

Jean-Paul SARTRE, « Explication de *L'Étranger* », in *Situations I*, 1947.

À peine sorti des presses, *L'Étranger*¹ 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. Il nous venait de l'autre côté de la ligne, de l'autre côté de la mer ; il nous parlait du soleil, en cet aigre printemps sans charbon, non comme d'une merveille exotique mais avec la familiarité lassée de ceux qui en ont trop joui ; il ne se préoccupait pas d'ensevelir une fois encore et de ses propres mains l'ancien régime ni de nous pénétrer du sentiment de notre indignité ; on se rappelait en le lisant qu'il y avait eu, autrefois, des œuvres qui prétendaient valoir par elles-mêmes et ne rien prouver. Mais, en contrepartie de cette gratuité, le roman demeurait assez ambigu : comment fallait-il comprendre ce personnage, qui, au lendemain de la mort de sa mère, « prenait des bains, commençait une liaison irrégulière et allait rire devant un film comique », qui tuait un arabe « à cause du soleil » et qui, la veille de son exécution capitale, affirmant qu'il « avait été heureux et qu'il l'était encore », souhaitait beaucoup de spectateurs autour de l'échafaud pour « l'accueillir avec des cris de haine de haine » ? Les uns disaient : « c'est un niais, un pauvre type » ; mieux inspirés : « c'est un innocent ». Encore fallait-il comprendre le sens de cette innocence.

M. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe* paru quelques mois plus tard, nous a donné le commentaire exact de son œuvre : son héros n'est 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. Il y a là le même déplacement de sens que lorsqu'on nomme « swing » une jeunesse qui danse le swing. Qu'est-ce donc que l'absurde comme état de fait, comme donnée originelle ? Rien de moins que le rapport de l'homme au monde.

L'absurdité première manifeste avant tout un divorce : le divorce entre les aspirations de l'homme vers l'unité et le dualisme insurmontable de l'esprit et de la nature, entre l'élan de l'homme vers l'éternel et le caractère *fini* de son existence, entre le « souci » qui est son essence même et la vanité de ses efforts. La mort, le pluralisme irréductible des vérités et des êtres, l'inintelligibilité du réel, le hasard, voilà les pôles de l'absurde. À vrai dire, ce ne sont pas là des thèmes bien neufs et M. Camus ne les présente pas comme tels. Ils furent dénombrés, dès le XVII^e siècle, par une certaine espèce de raison sèche, courte et contemplative qui est proprement française : ils servent de lieux communs au pessimisme classique. N'est-ce pas Pascal qui insiste sur « le malheur naturel de notre condition faible et mortelle et si misérable que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près » ? N'est-ce pas lui qui marque sa place à la raison ? n'approuverait-il pas sans réserve cette phrase de M. Camus : « Le monde n'est ni (tout à fait) rationnel ni à ce point irrationnel » ? Ne nous montre-t-il pas que la « coutume » et le « divertissement » masquent à l'homme « son néant, son abandon, son insuffisance, son impuissance, son vide » ? Par le style glacé du *Mythe de Sisyphe*, par le sujet de ses essais, M. Camus se place dans la grande tradition de ces Moralistes français qu'Andler appelle avec raison les précurseurs de Nietzsche ; quant aux doutes qu'il élève sur la portée de notre raison, ils sont dans la tradition plus récente de l'épistémologie française. Que l'on songe au nominalisme scientifique, à Poincaré, à Duhem, à Meyerson, on comprendra mieux le reproche que notre auteur adresse à la science moderne : « ... Vous me parlez d'un invisible système planétaire où les électrons gravitent autour d'un noyau. Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venus à la poésie²... » C'est ce qu'exprime de son côté et presque au même moment un auteur qui puise aux mêmes sources lorsqu'il écrit : « (la physique) emploie indifféremment des modèles mécaniques, dynamiques ou même psychologiques, comme si, libérée de prétentions ontologiques, elle devenait indifférente aux antinomies classiques du mécanisme ou du dynamisme qui supposent une nature en soi³ ». M. Camus met quelque coquetterie à citer des textes de Jaspers, de Heidegger, de Kierkegaard, qu'il ne semble d'ailleurs pas tou-

¹ Gallimard, éd.

² *Le Mythe de Sisyphe*, p. 35.

³ M. Merleau-Ponty: *La Structure du comportement* (La Renaissance du Livre, 1942), p. 1.

60 jours bien comprendre. Mais ses véritables maîtres sont ailleurs : le tour de ses raisonne-
 61 sements, la clarté de ses idées, la coupe de son style d'essayiste, et un certain genre
 62 de sinistre solaire, ordonné, cérémonieux et désolé, tout annonce un classique, un
 63 méditerranéen. Il n'est pas jusqu'à sa méthode (« c'est l'équilibre de l'évidence et du
 64 lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la
 65 clarté⁴ ») qui ne fasse penser aux anciennes « géométries passionnées » de Pascal, de
 66 Rousseau, et qui ne le rapproche de Maurras, par exemple, cet autre méditerranéen
 67 dont il diffère pourtant à tant d'égards, bien plus que d'un phénoménologue alle-
 68 mand ou d'un existentialiste danois.

69 Mais M. Camus, sans doute, nous accorderait volontiers tout cela. À ses yeux son
 70 originalité c'est d'aller jusqu'au bout de ses idées : il ne s'agit pas pour lui, en effet, de
 71 faire collection de maximes pessimistes. Certes l'absurde n'est ni dans l'homme ni
 72 dans le monde, si on les prend à part ; mais comme c'est le caractère essentiel de
 73 l'homme que d'« être-dans-le-monde », l'absurde, pour finir, ne fait qu'un avec la
 74 condition humaine. Aussi n'est-il point d'abord l'objet d'une simple notion : c'est
 75 une illumination désolée qui nous le révèle. « Lever, tramway, quatre heures de bu-
 76 reau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi,
 77 mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi sur le même rythme⁵... », et puis tout d'un
 78 coup « les décors s'écroulent » et nous accédons à une lucidité sans espoir. Alors, si
 79 nous savons refuser le secours trompeur des religions ou des philosophies existen-
 80 tielles, nous tenons quelques évidences essentielles : le monde est un chaos une « di-
 81 vine équivalence qui naît de l'anarchie » ; — il n'y a pas de lendemain, puisqu'on
 82 meurt. « ... Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières l'homme se sent
 83 un étranger. Cet exil est sans recours, puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie
 84 perdue ou de l'espoir d'une terre promise⁶. » C'est qu'en effet l'homme n'est pas le
 85 monde : « Si j'étais arbre parmi les arbres..., cette vie aurait un sens, ou plutôt ce
 86 problème n'en aurait point, car je ferais partie de ce monde. Je *serais* ce monde auquel
 87 je m'oppose maintenant, par toute ma conscience... Cette raison si dérisoire, c'est
 88 elle qui m'oppose à toute la création⁷. » Ainsi s'explique déjà en partie le titre de
 89 notre roman : l'étranger, c'est l'homme en face du monde ; M. Camus aurait tout
 90 aussi bien pu choisir pour désigner son ouvrage le nom d'une œuvre de Georges Gis-
 91 sing : *Né en exil*. L'étranger, c'est aussi l'homme parmi les hommes. « Il est des jours
 92 où... on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée⁸. » — C'est enfin moi-
 93 même par rapport à moi-même, c'est-à-dire l'homme de la nature par rapport à
 94 l'esprit : « L'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une

⁴ *Le Mythe de Sisyphe*, p. 16.

⁵ *Id.*, p. 27.

⁶ *Id.*, p. 18.

⁷ *Id.*, p. 74.

⁸ *Id.*, p. 29.

95 glace⁹. »

96 Mais ce n'est pas seulement cela : il est une passion de l'absurde. L'homme ab-
 97 surde ne se suicidera pas : il veut vivre, sans abdiquer aucune de ses certitudes, sans
 98 lendemain, sans espoir, sans illusion, sans résignation non plus. L'homme absurde
 99 s'affirme dans la révolte. Il fixe la mort avec une attention passionnée et cette fascina-
 100 tion le libère : il connaît la « divine irresponsabilité » du condamné à mort. Tout est
 101 permis, puisque Dieu n'est pas et qu'on meurt. Toutes les expériences sont équiva-
 102 lentes, il convient seulement d'en acquérir la plus grande quantité possible. « Le pré-
 103 sent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de
 104 l'homme absurde¹⁰. » Toutes les valeurs s'écroulent devant cette « éthique de la quan-
 105 tité » ; l'homme absurde, jeté dans ce monde, révolté, irresponsable, n'a « rien à justi-
 106 fier ». Il est *innocent*. Innocent comme ces primitifs dont parle S. Maugham, avant
 107 l'arrivée du pasteur qui leur enseigne le Bien et le Mal, le permis et le défendu : pour
 108 lui *tout* est permis. Innocent comme le prince Muichkine qui « vit dans un perpétuel
 109 présent, nuancé de sourires et d'indifférence ». Un innocent dans tous les sens du
 110 terme un « Idiot » aussi, si vous voulez. Et cette fois nous comprenons pleinement le
 111 titre du roman de Camus. L'étranger qu'il veut peindre, c'est justement un de ces ter-
 112 ribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les
 113 règles de son jeu. Il vit parmi les étrangers, mais pour eux aussi il est un étranger.
 114 C'est pour cela que certains l'aimeront, comme Marie, sa maîtresse, qui tient à lui
 115 « parce qu'il est bizarre » ; et d'autres le détesteront pour cela, comme cette foule des
 116 assises dont il sent tout à coup la haine monter vers lui. Et nous-mêmes qui, en ou-
 117 vrant le livre, ne sommes pas familiarisés encore avec le sentiment de l'absurde, en
 118 vain chercherions-nous à le juger selon nos normes accoutumées : pour nous aussi il
 119 est un étranger.

120 Ainsi le choc que vous avez ressenti en ouvrant le livre, quand vous avez lu : « J'ai
 121 pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enter-
 122 rée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de chan-
 123 gé¹¹ », il était voulu : c'est le résultat de votre première rencontre avec l'absurde. Mais
 124 vous espérez sans doute qu'en poursuivant la lecture de l'ouvrage vous verriez votre
 125 malaise se dissiper, que tout serait peu à peu éclairci, fondé en raison, expliqué. Votre
 126 espoir a été déçu : *L'Étranger* n'est pas un livre qui explique : l'homme absurde
 127 n'explique pas, il décrit ; ce n'est pas non plus un livre qui prouve. M. Camus pro-
 128 pose seulement et ne s'inquiète pas de justifier ce qui est, par principe, injustifiable.
 129 *Le Mythe de Sisyphe* va nous apprendre sa façon dont il faut accueillir le roman de
 130 notre auteur. Nous y trouvons en effet la théorie du roman absurde. Bien que
 131 l'absurdité de la condition humaine en soit l'unique sujet, ce n'est pas un roman à

⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁰ *Id.*, p. 88.

¹¹ *L'Étranger*, p. 36.

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
135 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 sensible¹². » 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
140 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
145 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 :
150 « 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
155 qu'exigent les écrivains qui « ont sacrifié 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*
160 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
165 *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
170 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
175 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 tait 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.¹³ » Et précisément,
180 deux lignes plus haut, le même témoin à décharge a déclaré que Meursault « était un homme ». « (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
185 certains êtres que par référence à une façon de voir collective et dont les livres et les légendes sont responsables¹⁴. » 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 pas¹⁵. » 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
190 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
195 pour aller à l'autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route¹⁶ ». 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 com-
200 promettre 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

¹³ *L'Étranger*, p. 121.

¹⁴ *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

¹⁵ *L'Étranger*, p. 59.

¹⁶ *Id.*, p. 12.

¹² *Le Mythe de Sisyphe*, p. 88.

205 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 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
 210 lie à tel être¹⁷. » 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 aube¹⁸ » — et c'est
 215 pour nous faire jouir de cette aube et de cette disponibilité que M. Camus a condam-
 né 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 entière-
 220 ment 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. Tou-
 jours 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 tou-
 jours selon les normes de M. Camus. S'il y avait une grâce de l'absurde, il faudrait
 225 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
 230 souvent de l'indolence, comme en ce dimanche où il demeure chez lui par simple pa-
 resse et où il avoue qu'il s'est « ennuyé un peu ». Ainsi, même pour un regard ab-
 surde, le personnage garde une opacité propre. Ce n'est point le Don Juan, ni le Don
 Quichotte de l'absurdité, 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 ;
 235 il vit, enfin, et c'est sa seule densité romanesque qui peut le justifier à nos yeux.

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
 240 eux leur univers splendide ou misérable¹⁹. » Et il ajoute un peu plus loin : « Le senti-
 ment 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
 245 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* se-
 ra 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 re-
 composition édifiante de cette réalité par la raison humaine et le discours. Il s'agit
 250 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
 255 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 san-
 glots 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 sont couramment utilisés depuis
 260 *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,
 265 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 assemblant
 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
 270 commun à beaucoup d'écrivains contemporains et dont je vois les premières mani-
 festations chez Jules Renard ; je l'appellerai : la hantise du silence. M. Paulhan y ver-
 rait 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
 275 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 par-
 ler²⁰ », 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.

¹⁷ *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

¹⁸ *Id.*, p. 83.

¹⁹ *Id.*, p. 25.

²⁰ *Id.*, p. 42. — Qu'on pense aussi à la théorie du langage de Brice Parain et à sa conception du silence.

280 Mais comment se taire avec des mots ? Comment rendre avec des concepts la succession impensable et désordonnée des présents ? Cette gageüre implique le recours à une technique neuve.

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 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 :
285 « 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*
295 nous offre une succession de vues lumineuses. Si elles dépaysent, c'est seulement par leur nombre et par l'absence d'un lien qui les unirait. Des matins, des soirs clairs, d'implacables après-midis, 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 rafraichissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée²¹. » 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 la rassure, son irrationnel n'est qu'un négatif : l'homme absurde est un humaniste, il
300 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 textes, 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. A
310 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. Même dans *Mort dans l'après-midi*, qui n'est pas un roman, Hemingway conserve ce mode saccadé de narration, qui fait sortir chaque phrase du néant par une sorte de spasme respiratoire : son style, c'est lui-même. Nous savons déjà que M. Camus a un
315 autre style, un style de cérémonie. Mais, en outre, dans *L'Étranger* même, il hausse parfois le ton ; la phrase reprend alors un débit plus large, continu : « Le cri des ven-

deurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts tournants de la
320 ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port, tout cela recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle que je connaissais bien avant d'entrer en prison.²² » À travers le récit essoufflé de Meursault, 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,
325 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 sécrètent 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 entoure²³. » 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
335 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 vit²⁴. » 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,
340 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
345 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 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 :

350 « 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

²² *Id.*, p. 128. Voir aussi pp. 81-82, 158-159, etc.

²³ *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.

²⁴ *Id.*, *ibid.*

²¹ *L'Étranger*, p. 158.

355 long. Puis nous nous sommes rangés pour laisser passer le corps²⁵. »

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. C'est ce qu'a fait naguère un Hume, lorsqu'il déclarait ne découvrir dans l'expérience que des impressions isolées. C'est ce que font aujourd'hui encore les néo-réalistes américains, lorsqu'ils nient qu'il y ait entre les phénomènes autre chose que les relations externes. Contre eux la philosophie contemporaine a établi que les significations étaient elles aussi des données immédiates. Mais ceci nous entrainerait trop loin. Qu'il nous suffise de marquer que l'univers de l'homme absurde est le monde analytique des néo-réalistes. Littérairement le procédé a fait ses preuves : c'est celui de *L'Ingénu* ou de *Micromégas* ; c'est celui de *Gulliver*. Car le XVII^e siècle a eu aussi ses étrangers, — en général de « bons sauvages » qui, transportés dans 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 emprisonnement²⁶.

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'instantanés. C'est la pluralité des instantanés 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 indéfini 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 phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. Le passé défini est le temps de la continuité : « Il se promena longtemps », ces mots nous renvoient à un plus-que-parfait, à un futur ; la réalité de la phrase, c'est le verbe, c'est l'acte, avec son caractère transitif, avec sa transcendance. « Il s'est promené longtemps » dissimule la verbalité du verbe ; le verbe est rompu, brisé en deux : d'un côté nous trouvons un participe passé qui a perdu toute transcendance, inerte comme une chose, de l'autre le verbe « être » qui n'a que le sens d'une copule, qui rejoint le participe au substantif comme l'attribut au sujet ; le caractère transitif du verbe s'est évanoui, la phrase s'est figée ; sa réalité, à présent, c'est le nom. Au lieu de se jeter comme un pont entre le passé et l'avenir, elle n'est plus qu'une petite substance isolée qui se suffit. Si, par-dessus le marché, on a soin de la réduire autant que possible à la proposition principale, sa structure interne devient d'une simplicité parfaite ; elle y gagne d'autant en cohésion. C'est vraiment un inséparable, un atome de temps. 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 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 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 Raymond²⁷. » 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 néoréalisme 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^e siècle eût écrit : « Un pont enjambait la rivière. » M. Camus se refuse à cet anthropo-

²⁵ *L'Étranger*, p. 23.

²⁶ *Id.*, pp. 103, 104.

²⁷ *Id.*, p. 51.

morphisme. 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'ordonnateur²⁸... » 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 ; elle pourrait se définir, comme le Sylphe de Valéry :

Ni vu ni connu :
Le temps d'un sein nu
Entre deux chemises.

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 ironiques²⁹, qui, malgré l'apport des existentialistes allemands et des romanciers américains, reste très proche, au fond, d'un conte de Voltaire.

Février 1943

²⁸ *Id.*, p. 23.

²⁹ Ceux du souteneur, du juge d'instruction, de l'avocat général, etc.

