

Analyse formelle du récit dans *L'Étranger* d'Albert Camus¹⁾

Kikuko TACHIBANA

L'œuvre littéraire, au niveau le plus général, a deux aspects: elle est, en même temps, une histoire et un discours. Elle est histoire, en ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements, des personnages. Mais elle est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l'histoire: c'est l'acte par lequel le narrateur communique avec le lecteur. Ce sont les Formalistes russes qui ont isolé ces deux notions qu'ils appelaient "fable" et "sujet". Tzvetan Todorov, reprenant leur distinction, propose de travailler à ces deux grands niveaux pris comme principe fondamental de l'analyse du récit.²⁾ En appliquant cette distinction, nous nous essaierons à l'analyse d'un récit d'Albert Camus, *L'Étranger*, d'abord comme histoire, puis comme discours.

I. Le récit comme "Histoire"

1. Système des événements.

Camus a divisé son roman en deux parties. La première partie abonde en références temporelles précises pour indiquer la vie quotidienne de Meursault. Cette partie englobe seulement les événements qui se déroulent durant dix-huit jours en juillet. Dans les deux premiers chapitres de la deuxième, Meursault résume les événements de onze mois. Les chapitres 3 et 4 couvrent les deux journées du procès, à la fin de juin. Dans le chapitre 5 on ne trouve pas la moindre indication temporelle précise, sauf le retour du jour et de la nuit. Ainsi, à mesure que le temps disparaît de la structure du roman, le roman s'achève. Cette structure du temps correspond au changement dans la vie de Meursault et à sa métamorphose: le temps informe la structure et le thème du roman.

Le roman est construit aussi autour des trois confrontations de Meursault

avec la mort. Et c'est le thème de la mort qui joue le rôle principal dans la structure du roman et qui permet de concilier les deux parties. Nous pouvons diviser ce roman en cinq séquences selon ces trois sommets:

Séquence 1: l'enterrement de sa mère

Séquence 2: la plage

a. Séquence 3: le meurtre de l'Arabe

Séquence 4: la prison

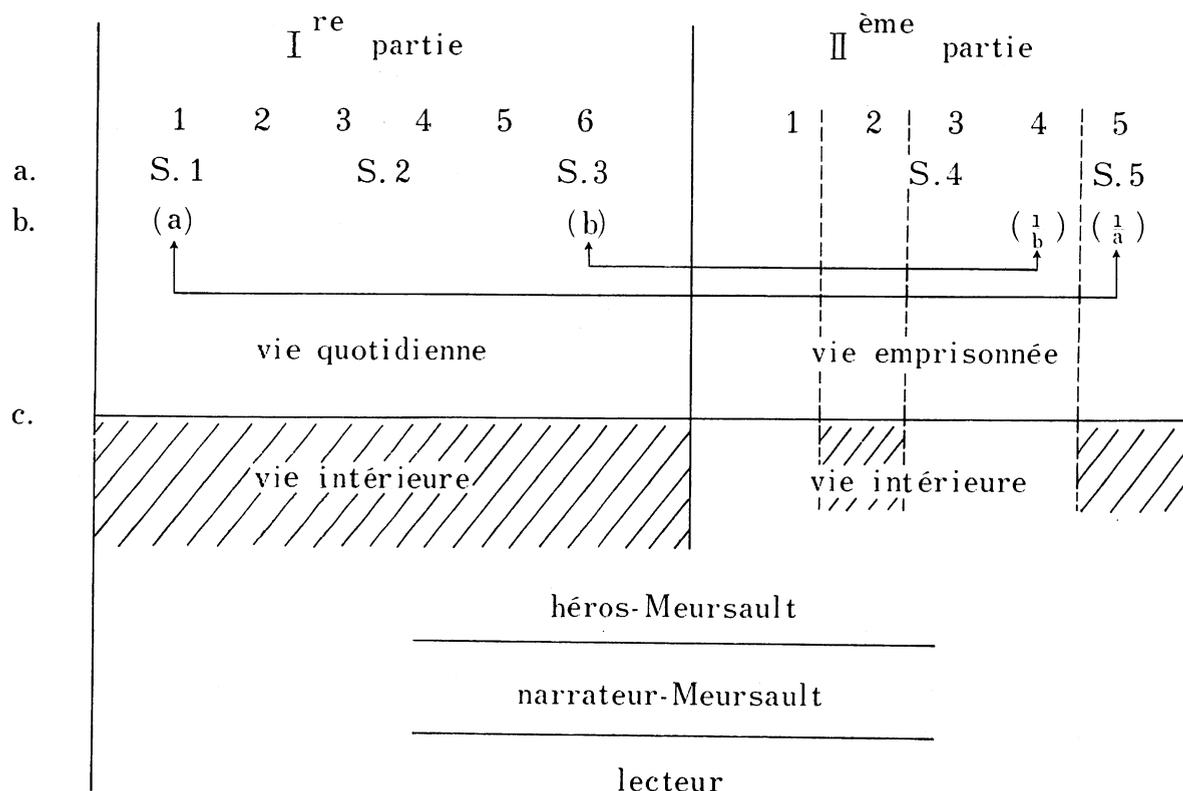
Séquence 5: la mort de Meursault condamné

J. C. Coquet remarque que les deux parties se réfléchissent comme dans un miroir et qu'elles gardent une proportion ³⁾: les deux points (a, b) de la première partie sont inversés dans la deuxième:

b. la mort de la mère (a) la mort du fils ($\frac{1}{a}$)

Meursault tue un Arabe (b) Meursault est condamné à mort ($\frac{1}{b}$)

La structure d'ensemble du récit



L'aspect formel le plus remarquable de *L'Étranger* consiste en sa symétrie. Camus déclare: "Le sens du livre tient exactement dans le parallélisme des deux parties."⁴⁾ En effet, la construction habile de *L'Étranger* se justifie par la symétrie des deux parties que nous montrons par le tableau suivant:

I ^{re} partie	II ^{ème} partie
<ul style="list-style-type: none"> - Veillée funèbre avec les vieillards - Enterrement de sa mère - Séparation d'avec sa mère - Communion avec la nature - Bonheur des sens - Réalité vécue par Meursault 	<ul style="list-style-type: none"> - Cellule avec les autres prisonniers - Visite de Marie - Séparation d'avec Marie - Séparation d'avec la nature - Bonheur perdu - Irréalité par la mémoire

D'autre part, *L'Étranger* a une structure dualiste, c'est-à-dire que Camus nous fait connaître l'envers et l'endroit de ce monde, qui coexistent inséparablement. Meursault vivait dans le monde de l'exil, obsédé par la pensée de la mort, et dans le royaume du soleil et de la mer. Cette structure double exprime le mieux l'univers de *L'Étranger*.

2. Les personnages et leurs rapports.

Meursault joue un rôle de premier ordre dans ce roman, mais ce personnage se définira par ses rapports avec les autres personnages. En face de la mort de sa mère, Meursault laisse voir une attitude indifférente et insensible, mais il ressent très profondément cette mort. Le lendemain de l'enterrement, il commence une liaison avec Marie. Selon l'interprétation psychanalytique, les relations amoureuses avec Marie sont une conséquence du conflit psychologique qui est à la base de ses relations avec sa mère et de son deuil pathologique.⁵⁾ Il nous semble qu'il a retrouvé l'équilibre de son moi avec la mer, la plage et le corps de Marie. Pour lui, Marie est une partie de la nature et il l'aime comme il aime la mer, le soleil ou la plage.

D'autre part, d'un point de vue psychanalytique, M. M. Pichon-Rivière et Baranger trouvent un caractère sado-masochiste à la relation entre Meursault et sa mère, et ils le mettent en parallèle avec les rapports entre Raymond et sa maîtresse.⁶⁾ Un autre personnage est important: Salamano, à qui a été donné un chien, après la mort de sa femme. Sa relation avec ce chien est très particulière: il le bat, l'insulte. Ce vieux chien, victime du

sadisme de Salamano, symbolise la mère de Meursault. Par conséquent, entre lui et sa mère, on peut établir une relation sadique analogue.

Meursault n'hésite pas à avoir des relations avec les autres, bien qu'il vive dans un autre monde, selon ses propres règles. Il s'entend bien avec Marie, Raymond, Salamano, Masson, Céleste. Ils ont une bonne opinion de lui. Ainsi, certaines gens aiment Meursault, mais lui ne peut établir de véritables relations avec les personnages qui ont une fonction sociale: le juge d'instruction, le procureur ou l'aumônier.

Système des personnages ⁷⁾

I^{re} partie

II^{ème} partie

Thomas Pérez

{	Meursault	— sa mère	Meursault	≠ le juge d'instruction
	Marie			≠ le procureur
	Raymond	— sa maîtresse		≠ l'aumônier
	Salamano	— son chien		
	Masson			
	Céleste			

Meursault ≠ l'Arabe

~~Meursault~~ ≠ le juge

Meursault : Arabe :: Juge : Meursault

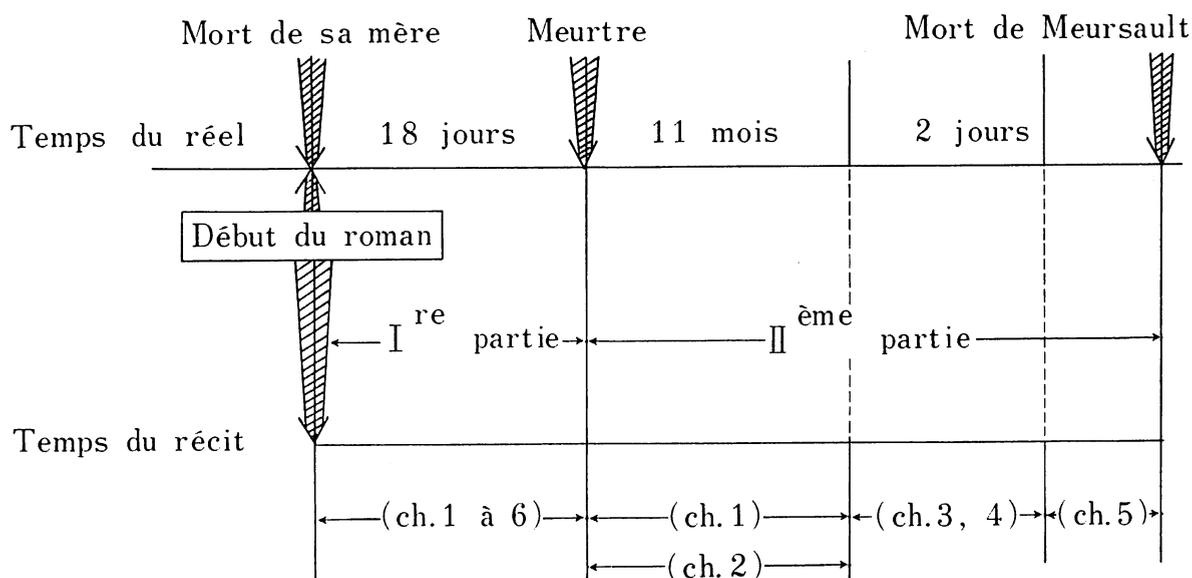
{	amitié		hostilité	×	élimination
	amour	≠	haine	—	relation sadique
	complicité		conflit		

A : B :: a : b dépendance dans l'ensemble du récit

II. Le récit comme "Discours"

1. Le temps du récit

"Le problème de la présentation du temps dans le récit se pose à cause de la dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours."⁸⁾ Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps, mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre. Il en résulte que l'auteur est obligé nécessairement de transposer le temps réel dans le temps du récit. Voici la schématisation du parallèle entre "temps du réel" et "temps du récit"⁹⁾:



D'autre part, dans quel ordre le narrateur qui se rappelle des événements les transmet-il au lecteur? C'est selon l'ordre produit par la mémoire actuelle du narrateur au moment même où il écrit. L'analyse temporelle consiste d'abord à dénombrer les segments selon les changements de position dans le temps de l'histoire.¹⁰ Citons un exemple typique dans le chapitre 2 de la deuxième partie: p.103-104 (*L'Étranger*, Gallimard 1942). On repère six segments répartis sur cinq positions temporelles que nous désignerons par (1) le jour de son arrestation; (2) les premiers jours en prison; (3) le jour de la visite de Marie; (4) le jour où il a reçu sa lettre; (5) plus tard, quelques mois après. La formule des positions temporelles est donc ici:

A(4)-B(5)-C(2)-D(4)-E(1)-F(3)

Dans ce cas, le temps narratif et le temps raconté sont déplacés l'un par rapport à l'autre; il en résulte un entrecroisement du déroulement du temps, et l'ordre n'est pas chronologique. Cet examen d'une structure narrative coïncide avec la découverte des démarches de la mémoire de Meursault, et il nous permet de suivre les traces de ses réflexions.

On entend aussi par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale: la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, et une longueur, celle du texte.¹¹ Procédant

à cet examen chronologique, nous avons pu tirer une conclusion: la vitesse narrative est rapide et rythmique dans la première partie, mais lente et irrégulière dans la deuxième. Ce résultat correspond au changement de la vie de Meursault, car dans la première partie, la vie quotidienne de Meursault est rythmique et régulière, mais dans la deuxième, sa vie, ennuyeuse, coule lentement en prison, et il tue le temps, littéralement, en perdant le sens du temps.

2. La vision du récit

Les visions du récit concernent l'attitude adoptée par le narrateur à l'égard de ses personnages, c'est-à-dire, la façon dont l'histoire est aperçue par le narrateur. Selon J. Pouillon, cette perception interne se divise en trois types principaux: la vision "par derrière", la vision "avec" et la vision "du dehors". Si le narrateur en sait autant que son personnage, c'est la vision "avec". Cette forme est celle adoptée par Camus dans *L'Étranger*. *L'Étranger* est écrit à la première personne, comme une chronique autobiographique, toujours dans la vision "Narrateur = Personnage": l'auteur transfère toutes les responsabilités du discours au personnage = Meursault. Mais il traduit son expérience et parle de lui-même comme s'il était un autre qu'il ne connaîtrait que de l'extérieur. Contrairement au cas où la troisième personne masque un "je" original, comme le remarque Jean Rousset, *L'Étranger* pose un "je" qui cache un "il".¹² Camus lui-même explique que *L'Étranger* sous la forme d'un récit à la première personne, est un exercice d'objectivité et de détachement comme son titre l'indique.¹³

3. Le mode du récit

Les modes du récit concernent la façon dont le narrateur nous expose l'histoire, nous la présente. Il existe deux modes principaux: la représentation et la narration. Camus utilise apparemment le mode de la narration dans *L'Étranger* et fait récapituler à Meursault tous les événements ou ses méditations. Selon la distinction de G. Genette, nous avons examiné les trois états du discours des personnages: le discours narrativisé ou raconté; le discours transposé au style indirect; le discours rapporté au style direct.¹⁴

Dans le premier cas, le narrateur chargé de la narration résume et

commente le dialogue. Voici un exemple:

... il a voulu savoir aussi l'âge de maman. J'ai dit "une soixantaine d'années", pour ne pas me tromper... (E. p.40)

Dans le discours transposé, le narrateur traduit le dialogue au style indirect ou au style indirect libre. Meursault utilise le discours indirect libre pour nous rapporter ses propres paroles. Il en résulte qu'il parle comme s'il était un autre:

J'ai répondu... qu'il m'était difficile de le renseigner. Sans doute j'aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire. (E. p.101)

D'autre part, selon André Abbou, le discours indirect libre représente une technique de détournement privilégiée de la parole d'autrui et produit une parole errante, détournée de son locuteur, dénoncée par son narrateur et qui finit par refléter le malaise de l'homme face au langage et à la société: ¹⁵⁾

... l'avocat général a déclaré aux jurés que de notoriété générale le témoin exerçait le métier de souteneur. J'étais son complice et son ami. Il s'agissait d'un drame crapuleux de la plus basse espèce, aggravé du fait qu'on avait affaire à un monstre moral. (E. p.135-136)

Le discours rapporté est le cas où l'on relate la parole des personnages au style direct. Dans le récit à la première personne, ce mode sert à ce que le narrateur = Meursault s'efface devant le message d'autrui pour le relater fidèlement. Le discours direct est aussi efficace pour rapporter le retentissement des expressions odieuses et démesurées d'autrui.

Sauf le dialogue des personnages, la narration est le discours intérieur rapporté: le narrateur = Meursault articule les événements ou ses méditations comme un monologue intérieur.

4. Style

1) Style métaphorique

Les métaphores sont plus nombreuses dans la première partie. Dans la scène de la veillée funèbre, et de l'enterrement, le style métaphorique révèle la sensibilité physique de Meursault à la lumière et à la chaleur. Dans la scène qui se termine par le meurtre de l'Arabe, l'effet des métaphores s'accumule, car en se servant des métaphores, Camus leur donne une signification particulière, c'est-à-dire que Camus utilise une série

de métaphores pour atteindre une certaine qualité hallucinatoire. Ce sont "les cymbales du soleil" et "le glaive éclatant jailli du couteau" (E. p.87) qui poussent Meursault à tuer un Arabe. "Cette épée brûlante rongea mes cils et fouillait mes yeux douloureux." (E. p.88) C'est à cet instant que Meursault succombe à son hallucination. Camus aveugle, à la fois, son héros et ses lecteurs par une explosion de métaphores. Le lecteur ne peut pas ne pas supposer que Meursault a confondu l'éclair jeté par la lame avec la lame elle-même. Il croit bien être attaqué et il tue l'Arabe. Ce que nous devons remarquer dans cette scène, c'est que Camus fait surgir, en même temps, d'autres métaphores qui personnifient la mer, le soleil, la chaleur, etc... Il s'agit d'exprimer par ces métaphores que Meursault devient esclave de la force de la nature.

Le rôle des métaphores, dont Camus se sert dans les chapitres 1 et 6, est d'étouffer, d'écraser Meursault, de rendre le décor absurde. Mais, d'autre part, Meursault traduit la joie des sens en métaphores poétiques: "le soir était comme une trêve mélancolique" (E. p.171); "le brun du soleil lui (= Marie) faisait un visage de fleur" (E. p.53).

2) L'emploi des images

Dans la première partie se succèdent les images liées au soleil qui accable Meursault. Mais à côté de l'image du soleil, on trouve l'image de la mer. C'est sur la plage que Meursault et Marie se rencontrent le lendemain de l'enterrement de sa mère, et, de même, c'est au bord de la mer que s'est passé le drame. Dans sa prison, il la voit aussi par l'unique petite fenêtre de sa cellule. C'est ce même jour qu'il eut une visite de Marie. Marie évoque ainsi l'image de la mère et de la mer.

D'ailleurs, une autre interprétation est fondée sur le lien entre la mer et la mère. C'est l'irrésistible fascination de la mer qui attire Meursault sur la grève où se déroule le drame. D'autre part, Meursault est condamné à mort du fait de la mort de sa mère. Nous pouvons donc établir une chaîne associative qui relie la mer et la mère à la mort. Bref, en se référant à l'interprétation psychanalytique, on peut constater ici l'identité: mer = Marie = mère = mort.

D'autre part, Carl A. Viggiani remarque l'association entre le soleil et le père: "Le soleil possède pour sa part toutes les caractéristiques paternelles. (...) il écrase et détruit."¹⁶ Ainsi, la mer et le soleil sont

nettement liés, dans son esprit, à la mère et au père, et conduisent Meursault au meurtre de l'Arabe.

5. Technique narrative

1) Temps de la narration

T. Todorov ajoute à la catégorie du temps deux temporalités qui appartiennent à des plans différents: ce sont le temps de l'énonciation (de la narration) et le temps de la perception (de la lecture).¹⁷ Le temps de l'énonciation, c'est le temps que le narrateur met à l'écrire ou à le raconter. Ce type de temporalité apparaît dans un récit qui s'avoue tel comme *L'Étranger*. Dans ce cas, un intervalle subsiste entre le temps de l'histoire et le temps réel de la narration. En procédant à l'examen des moments de la narration, on en constate six jusqu'au chapitre 5 de la première partie; et la distance temporelle entre eux n'est pas grande, ce qui signifie que l'auteur écrit sous la forme d'un journal intime pour récapituler la vie quotidienne de Meursault. Mais il y a une coupure entre les chapitres 5 et 6, et Meursault rédige le chapitre 6 en prison. De même, il rédige les deux premiers chapitres de la deuxième partie onze mois après le meurtre, les chapitres 3 et 4 avant la visite de l'aumônier, le chapitre 5 après sa visite, de sorte que la distance temporelle entre ces moments de la narration est grande dans le chapitre 6 et dans la deuxième partie. Ce résultat correspond au changement de la vie de Meursault et montre qu'il n'a plus écrit sous forme de journal, en perdant le sens du temps.

2) L'emploi du temps et l'écriture

Comme il existe des écritures politiques ou des écritures poétiques qui changent avec les époques, il existe des écritures littéraires. Mais Camus a bouleversé ces habitudes et a rompu le rituel des Belles-Lettres. Roland Barthes prétend que l'écriture de *L'Étranger* se situe au "degré zéro".¹⁸

Meursault est l'homme quotidien; sa vie est "sans lendemain": c'est une succession de présents. Il veut donc relater sa vie en même temps qu'il la vit. D'où la précision de l'emploi du temps qui fait de chaque phrase un présent. Camus choisit d'écrire tout le livre au passé composé, sauf 6 passés simples à la 3^{ème} personne. Le parfait se caractérise par la prolongation du passé dans le présent, c'est-à-dire que le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent. *L'Étranger* doit son

écriture à l'emploi de ce temps.

Sartre dit qu'une phrase de *L'Etranger* est une île¹⁹⁾ : Camus évite toutes les liaisons causales, de sorte que les phrases sont juxtaposées. Il emploie les mots "et", "puis", "mais" ou "cependant" qui évoquent l'addition, la disjonction ou l'opposition. D'autre part, pour exprimer la même idée, en cherchant à peindre une ambiance absurde, Camus emploie des phrases courtes. Les phrases sont coupées par une ponctuation qui maintient le même rythme. Ces phrases courtes reflètent la vie de Meursault, le cours monotone de son existence. La discontinuité de l'expérience de Meursault est ainsi traduite par un style discontinu, et il renforce une impression de vie fragmentaire par le vocabulaire et la syntaxe.

En appliquant les méthodes des Formalistes, nous avons analysé un récit, *L'Etranger*, dans une nouvelle perspective. C'était, d'une part, l'analyse de la forme du contenu, et d'autre part, l'analyse de la forme de l'expression. Ces analyses nous ont montré combien le contenu et la forme sont unis — la forme exprime sa philosophie et a un sens métaphysique. Camus utilise plusieurs procédés techniques qui sont des moyens pour exprimer ses idées. Nous trouvons la fusion parfaite de la forme et des idées dans *L'Etranger*. C'est cette fusion qui fait de ce roman un vrai chef-d'oeuvre littéraire. Il nous faut admirer *L'Etranger* comme une réussite remarquable de l'architecture du récit.

Notes

- 1) Cette étude est le résumé d'un mémoire de maîtrise dirigé par le Prof. Roger Fayolle et soutenu à l'Université de Paris III en 1976.
- 2) cf. "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, Seuil, 1966, p.126.
- 3) cf. "Problèmes de l'analyse structurale du récit *L'Etranger* d'Albert Camus", *Langue Française*, n°3, sept. 1969, p.62.
- 4) *Carnets II*, Gallimard, 1962, p.30.
- 5) cf. Arminda A. de Pichon-Rivière et Willy Baranger: "Répression du

deuil et intensifications des mécanismes et des angoisses schizo-paranoïdes" (Notes sur l'étranger de Camus), *Revue Française de Psychanalyse*, T. XXIII, mai-juin 1956, p.411.

- 6) *Ibid.* p.414.
- 7) cf. André Niel: *L'Analyse structurale des textes*, Mame, 1973, p.109;
T. Todorov: *Littérature et Signification*, Librairie Larousse, 1967, p. 55.
- 8) T. Todorov: "Les catégories du récit littéraire", p.139.
- 9) cf. André Niel: *L'Analyse structurale des textes*, p.114.
- 10) cf. G.Genette: *Figures III* (Discours du récit), Seuil, 1972, p.81.
- 11) *Ibid.* p.123.
- 12) *Narcisse romancier*, Librairie José Corti, Paris, 1973, p.32.
- 13) *Actuelles II*, Gallimard, 1953, p.93.
- 14) cf. *Figures III*, p.191-192.
- 15) André Abbou: "Les paradoxes du discours dans L'Etranger", *Albert Camus 2* (1969), p.65.
- 16) "L'Etranger de Camus" (1956), *La Revue des Lettres Modernes*, automne 1961, p.122.
- 17) "Les catégories du récit littéraire", p.141.
- 18) cf. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, 1953.
- 19) *Explication de l'Etranger*, Garnier, 1970, p.53.