncer une philosophie nouvelle, celle de l'absurde. C'est le moment où le mythe de la conscience dépaycée se défend, se solidifie, passe de la plume des précurseurs à la consommation du grand public intellectuel ; Kirkegaard, l'existentialisme allemand, Kafka, les romans américains, Sartre, toute une constellation de penseurs ou de créateurs d'origines et d'époques diverses, se réunissent pêle-mêle dans la conscience du public pour définir un mythe nouveau de la liberté : l'homme privé de ses alibis ; coupé par sa lucidité de ses refuges intérieurs (Dieu, la Raison), jeté sans le vouloir dans une solitude si grande qu'il n'avait pu jusqu'à ce jour regarder en face, il y connaît pourtant jusqu'au bout sa solidarité avec un monde qu'il ne comprend pas.

À sa parution, *L'Étranger* a pu constituer une sorte de « digest » de tous ces thèmes : son héros, Meursault, placé dans la quotidienneté la plus médiocre, celle du petit employé, ne s'y révolte nullement ; il en accepte sans broncher les servitudes et accomplit tous les actes apparents du conformisme social ; il satisfait même aux exigences des grands sentiments, la filialité, l'amitié. Mais tout ce geste de la passivité, Meursault l'assume dans une sorte d'état second, qui est celui d'une indifférence fondamentale aux raisons du monde. Par exemple, Meursault enterre sa mère, mais à chaque geste conventionnel qu'il accomplit, il laisse voir la fissure du rituel, il consent à la scène, non à l'alibi moral que tous veulent lui prêter. Et c'est précisément ce que la société ne lui pardonne pas : Meursault révolté, la société l'eût combattu, c'est-à-dire admis ; Meursault opaque, c'est le

monde remis en question, la société ne peut que le rejeter avec la plus vive horreur, comme un objet souillé par sa propre altérité, comme le grumeau intolérable d'un monde qui ne se supporte qu'en famille et se sent menacé de tourner au moindre regard étranger qu'il voit poser sur lui.

Ce que Meursault fait cesser, par son regard, c'est donc une complaisance; son silence sur les *bonnes raisons* du monde, est pur, au point de le retirer d'une complicité et de laisser devant lui le monde à découvert : le monde devient l'objet d'un regard, et c'est ce que le monde ne peut tolérer : Meursault deviendra donc un assassin, et son procès sera moins celui d'un acte, que celui d'un regard : c'est le voyeur qui est condamné en Meursault, non le criminel. On voit comment cette promotion de l'homme, toute nouvelle, puisqu'elle est recul du Regard et non plus révolte du Geste ou du Mot, comme dans la mythologie romantique, nietschéenne ou révolutionnaire, a pu paraître s'accorder avec les grands thèmes de la philosophie nouvelle : ici comme là, l'homme ne quitte ni la société pour Dieu, ni Dieu pour le Mal, ni l'une et l'autre pour une utopie : l'homme reste en place, solidaire d'un monde où il est pourtant absolument seul.

→ Naturellement, à ce thème nouveau, il fallait un récit nouveau. Puisque la singularité de Meursault tient au discord de ses gestes et de ses regards, l'acte est promu au rang d'unité fondamentale du temps romanesque, et non plus les *raisons* de l'acte, comme dans la psychologie du roman traditionnel. Meursault n'est, à proprement parler, ni acteur ni moraliste : il ne discourt pas sur ce qu'il fait; il accomplit les gestes de tout le monde, mais ces gestes familiers sont privés de raisons, d'alibis, en sorte que c'est la brièveté même de l'acte, sa *matité*, qui livre la solitude de Meursault. Ce n'est plus un acte en échos que Camus nous propose, un acte tout englué dans la nappe des causes, des justifications, des conséquences et des durées; c'est un acte pur, inconséquent, séparé de ses voisins, suffisamment solide pour manifester une soumission à l'absurde du monde et suffisamment bref pour faire éclater un refus de se compromettre dans d'illusoires justifications de cet absurde.

Il y a dix ans, l'actualité de *L'Étranger* était éclatante.

Aujourd'hui, ce petit livre, coulé dans cette forme chérie des Français, le roman dense et menu comme un joyau (*La Princesse de Clèves*, *Adolphe*), possède une puissance encore intacte. Sans doute, le chemin tracé par Camus a-t-il été foulé depuis par beaucoup; toute une littérature « lazaréenne », selon le mot juste de Jean Cayrol, s'est développée, qui donne à l'homme, croyant ou non, l'innocence, la sagesse et la solitude d'un ressuscité. Et pourtant *L'Étranger* est encore une œuvre fraîche, ce livre éclate par-delà les modes qui ont pu accompagner son apparition.

Je le relisais ces jours-ci, et j'étais frappé de ce que Péguy aurait appelé d'un terme laudatif, son « vieillissement » : l'œuvre vieillit bien, elle mûrit, suit le temps et laisse apparaître, peu à peu des pouvoirs cachés. Il y a dix ans, accaparé comme beaucoup d'autres par la thèse du moment, j'en avais vu surtout l'admirable silence, qui l'égalait aux grandes œuvres classiques, toutes produites par un art de la litote. Maintenant, à mes yeux, toute une chaleur s'y découvre et j'y vois un lyrisme que l'on aurait sans doute moins reproché aux œuvres postérieures de Camus, si l'on avait su l'entrevoir dans son premier roman.

Ce qui fait de *L'Étranger* une œuvre, et non une thèse, c'est que l'homme s'y trouve pourvu non seulement d'une morale, mais aussi d'une humeur. Meursault est un homme charnellement soumis au soleil, et je crois qu'il faut entendre cette soumission dans un sens à peu près sacré. Tout comme dans les mythologies antiques ou la Phèdre racinienne, le Soleil est ici expérience si profonde du corps, qu'il en devient destin; il *fait* l'histoire, et dispose, dans la durée indifférente de Meursault, certains moments générateurs d'actes. Il n'y a aucun des trois épisodes du roman (l'enterrement, la plage, le procès), qui ne soit dominé par cette présence du soleil; le feu solaire fonctionne ici avec la rigueur même de la Nécessité antique.

Comme dans toute œuvre authentique, l'élément mythique ne cesse de développer ses figures, et ce n'est pas, à proprement parler, le même soleil qui conduit Meursault dans les trois moments de son récit. Le soleil funéraire du début n'est visiblement que la condition d'un engluement de la matière : sueur des visages ou

amollissement du goudron sur la route torride où va le convoi, tout est ici image d'un milieu poisseux, Meursault ne se décolle pas plus du soleil que des rites eux-mêmes, et le feu solaire a pour fonction d'éclairer et d'engluer l'absurde de la scène. Sur la plage, autre figure du soleil : celui-là ne liquéfie pas, il durcit, il transforme toute matière en métal, la mer en épée, le sable en acier, le geste en meurtre : le soleil est arme, lame, triangle, mutilation, opposé à la chair molle et sourde de l'homme. Et dans la salle d'assises où Meursault est jugé, voici enfin un soleil sec, un soleil-poussière, le rayon vétuste de l'hypogée.

Ce mixte de soleil et de néant soutient le livre à chaque mot : Meursault n'est pas seulement aux prises avec une idée du monde, mais aussi avec une fatalité — le Soleil — extensive à tout un ordre ancestral de signes, car le soleil est ici tout : chaleur, assoupissement, fête, tristesse, puissance, folie, cause et éclaircissement.

C'est d'ailleurs cette ambiguïté entre le Soleil-Chaleur et le Soleil-Lucidité, qui fait de *L'Étranger* une tragédie. Comme dans l'Œdipe à Colone ou le Richard II de Shakespeare, la conduite de Meursault est doublée d'un itinéraire charnel qui nous attache à sa magnifique et fragile existence. Le roman est ainsi fondé, non seulement en philosophie, mais aussi en littérature : dix ans après sa parution, quelque chose dans ce livre continue à chanter, quelque chose continue à nous déchirer, ce qui est bien le double pouvoir de toute beauté.

## Alain Robbe-Grillet

### *Nature, humanisme, tragédie*

[...] Albert Camus, on le sait, a nommé absurdité l'abîme infranchissable qui existe entre l'homme et le monde, entre les aspirations de l'esprit humain et l'incapacité

POUR UN NOUVEAU ROMAN (texte écrit en 1958), © éd. de Minuit 1963, repris dans *IDÉES*, 1969, pp. 70-72.

du monde à les satisfaire. L'absurde ne serait ni dans l'homme ni dans les choses, mais dans l'impossibilité d'établir entre eux un autre rapport que d'étrangeté.

Tous les lecteurs ont remarqué, néanmoins, que le héros de *L'Étranger* entretenait avec le monde une connivence obscure, faite de rancune et de fascination. Les relations de cet homme avec les objets qui l'entourent ne sont en rien innocentes : l'absurde entraîne constamment la déception, le retrait, la révolte. Il n'est pas exagéré de prétendre que ce sont les choses, très exactement, qui finissent par mener cet homme jusqu'au crime : le soleil, la mer, le sable éclatant, le couteau qui brille, la source entre les rochers, le revolver... Comme de juste, parmi ces choses, le principal rôle est occupé par la Nature.

Aussi le livre n'est-il pas écrit dans un langage aussi lavé que les premières pages peuvent le laisser croire. Seuls, en effet, les objets déjà chargés d'un contenu humain flagrant sont neutralisés, avec soin, et pour des raisons morales (tel le cercueil de la vieille mère, dont on nous décrit les vis, leur forme et leur degré d'enfoncement). À côté de cela nous découvrons, de plus en plus nombreuses à mesure que s'approche l'instant du meurtre, les métaphores classiques les plus révélatrices, nommant l'homme ou sous-tendues par son omniprésence : la campagne est « gorgée de soleil », le soir est « comme une trêve mélancolique », la route défoncée laisse voir la « chair brillante » du goudron, la terre est « couleur de sang », le soleil est une « pluie aveuglante », son reflet sur un coquillage est « une épée de lumière », la journée a « jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant » — sans compter la « respiration » des vagues « paresseuses », le cap « somnolent », la mer qui « halète » et les « cymbales » du soleil...

La scène capitale du roman nous présente l'image parfaite d'une solidarité douloureuse : le soleil implacable est toujours « le même », son reflet sur la lame du couteau que tient l'Arabe « atteint » le héros en plein front et « fouille » ses yeux, la main de celui-ci se crispe sur le revolver, il veut « secouer » le soleil, il tire de nouveau, à quatre reprises. « Et c'était — dit-il — comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. »

L'absurde est donc bien une forme d'humanisme tragique. Ce n'est pas un constat de séparation entre l'homme et les choses. C'est une querelle d'amour, qui mène au crime passionnel. Le monde est accusé de complicité d'assassinat.

Quand Sartre écrit (dans *Situations I*) que *L'Étranger* « refuse l'anthropomorphisme », il nous donne, comme le montrent les citations précédentes, une vue incomplète de l'ouvrage. Sartre a sans doute remarqué ces passages, mais il pense que Camus, « infidèle à son principe, fait de la poésie ». Ne peut-on pas dire, plutôt, que ces métaphores sont justement l'explication du livre? Camus ne refuse pas l'anthropomorphisme, il s'en sert avec économie et subtilité, pour lui donner plus de poids.

Tout est dans l'ordre, puisqu'il s'agit, en fin de compte, ainsi que Sartre le note, de nous exposer, suivant le mot de Pascal, « le malheur naturel de notre condition ».

## Pierre-Georges Castex

### *L'Art de l'écrivain*

L'architecture du roman témoigne, [...] d'une extraordinaire rigueur d'attention. Les deux parties sont de longueur égale à quelques lignes près. La première comporte six chapitres, la seconde cinq seulement; mais le chapitre VI de la première partie est un pivot : le héros, engourdi jusque-là en une sorte de léthargie qu'interrompaient de brèves exaltations, se trouve tout à coup projeté dans le crime et bascule dans le malheur. Comme dans la tragédie grecque, la fatalité crève le ciel bleu et déchire l'harmonie apollinienne du paysage pour exploser avec une violence dionysiaque en un geste démentiel. Délibérément, pour préparer cet instant décisif, le romancier a haussé le ton : au récitatif en grisaille

ALBERT CAMUS ET *L'ÉTRANGER*, © JOSÉ CORTI, 1965, pp. 103-119. (Fragments.)

succède une symphonie de lumière ardente, que couronne un éclat de cymbales. De même, à la fin de la seconde partie, après une chute de tension, qui correspond aux épisodes routiniers de l'instruction et du procès, le ton s'élève de nouveau pour accompagner la découverte d'une sagesse terrestre qui surmonte la cruauté du destin.

L'auteur de *L'Étranger* manifeste encore le ferme propos qu'il a eu de contrôler tous les détails de son œuvre, lorsqu'il la considère, non dans sa continuité, mais dans sa structure et lorsqu'il déclare : « Le sens du livre tient exactement dans le parallélisme des deux parties<sup>1</sup>. » [...]

Lors du procès, raconte Meursault, le directeur « a dit que je n'ai pas voulu voir maman »; le concierge « a dit que je n'avais pas voulu voir maman<sup>2</sup> ». Les deux propositions sont identiques, à un temps de verbe près. En nous reportant au chapitre premier, nous constatons qu'elles ne sont pas mensongères. [...] Mais les témoins ne donnent, de la vérité, qu'une image partielle, car Meursault, en arrivant à l'asile, était animé d'un autre état d'esprit : « J'ai voulu voir maman tout de suite », écrit-il; un moment après, il a suivi le directeur « sans rien dire » jusqu'à la petite morgue<sup>3</sup>. Il semble que l'importunité des circonstances ait progressivement pesé sur sa volonté. À l'élan initial a succédé un consentement muet; puis, à l'adresse du concierge, un refus gêné et, à l'adresse du directeur, un refus plus ferme : il a vu dans l'offre plusieurs fois renouvelée l'exécution d'un rite dont le caractère conventionnel lui répugne. Tel est du moins le plausible commentaire qu'autorisent les données du texte; mais l'accusé ne prend pas la peine de les énoncer devant ses juges et nous nous trouvons ainsi mieux informés qu'eux.

L'épisode du café au lait bu devant le cadavre de la morte est, de même, légèrement et subtilement altéré d'une partie à l'autre.

Significatif encore est le détail de la cigarette. Deux fois<sup>4</sup>, le concierge, répondant aux questions, déclare

1. *Carnets*, II, 30.

2. *L'Étranger*, pp. 127 et 128.

3. *Ibid.*, pp. 11 et 12.

4. *Ibid.*, p. 128.

que Meursault a fumé près du corps. Il énonce ainsi un fait brutal, qui étonne et qui révolte. L'accusé a noté, lui, comment les choses se sont passées dans son esprit. L'envie de fumer lui est venue : « J'ai hésité, dit-il, parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman. J'ai réfléchi, cela n'avait aucune importance<sup>5</sup>. » Un autre aurait pu mettre dans sa bouche une cigarette par un geste étourdi, bientôt réparé; Meursault, au contraire, éprouve d'abord un scrupule vague, qu'il écarte par raisonnement. Sa logique annule l'interdit social auquel il était sur le point de se conformer. Guidés, une fois de plus, par une indication explicite qu'il néglige de fournir à ses juges, nous mesurons l'erreur qui les fait conclure, d'un comportement simplement insolite, à une inconscience monstrueuse.

[...] Beaucoup plus grande apparaît la distance entre les circonstances réelles du crime et l'image que donne de l'événement la rhétorique judiciaire. Meursault qui, dans son indifférence tranquille, consent à trouver « plausible » l'ingénieuse reconstitution du procureur<sup>6</sup>, en résume les éléments avec une sobriété précise : « J'avais provoqué sur la plage les adversaires de Raymond. Celui-ci avait été blessé. Je lui avais demandé son revolver. J'étais revenu seul pour m'en servir. J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et « pour être sûr que la besogne était bien faite », j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte. » Or Meursault est seul à pouvoir dire comment les choses se sont passées; mais les magistrats n'ont pu lui arracher que des déclarations générales et sommaires : « J'ai dit, un peu au hasard d'ailleurs, que je n'avais pas l'intention de tuer l'Arabe [...]. J'ai dit rapidement que c'était à cause du soleil<sup>7</sup>. » Aux lecteurs du roman sont réservées les données de fait qui permettraient de les fonder. Nous savons, grâce au chapitre VI, que « Raymond est allé tout droit vers son type », et que la provocation est donc venue de lui; que Meursault, par deux fois, l'a dissuadé de tirer; qu'il lui a enlevé l'arme des mains; qu'il jugeait

5. *Ibid.*, p. 17.

6. *Ibid.*, p. 141.

7. *Ibid.*, pp. 145-146.

l'histoire « finie »; qu'il est revenu vers la petite source « sans y penser »; qu'il a été « surpris » de retrouver l'Arabe; que la gâchette du revolver a cédé sous la crispation de sa main et que les quatre coups à retardement sont partis comme dans un cauchemar. Le romancier qui, par convention, connaît tout de ses créatures, a bien voulu nous instruire de tout, d'une façon parfois elliptique et implicite. Ainsi se trouve stimulée notre intelligence pour notre plus grand plaisir, comme dans une énigme bien construite dont la solution est mise à la portée du joueur ingénieux. Une connivence est créée entre lui et nous, sous le signe de cette lucidité où triomphe l'art classique.

Cette maîtrise dans l'économie du roman se reconnaît encore lorsqu'on examine le calendrier des événements et la marche du temps romanesque. L'action a été resserrée ou, au contraire, distendue selon des convenances qui apparaissent avec clarté.

La première partie, qui se déroule en juillet<sup>8</sup> englobe seulement dix-huit jours<sup>9</sup>. Le récit est minutieusement circonstancié : la vie apparaît découpée en instants successifs, dont aucun n'est semblable à un autre. Pourtant, la décomposition analytique n'est pas poussée partout au même degré. Malgré son parti pris d'indifférence, Meursault ne juge pas tous les instants dignes d'être notés. Des dix journées de bureau, il en évoque seulement deux : encore ne se décrit-il pas dans son travail, qui ne doit l'intéresser en aucune manière. Mais il raconte en détail les jeux auxquels il se livre, dans la rue et dans l'eau : il trouve par là combien il est sen-

8. Le mois n'est pas précisé, mais nous sommes en plein été et pas encore au mois d'août puisque, le dimanche du crime, Masson, Raymond et le narrateur envisagent de passer « le mois d'août à la plage, à frais communs » (p. 78). En outre, l'instruction a duré onze mois, « l'été a très vite remplacé l'été » et l'affaire est venue aux assises en juin (p. 117).

9. Grâce aux indications fournies par le texte, on peut dater chacun des six chapitres, au moins quant aux jours de la semaine. I : jeudi et vendredi. II : samedi et dimanche. III : lundi. IV : du mardi au dimanche. V : un jour de la semaine suivante. VI : dimanche.

sible aux joies physiques et sportives. Il consigne aussi avec exactitude les circonstances insolites qui ont tranché sur la monotonie de la vie quotidienne : il y a eu la journée noire de l'enterrement et la journée rouge du crime; la rencontre de Marie et celle de Raymond. Meursault a beau répéter que rien n'a d'importance, il jalonne l'itinéraire de sa vie en marquant les épisodes qui ont compté le plus à ses yeux. En même temps, le romancier place sous les nôtres tous les faits dont la connaissance se révélera, à la lecture de la deuxième partie, propre à nous mettre en état de bien juger.

Cette deuxième partie englobe au moins onze mois<sup>10</sup> : l'accélération du récit est donc manifeste. Plus exactement, la méthode est différente : au moins pour les chapitres consacrés à l'instruction et surtout à la vie en prison, une vision synthétique succède à une description morcelée. L'instruction n'a pas intéressé Meursault; aussi n'en retient-il guère que le premier interrogatoire du juge et la première conversation avec l'avocat; pour le reste, il se borne à noter qu'il y a eu « souvent » de nouveaux entretiens. Quant à la captivité, elle se déroule de façon si monotone que les jours finissent « par déborder les uns sur les autres<sup>11</sup> ». Ils continuent à se ressembler après la condamnation à mort : tous sont occupés par une réflexion intérieure, un circuit intellectuel indéfiniment parcouru par le condamné, qui remâche sa condition et songe aux deux issues concevables : le salut ou la mort. Dans ces dernières pages, l'analyse, quoique très détaillée, ne s'inscrit dans aucune chronologie et vaut une fois pour toutes : d'où (comme dans le chapitre II) l'usage de l'imparfait d'habitude et non plus de ce passé composé auquel Meursault recourait pour fixer des instants distincts, tous originaux et aussitôt anéantis.

C'est seulement dans les pages consacrées à la session des assises que la suite des instants est de nouveau minutieusement décrite. Il est tout naturel que dans le

10. *L'Étranger*, p. 102 : « au bout des onze mois qu'a duré cette instruction... » Il faut y ajouter le temps qui s'est écoulé une fois l'instruction close et jusqu'aux jours, postérieurs au verdict, évoqués dans le dernier chapitre.

11. *Ibid.*, p. 115.

souvenir du prisonnier s'inscrivent les épisodes de ces deux journées, si différentes des innombrables journées vécues en cellule. Meursault a beau se sentir étranger au procès, il ne l'est pas aux circonstances, dont la nouveauté attire son attention et éveille en lui un fragile intérêt. La vraisemblance psychologique demeure respectée et l'art de l'écrivain manifeste, ici encore, sa sûreté.

Il semble, au total, que le romancier ait voulu recourir à plusieurs modes successifs de narration. *L'Étranger*, pour les premiers chapitres, se présente à la façon d'un journal (sans être jamais expressément donné comme tel) où sont exposés en détail des événements très récents; puis, dès le chapitre du crime, sans doute, et en tout cas dès le début de la seconde partie, nous lisons l'histoire d'un homme qui, au bout d'un an ou presque, se penche sur son passé<sup>12</sup>. La forme et la nature du récit varient conjointement : à des impressions aiguës et vives encore succède une perspective cavalière, où se détachent quelques faits et quelques réflexions. Mais nous ne sommes pas gênés par ce glissement, dont nous apercevons à peine. D'un bout à l'autre du roman, sauf dans la description du crime et dans les pages finales où, selon l'écrivain lui-même, le personnage se « rassemble » et « confie au lecteur quelque chose de son secret », est préservée cette unité de ton qui s'accorde avec l'unité d'intention et qui est bien encore un caractère fondamental de l'art classique.

Les grandes œuvres de la tradition romanesque française, observe Camus, définissent toutes un « style de vie », qui se manifeste par un langage. Ainsi, *La Princesse de Clèves* exprime une défiance foncière à l'égard des entraînements de la passion; d'où, chez l'héroïne, ce désir obstiné d'assurer sa sérénité ou, comme écrit Mme de La Fayette, son « repos » : on sait que le mot, si discret et si fort, revient comme un leitmotiv dans le roman. Nul doute que Camus ait voulu créer, lui aussi, un langage propre à son héros. [...] Meursault a des

12. Nous n'abordons pas ici le problème technique du moment ou des moments de narration, posé notamment par M. G. Barrie et par B. T. Fitch.

\* habitudes de langage où se manifeste la logique particulière d'un esprit tranquillement obstiné à nier les idées reçues, les valeurs reconnues et à s'abandonner au hasard de chaque instant. L'habileté du romancier apparaît dans le recours à des leitmotive très simples qui, mieux qu'un discours abstrait, illustrent une philosophie.

En dehors de ces leitmotive, l'absurde est rendu sensible grâce à l'application fréquente d'un procédé beaucoup moins apparent, tout négatif, qui consiste à se contenter d'une description extérieure et à s'interdire d'en coordonner les éléments par un lien logique ou sentimental. Le personnage principal rend compte en détail de sa propre conduite, mais à la façon d'un observateur désintéressé qui, par métier ou par désœuvrement, fixerait de simples images, sans y chercher une raison d'être. Il reflète avec fidélité les objets saisis par son regard, comme un œil mécanique dont les impressions ne sauraient être élaborées en actes de conscience et conservent leur gratuité originelle.

\* Pour créer de tels effets, l'auteur de *L'Étranger* exerce sur son langage un contrôle qui tend à éliminer tout soupçon de participation intellectuelle ou affective à l'expérience décrite et qui atteint ainsi à une objectivité délibérément inexpressive. [...]

Aussi, quand il évoque son expérience, avons-nous le sentiment que les situations décrites sont arbitraires, inconsistantes, parfois interchangeables au hasard d'une fortuite analogie matérielle. Incapable de vivre une veillée funèbre, il se borne à regarder ceux qui y prennent part : comme ils sont tous assis en face de lui, il s'abandonne un moment à l'impression qu'ils sont là pour le juger. Au contraire, ses vrais juges s'offrent à sa vue sans qu'il se sente, vis-à-vis d'eux, dans l'état d'esprit d'un accusé; une autre impression naît : celle d'une banquette de tramway, d'où des voyageurs anonymes épient un nouvel arrivant. La conscience ne peut accueillir de telles impressions que si elle n'est pas entrée dans le jeu; autrement, elle tiendrait son rôle : elle serait là, alors qu'elle est ailleurs.

Cette extériorité à l'objet est bien celle d'une caméra braquée sur un paysage ou sur des acteurs : elle restitue des lignes, des formes, des mouvements et non des significations. Mais nous pouvons songer aussi à d'autres arts

que le cinéma. Comme un dessinateur, Camus campe, en quelques traits, des silhouettes humoristiques : celle de Céleste, avec « son gros ventre, son tablier et ses moustaches blanches », celle de la petite femme maniaque aux « yeux brillants dans une petite figure de pomme » ou du journaliste pareil « à une belette engraisée, avec d'énormes lunettes cerclées de noir ». Comme un peintre, il compose des tableaux, place son personnage dans un cortège d'enterrement, « un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie [des] couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture ». Comme un metteur en scène, il anime des ensembles vivants, plante le décor d'un parloir de prison, distribue autour de Meursault et de Marie des groupes de figuration, règle l'entrecroisement des propos qui fusent de tous côtés. En dramaturge de vocation, il conduit avec sûreté une scène de mouvement, comme celle où s'opposent Raymond et l'agent. Enfin, s'il rejoint parfois le nouveau roman, il a des ancêtres parmi les écrivains, classiques et modernes, qui ont cultivé avant lui un réalisme descriptif ou satirique en plaçant les objets sous une lumière crue et en les détachant grâce à la netteté incisive du trait : La Fontaine, La Bruyère, le Montesquieu des *Lettres persanes*, le Voltaire de *Candide* sont souvent proches de lui.

*La mort lie au passé*  
 Pourtant, ce langage objectiviste au service d'une description de l'absurde n'est pas le seul langage de *L'Étranger*. Des ondes d'émotion ou de poésie parcourent, jusque dans ce récit, la prose d'Albert Camus. Sartre, qui les a fort bien perçues, déclare même qu'en de tels moments l'écrivain est « infidèle à son principe ». Mais nous ne croyons pas que Camus ait jugé opportun d'appliquer ce principe de façon permanente. Quand il s'en est écarté, c'est à bon escient.

Sur la foi des apparences, l'avocat général parvient à persuader les juges que Meursault est un monstre d'insensibilité, que son cœur est « vide » et que rien d'humain ne lui est accessible. Or Meursault nous donne de lui, en quelques passages, une idée différente : il est, dit-il, « un homme comme les autres » et convient, quand on le presse, que, « comme tout le monde », il aimait sa mère. Si on se méprend sur lui, c'est que les contraintes

sociales le glacent et qu'il ne daigne pas s'épancher par complaisance, dans des situations convenues où ses réactions sont attendues ou guettées; c'est aussi qu'en raison d'une particularité de sa nature, ses besoins physiques, comme il l'explique à son avocat, « dérangent souvent [ses] sentiments ». Une telle déclaration prouve qu'il se reconnaît des sentiments. Mais ces sentiments ne se manifestent que par des élans brefs, discrets, imprévisibles. Nous les décelons à travers une légère vibration de la phrase. Il faut saisir au vol ces rares instants où l'homme se révèle dans des mots qui viennent du cœur.

→ À Marengo, ce n'est pas l'exposition du corps qui l'émeut; ce ne sont pas non plus les rites d'une cérémonie ou les consolations officielles. Mais la profondeur de sa sensibilité se devine, lorsqu'il contemple le décor naturel où sa mère a vécu les dernières années de sa vie, « les lignes de cyprès qui menaient aux collines, près du ciel, cette terre rousse ou verte, ces maisons rares et bien dessinées ». Alors, dit-il, « je comprenais maman » et il ajoute : « Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique. Aujourd'hui le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant. » « Mélancolique », « inhumain », « déprimant » : la valeur affective de ces trois adjectifs se détache tout à coup sur le fond d'un récit jusque-là parfaitement sec. Devons-nous penser que l'écrivain cesse de se contrôler et qu'il oublie son parti pris de sécheresse? En aucune manière, puisque les mots insolites traduisent une émotion éprouvée par le personnage. Bientôt, l'ébranlement du cortège brise la rêverie sentimentale et le ton du narrateur redevient objectif. Mais nous avons aperçu, pendant quelques instants, sa vie intérieure.

Il en est de même dans la dernière page du roman. Nous sommes, cette fois, « à la limite de la nuit ». Meursault éprouve un sentiment de calme et de douceur. Dans un élan, sa pensée vole de sa prison jusqu'à l'asile où sa mère, comme lui près de mourir, a pu oublier dans des moments privilégiés l'imminence de l'heure fatale et savourer d'ultimes joies : « Il m'a semblé que je comprenais pourquoi, à la fin d'une vie, elle avait pris un fiancé, pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies

élan-  
impulse  
impete

déceler-  
descendant,  
vertical

ébranlement-  
abolir,  
começas,  
perturbacao,  
laiser-

s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. » Ici, ce ne sont pas seulement des mots, comme « trêve mélancolique » (repris sans doute à dessein), ce sont les phrases entières qui nous entraînent à rêver avec le prisonnier. Quoique brèves comme à l'ordinaire, elles sont emportées dans un mouvement passionné, qui se marque par des reprises : « Pourquoi... pourquoi... Là-bas, là-bas aussi... Personne, personne... » Le frémissement du langage correspond à un état de sensibilité.

L'émotion affleure encore, par bouffées, dans d'autres passages, et toujours à la faveur d'une furtive association d'idées qui permet au sentiment en général étouffé de se libérer pour quelques secondes. Ainsi à la fin du chapitre où Meursault a décrit, si sobrement, sa vie en prison. Évoquant « l'heure sans nom » (expression terrible) où l'approche de la nuit rend plus poignante, pour le prisonnier, la conscience de sa détresse, une pensée lui revient, que lui avaient inspirée, à l'enterrement, des paroles de l'infirmière déléguée : « Il n'y avait pas d'issue » (p. 29). Ces quelques mots résumaient des considérations humblement pratiques : « Si on va doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en transpiration et, dans l'église, on attrape un chaud et froid. » Or, les mêmes mots, détachés de ce contexte dérisoire et répétés en un moment où le personnage regarde son destin en face, prennent une valeur pathétique : « Non, il n'y avait pas d'issue, et personne ne peut imaginer ce que sont les soirs dans les prisons » (p. 116). L'accent qui se laisse deviner à travers la pudique simplicité du langage est celui d'une confiance douloureuse.

Ailleurs, au contraire, de brusques éclats verbaux traduisent une flambée d'enthousiasme, une poussée de sève. C'est que l'indifférence de Meursault ne saurait être confondue avec l'apathie; quand les contraintes sociales ne pèsent pas sur lui, il est capable de jouir de chaque instant avec plénitude et même avec intensité. Le désir éveille en lui un lyrisme sensuel qui transfigure le triste récit : « J'ai cherché dans le traversin l'odeur de sel que les cheveux de Marie y avaient laissée »

(p. 34); « le brun du soleil lui faisait un visage de fleur » (p. 53). La douceur d'un ciel, l'harmonie d'un paysage l'émeuvent, et surtout la poésie de la lumière, qu'il lui arrive de traduire en métaphores : « Dehors la lumière a semblé se gonfler contre la baie. Elle a coulé sur tous les visages comme un jus neuf » (p. 108).

Aucun de ces traits ne nous donne à penser que l'auteur de *L'Étranger* se souvienne abusivement des joies païennes célébrées dans *Noctes*. Puisque, dans une certaine mesure, il a créé son héros à son image, nous ne saurions nous étonner que, par endroits, ce héros vibre comme lui; ni même que, dans les dernières pages, il recoure à une éloquence jusque-là soigneusement prosaïque et se laisse aller aux accents d'une profession de foi passionnée. Meursault a fini par discerner avec clarté en lui-même les principes d'une sagesse dont il n'était pas conscient : le mouvement périodique de son langage tranche alors, d'une façon légitime à notre avis, sur le reste du récit. Camus accorde, il est vrai, dans ses *Carnets*<sup>13</sup>, que c'est lui qui s'exprime alors et non plus son personnage : nous ne voyons pas la nécessité de cette concession à ses critiques. D'un bout à l'autre du récit, son style, en tout cas, nous paraît demeurer celui qui répond à son propos. L'aventure de Meursault s'achève dans un climat de lucidité inspirée : il fallait, selon les mots mêmes du romancier, « marquer ce grand moment ». On voit une fois de plus, à travers une telle déclaration, combien son art est concerté. En fait, dans ce dernier chapitre, la montée du ton et l'explosion finale ont été réglées avec cette maîtrise que, d'un bout à l'autre du roman, nous découvrons toujours égale à elle-même. La grande vertu de *L'Étranger* tient à la rare alliance d'une aspiration authentique et d'un métier sans défaut.

13. II, 30.

Sur LA PESTE

## Gaëtan Picon

### Remarques sur La Peste

[...] Il y a des livres auxquels on n'échappe pas et qui, du premier coup, asservissent leur lecteur; et d'autres dont le pouvoir ne se révèle que lentement. *La Peste*, de toute évidence, appartient à la seconde catégorie. Et Camus l'a voulu ainsi. Aussi bien faut-il se garder, en un sens, de reprocher au livre de manquer de force de persuasion. Certes, l'on ne s'installe pas, l'on ne vit pas dans la peste d'Oran comme dans celle de Londres à travers l'inoubliable journal de Daniel Defoe; l'on ne connaît pas, l'on ne voit pas Rieux ou Tarrou comme tel personnage de Balzac ou de Tolstoï; et l'on ne vit pas non plus l'agonie de l'enfant comme l'on vit celle du curé de campagne. Il ne faut pas chercher dans *La Peste* cette vie plus forte, plus présente que la vie même, et cette hallucination de l'imaginaire qui nous semble parfois plus convaincante et plus efficace que la vision du réel. Et pourtant, ce pouvoir de choc et de persuasion, que de livres le possèdent, qui sont inférieurs à celui-là! Mais Camus n'a jamais voulu nous prendre à ce piège. Il n'a jamais eu l'intention de jouer la carte qu'il faut bien appeler pour simplifier *réaliste*, en précisant que nous entendons par réalisme ce qui est commun à Balzac et à Maupassant, à Dostoïevski et à Zola : toute tentative qui mesure sa réussite à son pouvoir d'illusion. Albert Camus a voulu que son roman soit d'abord une œuvre, une œuvre composée et écrite; et aussi l'expression d'une sagesse. Or, les séductions et les entraînements du réalisme nous dissimulent l'art de l'écrivain comme les valeurs du moraliste : il fallait donc limiter la part d'illusion que le récit comporte nécessairement. Si,

L'USAGE DE LA LECTURE, tome I, © MERCURE DE FRANCE, 1960, pp. 79-87, fragments. (Texte publié par la revue *Fontaine* en 1947.)

### Le fond et la forme

On peut se lasser de poursuivre l'impossible étreinte des idées, comme d'autres désespèrent d'atteindre l'impossible accord des âmes. On peut douter de tout sauf des mots, dont on a besoin pour douter; ils n'ont peut-être aucun pouvoir définitif, mais un admirable éblouissement de surface dont un cœur simple a le droit de s'enchanter. Un beau texte est comme une eau marine; sa couleur vient du reflet de son fond sur sa surface, et c'est là qu'il faut se promener, et non dans le ciel ou dans les abîmes; il faut bien admettre que les idées sont toujours plus haut ou plus bas que la ligne des mots, et cette térébrante oscillation est source de détresse; mais la ligne des mots est belle. Il est bon parfois de ne pas explorer, de s'en tenir à ce doux support des mots. Précisément, le style de *L'Étranger* a quelque chose de marin: c'est une sorte de substance neutre, mais un peu vertigineuse à force de monotonie, parfois traversée de fulgurations, mais surtout soumise à la présence sous-marine de sables immobiles qui enchaînent ce style et le colorent. Portés dans la lumière blanche du *Mythe de Sisyphe*, ces sables apparaissent formés de cristaux durs. Le style de *L'Étranger* est donc un exemple remarquable des bizarres incidences du fond sur la forme. Ce phénomène de réflexion vaut qu'on parle un peu autour.

### Plaisir du style

Le plaisir du style, même dans les œuvres d'avant-garde, ne s'obtiendra jamais que par fidélité à certaines préoccupations classiques qui sont l'harmonie, la correction, la simplicité, la beauté, etc., bref les éléments séculaires du goût. Ces conventions ont été respectées – mieux, asservies – par Camus, bien que le style de son livre repose sur une donnée contradictoire: ce livre respire l'absurde, le « Tout est égal », et ce livre est pourtant une œuvre d'art, c'est-à-dire qu'il se soumet à des procédés vieux comme Lucrèce, et que son écriture ne rompt pas avec les habitudes et les buts d'une littérature intelligente, c'est-à-dire dirigée; le souci de plaire au public (qui est depuis la préface de *Bérénice* le grand principe classique), le concert des procédés rhétoriques, tout ce travail plein d'espoir est à première vue en contradiction avec l'absurde. Mais en fait, cette contradiction n'est pas très sensible, car Camus a réussi un style étrange, où les moyens classiques sont employés avec une réticence perpétuelle. Le résultat en est que ce livre n'a pas de style et qu'il est pourtant bien écrit; que son absence

d'emphase<sup>1</sup> (en entendant ce mot dans son sens le plus digne, le plus nécessaire) est une sorte de victoire nulle; que tout l'effort, toutes les démarches de l'esprit créateur ont été accomplis, mais que volontairement on n'en a point retenu le résultat; l'aboutissement admirable de ce travail est une eau qui coule, rien: pas de littérature, mais aussi aucune négligence; pas de phrases, mais des propositions; aucune duperie de la forme, mais aucun mépris de la forme; style qui ne cherche pas l'image, mais ne la craint pas; style étranger comme son personnage.

D'où vient donc notre plaisir?

D'abord de ce que ces contradictions sont bien résolues; Camus a obtenu un accord de l'histoire et de la langue; il a créé le langage d'une certaine absence, ou tout au moins d'une présence sans passion; mais alors qu'ordinairement l'absence de passion implique je ne sais quelle évansion mystique ou stupeur stoïque, son style a quelque chose d'indiscrètement attentif; c'est un style indifférent, si l'on veut (et encore! et ceci est admirablement réussi, il y reste parfois quelques frémissements d'un désespoir moribond), mais pas rêveur, insensible, mais pas inhumain; un style qui croit aux Bons et aux Méchants, mais ne revendique rien.

Ensuite, ce style invisible a su garder l'essentiel d'une belle œuvre: le *mélòs*, l'élan qui fait le livre filer droit. Trois phrases du début suffisent à nous prendre; notre plaisir est assuré. Ce *mélòs*, c'est tout l'art d'écrire, en définitive; on ferait peut-être bon marché des images, et de l'air de vérité des idées, les comptant comme procédés savoureux mais dont chacun a sa mode; c'est le mouvement qui est essentiel. Les grandes œuvres sont celles qui ont un bon tempo (*Liaisons dangereuses*, *Lucien Leuwen*, *Balzac*, etc.). Le grand écrivain déteste le style de *genre*, mais il n'écrit rien qui n'ait un certain *ton*; et l'on voit par l'exemple de *L'Étranger* que le style de race est comme toute plus habile et moins fatigant que le style de génie (Céline).

Enfin, ce style n'est pas sec; il a la sorte de tendresse familière des choses quotidiennes, et surtout, parfois, il flambe, ne s'interdit pas ce qu'on pourrait appeler l'irrationnel du style, c'est-à-dire, si l'on veut, les images, compte tenu de tout ce dont ce mot s'est enrichi depuis les expéditions surréalistes.

### Le témoignage et l'œuvre

L'œuvre absurde est menacée par l'anarchie du style; et si elle y succombait, elle ne serait plus une œuvre, mais un témoignage; or rien n'est plus contraire à la logique de l'absurde que de témoigner, même sur l'absurde. Le témoignage, l'œuvre-témoin reste l'une de

1. Baudelaire attirait l'attention sur « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie ». Pour l'absurde, il n'y pas de grandes circonstances; l'emphase, le sublime ne se justifient pas.

ces irrépressibles inventions des civilisations religieuses; « témoigner », comme plus récemment « visiter », sont de ces mots privilégiés où la religion se sent à l'aise, et qui assurent à beaucoup d'écrivains l'impunité du prophète, du prêtre ou du témoin. L'écrivain est plus ou moins « visité », et alors il « manifeste », il « témoigne ». Ce vocabulaire finit par donner la nausée, et l'on souhaite, comme le fanal de temps plus salubres, une œuvre qui soit gratuite jusqu'au bout, dont on ne puisse rien tirer, si ce n'est l'évidence et la description de l'absurde, une œuvre résistante, pure et solitaire, que personne – absolument personne, d'aucun bord qu'il vienne – ne puisse tirer à soi. Naturellement, les œuvres sceptiques ou révoltées, même sous la forme la plus anarchique, par l'insupportable suffisance de leur anarchie, finissent toujours en témoignage. L'œuvre de Céline est autant un témoignage que l'œuvre de Claudel, mais *Moby Dick* ne l'est pas plus que *Les Liaisons dangereuses*. On remarquera que dans cette dernière œuvre – si l'on veut bien accorder qu'elle préfigure déjà l'absurde – comme dans *L'Etranger*, le froid vernis du style agit comme un isolateur; il coupe toute induction vers des pensées encourageantes et explicatives, et sert fidèlement l'absurde comme un bon chien de garde. J'imagine bien que pour un jeune créateur en proie aux drames préliminaires de l'absurde, la tentation soit grande de dire non au style; il croira supprimer l'emphase en supprimant les procédés; les tics de Céline lui paraîtront le nec plus ultra de la vigueur et de la franchise; la phrase sans verbe et sans relative, une belle victoire sur la tartine chateaubriandesque (tartine succulente, il ne faut pas l'oublier); le style parlé (télégraphique ou argotique), une courageuse intervention contre les ciselures agaçantes de Flaubert ou d'Anatole France.

Ces réactions – à supposer qu'elles menacent vraiment – seraient autant de faiblesses, et l'on sait déjà que *L'Etranger* les a évitées; sur des données d'avant-garde, Camus a fait une œuvre qui a la musicale simplicité de *Bérénice*; en cela il a été absurde jusqu'au bout, car contrairement au témoignage, qui fait toujours l'effet – même s'il est anarchique et désespéré – de deux bras de cathédrale tendus, pour donner un sens au ciel, l'œuvre, est, par définition, un scandale, elle gêne un ordre quelconque de la nature, elle interrompt une hiérarchie de l'univers; elle désorganise une explication et fait taire un mensonge; tacite et gênante, elle se suspend dans le regard de tous comme un non-sens aussi inéluctable que le non-sens même de la création. C'est pourquoi, j'imagine que dans le *Mythe*, Camus aurait pu ajouter à sa galerie de personnages absurdes, le styliste, qui connaît le masque qu'il porte, et ne le porte pas naïvement à la main.

## Style et absurde

Résumons-nous. Qu'une œuvre absurde conserve le souci de la forme et requière les habituels procédés de la rhétorique classique, cela peut paraître une contradiction. Cette contradiction n'est pas une vaine idée, si l'on prévoit de quelle anarchie de forme sont menacés les « témoignages » sur l'absurde.

Or, que l'absurde abandonne le style, il n'y a aucune raison; d'abord l'absurde n'est pas maître d'ascèse; la volupté du style ne lui est pas méprisable; l'absurde n'aiguille pas forcément l'homme vers le suicide, ni le créateur vers l'assassinat de toute forme. Ensuite, sacrifier le style, ce serait dans l'ordre de la rhétorique, un « saut » analogue à celui que Camus dénonce dans le sacrifice de l'Intellect de Loyola ou de Kierkegaard. Le style reste la crête difficile où l'homme absurde doit se maintenir entre les idées infinies et les mots inconsistants. L'absence de style ne serait, en définitive, rien de plus qu'une sorte de stylistique de consolation, tout comme l'athéisme rationaliste n'est rien de plus – en égard à l'absurde – qu'un nouveau saut dans l'espoir. Mieux vaut donc accepter, asservir le style et en faire un objet à la mesure du désespoir absurde, du bonheur absurde. Si l'homme considère avec sympathie – et non avec un mépris dévastateur – l'ardeur des mots, leur pouvoir primaire de description (guerre au réalisme et au symbole), il reconnaîtra dans le style le premier instrument de l'absurde, qui a pour fin de décrire et non d'expliquer.

## Un style au passé composé

Jusqu'ici le style descriptif était souvent suspect parce que les écrivains les mieux doués n'y voyaient qu'un procédé épisodique, et ne se gênaient pas d'y étaler largement la peinture en raffinant sur la couleur ou le dessin; la description était un ornement du mythe; pour l'absurde il n'y a plus de mythe, et la description perd tout pittoresque; elle devient nécessaire comme la nécessité antique, cette ultime réalité qui tient les dieux en dérision, mais il n'y a rien au-delà de l'une, ni de l'autre. Le style absurde est plat et profond comme une glace. La description absurde détient la puissance surréelle et ambiguë du miroir; il lui faut des temps à l'échelle de son tremblement; elle renoncera volontiers au passé simple, ce temps ponctuel et romantique, fatigué par Flaubert, pour adopter le passé composé, ce mélange de présent et de passé, où l'événement, suffisamment décanté, résonne encore sourdement, à la fois lointain et présent, distinct et étranger, inaccessible et individuel comme un phénomène de tragédie grecque. Peut-être bien qu'avec *L'Etranger* – sans trop exagérer l'importance de cette œuvre – se lève un nouveau style, style du silence et silence du style, où la voix de l'artiste – également éloignée des soupirs, des blasphèmes et des cantiques – est une voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable.

EXISTENCES  
juillet 1944