

**Maria Clara Duet Chagas Martinez**

**LA DÉMARCHE DE LA PENSÉE DANS L'ŒUVRE D'ALBERT CAMUS :  
DE *L'ÉTRANGER* À *LA CHUTE***

PORTO ALEGRE

2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESTUDOS DE LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONA**

**LA DÉMARCHE DE LA PENSÉE DANS L'ŒUVRE D'ALBERT CAMUS :  
DE L'ÉTRANGER À LA CHUTE**

**MARIA CLARA DUET CHAGAS MARTINEZ  
PROF (A). DR (A). KATHRIN LERRER ROSENFELD**

**PORTO ALEGRE**

Em memória de meu pai

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à CAPES e à Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade dada, permitindo a minha total dedicação a este trabalho. Agradeço a Kathrin Lerrer Rosenfield, cujo incentivo e dedicação têm sido para mim inestimáveis. E agradeço profundamente a Michel Pertenson pela sua contribuição intelectual.

## SYNOPSIS

*L'Étranger* d'Albert Camus inscrit la temporalité du sujet de l'écriture à travers les trois catégories du discours littéraire: héros, narrateur, écrivain. La temporalisation est le produit d'une réduction phénoménologique qui permet ce dédoublement du sujet en trois niveaux de compréhension. Chaque catégorie du discours formalise une totalité constituant un cercle herméneutique du parcours de compréhension d'un sujet singulier. Le héros signe le passé. Le narrateur marque le présent de la narration. L'écrivain inscrit l'extase devant le futur dévoilant le néant de la mort à venir. L'écrivain de *L'Étranger* représente l'angoisse de l'être-pour-la-mort au sens heideggérien. *La Chute* formalise l'interprétation de *L'Étranger* en accomplissant la temporalité du sujet de l'écriture. Le récit actuel reprend l'horizon d'avenir dévoilé par l'écrivain de *L'Étranger* en donnant de l'actualité à l'inactualité explicitée par le récit antérieur. *La Chute* réalise l'analyse constituante qui donne positivité à la négativité dévoilée par la réduction. L'être-pour-la-mort de *L'Étranger* se formalise dans le récit de maturité de l'auteur; mais dès lors le *Dasein* devant la mort ne dévoile plus l'avenir. Dans le récit actuel l'être-pour-la-mort se réalise comme savoir absolu se constituant dans l'immanence de la conscience, résidu de la réduction phénoménologique. Le savoir absolu de *La Chute* signe la fin du procès de subjectivation parce que désormais la temporalisation ne se produit plus. Mais il y a une autre voix venant de *L'Étranger* et se réalisant au-dessus du discours du narrateur de *La Chute*. Et cette voix ne parle pas de l'être-pour-la-mort de l'angoisse en face du néant; mais de l'être-pour-la-mort-de-l'autre enseignant la souffrance du sujet en face de la disparition d'autrui du parcours de compréhension. En fait, c'était l'être-pour-la-mort-de-l'autre qui résonnait derrière l'angoisse de la propre mort de l'écrivain. La souffrance pour la mort de l'autre était l'impératif exigeant hier le dédoublement du sujet de l'écriture produisant le récit de *L'Étranger*; mais, à ce moment-là, cet impératif était suffoqué par le discours de la conscience qui était incapable d'appréhender le visage de l'autre homme qui est mort dans *L'Étranger*, mais sur lequel reposait pourtant l'affection du moi profond de l'écriture antérieure. Le récit de la maturité d'Albert Camus vient précisément révéler l'absence de l'affection du moi pour la mort de l'autre sur laquelle se fondait cependant la subjectivation de l'écriture de *L'Étranger*, et qui s'inscrit une autre fois dans *La Chute*.

## SINOPSE

*O Estrangeiro* de Albert Camus prescreve a temporalidade do sujeito da escritura através as três categorias do texto literário: herói, narrador, escritor. A temporalidade é o produto de uma redução fenomenológica que permite o desdobramento do sujeito em três níveis de compreensão. Cada categoria do discurso formaliza uma totalidade constituindo um círculo hermenêutico do percurso de compreensão de um sujeito singular. O herói representa o passado. O narrador marca o presente da narração. O escritor prescreve a êxtase diante do futuro revelando o vazio da morte. O escritor *de O Estrangeiro* representa a angústia do ser-para-a-morte no sentido heideggeriano. *A Queda* formaliza a interpretação de *O Estrangeiro*, desenvolvendo a temporalidade do sujeito da escritura. O texto atual retoma o horizonte revelado pelo escritor de *O Estrangeiro*, dando atualidade aos dados inatuais explicitados no texto anterior. *A Queda* realiza a análise constituinte dando positividade à negatividade revelada pela redução. O ser-para-a-morte de *O Estrangeiro* se formaliza no livro de maturidade do autor; no entanto, em *A Queda*, o ser-para-a-morte não significa mais a abertura do horizonte do futuro. Pois, no livro atual, o ser-para-a-morte se realiza como saber absoluto se constituindo na imanência da consciência, resíduo da redução fenomenológica. O saber absoluto de *A Queda* prescreve o fim do processo de subjetivação porque a temporalização não se processa mais pela escritura. Mas de *O Estrangeiro* vem uma outra voz que se inscreve sob o discurso do narrador de *A Queda*. E essa outra voz não fala do ser-para-a-morte da angústia diante do vazio da morte, mas do ser-para-a-morte-do-outro que ressoava por detrás da morte própria do escritor do texto anterior. De fato, o sofrimento pela morte do outro homem era o imperativo exigindo o desdobramento do sujeito da escrita produzindo *O Estrangeiro*, mas esse imperativo estava sufocado pelo discurso da consciência que era incapaz de apreender o rosto do outro homem que morreu no livro anterior: o árabe. O livro de maturidade de Albert Camus vem justamente revelar a ausência da afecção do eu pela morte do outro; morte que fundamentava, no entanto, a subjetivação da escrita de *O Estrangeiro*; e que se inscreve novamente em *A Queda*.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	12
<b>1 INSTANT ET TEMPORALITÉ</b>	43
<b>1-1 Images et interprétation</b>	44
1.1.1 Image sur image	44
1.1.2 <i>Entre oui et non</i>	49
<b>1.2 Intuition et construction</b>	66
1.2.1 Le parcours long et le parcours court de la compréhension	68
1.2.2 Trois témoignages: le silence, la flamme et l'immobilité	73
1.2.3 Dans le monde et hors le monde	76
1.2.4 Le visage	78
<b>1.3 Nature et histoire</b>	84
1.3.1 <i>La mort dans l'âme</i>	84
1.3.2 Le premier apprentissage	89
1.3.3 <i>L'envers et l'endroit</i>	91
1.3.4 La double mort	93
1.3.5 Discours linéaire et discours cyclique	95
<b>1.4 Matière et esprit</b>	99
1.4.1 Le sensualisme camusien	99
1.4.2 <i>L'ironie</i>	102
1.4.3 <i>Amour de vivre</i>	107

<b>2 L'ÉTRANGER, LE DÉVOILEMENT DU SOL FONDAMENTAL</b>	119
<b>2.1 L'Étranger, le sol ontologique de la pensée</b>	120
2.1.1 La lecture des choses	120
2.1.2 Le possible de Meursault et les autres possibles	122
2.1.3 Les deux langages	124
2.1.4 La réduction dans <i>L'Étranger</i>	125
2.1.5 L'objet de la réduction: la rencontre	129
2.1.6 La mort	130
2.1.7 L'impossibilité et la possibilité	131
2.1.8 Le silence et l'ombre d'autrui	135
2.1.9 L'horizon et Autrui	137
<b>2.2 L'horizon de compréhension</b>	143
2.2.1 <i>L'Étranger</i> , les deux cercles de compréhension	143
2.2.2 Les trois morts	158
<b>2.3 Au-delà de l'horizon de <i>L'Étranger</i></b>	166
<b>2.5 L'émergence et la continuation d'une signification</b>	182
<b>3 LA MONTÉE VERS LA CONSTITUTION DU SAVOIR PAR LA CHUTE</b>	192
<b>3.1 La Chute, la saturation de l'horizon</b>	193
3.1.1 Le troisième cercle de la compréhension	193
3.1.2 Histoire et historiographie	195
3.1.3 Le style Albert Camus	198
3.1.4 De l'ouverture à la fermeture de la pensée	201
3.1.5 L'analyse constituante	204
3.1.6 La rencontre	207
3.1.7 Discours et écriture	216
3.1.8 L'ouverture des parenthèses	219



<b>3.2 Le chemin d'une vérité dans <i>La Chute</i></b>	228
3.2.1 Le tableau	228
3.2.2 De la génération de l'auteur aux générations ultérieures	234
3.2.3 Grèce, Paris, Hollande: les trois sujets d'une vérité	238
3.2.4 De la fin au recommencement	248
3.2.5 La place du lecteur dans <i>L'Étranger</i> et dans <i>La Chute</i>	256
<b>3.3. Vérité, devenir et mort</b>	261
3.3.1 Révolte, signe de l'existence humaine	261
3.3.2 Le devenir camusien	263
3.3.3 La conscience du moi et la voix d'autrui	264
3.3.4 La trace de l'autre	267
3.3.5 L'absolu du lecteur	269
3.3.6 De la mort du héros à la mort du narrateur	270
3.3.7 L'essence de la vérité	278
<b>3.4 Immersion et destruction du mythe</b>	284
3.4.1 L'immersion dans le mythe Albert Camus	284
3.4.2 La sensibilité	295
3.4.3 La suppression de la plainte	297
3.4.4 La répétition du même	301
3.4.5 La recherche de l'unité	303
3.4.6 Infini et totalité	306
3.4.7 La gestation de la mort de l'écrivain	308
3.4.8 La destruction du mythe Albert Camus	318
<b>4 LA DOUBLE FACE D'UNE IMAGE</b>	329
<b>4.1 L'ouverture de l'épistémè moderne par <i>L'Étranger</i></b>	330
4.1.1 L'empirique et le transcendantal dans <i>L'Étranger</i>	334
4.1.1.1 L'image	334
4.1.1.2 Le ciel	341

4.1.2 L'impensé dans <i>L'Étranger</i>	342
4.1.2.1 La nuit	343
4.1.2.2 L'écoute d'un silence	347
4.1.3 Le recul de l'origine dans <i>L'Étranger</i>	349
4.1.3.1 La pensée, c'est l'origine	349
4.1.3.2 La mer	356
4.1.4 L'analyse de finitude dans <i>L'Étranger</i>	362
4.1.4.1 Le mur	362
4.1.4.2 Le soleil	366
4.1.4.3 Le sel	369
<b>4.2 La destruction de l'épistémè moderne par <i>La Chute</i></b>	<b>371</b>
4.2.1 L'image dans <i>La Chute</i>	372
4.2.2 Le ciel dans <i>La Chute</i>	382
4.2.3 La mer dans <i>La Chute</i>	392
4.2.4 Le mur dans <i>La Chute</i>	403
4.2.5 Le soleil dans <i>La Chute</i>	406
4.2.6 Le sel dans <i>La Chute</i>	408
4.2.7 La nuit dans <i>La Chute</i>	409
<b>4.3 De l'ouverture à la fermeture d'une pensée</b>	<b>411</b>
4.3.1 L'image dévoile l'avenir	415
4.3.2 Positivisme et idéalisme	417
4.3.3 L'autre discours	419
4.3.4 Au-delà de l'horizon de compréhension de <i>La Chute</i>	423
<b>5 MORT ET RÉPÉTITION</b>	<b>430</b>
<b>5.1 Récit linéaire et récit cyclique</b>	<b>431</b>
5.1.1 Le silence, la flamme et l'immobilité	437
5.1.2 Le parcours long et le parcours court du récit	447
5.1.3 Extase et répétition	449
5.1.4 L'envers et l'endroit	453

<b>5.2 La double direction de l'écriture</b>	455
5.2.1 Le dernier chapitre de <i>L'Étranger</i>	455
<b>5.3 La double voix de l'écriture</b>	465
5.3.1 Ironie et lucidité	465
5.3.2 L'inspiration touche le désir	469
5.3.3 L'antériorité de la valeur	472
<b>5.4 Temporalité et inspiration</b>	476
5.4.1 L'esprit historique et le mouvement de l'art	476
5.4.2 Infini et totalité	480
5.4.3 <i>La Femme adultère</i>	482
5.4.4 <i>Le renégat</i>	487
5.4.5 L'eau et le sel	494
<b>5.5 La mort de l'être pensant</b>	496
<b>CONCLUSION</b>	502
<b>Bibliographie</b>	540

## INTRODUCTION

L'interprétation proposée sur l'œuvre d'Albert Camus dans ce travail repose fondamentalement sur deux œuvres : *L'Étranger* et *La Chute*. Notre thèse est un prolongement de notre dissertation de maîtrise intitulée *Le désir et le silence* où nous réfléchissons uniquement sur *L'Étranger*. Dès lors nous comparons l'œuvre de jeunesse de l'auteur avec son œuvre de maturité, *La Chute*. Dans ce travail, nous proposons qu'il y ait non seulement un dialogue établi entre ces deux œuvres mais aussi la continuité par *La Chute* d'un parcours de compréhension inauguré par *L'Étranger*. Car nous pensons que le processus de compréhension commencé par le sujet de l'écriture de *L'Étranger* aboutit au discours de l'orateur de *La Chute*.

Dans le premier chapitre de notre travail, nous analysons les récits inclus dans le livre *L'envers et l'endroit*. D'abord, nous interprétons *Entre oui et non* où nous percevons s'inscrire la même structure constituant *L'Étranger* et se prolongeant dans *La Chute*. Dans ce chapitre, nous présentons *Entre oui et non* comme le récit présentant la synthèse de la structure de compréhension que nous analysons à la suite dans *L'Étranger* et dans *La Chute*.

Cette structure dont nous parlons est formée par trois cercles de compréhension. Le premier cercle est celui de la vie vécue se rapportant à l'expérience empirique du héros de l'histoire; le deuxième cercle est celui de la vie de la pensée se rapportant à l'expérience de remémoration du narrateur du récit; et le troisième cercle est celui de la vie transcendante se rapportant à l'expérience d'écriture de l'écrivain de l'œuvre.

Pour nous, *Entre oui et non* se constitue par un recul de remémoration réalisé par le narrateur du récit à partir duquel le sujet de l'écriture réalise le parcours de compréhension de soi-même et du monde qui l'entoure. Ce recul vers le passé dévoile l'expérience vécue et originaire se révélant à travers une image qui est attrapée par le narrateur du récit. Cette image joue la place de l'expérience intermédiaire qui formalise le discours du narrateur du récit. Mais en effet s'inscrivent dans cette image deux expériences dévoilant la double orientation de l'œuvre. L'une conduit à l'expérience du héros révélant le passé originaire. L'autre conduit à l'expérience de l'écrivain révélant le futur de l'interprétation. Le moment de l'écriture est donc celui où l'écrivain interprète l'image attrapée par le narrateur du récit, révélant ainsi le sens de l'expérience originaire de l'enfance du héros et ouvrant l'avenir de la production écrite.

Par l'analyse de *Entre oui et non*, nous désirons d'abord montrer que c'est à travers une image métaphorique que le sujet de l'écriture exprime sa vérité fondamentale; vérité se constituant par le processus de compréhension qui se formalise à travers les trois catégories du discours littéraire: héros, narrateur et écrivain. Nous voulons montrer ici que l'image-métaphore expose la compréhension du sujet de l'écriture de son existence se réalisant sous forme de temporalité; temporalité constituant l'identité du sujet de l'écriture.

Ensuite, nous voulons montrer que la vérité irréductible du sujet de l'écriture de *Entre oui et non* apparaît comme celle s'exposant par une contradiction fondamentale; contradiction enseignant une double signification parlant à la fois d'une familiarité et d'une étrangeté. Ici nous désirons montrer que la vérité du sujet de l'écriture se réalise à travers la tension fondamentale unissant le familier et L'Étranger dans une seule image se présentant dans l'écriture sous forme de métaphore.

Puis, nous désirons montrer que la tension des contraires inscrite dans cette métaphore expose la signification fondamentale des deux concepts inscrits dans l'œuvre philosophique d'Albert Camus. C'est-à-dire que la tension établie entre le familier et L'Étranger inscrite dans la métaphore constituant le récit *Entre oui et non* est la même tension qui formalise la signification du concept de l'absurde et celle du concept de révolte. À notre avis, les deux concepts que l'auteur développe respectivement dans *Le mythe de Sisyphe* et dans *L'homme révolté* sont un prolongement de la signification contradictoire révélée par l'image métaphorique inscrite dans *Entre oui et non*.

Dans la métaphore, la tension établie entre le sentiment d'étrangeté et celui de familiarité n'est pas abolie, puisque le sens de la figure rhétorique repose précisément sur cette tension établie entre les termes contraires qui sont rapprochés. Le maintien de la tension dans la construction métaphorique empêche que celle-ci se transforme en concept générique. Au contraire, pour constituer un concept, la tension entre les termes rapprochés doit être abolie, ce qui permet la naissance d'un nouveau champ conceptuel. Alors ni le concept d'absurde ni celui de révolte n'atteint le statut de concept proprement dit; car ces deux propositions se fondent sur une contradiction originaire. Or, nous pensons qu'aussi bien le sens de l'absurde que celui de la révolte se constitue par la tension établie entre les termes rapprochés. Ces deux concepts camusiens possèdent donc le même statut que la métaphore; puisque aussi bien la proposition conceptualisant l'absurde que celle conceptualisant la révolte expose la tension des contraires. En

fait, dans l'œuvre philosophique de Camus, la tension établie par les termes rapprochés enseigne la vérité fondamentale de ces deux propositions. Aussi l'absurde et la révolte sont-ils des expressions métaphoriques développées dans un discours de caractère essentiellement littéraire.

À la suite de ce chapitre, nous étendons l'analyse d'*Entre oui et non* aux autres récits inclus dans le livre *L'envers et l'endroit*. Dès lors nous essayons d'éclaircir le processus d'écriture camusien qui se formalise par cette ambiguïté fondamentale révélée par la métaphore que nous avons mentionnée précédemment. Ici, nous montrons que tous les textes compris dans *L'envers et l'endroit* portent une double voix. L'une constituant la voix du narrateur; l'autre constituant la voix de l'écrivain. Pour nous, la voix du narrateur produit la parole formalisant le récit et la voix de l'écrivain produit la parole réalisant l'écriture.

À notre avis, la voix du narrateur s'oppose à celle de l'écrivain; puisque, tandis que la voix du premier réalise le discours ironique du récit, au contraire celle du deuxième prononce la parole signifiante, sérieuse et tragique de l'écriture. De plus, tandis que le discours du narrateur reproduit la représentation et le langage institué par la doxa établie, au contraire la parole de l'écrivain réalise l'existence authentique de l'écrivain, puisque la voix de l'écrivain rompt à la fois avec la représentation et le langage reproduits par le narrateur. D'un côté, il y a le discours du narrateur qui formalise la temporalisation linéaire du récit se déployant progressivement suivant la chronologie logique du temps, et, de l'autre, il y a la parole authentique de l'écrivain qui inscrit l'extase du temps qui rompt avec la temporalité linéaire du récit en affirmant la ponctualité de l'instant de l'inspiration. Ici, nous désirons montrer que c'est l'instant soutenu par l'extase de l'écrivain qui fonde la temporalité linéaire du narrateur du récit.

Dans le premier chapitre, nous associons, d'un côté, le discours linéaire du narrateur à une conception historique du temps par laquelle l'auteur rentre dans le cours du monde en formalisant un discours capable de concrétiser une signification par le procès dialectique de compréhension entrepris par les trois catégories du discours littéraire; et, de l'autre, nous associons le discours extatique de l'écrivain à une conception cyclique du temps par laquelle l'auteur répète la signification irréductible du sujet de l'écriture dans les trois sphères de la compréhension produisant une parole inscrite sous le signe de la fascination de l'image.

Dans le dernier chapitre de notre travail, intitulé *Mort et répétition*, nous aborderons les analyses des textes du livre *L'envers et l'endroit* à celle que nous réalisons des récits *L'Étranger* et *La Chute*. Puisque dans le dernier chapitre nous dissertons aussi sur le discours linéaire

réalisant la voix du narrateur et le discours cyclique formalisant la parole authentique de l'écrivain; parole porteuse du sens pneumatique qui soutient la temporalisation du discours du narrateur. Alors, de même que la structure détectée dans le récit *Entre le oui et le non* nous approche du milieu de notre thèse où nous dissertons d'avantage sur la temporalité linéaire inscrite dans *L'Étranger* et se prolongeant dans *La Chute*; de même l'analyse de la totalité des récits du livre *L'envers et l'endroit* nous renvoie directement au dernier chapitre de notre travail où nous nous approchons de notre conclusion finale.

À partir du deuxième chapitre, nous analysons les deux récits camusiens, *L'Étranger* et *La Chute*, qui est le but fondamental de notre thèse. Dès lors, nous montrons que ces deux récits formalisent l'espace imaginaire où se produit le dédoublement des sujets constitutifs de l'écriture: héros, narrateur, écrivain et lecteur.

Dans le deuxième chapitre, nous dissertons sur *L'Étranger*. Nous y montrons l'œuvre de jeunesse de l'auteur comme un récit de repérage. Pour nous, le récit de *L'Étranger* se formalise par le discours du narrateur qui remémore le passé du héros de l'histoire. Ce repérage produit le dédoublement du sujet de l'écriture en deux sujets permettant la naissance d'un troisième sujet. Les deux sujets se rapportant dans le récit sont le héros de l'histoire et le narrateur du récit; et le troisième sujet naissant de cette confrontation est l'écrivain qui coïncide ici avec le lecteur à venir.

Le héros de l'histoire, c'est Meursault de l'expérience empirique, l'homme qui vit concrètement les événements qui sont racontés par le récit du narrateur. Le héros se réfère à la vie mondaine où l'homme vit les événements empiriques; il est l'homme de l'habitude agissant conforme sa nature et son caractère, expression de l'intentionnalité originaire et opérante du moi de l'existence mondaine. Le narrateur du récit, c'est Meursault de l'expérience de la pensée, l'homme qui décrit les événements passés vécus par le héros de l'histoire. Le narrateur formalise la vie réflexive où l'homme pense la signification de l'expérience vécue par le héros. Et le dialogue de ces deux sujets, héros et narrateur, permet la naissance du sujet de l'écriture, l'écrivain. Pour nous, l'écrivain représente le sujet transcendantal se réalisant sous forme d'écriture. Il est donc le lecteur lisant la signification qui se révèle à travers la confrontation établie entre l'expérience vécue du héros et l'expérience de la pensée du narrateur. L'écrivain est donc le sujet qui interprète l'image constituant l'écriture où se dessine le dialogue établi entre le héros et le narrateur.

Dans ce chapitre, nous montrons que chaque catégorie du discours littéraire expose un niveau de compréhension, une intentionnalité et une temporalité. Ce sont donc trois intentionnalités, trois temporalités qui formalisent la totalité du parcours de compréhension du sujet de l'écriture.

Cependant nous pensons que l'œuvre n'expose pas explicitement ces trois sujets et leurs respectives compréhensions. Puisque nous croyons que l'écriture se constitue explicitement à peine par deux niveaux de compréhension. L'un se rapporte à la compréhension du héros de l'histoire qui est l'homme vivant l'expérience empirique sans comprendre encore sa signification. Et l'autre se rapporte à la compréhension du narrateur du récit qui est l'homme qui remémore l'expérience empirique du héros. Le narrateur est l'homme qui commence à comprendre la signification des événements vécus en dévoilant le sens de l'existence incarnée du héros de l'histoire.

Nous pensons donc que *L'Étranger* se formalise explicitement par deux cercles de compréhension. L'un est le cercle de la compréhension du héros de l'histoire. L'autre est le cercle de la compréhension du narrateur du récit.

Cependant nous croyons que la signification de l'écriture n'est accomplie par aucun de ces deux cercles, mais par un troisième n'apparaissant dans l'œuvre que par le geste d'écriture. En fait, la confrontation établie entre les deux premiers niveaux de compréhension ne permet pas le dépassement de l'expérience vécue du héros de l'histoire par les efforts de la pensée du narrateur du récit. Car celui-ci ne fait que la description de l'expérience vécue par celui-là, en appréhendant la signification que la vie mondaine possède déjà. En fait, le narrateur n'est pas encore le sujet capable de dépasser la signification qu'il appréhende; il n'est pas capable de sublimer le sens de l'expérience empirique qu'il dévoile. La pensée du narrateur indique à peine la naissance de la conscience du sujet de l'écriture découvrant l'intentionnalité opérante du héros de l'histoire; il ne traduit que la signification du comportement de l'homme de la vie empirique. Et c'est pour cela que l'œuvre affirme finalement comme sa signification finale au dernier chapitre l'égalisation des deux expériences constitutives du récit; car les contenus révélés par la pensée du narrateur du récit ne dépassent pas les contenus de la vie vécue du héros de l'histoire.

Cependant nous désirons montrer que l'égalisation établie au dernier chapitre de *L'Étranger* entre la vie vécue du héros et la vie pensée du narrateur ne porte pas la vraie signification de l'écriture. En fait, nous pensons que la signification de l'écriture repose sur le



geste de désœuvrement qui réalise l'œuvre. Cette déconstruction ne se formalise pas explicitement dans le texte; c'est-à-dire qu'elle ne s'explique pas thématiquement dans le récit. Mais elle est implicitement indiquée par le geste accomplissant l'écriture. La déconstruction reste cachée entre les lignes du discours du narrateur qui est pris dans les mailles de la représentation établie par le milieu social où le narrateur produit son discours.

Nous pensons donc que l'ouverture de la pensée constituant l'écriture signale la découverte de la liberté du sujet impliqué dans cette double expérience, empirique et transcendante. Et cette découverte enseigne au narrateur du récit que le héros de l'histoire est l'homme responsable des significations réglant la vie incarnée. L'écriture est donc la trace de la découverte de la liberté et de la conscience du sujet. Et la naissance de la conscience du sujet inscrit au centre de l'expérience remémoré une nouvelle intentionnalité, celle du sujet de l'écriture se réalisant par la voix de l'écrivain-Meursault; voix qui n'est pourtant pas explicité par le récit.

Dans le deuxième chapitre, nous désirons montrer que l'écriture de *L'Étranger* indique le moment de la naissance de la pensée; il constitue l'espace abstrait où se dessine le projet de compréhension du sujet de l'écriture. Mais, dans le récit, le sujet de l'écriture apparaît à peine comme le lecteur de sa vie. Car le narrateur exposant la voix de cet écrivain-là ne représente que le moment de la prise de conscience du héros de l'histoire, mais il n'accomplit pas encore la positivité implicite dans le désœuvrement que l'écriture inscrit sous forme de trace. Par son récit, le narrateur imprime à peine une négation au sein de l'expérience empirique du héros; il affirme à peine la négation du monde vécu. Plus qu'une signification, le narrateur du récit apprend le silence qui entoure l'expérience vécue par le héros. La pensée de narrateur se révèle donc comme la forme pure de la pensée. En fait, le narrateur réalise l'écoute d'un silence; mais il était incapable de thématiser les contenus indiqués implicitement par ce silence.

Néanmoins par l'écoute du silence, le narrateur laisse émerger les traces d'une volonté qui demeure dans l'âme de l'homme de l'expérience empirique, le héros. Et cette volonté inscrite au centre de la vie mondaine contrarie l'intentionnalité originale se développant aussi bien dans l'expérience empirique du héros que dans l'expérience de la pensée du narrateur. En fait, nous pensons que le héros de l'histoire porte le secret de la naissance de l'écriture; car, pour nous, le héros signale le moment où s'inscrit une dissonance fondamentale au sein de la vie mondaine de l'homme agissant dans le monde. Aussi est-ce le héros de la vie immédiate qui découvre la

dissonance qui déclenche le processus de l'écriture comme l'espace où s'établit le dialogue entre la vie vécue et la vie pensée. Mais le narrateur qui réalise la compréhension de ce héros ne réussit qu'à écrire le silence que celui-ci a entendu au centre de son existence le jour de sa rencontre avec l'Arabe, l'homme assassiné par Meursault.

En fait, nous pensons que le narrateur ne réalise pas encore la voix de l'écrivain comprise comme celle qui donne sens à la dissonance dévoilée par le héros de l'histoire. Puisque l'expérience que nous nommons comme celle appartenant à l'écrivain ne se réalisera qu'au moment de la lecture; qu'au moment où le récit de l'écoute du silence du narrateur exposant la dissonance sensible perçue par le héros deviendra signification s'inscrivant sous forme de savoir; qu'au moment où la dissonance éprouvée dans la vie vécue du héros de l'histoire et le silence ressenti dans la vie pensée du narrateur du récit deviendront un savoir s'instituant comme signification dans la communauté culturelle à laquelle appartient *L'Étranger*.

Dans ce travail, nous présentons le récit de *L'Étranger* comme le produit d'une réduction phénoménologique. Par celle-ci, l'écriture formalise le dédoublement du sujet en trois catégories du discours réalisant la temporalité du sujet. Ainsi, le dédoublement du sujet de l'écriture donne au récit la forme abstraite du Je transcendantal, qui est la représentation de la conscience pure, résidu de la réduction phénoménologique.

Dans *L'Étranger*, la réduction eidétique se réalise sur l'expérience moi-monde et moi-autrui. La conscience intentionnelle du sujet pensant émerge comme le résidu de la réduction, révélant l'intentionnalité opérante et originaire du moi, qui est le héros de la vie mondaine. Le sujet réfléchissant sur l'expérience du moi empirique réalise l'écriture comme la représentation du sujet transcendantal. La réduction formalise le dédoublement du sujet empirique en sujet transcendantal en instaurant la vie spirituelle sous forme de récit de repérage.

Nous pensons que la naissance de la vie spirituelle réalisée par la pensée du narrateur de *L'Étranger* indique le moment de la découverte de l'horizon de compréhension où s'inscrit l'expérience perceptive du moi. En effet, c'est le héros qui donne signification aux événements vécus, puisqu'il est lui aussi une conscience intentionnelle. Après la réduction, le sujet de l'écriture reconnaît que l'homme mondain, le héros, est la source de sens s'inscrivant au monde et dans l'existence incarnée. La réduction mène l'homme à prendre conscience de sa responsabilité en face des événements passés. Et sa responsabilité envers son passé enseigne aussi sa liberté envers son futur. Responsabilité pour le passé et liberté pour l'avenir sont les deux

termes inséparables du parcours de compréhension du sujet de l'écriture. Ici, l'écriture représente justement cette double direction de la trajectoire de compréhension: l'une signalant la liberté envers l'avenir, l'autre indiquant la responsabilité envers le passé.

Nous pensons que l'objet de la réduction est la rencontre de Meursault et de l'Arabe le jour du meurtre. Pour nous, la réduction révèle les données inactuelles entourant la rencontre du *même* et de l'*autre* au moment de l'expérience perceptive. La réduction dévoile donc l'horizon de compréhension où s'inscrivent les significations implicites et potentielles, se révélant alors sous forme d'impensé. La pensée du narrateur révèle alors le halo de silence qui entoure l'expérience empirique du héros.

Par la réduction phénoménologique, *L'Étranger* dévoile les données inactuelles auprès des données concrètement vécues de l'expérience empirique. Et cette inactualité signale à la fois le silence de l'Arabe et le manque de justification de son droit d'existence d'après le discours de la communauté où vit aussi bien le héros de l'histoire que le narrateur du récit. De plus, les données inactuelles s'inscrivant dans la vie mondaine du héros renvoient aussi bien au silence de l'Arabe qu'à l'absence du geste contraire de Meursault le jour de sa rencontre avec celui-là. Et ce geste contraire s'inscrivant dans le récit par son absence indique la transformation du meurtre commis par le héros dans le passé en mouvement menant l'écrivain à la parole et entrant dans le processus d'écriture.

Dans ce chapitre, nous désirons montrer que le troisième moment de la compréhension, constituant l'interprétation est absent de *L'Étranger*; mais qu'il est indiqué dans le récit sous forme d'appel à l'interprétation à venir. Nous pensons donc que *L'Étranger* fait appel à une interprétation capable de donner une signification positive à la différence indiquée implicitement par l'écriture; différence établie entre la vie du héros de l'histoire et la vie du narrateur du récit, c'est-à-dire entre l'expérience empirique du moi mondain et l'expérience transcendantale du *je* réflexif. Pour nous, l'interprétation à venir devra dévoiler la différence se révélant au moment où émerge la conscience qui se réalise sous forme d'écriture.

L'écriture clame donc pour une lecture qui soit capable de superposer un nouveau niveau de compréhension au-dessus des deux cercles constitutifs du récit. Et ce dernier cercle devra transformer l'écoute du silence du narrateur en voix audible de l'écrivain; il devra transformer la négation du narrateur en positivité; il devra transformer la compréhension préalable du héros en

savoir pratique dans la communauté culturelle dans laquelle s'inscrit le parcours de compréhension accompli par le sujet de l'écriture de *L'Étranger*.

Dans ce travail nous essayons de montrer que *L'Étranger* réalise la temporalisation du sujet de l'écriture. De fait, le dédoublement du héros en narrateur et le dédoublement du narrateur en écrivain instaurent la temporalité du sujet de l'écriture qui écrit sa propre histoire par le processus de compréhension. Ici, le présent vivant de l'existence immanente est rompu par l'instauration de la mémoire. Le présent vivant devient le passé absolu à partir duquel l'homme projette son futur. L'écriture réalise donc la tripartition passé, présent, futur; trois dimensions du temps qui exposent les trois niveaux de compréhension des trois sujets du discours: héros, narrateur et écrivain. Bref, le sujet de l'écriture formalise la temporalité de l'écriture s'inscrivant à travers les trois dimensions du temps réalisant le parcours de compréhension du sujet de l'écriture à partir des trois catégories du discours littéraire.

Nous proposons donc que *L'Étranger* affirme l'écriture comme une praxis de l'âme; praxis capable de transformer la chair en esprit. En effet, nous présentons l'écriture comme l'espace de l'imaginaire où l'homme transforme son désir. L'écriture formalise ici la temporalité s'instituant à travers du dialogue établi entre les trois catégories du discours littéraire: héros, narrateur et écrivain - qui est le lecteur de l'écriture. La communication des trois sujets constituant *L'Étranger* formalise l'écriture comme l'espace de l'image où se réalise la transformation de l'être de l'homme.

L'écriture est donc l'espace où l'âme du héros se métamorphose en esprit de l'écrivain; où la passion du moi mondain se transforme en raison du je transcendantal; où la vie charnelle du héros de l'expérience empirique devient la vie spirituelle de l'écrivain. De plus, nous pensons que l'interprétation clamée par l'écriture sera celle capable de donner matière, chair et substance à cette vie spirituelle naissant des pages du récit; elle sera celle capable de permettre à l'esprit de retourner dans le monde matériel en s'incarnant de nouveau dans un savoir pratique, dans une intentionnalité opérante au sein de l'existence mondaine de l'homme.

Dans ce chapitre, nous désirons révéler que *L'Étranger* fait un retour au sol ontologique qui soutient la vie perceptive et la pensée du sujet de l'écriture. Par la réduction, le narrateur dévoile le champ ontologique de la pensée, sol originaire où demeure l'intentionnalité opérante du héros de l'histoire.

Pour nous, le narrateur de *L'Étranger* formalise une première exégèse des choses, car le dévoilement du sol originnaire de la pensée révèle la compréhension préalable dans laquelle le héros de l'histoire vit son existence.

De plus, nous pensons que dans le sol ontologique de l'expérience immédiate est inscrite la possibilité de la découverte de l'existence authentique, c'est-à-dire la possibilité que l'homme à de dévoiler les contenus qui ne sont pas explicités au moment de l'expérience empirique, mais qui s'y présentaient implicitement sous la forme d'une anticipation. Pour nous, la possibilité de transcendance s'inscrit dans la vie mondaine du héros de l'histoire.

Mais, au moment de l'expérience immédiate, cette possibilité s'annonce sous forme d'impensé. Néanmoins, l'exégèse du narrateur de la situation vécue du héros permet la révélation de l'anticipation inscrite dans l'expérience originnaire. La pensée du narrateur permet le dévoilement de cette anticipation demeurant dans l'âme de l'homme mondain sous la forme d'impensé.

La description de la vie vécue réalisée par le narrateur de *L'Étranger* ressemble à une description de caractère positiviste; cependant, cette description ouvre la possibilité du dévoilement des données implicites sous forme d'impensé; elle ouvre la possibilité du dévoilement d'une signification qui est au-delà des limites du récit. Ainsi, l'écriture contredit les désignes prescrits par la description apparemment positiviste du récit; car l'écriture représente l'ouverture du monde du texte qui est devant l'œuvre et se rapporte à l'interprétation à venir; et non le monde de la représentation qui est derrière le récit et se rapportant à l'expérience passée décrite par le discours du narrateur.

De plus, nous pensons que l'écriture souligne comme sa véritable signification l'appel à une lecture qui soit capable de dévoiler l'impensé de la pensée, d'explicitier l'anticipation inscrite dans la compréhension préalable habitant la vie mondaine du héros de l'histoire. En fait, nous croyons que le projet lancé par *L'Étranger* atteint sa réalisation formelle dans *La Chute*. Car, pour nous, le futur du récit antérieur est le présent du récit actuel. Puisque nous proposons que *La Chute* concrétise le projet d'écriture formalisé par *L'Étranger*.

Dans ce travail, nous essayons précisément de mettre en rapport *L'Étranger* et *La Chute*. Nous présentons ces deux récits l'un comme étant l'envers de l'autre, car nous croyons que la signification naissante par *L'Étranger* aboutit à sa signification finale dans *La Chute*.

Dans le troisième chapitre de notre travail, nous présentons *La Chute* comme le récit qui réalise l'interprétation clamée par *L'Étranger*. Dès lors, nous désirons montrer que le sol de réflexion du récit de maturité de l'écrivain est la vie spirituelle naissante de son œuvre de jeunesse. Ainsi, nous proposons que l'écriture précédente de l'écrivain s'inscrive au-dessous de son œuvre ultérieure. Cela signifie que l'expérience empirique du héros de l'histoire et l'expérience de la pensée du narrateur de *L'Étranger* sont sous-jacentes à la réflexion de l'orateur de *La Chute*.

Dans le troisième chapitre, nous essayons de montrer que *La Chute* joue la place de l'interprétation qui devrait donner positivité à la pensée essentiellement négative inaugurée par *L'Étranger*. L'orateur parlant dans le récit actuel assume le rôle du sujet transcendantal qui devrait thématiser les contenus implicitement dévoilés par la pensée essentiellement négative du récit d'hier; qui devrait exposer aujourd'hui la transcendance qui se présentait jadis sous forme de trace s'inscrivant dans l'espace formel et abstrait de l'écriture d'hier; qui devrait concrétiser le projet de compréhension inauguré par l'écriture antérieure par l'établissement de la confrontation de la vie empirique du héros et de la vie réflexive du narrateur.

Suivant cette perspective, nous affirmons que la pensée de l'orateur de *La Chute* ne repose pas directement sur une expérience vécue de caractère perceptif, comme la pensée du narrateur de *L'Étranger* reposait sur les événements de la vie mondaine du héros de l'histoire. Cela signifie que la pensée de l'orateur de *La Chute* repose sur la pensée elle-même; c'est-à-dire qu'elle repose sur la pensée naissante par le récit *L'Étranger*. La pensée de Clamence se déploie donc dans l'espace abstrait découvert par l'écriture antérieure; elle se déploie sur la conscience pure - le je transcendantal - naissante du récit d'hier; sur la conscience et sur la liberté naissantes par le récit de jadis.

Aussi présentons-nous *La Chute* comme le récit interprétatif qui essaie de donner positivité à la conscience et à la liberté émergeant des pages de *L'Étranger*. Pour nous, l'orateur de *La Chute* parle de l'homme de la prise de conscience qui connaît déjà sa liberté et sa responsabilité en face de son existence. Clamence parle en effet du sujet naissant de l'écriture d'hier, le narrateur de *L'Étranger*, l'homme qui a projeté hier l'écriture et la pensée comme les moyens de transcendance des contenus de l'expérience empirique.

*La Chute* réalise donc l'analyse des contenus dévoilés par la conscience pure qui a émergé dans *L'Étranger*; conscience pure qui est le résidu de la réduction réalisée par le récit d'autrefois.

Jouant la place de l'interprétation de *L'Étranger*, *La Chute* réalise l'analyse constituante qui devrait donner actualité et positivité aux contenus révélés par la réduction phénoménologique réalisée par l'œuvre antérieure.

*La Chute* réalise l'analyse phénoménologique transcendantale de l'ego pur qui a émergé de la réduction phénoménologique réalisée par *L'Étranger*.

En fait, la pensée de Clamence formalise l'ouverture des parenthèses inaugurées par la réduction, permettant le déploiement de la subjectivité et de la temporalité inaugurées par un récit antérieur. L'ouverture des parenthèses devrait permettre au sujet de retourner aux choses elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elle devrait permettre que le sujet rencontre les essences des choses qui ont été mises entre parenthèses par la réduction phénoménologique.

Cependant, malgré sa condition de récit interprétatif de l'œuvre antérieure, nous percevons que le discours de l'orateur de *La Chute* finit par affirmer la signification définitive de l'écriture antérieure en oblitérant le devenir de la pensée qui est née dans l'œuvre de jadis. Ce faisant, le récit actuel produit la mort de l'esprit qui a émergé des pages de l'écriture antérieure.

Nous désirons montrer que, dans *La Chute*, le temps acquiert une représentation spatiale justement parce que ce récit présente la stagnation du devenir temporel de la vérité naissante de *L'Étranger*. Dans *La Chute*, le temps est vécu dans l'immanence de la conscience. Et cette immanence de la pensée n'affirme que son incapacité de transcender les contenus qu'elle dévoile. En fait, *La Chute* expose un temps statique et figé parce que le discours de l'orateur de ce récit est incapable de produire la transcendance des contenus inactuels dévoilés par la prise de conscience du récit d'hier.

Pour préciser le parcours de la vérité depuis sa naissance dans *L'Étranger* jusqu'à son affirmation définitive dans *La Chute*, nous dégageons du récit les trois sujets constituant l'écriture sous forme de temporalité.

L'orateur de *La Chute* se rapporte aux trois sujets de l'écriture désignant les trois étapes qui constituent le parcours de compréhension du sujet de l'écriture. Nous pensons que dans *La Chute* les trois sujets de l'écriture sont représentés par trois lieux géographiques. Chaque lieu géographique marque un espace-temps de la remémoration.

La Grèce désigne le temps de l'expérience perceptive, le *moi* perceptif et mondain, le héros de *L'Étranger*. La Grèce signe le passé immémorial, sol matériel soutenant l'expérience

vécue. La Grèce correspond à l'homme de la vie naturelle; elle correspond à la première expérience du sujet de l'écriture façonnant le caractère du héros de *L'Étranger*.

Paris marque le temps de l'expérience de la pensée; cette ville représente le passé remémoré par le discours de Clamence. Paris indique le *je* réflexif racheté par l'orateur parlant dans le récit actuel. Paris représente le sol sur lequel repose la réflexion du narrateur du récit actuel; il correspond à l'homme de la pensée; il indique l'homme de la prise de conscience; il correspond à la subjectivité naissante dans *L'Étranger*.

La Hollande marque le temps de l'expérience transcendantale; elle signale le présent du récit actuel. La Hollande représente le *je* transcendantal qui survole l'expérience de la conscience, renfermant toute l'existence du sujet de l'écriture engagé dans la trajectoire de compréhension dans ce dernier cercle de la compréhension. La Hollande représente l'analyse de la conscience réalisée par Clamence; elle symbolise le troisième moment de l'analyse phénoménologique par laquelle la réflexion essaie de donner positivité aux contenus inactuels dévoilés par la pensée. La Hollande signe le moment où la pensée essaie d'ériger un savoir fondé sur les deux expériences antérieures: celle de la vie psychologique du héros de l'histoire de jadis et celle de la vie réflexive du narrateur du récit d'autrefois.

La pensée développée au troisième moment du parcours de compréhension repose sur l'homme de la pensée d'hier, sur l'homme de la prise de conscience, le narrateur de *L'Étranger*. Mais le héros de *L'Étranger* est au-dessous de ce narrateur qui est analysé aujourd'hui par le discours de Clamence.

L'orateur de *La Chute* remémore sa vie devant un interlocuteur silencieux. Cependant par le récit de son souvenir, Clamence ne dépasse pas les contenus de l'expérience remémorée par l'effort de la pensée. L'orateur de ce récit remémore aujourd'hui ce qu'il savait hier mais qu'il a oublié. Alors cette remémoration de l'oubli ne mène le sujet de la pensée ni à la transformation de son essence ni à la sublimation du passé vécu par l'obtention de sa signification. En effet, Clamence remémore une compréhension apprise hier, mais oubliée aujourd'hui. Selon nous, Clamence remémore l'apprentissage du narrateur de *L'Étranger*, car nous pensons que celui-ci parle de l'homme qui est né des pages de l'écriture antérieure.

Dans ce chapitre, nous désirons montrer que le silence de l'œuvre antérieure est mis au centre de l'œuvre actuelle. Et nous croyons que ce silence d'hier est représenté aujourd'hui par un tableau qui reste caché dans le placard de la chambre de l'orateur de *La Chute*.



Expliquons. Le produit de la réduction réalisée par l'œuvre antérieure est l'écriture elle-même, à savoir que la signification de l'écriture de *L'Étranger* demeure dans l'appréhension du silence et de l'horizon où se révèlent les données inactuelles entourant l'expérience empirique du héros de l'histoire. Selon nous, le sens de l'écriture d'hier repose sur l'appel lancé à une interprétation capable d'inscrire la positivité des contenus inactuels dévoilés par la réduction phénoménologique.

Mais, dans *La Chute*, l'écriture d'hier apparaît sous la forme d'un tableau volé et caché. Et, à notre avis, l'absence de ce tableau signalé dans le récit actuel représente l'absence d'un sens fondamental de l'œuvre d'hier; elle représente l'absence qui demeure au centre des interprétations de *L'Étranger* qui ont oublié de mettre en évidence l'élan sur lequel se fonde l'écriture de jadis. L'absence de ce tableau signalé dans le récit actuel représente donc une signification fondamentale qui est absente des interprétations de l'œuvre antérieure dans la tradition culturelle où s'inscrivent les œuvres de l'auteur.

En fait, le discours de l'orateur de *La Chute* ne vise pas à réaliser le travail d'interprétation que ce récit assume en face de l'œuvre antérieure. Le discours de Clamence contredit donc sa condition de récit interprétatif de l'écriture antérieure; car son discours ne vise pas à expliciter les contenus indiqués par l'écriture antérieure sous forme d'impensé.

Dans *La Chute*, les contenus analysés par l'ego transcendantal ne permettent ni la continuation de la temporalité ni le dépassement du savoir ancien. Cela arrive parce que l'orateur de *La Chute* formalise le discours d'une conscience renfermée dans elle-même, ne parlant que pour oblitérer la communication; que pour empêcher la révélation de nouvelles significations; que pour empêcher l'établissement d'un nouveau savoir, d'un nouveau niveau de compréhension.

Nous désirons montrer que la stagnation du savoir dans *La Chute* se produit parce qu'il y a une erreur s'inscrivant dès le début de la trajectoire de compréhension. Aussi essayons-nous de montrer que la réduction est incapable de révéler la trace d'*autrui* qui s'inscrit dans l'horizon de la visée du sujet de l'écriture de jadis.

Dans *La Chute*, la conscience du sujet devient le résidu de la réduction phénoménologique, tandis que c'est *autrui* qui devrait être reconnu comme le résidu de la pensée réductrice. Nous pensons que c'est l'image révélant l'horizon ouvert par *autrui* qui devrait être reconnue comme le vrai résidu de la réduction, puisque nous croyons que c'est *autrui* qui signe l'impensé ouvrant l'horizon de compréhension conduisant le héros de l'histoire d'hier à instaurer

le procès de remémoration et l'écriture. Selon nous, *autrui* représente à la fois la dissonance reconnu par le héros de l'histoire et l'impensé de la pensée du narrateur du récit *L'Étranger*.

Dans le troisième chapitre, nous désirons montrer que l'esprit du monde représenté par le discours de l'orateur de *La Chute* est renfermé dans un plan virtuel parce que la matérialité du monde est absente du récit actuel. Pour nous, l'analyse rapportée par Clémence se renferme dans l'abstraction parce qu'elle a perdu les repères du monde matériel enseignant à l'homme que la signification capable d'accomplir la trajectoire de compréhension ne réside pas exclusivement dans l'intentionnalité du sujet de la conscience; enseignant que le sujet de la réduction n'est pas l'agent solitaire qui constitue la signification du monde.

Pour nous, *La Chute* présente l'oubli de la chose, d'*autrui* et de la matérialité du monde soutenant cependant le parcours de compréhension du sujet de l'écriture. À notre avis, *La Chute* révèle précisément l'impuissance de l'entreprise phénoménologique d'ériger un nouveau savoir, vu que l'ouverture des parenthèses n'appréhende que la solitude de la conscience; que l'oubli de l'*autre* qui est cependant le point de départ à la fois de la compréhension et de la temporalité du sujet de l'écriture.

Néanmoins, même si l'on conçoit que la pensée de *La Chute* repose sur la pensée du narrateur du récit antérieur, qu'elle est une pensée sur la pensée, une pensée de deuxième degré, et non pas une pensée reposant sur la vie empirique; il faut admettre que le héros de l'histoire reste sous-jacent à la pensée de Clémence, l'orateur du récit actuel. Cela veut dire que l'intentionnalité opérante et le désir de l'homme de la vie mondaine restent au-dessous de ce qui est explicité par l'esprit parlant aujourd'hui dans *La Chute*. Et, comme nous l'avons déjà souligné, pour nous, c'est le héros de l'histoire, son existence innocente, sa vie d'avant la pensée et d'avant la prise de conscience, qui garde le secret de l'ouverture de la vie spirituelle de l'homme engagé dans l'écriture. Nous estimons que le héros représente la source et le début du processus de compréhension institué par l'écriture d'hier et aboutissant aujourd'hui dans *La Chute*. Car nous pensons que le héros représente l'élan initial conduisant l'homme à se lancer en direction de la compréhension de soi-même et du monde qui l'entoure: compréhension qui se concrétise à travers l'écriture.

Nous proposons qu'au-dessous de l'entreprise réflexive développée par le narrateur de *L'Étranger* demeure un sujet plus profond qui est le sujet transcendantal même au moment où

celui-ci vit l'existence mondaine et incarnée. L'homme de la vie mondaine est le sujet pur donnant les sens aux choses, instituant des significations du monde.

Or, l'homme de l'expérience empirique n'est pas un sujet statique dont la pensée expose l'état de chose; au contraire il est une intentionnalité, une liberté constituant les significations réglant l'existence incarnée. Nous croyons donc qu'il y a une anticipation s'inscrivant dans la vie mondaine elle-même; et nous pensons que c'est à partir de cette anticipation que la pensée, la prise de conscience et l'écriture se sont développées.

Pour nous, ce n'est pas la pensée du narrateur qui découvre la liberté de l'homme; car la pensée du narrateur ne réalise que l'explicitation des contenus implicites s'inscrivant dans la vie mondaine du héros de l'histoire.

Nous proposons donc que l'instauration de la pensée du narrateur ne soit que l'expression du dévoilement de l'anticipation éprouvée par le héros de l'histoire par le biais de la sensibilité. Pour nous, le narrateur ne dévoile que l'espace de l'écriture où s'inscrit la trace de l'anticipation découverte implicitement par le héros de l'histoire à travers le corps et la sensibilité. Par sa pensée, le narrateur n'explicite que l'affection de l'âme de l'homme de la vie mondaine découvrant à travers son dégoût en face de la mort, le jour de l'assassinat, la valeur sur laquelle repose l'être le plus profond du sujet; dégoût signalant la nouvelle vie possible qui devrait être instituée plus tard dans le monde concret.

En effet, si le héros n'a pas senti implicitement ce dégoût; s'il n'a pas ressenti ce malheur au moment de l'expérience vécue; il ne serait pas capable de devenir autre par rapport à lui-même; il ne serait pas capable d'inaugurer la pensée du narrateur du récit; il ne serait pas capable de donner voix à l'écriture; il ne serait pas capable d'entrer dans le procès réflexif et d'instaurer le travail de remémoration.

Bref, selon nous, c'est le sentiment de dégoût qui ouvre l'entreprise réflexive et le travail de l'écriture. Car le dégoût en face de la mort de l'*autre* signe le moment de l'appréhension de la dissonance fondamentale s'établissant entre la vie vécue et la vie telle que le moi profond la projette à l'avenir par l'écriture. Ainsi, la faillite ressentie par le héros par rapport à la vie vécue ne signifie pas la défaillance définitive du moi mondain; au contraire elle signale la possibilité de l'instauration d'une négation par laquelle le sujet affirme la possibilité de sa régénération par le projet de construction d'un monde où la trace enseignant la valeur apprise par le biais de la sensibilité pourrait s'instituer effectivement dans l'avenir de l'œuvre.

Mais l'esprit qui parle dans *La Chute* oublie la vie du héros qui est le sol fondamental à partir duquel la pensée d'aujourd'hui se développe. Il s'éloigne du sol sur lequel s'inscrit la démarche de compréhension. Le héros de *L'Étranger* est au-dessous de la pensée de l'esprit qui parle dans *La Chute*, mais il y apparaît de façon implicite, se dévoilant à travers un voilement. En fait, c'est l'oubli de la vie concrète du héros de l'écriture antérieure qui mène l'esprit parlant dans le récit actuel à s'enfermer dans l'enceinte de la conscience, menant ainsi la trajectoire de la compréhension du sujet de l'écriture à sa chute. Pour nous, la disparition du héros de l'espace de l'écriture et de l'apprentissage qu'il enseignait au narrateur de jadis conduit l'orateur de *La Chute* - esprit naissant pourtant de cet apprentissage - à échouer.

Dès lors, la pensée d'hier reste prisonnière de la conscience; la pensée se renferme dans une éternité homogène et sans avenir. Puisque, dans *La Chute*, la pensée est condamnée à habiter à jamais la virtualité de l'imaginaire; condamnée à vivre pour toujours une existence éternelle de l'être pensant qui est aujourd'hui la dépouille cadavérique de la pensée vivante du héros d'autrefois.

Dans ce travail, nous désirons montrer que le discours de l'orateur de *La Chute* se construit sur un champ de vérité ouvert par *L'Étranger*. Cependant, ce narrateur-là oublie l'élan initial qui a permis la naissance de la vie de l'esprit. Et nous pensons que c'est cet oubli qui conduit le discours de Clamence à se perdre dans une réflexion abstraite, incapable d'accomplir la transcendance clamée par le sujet de l'écriture de jadis.

À notre avis, c'est l'oubli de l'élan inscrit dans la vie mondaine du héros d'autrefois qui conduit la pensée de Clamence à demeurer aujourd'hui dans la virtualité de la pensée; à demeurer une pensée ne pensant qu'à l'impossibilité de l'homme de dépasser ses erreurs; ne pensant que l'impossibilité de l'homme devenir autre, par l'effort de la pensée, par la prise de conscience et par l'écriture. Ce faisant, le récit de Clamence affirme l'incapacité de la pensée de transformer l'essence de l'homme.

L'effort de la pensée et le travail de l'écriture affirmés hier par *L'Étranger* sont niés aujourd'hui par la réflexion de l'orateur de *La Chute*. Ce faisant, ce récit met en suspicion le caractère de praxis de l'écriture affirmé par l'œuvre antérieure; car l'écriture et la conscience qui sont lancées au monde par *L'Étranger* ne se transforment pas en substance; elles ne deviennent pas savoir, habitus opérant dans l'existence pratique de l'homme.

Nous pensons que le récit de *La Chute* essaie d'ériger un savoir fondé sur le sol ontologique dévoilé par l'œuvre précédente; il se propose de dévoiler l'impensé de l'écriture; de donner une signification à l'anticipation présentée par le héros, lorsque celui-ci était encore immergé dans la vie immanente.

Mais le discours proféré par l'esprit parlant dans *La Chute* finit aujourd'hui par annuler définitivement la possibilité de réalisation de la signification indiquée par l'œuvre antérieure. Car le récit actuel n'accomplit pas les désignes de sa condition d'interprétation de l'œuvre antérieure, dans la mesure où *La Chute* ne donne pas de positivité aux contenus qui sont sous-entendus dans le récit antérieur. En fait, la pensée se développant dans *La Chute* est une pensée enfermée dans la pensée elle-même; pensée renfermée dans l'abstraction des idées, dans l'imaginaire de la création.

À notre avis, la vérité découverte dans *L'Étranger* hier et orientant la pensée inscrite aujourd'hui dans *La Chute* indique l'ouverture de la vie spirituelle émergeant du sol de l'existence empirique; émergeant de la vie charnelle du héros de l'histoire. Cependant, en oubliant le sol d'où cette vie spirituelle a jailli, le sujet de la pensée d'aujourd'hui oblitère la possibilité que l'homme a de sublimer ses erreurs, réalisant ainsi l'apprentissage de la conscience inscrit dans l'écriture d'hier.

Dès lors, *La Chute* n'affirme plus l'écriture comme une praxis par laquelle le sujet transforme l'essence de son désir. La conscience, la pensée et l'écriture restent pour toujours renfermées dans la virtualité des idées. Désormais, la pensée, la conscience et l'écriture sont incapables de retourner au monde sous forme de savoir s'inscrivant dans les actions concrètes de l'homme.

Cependant, en dénonçant l'oubli du sol à partir duquel la compréhension s'est déployée, à partir duquel la subjectivité et la temporalité sont nées, *La Chute* souligne l'urgence de renvoyer de nouveau ce sol fondamental au centre de la démarche de compréhension, pour que l'esprit ne se perde pas définitivement dans l'enceinte de la pensée, dans les limites de la monade constituante. Ainsi nous croyons que l'écriture de *La Chute* s'oppose au récit analytique de Clamence. Puisque nous percevons que l'écriture de *La Chute* met en évidence précisément ce que l'orateur du récit désire détruire par son discours.

Pour nous, l'écriture de *La Chute* vient révéler l'impuissance des interprétations de l'œuvre antérieure qui n'ont pas su donner voix au silence inscrit dans l'écriture de jadis. De cette

façon, jouant à travers l'ambivalence, l'écriture de *La Chute* attire l'attention sur ce que le discours de son orateur essaie d'oblitérer ; il réclame le dévoilement de ce que les interprétations de *L'Étranger* ont oublié de mettre en évidence. Ce faisant, l'écriture actuelle dénonce les analyses qui n'ont dégagé de l'écriture antérieure que l'absurde; car ces interprétations ont été incapables d'entendre le cri de l'écrivain exposant le refus du monde absurde décrit par le récit de son narrateur; cri clamant le droit de vie de l'*autre* et exigeant l'instauration de la justice entre les hommes à travers la reconnaissance de la différence des frères qui appartiennent à une même communauté.

En effet, l'écriture de *La Chute* met en évidence le savoir qui peut se concrétiser dans le monde à partir des interprétations qui ne lisent dans l'œuvre de jeunesse de l'écrivain que l'absurde; interprétations qui sont incapables de percevoir l'écriture comme l'ouverture de l'espace virtuel d'où pourrait émerger une valeur.

Dans ce travail, nous désirons révéler que le problème ce n'est pas réellement celui de la vérité dans sa positivité qui se révèle dans *La Chute*. Le problème est plutôt celui de la parole et de la communication, car *La Chute* oblitère la parole de continuer son parcours. Pour nous, *La Chute* représente la mort d'une vérité parce que le discours de Clamence désire oblitérer le dialogue entre les générations, il désire empêcher que la parole parcoure le chemin de la compréhension par des interprétations des générations ultérieures.

En fait, nous pensons que toute œuvre est écriture lui-même en visant à sa mort et à sa renaissance sous forme de signification. Mais le discours de Clamence désire au contraire empêcher la parole de poursuivre le processus de compréhension ; il annonce l'éternité de l'existence virtuelle du discours par le biais de l'esprit parlant aujourd'hui qui refuse de mourir. Ce faisant, le discours de Clamence finit par annuler la possibilité du dépassement des contenus de la conscience et du dévoilement de l'impensé de la pensée. Car il profère un discours affirmant la permanence du même, refusant le pouvoir de praxis de l'écriture.

Le discours de Clamence n'affirme que l'impuissance de l'homme de transformer l'essence de son désir; n'affirme que la répétition d'un même savoir; en se refusant à répéter la différence apportée par l'écriture de jadis au moment où celle-ci a dévoilé l'impensé demeurant au centre de la pensée; au moment où l'écriture de jadis a révélé l'absence de l'horizon d'*autrui* s'inscrivant sur l'horizon de la compréhension de l'homme pensant le monde et son existence.

Dans ce travail, nous réfléchissons sur la mort comme le moyen de transcendance. Selon nous, c'est la mort de chaque sujet constitutif de l'écriture qui accomplit le transfert d'un niveau de compréhension à l'autre. À notre avis, la mort signifie la réalisation du projet d'existence inscrit au seuil de la vie antérieure. La mort représente la possibilité de réaliser le projet anticipé par l'existence antérieure qui vient de disparaître. Nous estimons par conséquent que la mort n'indique pas la fin de la vie, mais sa régénération, sa renaissance sous forme de signification; elle indique la possibilité de sublimation des contenus de l'existence vécue par la pensée constituant l'écriture.

En fait, la mort du héros de *L'Étranger* a permis la naissance du narrateur du récit. Et la voix de celui-ci se réalise dans le récit actuel par la voix de Clamence. Cependant l'écriture de *La Chute* réclame la mort du narrateur d'hier qui est le sol sur lequel repose le discours d'aujourd'hui. Alors, produire la mort du narrateur d'hier signifie promouvoir la destruction du discours de l'esprit parlant aujourd'hui; cela signifie produire la mort de l'écrivain d'hier qui se formalise aujourd'hui dans l'écriture actuelle.

Pour nous, *La Chute* exige précisément la mort de l'écrivain d'hier parce que l'écriture actuelle vise à promouvoir la mort de la pensée naissante dans l'écriture de jadis qui se réalise dans le discours de l'orateur du récit actuel. Mais, si *La Chute* clame la mort de la pensée d'hier qui se formalise désormais dans le récit actuel, c'est parce que cette mort permettrait peut-être la naissance de l'écrivain de demain qui serait le lecteur à venir d'une autre écriture se réalisant désormais au-dehors des limites de la conscience monadique de Clamence.

Par notre travail, nous désirons découvrir comment une vérité découverte par l'exercice de la pensée agissant dans l'âme de l'homme peut devenir une vérité figée assumant la forme d'une idéologie. En fait, la répétition d'une vérité marque la fidélité du sujet à l'élan initial qui a ouvert le parcours de compréhension et instauré la première évidence sur laquelle s'appuie le parcours de compréhension.

Cependant, la fidélité du sujet à l'élan initial ne doit pas empêcher que la première évidence se transforme au cours de la temporalisation du processus de compréhension. En effet, la vérité n'est pas la reconnaissance intuitive et immanente d'un état de chose fixé à jamais, irréductible aux transformations. Au contraire, la vérité est une structure toujours ouverte à de nouvelles interprétations.

Néanmoins, la structure de la vérité peut se figer dans une seule signification; elle peut devenir un absolu, assumant la forme d'une vérité immuable. *La Chute* représente précisément cet absolu auquel l'homme pourra arriver, s'il ne devient pas capable de soumettre sa première évidence à des réflexions ultérieures.

Nous pensons donc qu'entre *L'Étranger* et *La Chute* s'inscrit le parcours d'une vérité émergeant de l'œuvre de jeunesse de l'auteur comme la première évidence et qui devra mesurer les évidences ultérieures. Cependant, la première évidence devient dans *La Chute* l'évidence définitive. Ce faisant, l'écriture de la maturité de Camus dénonce le mal qui s'instaure lorsque la première évidence s'affirme à jamais. Le mal n'est que l'oblitération du développement de la compréhension. *La Chute* expose précisément le moment où une vérité essentielle pour un sujet devient un corps idéologique affirmant le savoir absolu; savoir satisfait de soi-même et incapable de se soumettre à de nouvelles interprétations.

Dans ce travail, nous voulons préciser que la signification fondamentale impliquée dans *L'Étranger* n'est pas celle qui parle de l'absurde de l'existence et de l'absence de valeurs régissant la vie humaine. À notre avis, la signification de ce récit réside dans l'affirmation de la vie spirituelle qui émerge des pages de l'écriture. La vérité de cette œuvre est l'écriture elle-même; la pensée elle-même; pensée et écriture inscrivant un nouveau niveau d'existence, où se présente la vie telle que le sujet la projette par la pensée. Pour nous, la vérité de *L'Étranger* parle de ce moment fondamental où la vie finie et charnelle d'un homme devient la vie infinie et formelle de l'esprit.

Par ce travail nous voulons montrer que l'absurde au sens camusien représente seulement le point de départ à partir duquel toutes les analyses ultérieures doivent se rapporter. De plus, nous voulons révéler que le mal s'instaure dans le parcours de compréhension de l'auteur au moment où la première évidence devient la signification définitive de l'œuvre, en oblitérant ainsi le devenir de l'écriture. Nous pensons donc que dans l'œuvre d'Albert Camus l'absurde apparaît seulement comme un filtre permettant à l'écrivain d'envisager l'existence d'après la mesure enseignant la condition finie de l'homme. Car nous croyons que l'affirmation de l'absurdité de l'existence n'a jamais signifié le désir de l'écrivain de fabuler avec une pensée nihiliste qui fait de l'évidence de l'absurde un savoir confortable. Selon nous, la pensée camusienne n'a jamais voulu se renfermer dans le nihilisme qui séjourne dans le néant en oubliant que l'homme ne peut pas projeter l'avenir à partir d'un néant absolu.



En fait, par notre analyse de ces deux œuvres d'Albert Camus, nous voulons révéler que le parcours de compréhension de l'auteur ne se projette pas vers l'avenir à partir du néant absolu, mais au contraire part de l'être lui-même. Ici, nous désirons préciser que le parcours de compréhension camusien constitue l'avenir à partir d'un peu d'être qui se transforme de plus d'être à chaque étape du processus.

Ainsi, nous voulons montrer que Camus refuse la notion de devenir au sens proposé par les philosophies de l'histoire, où le devenir se constitue sans le repérage d'une valeur; où le devenir coule dans le vide, partant du néant pour atteindre la valeur, l'être, à la fin du parcours. Chez Camus, au contraire, le devenir n'est pas une démarche partant du néant vers l'être. Puisque le devenir de la compréhension au sens camusien repose sur l'affirmation d'une valeur se présentant dès le début de la trajectoire. En effet, le devenir camusien part d'une valeur se présentant dans l'expérience originaire et sensible de l'homme, dans l'existence mondaine elle-même.

Évidemment, la valeur n'apparaît explicitement pas dès le début du processus; elle s'y présente sous forme de trace révélant la nécessité de constituer la signification de cette anticipation. La valeur apparaît dans l'expérience empirique sous forme de projet enseignant la nécessité de la pensée. Et c'est le travail de la pensée de préciser la signification de l'anticipation découverte dans la vie mondaine par le biais de la sensibilité.

Par conséquent, le devenir de la vérité s'instaurant dans *L'Étranger* et se prolongeant dans *La Chute* n'est pas un devenir par lequel l'homme constitue la valeur à partir du néant; par lequel l'homme dévoile la signification à partir du non-sens. Au contraire, chez Camus, le devenir est la communication de la valeur appréhendée à travers la sensibilité dans l'expérience mondaine, car c'est la sensibilité qui enseigne la valeur et qui lui impose l'impératif de concrétiser une signification au monde à travers ses œuvres. Et c'est de cet impératif s'inscrivant sous forme d'*a priori* qu'émerge le non de la révolte camusienne qui refuse la vie telle qu'elle a été vécue.

En fait, nous croyons que, dans les écritures camusiennes, le oui prescrit toujours le premier pas, car, pour nous, l'apprentissage sensible enseigne l'antériorité soutenant le devenir de la compréhension. Et c'est le héros de *L'Étranger* qui possède l'apprentissage sensible sur lequel repose la possibilité de la concrétisation de la valeur, le héros représentant l'antériorité sur laquelle s'appuient et la démarche de la compréhension et le devenir de la vérité.

Cependant, nous percevons s'inscrire une mutation de la compréhension d'Albert Camus sur la démarche de la pensée.

Tout d'abord, le parcours de compréhension inauguré par *L'Étranger* et aboutissant dans *La Chute* révélait la foi de l'écrivain au progrès de la compréhension humaine. À ce moment-là, l'auteur croyait que l'évidence de la chose perçue se réaliserait toujours et continuellement, que le parcours de compréhension s'accomplissait par une démarche droite et constante. Les cercles de compréhension s'élargissaient conformément au passage du temps et des générations successives, mais l'écriture écrivait un temps homogène et sans ruptures. C'était à partir d'une évidence première et perceptive que l'homme formalisait son savoir à travers corrections constantes, en élargissant la compréhension, en précisant l'apodicticité de l'évidence.

Néanmoins, l'autocritique et la prise de conscience développées par *La Chute* signalent la fin de la croyance à ce passage du temps homogène réalisant la compréhension et le perfectionnement de l'évidence première. De fait, ce récit révèle l'impuissance de la compréhension harmonique du temps homogène ; la troisième répétition n'apporte pas la différence, puisqu'elle écrit toujours le même au sein de l'expérience de compréhension.

Ainsi *La Chute* expose-t-elle la compréhension qu'il faut accomplir une violence plus radicale pour inscrire une autre conception du temps. Dès lors, l'écrivain comprend que le temps ne se transformera pas sans l'instauration d'une rupture s'imposant à la pensée elle-même. En dévoilant la stagnation du savoir et l'installation du temps homogène, *La Chute* indique l'exigence d'une violence capable d'apporter la transformation définitive imposée par le parcours de compréhension. Cette violence signale, non pas l'accomplissement et le perfectionnement d'une première évidence, mais la rupture avec le passé, scission instaurée par l'acte de décision et de pardon.

Expliquons. Dans *La Chute*, l'esprit parle en face d'un interlocuteur muet. Ce faisant, cet esprit impose le sens définitif de l'écriture; il impose l'interprétation à venir qui sera donnée par le futur lecteur de l'œuvre. Par le discours de Clamence, le lecteur est conduit à entrer dans le récit et à répéter mot à mot la signification proclamée par son discours. Ce faisant, le parcours de compréhension ouvert hier par *L'Étranger* se ferme aujourd'hui dans *La Chute*, car, dans ce récit, il n'y a plus l'inscription de la ligne horizontale instaurant la temporalité et l'historicité du sujet de l'écriture. Dès lors, il n'y existe plus l'appel à l'interprétation à venir qui réalisera la signification absente de l'œuvre dans le prolongement de la temporalité du discours littéraire, par

le dédoublement des sujets constitutifs du récit. Par *La Chute*, l'esprit se réalise dans l'immanence de la conscience, lequel expose la signification définitive du parcours de compréhension. Ce faisant, le parcours de compréhension et la temporalité du discours prennent fin, le savoir absolu étant atteint.

Cependant, nous croyons que *La Chute* est un récit scatologique. Cela signifie que, pour qu'une nouvelle signification puisse se réaliser; pour qu'une signification différente de celle proclamée par le discours de Clamence puisse venir au monde; il faut que le lecteur, qui est mis au-dedans de l'œuvre par le discours de Clamence lui-même, rompe le cercle de compréhension dans lequel se produit la compréhension; puisse rompre l'immanence de la pensée de l'esprit parlant dans le récit d'aujourd'hui.

Nous proposons donc que, dans *La Chute*, la temporalisation ne se réalise plus à partir d'une ligne continue comme celle qui se réalisait hier dans *L'Étranger*. Au contraire, par *La Chute*, l'écrivain ferme le cercle de la compréhension en proposant la signification, non pas dans le prolongement de l'écriture, mais en dehors du récit, c'est-à-dire au moment de la lecture à venir qui ne dédouble plus le sujet de l'écriture, mais rompt définitivement avec le parcours de compréhension.

Dès lors, la lecture ne se réalisera plus par le prolongement de la temporalité du discours; mais par la rupture de la ligne horizontale du parcours de compréhension. Dans *La Chute*, la temporalité devra se réaliser au-dehors du cercle de l'œuvre; en dehors de la compréhension immanente du discours de Clamence. Vu que le lecteur est dans le récit, il faut qu'il sorte des limites de la représentation pour que la signification de l'écriture puisse se réaliser au-dehors de l'horizon de compréhension.

À notre avis, le lecteur de *La Chute* devra rompre le cercle de compréhension représenté par l'esprit parlant dans le récit. Car, en faisant du lecteur un participant silencieux du récit, l'écrivain provoque sa réaction, clame sa liberté. En mettant le lecteur au-dedans de l'œuvre, l'écrivain conduit le lecteur à vouloir posséder sa propre voix. Une voix qui contredira certainement la signification proclamée par le discours de l'esprit du monde dans *La Chute*.

Nous croyons que *La Chute* représente un moment de rupture instauré dans un temps homogène. Mais, pour instituer dans le récit cette violence détruisant le cercle de la répétition, l'auteur a dû entrer dans le dernier cercle de compréhension, l'interprétation. Et c'est cela que Albert Camus réalise par *La Chute*. Ainsi Albert Camus immerge-t-il dans le mythe Camus

institué par la tradition littéraire; tradition qui a fait de l'œuvre de jeunesse de l'auteur un manuel sur l'absurde.

Mais, pour nous, cette immersion de l'écrivain Albert Camus dans le mythe Camus institué par la tradition ne vise qu'à la destruction de tout ce qui a été fixé comme signification au cours de l'histoire de l'œuvre de l'auteur. Destruction qui pourrait peut-être permettre la naissance d'un nouveau parcours de compréhension s'élevant dorénavant sur un autre horizon, se constituant sur un autre sol ontologique de compréhension. Horizon où la praxis de l'écriture pourrait peut-être de nouveau être affirmée comme le milieu où se produirait la transcendance de l'être de l'homme.

Dans le quatrième chapitre, nous montrons que la confrontation établie entre ces deux œuvres se produit dans l'horizon de compréhension prescrit par l'épistémè moderne d'après les quatre caractéristiques soulignées par Foucault dans *Les Mots et les choses*. D'après cet auteur, ces caractéristiques de la pensée moderne sont : 1. l'analyse de la finitude; 2. l'empirique et le transcendantal; 3. le cogito et l'impensé; 4. le recul et le retour de l'origine.

Par la confrontation établie entre les deux écritures, nous désirons révéler que *L'Étranger* se produit sur l'horizon de l'épistémè moderne; tandis que *La Chute* montre les limites auxquelles la pensée renfermée dans l'enceinte de cette épistémè peut mener l'homme qui s'engage dans l'entreprise de compréhension. Rapprochant ces deux écritures, nous désirons comprendre la liaison inévitable de la pensée positiviste et de la pensée scatologique dans l'épistémè moderne décrit par Foucault. Ici, nous désirons répondre à la question: le retour aux choses réalisé par l'écriture de *L'Étranger* implique-t-il la scatologie développée par *La Chute*?

D'abord, nous montrons que *L'Étranger* ouvre l'horizon de compréhension se déployant dans l'épistémè moderne. Dans cette œuvre, l'homme apparaît comme sujet empirique-transcendantal, c'est-à-dire comme l'homme qui dévoile les possibilités concrètes de transcendance inscrite dans sa finitude.

Pour l'épistémè moderne, c'est dans l'expérience empirique elle-même que demeure l'impensé de la pensée; impensé conduisant l'homme au dépassement de sa condition originale, ouvrant le devenir de compréhension humaine. Dans ce chapitre, nous désirons montrer comment se présentent les quatre caractéristiques de l'épistémè moderne dans *L'Étranger* en analysant le rôle joué dans cet ouvrage par les symboles tels que : l'image, le ciel, la mer, le soleil, le sel et la nuit.

Nous pensons que dans *L'Étranger* ces symboles représentent les quatre caractères de l'épistémè moderne. Pour nous, l'image où ces symboles apparaissent indique l'espace de la transcendance de l'existence empirique de l'homme.

Certes, nous savons que *L'Étranger* révèle les déterminations qui s'imposent à l'homme: l'existence finie et l'impossibilité de transcendance. Car nous percevons que ce récit expose que l'homme est soumis aux déterminations du langage et de la tradition. Cependant nous percevons aussi que l'écriture de *L'Étranger* dévoile le sol à partir duquel l'homme peut inaugurer l'existence authentique. Aussi pensons-nous que l'écriture de *L'Étranger* n'écrit pas un nouveau savoir, mais elle instaure pourtant la liberté de l'homme, car *L'Étranger* fait table rase des significations données par la société en indiquant les possibilités concrètes à partir desquelles l'homme peut fonder de nouvelles significations.

Ensuite, nous montrons que *La Chute* reprend l'horizon d'interprétation ouvert par *L'Étranger* pour le soumettre à une critique radicale. Pour nous, le récit de la maturité d'Albert Camus mène la compréhension dévoilée par *L'Étranger* jusqu'à ses limites permettant son accomplissement définitif. En fait, nous croyons que *La Chute* montre la nécessité d'entreprendre une destruction radicale de la trajectoire de compréhension inaugurée par *L'Étranger*; cette oeuvre clame la destruction de la pensée pensant le monde et l'homme à partir de l'homme lui-même; pensée qui découvre dans le monde seulement ce qui a été constitué par l'homme lui-même. *La Chute* révèle la faillite de la pensée développée dans le cadre de l'épistémè moderne, l'homme étant ici le souverain absolu de la connaissance. Et cette fermeture de la pensée en elle-même montre que l'homme est incapable de réaliser la transcendance des déterminations empiriques.

À notre avis, *La Chute* se construit à partir des mêmes symboles que ceux qui ont construit *L'Étranger*. Cependant, dans ce récit, ces symboles subissent une métamorphose radicale. Désormais ils signifient l'envers de ce qu'ils signifiaient dans le récit antérieur. Cela a lieu parce que *La Chute* épuise les possibilités de signification inscrites dans ces symboles. Ce faisant, ceux-ci ne signalent plus la finitude par laquelle l'homme était cependant capable de transcender les déterminations de la vie mondaine.

Dès lors, ces symboles sont enfermés dans un monde virtuel où l'homme refuse à la fois sa finitude et ses possibilités de transcendance. La pensée n'est plus l'instrument par lequel l'homme devient capable de dépasser les déterminations de la vie finie, car la solitude absolue de

la conscience dans la monade solipsiste impose l'oblitération de la communication, la fin de l'histoire, la fermeture de l'horizon de compréhension et la mort définitive du sujet de l'écriture découvertes par l'écriture antérieure.

Dans ce chapitre, nous essayons de révéler que dans l'œuvre de Camus c'est dans l'existence charnelle et concrète de l'homme que les possibilités de transcendance s'affirment, tel que nous l'apprend l'écriture de *L'Étranger*. C'est par la pénétration de la pensée dans la vie mondaine et sensible que l'homme peut transcender son existence.

Dans *L'Étranger*, l'homme ressent le poids des déterminations, mais il est toujours capable de les analyser, donnant représentation à ce qui est absent, formalisant ce qui est informe. Lorsque le narrateur du récit reconnaît le poids de sa finitude et l'inhérence de son existence aux déterminations historiques, culturelles et psychologiques, il habite en effet au royaume du monde. C'est-à-dire qu'il est capable de dévoiler le sens de son existence, d'instaurer la temporalité et d'inscrire l'histoire de sa compréhension et de son désir. Ainsi, le positivisme apparent de *L'Étranger* se déploie au niveau de la possibilité de transcendance et de l'existence authentique, puisque l'empirisme apparent du récit conduit paradoxalement à la découverte de la transcendance inscrite dans l'existence de l'homme.

Au contraire, la pensée qui se détache du monde et de la factualité oblitère les possibilités de transcendance de l'homme, tel que nous l'enseigne l'écriture de *La Chute*. C'est l'évasion au-delà du monde qui conduit l'homme au déterminisme de l'existence. L'idéalisme apparent de *La Chute* formalise donc un réalisme et un positivisme absolus, car la fermeture de la pensée en elle-même conduit le sujet de l'écriture à l'affirmation de l'existence sans transcendance; à l'affirmation du déterminisme de l'existence empirique de l'homme.

Dans *La Chute*, l'homme ressent le pouvoir de la vie virtuelle, de la vie de la conscience, de la pensée, où s'annoncent les possibilités de transcendance; cependant l'homme n'est ici plus capable de dépasser les contenus déterminant son existence.

Ainsi, lorsque l'orateur du discours se sent comme un dieu capable d'appréhender par sa pensée toute la signification de sa vie; il est au contraire en exil, incapable de sublimer les contenus empiriques par l'effort de la pensée.

Dans le chapitre final de ce travail, nous réfléchissons sur deux types de discours composant les deux écritures en question: *L'Étranger* et *La Chute*. En formalisant ces deux types de discours, nous voulons essayer d'expliquer l'ambiguïté que nous avons dégagée dans ces deux

œuvres; contradiction qui conduit à différencier la parole produisant le récit et celle formalisant l'écriture.

En fait, le dernier chapitre du travail se rapproche du premier chapitre où nous avons analysé les textes inclus dans le livre *L'envers et l'endroit*, puisque, dans le chapitre final intitulée *Mort et répétition*, nous présentons - comme nous l'avons présenté dans le premier chapitre intitulée *Instant et temporalité* - un double parcours de compréhension.

L'un est le parcours linéaire de compréhension qui formalise la temporalité du sujet de l'écriture par le dédoublement de la subjectivité en héros, narrateur et écrivain. L'autre est le parcours cyclique de la compréhension qui inscrit l'extase de l'écrivain en face d'une image à la fois incompréhensible et indicible; énigme le conduisant à répéter dans les trois sphères de la compréhension une même signification signalant sa vérité irréductible. Tandis que le parcours linéaire se réalise par la médiation des discours des deux narrateurs des œuvres en question ici - *L'Étranger* et *La Chute*-, au contraire, le parcours cyclique se réalise sans le discours de ces deux narrateurs; car, par le parcours cyclique de l'écriture, l'écrivain qui est immobile en face d'une image indicible se lie directement et sans médiation à l'existence du héros qui est silencieux en face d'une émotion incompréhensible.

Nous avons commencé à réfléchir sur l'œuvre de Camus à partir des présupposés de la phénoménologie husserlienne à travers l'étude des œuvres de Merleau-Ponty parmi d'autres philosophes. Mais, au fur et à mesure que nous avançons dans l'étude des œuvres philosophiques, nous rentrons dans l'herméneutique de Heidegger et celle de Ricœur, deux philosophes qui sont partis des présupposés phénoménologiques pour développer leurs propres réflexions.

Dans notre dissertation de maîtrise, qui est le départ de l'interprétation développée dans notre thèse, nous avons aussi appuyé notre analyse de *L'Étranger* sur des œuvres de la phénoménologie. Mais, à ce moment-là, nous avons aussi utilisé le soutien théorique apporté par les écritures de Blanchot et de Deleuze. L'utilisation de ces deux auteurs révélait déjà une dissonance impliquée dans les présupposés théoriques de notre interprétation par rapport à la phénoménologie.

Cependant, pendant la réalisation du projet de dépassement de l'œuvre de jeunesse de l'auteur à son œuvre de maturité, qui est le but de notre thèse actuelle, nous nous sommes maintenus dans le domaine de la phénoménologie. Nous désirions ainsi établir le discours littéraire comme un discours formalisant la temporalité du sujet de l'écriture. Et l'herméneutique

de Heidegger et celle de Ricœur nous ont aidé dans cette poursuite, car la superposition temporelle que nous voulons préciser dans l'œuvre de Camus se constitue par les sphères des interprétations qui se superposent dans le discours littéraire.

Pourtant, la phénoménologie elle-même nous a menés au-delà de ses présupposés au moment où nous avons rencontré la philosophie de Levinas, lequel sortant de la phénoménologie de Husserl, apporte justement une critique à la démarche phénoménologique et la réduction s'inscrivant au sein de la pensée réfléchissante.

En étudiant les œuvres de Levinas, nous nous sommes distancés des présupposés de la phénoménologie. En effet, à partir de la critique levinasienne exposant l'impossibilité de la pensée sur la différence d'émerger au sein de la conscience par le seul mouvement d'auto-affection - car seule l'entrée de l'*autre* s'inscrivant au sein de la représentation de la conscience constituante peut produire l'affection de l'âme du sujet réfléchissant -; à partir de cette critique nous percevons que les écritures camusiennes que nous analysons impliquent un double discours. L'un est un discours linéaire; l'autre est un discours cyclique.

À ce moment, nous percevons que la critique apportée par l'œuvre camusienne ne se différencie pas de celle apportée par l'œuvre de Levinas lui-même. Nous sommes donc conduit à envisager la double lecture possible de ces deux récits d'Albert Camus.

Nous avons précisé antérieurement que la structure tripartite de temporalité que nous percevons dans les deux écritures, *L'Étranger* et *La Chute* est identique à celle que nous percevons dans *Entre le oui et le non*. À partir de l'analyse de ce texte, nous avons pu préciser la trajectoire de compréhension que nous désirons mettre en évidence dans *L'Étranger* et dans *La Chute*. Mais c'est justement en analysant ce dernier que nous dépassons la lecture qui envisageait ces deux récits camusiens d'après une conception dialectique de la compréhension. Aussi percevons-nous l'inscription dans ces deux récits d'une autre forme de pensée instituant une autre forme de temporalité. Nous découvrons alors le discours cyclique où la pensée ne suit pas la démarche dialectique de compréhension, mais la répétition exhaustive d'une même signification indiquant l'affectivité irréductible sur laquelle se fonde la vérité du sujet de l'écriture.

C'est Blanchot qui nous a aidés à appréhender plus nettement la différence entre le discours linéaire et le discours cyclique. De fait, Blanchot enseigne deux formes de pensée pensant la mort. L'une pense la mort comme possibilité. L'autre pense la mort comme impossibilité. La première réalise la démarche dialectique se rapportant au pouvoir de



constitution de la conscience. La deuxième répète exhaustivement une connaissance silencieuse et immobile se produisant dans la fascination de l'image.

À ce stade de l'analyse, nous révisons tout ce que nous avons écrit dans notre travail à la lumière de cette double lecture possible de textes camusiens, en arrivant ainsi au dernier chapitre de notre travail intitulé *Mort et répétition* où nous écrivons sur cette double perspective de la mort. D'un côté, la mort comme possibilité affirmant l'entrée de la pensée dans le cours du monde par le travail du négatif; de l'autre, la mort comme impossibilité de la mort affirmant la pensée comme pure répétition.

Alors, nous sommes menés à étudier les œuvres d'anthropologie d'Eliade, de Durand et de Cassirer. Et c'est par la lecture de *Langage et mythe* de Cassirer que nous apprenons le sens de la double démarche de compréhension.

Nous percevons alors que la différence entre le discours cyclique et le discours linéaire prescrit la différence entre, d'un côté, le discours rationnel et logique de la spéculation scientifique et philosophique, et, de l'autre, le discours mythique qui, selon Cassirer, se réalise actuellement dans l'art.

Nous comprenons que ce qui est en jeu dans les récits camusiens que nous analysons se rapporte à cette double inscription du discours: l'un est le discours logique reproduit par la voix du narrateur; l'autre est le discours artistique dévoilé par la voix de l'écrivain.

La différence de ces deux discours implique donc la découverte selon laquelle le discours cyclique ne prescrit pas la quête d'une synthèse finale à la fin du raisonnement, comme le poursuit le discours linéaire; mais, au contraire, qu'il vise à atteindre la nomination d'une signification essentielle. Signification que nous associons à la nomination du nom propre de Dieu; nom propre compris ici comme l'expression de la signification irréductible exprimant l'affectivité sur laquelle repose la vérité du sujet de l'écriture.

La découverte de la double démarche de la compréhension nous entraîne à concevoir ces deux récits de Camus comme l'expression d'une lutte interne entre deux types de discours. Lutte opposant une parole cyclique et répétitive régie par l'art et une parole discursive, linéaire et totalisante régie par le logos.

Et nous percevons que la parole artistique qui est plus proche de la conception mythique du langage veut ici jouer le rôle des écritures sacrées par lesquelles l'homme poursuit la nomination du nom propre de Dieu, comprenant ce nom-ci comme la valeur mesurant l'existence

humaine; valeur produisant la sortie de l'homme de la sphère de l'ordinaire et du profane, et inaugurant son entrée dans la sphère du Sacré.

Dans notre conclusion finale, nous disséquons sur la quête du nom propre de Dieu, lequel signifie le nom propre du sujet de l'écriture ; Sujet de l'écriture qui coïncide avec le *moi* profond habitant la vie incarnée.

Nous montrerons en effet que par la trajectoire cyclique de la compréhension, il n'y a pas d'évolution vers la synthèse dialectique; mais la rencontre de l'esprit avec la vie incarnée du *moi* mondain; rencontre se produisant sans la médiation du discours du narrateur. Et cette rencontre de l'esprit de l'écrivain et du corps du héros signale la rencontre du *moi* profond avec l'inspiration du sujet de l'écriture.

Nous verrons aussi dans notre conclusion finale que le sujet de l'écriture - qui est le *moi* profond - porte le nom qui inscrit la signification de l'objet esthétique mis en évidence par les deux écritures, *L'Étranger* et *La Chute* ; Objet esthétique qui, dans le récit de maturité de l'écrivain, est enfermé dans le placard de la chambre de l'esprit du monde, parce que celui-ci a perdu l'âme du *moi* profond, lorsque la voix poétique représentée par la féminité - et s'opposant à la masculinité du discours du logos - est plongée dans l'eau de la Seine

## **Premier Chapitre**

### **Instant et temporalité**

## 1.1 Image et interprétation

### 1.1.1 Image sur image

Nous pensons que l'écriture d'Albert Camus se produit à partir de l'appréhension d'une image signifiant l'expérience personnelle de l'écrivain. Nous estimons que les récits camusiens se formalisent à partir d'un reflet exposant la signification du sujet de l'écriture. Et nous percevons que, même s'il se révèle à la fin ou au milieu du récit, ce reflet se produit au moment où l'écriture commence; puisque nous pensons que l'appréhension de l'image signale le moment initial du processus de l'écriture, l'émergence de l'écriture sur laquelle se fonde le récit.

L'image se dévoile de différentes façons dans les récits camusiens. Nous la percevons dans l'horizon rejoignant la terre et le ciel dans *La Femme adultère* : "Qu'y avait-il donc à voir ici? Mais elle ne pouvait détacher ses regards de l'horizon. Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui n'avait cessé de lui manquer"<sup>1</sup> À travers une lumière révélant l'invisible du monde enseignant pourtant la visibilité du monde:

Il suffit: une seule lueur naissante, me voilà rempli d'une joie confuse et étourdissante. C'est un après-midi de janvier qui me met ainsi en face de l'envers du monde. Mais le froid reste au fond de l'air. Partout une pellicule de soleil qui craquerait sous l'ongle, mais qui revêt toutes choses d'un éternel sourire. Qui suis-je et que puis-je faire, sinon entrer dans le jeu des feuillages et de la lumière? Être ce rayon où ma cigarette se consume, cette douceur et cette passion discrète qui respire dans l'air. Si j'essaie de m'atteindre, c'est tout au fond de cette lumière. Et si je tente de comprendre et de savourer cette délicate saveur qui livre le secret du monde, c'est moi-même que je trouve au fond de l'univers. Moi-même, c'est-à-dire cette extrême émotion qui me délivre du décor<sup>2</sup>.

Sur une vitre révélant les traits du visage du sujet qui réfléchit sur sa vie dans *L'Étranger*: "J'ai fermé mes fenêtres et en revenant j'ai vu dans la glace un bout de table où ma lampe à alcool voisinait avec des morceaux de pain. J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y

---

<sup>1</sup> "La Femme adultère". In: *L'Exil et le royaume*; p.26.

<sup>2</sup> "L'envers et L'endroit". In: *L'Envers et L'endroit*; p. 116.

avait rien de changé”<sup>3</sup>. Dans les yeux d’un homme avec qui le sujet de l’écriture s’identifie dans ce même récit:

Les journalistes tenaient déjà leur stylo en main. Ils avaient tous le même air indifférent et un peu narquois. Pourtant, l’un d’entre eux, beaucoup plus jeune, habillé en flanelle grise avec une cravate bleue, avait laissé son stylo devant lui et me regardait. Dans son visage un peu asymétrique, je ne voyais que ses yeux, très clairs, qui m’examinaient attentivement, sans rien exprimer qui fût définissable. Et j’ai eu l’impression bizarre d’être regardé par moi-même<sup>4</sup>.

Sur le mur d’une chambre d’hôtel exposant la mort d’un inconnu enseignant pourtant le sens de l’existence du sujet de l’écriture dans *La mort dans l’âme*:

La porte de la chambre était à demi ouverte, de la sorte que l’on voyait seulement un grand mur peint en bleu. Mais la lumière sourde dont j’ai parlé plus haut projetait sur l’écran l’ombre d’un mort étendu sur le lit et celle d’un policier montant la garde devant le corps. Les deux ombres se coupaient à angle droit. Cette lumière me bouleversa. Elle était authentique, une vraie lumière de vie, d’après-midi de vie, une lumière qui fait qu’on s’aperçoit qu’on vit. Lui était mort. Seul dans sa chambre<sup>5</sup>.

Et sur une glace reflétant la dualité fondamentale de l’existence d’un homme qui y appréhende le reflet de son visage dans *La Chute*: “Je me rendis dans la salle de bains pour boire un verre d’eau. Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double...”<sup>6</sup>. Dans un miroir exposant le projet de signification que l’homme lance à l’histoire au moment où il brise son reflet dans *Caligula*: “Caligula s’approche du miroir en souffrant. Il s’observe, simule un bond en avant et, devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlant: - À l’histoire, Caligula, à l’histoire. Le miroir se brise”<sup>7</sup>. Et à travers un portrait dessinant le visage de la communauté culturelle à laquelle appartient le narrateur de *La Chute*:

Je prends les traits communs, les expériences que nous avons ensemble souffertes, les faiblesses que nous partageons, le bon ton, l’homme du jour enfin, tel qu’il sévit en moi et chez les autres. Avec cela je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne. Un masque, en somme, assez semblable à ceux du carnaval, à la foi fidèles et simplifiés [...] quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation:

---

<sup>3</sup> *L’Étranger*; p. 38.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>5</sup> “La mort dans l’âme”. In: *L’Envers et l’endroit*, p. 85.

<sup>6</sup> *La Chute*; p. 48.

<sup>7</sup> *Caligula*; p. 254-255.

‘Voilà, hélas! Ce que je suis.’ Le réquisitoire est achevé. Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir<sup>8</sup>

Par un regard lancé dans une gamelle exposant le visage sérieux d’un prisonnier malgré son effort de faire semblant d’être heureux dans *L’Étranger*: “Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m’a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j’essayais de lui sourire. Je l’ai agitée devant moi. J’ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste”<sup>9</sup>.

Dans tous ces exemples, nous percevons que l’image expose le sens de la vie du sujet de l’écriture au moment où cette vie sort de son incohérence et de son silence exposant sa différence la plus essentielle. L’écriture attrape le moment où la vie cesse de se satisfaire avec elle-même et devient le milieu où se réalise la compréhension d’un homme, qui est le sujet de l’écriture. L’image signale le moment fécond où les significations latentes d’une expérience particulière se libèrent en assumant l’expression littéraire. L’image révèle la situation dans laquelle un monde non signifiant passe à signifier; le détour par lequel le sujet de l’écriture établit de nouvelles significations. L’image expose la façon personnelle dont un homme se rapporte au monde; elle dévoile la signification singulière du sujet de l’écriture.

Nous pensons que le départ de la pensée s’inscrivant dans tous les récits camusiens est perceptif parce que la compréhension s’inaugure par le truchement de l’appréhension d’une chose concrète du monde apparaissant au sujet de la perception. Car celui-ci est toujours enveloppé par un champ perceptif à partir duquel émerge la pensée. Cette familiarité primordiale entre le sujet percevant et le monde perçu est la première évidence de l’homme. Le monde perçu est la première évidence reconnue par le sujet percevant. Et les évidences ultérieures doivent se rapporter à cette première évidence enseignant l’antériorité du monde perçu: sol perceptif où repose toute la possibilité de connaissance du monde et d’auto-compréhension.

Nous proposons que la perception constitue le départ de toute possibilité de connaissance et de compréhension. Mais nous ne voulons ni réduire les vérités de la connaissance à la perception ni nier l’originalité de l’ordre de la connaissance par rapport à l’ordre du perçu. Nous essayons seulement d’appréhender le tissu intentionnel qui lie la perception aux connaissances ultérieures; liaison transformant le monde perçu en monde signifié.

---

<sup>8</sup> *La Chute*; p. 161-162.

<sup>9</sup> *L’Étranger*; p. 119.

Merleau-Ponty définit la parole apportant une signification au monde perçu comme la reprise de la *thèse du monde* se révélant à la fois analogue et différente de la perception. Le philosophe écrit: “Si cependant, en pleine pensée, les vérités de la culture nous paraissent la mesure de l’être et si tant de philosophies font reposer le monde sur elles, c’est que la connaissance continue sur la lancée de la perception, c’est qu’elle utilise la thèse du monde qui en est le sol fondamental”<sup>10</sup>. C’est donc par un unique mouvement que, simultanément, la connaissance s’enracine et se différencie de la perception. De fait, la connaissance se constitue par un effort de récupération et d’intériorisation d’un sens fuyant la perception mais se formant à travers d’elle. Or, la perception ouvre un monde déjà constitué, mais celui-ci peut être toujours reconstitué. Le monde s’offre comme antérieur à la perception, mais le sujet ne se limite pas à l’enregistrer tel qu’il se présente à lui; au contraire il vise à l’engendrer et le constituer à partir d’un donné primordial appris par la perception. Ainsi, nous pensons que le langage muet et opérationnel de la perception met en mouvement le procès de la connaissance dont la perception elle-même n’est pas capable de compléter la signification. Évidemment, nous n’affirmons pas que la pensée spéculative dérive de la perception; mais que la perception est créatrice et que le savoir peut se développer à partir d’elle. Ayant la perception comme point de départ, la pensée suit un parcours de compréhension prescrit par cette première appréhension, car la compréhension n’est pas une démarche arbitraire; au contraire, elle se révèle toujours liée à la perception dont elle est partie. Ainsi la compréhension reprend les données de la perception permettant l’inscription d’un procès particulier de connaissance se développant alors à un niveau plus élevé.

Il faut cependant préciser que le caractère non arbitraire de l’expérience de la compréhension ne signifie pas que la connaissance se développe à partir des propriétés d’une essence que l’expérience renfermait dès le début. Au contraire, la liaison de la connaissance et de la perception signifie que la compréhension s’accomplit par l’enrichissement d’une première évidence perceptive. Car la connaissance continue et développe une même signification qui devient de plus en plus précise à chaque pas donné par le sujet de la pensée pendant le processus de compréhension. Dans cette perspective, l’essence n’est pas comprise ici comme une essence immanente inscrite dès le début dans l’expérience de la compréhension. Au contraire, l’essence est comprise ici comme la finalité de la connaissance. Elle est comprise comme le futur de la

---

<sup>10</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, p.174.

compréhension. L'essence est plutôt une structure qu'une essence, car la signification nouvelle enrichissant la structure n'est pas immanente à la structure, mais elle y était tracée préalablement sous forme de contenu inactuel. La structure est donc un système ouvert engagé dans le devenir de la pensée qui la constitue, vu que chaque nouvelle signification modifiant la structure réalise une nouvelle configuration de cette structure et rachète les significations anciennes potentiellement impliquées dans la structure. Les significations nouvelles retrouvées par les opérations ultérieures faisaient déjà parties de la signification ancienne, mais elles y étaient présentes sous forme d'horizon. Ainsi la compréhension marche-t-elle vers une signification qui ne se révèle qu'à la fin du processus. Cependant celui-ci n'est pas un processus accidentel, chaque pas donné étant justifié par les pas précédents.

L'essentiel du mouvement de la pensée essayant de comprendre une vérité appartient donc au moment où la structure se décentre; au moment où la structure se réorganise selon un nouveau sens. En conséquence, la valeur de la vérité dépend précisément de ce moment de restructuration par lequel la structure s'accorde aux sens nouveaux. Le devenir du sens est un devenir soi-même, un devenir signification, car toute signification est entourée par un horizon de convictions ingénues qui, bien qu'exigeant des explicitations, ne sont pas explicitées par la structure. Pour que la pensée puisse atteindre une vérité, il faut donc qu'elle soit capable de restructurer la structure initiale, en révélant ainsi les nouvelles significations qui y sont impliquées sous forme de lacunes ou d'opacités. La vérité apparaît au moment où l'objet de la pensée est repris dans sa nouvelle signification; elle émerge au moment où la structure subit une transformation. La vérité avance en retournant vers son point de départ, elle avance en se dirigeant vers la structure d'où jaillissent les significations.

Nous pensons que la structure des récits camusiens se formalise par trois différents moments s'inscrivant dans un unique processus de compréhension constituant l'écriture. Le premier moment expose le passé originaire indiquant l'expérience perceptive sur laquelle repose le travail de compréhension inscrit dans l'écriture. Cependant, ce sol perceptif ne se révèle qu'à travers une réflexion constituant le deuxième moment du processus de compréhension. Le deuxième moment indique l'expérience de la pensée réfléchissant sur le phénomène de l'apparition de l'image. Ici, la pensée réalise la remémoration de l'expérience perceptive. Mais ce ne sera qu'au troisième moment du processus de compréhension qu'émergera l'écriture comme celle qui interprète le sens de l'image. Le troisième moment formalisera donc la signification de



l'image par l'exposition d'une métaphore synthétisant la compréhension totale du processus de compréhension du sujet de l'écriture.

### **1.1.2 *Entre oui et non***

Pour nous, *Entre oui et non* applique la méthode de construction du texte que nous désirons mettre en évidence par ce travail.

Nous pensons que la structure de ce récit se constitue au moyen d'un parcours de compréhension réalisé par le sujet de l'écriture se formalisant en trois étapes. Chacune de ces étapes révèle un niveau de compréhension du sujet de l'écriture. L'écriture réalise ici la synthèse des trois niveaux de compréhension qui se superposent en constituant le récit dans sa totalité.

Ceci étant, nous proposons que *Entre oui et non* se construit à travers trois scènes. Ces trois scènes se rapportent à trois moments différents signalant la signification de l'écriture dans son ensemble. Ces trois expériences constituent le devenir de la vérité du sujet de l'écriture. L'écriture formalise la synthèse de ces trois moments qui constitue le parcours de compréhension d'une vérité réalisant la temporalité du sujet de l'écriture.

L'écriture forme une seule image, mais l'expérience la constituant sous forme de récit se formalise à travers trois petites images qui se superposent. Chacune de ces images marque la découverte d'une figure qui est agrandie par les figures ultérieures. Et chaque image implique un niveau de compréhension de la vérité exposée par l'écriture dans sa totalité; car chaque nouvelle compréhension joue la place de la référence concrète sur laquelle repose la compréhension développée ultérieurement. Ainsi, l'image unique constituant l'écriture est formée par trois images révélant trois niveaux de compréhension représentant trois niveaux de référence. Chaque niveau ultérieur de compréhension s'appuie sur le niveau antérieur.

Dans *Entre oui et non*, le sol fondamental apparaît comme étant le monde de l'enfance du sujet de l'écriture. Et cette enfance signe la vie perceptive qui est celle du héros de l'histoire. Nous nommons héros l'enfant qui demeure dans le passé immémorial où se présente la signification irréductible du sujet de l'écriture. Ce passé immémorial parle de la vie mondaine, de la vie empirique du héros-enfant. Cette première perception constitue le sol sur lequel les significations ultérieures vont se constituer en inscrivant la temporalité du sujet de l'écriture qui se formalise sous forme de récit.

Ce passé lointain est racheté par le narrateur du récit lorsque celui-ci appréhende l'image lui révélant le sens de son existence. Mais la signification de cette image ne sera révélée qu'au moment où l'écrivain l'interprète. En effet, l'écriture émerge au moment où l'écrivain donne un sens à l'image rachetée par le narrateur exposant l'émotion fondamentale et irréductible du héros-enfant. Ainsi, nous proposons que l'écriture elle-même se constitue au troisième moment de l'expérience; moment où l'écrivain interprète cette image rachetée par le narrateur exposant le sens du passé immémorial et irréductible du héros.

Expliquons. Au moment de l'écriture, le sujet se souvient d'une expérience composée par deux images se référant à deux expériences antérieures qui se rapprochent l'une de l'autre par leurs significations. À travers cette image synthétisant ces deux expériences antérieures, le sujet de l'écriture découvre le sens de son paradis perdu au fond de sa mémoire, ainsi que l'explique l'écrivain: "S'il est vrai que les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus, je sais comment nommer ce quelque chose de tendre et d'inhumain qui m'habite aujourd'hui"<sup>11</sup>.

Selon nous, l'écriture raconte, non pas l'expérience vécue, mais le souvenir de l'expérience vécue; puisque nous pensons que l'écrivain ne remémore pas son enfance, mais le jour où il était dans un café maure, seul et en silence, à côté d'un Arabe buvant de l'autre côté du comptoir, tel que l'explique l'écrivain du récit: "C'est bien ainsi ce soir. Dans ce café maure, tout au bout de la ville arabe, je me souviens non d'un bonheur passé, mais d'un étrange sentiment" (*E et E*, p. 57). L'écrivain remémore ce jour où il est à côté de l'Arabe dans un café parce qu'il éprouvait ce jour-là la même émotion que celle éprouvée dans un passé lointain lorsqu'il était enfant.

À notre avis, l'écrivain est l'homme qui interprète l'image rachetée par le narrateur lorsque, déjà adulte, celui-ci retourne à sa terre natale. Ainsi que l'écrivain le précise: "Un émigrant revient dans sa patrie. Et moi, je me souviens. Ironie, raidissement, tout se tait et me voici rapatrié" (*E et E*, p. 55). Pour nous, l'écrivain est l'homme qui émerge dans le souvenir d'un passé plus proche. Passé où, déjà adulte, il est retourné à sa terre natale. Donc l'écrivain rachète par l'écriture, non pas l'enfant de jadis qu'il a été, mais l'homme adulte qu'il est aujourd'hui. L'écrivain récupère, non pas le héros de jadis, l'enfant du passé; mais le narrateur du

---

<sup>11</sup> CAMUS, Albert, "Entre le oui et le non". In. *L'envers et l'endroit*; p. 55. Dans la suite de ce travail, les références à ce texte et celles de tous les autres récits inclus dans *L'envers et l'endroit*: "La mort dans l'âme", "L'envers et l'endroit", "Amour de vivre" et "Ironie" seront indiquées par le signe *E et E* lequel, avec la pagination, suivra immédiatement la citation entre parenthèses.

récit. Mais cet homme-là est lui aussi l'homme du passé. Mais il est l'homme d'un passé plus proche. Passé plus proche qui s'interpose entre le passé immémorial du héros de jadis et le présent de l'écrivain, car c'est le narrateur qui a perçu l'image, mais ce sera l'homme qu'il sera plus tard – l'écrivain – qui interprètera le sens de cette image que le narrateur dévoilait dans un passé plus proche.

L'écrivain remémore donc un passé plus proche. Il remémore ce jour où il est retourné à sa terre natale lorsqu'il était déjà un homme adulte. Ce jour-là, c'est le présent de la narration. L'expérience passée dans le café maure auprès d'un inconnu est le présent du narrateur du récit, mais ici le présent de la narration est déjà le passé de l'écrivain. Or, le présent de la narration indique le moment de l'appréhension de l'image. Et ce sera cette image que l'écrivain essaiera d'interpréter dans le présent de l'écriture. L'écrivain raconte donc ce passé plus proche où le narrateur – qui est lui-même - se souvenait d'une expérience qu'il avait éprouvée avec sa mère dans un passé plus éloigné. Et ce jour-là, le narrateur se souvenait d'un passé plus lointain, parce que ce jour-là auprès de l'Arabe, il ressentait la même émotion que celle ressentie jadis auprès de sa mère<sup>12</sup>. L'écrivain écrit :

Ce n'est que plus tard qu'il éprouvait combien ils avaient été seuls en cette nuit. Seuls contre tous. [...] Il ne restait plus qu'un grand jardin de silence où croissaient parfois les gémissements apeurés de la malade. Lui ne s'était jamais senti aussi dépaycé. Le monde s'était dissous et avec lui l'illusion que la vie recommence tous les jours. Rien n'existait plus, études ou ambitions, préférences au restaurant ou couleurs favorites. Rien que la maladie et la mort où il se sentait plongé... Et pourtant, à l'heure même où le monde croulait, lui vivait (*E et E*, p. 64-65).

Lorsque le narrateur était dans le café maure, il se rappelait du jour de sa rencontre antérieure avec sa mère dans son enfance: "Plus tard, bide plus tard, il devait se souvenir de cette odeur mêlée de sueur et de vinaigre, de ce moment où il avait senti les liens qui l'attachaient à sa mère" (*E et E*, p. 65). Or, dans le passé immémorial, lorsque l'homme d'aujourd'hui était l'enfant de jadis, il ne réussissait pas à comprendre l'émotion qu'il éprouvait. Mais ce jour-là, dans le café maure, en revivant cette même émotion d'autrefois, cet homme commençait à ressentir son désir de rendre claire la signification qu'il éprouvait dans un passé lointain. L'écrivain explique: "Cela seul est vrai en moi et je le sais toujours trop tard" (*E et E*, p. 55).

---

<sup>12</sup> Notre effort consiste à montrer que l'écriture formalise une pensée reposant sur la pensée elle-même et non une pensée reposant sur l'expérience concrète et perceptive; c'est-à-dire que nous proposons que l'écriture réalise une pensée au deuxième degré.

Bref, nous pensons que l'écrivain a vécu deux fois une même expérience de solitude. Et nous croyons que l'écriture raconte le parcours de compréhension réalisé par cette double expérience de solitude. La première fois, dans son enfance, l'écrivain avait ressenti la solitude à deux avec sa mère. La deuxième fois, il a éprouvé cette même solitude à deux se répéter deux fois: d'abord, avec sa mère dans sa maison; ensuite, avec un Arabe inconnu dans le café maure. Nous pensons que le moment de l'écriture est celui où cet homme comprend la signification de ce sentiment de solitude exposant le sens irréductible de sa condition d'homme dans le monde.

D'abord, il y a le souvenir plus lointain révélant le passé immémorial où l'enfant était avec sa mère. Puis, il y a le souvenir du passé plus proche révélant sa vie d'homme adulte où il était avec un Arabe dans le café. Cependant, malgré cet écart du temps, nous pensons que ce passé plus proche dans un café maure signe le présent de la narration. Mais, paradoxalement, le présent de la narration ne coïncide pas avec le présent de l'écriture, étant donné que le présent de la narration est seulement le moment de l'appréhension de l'image, mais ce moment-ci n'est pas encore le moment de l'interprétation de cette image. Au contraire, le présent de l'écrivain c'est le moment par lequel celui-ci interprète par une métaphore le sens de l'image rachetée par le narrateur du récit.

Nous pensons que l'écriture est ici le processus par lequel l'homme inscrit sa compréhension, formalise la temporalisation de son existence en accomplissant sa maturation: l'enfant devient adulte. De plus, nous estimons que ce processus de maturation se formalise à travers trois expériences. Le troisième moment est celui reposant sur les deux expériences antérieures; c'est celui qui constitue le présent de l'écriture où l'écrivain synthétise le sens des deux expériences antérieures.

Au moment de l'écriture, l'écrivain se souvient de ce jour où il était en présence d'un Arabe inconnu dans le café maure et où il ressentait sa solitude à deux avec un autre homme. Cependant, au-dessus de cette expérience - qui est déjà dans le passé, mais qui désigne le présent de la narration -, il y a une autre expérience, qui est dans un passé plus lointain, un passé immémorial. Dans ce passé immémorial, il avait ressenti cette même solitude à deux avec sa mère dans son enfance. Mais la signification de ces deux expériences superposées par le travail de repérage du sujet de l'écriture n'est révélée qu'au troisième moment de l'exégèse. Ce troisième moment se réfère à l'expérience de l'écriture. L'écrivain précise: "Mais à cette heure,

où suis-je? Et comment séparer ce café désert de cette chambre passée. Je ne sais plus si je vis ou si je me souviens. Les lumières des phares sont là” (*E et E*, p. 71).

En fait, le troisième moment signale le moment du déchiffrement du sens de l’image qui reflète ce double passé parlant d’une même solitude à deux. Le troisième moment signale le moment de la synthèse liant les deux expériences antérieures et révélant à l’homme d’aujourd’hui la compréhension du sens total de son expérience. Cette synthèse se présente sous la forme d’une métaphore révélant la signification essentielle de l’existence du sujet de l’écriture. Et cette métaphore est celle décrite par l’image de la chatte qui tue un à un ses petits: “Une autre fois, j’habitais dans une villa de banlieue, seul avec un chien, un couple de chats et les petits, tous noirs. La chatte ne pouvait pas les nourrir. Un à un, tous les petits mouraient. Ils remplissaient leur pièce d’ordures. Et chaque soir, en rentrant, j’en trouvais un tout raidi et les babines retroussées. Un soir, je trouvais le dernier, mangé à moitié par sa mère. Il sentait déjà” (*E et E*, p. 66-67). L’image de la chatte traduit le sens des deux expériences antérieures; car cette métaphore expose le sens de l’écriture. L’écrivain écrit: “Oui, recueillir seulement la transparence et la simplicité des paradis perdus: dans une image” (*E et E*, p. 68).

Selon nous, l’écriture se réalise au troisième moment de la pensée constituant la totalité du récit. Nous croyons en effet que le troisième moment synthétise le sens des deux expériences antérieures remémorées par le procès de l’écriture. La première expérience représente le passé plus lointain, passé immémorial, où demeure la vie du héros, l’enfant de jadis. La deuxième expérience signale le passé plus proche où demeure la vie du narrateur, l’homme adulte qui retourne à sa terre natale. Ce passé plus proche constitue paradoxalement le présent de la narration. La non-coïncidence entre le présent de la narration et le présent de l’écriture est due au fait que l’acte de narrer ne se réalise pas au même moment que se réalise l’acte d’écrire. Car la narration se constitue par l’appréhension de l’image, tandis que l’écriture se formalise par l’interprétation de l’image par la métaphore de la chatte. Par cette métaphore, l’écrivain interprète l’image enseignant la solitude à deux: la signification essentielle du sujet de l’écriture. Mais cette métaphore est produite par la superposition de deux moments antérieurs: le passé du héros-enfant et le présent du narrateur-adulte. Dans cette perspective, l’acte d’écrire se trouve comme au-dehors de la narration, vu que l’écriture s’inscrit ici dans le temps mort de l’inspiration. Et ce temps mort de l’inspiration ne s’inscrit pas dans la temporalité du récit formalisée par le discours du narrateur. Car l’inspiration indique la diachronie du temps. Cette diachronie inscrit pourtant la

synchronie du récit, l'inspiration étant l'expression de la diachronie du temps<sup>13</sup> sur laquelle s'appuie la synchronisation du récit.

Nous pensons que l'écriture d'*Entre oui et non* est un processus réalisé à partir de trois sphères de compréhension. Ce sont trois niveaux de compréhension d'une même expérience qui constitue l'écriture.

La première expérience signale l'existence du héros de l'histoire, l'homme de la vie perceptive. Cette première expérience montre la solitude à deux ressentie par l'enfant avec sa mère.

La deuxième expérience indique la naissance du narrateur du récit; l'homme qui prend conscience de la douleur que le héros de l'histoire ressentait jadis et que l'homme adulte ressentait encore une fois. Cette deuxième expérience révèle la solitude à deux ressentie par l'homme adulte avec l'Arabe. La prise de conscience signale le présent de la narration, le moment où l'homme ressent l'exigence de penser à cette solitude. Cependant, au moment de la prise de conscience, l'homme n'était pas encore capable de comprendre le sens de l'expérience. À ce moment-ci, il n'apprend que l'exigence d'entreprendre l'effort pour comprendre le sens de ce sentiment de solitude qui s'impose à lui deux fois de façon irréductible. Le moment de la prise de conscience est celui où l'homme comprend qu'il est marqué par une grande déchirure en face de ce sentiment de solitude à deux qu'il éprouve aussi bien avec sa mère qu'avec l'Arabe.

---

<sup>13</sup> Nous apprenons le sens de la diachronie du temps dans la philosophie d'Emmanuel Levinas. La diachronie du temps signifie pour le philosophe l'entrée de la pensée dans une pensée qui pense plus qu'elle ne peut penser. Ici, l'homme entre dans un temps qui n'est pourtant récupéré ni par le souvenir qui rachète le passé ni par l'imagination qui représente l'avenir. La diachronie du temps signale l'expérience de l'inspiration où l'homme se place dans l'absence aussi bien de passé que de futur. Le temps de l'inspiration s'oppose à la synchronisation du temps qui est l'œuvre d'un seul sujet, renfermé dans le *je pense* du *cogito*. La synchronisation du temps s'institue par une pensée qui désire englober tout le contenu de l'expérience qu'elle envisage, qu'elle soit perceptive, réflexive, ou projective. En effet la synchronisation du temps signale le temps par lequel le *moi* continue le *même*, malgré le dédoublement produit par la subjectivation de soi, malgré le dialogue intérieur avec soi-même de la conscience. Dans la synchronie du temps - qui est produite par la vie intentionnelle du *moi* percevant et du *je* réflexif - le souvenir est capable d'épuiser tout le sens du passé qu'il récupère; ainsi que l'imagination est capable d'épuiser tout le sens du futur qu'elle anticipe. Au contraire, la diachronie du temps indique tout ce qui du passé et du futur est absent de la présence du *moi* dans l'expérience perceptive et dans la re-présentation du *je* dans l'expérience réflexive. La diachronie s'instaure parce que l'écriture est produite par un désir de communication. Le recours aux signes verbaux repose sur la nécessité d'établir un véritable dialogue avec autrui; dialogue qui n'est pas ici la traduction d'une conversation intérieure de la conscience avec elle-même dans sa solitude. La diachronie du temps repose à la fois sur le dévoilement d'un passé immémorial et d'un futur absent, parce que aussi bien le passé que le futur signifient l'appartenance de l'homme à l'histoire de l'humanité. Et cette passivité de créature de l'homme est dévoilée par le visage de l'autre homme; visage qui n'est pourtant pas représenté par la conscience intentionnelle. Mais celle-ci souligne la présence absente du visage de l'*autre*, puisque le recours aux signes verbaux par le sujet de l'écriture se fonde précisément sur le dévoilement de ce visage. L'écriture n'est donc ici que l'expression du désir du sujet de communiquer avec l'autre, qui est autrui. (LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous, essais sur le penser-à-l'autre*).

La troisième expérience indique le moment de la naissance de l'écriture par laquelle l'écrivain interprète l'image révélant l'expérience de solitude à deux. - deux fois répétée. Cette interprétation est donnée par la métaphore de la chatte dévorant ses petits. Ici, l'écrivain est l'homme liant le souvenir de l'expérience perceptive du héros au souvenir de l'expérience de la prise de conscience du narrateur. Et l'écrivain réalise cette liaison à travers la métaphore dévoilant la signification de son expérience. L'écriture se réalise donc au troisième moment, lorsque l'écrivain fait l'exégèse de la double expérience: celle vécue par le héros et celle éprouvée par le narrateur. Ainsi, l'écriture est une pensée se superposant à une autre pensée; elle est l'expérience de penser l'image réfléchissant le sens de son émotion irréductible deux fois répétée dans un double passé: d'abord, dans le passé immémorial du héros de l'histoire; ensuite, dans le passé plus proche du narrateur du récit

Chacune de ces trois expériences qui se superposent correspond à une catégorie du discours exposant le parcours de compréhension du sujet de l'écriture. Chaque catégorie du discours - héros, narrateur et écrivain - représente un niveau du processus de compréhension. Et ce parcours de compréhension formalise la temporalité du récit.

Ceci étant, le héros est l'enfant de l'expérience vécue qui sent la solitude en face de sa mère. Le narrateur est l'homme adulte de l'expérience de remémoration qui ressent le même sentiment de solitude qu'autrefois, mais maintenant en face de l'autre homme. Et l'écrivain est l'homme de l'écriture; l'homme qui synthétise la signification de son émotion éprouvée deux fois auparavant: dans l'expérience vécue et dans l'expérience du souvenir. Le héros signale le sol perceptif où repose l'expérience de compréhension, le moment de la naissance de la vérité; il indique la première fois que la vérité du sujet émerge et signale le sens irréductible et essentiel de sa condition d'homme au monde. Le narrateur signale le moment de la prise de conscience de la déchirure; il marque le présent du récit; il indique le moment de la prise de conscience de l'expérience sensible. Et l'écrivain signe le moment de l'intuition absolue apprenant le sens de l'image qui reflète le sens de son existence.

L'écriture réalise donc la jonction des trois niveaux de compréhension dans une seule image traduisant la vérité du sujet de l'écriture. Et nous pensons que les trois répétitions sont signalées dans le texte par les trois phares de couleurs différentes qui illuminent la nuit sur laquelle repose l'écriture. L'écrivain explique: "Oui. C'est bien ainsi ce soir. À un certain degré de dénouement, plus rien ne conduit à plus rien, ni l'espoir ni le désespoir ne paraissent fondés, et

la vie tout entière se résume dans une image. Mais pourquoi s'arrêter là? Simple, tout est simple, dans les lumières des phares, *une verte, une rouge, une blanche*; dans la fraîcheur de la nuit et les odeurs de ville et de pouillier qui montent jusqu'à moi (*E et E*, p. 67; nous soulignons). Nous pensons que les trois couleurs des phares - vert, rouge et blanc - forment l'image synthétisant l'écriture. Selon nous, ces trois phares de couleurs différentes sont réunis dans une seule image qui expose le sens de l'écriture dans sa totalité.

L'appréhension de l'image de la chatte s'expose par la couleur verte; ici, s'inscrit le moment de l'écriture: "L'odeur de mort se mélangeait à l'odeur d'urine. Je m'assis alors au milieu de toute cette misère et, les mains dans l'ordure, respirant cette odeur de pourriture, je regardai longtemps *la flamme démente qui brillait dans les yeux verts de la chatte*, immobile dans un coin"( *E et E*, p. 67; nous soulignons).

Le présent de la narration signale l'expérience de solitude avec l'Arabe dans le café maure où l'homme ressent la même solitude que celle éprouvée dans son enfance. Ici, c'est le moment de la prise de conscience; c'est le moment de l'émergence de la pensée. Le présent de la narration est exposé par la couleur rouge: "J'entends l'Arabe respirer très fort, et ses yeux brillent dans la pénombre. Au loin, est-ce le bruit de la mer? Le monde soupire vers moi dans un rythme long et m'apporte l'indifférence et la tranquillité de ce qui ne meurt pas. *De grands reflets rouges* font ondoyer les lions sur les murs" (*E et E*, p. 57; nous soulignons).

Mais il y a un autre souvenir plus originaire au-dessous de ces deux expériences. Ce souvenir plus originaire est celui qui représente l'expérience perceptive où le héros-enfant avait éprouvé la solitude à deux avec sa mère. Ce souvenir originaire est signalé par la couleur blanche: "Jusqu'où ira cette nuit où je ne m'appartiens plus? Il y a une vertu dangereuse dans le mot simplicité. Et cette nuit, je comprends qu'on puisse vouloir mourir parce que, *au regard d'une certaine transparence de la vie*, plus rien n'a d'importance" (*E et E*, p. 66; nous soulignons)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Dans *L'homme révolté*, Camus écrit à propos du terrorisme individuel de Netchaiev avant la révolution communiste en Russie. Ici, Camus montre que ce révolté affirmait l'acte révolutionnaire au-dessus de l'amour et de l'amitié pour ceux avec qui il partageait les mêmes idéaux. Dans ce texte, Camus parle de l'amour comme une fulguration continuée par une ascèse capable de construire un nouveau monde et de faire une révolution dans l'âme elle-même de l'homme. Ici, Camus écrit à propos de l'amour en faisant référence précisément aux phares de lumière. Ce sont les phares de lumière qui indiquent le chemin parcouru par l'homme vers la compréhension de l'amour unissant les êtres par leur réciproque reconnaissance. Nous pensons que ici l'écrivain nous renvoie directement au texte que nous analysons maintenant où les trois couleurs du phare illuminent le parcours de la trajectoire de compréhension, traduisant les trois moments constitutifs de l'appréhension d'une vérité personnelle; vérité enseignant le sens de l'amour unissant l'homme au monde et aux autres hommes. Camus écrit: "Il [Netchaiev] s'était pourtant refusé à mettre au premier plan de son analyse ce 'phénomène' [l'amour] qui, selon lui, 'n'avait pas la force, la patience et le travail du négatif'. Il avait choisi de montrer les consciences dans un combat de crabes



Cette première expérience indique le sol sur lequel repose le parcours de compréhension. Toutefois, ce sol originare ne se révèle qu'au moment où les autres deux couleurs réunies exposent l'image synthétisant la vérité du sujet.

Quand est-ce que le héros-narrateur-écrivain comprend le sens de cette image? Nous pensons qu'il la comprend à la fin de l'expérience narrée; fin signalant la naissance de l'écriture. Nous pouvons percevoir cette temporalité construite à partir des niveaux de compréhension qui se superposent, au moment où nous analysons la façon dont l'image finale de la chatte traduisant le sens de l'expérience se construit. Cette image ne se produit pas de façon immédiate. En fait, chaque jour que le héros arrive chez lui, il remarque qu'un des petits de la chatte est mort. Initialement, il ne comprend pas que c'est la chatte qui dévore ses petits. Le dernier jour, il perçoit la chatte dévorant son dernier chaton. À ce moment-là, l'écrivain comprend que c'est la chatte qui dévore sa propre création. Ici, il émerge la signification de l'image. Et cette signification porte une double inscription, un double registre; car elle parle aussi bien de la solitude que de l'union; de l'abandon que de la réunion: les deux faces d'une même vérité. L'écrivain explique: "La chatte ne pouvait pas les nourrir. Un à un, tous les petits mouraient. Ils remplissaient leur pièce d'ordures. Et chaque soir, en rentrant, j'en trouvais un tout raidi et les bambines retroussées. Un soir, je trouvai le dernier, mangé à moitié par sa mère" (*E et E*, p. 67).

La métaphore enseigne donc au sujet les deux côtés du sens de la solitude à deux. La solitude à deux ne parle pas seulement de la déchirure; elle parle aussi du paradis perdu du sujet de l'écriture. La solitude est l'expression de la douleur ressentie par l'homme de l'écriture; mais elle est aussi l'expression accueillante qui enseigne à l'homme le sens de sa vie. D'un côté, la solitude à deux parle de la rupture, de la scission inscrite au sein de la condition de l'homme au monde. De l'autre, elle parle de la patrie, de la terre natale portant la promesse d'union et d'accueillement demeurant au centre de l'existence humaine. Aussi l'homme de l'écriture ne comprend-il la signification des mots union et accueillement qu'au moment où il comprend la signification des mots solitude et silence. La solitude à deux signifie donc à la fois séparation et union: double vérité du sujet de l'écriture. La solitude à deux représente tout ce que l'homme peut attendre du monde. Elle parle de la vérité vers laquelle l'homme de l'écriture retourne au

---

aveugles, tâtonnant obscurément sur le sable des mers pour s'agripper enfin dans une lutte à mort, et laissé volontairement de côté *cette autre image*, également légitime, *des phares qui cherchent péniblement dans la nuit et s'ajustent enfin pour une grande lumière*. Ceux qui s'aiment, les amis, les amants, savent que l'amour n'est pas seulement une fulguration, mais aussi une longue et douloureuse lutte dans les ténèbres pour la reconnaissance et la réconciliation définitives" (*L'homme révolté*, p. 201-202, nous soulignons)

moment où il essaie de comprendre le sens de son existence. La solitude à deux expose sa vérité la plus fondamentale. Elle signale le destin qu'il lui faut regarder dans les yeux: "Et puis, il y a des gens qui préfèrent regarder leur destin dans les yeux" (*E et E*, p. 72). Et c'est ce regard attentif à l'accomplissement de sa destinée qui réalise ici l'écriture.

En rapprochant la première expérience du héros avec sa mère dans sa maison d'enfance à celle du narrateur avec l'Arabe dans un café anonyme, l'écrivain rapproche le familier de l'étranger. Il y a une tension dans cette proximité, car celle-ci rassemble deux significations contradictoires. D'un côté, le familier enseigne le confort et l'assouvissement du désir. De l'autre, L'Étranger enseigne la séparation et la solitude. Pourtant, la solitude parle ici du familier; et le confort parle aussi de l'étrangeté. Si l'expérience de la familiarité n'apprend pas exclusivement l'union; l'expérience de l'étrangeté n'apprend pas non plus exclusivement la séparation. Les deux expériences sont à la fois différentes et semblables. Elles enseignent également la séparation et l'appartenance, au même titre fondamentales pour l'écrivain: "Si ce soir, c'est l'image d'une certaine enfance qui revient vers moi, comment ne pas accueillir la leçon d'amour et de pauvreté que je puis en tirer. Puisque cette heure est comme un intervalle entre oui et non, je laisse pour d'autres heures l'espoir ou le dégoût de vivre" (*E et E*, p. 68).

L'image de la chatte dévorant ses petits apparaît dans le récit pour expliquer cette contradiction. Cette image traduit la signification de l'expérience vécue par le sujet de l'écriture. La mère qui dévore ses enfants est la même mère qui leur a donné la vie. Cette image traduit le sens de la nature de l'homme lui révélant les deux côtés d'une même vérité: vie et mort. La même nature qui donne la vie à l'homme le mène aussi à la mort. Vie et mort sont pour toujours unies; elles enseignent les deux côtés d'une même vérité.

Dans *La métaphore vive*, Ricoeur expose l'importance de la similitude dans le procès d'élaboration de la métaphore. Il explique que la tension produite par l'approche de deux expériences différentes ne contredit pas le statut de similitude de la métaphore. En effet, l'approche de deux significations dissemblables constitue l'énigme dont la métaphore essaie de donner la solution. La tension établie entre les deux termes rapprochés signale le défi sémantique qui exige une nouvelle signification pour résoudre ce défi. Ricoeur précise que c'est par cette mutation du sens que la similitude entre dans la métaphore. Le philosophe expose le caractère prédicatif de la similitude en attirant l'attention sur le fait que pour bien métaphoriser, il faut construire des métaphores à partir de ce qui est eidétiquement semblable. Ainsi, l'énoncé

métaphorique est constitué par la parenté générique des termes rapprochés. Mettant en évidence la parenté générique de la construction métaphorique, Ricœur précise que cette idée introduit une notion de similitude de famille dans l'élaboration de la métaphore. Cela indique le caractère pré-conceptuel de la métaphore, puisque la similitude exprime le statut logique du procès métaphorique. Ricœur écrit : "La notion de parenté générique oriente vers l'idée d'une 'ressemblance de famille' de caractère pré-conceptuel, à quoi pourrait être lié le statut logique de la ressemblance dans le procès métaphorique"<sup>15</sup>. La tension des termes rapprochés par l'élaboration métaphorique signifie l'envers de la proximité par laquelle la métaphore possède une signification. La similitude est un fait de prédication opérant entre les mêmes termes que la contradiction a mis en tension.

Ricœur précise que la métaphore est produite à partir de deux mouvements: *epiphor* et *diaphor*<sup>16</sup>. Epiphore est un terme d'Aristote signifiant la transposition, le transfert, c'est-à-dire le processus réunissant des idées étranges parce qu'éloignées l'une de l'autre. Ricœur précise que ce processus résulte d'une intuition, d'un *insight*, de l'ordre de la vision. Il explique: "L'épiphore est ce coup d'œil et ce coup de génie: inenseignable et l'inapprenable"<sup>17</sup>. Cependant le philosophe précise ensuite "[...] il n'y a pas d'épiphore sans diaphore, pas d'intuition sans construction"<sup>18</sup>. Donc, la métaphore se constitue à la fois par une vision et par une construction.

Pour expliquer cette double orientation de la métaphore, Ricœur s'appuie sur les analyses de la *Gestaltpsychologie* qui affirment que, dans le phénomène de l'invention, la mutation de structure passe par un moment d'intuition subite où une nouvelle structure émerge de l'effacement de la configuration antérieure. Ricœur appréhende le caractère logique de la similitude montrant que la structure conceptuelle de la similitude unit et oppose à la fois identité et différence. Ricœur précise: "[...] la métaphore montre le travail de la ressemblance, parce que, dans l'énoncé métaphorique, la contradiction littérale maintient la différence; le 'même' et le 'différent' ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés. Par ce trait spécifique, l'énigme est retenue au cœur de la métaphore. Dans la métaphore, le 'même' opère *en dépit* du 'différent'"<sup>19</sup>. La métaphore produit donc une erreur catégorielle, car elle présente les faits d'une

---

<sup>15</sup> RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, p. 247.

<sup>16</sup> Ricœur construit cette théorie dans *La métaphore vive* à partir de l'analyse développée par Wheelwright. (*Ibid*, p. 247.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 248.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 249-250.

catégorie dans le langage d'une autre. Le philosophe précise que: "[...] la métaphore est une méprise catégoriale calculée [...]"<sup>20</sup>. Or, la métaphore parle d'une chose dans les termes d'une autre qui lui est semblable.

Ricœur se demande tout d'abord si la stratégie en action dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques établies visant à faire apparaître de nouvelles similitudes que la classification antérieure ne nous permettait pas de percevoir. Ricœur formule son hypothèse de la façon suivante : "[...] le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes"<sup>21</sup>. De plus, le philosophe se demande si la dynamique de la pensée ouvrant le chemin parmi les catégories déjà établies n'est pas la même que celle qui engendre toute la classification. Ricœur se questionne si la métaphore qui se révèle dans un premier temps comme un détour de ce qui est déjà établi n'est pas homogène au processus engendrant tous les champs sémantiques. Ricœur précise: "La même opération qui fait 'voir le semblable' est aussi celle qui 'enseigne le genre'. Cela aussi est chez Aristote. Mais s'il est vrai qu'on apprend ce qu'on ne sait pas encore, faire voir le semblable, c'est produire le genre dans la différence, et non pas encore au-dessus des différences, dans la transcendance du concept"<sup>22</sup>. Ainsi la métaphore permet l'appréhension du stade préparatoire de l'appropriation conceptuelle, parce que, dans le procès métaphorique, le mouvement en direction du genre est retenu par la résistance de la différence et intercepté par la figure rhétorique. La métaphore révèle donc la dynamique en action dans la constitution des champs sémantiques qui se confond avec la genèse du concept par similitude.

Cependant, Ricœur précise ensuite qu'il y a une différence entre la genèse du concept et la constitution de champ sémantique par la métaphore, car: "C'est d'abord une ressemblance de famille qui rapproche les individus avant que la règle d'une classe logique les domine. La métaphore, figure de discours, présente de manière *ouverte*, par le moyen d'un conflit *entre* identité et différence, le procès qui, de manière *couverte*, engendre les aires sémantiques par fusion des différences *dans* l'identité"<sup>23</sup>. Dans la métaphore, la tension établie entre les termes rapprochés n'est pas annulée, tandis que dans le concept, la fusion est annulée, ce qui permet l'établissement d'un sens complet et opaque formé par l'union des termes rapprochés.

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p.250.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 251.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 252.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 252.

Dans le texte d'Albert Camus *Entre oui et non*, l'acte de rapprocher la solitude du narrateur en face d'un inconnu à la solitude du héros en face de sa mère se traduisant dans l'image métaphorique d'une chatte dévorant ses petits; cet acte expose une vérité de l'ordre du pré-conceptuel dont parle Ricœur dans *La métaphore vive*. L'appréhension de la double face de la vérité enseignant mort et vie, proximité et séparation, ce n'est que l'appréhension sous forme de figure rhétorique du concept d'absurde qu'Albert Camus élaborera plus tard dans *Le mythe de Sisyphe*. Dans cette œuvre philosophique, Albert Camus précise justement que le départ de son raisonnement repose sur la sensibilité enseignant l'absurdité de l'existence humaine:

Comme dans les grandes œuvres, les sentiments profonds signifient toujours plus qu'ils n'ont conscience de dire. La constance d'un mouvement ou d'une répulsion dans une âme se retrouve dans des habitudes de faire ou de penser, se poursuit dans des conséquences que l'âme elle-même ignore. Les grands sentiments promènent avec eux leur univers, splendide ou misérable. Ils éclairent de leur passion un monde exclusif où ils retrouvent leur climat. Il y a un univers de la jalousie, de l'ambition, de l'égoïsme ou de la générosité. Un univers, c'est-à-dire une métaphysique et une attitude de l'esprit. Ce qui est vrai de sentiments déjà spécialisés le sera plus encore pour des émotions à leur base aussi indéterminées à la fois aussi confuses et aussi 'certaines', aussi lointaines et aussi 'présentes' que celles que nous donne le beau et que suscite l'absurde<sup>24</sup>

Nous pensons qu'il y a une figure verbale sous forme de métaphore représentant l'absurdité de l'existence au-dessous du concept de l'absurde développé par Albert Camus dans *Le mythe de Sisyphe*. De plus, nous pensons qu'il existe une image au-dessous de l'expression verbale, c'est-à-dire qu'il existe un icône se révélant dans l'immanence de l'imaginaire au-dessous de la figure métaphorique. Selon nous, cette image derrière le récit constitue le fond de l'écriture; elle expose un *visage du monde* sur lequel repose l'écriture camusienne.

Essayant de comprendre le rôle joué par l'image dans la métaphore, Ricœur aborde le problème de l'imagination dans son aspect productif, tel qu'il est présenté par Kant. L'imagination productive au sens kantien est un *schéma*<sup>25</sup> présentant une dimension verbale exposant des significations naissantes. Ici, Ricœur associe l'icône au schéma au sens kantien: "De même donc que le schème est la matrice de la catégorie, l'icône est celle de la nouvelle pertinence sémantique qui naît du démantèlement des aires sémantiques sous le choc de la

---

<sup>24</sup> *Le mythe de Sisyphe*; p. 24.

<sup>25</sup> Le schéma signifie ici la structure permettant l'inscription de l'imagination productrice qui est la faculté transcendante permettant que les autres facultés de l'âme - sensibilité et entendement - puissent sortir de l'empirie et s'inscrire dans le registre du transcendantal (HEIDDEGER, Martin, *Kant et le problème de la métaphysique*).

contradiction”<sup>26</sup>. Ensuite, Ricœur suggère que le moment iconique comporte un aspect verbal, car il apprend l’identité dans les différences sur le mode pré-conceptuel. Il écrit: “La métaphore apparaît alors comme le schématisme dans lequel se produit l’attribution métaphorique. Ce schématisme fait de l’imagination le lieu d’émergence du sens figuratif dans le jeu de l’identité et de la différence. Et la métaphore est ce lieu dans le discours où ce schématisme est visible, parce que l’identité et la différence ne sont pas confondues mais affrontées”<sup>27</sup>.

À l’instar de Ricœur, nous pensons qu’une parole est déjà inscrite dans l’image. Car l’expérience de penser l’expérience de la chose ne se produit jamais dans sa pureté. La chose n’est appréhendée qu’au moment où la pensée dévoile le champ virtuel où se révèle l’image signalant la signification de l’expérience sensible de la chose au sens positiviste du terme.

Le sens de la métaphore dégagée dans ce texte d’Albert Camus que nous analysons ici expose une vérité de caractère métaphorique ouvrant un nouveau champ sémantique. Une fois ouvert, ce champ sémantique peut ultérieurement se soumettre à l’exploration spéculative de caractère conceptuel. La vérité appréhendée dans ce récit n’est donc que le dévoilement du champ sémantique se développant à partir d’une expression figurative signalant l’absurdité de l’existence humaine. Et nous pensons que c’est à partir de cette métaphore que Camus conceptualisera plus tard le concept d’absurde, en instituant le champ de la réflexion philosophique développé dans *Le mythe de Sisyphe*. Bref, nous pensons qu’il existe une métaphore enseignant le sens de l’absurdité de la vie au-dessous du concept de l’absurde déployé dans *Le mythe de Sisyphe*.

De plus, nous pensons que le parcours de compréhension reliant les trois moments de l’expérience de compréhension inscrite dans *Entre oui et non* expose le double travail textuel dont Ricœur précise le sens dans *La métaphore vive*; double travail de l’écriture signalé par l’intuition d’un côté et par la construction de l’autre côté. Dans la préface de *L’envers et l’endroit*, Albert Camus expose cette double constitution de l’écriture:

L’écrivain a, naturellement, des joies pour lesquelles il vit et qui suffisent à le combler. Mais, pour moi, je les rencontre au moment de la conception, à la seconde où le sujet se révèle, où l’articulation de l’œuvre se dessine devant la sensibilité soudain clairvoyante, à ces moments délicieux où l’imagination se confond tout à fait avec l’intelligence. Ces instants passent comme ils sont nés. Reste l’exécution, c’est-à-dire une longue peine (*E. et E.*, p. 21).

---

<sup>26</sup> *La métaphore vive*, p. 253.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 253-254.

L'image se révèle à partir d'intuition; mais cette intuition n'appréhende pas une image pure révélant immédiatement le sens de l'expérience vécue. L'image rattachée par le souvenir est une image travaillée par la pensée. Le vécu n'est récupéré qu'à partir de l'appréhension de cette image intermédiaire de caractère interprétatif enseignant le sens de l'expérience antérieure de caractère perceptif.

La métaphore lie un moment logique à un moment sensible, un moment verbal à un moment non verbal. Ricœur essaie de comprendre ce moment sensible de la métaphore se traduisant dans l'affirmation d'Aristote selon laquelle la figure métaphorique possède le pouvoir de "mettre sous le regard". Ricœur cherche le point où le sens et le sensible s'articulent. Et il trouve ce point de suture de l'imaginaire et de la sémantique se produisant par un *schéma* d'attribution opérant à la frontière de la sémantique et de la psychologie. Ici, Ricœur désire appréhender le statut de la sensibilité s'inscrivant dans la métaphore. Pour lui, les images activées par la métaphore ne sont pas des images libres, mais des images qui s'associent par la diction poétique. Le philosophe précise: "L'iconicité, à la différence de la simple association, implique ce contrôle de l'image par le sens; en d'autres termes, c'est un imaginaire impliqué dans le langage lui-même"<sup>28</sup>. L'icône est la méthode employée pour la construction des images, puisque, selon Ricœur: "Le poète, en effet, est cet artisan qui suscite et modèle l'imaginaire par le seul jeu du langage"<sup>29</sup>.

La notion de "voir comme" donnée par Hester permet à Ricœur d'élaborer sa théorie du caractère iconique de la métaphore. Le "voir comme" met en évidence le jeu de la similitude impliqué dans l'élaboration de la métaphore. Le "voir comme" est le côté positif liant le véhicule au contenu. Dans la métaphore poétique, le véhicule métaphorique est le contenu même de la métaphore. Ainsi, expliquer la métaphore, c'est énumérer les sens appropriés permettant de percevoir le véhicule comme le contenu<sup>30</sup>. Ricœur conclut: "Le 'voir comme' est la relation intuitive qui fait tenir ensemble le sens et l'image"<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 268

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 268.

<sup>30</sup> Ricœur écrit : "Dans la métaphore, les deux pensées sont en quelque sorte dénivelées, en ce sens que nous décrivons l'une sous les traits de l'autre. [...] I. A. Richards propose d'appeler 'teneur' (tenor) l'idée sous-jacente, et 'véhicule' (vehicle) l'idée sous le signe de laquelle la première est appréhendée. Mais il importe de noter que la métaphore n'est pas le 'véhicule': elle est le tout constitué par les deux moitiés" (*Ibid.*, p. 105-106).

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 269.

La notion de “voir comme” présentée par Hester est empruntée à celle donnée par Wittgenstein. Ricœur précise que celui-ci ne se réfère pas au langage poétique, mais qu’il explique la compréhension des figures ambiguës se produisant dans l’expérience ordinaire. Wittgenstein affirme que, devant la perception d’une figure dont nous ne savons pas s’il s’agit d’un canard ou d’un lièvre, c’est différent de dire “je vois cela” ou de dire “je le vois maintenant comme”. Aussi Ricœur conclut-il que “voir cela comme”, c’est “avoir une image”. Ici, l’auteur précise que la liaison entre le “voir comme” et l’acte d’imaginer se révèle plus nette quand nous employons la forme impérative: “imaginez cela” ou “désormais, voyez la figure comme cela”. Ainsi le “voir comme” est à la fois pensée et expérience. Puisque la notion de “voir comme” révèle le pouvoir pictural du langage qui consiste à voir une chose sous les traits d’une autre chose. Ricœur écrit: “Dans le cas de la métaphore, dépeindre le temps sous les traits d’un mendiant, c’est voir le temps comme un mendiant; c’est établir une relation telle que X est comme Y en quelque sens, mais non en tous”<sup>32</sup>.

La notion de “voir comme” révèle donc le caractère sensible du langage poétique. Le “voir comme” indique la relation intuitive unissant le sens à la pensée, révélant ainsi le caractère double du langage poétique d’être à la fois pensée et expérience. Le “voir comme” dévoile la jonction du sens verbal à la plénitude de l’imaginaire s’opérant dans le langage lui-même. Ainsi, le “voir comme” expose non pas la relation de similitude entre deux idées, mais plutôt la similitude instituée par l’acte de “voir comme”, car la similitude est le résultat de l’expérience de “voir comme”. Ricœur explique: “‘Voir comme’ définit la ressemblance et non pas l’inverse. Cette antécédence du ‘voir comme’ sur la relation de ressemblance est le propre au jeu de langage dans lequel le sens fonctionne de manière iconique”<sup>33</sup>. Ainsi, c’est la notion de “voir comme” qui assume le rôle du *schéma* reliant le concept vide à l’impression aveugle. Or, la notion de “voir comme” n’est ni pensée pure ni expérience pure mais les deux à la fois. De fait, cette notion réalise l’union du sens et de l’image, du non verbal et du verbal.

Le pont entre le côté verbal et le côté non verbal réalisé par le “voir comme” révèle que la tension entre les termes de l’énoncé est une tension par rapport au plan littéral. Ici, la contradiction est reconnue parce que l’énoncé métaphorique expose un sens qui n’est pas en

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 270.



accord avec le sens donné par le langage ordinaire. Dans les métaphores vivantes<sup>34</sup>, la reconnaissance de cette contradiction est fondamentale, étant donné qu'ici: "[...] le *n'est pas* littéral accompagne le *est* métaphorique"<sup>35</sup>. Par conséquent, la contrepartie de toute fusion est la tension qui s'instaure entre les termes rapprochés. Ricœur explique: "Voir X comme Y enveloppe X n'est pas Y; voir le temps *comme* un mendiant, c'est précisément savoir aussi que le temps n'est pas un mendiant; les frontières de sens sont transgressées, mais non abolies"<sup>36</sup>.

Le sens métaphorique n'est pas une énigme, mais la solution de l'énigme s'instituant par l'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique. L'interaction désigne la *diaphor* qui élabore la métaphore. Mais l'*epiphor* ne se réalise pas sans le passage préalable de l'élément intuitif. Le secret de l'*epiphor* demeure donc dans la nature iconique de ce passage intuitif.

Dans *Entre oui et non*, l'acte de voir la mère comme l'Arabe et l'acte de voir l'Arabe comme la mère se traduisent dans l'image de la chatte dévorant ses petits. Le désir et le silence de l'absurde n'expriment pas autre chose; car l'absurde camusien parle aussi de cette double vérité de l'homme réunissant la vie et la mort, l'union et la scission. La dualité du monde se révélant dans le concept de l'absurde - le désir de l'homme en face du silence du monde - traduit la signification fondamentale de l'existence du sujet de l'écriture. La métaphore exposée dans la création littéraire de Camus signale le sol sur lequel repose le concept développé par son œuvre philosophique. La métaphore et le concept indiquent la contradiction elle-même comme la signification fondamentale du sujet de l'écriture. Aussi bien le concept que la métaphore sont construits par une tension produite par la fusion des termes rapprochés. Mais cette fusion des termes n'implique pas l'abolition de la contradiction qui la constitue; au contraire, c'est cette contradiction qui formalise la signification tant de la métaphore que du concept de l'absurde. La fusion de deux termes rapprochés dans la métaphore et dans le concept met en évidence la contradiction fondamentale où repose la signification essentielle du sujet de l'écriture, c'est-à-dire d'Albert Camus.

Dans la préface de *L'envers et l'endroit*, Camus écrit sur le *visage du monde* possédant une double face: "Si la solitude existe, ce que j'ignore, on aurait bien le droit, à l'occasion, d'en rêver comme d'un paradis. J'en rêve parfois, comme tout le monde. Mais *deux anges tranquilles*

---

<sup>34</sup> Ricœur écrit : "C'est avec la métaphore banale, voire morte, que la tension avec le corps de nos connaissances disparaît. Peut-être aussi avec le mythe, si l'on admet comme Cassirer, que le mythe représente un niveau de conscience où la tension avec le corps de nos connaissances n'est pas encore apparue" (*Ibid.*, p. 271).

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 271.

*m'en ont toujours interdit l'entrée; l'un montre le visage de l'ami, l'autre la face de l'ennemi*" (*E et E*, p. 25; nous soulignons). Nous pensons que le visage du monde camusien s'exprime par un visage à double face. L'une, expose la face de sa mère lui enseignant son amour inconditionnel; l'autre, expose la face de l'Arabe lui enseignant sa séparation fondamentale. Mais ces deux faces composent un même visage: celui du monde du sujet de l'écriture. Par conséquent, aussi bien la mère que l'Arabe parlent de l'amour et de la solitude, de l'union et de la séparation. Selon nous, l'écriture camusienne est marquée par cette double signification d'un monde éprouvé dans et par une séparation irréductible.

## 1.2 Intuition et construction

Jusqu'à ce moment de notre analyse nous avons interprété *Entre oui et non* en faisant référence à trois images qui, se superposant, rendait lisible ce texte à travers la linéarité discursive du récit. Suivant cette perspective, nous avons affirmé que ce récit inscrit une temporalité linéaire parlant de la maturation de l'écrivain; parlant du procès dialectique de compréhension. Nous avons affirmé précédemment que l'image de l'écriture se composait de trois images-expériences différentes se déployant dans le cours de la temporalité linéaire du récit.

Dès lors, nous désirons reconnaître dans ce récit la différence établie par Ricœur entre l'intuition et la construction dont nous avons déjà parlé. Désormais, nous proposons qu'il y ait une différence essentielle entre l'image-intuition donnant naissance à l'écriture et l'image-construction constituant l'écriture sous forme de récit. De cette façon, nous proposons qu'il y ait deux types de discours constituant le texte *Entre oui et non*. L'un est un discours qui signale le développement de ces images suivant le cours de la trajectoire linéaire et successive du temps. L'autre est un discours qui indique le moment de l'intuition où les trois images sont saisies simultanément par un seul mouvement de la pensée.

Nous proposons donc deux thèses. Première: l'image-intuition appartient à l'expérience de l'écrivain signalant le présent de l'intuition ou de l'inspiration qui se révèle sous forme d'image – qui n'est pas en effet un présent mais l'ouverture de l'espace vide de l'imaginaire indiquant l'apparition de la métaphore, et, dans cette perspective, signalant le futur absent du récit. Deuxième: l'image-construction appartient à l'expérience du narrateur signalant le présent de la narration ou le moment de la pensée discursive du récit.

Expliquons. Pour l'écrivain, les images sont éprouvées simultanément. Les trois souvenirs - celui de la chatte, celui de l'Arabe dans un café et celui de la mère - forment une seule image appréhendée par l'intuition de l'écrivain au moment où il regarde les trois phares de lumière qui se révèlent par une fenêtre:

Maintenant le feu se recouvre de cendre dans le foyer. Et toujours le même soupir de la terre. Une derbouka fait entendre son chant perlé. Une voix rieuse de femme s'y plaque. Des lumières avancent sur la baie – les barques de pêche sans doute qui rentrent dans la darse. *Le triangle de ciel que je vois de ma place est dépouillé des nuages du jour.* Gorgé d'étoiles, il frémit sous un souffle pur et les ailes feutrées de la nuit battent lentement autour de moi. Jusqu'où ira cette nuit où je ne m'appartiens plus? (*E et E*, p.65-66).

Nous croyons que ce triangle inscrit sur le ciel expose la réunion des trois souvenirs se révélant par les trois images constituant la totalité de l'écriture. Ces trois images sont: l'image de la chatte, celle de sa solitude dans le café auprès d'un inconnu et celle de sa solitude auprès de sa mère. L'image de la chatte correspond au moment de l'inspiration traduisant le sens de l'expérience dans sa totalité. L'image de ce "jour-là" dans un café maure correspond au moment de la narration. Et l'image de la solitude à deux du héros avec sa mère correspond au moment de l'émotion pure enseignant le sol fondamental où repose la signification essentielle du sujet de l'écriture.

Nous pensons que le passé immémorial du héros qui est auprès de sa mère se lie immédiatement à l'intuition de l'écrivain s'exposant par la métaphore de la chatte qui dévore ses petits. Nous croyons en effet que la métaphore de la chatte explique aujourd'hui l'émotion si terne et si angoissante que le héros a ressentie hier en face d'une mère silencieuse et distante.

L'expérience de l'enfant auprès de sa mère signale le passé immémorial et irréductible. Ici, c'est la vie du héros du récit qui se présente. L'expérience de l'écrivain signale le moment où se révèle la métaphore de la chatte. C'est la vie de l'écrivain qui se révèle. L'écrivain regarde à travers la fenêtre l'image lui enseignant sa condition d'homme dans le monde. À notre avis, ces deux expériences se lient immédiatement, car nous pensons que l'inspiration est marquée justement par cette rencontre du héros et de l'écrivain; par cette rencontre du désir du héros et de

l'inspiration de l'écrivain. L'inspiration est ce moment où l'existence de l'écrivain touche celle du héros<sup>37</sup>.

L'expérience de la solitude dans le café maure auprès de l'Arabe est l'expérience intermédiaire du récit rendant lisible cette rencontre du héros et de l'écrivain. Les deux images extrêmes - celle de la mère dans l'enfance du héros et celle de la chatte aujourd'hui dans la vie adulte de l'écrivain - se transforment en récit par l'intromission du présent de la narration. Ainsi, l'homme qui se trouve dans le café auprès de l'Arabe est le narrateur du récit. Et nous pensons que c'est celui-ci qui rend possible l'expression de l'approche de l'expérience du héros-enfant et l'expérience de l'écrivain adulte. Pour nous, l'expérience vécue dans le café maure indique le moment de la narration, le moment de la fabulation, qui rend lisible la rencontre du désir du héros enfant avec l'inspiration de l'écrivain. Les trois souvenirs forment donc une seule image. Il n'y a pas de temps interposé entre chacun de ces souvenirs, vu que l'écrivain appréhende d'un seul coup la réunion de ces trois moments constitutifs de l'écriture. Mais l'écrivain ne réussirait pas à rendre lisible son expérience s'il ne passait pas par la narration qui réalise le discours de la signification alors appréhendée par l'intuition pure<sup>38</sup>.

### 1.2.1 Le parcours long et le parcours court de la compréhension

Nous voulons montrer qu'il y a deux parcours différents composant *Entre oui et non*. L'un signale la linéarité discursive du récit où les trois images se lient progressivement: celle de

---

<sup>37</sup> Dans *L'espace littéraire*, Blanchot écrit : "Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience du désir qui est oublié de la loi, c'est cela même l'inspiration" (p. 228). Et il complète: "L'inspiration, par le regard d'Orphée, est liée au désir" (BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, p. 231).

<sup>38</sup> Reprenant la théorie de Piaget sur la superposition tripartite de l'ontogenèse de la représentation de l'espace concret, Durand montre que dans l'espace imaginaire les trois dimensions de l'espace sont données d'un seul coup. Selon Durand, Piaget divise la représentation de l'espace en ocularité, profondeur et ubiquité. Dans un premier moment, il y a la représentation du rassemblement des choses constituant les relations topologiques élémentaires. Dans un second moment, il y a la coordination de ces données topographiques fragmentaires dans une relation d'ensemble. Et dans un troisième moment, il y a l'espace euclidien proprement dit qui fait intervenir la similitude. Durand remarque que cette triple superposition de l'espace préfigure les trois propriétés de l'espace fantastique, car les relations projectives et la similitude ne sont que les trois aspects perceptifs et génétiques de l'ocularité, de la profondeur et de l'ubiquité de l'image. Bref, il y a d'abord l'aptitude de traduire la sensation et la perception en thèmes visuels. La contemplation du monde est déjà une transformation de l'objet. Puis, il y a la hiérarchisation des figures. Ensuite, il y a l'ubiquité, puisque l'imaginaire est le domaine du distancement produisant la simultanéité des dimensions. Mais Durand remarque que dans l'imaginaire ces trois dimensions sont données simultanément dans l'image et que c'est le temps et l'attente qui transforment ces dimensions en distancement. Ainsi, pour l'imaginaire, l'espace se révèle primitivement d'un seul coup avec ses trois dimensions et c'est le temps du discours qui donne l'impression de succession (DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 474 - 476).

la mère (le passé), celle de l'Arabe dans un café (le présent) et celle de la chatte dans sa maison (le futur). Par ce parcours, ces expériences sont éprouvées dans la temporalité réelle du monde où les événements - passé, présent, futur - se produisent successivement. Cette temporalité linéaire se produit grâce à l'introduction du temps de la narration entre le temps de l'inspiration – celui de l'émergence de la métaphore de la chatte - et le temps de l'émotion pure – celui du souvenir de la mère. Le temps de la fabulation réalise la linéarité discursive. C'est donc le narrateur qui rend lisible l'expérience de l'inspiration liant l'émotion pure du désir à l'intuition productrice de la métaphore. En effet, le travail du narrateur est celui de rendre lisible la réunion de ces deux images extrêmes, celle du souvenir et celle de la métaphore; celle de la mémoire et celle de l'imagination. Il faut donc que le temps de la narration s'inscrive entre ces deux expériences extrêmes pour que l'écriture elle-même soit possible. Il faut donc que l'expérience du narrateur apparaisse dans le récit pour que l'expérience du héros - qui est silence – s'unisse à l'expérience de l'écrivain - qui est fascination. C'est donc le temps du discours du narrateur qui lie le souvenir du passé à la métaphore et qui signale le moment de l'ouverture de l'imaginaire.

L'autre parcours est celui qui montre la simultanéité de l'expérience de la métaphore de la chatte donnée par l'écrivain et de l'expérience de la solitude à deux ressentie par le héros avec sa mère dans un passé plus lointain. L'écriture consiste en cette expérience fondamentale unissant le temps de l'émotion vécu du héros au temps de l'émergence de la métaphore de l'écrivain. Ici, l'écriture réalise la fusion du temps du désir du héros avec le temps de l'inspiration de l'écrivain; elle réalise la fusion du temps de la perception passé avec le temps de l'intuition présent - qui n'est pas un présent mais l'ouverture de l'avenir de l'écriture signalé par l'ouverture de l'espace imaginaire révélant le vide inscrit dans la représentation. C'est l'ouverture de l'espace de l'imaginaire qui rend possible la réunion de ces deux extrémités temporelles, rapprochant le passé du héros et l'avenir de l'écrivain. Dans ce parcours court de l'inspiration, il n'y a pas de narration; le présent du récit n'existe pas. Il y a seulement l'émotion du passé du héros et l'ouverture de l'imaginaire de l'écrivain. Il y a seulement l'image, car il n'existe que le regard fasciné encore sans mots du poète appréhendant l'espace vide d'où émerge la signification.

Il existe donc un parcours direct et sans médiation liant le héros à l'écrivain; mais ce parcours se réalise dans le silence et dans l'immobilité. C'est ici que s'inscrit la fascination de

l'imaginaire<sup>39</sup>. Ce trajet direct se produit dans le champ sémantique pur encore dénoué de signes, sans langage et sans mots. La rencontre du héros avec l'écrivain se produit dans l'espace imaginaire encore sans parole, sans discours et sans figure. Le trajet qui va de l'écrivain au héros est celui du silence et de l'immobilité où l'image pure se révèle. Ici, l'inspiration rencontre le désir<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Dans *L'espace littéraire*, Blanchot affirme que l'écrivain appartient à ce qui est toujours avant l'œuvre, puisque celui-ci appartient à un temps où règne l'indécision du commencement. L'écrivain ne maîtrise pas le langage, car la main qui écrit est celle qui appartient à l'ombre. Blanchot affirme: "Écrire [...] c'est [...] retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps" (p. 21). Blanchot précise que l'écrivain apporte à l'œuvre son silence et que, par sa méditation silencieuse, celui-ci rend sensible, "[...] l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide" (p. 22). Blanchot veut montrer que l'acte d'écrire se produit par la découverte de l'indéterminable et que le *Il* qui se substitue au *Je* dans et par l'écriture représente le moi-même de l'écrivain qui est devenu personne, qui est devenu autre. Blanchot précise: "Écrire c'est se livrer à la fascination de l'absence du temps" (p. 25). Mais, selon Blanchot, l'absence du temps n'est pas un mode négatif, puisque le temps de l'absence n'expose pas la dialectique du temps. Or, dans l'absence du temps, les termes de la contradiction ne s'excluent pas ni se concilient. Au contraire, l'absence de temps expose un temps sans négation; un temps sans décision. En effet, dans l'absence du temps, ce qui apparaît, c'est le fait que rien n'apparaît; puisque ce qui apparaît, c'est l'être qui est au fond de l'absence de l'être; l'être qui est quand il n'y a rien, puisque le temps de l'absence expose le temps sans présent et sans présence. Et le sans présent ne renvoie ni au passé ni au présent de ce passé remémoré par le souvenir. Car ici écrire se produit par la découverte de l'interminable où le sans présent n'a jamais eu lieu, n'a jamais eu une première fois; mais il révèle pourtant le recommencement infini, sans fin, sans commencement et sans avenir de l'écriture. Blanchot explique: "[...] le temps mort est un temps réel où la mort est présente, arrive, mais ne cesse pas d'arriver [...]" (p. 27). Blanchot montre que le présent mort est l'impossibilité de réaliser une présence, l'impossibilité qui est là comme ce qui double tout présent; qui est l'ombre de tout présent. Blanchot explique: "Le 'On' est, sous cette perspective, ce qui apparaît au plus près, quand on meurt" (p. 28). Cette intimité avec le dehors sans lieu dont parle Blanchot est selon lui le règne de la fascination. Ici, le voir qui se réalise dans et par la distance n'est ni fusion ni rencontre du regard du sujet et de la chose vue; mais une espèce de touche, une espèce de contact dans et par la distance. Dans le règne de la fascination, ce qui est vu s'impose au regard comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence. Il n'y a pas de contact actif, mais le regard entraîné, absorbé dans le mouvement immobile. Blanchot explique: "La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est pas possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, impossibilité qui se fait voir [...]" (p. 29). Blanchot précise que ce milieu de la fascination est le propre regard de l'écrivain en miroir où celui-ci rentre en contact avec l'absolu, "[...] là où la chose redevient image; où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde" (*L'espace littéraire*, p. 31).

<sup>40</sup> En écrivant sur l'inspiration, Blanchot parle du refus d'Orphée d'obéir à la loi qui dit qu'il ne doit pas regarder Eurydice pour qu'il puisse la racheter des profondeurs de la mort. Mais l'impatience d'Orphée le conduit à la regarder et, par ce mouvement, Orphée perd définitivement Eurydice. Selon Blanchot, l'œuvre est produite par cet échec, puisque le désir d'Orphée n'est pas celui de voir l'œuvre accomplie, mais d'avoir Eurydice. En se retournant vers Eurydice, Orphée perd donc à la fois l'œuvre et Eurydice. Blanchot écrit: "Il perd Eurydice, parce qu'il la désire par delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir, Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel" (p. 228). L'impatience est la faute de l'homme qui veut se soustraire au temps, tandis que la patience est la ruse qui cherche à maîtriser cette absence du temps en faisant d'elle un autre temps. Blanchot écrit: "Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience, dans l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela l'inspiration" (p. 228). L'inspiration dit donc l'échec d'Orphée et Eurydice deux fois perdue, mais, selon Blanchot, c'est le regard inspiré et interdit qui voue Orphée à l'œuvre. Car l'inspiration demeure dans ce mouvement défendu par lequel Orphée accomplit l'œuvre. Le regard d'Orphée est le don ultime d'Orphée à l'œuvre, don où il sacrifie l'œuvre en se portant vers son origine.

C'est donc l'apparition du narrateur dans le récit qui indique l'introduction du parcours long du texte permettant que l'émotion pure du héros qui rencontre l'image pure de l'écrivain devienne texte, discours. C'est le narrateur qui donne un langage à cette réunion du héros et de l'écrivain. C'est le narrateur qui inscrit la temporalité linéaire et successive du récit. C'est lui qui signale l'expérience intermédiaire liant l'expérience du héros à celle de l'écrivain; qui signale le moment de la pensée, le moment du discours et de la temporalité. Ceci étant, le discours du narrateur donne voix à l'image naissante dans l'intuition pure dont une moitié est l'émotion de l'écrivain et l'autre l'émotion du héros; une moitié étant émotion pure et l'autre, intuition pure. Le narrateur transforme donc l'écart absolu en discours; il donne de la synchronie à la diachronie du temps; il donne des liaisons à la séparation infranchissable. Son discours lie l'inspiration de l'écrivain au désir du héros; il lie l'intuition de l'écrivain à la perception du héros; il lie la métaphore à l'émotion pure.

Par le discours du narrateur, le récit se construit par les trois souvenirs se déployant au cours de la temporalité successive: passé, présent, futur. Chaque souvenir correspond à une catégorie du discours littéraire. Ici, chaque catégorie signale un moment de la temporalité discursive. Le passé signale le temps du désir qui est celui de l'expérience du héros. Le présent signe le temps de la médiation qui est celui de l'expérience du narrateur. Et le futur indique le temps de l'intuition qui est celui de l'expérience de l'écrivain. De plus, le désir signale le moment de la vie du héros; la médiation signale le moment de l'existence du narrateur; et l'intuition signale l'expérience de l'écrivain.

Nous dégageons donc deux parcours différents d'*Entre oui et non*. L'un est le parcours court et sans mots liant l'écrivain et le héros. L'autre est le parcours long liant l'écrivain et le héros à travers la médiation du narrateur. Par cette distinction, nous voulons préciser la différence entre deux types de lecture possibles du texte. D'un côté, il y a une lecture qui s'inscrit dans le cours monde, dans le temps réel de l'existence, signalant le parcours de la compréhension progressive et dialectiquement élargie. On y propose une lecture linéaire du récit. De l'autre côté, il y a une lecture qui ne dégage pas un discours du récit, mais plutôt une image extatique qui reste au-dessous - ou au-dehors - du discours linéaire. On y propose une lecture verticale du texte.

---

Blanchot écrit : "[...] un tel moment [...] lie l'inspiration au *désir*" (p. 230). Blanchot nomme ce mouvement le saut. Il précise: "Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciance, atteint l'origine, consacre le chant" (*Ibid.*, p. 232).

Dans la verticalité du récit, les images ne se lient pas en constituant la linéarité discursive, car ici la métaphore déchiffrant le sens de l'expérience dans sa totalité n'y accomplit pas une compréhension progressive et dialectique de l'existence. La métaphore n'est pas le moment du passage du non-savoir au savoir, le passage de l'impensable à la pensée, du non-sens au sens. La métaphore ne réalise pas la synthèse exposant le sens d'un parcours dialectique de compréhension inscrivant la temporalité du récit. Elle n'apporte pas une compréhension plus élargie de l'émotion pure rachetée du passé immémorial. Au contraire, dans la verticalité du récit, les images se superposent par la répétition incessante d'une même signification. Chaque sphère de compréhension est représentée par les trois catégories du discours littéraire - héros, narrateur, écrivain - répète incessamment une même signification. La lecture verticale du texte révèle donc l'écriture comme un poème, comme une image pure. C'est la même signification qui se superpose à chaque répétition. La première répétition est celle du passé immémorial du héros; la deuxième est celle du présent de la narration; et la troisième est celle de l'expérience du poète. L'image est à la fois sentiment et sens; à la fois non-savoir et savoir; à la fois perception et compréhension. L'émotion pure et l'image métaphorique parlent également de la même signification. Elles parlent de l'irréductible vérité du sujet de l'écriture. La répétition des images n'est que l'effort du sujet de l'écriture de dire l'émotion pure qui habite son intimité et lui enseigne sa vérité essentielle. Et cette signification trois fois répétées enseigne au sujet de l'écriture la double signification de son existence: solitude et confort, union et séparation.

Nous pensons que les trois images-expériences sont réunies dans une seule image-texte. Ces trois images réunies forment l'écriture elle-même. Cependant nous percevons que deux images - celle de la mère et celle de la chatte - communiquent directement l'une avec l'autre. Et la constatation de cette réunion nous conduit à affirmer que l'imagination est ici une catégorie de la perception elle-même; car il n'y a pas de réflexion s'interposant entre les deux images. Dans l'écriture, les deux images communiquent directement en faisant de l'expérience de l'écrivain une expérience contemporaine de celle du héros.

Cependant, nous pensons que la réunion de deux expériences rejoignant le héros et l'écrivain dans un seul acte de perception transcendantale [ou d'immanence transcendantale] se réfléchit sur la troisième expérience qui est celle de l'Arabe. Ainsi, l'expérience de la mère et celle de la chatte réunies forment l'envers d'une expérience dont l'autre expérience, celle avec l'Arabe, constitue l'endroit. Cette troisième expérience constitue le présent de la narration. Par



conséquent, l'expérience avec l'Arabe désigne l'endroit du monde dont l'envers est l'expérience par laquelle l'écrivain est contemporain du héros. L'expérience de l'écriture marque aussi le moment où l'envers du monde - l'image de la chatte lié à l'image de la mère – se reflète sur l'endroit - l'image de l'Arabe dans un café maure. L'écriture révèle donc ici la pellicule par laquelle l'envers du monde communique avec l'endroit du monde, car, dans le récit, l'expérience de l'écrivain réunie à celle du héros se réfléchit sur l'expérience du narrateur où l'homme est en compagnie de l'Arabe.

Dans la perspective du récit, l'envers occupe les deux extrémités de la linéarité, tandis que l'endroit occupe le centre. De fait, dans la perspective du discours, la linéarité se constitue par la temporalité passée, présente, future. Mais, dans la perspective de l'écriture, le passé et le futur se rencontrent en illuminant le présent de la narration. L'envers illumine l'endroit. Ici, le passé et le futur réunis illuminent le présent de la narration. Ici, l'expérience extatique du poète réunie à celle du héros illumine l'expérience inscrite dans la temporalité concrète déployée par le narrateur du récit.

### **1.2.2 Trois témoignages: le silence, la flamme et l'immobilité**

Dans *Le désert*, Camus écrit: "Vivre, bien sûr, c'est un peu le contraire d'exprimer. Si j'en crois les grands maîtres toscans, *c'est témoigner trois fois, dans le silence, la flamme et l'immobilité*"<sup>41</sup>.

Nous tenons d'abord à préciser que le mot "vivre" ne signifie pas ici vivre l'expérience concrète et empirique de vivre, mais vivre le témoignage de l'expérience concrète de vivre. Nous pensons en effet que la matérialité, la sensualité et la perception appartiennent déjà au plan de la conscience. Évidemment nous concevons la conscience dans un sens plus élargi, car nous pensons que la conscience ne signifie pas la pellicule intermédiaire séparant l'intérieur du sujet et l'extérieur de l'objet. Nous nommons conscience élargie la conscience réunissant la mémoire, la pensée et l'imagination dans un seul mouvement existentiel. Ensuite, nous voulons préciser que le *témoignage du silence* se rapporte à l'expérience existentielle du héros; que le *témoignage de la flamme* se rapporte à l'expérience du narrateur; et que le *témoignage de l'immobilité* se rapporte à l'expérience de l'écrivain. Puis, nous voulons faire remarquer que les deux

---

<sup>41</sup> "Le désert". In: *Noces*, p. 57; nous soulignons.

témoignages, celui du *silence* et celui de l'*immobilité*, signalent l'envers du monde; tandis que le témoignage de la *flamme* représente l'endroit du monde.

Le silence du héros et l'immobilité de l'écrivain se réunissent dans un seul intervalle du temps. Cet intervalle indique l'envers du monde. Cet envers fait face à la flamme du narrateur indiquant l'endroit du monde, le présent du récit. Aussi l'envers constitue-t-il l'intervalle unissant le passé du héros et le futur de l'écrivain, et l'endroit constitue le présent du narrateur. Le passé du héros et le futur de l'écrivain sont réunis dans une seule expérience qui fait face au présent du narrateur.

Nous pensons que le sujet de l'écriture réalise un saut qualitatif du silence éprouvé par le héros à l'immobilité éprouvée par l'écrivain. Ce saut indique une distance infranchissable qui s'inscrit entre le silence et l'immobilité. Ce saut signale la demeure du sujet de l'écriture au seuil d'un intervalle réunissant le souvenir et l'imagination. Cet intervalle signale l'espace ou le temps mort où s'inscrit l'expérience qui réunit l'immanence et la transcendance du sujet de l'écriture. De fait, dans cet intervalle, il n'y a pas la médiation réflexive du présent du narrateur. Or, cet intervalle n'est pas celui de la remémoration d'une perception antérieure réalisée par la réflexion, vu que ce n'est pas la présentation du souvenir qui s'y réalise. L'intervalle de temps liant l'expérience perceptive de l'enfant à l'expérience intuitive de l'adulte ne se réalise pas à travers l'inscription de la temporalité du discours. Le temps ne s'y réalise pas par l'évolution temporelle et progressive du récit. La signification n'est pas ici celle qui se concrétise par le discours de la compréhension, celle qui s'expose dans la temporalité linéaire du récit. Au contraire, l'intervalle indique la demeure de l'inspiration qui lie l'expérience perceptive du héros à l'expérience intuitive de l'écrivain. Cet intervalle indique l'expérience immédiate et transcendantale de l'inspiration. C'est la présence immédiate de l'émotion passée qui se formalise par le dévoilement de l'image métaphorique. L'émotion passée est devenue un passé absolu se dévoilant aujourd'hui au centre de l'expérience de l'écrivain et se réalisant comme écriture. Cette expérience se réalise par l'ouverture de l'imaginaire, car, par l'imagination, l'émotion se présente comme émotion pure et actuelle. Car l'imagination transforme le souvenir en une présence sensible se manifestant dans et par l'absence de la perception immédiate. C'est le présent vivant et éternel qui se révèle; présent signalant la signification irréductible du sujet. Par l'écriture, le silence de l'âme du héros-enfant rencontre l'immobilité de l'esprit de l'écrivain-adulte. Et cette rencontre signale ce que dans l'écriture nous pouvons peut-être nommer la poésie;

poésie comprise ici comme l'écoute sourde d'où jaillit la création, la rencontre de l'intuition de l'écrivain-adulte s'inscrivant avec la perception du héros-enfant. La communication s'établit entre l'enfant et l'adulte et se réalise par l'extase de la création; extase signalant l'énigme sur laquelle repose la création. Et nous pensons que cette extase s'inscrit au-dehors du récit et du présent de la narration, car, selon nous, dans ce dialogue établi entre l'enfant et l'adulte, il n'y a qu'un écart absolu signalant à la fois le silence du héros et l'immobilité de l'écrivain. Cette immobilité et ce silence inscrivent un creux absolu dans le sujet de l'écriture. Et, pour nous, ce creux représente l'envers du monde; il est l'expression de la rencontre de l'inspiration et de la perception; rencontre se réalisant par l'ouverture de l'imaginaire. Ce creux symbolise le temps mort de la diachronie indiquant l'espace où se produit la rencontre du héros avec l'origine d'où jaillit l'existence du sujet de l'écriture.

Cependant comment rendre lisible cette expérience transcendantale se réalisant au cœur de l'immanence? Comment exprimer cette présence se révélant à travers l'absence de la perception?

Nous pensons que le présent de la narration constitue le lien intermédiaire indiqué par le témoignage de la flamme. Le présent de la narration signale le moment de la réflexion. Et c'est le présent de la narration qui rend compréhensible cette expérience paradoxale éprouvée dans l'immanence mais qui se réalisent par le mouvement transcendantal. C'est le narrateur qui donne donc parole à ce qui est émotion pure, à ce qui est pure signification sans mot. C'est le narrateur qui réalise donc le discours et qui donne voix à cette communication silencieuse et immobile se produisant dans l'espace de l'imaginaire. C'est donc par la médiation du discours du narrateur que ce qui est silence et immobilité devient récit. Il faut donc que surgisse la médiation, la réflexion réalisée par le narrateur du récit. Il faut que surgisse le présent de la narration. Il faut que surgisse la flamme de la réflexion, liant l'émotion pure et l'effort de nommer ce qui est innommable, pour dire cette inactualité réunissant l'écrivain et le héros. Il faut que surgisse le récit du narrateur pour donner présence à ce qui est absence pure et séparation infranchissable s'établissant entre le héros et l'écrivain. Il faut que le narrateur du récit émerge, que la description littéraire surgisse, que la linéarité du discours se produise, pour que surgisse une parole au centre de cette expérience qui est l'expérience du silence et de l'immobilité se produisant dans l'absence de temps de l'imaginaire, dans la diachronie du temps. Il faut que surgisse la narration pour que l'expérience par laquelle l'homme adulte touche l'enfant qu'il a été autrefois devienne une

expérience audible au lecteur du récit, devienne une expérience sonore. Il faut qu'émerge le temps de synchronie pour qu'apparaisse le temps de la diachronie de l'imaginaire. Il faut que surgisse la synchronie du récit pour que la diachronie ou le temps mort de l'inspiration puisse s'inscrire dans le langage et produire le récit.

### **1.2.3 Dans le monde et hors le monde**

Nous pensons donc qu'il y a deux parcours s'inscrivant par *Entre le oui et le non*. L'un est le parcours long du discours linéaire. Celui-ci nous apprend la temporalité sur laquelle s'inscrit le passé du héros enfant, le présent du narrateur et le futur jamais attendu de l'écrivain s'exposant par l'image métaphorique. L'autre est le parcours court qui indique la communication se produisant dans et par la distance; communication rapprochant le héros et l'écrivain.

Cependant, ces deux parcours communiquent et s'imbriquent, car le parcours court réunissant le héros et l'écrivain communique avec le parcours long liant le héros, le narrateur et l'écrivain.

Le parcours long s'inscrit sur le cours du monde. Il signale le temps du monde qui parle de la vie commune des hommes. Il désigne l'endroit du monde. Ici, l'absurde, la mort et la séparation des hommes se présentent par le récit du narrateur. Au contraire, le parcours court s'inscrit au-dehors du monde, dans l'absence de temps de l'imaginaire. Il désigne l'envers du monde. Ici, l'absurde, la mort et la séparation de l'enfant et sa mère se dessinent dans l'image métaphorique reflétant la signification essentielle du sujet de l'écriture.

L'envers parle et de l'amour et de la solitude éprouvées par l'enfant en face de sa mère. L'envers enseigne donc une double vérité. D'un côté, il parle de la mort, de la solitude et de l'abandon. De l'autre, il parle de la vie, de l'amour et de l'accueil. L'un enseigne le oui à la vie et l'acceptation de l'existence. L'autre, enseigne le non à la séparation. L'expérience de l'approche du souvenir de la solitude à deux donnée par l'image de cet enfant en face de sa mère révèle l'absurde dans le monde de la nature. L'envers du monde enseigne la solitude et l'absurde s'inscrivant au cœur de la nature, puisque la nature elle aussi est absurde parce qu'elle est à la fois cruelle et accueillante, belle et laide; elle parle à la fois de la vie et de la mort.

L'endroit parle et de l'amour et de la solitude éprouvées par l'homme en face d'un autre homme. L'endroit enseigne donc une double vérité. D'un côté, il parle de la mort, de la solitude

et de l'abandon. De l'autre, il parle de la vie, de l'amour et de l'accueil. L'un, parle du non de la révolte. L'autre, parle du oui à la vie. La solitude en face de l'Arabe est la solitude et l'amour se révélant dans la culture et dans l'histoire de l'humanité. L'expérience du présent de la narration donnée par la solitude s'établissant entre le narrateur et l'Arabe révèle l'absurde s'inscrivant dans la communauté humaine. La solitude en face de l'Arabe est la solitude et l'amour se révélant dans la vie commune des hommes. L'endroit du monde enseigne la solitude et l'absurde s'inscrivant au cœur de la culture.

La séparation et l'union forment le double sens de la condition de l'homme dans le monde, soit dans la nature, soit dans la culture. Car, de même que l'homme est uni et séparé des autres hommes, il est uni et séparé de la nature. L'homme est à la fois familier et étranger au monde et aux hommes. C'est de cette condition d'étrangeté et de familiarité que naît justement le désir de l'homme de se rapporter à l'extériorité absolue qui est pour lui à la fois la communauté humaine et la nature du monde. L'homme est ouverture au monde de la nature et au monde culturel parce qu'il reconnaît que cette double face du monde est à la fois semblable et différente de lui.

Néanmoins l'envers communique avec l'endroit, ce qui constitue les deux faces de la même vérité rapportée par l'écriture. L'écriture enseigne une dualité parlant à la fois d'amour et de solitude. Mais cette double vérité possède un double registre, car elle se manifeste aussi bien dans la nature que dans l'histoire. Elle se manifeste aussi bien dans la vie naturelle et passive du sujet que dans la vie culturelle et active de l'homme. Ce double sens de solitude et d'amour possédant un double registre enseigne le sens de l'absurde qui est aussi celui du mystère de la vie incarnée.

Ainsi dans *Entre oui et non*, nous percevons la description de la dichotomie fondamentale constituant l'absurde et la révolte au sens camusien: le oui et le non, le désir et le silence, l'acceptation et la révolte. L'absurde s'inscrit donc aussi bien dans le monde naturel que dans la communauté humaine. L'absurde expose donc les deux faces du monde. Il s'inscrit aussi bien dans la nature que dans l'histoire. Et dans ce double registre de l'existence, l'absurde parle également de la mort et de la vie, du non et du oui, de l'acceptation et du refus.

L'absurde n'est pas seulement une vérité à double face enseignant le désir de l'homme en face du silence du monde. Il possède aussi un double regard. L'un de ces regards est celui qui repose sur le monde de la nature. Ici, l'absurde enseigne que nous ne devons pas lutter contre les

désignes de la nature; pourvu que la mort soit irréductible et qu'elle porte la promesse de renaissance. Il parle de l'acceptation du oui. Ici, il règne la passivité du sujet. L'autre de ces regards est celui qui repose sur l'histoire et affirme le non de la révolte. L'absurde y enseigne que nous devons lutter pour instaurer une fraternité entre les hommes; vu que la mort impose aussi l'exigence de lutter pour instaurer une communication possible entre les hommes. Ici, règne l'activité du sujet.

Il y a donc une différence radicale entre les deux formes de l'absurde. D'un côté, il y a l'absurde s'inscrivant dans la nature. L'absurde y enseigne l'acceptation de la condition humaine. Il s'y révèle la passivité de l'homme devant l'extériorité du monde qui le dépasse. L'absurde reposant dans la nature impose à l'homme d'accepter la condition des êtres vivants. De l'autre, il y a l'absurde s'inscrivant dans la culture, dans la communauté humaine. L'absurde y enseigne l'impératif de lutter contre cette évidence irréductible. Il s'y révèle l'activité de l'esprit humain devant l'extériorité du monde; extériorité qui est englobée par la lumière de la connaissance et du savoir du sujet. L'absurde reposant dans la culture impose à l'homme la nécessité de s'engager dans le cours du monde, dans l'histoire humaine.

Nous pensons que toute l'écriture camusienne s'inscrit dans cette double nécessité. L'une impose l'impératif de lutter pour transformer le monde, pour établir une communication entre les hommes, pour construire une fraternité possible dans un monde meilleur. L'autre impose l'acceptation du devenir naturel des espèces, l'acceptation de la mort, car l'absurde ne parle pas seulement de la mort et de la solitude. Il parle aussi de la beauté et du bonheur. Il enseigne aussi bien la beauté que la mort. Il enseigne que vie et mort ne possèdent pas de signification. L'absurde parle également de la vie et de la mort. De même que la mort n'est pas compréhensible, de même la beauté et le bonheur ne sont pas non plus compréhensibles pour l'homme. Aussi bien la mort que le bonheur n'enseigne rien à l'homme.

#### **1.2.4 Le visage**

Dans ce chapitre, nous essayons de réfléchir sur la structure du récit *Entre oui et non*, mais, par cette réflexion, nous sommes menés à penser à la signification de l'écriture. Cette signification repose sur une expérience fondamentale de l'écrivain par laquelle il apprend le sens irréductible de son existence. Ici, c'est le sentiment de solitude à deux qui traduit le rapport

fondamental de l'homme au monde. Et la solitude à deux ressentie par le sujet de l'écriture enseigne l'humanité de l'homme Albert Camus. Et l'humanité de l'homme s'y révèle par un visage, qui est celui de son monde.

Mais ce visage se dévoile par une double inscription, c'est-à-dire que ce visage est composé par deux plans, deux registres. Et ces deux plans et ces deux registres se superposent.

Au fond de ce visage du monde, apparaissent les traits du visage de la mère. S'y inscrit la fragilité humaine signalée par le visage féminin<sup>42</sup> de sa mère. Le féminin y représente l'autre absolu de l'homme de l'écriture. L'image de la mère représente le fond où repose l'écriture; fond signalant le passé immémorial du héros.

À la surface de ce visage du monde, apparaissent les traits du visage de l'Arabe. S'inscrit ici la même fragilité signalée par la mère, mais cette fragilité s'y révèle par le visage d'un inconnu. L'Arabe y représente l'autre absolu du sujet de l'écriture. L'image de l'Arabe symbolise la surface de l'écriture; surface signalant le présent du narrateur.

---

<sup>42</sup> Pour Emmanuel Levinas, autrui en tant qu'autrui n'est pas seulement un alter ego; au contraire autrui est ce que moi, je ne suis pas; et il l'est en raison de mon altérité même. Levinas écrit : "Il [autrui] est, par exemple, le faible, le pauvre, 'la veuve et l'orphelin', alors que moi je suis le riche ou le puissant [...]" (p. 75). Selon le philosophe, l'extériorité de l'autre n'est pas simplement due à l'espace qui sépare ce qui par le concept demeure identique ni une différence quelconque selon le concept qui se manifesterait par l'extériorité de l'espace; puisque l'altérité n'est ni spatiale ni conceptuelle. Levinas se questionne: "Quelle est l'altérité qui n'entre pas purement et simplement dans l'opposition des deux espèces du même genre" (p. 77). Et il répond: "Je pense que le contraire absolument contraire, dont la contrariété n'est affectée en rien par la relation qui peut s'établir entre lui et son corrélatif, la contrariété qui permet au terme de demeurer absolument l'autre est le *féminin*" (p. 77). Pour Levinas, la différence des sexes découpe la réalité et conditionne la possibilité même de la réalité comme multiple. Ainsi, le pathétique de l'amour consiste en une dualité insurmontable des êtres. Le philosophe écrit: "L'autre en tant qu'autre n'est pas ici un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il se retire au contraire dans son mystère" (p. 78). Ce qu'il importe à Levinas dans la notion de féminin, c'est un mode d'être qui consiste à se dérober à la lumière. Le féminin est la fuite devant la lumière, la façon de l'exister humain se réalisant par la dissimulation. Et pour Levinas, ce fait de se cacher, c'est la pudeur. Puisque, dans la pudeur, autrui n'est pas posé comme quelque chose qui est sous les puissances de la liberté du sujet percevant ou pensant. Poser autrui comme mystère dans le mouvement de la pudeur, c'est poser autrui au sens inverse de celui de la conscience intentionnelle par laquelle le subjectif par l'hypostase accomplit l'existant de l'hypostase. Levinas écrit : "La transcendance du féminin consiste à se retirer ailleurs, mouvement opposé au mouvement de la conscience" (p. 81). L'éros diffère donc de la possession et du pouvoir, puisqu'il ne se réalise ni par la lutte ni par la fusion ni par la connaissance. L'éros est la relation avec la dimension de l'altérité qui se réalise par le mouvement de la caresse. Levinas précise: "La caresse est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact" (*Le temps et l'autre*, p. 82). Pour le philosophe, la caresse est l'attente de l'avenir pur, sans contenu. Car, par le mouvement de la caresse, le sujet éprouve l'accroissement de sa faim et des promesses de l'avenir. Cependant, l'absence signalée par la caresse ne signifie pas l'absence du pur néant, mais l'absence dans un horizon d'avenir, absence qui est le temps lui-même. L'extériorité de la dimension de l'altérité comprise comme féminin justifie alors l'acte même d'écriture, puisqu'ici ne s'inscrit pas le mouvement de la conscience ni de la connaissance, mais le mouvement du désir de communication avec l'autre. L'écriture se justifie par le désir de parler à quelqu'un. La communication demeure le sens ultime de l'écriture; puisque celle-ci se réalise comme le mouvement de la caresse de l'éros sur lequel se fonde l'avenir. Avenir où se dessine le fils absent mais naissant du discours et justifiant le discours lui-même.

L'image de la mère et l'image de l'Arabe sont donc réunies dans une seule image exposant le visage du monde représentant l'autre fondamental du sujet de l'écriture. Car c'est sur ce visage de double face signalant l'humain de l'homme dans cette double représentation de l'autre que le sujet de l'écriture appréhende sa propre image, c'est-à-dire sa propre humanité. Ainsi l'image de l'écrivain se superpose à ces deux autres images antérieures signalant l'autre du sujet de l'écriture, vu que l'image de l'écrivain est reflétée par cette double image du monde où mère et Arabe s'inscrivent. Le visage de l'écrivain se réfléchit sur ce miroir du monde où mère et Arabe se réunissent.

Le fond du récit constitue l'essence de l'homme; ce fond est signalé par l'image de la mère qui renvoie à la vie incarnée du héros. Le fond du récit parle de l'essence humaine. Ce fond signe l'envers du monde où s'inscrit le temps soutenu d'éternité d'où jaillit la création. S'inscrit ici la fragilité du visage féminin.

La surface du récit constitue l'existence de l'homme; cette surface est signalée par l'image de l'Arabe qui renvoie au narrateur du récit. L'endroit de l'existence indique le cours du monde où s'inscrit la temporalité du récit. Il y apparaît la fragilité du visage masculin du frère de l'homme.

Comment cette double inscription du visage se révélant par deux plans se produit-elle?

L'écrivain se souvient d'un soir où il fait compagnie à sa mère parce qu'elle a subi l'attaque d'un inconnu, un Arabe, lorsqu'elle était seule au balcon de sa maison à la fin de la journée:

Un soir, on avait appelé son fils – déjà grand – auprès d'elle. Une frayeur lui avait valu une sérieuse commotion cérébrale. Elle avait l'habitude de se mettre au balcon à la fin de la journée. Elle prenait une chaise et plaçait sa bouche sur le fer froid et salé du balcon. Elle regardait alors passer les gens. Derrière elle, la nuit s'amassait peu à peu. Devant elle, les magasins s'illuminaient brusquement. La rue se grossissait de monde et de lumières. Elle s'y perdait dans une contemplation sans but. Le soir dont il s'agit, un homme avait surgi derrière elle, l'avait traînée, brutalisée et s'était enfui en entendant du bruit (*E et E*, p. 63).

Ce soir-là, en veillant sa mère, l'homme apprend son amour pour celle qui représente la fragilité et la vulnérabilité de l'être aimé, signe de la féminité du monde. Ce que le héros ressentait ce soir-là auprès de sa mère lui enseigne aujourd'hui l'impératif lui imposant sa responsabilité envers l'autre représenté ici par le visage de sa mère. Cet impératif émerge comme un désir d'aimer l'autre représente la fragilité de l'être féminin aimé: "Il ne restait plus qu'un



*grand jardin de silence* où croissaient parfois les gémissements apeurés de la malade. Lui ne s'était jamais senti aussi dépaycé. Le monde s'était dissous et avec lui l'illusion que la vie recommence tous les jours. Rien n'existait plus, études ou ambitions, préférences au restaurant ou couleurs favorites. Rien que la maladie et la mort où il se sentait plongé..."(*E et E*, p. 64-65; nous soulignons). Ce soir-là, le héros de jadis appréhendait le sens de son rapport au monde, et c'est ce sens que l'écrivain d'aujourd'hui veut imprimer au monde par son écriture.

L'écriture enseigne aujourd'hui à l'homme du passé, du présent et du futur une seule signification. Ici, l'homme sort des projets du monde pour établir une relation avec l'autre se constituant d'un acte de donation pure. L'écriture vise à réaliser cet acte pur de donation. Elle est ici l'acte d'offrir la parole à l'autre. Offrir la parole à l'autre signifie donner son propre être, sa propre existence à cet autre absolu et primordial qui est celui se révélant par le visage de sa mère. Puisqu'elle, la mère, celle qui devrait aimer et protéger son fils, lui enseignant la communion des êtres, lui apprend au contraire l'amour que lui, le fils, devrait offrir à autrui. Le passage de l'enfance à la maturité inscrite dans le récit expose cet apprentissage par lequel l'homme se dépouille du désir d'être aimé pour éprouver le désir d'aimer l'autre. Il sort de l'existence de fils pour être l'adulte qui entend l'impératif d'aimer l'autre: signe de la fragilité et de la féminité irréductibles du monde: "Et même il avait fini par s'endormir. Non cependant sans emporter l'image désespérante et tendre d'une solitude à deux. *Plus tard, bide plus tard, il devait se souvenir de cette odeur mêlée de sueur et de vinaigre*, de ce moment où il avait senti les liens qui l'attachaient à sa mère" (*E et E*, p. 65; nous soulignons).

Nous percevons que c'est le souvenir de l'odeur que le héros ressentait ce soir-là auprès de sa mère qui lie son passé à l'expérience de l'écrivain révélée par la métaphore de la chatte: "L'odeur de mort se mélangeait à l'odeur d'urine. Je m'assis alors au milieu de toute cette misère et, les mains dans l'ordure, respirant cette odeur de pourriture, je regardais longtemps la flamme démente qui brillait dans les yeux verts de la chatte, immobile dans un coin" (*E et E*, p. 67). C'est l'odeur qui lie les deux expériences, celle du passé du héros et celle de l'image métaphorique du présent de l'écrivain. L'odeur du passé y devient l'odeur du présent de l'écriture. La chatte renvoie à la mère, ainsi que la mère renvoie à la chatte, car dans les deux images se révèle une même odeur enseignant une même signification: amour et solitude, familiarité et étrangeté. Cette liaison est celle de l'envers du monde liant la vie incarnée du héros à l'existence virtuelle de l'écrivain.

Mais où le présent du narrateur s'inscrit-il?

Dans le café maure, il y a aussi une odeur qui attache les deux autres souvenirs au présent de la narration. Le narrateur dit: "Toute l'odeur du quartier remonte par la fenêtre" (*E et E*, p. 69). Entre le passé lointain, passé immémorial de jadis du héros-enfant et le futur absent de l'écriture se formalisant par l'image métaphorique, il y a la présent du narrateur vécu dans un passé plus proche; passé dans lequel l'enfant d'autrefois rentre dans son pays natal et copartage sa vie avec un inconnu dans un café maure.

Bref, c'est le souvenir de l'odeur qui réalise la liaison des trois expériences constituant le récit et inscrivant le parcours de compréhension du sujet de l'écriture. Ces trois odeurs - l'odeur de mort dans la chambre de sa mère au passé immémorial, l'odeur rentrant par la fenêtre dans le café au présent de la narration et l'odeur de mort dans l'image de la chatte dévorant l'un à l'un ses petits au futur de l'écriture<sup>43</sup> - parlent également du sens fondamental du sujet de l'écriture. La répétition du souvenir de l'odeur marque la répétition des trois sphères de compréhension du récit: le passé immémorial du héros, le présent du récit du narrateur, et futur absent de l'inspiration de l'écrivain. Ces trois expériences s'unissent ici pour enseigner à l'homme la signification de sa condition dans le monde; signification parlant de la solitude à deux; parlant de l'amour et de la solitude qui s'impose à l'existence de l'homme. Amour et solitude signalent le sens de la relation de l'homme au monde. Amour et séparation, solitude et étrangeté, sont les deux faces de la vérité du sujet de l'écriture, les deux faces de la condition humaine.

Liant ces trois sphères de compréhension par le sens de l'odeur, le sujet de l'écriture est en face de l'apprentissage de la mort inscrite dans l'existence de l'homme. La mort devient la vérité de l'écriture: "Et pourtant, à l'heure même où le monde croulait, lui vivait" (*E et E*, p. 65). Mais l'apprentissage de la mort enseigne aussi le sens de la vie, puisque, de même que la mort et la solitude se révèlent à travers les visages de l'amour, la vie et l'amour se révèlent par les visages de la mort. L'homme y apprend le sens de son existence et la signification de son humanité: "L'enfant a fait ses devoirs. Il est aujourd'hui dans un café sordide. Il est maintenant un homme. N'est-ce pas cela qui compte? Il faut bien croire que non, puisque faire ses devoirs et accepter d'être un homme conduit seulement à être vieux" (*E et E*, p. 62).

---

<sup>43</sup> Gaston Bachelard écrit : "Les images visuelles sont si nettes, elles forment si naturellement des tableaux qui résument la vie, qu'elles ont un privilège de facile évocation dans nos souvenirs d'enfance. Mais qui voudrait pénétrer dans la zone de l'enfance indéterminée, dans l'enfance à la fois sans noms propres et sans histoire, serait sans doute aidé par le retour des grands souvenirs vagues, tels que sont les souvenirs des odeurs d'autrefois. Les odeurs! premier témoignage de notre fusion au monde" (*La poésie de la rêverie*, p. 118).

Le visage humain dévoilé sur les traits du visage fragile de la mère lui apprend le sens de la fragilité de l'autre: "Si ce soir, c'est l'image d'une certaine enfance qui revient vers moi, comment ne pas accueillir la leçon d'amour et de pauvreté que je puis en tirer? Puisque cette heure est comme un intervalle entre le oui et le non, je laisse pour d'autres heures l'espoir ou le dégoût de vivre" (*E et E*, p. 68). Et cet apprentissage réalisé par le dévoilement du visage fragile de la mère s'étend au visage de l'autre représenté par l'Arabe. Puisque la mère est comme l'autre auquel l'homme répond par l'écriture en lui offrant son amour sous forme de parole; parole qui devrait remplir "ce jardin de silence" qui s'inscrit aujourd'hui entre lui et l'autre, comme il s'inscrivait hier entre lui et sa mère.

Dans ce récit, le monde entier se réduit à ce visage humain portant les traits de la mère au fond et les traits d'autrui à la surface. La féminité de la mère enseigne la parole de l'écriture qui est l'expression d'un désir de donner voix à cet autre; autre se dévoilant ici par la fragilité de la mère. La masculinité de l'Arabe enseigne la parole du récit qui est l'expression du désir de donner voix à cet autre inconnu; autre se dévoilant par l'étrangeté de l'Arabe. Double amour enseignant un double discours. L'un se réalise par l'écriture de l'écrivain. L'autre, par le récit du narrateur. Mais ces deux discours parlent également du désir de donner voix à ce qui dans le monde n'est que silence. Puisque c'est le même jardin de silence qui s'inscrit dans l'endroit du monde et dans l'envers du monde. Et l'écrivain écrit pour faire de l'écriture l'espace où la voix de l'autre puisse s'inscrire. L'unique but de l'écriture est ici de remplir ce jardin de silence demeurant aussi bien dans l'envers que dans l'endroit du monde; demeurant aussi bien dans la vie personnelle de l'homme que dans l'universalité des relations humaines. C'est ce projet que Camus lui-même précise dans la préface de la réédition de *L'envers et l'endroit*: "Si, malgré tant d'efforts pour édifier un langage et faire vivre des mythes, je ne parviens pas un jour à récrire *L'envers et l'endroit*, je ne serai jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure. Rien ne m'empêche en tout cas de rêver que j'y réussirai, d'imaginer que je mettrai encore au centre de cette œuvre l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice et un amour qui équilibre ce silence" (*E et E*, p. 31).

Cependant, cet amour qui soutient l'écriture comme projet de donner voix à l'autre ne se révèle pas explicitement dans le récit. Ce projet est voilé par le discours du narrateur, mais c'est lui qui permet l'émergence de l'écriture. Car c'est ce visage composé par une double face qui permet que le sujet de l'écriture émerge en produisant une parole par laquelle il atteint son

identité. L'écrivain est ici comme sa mère, puisque de même que sa mère aime ses fils sans jamais leur dire: "Elle les aime d'un égal amour qui ne s'est jamais révélé à eux" (*E et E*, p, 60), l'écrivain aime l'autre sans jamais révéler son amour explicitement par son discours. Et c'est la trace de cet amour pour l'*autre* qui ne se révèle pas explicitement dans les récits camusiens que nous allons essayer de dévoiler par ce travail.

## 1.3 Nature et histoire

### 1.3.1 *La mort dans l'âme*

Dans *La mort dans l'âme*, nous percevons que la construction du concept d'absurde ne porte pas seulement un double sens, mais que celui-ci s'inscrit aussi dans un double registre. De fait, l'absurde camusien s'inscrit tant dans le registre de la nature que dans celui de la culture.

Ce récit commence par la description d'une ville sombre et sans soleil, Prague, où le narrateur est suffoqué par la laideur, la solitude et l'abandon. Ici, le narrateur rencontre la mort. Un homme anonyme habitant dans la chambre à côté de la sienne dans un hôtel vient de mourir. Le narrateur décrit comment il apprend la signification de cette mort:

La porte de la chambre était à demi ouverte, de sorte que l'on voyait seulement un grand mur peint en bleu. Mais *la lumière sourde dont j'ai parlé plus haut projetait sur cet écran l'ombre d'un mort étendu sur le lit et celle d'un policier montant la garde devant le corps. Les deux ombres se coupaient à angle droit.* Cette lumière me bouleversa. Elle était authentique, une vraie lumière de vie, d'après-midi de la vie, une lumière qui fait qu'on s'aperçoit qu'on vit. Lui était mort. Seul dans sa chambre (*E et E*, p. 85, nous soulignons).

Nous désirons remarquer dans cette citation la référence à une image composée par une double figure donnée par deux hommes différents. L'un révèle un dessin horizontal; ce dessin indique l'image projetée sur la paroi de l'homme mort. L'autre révèle un dessin vertical; ce dessin indique l'image projetée sur le mur de l'homme vivant. Le narrateur attire l'attention sur le fait que les deux ombres se coupaient à angle droit. Ce fait nous fait penser à l'axiome de l'absurde. Camus écrit: "L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence

déraisonnable du monde”<sup>44</sup>. Horizontalité du silence du monde qui, en même temps qu’elle s’y oppose, rencontre la verticalité du désir humain.

À la suite de ce texte, le narrateur quitte Prague où il éprouve l’expérience de mort et va en Italie où il se réjouit des beautés naturelles de ce pays chaud de la méditerranée. Le narrateur y décrit le paysage de la nature où un cyprès droit impose sa verticalité dans les plaines d’Italie: “J’entre en Italie. Terre faite à mon âme, je reconnais un à un les signes de son approche. Ce sont les premières maisons aux tuiles écaillées, les premières vignes plaquées contre un mur que le sulfatage a bleui. Ce sont les premiers linges tendus dans les cours, le désordre des choses, le débraillé des hommes. Et le premier cyprès (*si grêle et pourtant droit*), le premier olivier, le figuier poussiéreux” (*E et E*, p. 89; nous soulignons). Ici, nous pouvons percevoir aussi la ligne horizontale donnée par le paysage naturelle et la ligne verticale donnée par l’arbre. D’un côté, l’horizontalité de la beauté de la nature reposant sur elle-même. De l’autre, la verticalité de l’arbre imposant son élan vital, sa régénération naturelle, son devenir<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> *Mythe de Sisyphe*, p. 45.

<sup>45</sup> Selon Gilbert Durand, l’arbre s’inscrit dans le régime nocturne de l’imaginaire. Le régime nocturne de l’image réhabilite le côté méprisé et répudié par l’antinomie établie par le régime diurne. En posant l’image de la virilité masculine, le régime diurne répudie les images et symboles représentant le devenir et la mort, apparaissant ici sous les traits du visage féminin. Au contraire, le régime nocturne de l’image réhabilite les faces du temps mortel en découvrant sa force d’action dans le temps lui-même et dans la mort elle-même. Le régime nocturne ne répudie plus les images de la féminité, de la mort et du devenir; au contraire ce régime de l’image s’engage dans un retour à la matière substantielle d’où jaillissent la vie, le temps et la mort. D’abord, le régime nocturne réalise l’euphémisation des faces destructeurs du temps. Ici, l’imaginaire inverse le contenu des images de la nuit, de la mort et du temps. Ce faisant, l’imaginaire plonge dans la nuit, dans la mort et dans le flux temporel par un mouvement de descente vers une origine essentielle en essayant de racheter les images du repos et de l’accueillement. Ici, la pensée recherche la lumière dans la nuit et transforme La Chute dans la matière et dans le temps en descente accueillante. Ici, c’est le premier groupe de symboles du régime nocturne de l’image. Ensuite, par l’euphémisation des faces du temps et par la réhabilitation du côté répudié par le régime diurne de l’imaginaire, le régime nocturne entre dans le procès de fabulation où l’antinomie se présente simultanément. L’imaginaire s’inscrit dès lors dans une constellation des symboles organisés dans une histoire dans laquelle le devenir s’accomplit. Ainsi, l’imaginaire maîtrise la mort et le devenir par la fabulation d’un mythe. Ici, s’inscrit le second groupe de symboles du régime nocturne de l’image où la nuit est une propédeutique nécessaire pour le jour, une promesse indubitable de l’aurore. Dans ce deuxième groupe de l’imaginaire, les images et symboles s’organisent autour de la recherche d’une valeur reposant dans le flux temporel lui-même; valeur synthétisant les aspirations de transcendance et les intuitions du devenir. Mais la transcendance ne s’y affirme pas comme elle s’affirmait dans le régime diurne de l’image, car dorénavant la finalité des symboles n’est pas de produire l’ascension jusqu’au cimes de la transcendance et du surhumain; au contraire dès lors les symboles visent à produire une pénétration dans le centre de la substance de la matière et du temps. L’imagination nocturne y est menée à la dramatisation cyclique dans laquelle s’organise le mythe du retour. Les symboles cycliques émergent d’une méditation sur la lune, le premier mort et le premier mort ressuscité. Mais le drame lunaire est lié aux cultes agraires. La plante et ses cycles sont une réduction microscopique et isomorphe des fluctuations de l’astre nocturne. Le symbolisme végétal contamine toute la méditation sur la durée et le vieillissement. L’arbre s’inscrit d’abord dans cette constellation des symboles. Mais l’arbre est contaminé aussi par les archétypes ascensionnels, puisque l’imagination de l’arbre est surdéterminée par les schèmes verticalistes, et ainsi l’imagination de l’arbre rompt avec la mythologie cyclique dans laquelle se refermait l’imagination cyclique de régénération du végétal par l’imposition de ce côté progressiste mis en évidence par sa verticalité. Durand écrit: “Au

La nature en Italie enseigne le même absurde que la mort d'un homme quelconque enseignait auparavant à Prague. Les deux images parlent donc d'une même émotion, elles exposent un même apprentissage.

Dans l'hôtel à Prague, l'image révèle la mort d'un homme; et, par cette image, la mort exige l'acceptation de cette irréductible évidence de la mort; mais à cette image de la mort, s'oppose un sentiment de refus et de révolte. Refus et révolte symbolisés par l'image verticale de l'autre homme qui est auprès de l'homme mort.

En Italie, l'image révèle la beauté d'un paysage inhumain qui ne demande rien à l'homme; mais à cette image de la beauté purement contemplative s'oppose la verticalité des arbres, des maisons, des oliviers. La verticalité de l'arbre est l'image virile de l'être vivant et de l'homme lui-même. À la contemplation de la nature s'oppose donc l'élan vital du vivant et l'attitude héroïque et virile de l'homme.

En Italie et à Prague se présente la même structure sous forme d'axiome. La verticalité du désir, de l'élan vital, de l'effort de l'être vivant s'oppose à l'horizontalité de la nature, du silence du monde, de la mort de tous les êtres vivants. La verticalité enseigne l'action, l'activité. L'horizontalité expose la passivité, la contemplation. À Prague, l'axiome parle du monde humain. En Italie, l'axiome parle de la nature. Horizontalité et verticalité, passivité et activité s'exposent également dans les deux images, dans celle de la nature et dans celle de la culture. Les deux images sont donc composées par une ligne verticale et une ligne horizontale. La ligne horizontale symbolise l'acceptation, tandis que la ligne verticale symbolise l'effort de l'esprit pour réaliser la vie même ayant reconnu qu'elle est marquée irrémédiablement par le sceau de la mort.

En effet, la première expérience enseignant le sens de la mort mène à la deuxième expérience enseignant le sens de la beauté; car ces deux expériences constituent en effet une

---

premier abord l'arbre semble venir se ranger aux côtés des autres symboles végétaux. Par sa floraison, sa fructification, par la plus au moins abondance caducité de ses feuilles il semble inciter à rêver une fois de plus un devenir dramatique. Mais l'optimisme cyclique paraît renforcé dans l'archétype de l'arbre, car la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine. Insensiblement l'image de l'arbre nous fait passer de la rêverie cyclique à la rêverie progressiste. Il y a tout un messianisme sous-jacent au symbolisme des frondaisons, et tout arbre qui bourgeonne ou fleurit est un arbre de Jessé" (*Op.cit*, p. 391). Mais Durand précise que, si l'imaginaire méditant sur le symbole de l'arbre est conduit du cycle à la transcendance, cela ne veut pas dire que cette transcendance est celle du régime diurne qui est une insurrection polémique contre le temps; ici, au contraire, c'est une transcendance incarnée dans le temps. Ainsi, le symbole de l'arbre mène l'imaginaire à collaborer dynamiquement avec le devenir. Le devenir s'allie à toute maturation et à toute croissance donnée par le vecteur végétal et vertical du progrès.

unique expérience absolue, la signification de la mort se devenant lisible au moment où émerge la signification de la vie: “Ce silence intérieur qui m’accompagne, il naît de la course lente qui mène la journée à cette autre journée” (*E et E*, p. 89). Une journée mène à l’autre. La première journée parle de la mort et la deuxième parle de la vie. La première parle de l’angoisse en face de la mort et la deuxième parle de la beauté. Mais elles apportent le même message, car les deux expériences révèlent l’absurdité du monde signifiant à la fois la gratuité de la vie et la finitude de l’existence: “Bien sûr, je n’avais pas changé, je n’étais seulement plus seul. À Prague, j’étouffais entre les murs. Ici, j’étais devant le monde, et projeté autour de moi, je peuplais l’univers des formes semblables à moi”(E et E; p. 92). Or, la mort de l’homme et la beauté de la nature parlent également de l’absurdité de l’existence. Les deux expériences parlent du néant. L’odeur de fleurs enseignant le sens de la vie et de la beauté en Italie et l’odeur de vinaigre et de concombre enseignant la sens de la mort à Prague; les deux odeurs parlent également d’une même signification: le néant et le plein, la mort et la vie sont les deux faces d’une même vérité. Et cette vérité s’inscrit aussi bien dans la nature que dans la vie humaine.

Selon nous, l’expérience de l’absurde éprouvée par Camus porte une double face. Elle parle à la fois de l’acceptation et du refus, de le oui et du non, de l’action et de la passivité, de la mort et de la vie. Camus écrit: “On ne découvre pas l’absurde sans être tenté d’écrire quelque manuel de bonheur. [...] Le bonheur et l’absurde sont deux fils d’une même terre”<sup>46</sup>. L’acceptation met l’homme en face d’un monde où tout ce qui meurt renaît aussitôt, renouvelé par la mort. L’acceptation est représentée par l’image horizontale qui s’inscrit aussi bien dans le paysage naturel en Sicile que par l’homme mort dans la chambre de l’hôtel à Prague. Au contraire, le refus met l’homme en face de la nécessité de lutter pour affirmer son existence, pour créer son avenir et s’engager dans le cours du monde. Le refus est représenté par l’image verticale signalée aussi bien par l’homme en face de l’homme mort dans la chambre de l’hôtel à Prague que par l’arbre imposant sa virilité et son élan vital en face d’un paysage horizontal et impérissable de la nature dans de la nature en Sicile.

La verticalité et l’horizontalité inscrites dans ces deux expériences nous renvoient à l’axiome de l’absurde. La verticalité signale le désir de l’homme de faire face au silence du monde. L’horizontalité indique le silence du monde s’opposant au désir de l’homme. L’horizontalité parle de la nature où s’inscrivent et la mort et la contemplation. L’horizontalité

---

<sup>46</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 167.

signale à la fois la contemplation de la beauté de la vie et l'acceptation de la mort. La verticalité parle de l'histoire et de l'avenir humains. La verticalité signale et le travail et la création de l'homme. La verticalité symbolise la révolte de l'homme.

Néanmoins, l'homme et la mort appartiennent au deux segments, vu que l'homme et la mort s'inscrivent également dans la nature et dans l'histoire. Mais, tandis que la nature révèle un monde déjà réalisé où l'homme n'est que le patient contemplant la beauté et les vérités irréductibles du monde naturel, au contraire, l'histoire révèle un monde à construire, où l'homme est l'agent créant son propre avenir.

La verticalité signe l'effort, le travail, la puissance du désir de l'homme en face de l'écoulement du temps et de la mort. La verticalité de l'arbre enseigne à l'homme qu'il est possible de construire l'avenir par une création en dominant le temps de la mort d'où jaillit la vie. De fait, l'arbre gère ses fruits à partir de la mort elle-même. L'arbre montre le cycle de la nature, vie et mort, mort et régénération. Chaque cycle de la nature est faite de vie et de mort, de mort et de renaissance. Le mythe de Sisyphe représente aussi cette répétition exhaustive d'une création cheminant en direction de la mort, sans perdre pourtant les forces de créer malgré la certitude de sa disparition à la fin du parcours:

Dans toutes les écoles de la patience et de la lucidité, la création est la plus efficace. Elle est aussi le bouleversant témoignage de la seule dignité de l'homme: la révolte contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile. Elle demande un effort quotidien, la maîtrise de soi, l'appréciation exacte des limites du vrai, la mesure et la force. Elle constitue une ascèse. Tout cela 'pour rien', pour répéter et piétiner. Mais peut-être la grande œuvre d'art a moins d'importance en elle-même que dans l'épreuve qu'elle exige de l'homme et l'occasion qu'elle lui fournit de surmonter ses fantômes et d'approcher d'un peu plus près sa réalité nue<sup>47</sup>.

Mais l'arbre n'impose pas seulement le symbole cyclique de la régénération de la nature, car, par sa verticalité, l'arbre signale aussi l'effectuation de l'avenir, la réalisation de l'histoire. Par la verticalité de l'arbre, les cycles de la nature biologique se répétant à l'infini inscrivent l'image du *grand temps*<sup>48</sup>. Grand temps où la vie se répète cycliquement vers l'accomplissement

---

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 156.

<sup>48</sup> Durand précise que la méditation sur le temps inscrite sous le régime nocturne de l'image promet une cosmologie dramatique et synthétique dans laquelle se révèle les images du jour et de la nuit. La réhabilitation de la mort et du devenir conduit l'imaginaire du régime nocturne à fabuler un récit intégrant le retour. L'imagination nocturne par les images de l'intimité et de quiétude qu'elle promet est conduite à la dramatisation cyclique du mythe de l'éternel retours. La plongée dans l'intimité substantielle, l'exorcisme des terreurs du temps et de la mort par l'euphémisation conduisent l'imaginaire à une syntaxe de la répétition par laquelle l'homme essaie de vaincre le temps et la mort, essaie de dominer Cronos. Ainsi, l'imaginaire aboutit dans les mythologies du progrès, dans les messianismes ou



final de sa destinée. La verticalité de l'arbre enseigne le sens de la verticalité humaine<sup>49</sup>. Le cours de l'histoire humaine se révèle comme les cycles de la nature; mais, dès lors, chaque cycle s'ajoute au précédant pour répéter le cycle de la vie et de la mort, non plus comme *nature naturée*<sup>50</sup>, répétant toujours le même; mais comme *nature naturant*, réunissant tous les cycles de régénération de la matière dans un seul et *grand cycle*. Ce grand cycle réalise le grand temps où s'inscrit le devenir d'une espèce. Désormais, chaque cycle de la répétition montre l'effort de l'homme de se rendre au plus près de sa vérité essentielle<sup>51</sup>.

### 1.3.2 Le premier apprentissage

De plus, nous constatons que *La mort dans l'âme* est constitué de deux expériences. L'une, c'est l'expérience négative à Prague où le narrateur apprend le sens de la mort marqué par le souvenir d'une odeur de vinaigre: "Parfois, seulement, une odeur aigre de concombre et de vinaigre vient réveiller mon inquiétude" (*E et E*, p. 94 -95). L'autre est l'expérience positive en Italie où le narrateur rencontre toute la beauté et la clarté d'une nature exubérante: "Il faut alors

---

dans les philosophies de l'histoire. Dès lors, l'imagination nocturne s'organise en deux catégories. L'une c'est celle qui privilégie la puissance de la répétition infinie des rythmes temporels. L'autre est celle qui s'associe au caractère génétique et progressiste du devenir par une méditation sur la maturation biologique. Mais ces deux catégories de symboles se constituent par des récits, les mythes. Ces mythes sont généralement des mythes synthétiques qui essaient de réconcilier les antinomies de temps. D'un côté, la terreur devant le temps qui se dissipe; de l'autre, l'espoir d'une réalisation dans le temps. Ces mythes portent alors une phase tragique et une autre triomphante. Et ces deux phases s'organisent toujours dans une dramatique. Ainsi, la répétition cyclique implique une hypostase. Et l'année marque le point précis où l'imagination domine le flux temporel par une figure spatiale. Par l'année, le temps prend une figure spatiale circulaire. Il importe dans le calendrier la faculté de détermination et de recommencement des périodes temporelles. L'an nouveau est un recommencement, une création répétée (*Op. cit.*).

<sup>49</sup> Durand écrit: "Par la verticalité, l'arbre cosmique s'humanise et devient symbole du microcosme vertical qui est l'homme [...]". Et il continue: "Le verticaliste facilite beaucoup ce 'circuit' entre le niveau végétal et le niveau humain, car son vecteur vient renforcer encore les images de la résurrection et du triomphe" (*Ibid.*, p. 395).

<sup>50</sup> La nature naturée est la nature passive de la Nature conçue comme nature créée. La nature naturante est la nature productrice; et c'est l'homme qui est cette nature naturante, car dans l'homme, la Nature vient à la conscience. Cependant, l'homme ne réalise la nature qu'en s'intégrant à la Nature, puisqu'il n'est que l'ouverture à l'être de la Nature. Puisque seule la Nature peut produire l'homme, seul le fond peut produire ce qui s'instaure comme fondement (DUFRENNE, Mikel. *O poético*)

<sup>51</sup> Durand précise que les philosophies de l'histoire s'inscrivent sous le régime nocturne de l'image. Mais à grosso modo il y a deux conceptions contraires constituant le mythe historiciste. L'une c'est une conception extatique. Ici, se présente une conception totalisante et cyclique du devenir. Le devenir est constitué par les cycles de mort et de régénération. L'imaginaire y privilégie la puissance de la répétition infinie des rythmes temporels où s'inscrit le mouvement cyclique de la destinée. L'histoire se présente ici comme une histoire éternelle et immuable. L'autre est la conception progressiste ou messianique. S'y présente une conception messianique ou révolutionnaire de l'histoire. L'histoire marche en direction de la concrétisation finale de l'absolu. L'imaginaire y privilégie le rôle génétique et progressiste du devenir en accentuant les images de la maturation biologique faisant les êtres passer par les péripéties dramatiques de l'évolution. (*Op. cit.*).

que je pense à Vicence” (*E et E*, p. 95). Nous remarquons que le texte commence par l’expérience à Prague et se termine par l’expérience en Italie. À la fin, le narrateur réunit ces deux expériences contradictoires dans une synthèse résumant le sens final de son existence: “Mais les deux me sont chères et je sépare mal mon amour de la lumière et de la vie d’avec mon secret attachement pour l’expérience désespérée que j’ai voulu décrire. On l’a compris déjà, et moi, je ne veux pas me résoudre à choisir” (*E et E*, p. 95).

Cependant, le paradoxe que nous constatons dans ce texte ce n’est pas cette réunion des contraires dans une synthèse décrite à la fin du récit; le paradoxe se trouve dans la constatation que la deuxième expérience décrite par le texte, celle qui a eu lieu en Italie n’est pas réellement la deuxième expérience vécue par le héros de l’histoire; cette expérience renvoie en effet le narrateur à un passé plus lointain, mais absent du récit. La deuxième expérience décrite par le narrateur du récit renvoie à une autre expérience qui n’est pourtant pas décrite dans les limites du texte. En fait, l’expérience négative passée à Prague n’est pas véritablement la première expérience constituant l’écriture. Certes, l’expérience vécue à Prague est la première expérience apparaissant dans les limites du récit, mais elle est ultérieure à une autre expérience dont la signification s’approche davantage de la signification de la deuxième expérience décrite par le narrateur, celle de l’Italie. En réalité, antérieurement à l’événement de la narration, avant tout ce qui est narré dans le récit, il y a implicitement une autre expérience plus originaire qui enseigne le sens de la beauté, celle du héros de l’histoire jouissant du bonheur dans sa terre natale: “Alors je pensais désespérément à ma ville, au bord de la Méditerranée, aux soirs d’été que j’aime tant, très doux dans la lumière verte et pleins de femmes jeunes et belles” (*E et E*, p. 86-87). La lumière enseignant la beauté et le bonheur est la première expérience; expérience originaire soutenant la pensée du narrateur qui émerge du texte. Ainsi, nous concluons que ce n’est pas l’expérience négative exposée par le narrateur au début du récit qui enseigne la valeur impliquée dans l’écriture. Ce n’est pas le sens de la mort appréhendé par le narrateur du récit qui enseigne la signification mesurant les événements narrés dans le récit. L’expérience de la mort démarre la pensée du narrateur, elle inaugure la narration du récit; mais elle ne fixe pas le contenu de cette pensée et le sens de l’écriture. Tout ce qui est dit dès le début du texte par le narrateur du récit est soutenu par une expérience originaire et hors du récit. Alors nous concluons que ce n’est pas la mort qui donne mesure aux sens de la vie. Au contraire, nous pensons que c’est la vie elle-même, vie antérieure à toute pensée sur la mort, c’est la vie heureuse vécue dans la terre natale qui

soutient le sens de l'écriture<sup>52</sup>. Camus écrira plus tard à propos de la nuance qui constitue le théorème de l'absurde. Nous citons *L'énigme* où l'auteur précise que l'absurde n'est que le point de départ à partir duquel sa création se déploie. Par rapport à notre interprétation de *L'envers et l'endroit*, ce fragment écriture plus tard par Camus prouvera notre analyse donnée ici au symbole de l'arbre:

A quoi bon dire encore que, dans l'expérience qui m'intéressait et sur laquelle il m'est arrivé d'écrire, l'absurde ne peut être considéré que comme position de départ, même si son souvenir et son émotion accompagnent les démarches ultérieures. De même, toutes proportions soigneusement gardées, le doute cartésien, qui est méthodique, ne suffit pas à faire de Descartes un sceptique. En tout cas, comment se limiter à l'idée que rien n'a de sens et qu'il faille désespérer de tout. Sans aller au fond des choses, on peut remarquer au moins que, de même qu'il n'y a pas de matérialisme absolu puisque pour former seulement ce mot il faut déjà dire qu'il y a dans le monde quelque chose de plus que la matière, de même il n'y a pas de nihilisme total. Dès l'instant où l'on dit que tout est non-sens, on exprime quelque chose qui a du sens. Refuser toute signification au moins revient à supprimer tout jugement de valeur. Mais vivre, et par exemple se nourrir, est en soi un jugement de valeur. On choisit de durer dès l'instant qu'on ne se laisse pas mourir, et l'on reconnaît alors une valeur, au moins relative, à la vie. Que signifie enfin la littérature désespérée? Le désespoir est silencieux. Le silence même, au demeurant, garde un sens si les yeux parlent. *Le vrai désespoir est agonie, tombeau ou abîme. S'il parle, s'il raisonne, s'il écrit surtout, aussitôt le frère nous tend la main, l'arbre est justifiée, l'amour naît.* Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes<sup>53</sup>.

### 1.3.3 *L'envers et l'endroit*

Dans le texte *L'envers et l'endroit*, Camus expose encore une fois l'alternance entre le oui et le non. Le narrateur commence le texte par la narration de l'expérience d'une femme qui, en attendant sa mort, dépense tout son argent pour acheter un tombeau dans un cimetière. Après ce petit récit par laquelle le narrateur réfléchit sur la mort et sur la manière par laquelle les personnes envisagent l'évidence de leur disparition, le narrateur immerge dans une image de la mort elle-même. La mort s'y révèle par l'image d'un jardin se révélant de l'autre côté de la fenêtre. L'écrivain élève son regard en rencontrant d'abord le mur; puis, les feuillages; plus haut, encore les feuillages; et plus haut, la lumière:

---

<sup>52</sup> C'est l'antériorité de la valeur se plaçant au-dehors du récit que nous essayerons de mettre en évidence par ce travail.

<sup>53</sup> *L'énigme*. In: *L'Été*, p. 155-156; nous soulignons.

Et voici que je reviens sur ces choses. Ce jardin de l'autre côté de la fenêtre, je n'en vois que les murs. Et ces quelques feuillages où coule la lumière. Plus haut, c'est encore les feuillages. Plus haut, c'est le soleil. Mais de toute cette jubilation de l'air que l'on sent au-dehors, de toute cette joie épandue sur le monde, je ne perçois que des ombres de ramures qui jouent sur mes rideaux blancs. Cinq rayons de soleil aussi qui déversent patiemment dans la pièce un parfum d'herbes séchées (*E et E*, p. 115).

Ici, la pensée qui pense la mort se révèle comme l'impossibilité de la pensée. La mort apparaît comme une ombre aussitôt remplie par la lumière. La disparition signalée par la mort d'abord aperçue comme une ombre se dissipe aussitôt en révélant la lumière éclatante où s'inscrivent les images renaissantes de la vie: "Une brise, et les ombres s'animent sur le rideau. Qu'un nuage couvre puis découvre le soleil, et de l'ombre émerge le jaune éclatant de ce vase de mimosa. Il suffit: une seule lueur naissante, me voilà rempli d'une joie confuse et étourdissante" (*E et E*, p. 115-116). La pensée de la mort devient aussitôt la pensée de la vie. Et cette vie renaissante sur l'écran de la conscience se produit dans l'envers du monde: "C'est un après-midi de janvier qui me met ainsi en face de l'envers du monde" (*E et E*, p. 116). L'homme ne peut qu'entrer dans ce jeu de lumière et ombre: "Qui suis-je et que puis-je faire sinon entrer dans le jeu des feuillages et de lumière" (*E et E*, p. 116). Même en face de l'évidence irréductible de la mort, l'homme pensant à la mort pense en effet à la vie; il pense à la vie renaissante par et dans la pensée de la mort: "Mais le froid reste au fond de l'air. Partout une pellicule de soleil qui craquerait sous l'ongle, mais qui revêt toutes les choses d'un éternel sourire" (*E et E*, p. 116).

Dans le texte *L'envers et l'endroit*, apparaît d'abord la voix du narrateur. Le récit commence par la réflexion de la conscience étroite et superficielle du narrateur. C'est le présent de la narration. Le narrateur parle d'une femme pressée de mourir et faisant de la mort la finalité de sa vie. Le narrateur accompagne les inquiétudes de cette femme, puisqu'il sait que lui aussi partage ce même destin avec elle: "Tout à l'heure d'autres choses, les hommes et les tombes qu'ils achètent" (*E et E*, p. 116). S'inscrit ici l'endroit du monde constituant le présent de la narration. Mais aussitôt la voix du narrateur s'arrête et la narration du récit se ferme sur elle-même pour laisser émerger la voix de l'autre homme, la voix de l'écrivain<sup>54</sup>. Et celui-ci parle d'"autres choses". Dès lors, la narration se ferme pour laisser transparaître la conscience plus élargie du poète pensant à sa propre mort: "Mais voici les yeux et la voix de ceux qu'il faut

---

<sup>54</sup> Camus écrit: "Il faut être deux quand on écrit : la première chose, une fois de plus, est d'apprendre à se dominer" (*Carnets*. In: LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, p. 22)

aimer. Je tiens au monde par tous mes gestes, aux hommes par toute ma pitié et ma reconnaissance” (*E et E*, p. 118).

La pensée sur le monde des hommes et sur leurs angoisses forme l’endroit de cet autre monde qui se dévoile désormais dans l’intimité du sujet de l’écriture. Et cet autre monde correspond à l’immortalité du monde: “L’éternité est là et moi je l’espérais” (*E et E*, p. 118). S’inscrit ici la voix de l’écrivain. C’est l’envers du monde. Le récit n’est plus celui d’un homme désirent comprendre son expérience. L’homme ne désire que couper cet instant d’éternité sur lequel se fonde sa parole: “Mais laissez-moi découper cette minute dans l’étoffe du temps. D’autres laissent une fleur entre les pages, y enferment une promenade où l’amour les a effleurés. Moi aussi, je me promène, mais c’est un dieu qui me caresse” (*E et E*, p. 117). L’écriture est ce découpage de cette minute de l’étoffe du temps par une contemplation à travers laquelle ce n’est pas la mort qui se présente mais la renaissance de la vie se produisant au dehors du sujet mais qui est l’expression de son intimité: “Laissez donc ceux qui veulent tourner le dos au monde. Je ne me plains pas puisque je me regarde naître. À cette heure, tout mon royaume est de ce monde. Ce soleil et ces ombres, cette chaleur et ce froid qui vient du fond de l’air: vais-je me demander si quelque chose meurt et si les hommes souffrent puisque tout est écriture dans cette fenêtre où le ciel déverse la plénitude à la rencontre de ma pitié” (*E et E*, p. 117).

### **1.3.4 La double mort**

La pellicule séparant l’endroit de l’envers n’est pas celle qui sépare le monde réel et concret du monde imaginaire, qui sépare l’extérieur de l’intérieur. Il faut essayer de comprendre la pellicule, la fenêtre, le rideau, comme la représentation de la conscience divisée elle-même en deux types différents de conscience. D’une part, il y a la conscience étroite et superficielle. De l’autre, il y a la conscience profonde et élargie. L’endroit et l’envers du monde montrent alors les deux faces de l’intériorité du sujet de l’écriture. Mais l’endroit indique la conscience plus superficielle et étroite; la conscience du cogito réfléchissant, de l’homme de l’intentionnalité; conscience se déployant dans la représentation et produisant le récit du narrateur. La conscience réalise la pensée de la mort comme travail du concept s’inscrivant dans la temporalité humaine. L’endroit indique la conscience engagée dans le monde des affaires humaines. Ici, ce sont les désignes de la raison qui conduisent la démarche de création et de compréhension. Au contraire,

l'envers signale la conscience profonde et élargie, qui ne se constitue pas dans les limites du cogito réflexif et de l'homme de l'intentionnalité; cette conscience se déploie au-delà de la représentation de la première conscience. La conscience réalise la pensée de la mort comme l'impossibilité de penser la mort. L'envers signe la mort impossible de se réaliser. Il affirme l'impossibilité du travail de la négation de la conscience humaine dans le monde, étant donné que l'envers est cette conscience détachée du temps synchronique de l'histoire. L'envers enseigne que la pensée de la mort est celle incapable de penser la mort, car au moment où la pensée essaie de penser la mort, c'est la vie qui émerge au sein de cette pensée. L'envers signale la pensée de la vie se produisant à partir de la pensée de la mort. Et cette pensée de la vie émergeant au seuil de la pensée de la mort affirme la vie éternelle et impérissable d'une nature incapable de mourir. Cette vie renaissante à partir de la pensée de la mort affirme la vérité éprouvée dans cet instant d'éternité où le passé irréductible du héros s'unit au futur impossible de l'écrivain<sup>55</sup>. L'envers indique le moment de la contemplation pure qui est l'expérience de l'instant d'éternité coupé de l'étoffe du temps. Temps coulant et échappant entre les doigts du poète dans cet instant d'éternité sans substance: "Je suis actif dit-on. Mais être actif, c'est encore perdre son temps, dans la mesure où l'on se perd. Aujourd'hui est une halte et mon cœur s'en va à la rencontre de lui-même. Si une angoisse encore m'étreint, c'est de sentir cet impalpable instant glisser entre mes doigts comme les perles de mercure" (*E et E*, p. 117).

Actif; s'engager dans les affaires des hommes; faire de la mort le travail du négatif permettant la construction de l'avenir; tout cela appartient à la conscience plus superficielle de l'homme; conscience qui pense le monde et la mort dans le monde. Nous pensons que cette conscience appartient au narrateur du récit. Au contraire, contempler; détacher un instant éternel de l'étoffe du temps; voir la lumière, les couleurs et la vie renaissant à partir de la pensée signalant sa disparition; tout cela appartient à la conscience plus élargie de l'homme. Et nous pensons que celle-ci se réalise sans la voix intermédiaire du narrateur. Pour nous, la voix qui se révèle "dans cette fenêtre où le ciel déverse la plénitude à la rencontre de [la] ma pitié" est la voix du poète se présentant derrière le récit du narrateur.

Nous nommons poète ou écrivain l'homme qui réalise sa propre existence à travers l'écriture. Nous nommons poésie cet instant soutenu dans l'éternité, coupé de la temporalité,

---

<sup>55</sup> Nous avons écrit sur la rencontre de l'intuition de l'écrivain au désir du héros en analysant le texte *Entre le oui et le non* au dessus.

l'espace de l'imaginaire où se rencontrent la vie et la mort, c'est-à-dire la naissance et la disparition d'un homme. Vie et mort se rencontrent pour réaliser l'impossible totalité de l'existence. Cet instant montre l'éternelle présence de l'image poétique, instant diachronique, sans temps, sans lieu, mais qui soutient pourtant la temporalisation, la synchronisation du récit, la dialectique et le discours de la temporalité. Cet instant est celui où le héros enfant rencontre l'écrivain adulte, où le désir incarné rencontre l'inspiration virtuelle.

Néanmoins nous pensons que l'endroit du monde où s'inscrivent les inquiétudes humaines à propos de la mort n'est jamais séparé de l'envers du monde où brille la lumière signalant la renaissance continue de la vie. Pour nous, Camus est cet homme divisé entre l'envers et l'endroit, entre la mort et la renaissance, entre la vie contemplative et le néant de la disparition: "Un homme contemple et l'autre creuse son tombeau; comment les séparer? Les hommes et leur absurdité? [...] Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse. Les gens ne veulent pas qu'on soit lucide et ironique" (*E et E*, p. 118)

### **1.3.5 Discours linéaire et discours cyclique**

Nous voulons montrer qu'il y a deux parcours écrivant les textes camusiens. L'un se concrétise par l'introduction du narrateur réalisant le présent de la narration. L'autre se réalise par la rencontre du passé du héros avec le futur de l'écrivain. Le passé de l'émotion rencontre le futur de l'expérience de mort. Et cette expérience de mort et de néant est en effet l'ouverture de l'imaginaire ; ouverture représentant la possibilité de l'écriture. Et cette rencontre du passé et de l'avenir se réalise sans la voix du narrateur. Il n'y a pas le présent du récit. Il n'y a que le présent sans présence de l'image. L'avenir se dessine encore sans forme indiquant l'approche de la mort, mais il affirme la renaissance de la vie. L'inspiration de l'écrivain rencontre l'émotion pure habitant le héros de jadis qui est l'homme dans lequel réside l'émotion irréductible et récupéré par le sujet de l'écriture.

Dans le texte *L'envers et l'endroit*, apparaît nettement l'espace de la rencontre entre le passé et le futur. Dans ce récit, la naissance et la mort se touchent dans ce bref instant d'où émerge l'écriture. Et nous concluons que ce sont deux voix, deux consciences et deux langages qui constituent ce texte. L'une est la voix ironique du narrateur; l'autre est la voix tragique de

l'écrivain. Tragédie et ironie se révèlent simultanément dans ce récit et montrent la double trajectoire du récit. Le narrateur affirme: "Les gens ne veulent pas qu'on soit lucide et ironique. Ils disent: 'ça montre que vous n'êtes pas bon'. Je ne vois pas le rapport. Certes, si j'entends dire à l'un qu'il est immoraliste, je traduis qu'il a besoin de se donner une morale, à l'autre qu'il méprise l'intelligence, je comprends qu'il ne peut pas supporter ses doutes" (*E et E*, p. 118-119).

Que dit l'ironie du narrateur? Que dit la lucidité de l'écrivain? Qui est l'écrivain? Qu'annonce la voix de l'écrivain, est-elle ironique ou est-elle lucide? Cette voix dit-elle qu'il est immoraliste et qu'il méprise l'intelligence ou bien dit-elle que c'est un homme qui a besoin de se donner une morale et qu'il ne supporte pas de vivre avec ses doutes?

L'ironie dit que l'homme est un immoraliste. Mais la lucidité dit que cet homme a besoin de se donner une morale. L'ironie dit que l'homme méprise l'intelligence. Mais l'ironie dit que cet homme ne peut pas supporter ses doutes. La contradiction se révèle parce que le tragique de l'écrivain entend la voix ironique du narrateur parler au fond des choses "vivez comme si...".

En fait, l'ironie parle du refus de la mort, elle parle de la révolte contre la mort. Ici, l'angoisse éprouvée par l'homme en face de l'évidence de la mort le conduit à vouloir construire un avenir en rejetant à plus tard le moment de l'arrivée de la mort. Au contraire, le tragique parle de la lumière enseignant la beauté du monde de la nature dont l'homme lui-même fait partie. Ici, l'évidence de la mort exige l'acceptation totale de l'homme en face de l'irréductible certitude de la mort. La mort n'enseigne pas le travail du négatif dans le monde par l'effort de la pensée. Au contraire, la mort affirme l'irréductible émotion de l'homme en face de l'évidence de sa disparition mais en signalant l'éternelle naissance de la vie émergeant de la mort elle-même. Il n'y a ni travail du négatif ni progrès ni évolution vers un avenir plus sûr, plus juste, plus certain. Ici l'émotion fondamentale porte toujours une même signification. Le héros rencontre l'écrivain. Mais ces deux hommes sont le même homme. Jadis, aujourd'hui et toujours, l'écriture répète l'émotion irréductible du sujet de l'écriture parlant du nœud où repose l'écriture, d'où émergent les significations, parlant de l'origine de l'homme et de sa création.

Il y a deux mouvements qui se réalisent dans un même homme. L'un conduit la pensée à l'évidence de l'absurde de la mort, de l'absurde de penser ce que l'homme est incapable de penser. La réflexion y découvre le refus du néant. L'autre conduit la pensée à sa renaissance, à la création. La contemplation de l'extase dévoile la lumière qui précède et suit le néant de la disparition.



Alors, nous concluons que le narrateur est l'homme de la pensée, de la réflexion, du discours linéaire; et que l'écrivain est l'artiste, l'homme de la contemplation, de l'extase. Nous pensons que le narrateur parle de la mort et que l'écrivain parle de l'impossibilité de la mort, de l'impossibilité de mourir.

Alors, si nous dégageons du discours du narrateur ces instants d'extase de l'écrivain, nous trouverons l'affirmation de l'impossibilité de la mort. Et, au contraire, si nous émergeons dans le discours du narrateur, nous trouverons le refus de la mort et de la disparition ouvrant le travail du négatif dans le monde. Mais au moment où la voix du narrateur s'anéantit permettant l'émergence de la voix de l'écrivain, l'écriture passe du registre de l'activité de l'esprit au registre de la passivité de l'âme. Le narrateur est l'homme de la conscience, de la connaissance, du savoir, de la représentation. Ici, l'esprit maîtrise l'extériorité du monde par l'activité de l'esprit. C'est comme si le sujet englobait l'extérieur du monde par l'activité de la pensée et de la perception. Au contraire, l'écrivain n'est pas l'homme de la conscience illuminant l'extérieur et englobant le monde par la perception et la pensée. Au contraire, l'homme est pure passivité se rapportant à l'extériorité absolue du monde. L'homme ne maîtrise ni englobe l'extériorité par sa perception et sa pensée. L'écriture jaillit de la passivité de l'âme où l'extériorité du monde s'impose à l'intériorité du sujet en détruisant la maîtrise de la conscience qui croit pouvoir constituer le monde.

Nous pensons que tous les textes de *L'envers et l'endroit* sont marqués par ce double parcours. L'un, conduit à l'expérience extatique ouvrant l'imaginaire où se révèlent la lumière, la beauté et la vie renaissant de l'instant indiquant l'approche de la mort. Par le parcours court l'homme émerge dans l'instant d'éternité qui est coupé de l'étoffe du temps. L'homme est à la fois dans le monde et à l'intérieur de lui-même; il est à la fois au-dehors et au-dedans de son intimité. L'écrivain vit l'extatique qui lui révèle la lumière toujours renaissante de la pensée qui pense la mort. L'autre est le parcours long de la narration qui conduit l'homme à penser la mort qui s'inscrit au centre de la vie. L'homme se révolte contre le cours du temps s'écoulant vers la disparition de la vie. Mais l'homme fait ici de la pensée de la mort le travail du négatif; travail affirmant sa virilité et son effort pour constituer l'histoire et l'avenir de la communauté humaine.

Suivant cette perspective, nous pouvons comprendre la double signification de l'absurde camusien: la révolte et l'acceptation, le non et le oui. D'un côté, l'évidence de l'absurde enseigne l'exigence du mouvement de révolte imposant le travail du négatif dans le monde. L'évidence de

l'absurde inaugure le travail de l'écriture inscrivant le mouvement de refus de la mort; refus de la mort qui transforme le monde, construit l'histoire humaine et instaure la communauté des hommes. L'évidence de l'absurde exige l'accomplissement du travail de l'homme qui transforme la pensée de la mort en puissance constituant l'avenir de l'humanité. S'inscrit ici la montée de Sisyphe vers la cime de la montagne en portant sur son dos son rocher; rocher qui est le signe de cette mort devenue travail et effort. De l'autre côté, l'évidence de l'absurde enseigne le mouvement de l'acceptation de la mort imposant la création artistique. L'évidence de l'absurde enseigne qu'il faut accepter la mort puisqu'elle est irréductible. La pensée de la mort révèle ici la lumière et la vie toujours renaissantes de la pensée qui pense la mort. La pensée de la mort dévoile la vie renaissante au cœur de la création artistique. S'inscrit ici la descente de Sisyphe au pied de la montagne après avoir vu rouler son rocher<sup>56</sup>.

Bref, l'artiste contemple, tandis que le narrateur réfléchit. Le premier parle de la lumière, de la beauté du monde et de l'impossibilité de mourir, car l'artiste porte la voix tragique mais lucide. L'artiste est intimité de la nuit, il rentre dans l'intimité de la matière de monde. L'artiste repose sur l'envers du monde où s'inscrivent la nuit et la contemplation passive du monde. Le deuxième parle de la mort comme travail humain, comme réalisation de l'avenir historique de l'humanité. Le narrateur porte la voix ironique qui est l'expression de sa révolte, de son refus de la mort ; refus transformant la rage humaine en puissance formatrice du monde. Le narrateur parle du refus de la nuit. L'homme s'engage dans le temps historique par le mouvement de révolte contre la mort.

Nous précisons: d'un côté, le royaume inscrit dans l'œuvre camusienne parle de la vie spirituelle de l'homme, il parle de la pensée immergée dans l'imaginaire et vivant l'instant

---

<sup>56</sup> Camus écrit: "On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre. On ne nous dit rien sur Sisyphe aux enfers. Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime. Pour celui-ci on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée; on voit le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine de deux mains pleines de terre. Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine" (164). Et Camus ajoute: "C'est pendant ce retour, cette pause que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près de pierres est déjà pierre lui-même! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher" (*Le mythe de Sisyphe*, p. 164-165).

d'éternité où s'inscrit l'approche de la mort impossible; de l'autre, l'exil illustré par les récits camusiens parle de la vie concrète, de l'expérience quotidienne, où s'inscrit la mort comme possibilité; pensée de la mort déclenchant le mouvement de transformation du monde, constituant l'histoire de l'homme.

## 1.4 Matière et esprit

### 1.4.1 Le sensualisme camusien

Le matérialisme de Camus n'est pas un simple matérialisme, puisque son sensualisme ne parle pas du refus de l'esprit, puisque le matérialisme camusien n'affirme pas une pensée qui est pure immersion dans la matière brute des choses. Pour Camus, le sensualisme et la matière ne se réfèrent pas à la perception crue et à la matière brute, telles qu'elles se présentent dans l'empirie. Pour lui, la sensualité et la matière du monde sont la substance demeurant dans l'intériorité de l'homme. Le sensualisme et le matérialisme indiquent la substance spirituelle de l'homme lui-même, car l'homme ressent dans son intimité la présence irréductible du monde qui l'entoure. L'homme n'atteint son identité qu'au moment où il est dans l'espace de l'imaginaire reflétant à l'extérieur la signification qu'il porte dans son intériorité. Pour lui, l'exil signifie la vie se déployant dans une matière sans esprit, la vie se déployant dans une lettre sans chair, la vie se présentant par un langage figé; langage devenu signe ou symbole sans sémantique, sans signification. Pour lui, l'exil s'inscrit au monde au moment où le langage humain est devenu une matière brute, matière morte sans spiritualité, matière détachée de l'esprit. Dans *Le désert*, Camus parle du matérialisme dont il répugne le sens: "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"<sup>57</sup>.

D'un côté, il y a l'envers. Et celui-ci indique la vie de l'esprit. Mais la spiritualité inscrite dans l'envers ne signifie pas le refus de la matière. Au contraire, l'envers du monde est le

---

<sup>57</sup> "Le désert". In: *Noces*, p. 63.

royaume de l'homme parce qu'il signe l'espace de la création d'où jaillissent les significations qui s'inscrivent dans la matière du monde. L'envers représente la source sémantique de l'écriture. De l'autre côté, il y a l'endroit du monde. Et celui-ci indique la pensée se produisant dans le monde, dans le discours établi, dans la représentation. L'endroit parle du langage se produisant dans la temporalité concrète de l'existence; il parle de l'exil de l'homme, parce que parfois l'homme se sent paralysé par la peur de mourir et par l'angoisse de l'évidence de sa disparition imminente: "Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort. Au reste, comment dire ce lien qui mène de cet amour dévorant de la vie à ce désespoir secret. Si j'écoute l'ironie, tapis au fond des choses, elle se découvre lentement. Clignant son œil petit et clair: "Vivez comme si...", dit-elle. Malgré bien des recherches, c'est là toute ma science" (*E et E*, p. 119).

Par conséquent, nous mettons aussi bien l'endroit que l'envers du monde dans la sphère de la parole. Mais, tandis que l'endroit du monde montre la parole comme travail, comme action, parole dialectique produisant la culture et l'histoire humaines; au contraire l'envers montre la parole sous forme de silence et d'immobilité, sous forme d'extase et d'inspiration, parole de l'art où l'homme essaie de dire la vie toujours renaissante au-delà de la mort. Peut-être que ce dieu qui caresse le visage de l'écrivain lorsqu'il est immergé dans l'image de cet envers du monde: "Moi aussi je me promène, mais c'est un dieu qui me caresse" (*E et E* p. 117) n'est pas un dieu masculin représenté par Prométhée ou par Sisyphe, car ceux-ci ne parlent que de la promenade de l'homme vers la réalisation de la mort comme forme d'action en inscrivant l'histoire des réalisations humaines: "La vie est courte et c'est un péché de perdre son temps. Je suis actif, dit-on. Mais être actif, c'est encore perdre son temps dans la mesure où l'on se perd" (*E et E*, p. 117). Peut-être qu'ici, ce dieu caressant le visage de l'écrivain est-ce la déesse païenne protégeant et sanctifiant la vie qui émerge de la mort; mort portant la promesse de la renaissance s'inscrivant au-delà de la mort imminente. Peut-être est-ce la déesse lunaire qui se présente dans l'espace de création ouvert par la certitude incertaine de la mort à venir, vu que la lune indique cette mort éternellement ressuscitée par le cycle infini de la régénération de la matière vivante<sup>58</sup>. Lune que

---

<sup>58</sup> Dans les notes antérieures nous avons parlé du régime diurne et du régime nocturne de l'image, dualité fondamentale sur laquelle repose les structures anthropologiques de l'imaginaire selon la conception de Durand. Grosso modo, le régime diurne de l'image opère par une antithèse opposant la lumière aux trêves, le jour à la nuit. Opérant par ce dualisme, le régime diurne de l'image valorise positivement le jour, la lumière et l'ascension, et négativement la nuit, l'obscurité et la descente. Cette hiérarchie de valeurs est motivée par la dominante posturale de l'homme. Du côté de la nuit et de l'obscurité, s'inscrivent la mort et le temps destructeur de la vie. Ce régime se

Caligula cherche mais qu'il nomme l'impossibilité: "Caligula: - Il est vrai. Mais je ne savais auparavant. Maintenant je sais. Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde"<sup>59</sup>.

À notre avis, l'écriture camusienne inscrit deux significations de la mort. Et cette double signification de mort ouvre deux parcours différents de la parole. L'un des parcours parle de la mort qui réalise le travail dialectique de la compréhension affirmant l'écriture comme l'espace de la négation produisant la vie comprise par le concept. Le travail du négatif affirme l'écriture comme effort, lutte et engagement dans le cours du monde. Se dessinent ici la conscience et la liberté humaine. L'écriture réalise la parole discussive, linéaire et puissante du récit. L'écriture enseigne le travail du négatif jaillissant de la pensée de la mort. L'autre parcours parle de la mort qui affirme l'impossibilité de mourir et qui indique l'espace de silence et d'immobilité où s'inscrit la parole muette de l'homme; parole répétant infiniment l'impossibilité de mourir. Le silence en face de l'impossibilité de la mort affirme l'écriture comme chant et prière inscrivant la renaissance au-delà de la mort impossible. Le silence et l'immobilité réalisent l'écriture comme parole artistique et authentique qui est pourtant parole impuissante et éphémère. Le vide de la mort impossible montre l'effort de dire l'innommable.

---

dresse contre le temps et le devenir en méprisant tous les images et symboles qui se rapportent à la descente, à La Chute et à la mort. Ici se révèle la valorisation positive d'un dieu essentiellement solaire, symbole de la sublimation de la mort et du devenir temporel et de l'élévation ascensionnel de l'homme souverain. La contemplation des cimes procure à l'homme la sensation d'une donation de l'univers. Durand écrit: "On voit comment l'attitude imaginative de l'élévation, originellement psycho-physiologique, non seulement incline à la purification morale, à l'isolement angélique ou monothéiste, mais encore rejoint la fonction sociologique de souveraineté. [...] Car il semble bien qu'il faille adjoindre à l'élévation monarchique la notion oedipienne de Dieu Père, de Dieu grand-mâle" (p. 152-153). Au contraire, le régime nocturne de l'image rachète les images et les symboles se rapportant au devenir, au temps destructeur et à la mort. Dans le régime nocturne de l'image, l'homme assume une autre attitude en face des images du temps. Dès lors, l'imaginaire essaie de capter les forces vitales du devenir en exorcisant les idoles mortifères du devenir en les transmutant en talismans bénéfiques, en incorporant dans la mobilité du temps les images de constantes de cycles qui dans le sein même du devenir paraissent accomplir un dessein éternel. Ici, le contrepoison du temps n'est plus recherché dans le surhumain de la transcendance et de la pureté des essences, mais dans la familière et chaleureuse intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui voilent les accidents et les phénomènes. Dans le régime nocturne de l'image, les grandes déesses substituent le grand souverain masculin de l'imagination religieuse de la transcendance. Les grandes déesses sont les protectrices de la demeure humaine, donatrice de la maternité. Durand écrit: "C'est d'abord à un renversement des valeurs ténébreuses attribuées à la nuit par le *Régime Diurne* que nous assistons. [...] la nuit est euphémisée par l'épithète 'divine'. [...] devient la 'Tranquille', [...] la 'Sainte' [...], le lieu du grand repos" (p. 247 - 248). Par l'euphémisation de la nuit, l'espoir humain attend une espèce de rétribution temporelle des erreurs et des mérites. C'est le culte de la grande mère qui oscille ici entre un symbolisme aquatique et un symbolisme tellurique. Durand écrit: "Dans toutes les époques donc, et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une *Grande Mère*, une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de humanité. La Grande Mère est sûrement l'entité religieuse et psychologique la plus universelle [...]" (*Op. cit.*, p. 268).

<sup>59</sup> *Caligula*, p. 26.

Cependant ces deux trajets se complètent, car ils affirment tous les deux la possibilité de l'avenir en face des impuissances humaines. Mais, tandis que le silence inscrit dans l'envers du monde affirme l'acceptation de la mort; le travail du négatif inscrit dans l'endroit du monde signale au contraire le refus de la mort instaurant la liberté humaine.

### 1.4.2 *L'ironie*

Dans *L'ironie*, Camus précise plus nettement cette distinction que nous avons tracée entre le discours du narrateur comme celui de l'endroit et le discours de l'écrivain comme celui de l'envers. Dans ce récit, on s'aperçoit que le discours de l'endroit signale la pensée sur les inquiétudes humaines face à la finitude, le vieillissement et la mort, tandis que le discours de l'envers représente la pensée sur la nature renouvelée et renaissante à partir de l'appréhension de l'approche de la mort. Nous pensons que dans ce texte cette distinction entre les deux discours apparaît plus nettement parce que le narrateur n'est pas le protagoniste de l'histoire narrée.

Ce récit raconte trois histoires de trois vieillards affrontant l'évidence de la mort à venir. La première histoire parle d'une vieille croyante qui n'espère plus rien du monde mais attend tout de Dieu et de l'au-delà: "Lui se sentait placé devant le plus affreux malheur qu'il eût encore connu: celui d'une vieille femme infirme qu'on abandonne pour aller au cinéma" (*E et E*, p. 40). La deuxième histoire parle d'un vieil homme qui désire attirer l'attention des jeunes gens en leur racontant ses histoires qu'ils ne veulent pourtant pas entendre: "Il était seul et vieux. À la fin d'une vie, la vieillesse revient en nausées. Tout aboutit à ne plus être écouté" (*E et E*, p. 45). La troisième parle d'une grand-mère qui fait semblant d'être malade pour dominer sa famille jusqu'au point de mourir pour rester fidèle à son théâtre: "Mais à jouer la maladie, on peut effectivement la ressentir: la grand-mère poussa la situation jusqu'à la mort" (*E et E*, p. 51).

Dans *L'ironie*, la narration à la troisième personne révèle un écart plus grand de l'écrivain par rapport aux contenus des histoires narrées que l'écart que nous voyons s'inscrire dans les autres récits de *L'envers et l'endroit*. Mais, à la fin de ces trois petits récits, il apparaît la voix de l'écrivain synthétisant la signification qu'il apprend alors par ces trois histoires. Qu'est-ce qui dit ces lignes à la fin du récit:

Tout ça ne se concilie pas? La belle vérité. Une femme qu'on abandonne pour aller au cinéma, un vieil homme qu'on n'écoute plus, une mort qui ne rachète rien et puis, de l'autre côté, toute la lumière du monde. Qu'est-ce que ça fait, si l'on accepta tout? Il s'agit de trois destins semblables et pourtant différents. La mort pour tous, mais à chacun sa mort. Après tout, le soleil nous chauffe quand même les dos (*E et E*, p. 52).

En lisant ces derniers mots du récit où l'écrivain prend la place du narrateur nous sommes conduits à retourner au trois petits récits parlant de trois destins de vieillissement et de mort. Alors, dans ces trois petits récits, nous percevons qu'ils portent aux près des contenus narrés la description du paysage naturel du monde. Par exemple, dans la deuxième histoire, il y a la description du jeu de couleur de la nature entourant le récit:

Dans l'étrange apaisement du soir, elles [les rues] devenaient plus solennelles. Derrière les collines qui encerclaient la vieille, il y avait encore des lueurs de jour. Une fumée, imposante, on ne sait d'où venue, apparut derrière les crêtes boisées. Lente, elle s'éleva et s'étaga comme un sapin. Le vieux ferma les yeux. Devant la vie qui emportait les grondements de la ville et le sourire niais indifférent du ciel, il était seul, désemparé, nu, mort déjà (*E et E*, p. 46-47).

Dans la troisième histoire, apparaît une autre fois la description du paysage naturel le jour de l'enterrement de la grand-mère: "Le cimetière dominait la ville et on pouvait voir le beau soleil transparent tomber sur la baie tremblante de lumière, comme une lèvre humide" (*E et E*, p. 52). Dans la première histoire, il est plus difficile de trouver la description de la nature et du jour tombant menant les promesses d'un nouveau jour parce qu'ici la vieille femme croyante est éloignée du monde des hommes et de la nature, puisqu'elle est totalement dévouée à Dieu: " Il leva les yeux vers la fenêtre éclairée, gros œil mort dans la maison silencieuse. L'œil se ferma. La fille de la vieille femme malade dit au jeune homme: 'Elle éteint toujours la lumière quand elle est seule. Elle aime rester dans le noir'" (*E et E*, p. 41).

Par les descriptions de la nature entourant ces trois petits récits, nous percevons la vie mourant et renaissant par le jeu des couleurs et par l'oscillation de la lumière conduisant du jour à la nuit. En comparant les événements narrés aux descriptions de la nature, on s'aperçoit que les événements racontés suivent le cours linéaire de l'existence conduisant les personnages vers leur disparition; tandis que la description du paysage de la nature révèle la vie renaissante, la vie cyclique et renouvelée par le jeu de lumière et d'ombre conduisant du jour à la nuit. Ainsi, d'un côté, il y a le destin mortel de l'homme où se présente la signification du récit du narrateur et la linéarité de l'existence concrète des personnages. De l'autre, il y a la lumière du monde où

s'inscrit la signification de l'écriture et la description du paysage dans laquelle transparait le mouvement cyclique de la nature. Mais, ces deux côtés de la trajectoire de compréhension aboutissent à la même signification. Les deux parcours se réconcilient à la fin de l'écriture à travers la voix de l'écrivain. Et ces deux chemins de la compréhension se synthétisent à la fin du récit parce qu'ils parlent d'une même signification, la vie humaine et le cours de l'existence de la vie naturelle enseignant une même vérité. D'un côté, la lumière enseigne la renaissance de la nature renouvelant la vie. De l'autre, le vieillissement et la mort des hommes enseignent l'exigence de transformer la finitude de l'homme en destinée. Car le vieillissement et la mort enseignent à l'homme qu'il doit travailler sa propre mort en concrétisant le projet de vie qu'elle renferme<sup>60</sup>. La mort humaine enseigne l'exigence de faire du chemin de la vie vers la mort l'histoire de conquêtes et de réalisations, transformant la mort particulière de chaque individu en destin.

Nous analysons dans cette partie du travail la première œuvre littéraire d'Albert Camus, mais ce sera plus tard dans les dernières années de sa vie que l'auteur précisera cette dualité qui a conduit toute sa création et que nous avons essayé de mettre en lumière dans ce chapitre. Dans *Retour à Tipasa*, Camus écrit: "À l'heure difficile où nous sommes, que puis-je désirer d'autre que de ne rien exclure et d'apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre? Dans tout ce que j'ai fait ou dit jusqu'à présent, il me semble bien reconnaître ces

---

<sup>60</sup> Ici, nous pensons à ce que Maurice Blanchot écrit à propos de la conception de la mort dans le projet d'écriture de Rilke. Selon Blanchot, le premier mouvement du poète est celui de refuser la mort anonyme et impersonnelle qui est celle qui se concrétise dans la vie quotidienne, dans la vie impersonnelle des hommes des grandes villes. À cette mort inauthentique, Rilke oppose la propre mort, la mort authentique et essentielle. Ici, se révèle la mort hautaine qui serait la mort de chaque homme. Le poète fait de la fin autre chose qu'un simple accident, puisque l'homme devrait éprouver la mort, non seulement au dernier moment, mais dans la profondeur de la vie elle-même. Blanchot écrit à propos de cette première compréhension de la mort dans l'œuvre de Rilke: "Elle [la mort] serait faite de moi et, peut-être, pour moi, comme un enfant est l'enfant de sa mère, images que Rilke emploie aussi plusieurs fois: nous engendrons notre mort, ou bien nous mettons au monde l'enfant mort-né de notre mort [...]" (*L'espace littéraire*, p. 158) Mais le deuxième moment du poète, c'est celui par lequel il comprend que la mort renferme un mystère et que lorsque l'homme s'approche d'elle il éprouve au contraire l'impossibilité de la mort. Et par ce mouvement, le poète comprend que la mort n'est plus une mort personnelle et authentique, mais au contraire la mort impersonnelle inauthentique de l'*On*. Blanchot écrit à propos de ce deuxième mouvement de la compréhension de Rilke de la mort: "Nous nous approchons insensiblement de l'instant où, dans l'expérience de Rilke, mourir, ce ne sera pas pour nous apprendre à ne pas renier l'extrême, à nous exposer à l'intimité bouleversante de notre fin, s'achèvera dans l'affirmation passible qu'il n'y a pas de mort, que 'près de la mort, on ne voit plus la mort'" (*Ibid*, p.189). Nous faisons cette remarque à propos de ce double mouvement de l'expérience de mort chez Rilke parce que nous percevons s'inscrire dans l'œuvre de Camus le même double mouvement: d'un côté, la mort authentique, la propre mort, la mort comme possibilité de mourir; de l'autre, la mort comme impossibilité de la mort, mort comme le mystère devant lequel l'homme est vidé de ses pouvoirs d'authenticité et de souveraineté. Dans le dernier chapitre de ce travail, nous montrerons la double compréhension de la mort prescrivant le double parcours de compréhension constituant le sujet de l'écriture.



deux forces, même lorsqu'elles se contrarient. Je n'ai pu renier la lumière où je suis né et cependant je n'ai pas voulu refuser les servitudes de ce temps"<sup>61</sup>. Les deux fils de la pensée camusienne se lient et forment la vérité de l'écriture. L'un de ces fils signale l'entrée dans le cours du monde à travers la révolte contre la dissonance s'établissant entre le désir de permanence et l'évidence de l'imminence mortelle du destin humain. L'homme accepte sa mission de lutter pour instaurer une communication entre les hommes et de travailler pour rendre la vie communautaire possible. C'est le fil noir. L'autre de ces fils signale l'acceptation de la gratuité du monde de la nature révélant l'espace de mort et de vie, de cruauté et d'amour plaçant l'existence humaine au cœur de la vie infinie d'un univers qui est à la fois humain et inhumain. C'est le fil blanc.

D'un côté, l'homme apprend qu'il faut se servir du temps, construire l'avenir, s'engager dans le devenir humain. Tel est le travail politique et l'écriture rationnelle de Camus. De l'autre, l'homme apprend qu'il faut voir la lumière du jour, immerger dans la nuit, nommer la beauté, accepter la mort à venir. Tel est le travail de l'artiste et de l'écriture poétique de Camus. C'est cela que Camus expose dans *L'Exil d'Hélène*: "L'esprit historique et l'artiste veulent tous deux refaire le monde. Mais l'artiste, par une obligation de sa nature, connaît ses limites que l'esprit historique méconnaît. C'est pourquoi la fin de ce dernier est la tyrannie tandis que la passion du premier est la liberté. Tous deux combattent en dernier lieu pour la beauté"<sup>62</sup>.

Cependant, aussi bien l'envers que l'endroit indiquent le silence du monde aux questions de l'homme. Mais le silence de Dieu - qui ne répond pas aux questions humaines, qui n'enseigne aucune valeur à l'homme et qui ne lui apprend que la séparation irréductible de lui et du monde - ce Dieu silencieux enseigne au moins que l'homme doit accepter l'existence telle qu'elle est; qu'il doit accepter le silence du monde. Tandis que le silence s'établissant dans la communauté humaine enseigne au contraire que l'homme doit se révolter face à l'absence de communication et de compréhension s'établissant entre les hommes.

Le discours de l'envers est celui de la poésie. Il parle de la partie poétique qui existe dans l'homme, lequel appréhende la beauté de la nature et jouit de sa permanence dans le monde. L'envers s'associe à l'éternité de l'instant de la création artistique qui est celle de l'extase

---

<sup>61</sup> "Retour à Tipasa". In: *Noces*, p. 170.

<sup>62</sup> "L'Exil d'Hélène". In: *L'Été*, p. 144.

enseignant l'acceptation; expérience de l'instant soutenu dans l'espace de l'imaginaire. L'envers signale l'instant d'éternité.

Le discours de l'endroit est celui du travail dans le monde par l'exercice de la négation humaine. L'endroit s'associe au cours du temps, à la temporalité humaine, à l'existence empirique de l'homme. L'endroit enseigne le travail dans le monde pratique. Il s'associe à l'homme politique qui anéantit les données établies par l'affirmation de la liberté humaine.

Les deux côtés indiquent l'exigence de refaire le monde. Mais il y a une différence fondamentale entre les deux registres. L'artiste accepte l'expérience gratuite de l'extase enseignant la création qui émerge du néant pour disparaître à la fin, ne lui laissant que le souvenir de l'expérience de l'instant soutenu dans l'éternité de la virtualité de la création artistique. L'homme politique, au contraire, lutte pour transformer et améliorer le monde par les travaux de Sisyphe et par la révolte de Prométhée. Il enseigne la révolte et le refus engageant l'homme dans l'histoire humaine.

L'envers s'associe à la beauté et porte le visage féminin de la nature. Il est représenté par la figure d'Hélène. La féminité marque le trajet court de la création camusienne. Elle représente le mouvement artistique par excellence se réalisant par le temps d'une nature naissant et périssant continuellement dans le cours éternel de l'existence du monde naturel. La féminité marque le discours qui apparaît au fond du récit camusien, puisqu'elle représente la source d'où jaillissent la création et l'écriture. La féminité enseigne à la fois l'acceptation du temps et de la mort. Elle enseigne l'acceptation de la séparation de l'homme et du silence du monde aux interrogations humaines. Elle parle d'une incarnation de l'homme qui est plus ancienne que celle de la connaissance et de la raison. Ici, l'homme est une créature jouissant à la fois des choses et auprès des hommes avant la prise de conscience et avant la temporalisation.

L'endroit s'associe à l'histoire et à la politique. Il est représenté par la figure de Prométhée<sup>63</sup>. L'endroit s'associe à la masculinité. Celle-ci marque le trajet long du récit camusien. La masculinité signale le mouvement de la temporalisation humaine se concrétisant par les travaux de Sisyphe. La masculinité est la représentation du discours qui apparaît à la surface de l'écriture camusienne, car il expose le discours rationnel et intellectuel qui est le moyen d'expression de l'expérience indicible apportée par l'extase du trajet court. La masculinité

---

<sup>63</sup> Nous percevons nettement cette distinction établie entre Prométhée et Hélène dans les deux textes de *L'Été* qui s'appellent respectivement *Prométhée enchaîné* et *L'exil de l'Hélène*. Nous allons analyser cette contrariété entre le féminin et le masculin dans le dernier chapitre de ce travail.

enseigne le refus du temps et de la mort. Elle enseigne le refus du destin mortel de l'homme d'où jaillit pourtant l'élan qui rend possible la démarche vers la concrétisation de la communication et de la justice dans la communauté humaine.

### **1.4.3 *Amour de vivre***

Dans *Amour de vivre*, la double signification de la vérité camusienne se révèle encore une fois. La jouissance et la séparation, l'union et l'écart, la familiarité et l'étrangeté, sont les deux pôles enseignant la signification essentielle et irréductible du sujet de l'écriture.

D'un côté, l'homme éprouve l'extase en face de la vie en contemplant la nature silencieuse. De l'autre, l'homme éprouve l'exaltation des plaisirs de la chair et de la sensualité. D'un côté, le monde silencieux de contemplation et de solitude. De l'autre, le monde plein d'odeur, de bruit, et de plaisir.

D'abord, le narrateur parle de la célébration de la vie dans un cabaret à Palma où le narrateur est entouré d'autres hommes jouissant des plaisirs mondains devant une femme nue qui danse sans penser à rien:

Un coup de cymbale soudain et une femme sauta brusquement dans le cercle exigu, au milieu du cabaret. [...] Un visage de jeune fille, mais sculpté dans une montagne de chair. [...] Les mains sur les hanches, vêtue d'un filet jaune [...] elle souriait toujours. Elle promena son regard autour du public, et toujours silencieuse et souriante. [...] La salle était comme écrasée. [...] Elle, campée au centre, gluante de sueur, dépeignée, dressait sa taille massive [...] Comme une déesse immonde sortant de l'eau, le front bête et bas [...] Au milieu de la joie trépidante qui l'entourait, elle était comme l'image ignoble et exaltante de la vie, avec le désespoir de ses yeux vides et la sueur épaisse de son ventre (*E et E*, p. 100-101-102).

Dans le cabaret auprès des hommes en regardant une femme nue, c'est l'image de la chair désirée d'une femme et d'une bouteille d'alcool qui traduisent le sens de la vie de sujet de l'écriture: "Une femme danse sans penser, une bouteille sur une table aperçue derrière un rideau: chaque image devient un symbole. La vie nous semble s'y refléter tout entière, dans la mesure où notre vie à ce moment s'y résume" (*E et E*, p. 103). Ici, tous les hommes réunis chantent une même mélodie en accompagnant les mouvements de la femme qui danse :

La salle hurla, puis réclama une chanson qui paraissait connue. C'était un chant andalou, nasillard et rythmé sourdement par la batterie, toutes les trois mesures. Elle chantait et, à chaque coup, mimait l'amour de tout son corps. Dans ce mouvement monotone et passionné, de vraies vagues de chair naissaient sur ses hanches et venaient mourir sur ses épaules. La salle était comme écrasée. Mais, au refrain, la fille, tournant sur elle-même, tenant ses seins à pleines mains, ouvrant sa bouche rouge et mouillée, reprit la mélodie, en chœur avec la salle, jusqu'à ce que tout le monde soit levé dans le tumulte (*E et E*, p. 101).

Puis, le narrateur décrit le moment de contemplation silencieuse qu'il éprouve dans un petit cloître gothique dans la cathédrale de San Francisco: "Mais à midi, au contraire, dans le quartier de la cathédrale, parmi les vieux palais aux odeurs d'ombre, c'est l'idée d'une certaine 'lenteur' qui me frappait. [...] je me fondais dans cette odeur de silence, je perdais mes limites, n'étais plus que la son de mes pas [...] Je passais aussi de longues heures dans le petit cloître de San Francisco" (*E et E*, p. 104). Dans la solitude du cloître, ce sont le silence et l'immobilité qui symbolisent le sens de l'existence du sujet de l'écriture: "Pourtant, ce n'était pas la douceur de vivre que ce cloître m'enseignait. Dans les battements secs de ses vols de pigeons, le silence soudain blotti au milieu du jardin, dans le grincement isolé de sa chaîne de puits, je trouvais une saveur nouvelle et pourtant familière. J'étais lucide et souriant devant ce jeu unique des apparences. Ce cristal où souriait le visage du monde, il me semblait qu'un geste l'eût fêlé" (*E et E*, p. 105).

À la fin du récit, le sujet de l'écriture réalise la synthèse de deux côtés contradictoires pourtant conciliants: "Comme dans ces heures vibrantes du cabaret de Palma et du cloître de San Francisco, j'étais immobile et tendu, sans forces contre cet immense élan qui voulait mettre le monde entre mes mains" (*E et E*, p. 108). Ici, les deux moments sont réconciliés parce qu'ils parlent de la même vie. Parce que la vie se révèle aussi bien dans l'exubérance de la chair d'une femme dansant dans le cabaret que dans le dépouillement de l'existence silencieuse dans le cloître de San Francisco. Parce que ces deux images contradictoires parlent également du miracle de la vie éternelle continuant infiniment, au moment même où l'homme éprouve l'évidence de sa mort imminente: "Sensible à tous les dons, comment dire les ivresses contradictoires que nous pouvons goûter (jusqu'à celle de la lucidité). Et jamais peut-être un pays, sinon la Méditerranée, ne m'a porté à la fois si loin et si près de moi-même" (*E et E*, p. 103-104). Les deux images contradictoires parlent de la même vie renaissante en face de sa disparition: "Dans une heure, une minute, une seconde, maintenant peut-être, tout pouvait crouler. Pourtant le miracle se poursuivait. Le monde durait, pudique, ironique et discret (comme

certaines formes douces et retenues de l'amitié des femmes). Un équilibre se poursuivait, coloré pourtant par toute l'appréhension de sa propre fin" (*E et E*, p. 105-106). La signification repose ici sur l'évidence de que tout va mourir, mais que cette mort porte en elle la promesse de sa renaissance. L'homme comprend ici que tout va crouler vers sa disparition mais le miracle de la vie se poursuit malgré la mort. Le monde dure et l'équilibre se poursuit coloré précisément par l'appréhension de la fin. Ici et là, l'homme rencontre l'amour et le désespoir de vivre. Ici et là, l'homme apprend le sens de sa passion de vivre en ayant la certitude de la mort à venir: "Là était mon amour de vivre: une passion silencieuse pour ce qui allait peut-être m'échapper, une amertume sous une flamme" (*E et E*, p. 106).

L'écriture attrape à ce moment-ci les deux faces de la conscience, puisque la conscience est la pellicule révélant les deux faces d'une même signification. L'écriture parle à la fois de la vie de l'homme dans le monde de la nature et de la vie de l'homme en face des autres hommes. Ces deux côtés de la conscience traduisent l'envers et l'endroit du monde où se dessine l'image reproduisant le sens de l'existence de l'homme percevant et pensant le monde qui l'entoure.

L'envers est représenté par l'expérience dans le cloître: "Chaque jour, je quittais ce cloître comme enlevé à moi-même, inscrit pour un court instant dans le cours du monde" (*E et E*, p. 106). Ici, l'homme est seul dans le silence et dans l'immobilité de l'instant soutenu dans l'éternité par la contemplation. Contemplation lui donnant l'illusion de poursuivre infiniment même en étant en face de l'évidence incontournable de sa disparition: "Seuls, mon silence et mon immobilité rendait plausible ce qui ressemblait si fort à une illusion" (*E et E*, p. 105).

L'endroit est représenté par l'expérience dans le cabaret: "[...] nous sommes tout entier à la surface de nous-mêmes. Mais aussi, à nous sentir l'âme malade, nous rendons à chaque être, à chaque objet, sa valeur de miracle" (*E et E*, p. 103). Ici, l'homme est dans le corps sans esprit ressentant la flamme de son regret sur laquelle se fonde son amour de vivre: "Là était tout mon amour de vivre: une passion silencieuse pour ce qui allait peut-être m'échapper, une amertume sous une flamme" (*E et E*, p. 106).

Ce sont deux images qui reflètent le sens de l'existence. L'une est l'image de la femme dansant qui se reflète derrière le rideau dans le cabaret. L'autre est le cristal de l'eau profonde reflétant le visage du monde.

Le puits du cloître inscrit la profondeur du récit; annonce la diachronie de l'imaginaire imposée au discours du récit. L'expérience du puits marque la verticalité de l'écriture; l'ouverture

de l'infini de l'imaginaire. Il indique le saut qualitatif traversant le récit. Le puits parle de l'éternité de l'instant; il affirme la temporalisation sur laquelle se fonde pourtant la temporalisation du récit. Le puits enseigne l'impossibilité de la mort; dévoile l'espace imaginaire où s'inscrit le temps sans projet; temps révélant le désir de l'autre qui soutient l'écriture. Désir de jouir du monde et d'autrui.

La danse de la femme dans le cabaret inscrit la linéarité du discours; elle annonce la synchronie du récit. L'expérience dans le cabaret marque l'horizontalité du récit; la continuité de l'écriture qui aboutit à la totalité de l'œuvre. La danse affirme la progression dialectique du discours par la temporalisation de l'expérience de l'imaginaire. La danse enseigne le temps des projets; temps du besoin révélant le travail dans l'existence finie de l'homme par l'affirmation de la possibilité de mourir.

Cependant c'est le silence et l'immobilité du cloître qui soutiennent l'ivresse et la flamme du désir du cabaret. Car l'envers soutient l'endroit. Car l'expérience de solitude du cloître soutient l'expérience de jouissance du cabaret. La solitude soutient la collectivité, vu que l'envers où règne la solitude de l'homme est la source d'où jaillit la parole du sujet de l'écriture s'exposant dans l'endroit où l'homme jouit de la chair de la femme auprès des autres hommes.

Le procès de l'écriture part de la solitude pour atteindre la collectivité. L'écriture part du moment de solitude pour rentrer dans le monde des hommes. Ce procès est représenté par la figure d'une femme puisant de l'eau au puits dans le cloître: "J'entrais dans le jeu. Sans être dupe, je me prêtais aux apparences. Un beau soleil doré chauffait doucement les pierres jaunes du cloître. *Une femme puisait de l'eau au puits*" (105, nous soulignons). Ici, l'écriture expose le procès par lequel la femme puisant l'eau dans le cloître devient la femme qui danse dans le cabaret. De même que l'expérience de solitude du cloître devient l'expérience de l'ivresse du cabaret; l'instant soutenu dans l'éternité éprouvée par l'écrivain devient l'expérience de la temporalisation du narrateur du récit, car l'instant d'éternité est la source d'où jaillit l'écriture: "Chaque jour, je quittais ce cloître comme enlevé à moi-même, inscrit pour un cours instant dans la durée du monde" (*E et E*, p. 106). L'envers du silence et de l'immobilité soutient donc la flamme du désir de cet homme désirant le monde et les autres comme on désire jouir de la chair d'une femme: "Mais les mots ne couvriront pas la flamme de mon regret" (*E et E*, p. 109).

L'eau pure du puits est comme l'essence du temps éprouvée dans l'instant d'éternité. L'eau pure puisée du puits est l'essence du temps, temps pur; substance fondamentale qui

jaillissant de puits entre dans le cours du monde et temporalise l'existence de l'homme. La temporalité écrivant l'écriture jaillit de l'instant d'éternité où le temps se présente dans sa forme pure.

L'écriture porte ce double signe. Elle est à la fois extase et continuité. Elle est à la fois instant soutenu dans l'éternité et devenir inscrivant la temporalité dans le monde que chaque homme partage avec d'autres hommes. L'écriture inscrit l'éternité de l'instant de l'inspiration dans la temporalité concrète du monde. Mais l'instant soutenu dans l'éternité est déjà l'extase de la chair devant la femme désirée inscrivant l'existence de l'homme dans le cours du temps. Et le cours du monde est déjà la suspension de l'instant où l'éternelle renaissance de la vie se révèle au seuil de sa disparition. Car les deux faces du temps s'imbriquent et rendent possible la parole et l'écriture. C'est pour cela qu'ici le sens de l'envers et celui de l'endroit sont renversés. Car l'amour de vivre se révèle à l'homme dans l'instant de l'éternité où il éprouve l'expérience de la mort imminente; et le désespoir et la douleur de vivre se révèlent à l'homme dans la continuité temporelle où il jouit des choses et des autres hommes dans ce monde qu'il n'est pourtant pas capable de saisir. Mais l'inspiration de l'instant et la temporalité dans le cours du monde lui donnent pourtant l'illusion de pouvoir jouir de la totalité de ce monde désiré qui dépasse les puissances constituantes de la représentation: "Comme dans ces heures vibrantes du cabaret de Palma et du cloître de San Francisco, j'étais immobile et tendu, sans forces contre cet immense élan qui voulait mettre le monde entre mes mains" (*E et E*, p. 108). Ici, l'homme désire jouir du monde et des hommes qui y habitent comme un homme désire jouir de la chair d'une femme.

L'extase de l'instant de contemplation du monde enseigne le sens de la mort. Et la continuité de la temporalisation enseigne le sens de la vie. Mais de même que la mort est dans la vie, la vie est dans la mort.

Est-ce dans l'extase ou dans la continuité que se place la vraie vie?

Nous pensons que la vraie vie se place dans l'instant d'éternité d'où jaillit le temps pur, parce que c'est à partir du temps pur que l'homme inscrit la temporalité du récit<sup>64</sup>. La vie elle-

---

<sup>64</sup> Levinas écrit : "La pensée commence précisément lorsque la conscience devient conscience de sa particularité, c'est-à-dire conçoit l'extériorité par-delà sa nature de vivant, qui l'enferme; lorsqu'elle devient conscience de soi en même temps que conscience de l'extériorité dépassant sa nature, lorsqu'elle devient métaphysique. La pensée établit un rapport avec une extériorité non assumée. Comme pensant, l'homme est celui pour qui le monde extérieur existe. Dès lors, sa vie dite biologique, sa vie strictement intérieure, s'illumine de pensée. L'objet du besoin, désormais objet extérieur dépasse l'utilité. Le désir reconnaît le désirable dans un monde exotique. La formule de Bergson, 'l'instinct éclairé par l'intelligence' (quoi qu'il en soit de la théorie bergsonienne de l'intelligence), indique une transformation que la conscience de soi apporte à la conscience biologique, aveugle sur l'extériorité. Cette existence

même s'inscrit dans ce temps soutenu de l'éternité, car la vie n'est pas l'apaisement des nécessités mondaines, mais l'assouvissement d'une soif plus fondamentale qui est celle du Désir: "Pour moi, j'avais envie d'aimer comme on a envie de pleurer. Il me semblait que chaque heure de mon sommeil serait désormais volé à la vie... c'est-à-dire au *temps du désir sans objet*" (*E et E*, p. 108, nous soulignons).

Le désir dont parle ici l'écrivain est ce désir sans objet, désir de vivre et de jouir du monde et des hommes auxquels le sujet se sent lié. Désir qui ne pourra pourtant jamais être assoiffé: "Dans ce court instant de crépuscule, régnait quelque chose de fugace et de mélancolique qui n'était pas sensible à un homme seulement, mais à un peuple tout entier" (*E et E*, p. 108).

En fait, l'homme du désir sait que sa soif est inassouvissable, mais il sait aussi qu'il pourra toujours retourner à cet instant soutenu dans l'éternité qui le met pourtant au centre de la temporalité humaine coulant infiniment vers le devenir inconnu: "Mais les mots ne couvriront pas la flamme de mon regret. Petit puits du cloître de San Francisco, j'y regardais passer des vols de pigeons et j'en oubliais ma soif. Mais un moment venait toujours où ma soif renaissait" (*E et E*, p. 109). Lorsque la soif de vie renaîtra dans l'intimité de l'homme, celui-ci pourra toujours retourner à la source, de même que les passants viennent au cloître pour boire de l'eau jaillissant du puits: "Dans la cour, des lauriers roses, de faux poivriers, un puits de fer forgé d'où pendait une longue cuiller de métal rouillé. Les passants y buvaient. Parfois, je me souviens encore du bruit clair qu'elle faisait en retombant sur la pierre du puits" (*E et E*, p. 104-105).

Boire de l'eau signifie ici pouvoir entendre le sens jaillissant des instant d'éternité, ainsi que l'homme peut entendre le son de l'eau coulant de ce temps soutenu dans l'éternité. Boire et entendre le temps pur coulant dans l'extase de l'instant réalise la temporalisation du récit, car entendre le cours de l'eau coulant est déjà écrire le sens de l'extase de l'instant dans la temporalité humaine. Puisque l'écriture jaillit de ce puits comme la femme nue sort de l'eau pour offrir sa chair au regard assoiffée des hommes désireux: "Comme une déesse immonde sortant de l'eau, le front bête et bas, les yeux creux, elle vivait seulement par un petit tressaillement du genou comme en ont les chevaux après la course" (*E et E*, p. 102).

---

centrale, accueillant toute extériorité en fonction de son intériorité, mais capable de penser une extériorité comme étrangère au système intérieur, capable de se représenter une extériorité encore non assumée, rendrait possible la vie et le travail. *La pensée ne jaillit pas du travail et de la volonté, la pensée n'équivaut pas à un travail suspendu, à une volonté neutralisée – le travail et la volonté reposent sur la pensée*" (*Entre nous, essais sur le penser-à-l'autre*. p. 24-25; nous soulignons)



L'envers est comme le puits du cloître d'où coule l'eau remplissant la soif de l'homme du désir qui réalise l'écriture. Écriture qui est ici l'expression du chant désespéré exposant la joie de vivre d'un homme même au moment où il est en face de l'évidence de sa fin: "Mais il n'y a pas de limites pour aimer et que m'importe de mal éteindre si je peux tout embrasser" (*E et E*, p. 109).

Mais la soif renaîtra toujours, malgré les puissances illusoires données par la création. Créer et aimer signifient ici la même chose, car elles enseignent la même émotion. Elles enseignent que les puissances de l'homme sont éphémères et inutiles en face du monde qui le dépasse infiniment: "Il y a des femmes à Gênes dont j'ai aimé le sourire tout un matin. Je ne les reverrai plus et, sans doute rien de simple" (*E et E*, p.109). Les extases sont comme ces femmes aimées pendant une seule nuit et que l'homme ne retrouvera plus jamais; mais le seul souvenir de ces instants de bonheur sont suffisants pour qu'il puisse s'engager dans le cours du monde, dans le temps concret des hommes. Puisque la temporalisation s'appuie sur les extases ainsi que les cris et les chants dans le cabaret s'appuient sur les silences de tout un peuple qui contemple la tombée du jour:

À Ibiza, j'allais tous les jours m'asseoir dans les cafés qui jalonnent le port. [...] Je m'asseyais, encore tout chancelant du soleil de la journée, plein d'églises blanches et de murs crayeux, de campagnes sèches et d'oliviers hirsutes. [...] Je regardais la courbe des collines qui me faisaient face. Elles descendaient doucement vers la mer. Le soir devenait vert. Sur la plus grande des collines, la dernière brise faisait tourner les ailes d'un moulin. Et, par un miracle naturel, tout le monde baissait la voix. De sorte qu'il n'y avait plus que le ciel et des mots qui montaient vers lui, mais qu'on percevait comme s'ils venaient de très loin (*E et E*, p. 107-108).

Et l'écrivain explique: "Là se font les mariages et la vie toute entière" (*E et E*, p. 107). Là se font les mariages parce que là se réalise la rencontre de l'envers et de l'endroit; parce que là se réalise la rencontre de la nuit et du jour, du corps et de l'esprit. Et l'écrivain complète: "On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a une grandeur à commencer ainsi sa vie devant le monde" (*E et E*, p. 107). Cela signifie que l'homme peut commencer la vie mondaine à partir de l'extase devant le monde, car l'extase n'est pas seulement la contemplation passive dans l'imaginaire, elle est aussi l'expression de l'espace de l'imaginaire où naît l'élan vital de l'homme qui découvre son désir de temporaliser son existence dans le cours du monde<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Durand réfléchit sur la relation établie entre l'extase et la temporalité lorsqu'il différencie l'immédiateté de l'image et le long procès temporel de la perception. Durand précise que l'image indique l'origine du processus de prise

Dans le cloître, les pigeons tombant après leurs vols représentent cette descente des instant dans la temporalité mondaine: “Dans les battements secs de ces vols de pigeons, le silence soudain blotti au milieu du jardin [...]. Quelque chose allait se défaire, le vol des pigeons mourir et chacun d’eux tomber lentement sur ses ailes déployées” (*E et E*, p. 105). Les oiseaux qui tombent exposent la descente du sens éprouvé dans l’extase se posant entre les lignes de l’écriture. Et, en posant sur les lignes du récit, en posant l’extase de l’instant dans la temporalité du monde, ses significations portent la mort de l’instant de l’extase; mais elles signalent aussi la possibilité de l’engagement dans le cours du monde à travers l’inscription des traces de l’expérience de l’imaginaire dans le cours discursif du récit.

Or, temporaliser le temps du monde n’est pas différent de contempler l’instant d’éternité, car le corps est ici l’expression de l’esprit, de même que l’esprit est l’expression du corps. La vie spirituelle inscrite dans l’envers du monde n’est pas différente de l’extase corporelle vécue dans la luxure de la chair, parce que l’esprit ne réalise pas ici une réflexion sur une perception; parce qu’il se révèle dans et par la sensibilité. La sensibilité est la demeure de l’envers et de l’endroit, parce qu’elle est aussi la demeure de l’esprit. La sensibilité de l’homme est déjà sa vie spirituelle même, car la sensibilité est la demeure de la conscience exposant par les deux côtés de l’existence: l’extase contemplative du silence dans le cloître et la continuité dans le monde temporel dans le cabaret. Le sensible n’est pas un moment du procès spirituel; au contraire le sensible est déjà ici l’expression de la vie spirituelle se réalisant dans le corps de l’homme engagé dans le monde. C’est pour cela que le visage du monde se dévoilant au sujet de l’écriture lui font penser aux statues aux yeux sans regard et aux personnages de Giotto: “Et je sais bien pourquoi je pensais aux yeux sans regard d’Apollons doriques ou aux personnages brûlants et figés de Giotto” (*E et E*, p. 106). Et comme l’écrivain l’explique dans une note en bas de page, ce n’est pas l’esprit qui se dessine ici, mais la beauté incarnée dans le corps sensible de l’homme; visage sensible qui ne fait pas appel à la raison ou à la compréhension: “C’est avec l’apparition du sourire et du regard que commencent la décadence de la sculpture grecque et la dispersion de l’art italien. Comme si la beauté cessait où commençait l’esprit” (*E et E*, p. 106). Car, devant du

---

conscience, puisqu’elle est la marque originaire de l’esprit. En dissertant sur la théorie de la durée de Bergson, Durand écrit: “Alors au sein de la philosophie bergsonienne l’être change de camp; bien loin de se définir comme écoulement, il est inéluctablement la puissance même de l’arrêt. L’évolution se manifeste comme créatrice lorsqu’elle s’arrête d’évoluer. La liberté est un repos, luxe suprême qui déjoue le destin. La valeur se situe dans l’explosion du devenir. L’ordre de la volonté, du ‘vital’ qui s’oppose à l’inertie et à l’automatisme, n’est pas autre chose que la puissance d’arrête, la puissance d’envisager en contrepoint du destin d’autres possibles que ceux automatiquement enchaînés par le déterminisme matériel” (*Op. cit.*, p. 464- 465).

silence et du crépuscule, l'homme appréhende l'expression de son âme; d'une âme qui est pourtant l'expression du désir de la chair du corps.

Et l'apprentissage de la conscience se produit à la surface de la peau, parce que la conscience n'est pas celle renfermée dans la représentation du sujet; au contraire, la conscience est la pellicule révélant le monde et autrui comme l'autre absolu faisant face à l'homme pensant et percevant. Le monde et autrui sont reconnus ici comme l'autre absolu, radicalement séparé du *moi* percevant et du sujet pensant. Le monde et autrui sont l'expression de l'extériorité absolue mesurant les limites de la liberté humaine et lui révélant tout ce qui dans le monde dépasse les puissances de l'homme: "Car enfin, ce qui me frappait alors ce n'était pas un monde fait à la mesure de l'homme – mais qui se refermait sur l'homme. Non, si le langage de ce pays s'accordait profondément en moi, ce n'était pas parce qu'il répondait à mes questions, mais parce qu'il les rendait inutiles" (*E et E*, p. 106- 107).

Nous pensons que tous les récits camusiens s'appuient sur ces extases. Car nous croyons que les endroits s'appuient sur les envers. Car nous pensons que tous les envers camusiens "[...] portent tous le témoignage d'une aspiration à franchir la limite, à remonter le courant, à retrouver le grand lac aux eaux calmes où le temps se repose de couler. Et ce lac est en nous, comme une eau primitive où une enfance immobile continue à séjourner"<sup>66</sup>. De plus, nous pensons que tous les récits camusiens sont marqués par l'exigence d'écrire ces extases dans le cours du monde, dans la temporalité concrète. C'est ainsi que l'écriture finit par se déployer à partir d'un paradoxe sans solution ; il est en effet impossible d'inscrire l'immédiateté de l'image dans la temporalité discursive du récit<sup>67</sup>. Et cette nécessité d'inscription de l'extase dans la temporalité signale une autre exigence de l'écriture camusienne: l'exigence d'inscrire le sentiment d'union ressenti au moment de l'inspiration de la création dans la temporalité concrète du monde, de sorte que l'illusion d'unité éprouvée dans l'imaginaire puisse se temporaliser dans la vie mondaine après la disparition de l'image éphémère produite par l'extase de l'imaginaire.

Peut-être la problématique de l'expérience d'Albert Camus se révèle-t-elle dans ce fait qu'il vit la frustration d'être impuissant de donner un contenu concret en dehors de l'écriture à la signification qu'il appréhende alors par ces instants d'extase. Et l'écriture porterait peut-être la

---

<sup>66</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*, p. 95.

<sup>67</sup> Bachelard écrit : "La rêverie va naître naturellement, dans une prise de conscience sans tension, dans un cogito facile, donnant certitude d'être à l'occasion d'une image qui plaît – une image qui nous plaît parce que nous venons de la créer, en dehors de toute responsabilité, dans l'absolue liberté de la rêverie. La conscience imaginante tient son objet (telle image qu'elle imagine) dans une immédiateté absolue" (*Ibid*, p. 130).

marque de cette impossibilité. C'est-à-dire que nous pensons que Camus désire réaliser l'expérience d'absolu éprouvée dans l'envers et dans l'endroit, c'est-à-dire qu'il désire concrétiser l'expérience d'unité éprouvée dans l'immédiateté de l'image dans le monde concret. Camus désire éprouver le sens de cette expérience d'unité de l'homme percevant et du monde perçu, éprouvée dans et par l'immersion dans l'image, dans le monde concret. Il désire vivre le sens de l'immanence de l'image avec les hommes et le monde qui l'entoure, en transposant à la vie mondaine, l'endroit, la signification de la fusion vécue dans l'imaginaire<sup>68</sup>. Peut-être est-ce pour cela que l'écriture camusienne est marquée par cette dichotomie décrite dans l'axiome de l'absurde où le désir d'unité de l'homme fait face au silence du monde.

Dans un petit essai sur l'œuvre d'Albert Camus, un critique brésilien remarque que ces états de détente montrent l'expérience fondamentale de l'auteur. Wilson Chagas écrit: "O estado de indiferença ou de prostração existencial, 'este singular estado de alma em que o vazio se torna eloqüente, em que a cadeia dos gestos quotidianos se rompe, em que o coração procura em vão o elo que o religa [...]' – é a experiência básica que marcou definitivamente a sensibilidade e o pensamento de Camus"<sup>69</sup>. Et dans une note en bas de page, le critique complète son raisonnement: "Em todos os seus livros existem tais *détentes*, em que os personagens se deixavam envolver pela 'doçura da hora'. Terá sido essa experiência básica do escritor, donde brotou toda a sua obra. O seu aprofundamento havia de levá-lo, não a liberação, mas a um estado de esquecimento de si, ou ataraxia, a uma espécie de suprema indiferença [...] Essa 'fome da alma' (essa fome de ser), ele não conseguiu jamais satisfazer, nem compreender"<sup>70</sup>. Nous pensons aussi que Camus n'a jamais réussi à comprendre ces états d'âme qui soutiennent sa création. Cependant, nous pensons que cette incompréhension des extases réalise le projet d'écriture. Et c'est ce projet d'écriture se jouant dans et par le paradoxe de l'extase et de la temporalisation que nous désirons comprendre dans ce travail.

Wilson Chagas remarque aussi qu'il n'y a pas de progression dans la pensée camusienne, mais plutôt l'élargissement d'une perspective dévoilée dès sa première œuvre. Le critique écrit:

---

<sup>68</sup> Bachelard écrit : "La rêverie qui travaille poétiquement nous maintient dans un espace d'intimité qui ne s'arrête à aucune frontière – espace unissant l'intimité de notre être qui rêve à l'intimité des êtres que nous rêvons. C'est en ces intimités composites que se coordonne une poétique de la rêverie. Tout l'être du monde s'amasse poétiquement autour du cogito du rêveur". Et Bachelard continue: "Au contraire, la vie active, la vie animée par la fonction du réel est une vie morcelée, morcelante hors de nous et en nous. Elle nous rejette à l'extérieur de toute chose" (*Ibid*, p. 140.).

<sup>69</sup> CHAGAS, Wilson, *Mundo e contramundo*, p. 74.

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 74, note 30.

“É caractéristique em Camus, a inexistência de um itinerário, quero dizer, de uma progressão no seu pensamento. Não há propriamente *fases* na sua obra, mas apenas complementação de uma perspectiva manifestada já no primeiro livro”<sup>71</sup>. Or, c’est justement cette absence de progression de la pensée camusienne que nous voulons mettre en relief en mettant en rapport les deux discours que nous nommons discours linéaire et discours cyclique. C’est précisément cette sensibilité découverte dès le début de l’itinéraire de création de Camus que nous désirons comprendre dans ce travail. C’est cette antériorité fondant l’écriture comme superposition des cycles répétitifs que nous essayerons d’analyser dans notre thèse.

Le problème est de comprendre la nature de ces extases, c’est-à-dire de comprendre sur quelle signification se fondent ces extases. Le paradoxe s’intensifie dans la mesure où Camus n’éprouve pas seulement la frustration de ne pas pouvoir inscrire la signification de l’unité éprouvée dans l’imaginaire dans le monde réel; mais le fait qu’il éprouve dans l’imaginaire lui-même la signification éphémère apportée par ces extases. De fait, malgré la perception d’unité donnée par l’immersion dans l’image du monde perçu dans les extases, ceux-ci signalent paradoxalement le sens de la séparation. Que désirons-nous dire? Nous voulons dire que la signification de l’extase révèle un sentiment d’unité éprouvée à partir de la prise de conscience de la séparation irréductible de l’homme et du monde. L’écriture enseigne précisément que le sens dévoilé dans et par l’immédiateté de l’imaginaire parle justement de la séparation et de la mort inscrites dans l’imaginaire lui-même. La perception de l’image parle de la séparation radicale de l’homme et du monde, elle parle de l’altérité absolue de l’autre, du non-être, faisant face à la sensibilité intime de l’écrivain. L’appréhension de l’image est vécue dans et par la prise de conscience de l’illusion qu’elle enseigne, car le sens que l’écrivain apprend dans l’immanence de l’espace de l’imaginaire est celui qui lui enseigne sa condition d’exilé dans le monde. Même dans l’immanence de l’imaginaire, c’est-à-dire même dans l’envers du monde, l’écrivain vit l’expérience de la séparation; il éprouve l’évidence de l’autre absolu faisant face à lui. Le monde qui est au-dedans de lui-même dans l’intimité de l’imaginaire, ce monde intime se révèle comme étant l’autre absolu, séparé de lui, au-dehors de lui. L’écrivain éprouve donc l’immanence de l’image comme une transcendance métaphysique s’établissant entre l’homme percevant et le monde perçu. La fusion poétique éprouvée dans l’image enseigne précisément l’extériorité absolue du non-être, monde et autrui, faisant face à son intimité.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 75.

Alors, s'il n'y a pas de progression linéaire de la pensée chez Camus, c'est parce que l'écriture ne vise pas à concrétiser la temporalisation historique de la compréhension; mais elle vise à réaliser la maturation de l'espèce; elle vise à provoquer la maturation de la matière par la transformation du désir de l'homme. La prise de conscience ne se réalise donc pas par la création du concept, mais plutôt par l'inscription de l'émotion pure devant un monde qui dépasse toute élaboration conceptuelle. L'écriture est l'inscription du résidu que la conscience n'arrive pas à englober sous forme de concept. Tout ce qui se présente au-dehors de la conscience enseigne le sens de l'écriture, car l'écriture désire accomplir la communication de l'homme avec le monde, ainsi qu'elle est communication de la conscience de l'écrivain avec celle du lecteur à travers l'image métaphorique soutenant le récit. L'écriture est comme un chant émergeant des instants d'éternité pour s'inscrire dans le cours du monde. Et peut-être que l'écriture pourrait s'inscrire dans le monde sous forme de savoir comme s'inscrivent les chants rythmés des hommes qui suivent le mouvement désirable de la femme nue dansant dans la scène du cabaret. Peut-être que l'écriture pourrait réunir les voix des hommes autour d'une signification essentielle, telle qu'une femme dansant dans un cabaret réunit autour d'elle les chants des hommes qui désirent jouir de sa chair.

Et cette possibilité serait peut-être réalisée par l'interprétation du lecteur, car ce serait peut-être le lecteur qui pourrait inscrire la signification appréhendée par l'envers dans l'endroit, dans le cours du monde. Dès lors, la signification de cette séparation s'inscrivant dans l'existence mondaine de l'homme ne signifiera pas la faillite de l'écriture, elle signifiera au contraire sa réussite, car c'est la reconnaissance de la séparation irréductible s'établissant entre le moi et l'autre qui enseignera au sujet le sens du respect qu'il devra porter envers l'autre: monde et autrui.

## **Deuxième Chapitre**

***L'Étranger*: le dévoilement du sol fondamental**

## 2.1 *L'Étranger*, le sol<sup>1</sup> ontologique de la pensée

Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur (Albert Camus, "Noces à Tipasa". In: *Noces*).

### 2.1.1 La lecture des choses

Nous pensons que *L'Étranger* se constitue par une *mise en parenthèse* du savoir établi visant au dévoilement de l'intentionnalité originaire du sujet de l'écriture et du rapport fondamental de l'homme au monde antérieur aux déterminations de sujet, d'objet et d'autrui. Nous croyons que le départ de la pensée du récit se constitue par une exégèse de la vie naturelle du héros de l'histoire réalisée par le narrateur du récit. Celui-ci réalise l'exégèse de la vie empirique et intentionnelle du héros de l'histoire en dévoilant la situation originelle dans laquelle le héros se rapportait au monde lorsqu'il était l'homme de la vie mondaine. Ainsi, nous proposons que *L'Étranger* réalise une descente vers les fondements du savoir constitué en révélant la couche originaire du langage. Car nous pensons que dans ce récit le narrateur expose une première médiation à partir de laquelle un monde antérieurement vécu devient un monde signifié. Cette première médiation du narrateur se constitue à partir du dépouillement des valeurs et des vérités du savoir établi d'une certaine communauté.

Nous pensons donc que ce qui apparaît à la surface du récit n'est pas la vie mondaine du héros de l'histoire, mais plutôt l'interprétation que le narrateur donne à l'existence empirique de celui-là. La vie du héros est en effet le fond sur lequel s'érige la narration du récit, puisqu'à la surface du texte se présente l'interprétation que le narrateur donne à la vie immanente du héros de l'histoire. Ce qui apparaît à la surface du récit c'est le discours de l'homme de la réflexion et de la mémoire, le narrateur, et non le discours de l'homme de la vie immédiate, le héros. Ainsi le sol

---

<sup>1</sup> Le mot sol renvoie ici au sens de fondation, fond ontologique sur lequel s'érigent les conceptions théoriques et scientifiques soutenant l'existence du *Dasein*. Ce fond ontologique est le *Dasein* lui-même, vu que celui-ci est l'étant qui pose la question sur l'être. Le dictionnaire sur la philosophie de Heidegger écrit : "Em *Ser e tempo*, Dasein 'é no existir, o solo do seu poder-ser [...]. E como ele é este fundamento lançado? Ele só é projetando-se em suas possibilidades nas quais está lançado. [...] O si mesmo como tal, tem de colocar o fundamento de si-mesmo, nunca dele se pode apoderar, embora, ao existir, tenha de assumir ser-fundamento. Dasein não estabelece o fundamento ou a base: ele não escolhe a sua entrada no mundo nem na esfera de possibilidades que inicialmente o confrontam. Mas ele assume estas possibilidades como suas, fazendo delas um trampolim para a sua trajetória subsequente" (INWOOD, Michel. *Dicionário Heidegger*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 74-75).



originel dévoilé par l'écriture n'est pas le sol fondamental où l'homme est en contact direct avec les choses. Le sol originel dévoilé par le récit est la première interprétation du monde donnée par un homme où s'inscrit le premier langage par lequel le narrateur expose sa compréhension de la vie du héros dans la vie immédiate, héros qui est pourtant lui-même. Le sol fondamental dévoilé par l'exégèse du narrateur est le langage lui-même; langage par lequel le héros devient narrateur, par lequel l'homme de la vie spontanée devient l'homme de la vie réfléchie.

Nous proposons donc que *L'Étranger* formalise la première lecture possible du monde; interprétation donnée par un homme qui commence à réfléchir sur son existence en la racontant sous forme de récit. En essayant d'appréhender le sens de sa vie, le narrateur du récit rachète par le souvenir une image exposant l'existence mondaine du héros de l'histoire. Le discours du narrateur interprète cette image exposant la vie du héros de jadis. Par cette image, Meursault appréhende non pas la présence immédiate du héros au monde, mais la médiation interprétant l'existence d'hier. L'image représente la distance s'établissant par la réflexion entre le héros et le narrateur. Et cette distance réflexive formalise la temporalisation de l'existence de Meursault s'inscrivant sous forme de récit.

Il y a une double apparition de cette image. La première image apparaît dans le deuxième chapitre de la première partie: "J'ai fermé mes fenêtres et en revenant j'ai vu dans la glace un bout de table où ma lampe à alcool voisinait avec des morceaux de pain"<sup>2</sup>. Ensuite le narrateur interprète le sens de cette image réfléchi sur la glace des fenêtres: "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" (*E*, p. 38). Ici, se révèle le sentiment de l'absurdité du monde. C'est l'absurde dans un premier degré. Ici, apparaissent l'immutabilité et la répétition de l'automatisme humain. La deuxième image apparaît dans le deuxième chapitre de la deuxième partie: "Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon visage restait sérieux alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste" (*E*, p. 119). Ensuite le narrateur comprend que cette image traduit le son de sa voix, c'est-à-dire qu'elle signale la naissance de la conscience interprétative du narrateur du récit: "[...] j'ai contemplé un fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse, et quoi d'étonnant puisque, à ce moment, je l'étais aussi? Mais au

---

<sup>2</sup> CAMUS, Albert, *L'Étranger*, p. 38. Dans la suite de ce travail, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *E* le quel, avec la pagination, suivra immédiatement la citation entre parenthèses.

même temps et pour la première fois depuis de mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul" (*E*, p. 119-120). Ici, se révèle la pensée pensant le sentiment de l'absurdité. C'est l'absurde en deuxième degré. Le concept de l'absurde émerge comme signification de la vie vécue dès lors comprise par l'interposition de la conscience. L'exégèse du narrateur de l'existence du héros dévoile donc la couche primordiale enseignant l'absurdité de l'existence humaine. Le héros vivait dans l'absurde sans avoir encore pris conscience de l'absurdité de sa condition. Camus nous révèle dans *Le mythe de Sisyphe*: "Le sentiment de l'absurdité au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme. Tel quel, dans sa nudité désolante, dans sa lumière sans rayonnement, il est insaisissable. Mais cette difficulté même mérite réflexion"<sup>3</sup>. Mais le narrateur transforme le contenu de l'existence empirique en signification. Celui-ci apprend l'absurde dans lequel le héros vivait, mais, dorénavant, il en est conscient. Le récit de *L'Étranger* réalise la réflexion sur l'insaisissable sentiment de l'absurdité. Après l'exégèse de la vie du héros réalisée par le narrateur, la sensibilité de l'absurde devient concept, savoir et représentation de l'absurde. *L'Étranger* constitue la trajectoire de transformation de la sensibilité de l'absurdité en représentation formelle et conceptuelle de l'absurde.

L'œuvre montre alors le processus temporel par lequel l'existence spontanée du héros devient l'existence réfléchie du narrateur. Par l'écriture, la vie charnelle devient vie spirituelle. L'écriture constitue donc l'espace virtuel par lequel l'expérience vécue se transforme en expérience significative; par lequel la spontanéité du héros se transforme en représentation du narrateur. L'écriture indique donc l'ouverture de l'espace du langage et de la représentation. Elle prescrit le procès de temporalisation du sujet de l'écriture se réalisant sous forme de récit. L'écriture formalise à la fois la sortie du héros de sa vie spontanée et l'entrée du narrateur dans la vie intentionnelle du récit. En conséquence, le récit formalise l'historicité du sujet de l'écriture.

### **2.1.2 Le possible de Meursault et les autres possibles**

*L'Étranger* est le récit de la première parole d'un homme. Cependant cette première parole du narrateur n'est pas née dans un silence absolu, dans l'absence totale de communication.

---

<sup>3</sup> *Op. Cit*, p. 24-25.

Au contraire, cette première parole naît à partir du langage institué. La narration de Meursault expose donc une première parole émergeant du langage institué d'une certaine communauté. Et la complexité de ce texte repose précisément sur ce paradoxe d'une création verbale se constituant à partir d'une tradition, car la parole originaire n'émerge pas du néant absolu, mais des contenus de la culture instituée. De même que l'auteur crée son œuvre à partir des concepts et du langage institué, le narrateur du récit essaie de comprendre l'existence du héros - qui est lui-même - à partir de l'horizon de compréhension où s'inscrit l'existence incarnée de ce héros.

Pour comprendre la parole dans son opération originelle qui est en jeu dans *L'Étranger*, il faut évoquer toutes les paroles qui auraient pu venir à la place de la parole émergeant par le travail de repérage réalisé par le narrateur. Il faut révéler dans le contexte dans lequel la parole du narrateur se manifeste toutes les autres paroles qui ont été omises pour permettre l'émergence de la parole se manifestant dans le récit. Et ainsi, après avoir repéré toutes ces autres paroles possibles, il nous faut essayer de sentir comment ces autres paroles omises auraient pu touché et ébranlé différemment la chaîne du langage. Ensuite, nous pourrions essayer de révéler dans quelle mesure la parole proférée par le narrateur était vraiment l'unique parole possible de se produire à partir de l'horizon de compréhension dans lequel cette parole émerge. Ainsi nous pourrions nous demander si la parole se proposant dans le récit est l'unique parole possédant le droit de venir au monde et de s'inscrire comme la signification essentielle du sujet de l'écriture.

Nous présentons *L'Étranger* comme l'espace de l'ouverture du possible où s'inscrit la parole originaire d'un sujet, puisque l'écriture marque ici la naissance de la vie spirituelle d'un homme, marque le moment de la naissance de la conscience. Mais, en exposant une perspective particulière du monde, l'écriture révèle-t-elle la seule perspective possible de se produire à partir d'un monde culturel donné? La pensée du narrateur du récit sur l'existence de héros nous révèle un monde de possibilités, car c'est par le récit qu'émergent l'esprit et la conscience du sujet de l'écriture. Mais la réflexion de *L'Étranger* n'est pas une création *ex nihilo*; au contraire, elle est une création émergeant du langage déjà institué par la tradition culturelle. Ainsi, le possible qui apparaît dans l'œuvre n'est qu'un possible parmi d'autres possibles offerts par le même horizon de compréhension. Or, le possible émerge latéralement par le travail de production des significations; travail se développant à partir d'une interprétation déjà instituée, car la compréhension est déjà une interprétation se rapportant à l'interprétation déjà établie.

Nous pensons donc que l'écriture de *L'Étranger* représente l'effort d'un homme pour saisir le langage dans sa source à travers une opération fondamentale. C'est à partir d'une écoute attentive du monde que l'homme essaie de produire sa parole authentique exposant la compréhension de son existence. Aussi l'écriture réalise-t-elle le dévoilement d'un style singulier et d'une parole singulière, vu qu'à partir des significations établies, l'homme expose sa compréhension de l'expérience vécue en la transformant en expérience comprise, c'est-à-dire en métamorphosant le monde empirique et concret du héros en un monde spirituel et imaginaire de l'écrivain. La naissance de la parole originaire se constitue par la reconnaissance du style personnel de l'homme, sa manière particulière de se rapporter au monde.

Nous pensons que le narrateur de *L'Étranger* essaie d'appréhender une signification émergeant du fond de silence qui la précède. Il essaie de considérer la parole avant qu'elle soit prononcée, sur ce fond de silence qui ne cesse pas d'accompagner toute production du langage et sans lequel la parole elle-même ne dirait rien. Le narrateur de *L'Étranger* émerge du langage institué, mais l'écriture produit une parole originaire, parce que l'écriture produit l'ouverture du langage aux possibles inscrit dans l'horizon de compréhension.

Ainsi, nous proposons que *L'Étranger* révèle non seulement la description du narrateur, mais qu'il présente aussi l'écriture comme l'espace virtuel où s'inscrit la parole originelle d'un homme, le sujet de l'écriture. Alors l'originalité de la parole n'est pas dans le contenu de la description rapportée par le narrateur, mais plutôt dans l'ouverture de l'espace imaginaire du langage où les sens se produisent. Alors, l'originalité de la parole demeure donc dans ce fond de silence d'où jaillit la possibilité d'une première parole émergeant du langage institué et du savoir établi. *L'Étranger* est l'écriture exposant cette ouverture du langage du fond de silence qui le précède.

### **2.1.3 Les deux langages**

Merleau-Ponty propose l'existence de deux types de langages. Pour les expressions déjà acquises, il existe un sens direct correspondant point par point aux mots institués où les lacunes et les éléments de silence sont obliérés. Cependant, il existe un autre langage où le sens n'est pas direct, mais latéral et oblique. Il s'articule à travers les fils de silence qui trament le tissu de la parole. Merleau-Ponty écrit:

Si nous voulons comprendre le langage dans son opération signifiante d'origine, il nous faut feindre de n'avoir jamais parlé, opérer sur lui une réduction sans laquelle il se cacherait encore à nos yeux en nous reconduisant à ce qu'il nous signifie, le regarder comme les sourds regardent ceux qui parlent, et comparer l'art du langage aux autres arts de l'expression qui n'ont pas recours à lui, essayer de le voir comme l'un de ces arts muets<sup>4</sup>.

Nous pensons que *L'Étranger* révèle le langage au moment où l'opération signifiante et originaire s'effectue. Car nous pensons que, d'un côté, le narrateur réalise un langage suivant les exigences de la pensée réflexive et s'attachant aux significations établies; mais, de l'autre côté, nous percevons s'inscrire de forme oblique et latérale au-dessous du récit un projet d'écriture montrant l'ouverture de l'espace où une parole authentique se concrétise. Nous pensons que latéralement au discours du narrateur, s'inscrit un autre discours qui ne se réfère pas au travail rationnel, intellectuel de remémoration du narrateur, mais au travail de l'imagination liant la vie du héros directement à l'intuition de l'écrivain<sup>5</sup>. Nous pensons que, proche du langage direct, sans lacunes et sans silences du narrateur, s'inscrit un autre langage plein de silence; silence qui résonne au sein de l'existence mondaine du héros et qui sera entendu par l'écrivain qui essaiera de transformer ce silence révélé dans le discours du narrateur en parole originaire, c'est-à-dire en langage de silence qui est celui constituant, à notre avis, l'écriture de *L'Étranger*.

### **2.1.4 La réduction dans *L'Étranger***

Comme plusieurs philosophes de l'époque, Albert Camus hérite de la phénoménologie de Husserl sa méthode. Dans ce travail, nous proposons que la pensée d'Albert Camus révèle le développement d'une même réduction phénoménologique<sup>6</sup> employée dans *L'Étranger* et reprise

---

<sup>4</sup> *La prose du monde*, p. 65.

<sup>5</sup> Nous avons écriture dans le premier chapitre de ce travail sur cette liaison du héros et de l'écrivain se réalisant dans un intervalle signalant le temps mort et absent du récit. Dans le dernier chapitre de notre travail, nous allons encore une fois écrire sur cet intervalle s'inscrivant dès lors dans *L'Étranger*

<sup>6</sup> La phénoménologie de Husserl implique deux types de réduction: la réduction eidétique et la réduction phénoménologique. La réduction eidétique implique la mise en parenthèse du savoir intellectuel pour appréhender l'essence de l'objet visé à travers la variation imaginaire de cet objet, par laquelle son essence se révèle à une intuition. La réduction phénoménologique révèle la région de la conscience où l'essence de l'objet se présente. La réduction phénoménologique réalise la description de la région de la conscience qui est le résidu de la réduction eidétique, où l'essence de l'objet se présente, où toutes les significations se réalisent. Comme la première, cette deuxième réduction réalise aussi la mise en parenthèse, mais dès lors elle suspend, non seulement le fait d'existence

dans *La Chute*. Ainsi, dès sa naissance où se réalise le retour aux choses mêmes, dans *L'Étranger*, jusqu'à sa fin où se dévoile la conscience transcendantale, dans *La Chute*, la réduction phénoménologique parcourt toutes les étapes prescrites par la phénoménologie husserlienne.

Dans *L'Étranger*, la méthode phénoménologique formalise une réflexion qui révèle les fondements qui régissent l'existence empirique du héros. Faisant le recul au sol originare où se déploie l'existence du héros, le discours du narrateur dévoile l'horizon dans lequel la compréhension d'un homme se constitue.

Ainsi, que dans notre analyse de *L'Étranger* développée dans la dissertation *Le désir et le silence*<sup>7</sup>, nous concevons dans ce travail que ce récit réalise la remémoration de l'expérience vécue par le héros de l'histoire. Avec B. T. Fitch, nous établissons que le présent du narrateur se situe au même moment durant tout le roman. Ce présent de l'écriture se trouve au début du dernier chapitre<sup>8</sup>, au moment où Meursault expose sa révolte absurde et son indifférence face à l'avenir. Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus explique cette postériorité de la création par rapport à l'élan d'indifférence sur lequel repose l'évidence de l'absurde: "Dans le temps du raisonnement absurde, la création suit l'indifférence et la découverte. Elle marque le point d'où les passions absurdes s'élancent, et où la raisonnement s'arrête"<sup>9</sup>.

Dans cette perspective, nous croyons que ce texte se construit au seuil d'une distance spatio-temporelle s'établissant entre le narrateur du récit et le héros de l'histoire, et que cette distance lie deux sujets composant la structure du roman: le sujet de la perception et le sujet de la pensée. En fait, cette distance s'établit entre deux Meursault différents: l'un vit les événements de l'expérience perceptive, tandis que l'autre pense et réfléchit à ces mêmes événements. C'est donc au seuil de cette distance temporelle que se dessine l'espace abstrait où se déploient le souvenir et la pensée de Meursault sur sa vie et son expérience perceptive. Alors, d'un côté, il y a le sujet de

---

de l'objet, mais aussi les valeurs et les significations qui sont les éléments constitutifs de la conscience. Le résidu de la réduction phénoménologique est le je pur ou l'ego pur, source de significations.

<sup>7</sup> CHAGAS, Maria Clara. *Le désir et le silence*. Dissertation de maîtrise UFRGS, 2000.

<sup>8</sup> Fitch montre que le présent du narrateur de *L'Étranger* se situe au même moment durant tout le roman. Ce présent de l'écriture se trouve au début du dernier chapitre. L'impression de recul dans la narration s'expliquerait par le décalage temporel séparant le narrateur des événements narrés, d'où le fait que le lecteur ait l'impression que Meursault-héros est étranger à Meursault-narrateur: "[...] notre impression que Meursault-héros est étranger à Meursault-narrateur s'explique d'abord par le fait que le narrateur décrit ses expériences passées, et ensuite par le fait qu'il est le genre de personne dont le profil prend forme dans les pages qui suivent" (FITCH, B. T. *Narrateur et narration dans L'Étranger d'Albert Camus. Analyse d'un fait littéraire*, p. 14).

<sup>9</sup> *Op. Cit.*, p. 132.

la perception et de la vie immédiate, et, de l'autre, celui du souvenir et de la pensée. L'écriture constitue la mise en rapport de ce bref instant où ces deux sujets se voient face à face, déterminant ainsi l'identité d'un autre sujet: le sujet de l'écriture: écrivain qui est aussi le lecteur de sa propre histoire. Ce regard de Meursault-narrateur posé sur la vie de Meursault-héros où nous pouvons percevoir la naissance de l'écrivain du récit qui est l'homme de la prise de conscience est révélé à travers son image réfléchie sur sa gamelle de fer: "Pour moi, c'était sans cesse le même jour qui se déferlait dans ma cellule et la même tâche que je poursuivais. Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste" (*E*, p. 119).

Au moment où le héros-narrateur remémore l'expérience perceptive qu'il a vécue par le passé et où il réfléchit à cet homme "naturel" qu'il fut au moment de cette expérience, il détermine les contours d'un nouveau visage et d'une nouvelle identité, lesquelles appartiennent au sujet de l'écriture. C'est donc du dialogue établi entre l'homme de la perception d'hier et l'homme de la pensée d'aujourd'hui qu'émerge la singularité permettant la détermination de l'identité du protagoniste du roman. Le narrateur de *L'Étranger* revient à l'expérience brute de la chose et d'autrui telle qu'elle s'est donnée au moment de la perception. Il essaie de révéler l'attitude et le regard que lui, comme héros de l'histoire, a adopté au moment de cette expérience.

En faisant la narration de l'expérience vécue par le héros de l'histoire, le narrateur du récit réalise une réflexion radicale, car il pense à l'expérience irréfléchie du monde, en remplaçant l'attitude de vérification et les opérations réflexives, faisant ainsi apparaître la réflexion comme une des possibilités de son être. Nous croyons que la démarche réflexive de Meursault se rapproche de celle proposée par Merleau-Ponty:

Le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif, [...] de rendre à la chose sa physionomie concrète, [...] à subjectivité son inhérence historique, de retrouver les phénomènes, la couche d'expérience vivante à travers lequel autrui et les choses nous sont d'abord donnés, le système 'Moi-Autrui-les choses' à l'état naissant, de réveiller la perception et de déjouer la ruse par laquelle elle se laisse oublier comme fait et comme perception au profit de l'objet qu'elle nous livre et de la tradition rationnelle qu'elle fonde<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Phénoménologie de la perception*. p. 69.

La démarche de Meursault peut donc être comprise comme une réduction phénoménologique<sup>11</sup>, car l'entreprise réflexive se donne comme une ouverture au vide inaugurée par l'interrogation radicale. Meursault soulève cette interrogation, lorsqu'il dit *non* au juge quand celui-ci lui demande, à la fin du jugement, s'il veut dire quelque chose: "Je ne pensais plus à rien. Mais le président m'a demandé si je n'avais rien à ajouter, J'ai réfléchi. J'ai dit: 'Non.' C'est alors qu'on m'a emmené" (*E*, p.157).

En disant ce *non*, le héros de l'histoire expose toute sa révolte et son refus des explications et des justifications que la société donne aux actes qu'il a commis<sup>12</sup> par le passé. Ce *non* final annonce la naissance de la parole de Meursault qui accomplit l'écriture de *L'Étranger*, puisque ce *non* marque le moment de détournement et de solitude, lesquels conduisent le protagoniste de l'histoire à revivre en un seul jour la totalité de son expérience. Autrement dit, l'écriture n'émerge qu'au moment où Meursault rejette les notions présentées par la culture et commence à entreprendre une démarche réflexive personnelle, voulant par là déchiffrer les significations que ces notions instituées recouvrent véritablement:

Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l'avais pris par le collet de sa soutane. Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère (*E*, p. 175-176).

---

<sup>11</sup> Plutôt que la réduction au sens d'un retour au phénomène de l'expérience perceptive, nous employons ce terme au sens que lui donne Merleau-Ponty dans *Les relations avec autrui chez l'enfant*, où la découverte de l'image du miroir permet à l'enfant d'appréhender un espace idéal qui révèle l'image extérieure de son corps tel qu'il s'expose au regard d'autrui. Cette image de soi-même inscrite au dehors fait en sorte que l'enfant sort de l'existence syncrétique où il vivait jusqu'alors enfermé pour reconnaître cet espace idéal de l'image où, intégré à l'espace réel et concret, s'ouvre la possibilité de la prise de conscience de son identité. L'appréhension de cette image spéculaire se donne au moment où l'enfant prend conscience de l'existence d'autrui, car l'image spéculaire qu'il appréhende de lui est celle-là même que l'autre peut voir du dehors: son corps. C'est la reconnaissance de cette image de soi-même qui déclenche le processus de prise de conscience de sa propre identité et de celle d'autrui. Merleau-Ponty écrit: "La compréhension de l'image spéculaire consiste, chez l'enfant, à reconnaître pour sienne cette apparence visuelle qui est dans le miroir [...] reconnaître son image dans le miroir, c'est pour lui apprendre qu'il peut y avoir un spectacle pour soi-même. [...] il devient capable d'être spectateur de lui-même. [...] La personnalité avant l'image spéculaire, c'est ce que les psychanalystes appellent chez l'adulte le soi, c'est-à-dire l'ensemble de pulsions confusément senties." (*Les relations avec autrui chez l'enfant*, p. 412-442). Le processus de l'écriture dans *L'Étranger* reproduit cette démarche de l'enfant, puisque ici, pour la première fois, Meursault atteint cette image de soi-même telle qu'elle est vue par les autres hommes. De plus, cette image spéculaire et réduite dans laquelle Meursault plonge par le souvenir lui apprend non seulement le sens de son identité, mais aussi que son existence est celle qu'il partage avec d'autres hommes, parce qu'elle est l'expression d'une communauté et qu'il est un exemplaire de l'espèce.

<sup>12</sup> Le sens exposé par le *non* de Meursault est celui que l'on trouve dans toute la deuxième partie du récit, alors que la première partie est marquée par son *oui*.



C'est par ce refus absolu que Meursault atteindra finalement, au moment de l'écriture, sa seule certitude: certitude qui affirme la vie, même s'il est obligé de la reconnaître et de l'affirmer comme une existence absurde ou illogique.

Dans *L'Étranger*, la réduction eidétique se réalise sur l'expérience moi-monde et moi-autrui. La conscience intentionnelle du sujet engagé dans l'expérience perceptive émerge comme le résidu de la réduction eidétique. Celle-ci permet au sujet de la réflexion d'apprendre l'intentionnalité première fondant la relation moi-autrui et moi-monde. Le sujet qui réfléchit à l'expérience du moi empirique permet la naissance du sujet transcendantal. Ainsi la réduction réalise le dédoublement du sujet empirique en sujet transcendantal. Cependant, le sujet réfléchissant découvre que le *moi* de l'expérience perceptive est déjà le sujet transcendantal, mais il ne le savait pas encore. C'est le moi de la perception qui donne un sens aux événements que le narrateur appréhende, car le héros était dès le début une conscience intentionnelle, c'est-à-dire conscience se rapportant au monde, conscience donatrice de sens au monde.

Dans *L'Étranger*, la réduction permet l'apparition de la subjectivité, la naissance de la conscience et l'installation de la temporalité à travers la compréhension de soi-même et du monde où le sujet perçoit inscrite son existence.

### **2.1.5 L'objet de la réduction: la rencontre**

Nous pensons que le centre de la réduction réalisée par *L'Étranger* est la rencontre de deux hommes se produisant le jour du meurtre. Ce jour-là, Meursault-narrateur dévoile l'horizon qui entourait l'expérience perceptive par laquelle il s'approchait d'autrui: "À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tâche noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe" (*E*, p.88-89). La rencontre de Meursault et de l'Arabe qu'il tue est entourée par un horizon présentant les données inactuelles sous forme d'impensé. Cet horizon est dévoilé par la pensée du narrateur. Mais la réduction constituant la pensée du narrateur du récit ne dévoile l'horizon que dans sa forme négative. Sa pensée révèle le halo d'absence et de silence qui entourait l'expérience perceptive:

Ils [les Arabes] nous regardaient *en silence*, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres (*E*, p. 74; nous soulignons).

Ils étaient couchés [...] ils avaient l'air tout à fait calmes et presque contents. Notre venue n'a rien changé. Celui qui avait frappé Raymond le regardait sans rien dire. L'autre soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse, en nous regardant du coin de l'œil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument.

Pendant ce temps, il n'y a plus eu que le soleil et *ce silence*, avec le petit bruit de la source et les trois notes. [...] On a encore entendu le petit bruit d'eau et de flûte *au coeur du silence* et de la chaleur (E, p. 84-85).

[...] tout s'arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil, le double silence de la flûte et de l'eau. *J'ai pensé à ce moment qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer.* [...]

*Rester ici ou partir, cela revenait au même.* [...] (E, p. 86).

J'ai pensé que *je n'avais qu'un demi-tour à faire* et ce serait fini. [...] Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. [...] C'est alors que tout a vacillé [...] c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. [...] J'ai compris que *j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel* d'une plage où j'avais été heureux. [...] c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur (E, p. 89 - 90; nous soulignons).

Et cette même absence se présente le jour du jugement lorsque la parole et l'existence de l'Arabe assassiné sont omises par le discours institué par la société. L'écriture découvre ce silence et cette absence, mais elle ne les annonce pas explicitement. Elle signe l'absence de la reconnaissance de l'autre et le silence de sa parole dans le langage institué par le pouvoir établi.

Nous pensons que le travail de l'interprétation consiste à dégager de cette expérience l'horizon qu'elle implique, ce qui donne une signification au silence et à l'absence dévoilés par l'écriture.

## 2.1.6 La mort

Après avoir fait table rase des significations et vérités de la société dans laquelle le héros vivait, le narrateur de *L'Étranger* arrive à une seule évidence capable de rejoindre la communauté des hommes. Cette évidence, c'est la mort. C'est de cette mort que Meursault parle à la fin de son récit:

À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était indifférent. [...] Comme si cette longue colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. *Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.* (E, p. 178-179; nous soulignons).

La vie se justifie par la mort qu'elle porte en elle. Mais la vie se justifie par la mort justement parce que celle-ci indique la possibilité que la pensée a de revivre l'expérience concrètement vécue. Et ce sera la mort de l'homme qui avait vécu qui justifiera la vie de l'homme qui naît des pages du récit. Et c'est de cette autre vie naissant dans la solitude de la pensée où se dévoile une autre nature et un autre caractère de l'homme que Meursault parle à l'aumônier:

[...] il [l'aumônier] s'est crié tout d'un coup avec une sorte d'éclat, en se retournant vers moi: 'Non, je ne peux pas vous croire. Je suis sûr qu'il vous est arrivé de souhaiter une autre vie'. Je lui ai répondu que naturellement, mais cela n'avait pas plus d'importance que de souhaiter d'être riche, de nager plus vite ou d'avoir une bouche mieux faite. C'était du même ordre. Mais lui m'a arrêté et il a voulu savoir comment je voyais cette autre vie. Alors je lui ai crié: 'Une vie où je pourrais me souvenir de celle-ci' [...] (*E*, p. 174-175).

Nous pensons que la mort de la vie qui est déjà passée représente la possibilité de voir apparaître les contours imaginaires d'une autre vie. L'écriture annonce la mort de la vie telle qu'elle avait été vécue. Elle expose le refus de la vie vécue et l'affirmation de la vie telle qu'elle devrait être revécue. Cet impératif de la vie - la vie telle qu'elle devrait avoir été vécue - s'annonce dans les rêves, les pensées et les désirs de l'homme de l'écriture.

### **2.1.7 L'impossibilité et la possibilité**

Certes, le récit de *L'Étranger* est marqué par l'absence de possibilité de transcendance des contenus de la vie vécue par le héros de l'histoire et remémorée par le narrateur du récit, car le crime a été justifié par l'absence de pleurs de Meursault à l'enterrement de sa mère et parce que la superposition du cercle de l'expérience réflexive au cercle de l'expérience empirique en affirme l'égalité et la permanence. Ainsi que nous pouvons le percevoir par le discours de Meursault à la fin du récit: "Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers années qui n'étaient pas encore venues et, ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais" (*E*, p. 176-177).

Cependant, malgré l'absence de possibilité de transcendance dans le récit de *L'Étranger*, l'écriture représente une ouverture du langage et de l'imaginaire de l'homme de l'écriture. Ainsi, même si les contenus de la réflexion ne se révèlent pas différents des contenus de l'expérience

perceptive, l'écriture ne désigne pas la faillite de l'entreprise de la pensée, car l'écriture inaugure un horizon, et, ce faisant, elle clame une interprétation capable de dévoiler la différence que l'écriture imprime par la superposition des contenus de la pensée aux contenus de la perception. La différence de l'écriture consiste à que l'homme se reconnaît libre et reprend dans ses mains la responsabilité de la signification de sa vie. Les contenus de cette liberté doivent être construits plus tard par l'interprétation de l'œuvre. Pour nous, l'œuvre de *L'Étranger* signifie justement ce refus du monde vécu en affirmant l'exigence de l'interprétation à venir. L'écriture signale à la fois la destruction de l'expérience vécue et la construction de l'expérience de la pensée qui se réalise ici sous forme de désir:

Le prêtre a regardé tout autour de lui et il a répondu d'une voix que j'ai trouvé très lasse: 'Toutes ces pierres suent la douleur, je le sais. Je ne les ai pas jamais regardées sans angoisse. Mais, du fond du cœur, je sais que les plus misérables d'entre vous ont vu sortir de leur obscurité *un visage divin*. *C'est ce visage qu'on vous demande de voir*'. Je me suis un peu animé. J'ai dit qu'il y avait des mois que je regardais ces murailles. Il n'y avait rien ni personne que je connusse mieux. Peut-être, il y a bien longtemps, y avais-je cherché *un visage*. Mais *ce visage* avait la couleur du soleil et la flamme du désir: c'était celui de Marie. *Je l'avais cherché en vain. Maintenant, c'était fini*. Et dans tous les cas, je n'avais rien vu surgir de cette sueur de pierre (*E*, p. 173-174; nous soulignons).

Bref, dans *L'Étranger*, il y a la superposition de deux sujets: le sujet empirique de l'expérience perceptive et le sujet transcendantal de l'expérience réflexive. Le produit de cette superposition est l'*Ego* transcendantal qui se réalise ici sous forme d'écriture. Dévoilant le sujet transcendantal, l'écriture apprend la liberté du sujet impliqué dans l'expérience empirique et dans le processus de réflexion. L'écriture de *L'Étranger* réalise la forme virtuelle du sujet transcendantal. Dans *L'Étranger*, le sujet transcendantal s'expose à travers le dévoilement de la conscience qui comprend alors que l'homme qu'il a été est l'homme qui avait donné des significations au monde qu'il appréhende par la réflexion. Dans *L'Étranger*, le sujet transcendantal se formalise comme écriture elle-même; comme écriture sous forme de refus et de négation de l'expérience vécue. L'écriture sous forme de réduction n'est d'abord qu'un récit de négation. De fait, avant de devenir œuvre dans une culture qui la prend comme chose ou référence par une analyse, l'écriture n'érige aucune valeur; elle n'est pas capable de rendre des significations positives au monde. Ce récit ne développe donc pas encore l'analyse de la conscience transcendantale, il révèle à peine la structure dans laquelle s'inscrivent et la

conscience et la liberté du sujet de l'écriture. Liberté et conscience se formalisant comme écriture elle-même.

Mais ce refus exige l'affirmation ultérieure de l'expérience de la pensée s'inscrivant dans le récit: signe de la liberté de l'homme pensant. L'écriture de *L'Étranger* se réalise sous forme d'œuvre littéraire faisant partie d'une tradition culturelle. Donc, sous forme d'œuvre, l'écriture sera nécessairement soumise à l'interprétation. Mais, comme c'est la réduction qui a permis la naissance de l'écriture, ce sera une nouvelle réduction qui devra reprendre l'écriture. Mais cette nouvelle réduction ne devra pas reprendre l'écriture dans son sens de négation, mais plutôt comme positivité, car, jouant la place d'un troisième cercle de la compréhension<sup>13</sup> posé sur le réel, cette nouvelle réduction devra dévoiler les significations implicites dans la négation écrivant l'écriture.

Héros et narrateur correspondent donc à deux sujets qui s'imbriquent en réalisant l'écriture. Le premier est le sol de la réduction eidétique réalisée par le deuxième. Donc, l'écriture est le produit de la rencontre de ces deux sujets engagés dans le travail de compréhension, elle est la conscience pure ou le *Je* pur, résidu de la réduction eidétique. Par le rapprochement de ces deux sujets, l'écriture met en relation deux intentionnalités. L'écriture est donc le résultat de la superposition de ces deux sujets et de leurs respectives intentionnalités<sup>14</sup>. De la rencontre du moi empirique avec le sujet de la réflexion, agent de la réduction, naît le récit de *L'Étranger*. Ici, deux intentionnalités, deux sujets et deux compréhensions se superposent. Chaque sujet avec son intentionnalité représente un cercle de compréhension. L'écriture est le résultat de la superposition de ces deux cercles. L'écriture elle-même constitue le troisième cercle où le troisième sujet, son intentionnalité et sa compréhension se dessinent. Mais ce troisième

---

<sup>13</sup> La première interprétation est celle du héros de l'histoire; elle dévoile l'intentionnalité opérante au niveau de l'existence empirique. La deuxième interprétation est celle du narrateur du récit; elle impose la négation des contenus de l'existence concrète du héros de l'histoire. La troisième interprétation est celle de la lecture de l'œuvre à venir qui fera la synthèse des deux interprétations antérieures, constituant ainsi une signification sur les décombres de la négation antérieure.

<sup>14</sup> La réduction phénoménologique révèle que le caractère fondamental de la conscience est son intentionnalité. Mettant hors de circuit l'existence de l'objet, la réduction découvre l'objet en tant que visé, en tant que phénomène pour la conscience. Le principe de l'intentionnalité est que la conscience est toujours conscience de quelque chose et qu'elle n'est conscience que si elle se dirige vers un objet. Il y a trois niveaux d'intentionnalité. Il y a l'intentionnalité psychologique où le sujet se rapporte aux objets hors lui, c'est l'intentionnalité de l'attitude mondaine. Il y a l'intentionnalité transcendante par laquelle le sujet pense le monde, c'est l'intentionnalité de l'attitude phénoménologique. Mais il y a l'intentionnalité constituante qui est le prolongement de l'intentionnalité de l'attitude phénoménologique; celle-là est au-delà de la description phénoménologique; elle est la forme de la pensée du penseur placé dans la phénoménologie constituante où il réalise l'analyse du je pur, constituant ainsi la conscience comme monade

cercle n'est qu'indiqué par le récit de *L'Étranger*. Ce sera la lecture qui devra formaliser la compréhension de la vérité signalée dans *L'Étranger* par l'absence. Cette superposition sous forme d'écriture devra être reprise par une interprétation qui jouera la place d'une analytique phénoménologique transcendantale. L'interprétation de l'écriture réalisera l'analyse du Sujet transcendantal naissant de l'écriture, ce qui permettra le dépassement de ces deux intentionnalités. Ce dépassement devra être réalisé par la phénoménologie transcendantale constitutive. La tâche de l'interprétation critique de l'œuvre jouera alors le rôle de l'analytique transcendantale constitutive qui dégagera les données inactuels de l'expérience dévoilée par la réduction.

L'analyse phénoménologique devra se réaliser à travers une interprétation capable de dégager le sens que l'écriture renferme, sous forme de négation en transformant le récit de négation en positivité. C'est sur l'*Ego* transcendantal révélé comme écriture et réalisé comme œuvre que se réalisera l'analyse phénoménologique. Celle-ci superposera un troisième sujet aux deux sujets constituant l'œuvre, héros et narrateur. L'analyse phénoménologique réalise la phénoménologie constitutive. Et celle-ci se réalise au moment où l'interprétation de l'œuvre révèle la positivité inscrite implicitement dans l'écriture<sup>15</sup>. Alors, absente de l'écriture de *L'Étranger*, l'analyse constituante sera réalisée par la critique de l'œuvre. Gaston Berger révèle le caractère fondamental de cette troisième étape de la phénoménologie:

La réduction eidétique nous élevait d'un premier degré. La réduction phénoménologique nous fait franchir une deuxième étape. Mais la prise de conscience du cogito, à laquelle elle aboutit, ne nous apportera pas d'un coup la solution de toutes nos difficultés. Le je lui-même ne s'est pas encore vraiment élucidé. *C'est la phénoménologie constitutive qui*

---

<sup>15</sup> Selon Blanchot c'est la lecture qui fait que l'œuvre devienne œuvre. Cependant Blanchot précise que la lecture ne fait rien, elle n'ajoute rien à l'œuvre, mais elle fait être ce qui est, elle est donc [...] la liberté qui accueille, consent, dit oui, laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'œuvre, l'affirmation qu'elle est – et rien de plus" (p. 255). En effet, Blanchot montre que le livre est déjà là, mais l'œuvre est encore cachée, absente, dissimulée par l'évidence du livre. Selon Blanchot, l'œuvre attend la décision libératrice de la lecture. Cependant, pour Blanchot, cela ne signifie pas que la lecture soit "un travail de déblaiement allant d'un langage à l'autre, ou une marche aventureuse, demandant initiative, effort, conquête" (p. 258). Non. Pour Blanchot la lecture est séjour et elle a la simplicité du oui. Il explique: "La liberté de ce Oui présent, ravi et transparent est l'essence de la lecture. Elle l'oppose au côté de l'œuvre qui, par l'expérience de la création, touche à l'essence, aux tourments de l'infini, à la profondeur vide de qui ne commence et ne finit jamais, mouvement qui expose le créateur à la menace de la solitude essentielle et le livre à l'interminable" (p. 259). Blanchot précise ici que la lecture est plus positive que la création, plus créatrice, même qu'elle ne produise rien. Cela arrive parce que pour Blanchot: "L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire, entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui tend à l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre la décision qui est l'être du commencement et l'indécision qui est l'être du recommencement" (*L'espace littéraire*, p. 263).

*nous livrera à la fois le sens du sujet transcendantal et celui du monde avec ses valeurs*<sup>16</sup>.

Nous pensons que *La Chute* formalisera cette lecture à venir de l'œuvre, car nous croyons que le récit de la maturité de Camus essayera de mettre de nouveau en relief la signification annoncée par le troisième cercle de compréhension dont le récit de la jeunesse était seulement le déploiement de la structure. Bref, prenant la place de l'interprétation de l'œuvre antérieure, *La Chute* essayera de développer les significations impliquées dans *L'Étranger* à partir de l'analyse du champ phénoménologique que ce récit a dévoilé.

### **2.1.8 Le silence et l'ombre d'autrui**

Nous avons vu que l'expérience fondamentale de *L'Étranger* est celle de la rencontre de deux hommes; rencontre déclenchant la reconnaissance d'un certain horizon de compréhension et l'appréhension d'une certaine perspective réveillant l'homme à l'exigence de signification<sup>17</sup>.

Merleau-Ponty précise que la notion d'horizon et de perspective indique la possibilité de l'appréhension du sol de compréhension à partir duquel les expériences attendent leurs significations. Dans *La prose du monde*, Merleau-Ponty explique que, par exemple, la perspective de la peinture classique n'est pas une loi de fonctionnement de la perception, puisque celle-ci n'appartient pas à l'ordre de la nature, mais à l'ordre de la culture. La perspective telle que la peinture classique la présente est une manière inventée par l'homme pour projeter le monde perçu en face de lui et non l'expression réelle et absolue du monde. Si nous comparons les règles de la perspective avec celles de la vision spontanée, nous constaterons qu'elles sont une interprétation facultative du monde, non pas parce que le monde perçu contrarie cette perspective, en imposant une autre, mais parce que celui-ci n'exige aucune perspective particulière. Par la perception libre et spontanée, les objets échelonnés en profondeur n'ont aucune grandeur apparente définie<sup>18</sup>. Ainsi, si nous désirons passer de l'appréhension perceptive de l'objet à la perspective, nous devons arrêter de regarder librement le spectacle entier, fermer l'un des yeux et

---

<sup>16</sup> BERGER, Gaston, *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, (p. 60; nous soulignons)

<sup>17</sup> La notion d'intentionnalité que la phénoménologie de Husserl enseigne porte en elle l'idée d'horizon de sens que la pensée rencontre lorsque celle-ci est absorbée par le contenu pensé. L'analyse intentionnelle rencontre ces horizons de sens au moment où elle retourne par la réflexion sur la pensée qu'elle a oubliée. Dans l'analyse intentionnelle, l'objet pensé en appelant la pensée elle-même à penser révèle aussi que la pensée en pensant détermine le sens même de ce qui apparaît, de la phénoménalité.

<sup>18</sup> *Op. Cit*, p. 72.

circonscrire la vision comparant chaque objet isolé à partir d'un plan unique des mesures. Merleau-Ponty écrit : “[...] je ne puis obtenir le commun dénominateur ou la commune mesure qui permet la projection plane qu'en renonçant à la simultanéité des objets”<sup>19</sup>.

Nous pensons que le passage d'une vision spontanée et simultanée des objets à une représentation mettant ces objets en perspective expose le passage du héros au narrateur réalisé par l'écriture de *L'Étranger*. L'appréhension de la perspective dévoilant l'horizon de compréhension où se déploie l'expérience personnelle se réalise au moment où le héros de l'histoire rencontre *autrui*, l'Arabe. Ici, l'expérience de la découverte du langage, de la représentation et de l'horizon de compréhension se réalisent dans un seul moment.

Nous pensons que la façon dont Merleau-Ponty explique comment s'effectue ce passage d'une perception spontanée et sans perspective à une perception orientée par une règle de représentation s'approche de la façon dont Meursault dans *L'Étranger* expose sa rencontre avec l'autre. Merleau-Ponty décrit ainsi ce moment de mise en perspective:

Alors que les choses se disputaient mon regard, et que, ancré en l'une d'elles, je sentais la sollicitation que les autres adressaient à mon regard et qui les faisait coexister avec la première, alors que j'étais à chaque instant investi dans le monde des choses et débordé par un horizon de choses à voir, impossibles avec celle que je voyais actuellement, mais par là même simultanées avec elle, je construis une représentation où chacune cesse d'exiger pour soi toute la vision, fait des concessions aux autres et consent à n'occuper plus sur le papier que l'espace qui lui est laissé par elles. Alors que mon regard parcourant librement la profondeur, la hauteur et la longueur n'était assujéti à aucun point de vue, parce qu'il les adoptait et les rejetait tous tour à tour, je renonce à cette ubiquité et conviens de ne faire figurer dans mon dessin que ce qui pourrait être vu d'un certain point de station par un œil immobile fixé sur un certain point de fuite, d'une certaine ligne d'horizon choisie une fois pour toutes<sup>20</sup>

L'ouverture de l'horizon dans *L'Étranger* au moment où Meursault et l'Arabe se sont rencontrés est ainsi décrite:

Je devinais son regard par instants, entre ses paupières mi-closes. Mais le plus souvent, son image dansait devant mes yeux, dans l'air enflammé. Le bruit des vagues était encore paresseux, plus étale qu'à midi. C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable qui se prolongeait ici. Il y avait deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant. À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tâche noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe (*E*, p. 88-89).

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 74.



Nous pensons qu'à ce moment-là un monde plat et plein de choses devient le monde en perspective formalisant la représentation développée par le récit. La découverte de l'horizon signe l'appréhension de la représentation dans laquelle la pensée se développe. Ainsi *L'Étranger* révèle la contrainte à laquelle s'expose toute la parole authentique.

Cependant, cette condition de la parole possède un double registre. D'abord, le récit dévoile l'horizon de la représentation. Ensuite, il révèle la fermeture qui s'impose à cet horizon. L'horizon signale la possibilité de compréhension, mais impose aussi les limites dans lesquelles la pensée peut se réaliser. Le récit révèle les limites de la représentation, mais il révèle aussi la possibilité de l'ouverture. Ce récit n'est pas seulement un discours, mais aussi une écriture. Et celle-ci prescrit la possibilité d'une parole originaire pouvant dire plus que ce qu'elle dit, pouvant se surpasser elle-même comme représentation, en atteignant le silence et les lacunes qui habitent virtuellement le langage institué. La parole originaire montre donc la possibilité d'usurper les limites de la représentation; la possibilité d'anticipation d'une nouvelle signification qui ne réside dans le langage institué que sous forme de vestige. Et la possibilité d'appréhender cette parole originaire est inscrite dans le même horizon que celui où se déploie la représentation. Cependant, elle y apparaît sous forme de vestige et de silence, car l'écriture naît de l'appréhension d'une absence qui ne s'inscrit pas explicitement dans la représentation et dans le langage institué.

### 2.1.9 L'horizon et Autrui

Pour nous, le récit de *L'Étranger* dévoile le silence demeurant au centre de la représentation. Car, se réalisant comme écriture, ce récit inscrit au cœur du langage établi une parole authentique qui est l'écriture elle-même se réalisant comme l'espace de l'imaginaire d'où jaillissent les significations du fond de silence qui la précède silence. Et ce silence signale les vestiges d'un visage absent qui est celui d'*autrui*. Le visage d'*autrui* est représenté par le silence dévoilé par l'écriture:

Tout au bout de la plage, nous sommes arrivés enfin à une petite source qui coulait dans le sable, derrière un gros rocher. Là, nous avons trouvé nos deux Arabes. Ils étaient couchés, dans leurs bleus de chauffe grasseyeux. Ils avaient l'air tout à fait calmes et presque contents. Notre venue n'a rien changé. *Celui qui avait frappé Raymond le regardait sans rien dire. L'autre soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse, en nous regardant du coin de l'œil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument.*

*Pendant tout ce temps, il n'y a plus eu que le soleil et ce silence, avec le petit bruit de la source et les trois notes. Puis Raymond a porté la main à sa poche revolver, mais l'autre n'a pas bougé et ils se regardaient toujours. [...] sans quitter des yeux de son adversaire, Raymond m'a demandé: 'Je le descends?' J'ai pensé que si je disais non il s'exciterait tout seul et tirerait certainement. Je lui ai seulement dit: 'Il ne t'a encore parlé. Ça ferait vilain de tirer comme ça'. On a encore entendu le petit bruit d'eau et de flûte au cœur du silence et de la chaleur (E. p. 84-85; nous soulignons).*

L'ouverture de l'horizon consiste en la découverte d'un champ perceptif où la figure d'*autrui* apparaît comme le point obscur de la perception. Point sombre signalant l'incompréhension de la compréhension; signalant l'impossibilité de compréhension qui s'inscrit dans la présence et dans le présent du *moi* percevant.

Le paradoxe de l'écriture de *L'Étranger* c'est que la réduction révélant l'homme en situation révèle en effet que celui-ci ne peut pas se constituer ou se concevoir sans apercevoir cette tache sombre lui révélant la présence d'*autrui*. Merleau-Ponty écrit : "Pour qu'*autrui* ne soit pas un vain mot, il faut que jamais mon existence ne se réduise à la conscience que j'ai d'exister, qu'elle enveloppe aussi la conscience qu'on peut en avoir et donc mon incarnation dans une nature et la possibilité au moins d'une situation historique"<sup>21</sup>. Et le philosophe précise: "Le cogito doit me découvrir en situation et c'est à cette condition seulement que la subjectivité transcendante pourra, comme le dit Husserl, être une intersubjectivité"<sup>22</sup>.

Nous pensons que, avant l'appréhension d'*autrui*, l'homme vivait enfermer dans son corps comme un animal dans sa vie syncrétique. Totalemment immanent dans son existence, l'homme était comme un infini sans mesure, un absolu. Le monde était seulement pour lui. Cependant, un jour quelque chose de nouveau arrive et, ce jour-là, tout change dans la perception et dans la présence de l'homme au monde, car, ce jour-là: "À cet infini que j'étais quelque chose encore s'ajoute, un chirurgien pousse, je me dédouble. J'enfante, cet autre est fait de ma substance, et cependant ce n'est plus moi"<sup>23</sup>. À partir de ce moment-là, le *même* ne se satisfait plus de se sentir à peine, car il sent qu'un autre homme le sent, et celui-ci le sent au même moment où celui-là le sent. Le *même* croyait donner à ce qu'il voyait son sens de chose vue, mais il s'aperçoit qu'une des choses vues fuit à cette condition, étant donné que le spectacle vient dès lors se donner un spectateur, qui n'est pas le *même*, mais qui lui est pourtant semblable. Le *même* découvre *autrui* dans son champ de vision et cela produit un décentrement du sujet. Merleau-

---

<sup>21</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, p. VII (avant-propos).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. VIII (avant propos).

<sup>23</sup> *La prose du monde.*, p.187.

Ponty explique: “L’expérience d’autrui est toujours celle d’une réplique de moi, d’une réplique à moi. La solution est à chercher du côté de cette étrange filiation qui pour toujours fait autrui mon second, même quand je le préfère à moi et me sacrifie à lui”<sup>24</sup>. Donc c’est dans l’intime du *même* que cette étrange articulation avec *autrui* se rencontre, car “[...] le mystère d’autrui n’est pas autre que le mystère de moi-même”<sup>25</sup>.

*L’Étranger* expose ce mystère d’*autrui* qui est justement l’expression du mystère de l’homme lui-même. C’est pour cela que l’appréhension d’*autrui* est le centre de l’expérience poussant le héros de l’histoire à l’appréhension de soi-même. Reconnaître *autrui* dans le champ de vision signifie ici reconnaître que le *même* est lui aussi dans le champ de vision d’*autrui*, puisque le *même* et *autrui* font partis d’un même spectacle.

Nous citons ici Merleau-ponty parce que nous percevons que la scène de la rencontre du *même* et d’*autrui* décrite par Merleau-Ponty est semblable à celle décrite par Albert Camus dans *L’Étranger*. Merleau-Ponty décrit l’appréhension d’*autrui* ainsi:

Je regarde cet homme immobile dans le sommeil, et qui soudain s’éveille. Il ouvre les yeux, il fait un geste vers son chapeau tombé à côté de lui et le prend pour se garantir du soleil. Ce qui finalement me convainc que mon soleil est aussi à lui, qu’il le voit et le sent comme moi, et qu’enfin nous sommes deux à percevoir le monde, c’est précisément ce qui, à première vue, m’interdit de concevoir autrui: à savoir que son corps fait partie de mes objets, qu’il est un d’eux, qu’il figure dans mon monde<sup>26</sup>.

Dans *L’Étranger* la rencontre du *même* et d’*autrui* est ainsi décrite:

Dès qu’il m’a vu, il s’est soulevé un peu et a mis la main dans sa poche. Moi naturellement, j’ai serré le revolver de Raymond dans mon veston. Alors de nouveau, il s’est laissé aller en arrière, mais sans tirer la main de sa poche. J’étais assez loin de lui, à une dizaine de mètres. Je devinais son regard par instants entre ses paupières mi-closes. Mais le plus souvent, son image dansait devant mes yeux, dans l’air enflammé (*E*, p. 88).

Le *même* ne peut mettre la perception d’*autrui* à aucune place dans sa perception. Car, pour le *même*, *autrui* n’est ni en-soi ni pour-soi. *Autrui* ne peut pas être reconnu par le champ perceptif du *même*. Or, *autrui* n’est pas dans l’être, il s’introduit dans la perception du *même* par le dos. Le *même* reconnaît *autrui* quand il perçoit qu’*autrui* fait un geste semblable au sien se dessinant à l’intérieur de son monde, dans son champ de perception. Par cette expérience, le

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.189.

*même* apprend que le monde n'est pas sa propriété particulière, puisque ce monde appartient aussi à *autrui*. Or, la découverte d'*autrui* faisant parti d'un même monde et se révélant à travers le champ de perception du *même* désigne la possibilité du *même* de conquérir son propre être, car: "[...] entre les choses que visent les gestes du dormeur et ces gestes mêmes, en tant que les uns et les autres font partie de mon champ, il y a non seulement le rapport extérieur d'un objet à un objet, mais comme du monde à moi, impact, comme de moi au monde, prise"<sup>27</sup>. Ainsi, nous comprenons que ni le corps d'*autrui* ni ses gestes n'ont jamais été objets pour le *même*, car ils sont intérieurs à son champ et à son monde. Et cette appréhension implique la découverte d'une fraternité fondamentale et constitutive. Car *autrui* s'insère dans la jonction du monde et du *même*, car il est un *même* généralisé qui se situe, non pas dans un espace objectif, mais plutôt dans la localité anthropologique qui est le "[...] milieu louche où la perception irréfléchie se meut à son aise, mais toujours en marge de la réflexion, impossible à constituer, toujours déjà constitué: nous trouvons *autrui* comme nous trouvons notre corps"<sup>28</sup>.

Il faut donc essayer de saisir une relation charnelle avec le monde et avec *autrui* qui ne soit pas le produit d'un accident extérieur du sujet de la connaissance, mais l'expression de l'insertion charnelle de l'homme dans le monde et dans la vérité. Car il y a un prolongement de la relation muette avec *autrui* dans la relation parlée, c'est-à-dire qu'il y a un prolongement de la généralité sensible à la généralité culturelle véhiculée par la tradition. L'appartenance commune à un unique monde suppose que l'expérience du *même* soit une expérience de l'être. Et l'appartenance de *même* et d'*autrui* à une seule langue suppose une relation primordiale de la parole avec une dimension de l'être appartenant aussi bien à *autrui* qu'au *même*. Merleau-Ponty écrit : "La langue commune que nous parlons est quelque chose comme la corporéité anonyme que je partage avec les autres organisme"<sup>29</sup>. Donc, dans la relation du *même* avec *autrui*, il existe la supposition d'un *Autre* plus fondamental, à savoir la langue, la culture. L'usage ordinaire de la langue n'offre qu'un autre général et diffus dans le champ culturel; car *autrui* est plutôt une notion qu'une présence. Mais l'opération expressive - la parole dans sa naissance - révèle une situation commune qui n'est plus la communauté de l'être, mais la communauté du faire ou plutôt la communauté de la parole communicante.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.191.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.192.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 194-195.

Il est impossible d'expliquer la communication en invoquant notre appartenance à un unique monde, car c'est justement cette appartenance qu'il faut expliquer. Évidemment, c'est notre appartenance à une unique terre, à une seule culture qui nous mène à réaliser la véritable communication, mais celle-ci est le produit d'une parole conquérante; parole qui rend en effet possible la parole instituée. Merleau-Ponty affirme que c'est cette parole fondatrice de la parole instituée qu'il est important de révéler et nous précisons que c'est cette parole conquérante que nous dévoilons dans *L'Étranger*.

La parole authentique se réalise dans une instance créatrice à travers l'acte par lequel l'homme parlant s'attribue un interlocuteur au moyen d'une culture commune. Car la parole authentique expose la productivité propre de l'homme, son pouvoir de communiquer et de produire du sens. Cette parole possède le pouvoir de lancer l'homme qui parle et l'homme qui écoute dans une signification que jusqu'à ce moment aucun des deux ne possédaient encore. Tel avènement est celui de l'expression militante dont l'expression littéraire fait la manifestation. Car la littérature renouvelle sans cesse la médiation du *même* et de l'*autre*; car elle nous fait vérifier perpétuellement qu'il n'y a signification que par un mouvement violent par lequel devra nécessairement passer toute signification nouvelle naissant dans la culture d'une communauté<sup>30</sup>.

Mais comment concevoir que *L'Étranger* soit le porteur d'une parole militante, si nous avons constaté que ce récit est enfermé dans le discours institué et qu'il ne réussit à exposer la différence que par la révélation d'un silence?

Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur l'œuvre de Merleau-Ponty, car ce philosophe enseigne: "[...] que toute expérience comporte des points d'amorçage pour toutes les idées et que les 'idées' aient une configuration"<sup>31</sup>. Ainsi, nous concluons que le récit de *L'Étranger* fait une immersion dans le langage institué; mais, qu'en le faisant, il dégage la relation de l'homme avec l'*alter ego* représenté par le monde culturel et la langue. De fait, il présente une parole authentique qui donne à l'homme le pouvoir de se servir de:

[...] certaines choses convenablement organisées [...] à mettre en relief, à différencier, à conquérir, à thésauriser les significations qui traînent à l'horizon du monde sensible, ou encore *d'insuffler dans l'opacité du sensible ce vide qui le rendra transparent, mais qui lui-même, comme air soufflé dans la bouteille, n'est jamais sans quelque réalité substantielle*<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.197-198.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.198-199.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.199; nous soulignons.

Dans *L'Étranger*, l'ouverture de l'horizon, la découverte d'*autrui* dans le champ perceptif et la naissance de la pensée appartiennent à un même phénomène. Réalisée sous forme d'écriture, la conscience du sujet révélée par la réduction phénoménologique s'accomplit comme une œuvre lancée au monde; œuvre qui clame l'interprétation à venir. Mais l'interprétation que l'œuvre clame n'est pas celle qui dit l'absurde de l'existence humaine; puisque l'absurde est plutôt le contenu de la représentation donnée par le narrateur que la signification de l'écriture. L'absurde est annoncé précisément parce que la représentation ne révèle pas l'élément primordial de l'écriture. Cet élément primordial c'est *autrui*, l'Arabe, l'homme assassiné, qui est représenté dans l'écriture par le silence, le vide et l'absence. Sans la reconnaissance de *L'Étranger*, d'*autrui*, la conscience n'atteint pas sa propre reconnaissance, car elle devient une conscience représentant le monde sans monde; une conscience abstraite, solitaire et enfermée dans l'évidence absolue et stérile de son existence monadique. Conscience incapable de communiquer avec l'*autre*, incapable d'atteindre l'au-delà de la représentation. Telle qu'elle sera représentée dans *La Chute*.

Par l'écriture, le silence d'*autrui* est l'impensé exigeant une révélation ultérieure. Les critiques découvrent dans *L'Étranger* seulement l'absurde, parce que ces interprétations sont incapables de donner une signification positive au silence qui sonne dans l'œuvre. Elles ne réussissent pas à dégager du silence le désir d'où émerge la négation écrivant l'écriture. N'existant dans le récit que par un silence, *autrui* est le véritable héros de l'histoire. Car c'est la voix silencieuse d'*autrui* qui clame la justice et pour la réparation; clameur inscrite entre les fils tramés de la représentation du récit du narrateur. Permettant la naissance de l'écriture, cette voix oblitérée exprime l'inacceptation du monde absurde tel qu'il se révèle dans le récit sous forme de représentation.

Encore une fois, ce même silence sonnera dans *La Chute*. Cependant, à ce moment-là, ce ne sera plus le silence d'une voix clamant pour la justice; ce ne sera plus le silence permettant la naissance de l'écriture, réveillant la conscience de l'écrivain et appelant un lecteur pour qu'il réalise le désir de justice implicite dans le texte. À ce moment-là, le silence ne sonnera pas par son absence; au contraire il apparaîtra explicitement, mais ce silence sera dès lors anéanti par le discours de la conscience souveraine, sûre d'elle-même, éloignée du monde et d'*autrui*. Dans *La Chute*, le silence s'inscrira dans l'œuvre mais pour être étouffé par le bavardage du narrateur du récit qui oblitérera par son discours la possibilité de l'appréhension du silence qui est l'impensé de l'écriture de jadis.

## 2.2 L'horizon de compréhension

### 2.2.1 *L'Étranger*, les deux cercles de compréhension

Divisé en deux parties, le récit de *L'Étranger* forme le dessin de deux cercles s'imbriquant au sixième chapitre de la première partie du récit, lorsque le narrateur raconte le jour du meurtre de l'Arabe.

Le premier cercle est centrifuge et prépare la narration du regard de Meursault. Dans ce cercle, Meursault est l'homme de la vie mondaine, de la quotidienneté, de l'habitude. Dans la mesure où la première partie narre le rapport de Meursault avec la nature, l'acte de voir est l'attitude qui caractérise sa relation avec le monde, comme on l'observe quand le narrateur raconte le jour de la veille de sa mère: "D'avoir fermé les yeux, la pièce m'a paru encore plus éclatante de blancheur. Devant moi, il n'y avait pas une ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec un pureté blessante pour les yeux" (*E*, p. 16).

Le deuxième cercle est un cercle centripète. Cette fois, c'est le récit de l'écoute de Meursault qui se trouve relaté: il prête attention sur ce que disent les autres hommes et essaie de comprendre le sens de son expérience sensible d'hier. La deuxième partie fournit donc le récit de la relation de Meursault avec les hommes, l'écoute impliquant une nouvelle attitude de Meursault face au monde où il s'inscrit.

Ces deux cercles, centrifuge et centripète, composent la totalité de la réflexion de Meursault sur son expérience. Les deux parties du récit exposent les deux niveaux de sa pensée réfléchissant son expérience particulière.

Dans la première partie du livre, Meursault était l'homme de la perception immédiate. C'était un homme enfermé dans l'habitude. C'était une présence physique au monde. Ici, le regard et le toucher lui apprenaient le sens de son existence. Il était alors un corps éprouvant ce que les sens lui apprenaient: le plaisir et le déplaisir de la chair. Ici, Meursault narre son expérience des choses. Il exprime l'attitude naturelle de l'homme face au monde. L'expérience n'est pas celle de la parole, mais celle de l'expression et le langage des couleurs et des formes:

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. Tout cela, le

soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées (*E*, p. 27).

Meursault essaie de renouer avec le présent ancien qui lui apprend le sens de son existence. Il opère une réduction du savoir établi par la société pour laisser parler le *moi* percevant, c'est-à-dire le sujet empirique, le sujet de la vie sensible. Dans cette partie du récit, Meursault ne réussit pas à entendre ce que les autres lui disent, mais il réussit presque toujours, à l'aide de la lumière, à voir nettement ce qui s'est passé. C'est la lumière qui lui enseignait ce qu'il connaissait des choses et du monde: "Je les voyais comme je n'avais jamais vu personne et pas un détail de leurs visages ou de leurs habits ne m'échappait. Pourtant, je ne les entendais pas et j'avais peine à croire à leur réalité" (*E*, p. 17). Ici, la nature de l'homme apparaît comme une nature immuable, déjà donnée, concrète et absolue, sans avoir de possibilités de changement. Elle est ce qu'elle est à jamais. Cela parce qu'ici le héros n'a pas encore découvert la pensée ouvrant les champs de possibilités de sublimation des données de la vie mondaine. Il est au plan de l'existence immanente.

C'est seulement dans la deuxième partie du récit que le héros commence à entendre ce que les hommes lui disent puisque, comme il le précise lui-même, pendant son jugement: "Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi" (*E*, p. 144). Meursault va alors vers son intimité. La pensée, ici, est construite par un "itinéraire d'aveugle" qui va jusqu'à la limite pour penser ce qu'il découvre aujourd'hui comme absent, c'est-à-dire le monde et la vie sensible d'hier. L'inauguration de la pensée signe la perte du rapport direct à la vie sensible.

Écoutant les sons, Meursault peut aussi dès lors imaginer le monde d'hier, les espaces et les objets de sa vie d'autrefois. Et par cette imagination, il apprend l'existence de ce monde qu'il chante au dedans de lui-même. Aujourd'hui, en prison, Meursault ne possède plus le monde pour voir, mais il peut entendre au loin les sons lui parlant de ce monde qu'il désire revivre une autre fois par l'imagination:

En sortant du palais de justice pour monter dans la voiture, j'ai reconnu un court instant l'odeur et la couleur du soir d'été. Dans l'obscurité de ma prison roulante, j'ai trouvé un à un, comme du fond de ma fatigue, tous les bruits familiers d'une ville que j'aimais et d'une certaine heure où il m'arrivait de me sentir content. Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts de la 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 (*E*, p. 142-143).



Ici, Meursault émerge dans le langage du monde, dans les significations que les hommes donnent aux choses du monde constituant le sens commun<sup>33</sup>. Cette partie précise l'émergence du narrateur du récit au plan de la signification où les possibilités de changement se dessinent au sein de la nature de l'homme.

Nous pensons que l'écriture de *L'Étranger* n'émerge qu'au moment où Meursault plonge dans l'obscurité de sa cellule et dans la solitude la plus essentielle en se souvenant de la vie d'homme libre qu'il éprouvait jadis dans son corps. Ainsi, les deux parties du récit, le voir et l'écoute, composent son expérience dans sa totalité, car il ne pense et ne se souvient de ce qu'il a vu et entendu autrefois qu'au moment où il sent son corps s'écraser sur le mur délimitant son existence d'aujourd'hui et lui apprenant son angoisse, sa solitude et son double exil: exil du monde naturel et exil du monde des hommes. Double exil, qui lui permet alors d'effectuer un double retour et une double réduction. Désormais, Meursault est un prisonnier dessinant, par l'imagination, sur les murs de sa prison, les images du monde qu'il a éprouvée hier par son corps.

Nous constatons une symétrie entre les deux parties composant le récit de *L'Étranger*, laquelle est rendue manifeste dans les deux seconds chapitres respectifs de chaque partie. Ces deux chapitres exposent l'attitude de deux différents Meursault face à son existence et le niveau de compréhension qu'il possédait alors du monde et de sa vie.

---

<sup>33</sup> Selon Deleuze, la doxa est la structure de la représentation sur laquelle se développe la pensée, elle est le sol des présuppositions subjectives ou implicites qui soutiennent les démarches de la réflexion et du jugement. La doxa possède deux faces: le sens commun et le bon sens. Le sens commun est le jugement implicite de la conscience qui soutient la proposition "todo mundo sabe" ou "todo mundo reconhece isto". Deleuze explique que le "[...] senso comum é a norma de identidade do ponto de vista do Eu puro e da forma de objeto qualquer que lhe corresponde [...]" (*Diferença e repetição*, p. 222); et que le bon sens "[...] é a norma da partilha, do ponto de vista dos eus empíricos e dos objetos qualificados como este ou aquele" (p. 222). Au niveau du jugement, le sens commun correspond à la distribution et le bon sens correspond à la hiérarchisation. La doxa est le sens commun et celui-ci est "le principe qui détermine seulement par le sentiment et non pas par concept, bien que de manière universellement valable, ce qui plaît ou déplaît". Le sens commun est un "principe qui autorise chacun à déterminer ce qui plaît ou déplaît universellement sur la base de son propre sentiment, idée qui, sur le fond, est justifiée par la communauté de structure de nos facultés cognitives" (DUPORTAIL, Guy-Félix, "Mise en commun du sens et sens commun". In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, avril-juin 2000, p. 210). Barthes propose lui aussi une définition de la doxa: "La doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, comme si de rien n'était. C'est Méduse: elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est évidente. Est-elle vue? Même pas: c'est une masse gélatineuse qui colle au fond de la rétine" (*Barthes par Roland Barthes*, p. 112). Meursault n'a pas pu avancer dans son raisonnement parce qu'il était aux prises avec cette pensée enchaînée à une représentation définie qui lui enseigne ce qui vaut la peine et ce qu'il faut penser, tel que nous pouvons le percevoir dans cette phrase de la fin du livre, révélant l'obstacle qu'il ne peut pas dépasser: "Mais tout le monde sait que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue" (*E*, p. 166). Cette certitude de Meursault n'est-elle pas une certitude sous forme de question lancée au lecteur de l'œuvre en imposant l'impératif de transformer la vie en lui donnant la valeur qui la transformera en une vie qu'il vaut la peine de vivre?

Le deuxième chapitre de la première partie du récit explique la mécanique dans laquelle Meursault se trouve au moment de l'expérience perceptive d'hier et de laquelle il se détourne par la pensée. Ici, la mécanique est celle de l'habitus. Le regard de Meursault est le lieu d'apprentissage et de compréhension de son expérience sensible. La mécanique de l'habitus représente un apprentissage quotidien à travers la répétition des mêmes attitudes, des mêmes routines, des mêmes gestes. Ici, le héros est placé sur le signe du soleil représentant la nature inchangée de l'homme où les données de l'existence sont ceux de la vie empirique.

Le premier cercle constitue la mécanique de l'habitus. Cette mécanique accomplit la première synthèse passive du temps, selon la définition de Deleuze<sup>34</sup>. La première synthèse est celle de la fondation d'un sol de représentation, la base de déterminations de l'expérience empirique ouvrant le jeu de significations. Ici, c'est le niveau de l'existence qui se révèle

Dans *Différence et répétition*, Deleuze montre que le *présent vivant* est celui de la première synthèse passive du temps, synthèse constituant la fondation où se déploie le savoir et l'identité humaines. Dans cette première synthèse, l'imagination se définit par le pouvoir de contraction, elle est une "placa sensível" retenant l'"un" lorsque l'"autre apparaît"<sup>35</sup>. La première synthèse passive, l'habitus, contracte les instants successifs et indépendants constituant *le présent vivant*. C'est dans ce présent que le temps s'écoule: "Não se trata de memória nem de uma operação do entendimento"<sup>36</sup>. La contraction de la première synthèse n'est pas une réflexion. Elle n'est pas développée par l'esprit; mais, au contraire, elle se fait dans l'esprit avant toute mémoire et réflexion:

[...] na ordem da passividade constituinte, as sínteses perceptivas renvoiem a sínteses orgânicas, como a sensibilidade dos sentidos renvoiee a uma sensibilidade primária que somos. Somos água, terra, luz e ar contraídos, não só antes de reconhecê-los ou de representá-los, mas antes de senti-los. Em seus elementos receptivos e perceptivos, como também em suas vísceras, todo o organismo é uma soma de contrações, de retenções e de expectativas. *Ao nível desta sensibilidade vital primária, o presente vivido já constitui no tempo um passado e um futuro.* Este futuro aparece na necessidade como

---

<sup>34</sup> Deleuze souligne le caractère passif de l'acquisition de l'habitude: "Sob todos os aspectos, esta síntese [ do hábito] deve ser denominada síntese passiva. Constituinte, nem por isso ela é ativa. Não é feita pelo espírito, mas se faz no espírito que contempla, precedendo toda a memória e toda a reflexão" (*Diferença e repetição*, p. 128-129). Merleau-Ponty précise par ailleurs que la synthèse qui produit l'acquisition de l'habitude "[...] n'est pas une synthèse intellectuelle." Il ajoute: "L'acquisition de l'habitude est bien la saisie d'une signification, mais c'est la saisie motrice d'une signification motrice" (*Phénoménologie de la perception*, p. 167).

<sup>35</sup> *Diferença e repetição*, p. 128.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 128.

forma orgânica da expectativa; o passado da retenção aparece na hereditariedade celular

<sup>37</sup>.

La première synthèse passive révèle un niveau d'apprentissage où le *je* est le produit d'une contemplation formant des comportements à travers cette contemplation. Celle-ci se meut dans le domaine des signes puisque “[...] cada contração, cada síntese passiva é constituída de um signo que se interpreta ou se desdobra nas sínteses ativas”<sup>38</sup>. C’est le domaine de l’habitude, se produisant dans l’hétérogénéité par une espèce de narcissisme projetant l’homme au dehors:

Há uma beatitude <sup>39</sup> da síntese passiva, e todos somos Narcisos pelo prazer que sentimos ao contemplar (auto-satisfação), se bem que contemplamos outra coisa que não nós. Somos sempre Aeteon pelo que contemplamos, se bem que sejamos Narcisos pelo prazer que tiramos disto. Contemplar é transvasar. É sempre outra coisa, é água, Diana e os bosques que é preciso percorrer primeiramente para preencher uma imagem de si <sup>40</sup>.

La première synthèse passive du temps installe le présent comme présent vivant par lequel le passé et le présent sont des dimensions. Deleuze écrit: “O presente se estende entre dois surgimentos de necessidade e se confunde com o tempo que dura uma contemplação” <sup>41</sup>. La raison en est la suivante: “A regra é que não se pode ir mais depressa que seu próprio presente, ou antes, que seus presentes” <sup>42</sup>. Et il précise: “Um organismo dispõe de uma duração de presente, de diversas durações de presentes, segundo o alcance natural de contração de suas almas contemplativas. Quer dizer que a fadiga pertence realmente à contração” <sup>43</sup>.

Ici, Meursault narre les gestes qu’il faisait et répétait tous les dimanches. Et Meursault fait et refait tous les dimanches ces mêmes gestes jusqu’à la fatigue, jusqu’à l’ennui; jusqu’à la fin du jour, quand il revient vers la solitude de sa chambre pour dormir et attendre l’arrivée d’un nouveau jour. Tous les dimanches, Meursault regardait et voyait les choses du monde dans leur présence concrète jusqu’au moment où la lumière du jour se dissipait, annonçant l’arrivée de la nuit qui emportait ses ombres. Sans la présence de cette lumière du jour qui avant lui permettait de voir le monde et de reconnaître les choses, Meursault se retournait vers l’intimité de sa chambre où il trouvait l’expression réduite de l’existence d’homme libre, mais prisonnier de

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 131; nous soulignons.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>39</sup> Le point de départ de cette analyse de *L’Étranger* est le sens de cette extase, de cette béatitude présente dans l’œuvre de Camus et soulignée par plusieurs critiques.

<sup>40</sup> *Diferença e repetição*, p. 134.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 138

l'habitude: "Après le déjeuner, je me suis ennuyé un peu et j'ai erré dans l'appartement. [...] Un peu plus tard, pour faire quelque chose, J'ai pris un vieux journal et j'ai lu. [...] Je me suis lavé les mains et, pour finir, je me suis mis au balcon" (*E*, p. 35). Ici nous voyons déjà le moment où Meursault commence à se questionner sur son existence. Pourquoi tourne-t-il sa chaise sinon pour regarder sa propre existence? "Sur le trottoir d'en face, le marchand de tabac a sorti une chaise, l'a installée devant sa porte et l'a enfourchée en s'appuyant des bras sur le dossier. [...] J'ai retourné ma chaise et je l'ai placée comme celle du marchand de tabac parce que j'ai trouvé que c'était plus commode" (*E*, p. 38). Pourquoi ferme-t-il la fenêtre sinon pour voir l'image réfléchie sur la vitre exposant le sens de son existence? "J'ai fermé mes fenêtres et en revenant j'ai vu dans la glace un bout de table où ma lampe à alcool voisinait avec des morceaux de pain. J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien changé" (*E*, p. 38; nous soulignons). Nous pensons que l'image réfléchie sur la vitre est l'image réduite du monde du héros de l'histoire. Elle est le signe, la représentation de son existence. Elle est l'expression du sens de l'existence du héros de l'histoire: Meursault.

Le second chapitre de la deuxième partie montre par conséquent un Meursault immergé dans la pensée. Ici, penser signifie entendre la voix racontant ce qu'il a vécu au passé. Depuis qu'il est en prison, exilé de ce monde, une autre mécanique est mise à nu. Nous pouvons assister à l'émergence d'un monde de sons, de voix et d'images rachetées par le souvenir. Nous percevons la naissance de la pensée de Meursault, sa prise de conscience du cours du temps divisant son histoire en deux parties:

En même temps, j'essayais de ne pas perdre le fil de mon inventaire, de faire une énumération complète. Si bien qu'au bout de quelques semaines, je pouvais passer des heures, rien qu'à dénombrer ce qui se trouvait dans ma chambre. Ainsi, plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire (*E*, p. 116).

Nous pensons que le narrateur se place ici sur le signe de la nuit représentant le plan de la signification où se dévoile la plasticité de la nature humaine.

Hier, c'était la découverte d'une présence au monde, la prise de conscience des instants qui composaient le présent de l'existence humaine. Aujourd'hui, c'est la prise de conscience d'un présent ancien, d'un passé inscrivant Meursault dans une histoire personnelle. Aujourd'hui, par l'écriture, Meursault se remémore ce dimanche qui était comme tous les dimanches de sa vie. Il

découvre un nouveau geste et un regard qui étaient auparavant cachés ou oubliés au moment de l'expérience perceptive. Et ce geste est celui par lequel il apprend son existence, l'image que lui donne sa vie. Ici, nous percevons que l'absence est la marque aussi bien de l'existence que de la réflexion.

Nous demandons: ce Meursault qui a éprouvé la fatigue de l'esprit a-t-il reconnu la naissance de ce geste différent, ou est-ce seulement l'autre Meursault, celui qui aujourd'hui pense à ce dimanche-là, qui peut reconnaître l'émergence de ce petit geste qui pourrait le conduire à une attitude réflexive sur son existence? Pour apprendre cette différence imposée dans la vie mondaine elle-même, dans l'habitus lui-même, faut-il que l'homme soit dominé par cette obsession, par ce désir déchirant qui le conduit à vouloir tout comprendre: sa vie, son expérience et sa mort? Et ce désir n'est-il pas éveillé lorsque l'homme est dans l'extrême solitude et dans la plus déchirante angoisse faisant du désir un désir de pur désir, désir qui ne veut pas et ne regrette pas de n'être pas assoiffé, désir qui veut demeurer désir? Ici, la soif apparaît comme désir désirant le désir, comme soif désirant continuer d'être soif.

Ici, nous percevons que la deuxième synthèse passive du temps signalant l'émergence de la mémoire que vient ériger ses fondements sur la fondation de la première synthèse. Nous percevons la pensée découvrant l'ancien présent est l'élément qui oriente et donne sens au présent actuel. Nous comprenons que la mémoire constitue le fondement du temps. Deleuze écrit: "O hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a memória é a síntese do fundamental do tempo que constitui o ser do passado [que faz passar o tempo]"<sup>44</sup>. Le cercle se ferme. Meursault retourne au passé portant le sens et le secret de l'actuel présent. La deuxième synthèse passive de la mémoire constitue le passé pur dans le temps en transformant l'ancien et l'actuel présent au cours de cette remémoration. Deleuze précise:

O passado não faz passar um dos presentes sem fazer que um outro advenha, mas ele não passa nem advém. Eis por que, em vez de ser dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões. Não se pode dizer ele era. Ele não existe mais, ele não existe, mas ele insiste, consiste, é. Ele insiste com o antigo presente, ele consiste com o atual e o novo. Ele é o em-si do tempo como fundamento último da passagem. É neste sentido que ele forma um elemento puro, geral, *a priori*, de todo o tempo<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 145.

Deleuze désigne le retour de la pensée à une expérience passée comme la deuxième synthèse passive du temps réalisée par la mémoire. En retournant à un présent ancien, l'homme qui se souvient institue le sens de ce passé dans le présent actuel en faisant de celui-ci le moment de la reproduction et de la réflexion d'une signification symbolique dessinant les contours d'une identité.

La deuxième synthèse passive réalise la temporalité: l'homme prend conscience de sa vie s'inscrivant entre le présent ancien et le présent actuel. Le dévoilement du temps inscrit entre hier et aujourd'hui est celui de l'ipséité. Par la deuxième synthèse, l'individualité se révèle comme la fissure constitutive séparant le *moi indéterminé* du présent vivant du *je déterminé* de la vie réflexive.

Deleuze précise que la deuxième synthèse imprime dans l'âme le mouvement cyclique du temps, celui de la *physis*<sup>46</sup>. Dans cette forme cyclique du temps, le passé est reconnu comme un *passé pur*<sup>47</sup> qui, en donnant sens et direction au présent actuel, le place sous le pouvoir du symbole et de la représentation qui le soutient comme lieu de fixité. La fondation est le produit de la première synthèse, de l'habitus. Elle est la fondation sur laquelle s'établit le fondement de la deuxième synthèse passive. La mémoire est ce fondement<sup>48</sup>. L'homme voit la forme de l'histoire – le fondement de sa vie qui parle du monde et de l'horizon –, la fondation où se déploie son existence personnelle. Mais la pensée n'est ici que le retour désirant un savoir qu'elle possédait déjà. Il s'agit de rendre explicite dans le présent ce qui était implicite dans le passé: “A insuficiência do fundamento é ser relativo ao que ele funda, assumir as características daquilo que funda e se provar através deles. [...] ele introduz o tempo na alma mais que o tempo no pensamento”<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> “Reminiscência [...] movimento real do aprender implica, na alma, a distinção de um antes e de um depois – a introdução de um tempo primeiro para esquecer o que soubemos, visto que, num tempo segundo, acontece de redescobrir o que esquecemos. [...] para a alma trata-se de um tempo da *physis*, periódico ou circular” (*Diferença e repetição*, p.154).

<sup>47</sup> “O hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (que faz passar o tempo). [...] O passado não é o antigo presente, mas o elemento no qual este presente é visado. [...] O passado encontra-se encerrado entre dois presentes: aquele que ele foi e aquele em relação ao qual ele é passado. [...] Na medida em que o passado geral é o elemento que se pode visar a cada antigo presente que aí se conserva, o antigo presente encontra-se representado no atual.” “[...] o antigo presente não é representado no atual sem que o atual seja representado nesta representação. É essencial à representação representar não só alguma coisa mas sua própria representabilidade” (*Ibid.*, p. 142-143).

<sup>48</sup> “O hábito é a fundação do tempo, o solo movente ocupado pelo presente que passa. [...] Mas o que faz com que o presente passe e que se aproprie do presente e do hábito deve ser determinado como fundamento do tempo. O fundamento do tempo é a memória” (*Ibid.*, p. 141).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 155.

*L'Étranger* dessine deux cercles correspondant aux deux synthèses passives du temps. Seul manque le dernier cercle, la troisième synthèse passive du temps. Cette dernière synthèse devrait exposer le mouvement de transcendance suggéré par l'éternel retour, mais d'un retour qui ne marquerait ni l'égalité, ni la confirmation intellectuelle de ce qui a été vécu. Au contraire, ce troisième cercle marquera le retour de la différence que soulève la réflexion au cours de sa démarche.

Nous pensons que l'acte d'écriture ne constitue pas l'œuvre, puisque le geste de l'écriture s'associe plutôt au désœuvrement qu'à l'œuvre; l'écriture marque la métamorphose qui s'effectue au cœur du sujet qui écrit. Nous pensons que l'écriture est le mouvement émergent de l'homme, travaillant en lui une révolution à la lettre.

Le geste d'écriture réunit la vie et l'écriture. Vivant par l'écriture la réalité du retour, celui-ci se défait et n'est plus un retour, mais un *tournant du temps*, c'est-à-dire la mise en place d'un autre temps qui rompt avec le temps établi. Autrement dit, dans un premier sens, l'écriture parle du retour et du fondement qu'elle érige sur le sol de la fondation, de l'habitude à laquelle Meursault retourne par l'exercice réflexif. Mais le vide d'où jaillit l'écriture révèle la fissure constituant l'homme; celle-ci permet la naissance de l'œuvre.

La fissure n'est que l'expression du désœuvrement qui s'opère chez celui qui écrit ou plutôt chez celui qui lit l'œuvre et qui, de narrateur du récit décrivant à peine l'expérience, devient l'écrivain de l'écriture, celui qui solidifie la réalité de l'œuvre au monde.

Étant ici le dévoilement de la fissure, l'écriture expose la force et l'intensité qui demeurent chez cet homme qui révèle la différence entre hier et aujourd'hui, produisant au cœur de l'œuvre le vœu du désœuvrement qui s'opère dans l'identité et dans la détermination du sujet de l'écriture. Camus n'écrit pas autre chose lorsqu'il essaie de préciser la réussite de l'œuvre absurde: "Je reconnais donc ici une œuvre absurde dans ses principes. [...] La chair triomphe. Rien n'y manque, ni la révolte inexprimée [mais c'est elle qui écrit], ni le désespoir lucide [mais c'est lui qui crée], ni cette étonnante liberté d'allure que les personnages du roman respirent jusqu'à la mort finale"<sup>50</sup>. La chair triomphe parce que l'écriture marque le moment de la transformation. La révolte inexprimée est l'intensité éprouvée par cet homme qui se place au moment de l'écriture entre deux présents [l'ancien présent et l'actuel présent]. Et le désespoir lucide n'est que l'ouverture au futur qui dénonce la fermeture de ce cercle proposée par les deux

---

<sup>50</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 179.

premières synthèses et qui fait que le présent actuel n'est que le fondement d'une fondation déjà établie.

Selon Deleuze, l'ouverture d'un horizon multiple et d'une entente plus profonde suggérée par la littérature <sup>51</sup> défait le cercle construit par le retour de la mémoire. Cette ouverture est l'expérience-limite proposée par la troisième synthèse passive du temps puisque “[...] a segunda síntese do tempo se ultrapassa em direção a uma terceira síntese, que denuncia a ilusão do em-si como sendo ainda um correlato da representação”.

Par la deuxième synthèse passive, la mémoire, l'homme voit se dessiner son histoire personnelle. Il se retourne et voit son geste et sa passion inscrite dans le monde. Mais par la troisième synthèse, il voit ce temps vide courant vers l'avenir. Il comprend alors que le futur est la possibilité de réalisation d'une action en inscrivant un avenir qui doit se faire au cours de ce temps vide.

Dans la troisième synthèse du temps, le retour est vécu à travers la découverte de la forme vide du temps, et non plus comme le dévoilement d'un passé qui imprimerait son sens dans le présent actuel. Ici, le temps est hors de l'axe: “O tempo fora dos eixos significa, ao contrário, o tempo enlouquecido, saído da curvatura que um deus lhe dava, liberando sua figura circular muito simples, libertado dos acontecimentos que compunham seu conteúdo, revertendo sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia e pura”<sup>52</sup>. La troisième synthèse passive du temps est la reconnaissance de la forme vide du temps qui est sa forme originelle. Ce temps est compris comme ce qui rend possible la détermination [je] de l'indéterminé [moi]. Il est reconnu comme le fond vide où apparaissent les formes et les

---

<sup>51</sup> La question est de savoir s'il s'agit de la pensée philosophique ou de la pensée poétique. L'expression par des métaphores est originellement poétique, mais toute spéculation philosophique naît d'une métaphore, les propositions de vérité, celles qui fondent les images vraies, ne peuvent plus se détacher des fausses images, des simulacres. Toute proposition de vérité ne peut avoir que le statut ontologique de la métaphore: cela ne signifie pas l'abaissement du statut de la métaphore, mais la reconnaissance de son vrai statut puisque, désormais, elle est reconnue comme l'expression elle-même de la vérité. Hannah Arendt écrit : “Analogias, metáforas e emblemas são fios com que o espírito se prende ao mundo, mesmo nos momentos em que, desatento, perde o contato direto com ele: são eles também que garantem a unidade da experiência humana. Além disso, servem de modelos no próprio processo do pensamento, dando-nos orientação quando tememos cambalear às cegas entre experiências as quais nossos sentidos corporais, com sua relativa certeza de conhecimento, não nos pode guiar. O simples fato que nosso espírito é capaz de encontrar tais analogias – que o mundo das aparências nos lembra coisas não-arentes – pode ser visto como uma espécie de ‘prova’ de que o corpo e o espírito, pensamento e experiência sensível, visível e invisível se pertencem, são, por assim dizer, ‘feitos’ um para o outro. [...] Há finalmente a irreversibilidade da relação expressa na metáfora; ela indica, à sua maneira, a absoluta primazia do mundo das aparências, fornecendo, assim, mais uma evidência dessa extraordinária qualidade que o pensamento tem de estar sempre fora de ordem” (*A vida do espírito, o pensar, o querer, o julgar*, p. 84).

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles, *Diferença e repetição*, p. 155.



déterminations. Dans la troisième synthèse, l'homme découvre en effet le temps comme forme vide et indéfinie. Ce vide expose la continuité même du temps, laquelle permet l'accomplissement d'une action, l'homme reconnaissant que lui seul est capable de donner sens et contenu au temps qui passe.

La troisième synthèse dévoile l'émergence d'une puissance ou d'une volonté de remplir la fissure inscrite entre le *moi* et le *je* dévoilée au cours de la deuxième synthèse. Dans cet espace, le pathos suggéré par cette synthèse passive est vécu comme une puissance ouvrant la volonté et le pouvoir d'action. Cette volonté est l'approfondissement de la synthèse passive du temps devenant la manifestation intensive dessinant l'Idée<sup>53</sup> ou l'espace virtuel où se laisse percevoir le projet d'une action et d'un monde à venir.

La troisième synthèse défait l'exigence circulaire de la pensée puisque, dès lors, l'homme vit l'ouverture à l'avenir. Mais cette ouverture est vécue à travers la reconnaissance de la forme vide du temps annonçant la mort de tout: de Dieu, du nom et de l'origine<sup>54</sup>. La troisième synthèse représente la découverte de l'attitude de *l'être-pour-la-mort*, par laquelle l'homme affirme la continuité infinie de la question qui est son existence même. Affirmation de la question: l'existence, le pur jeu de l'écriture marquant le moment où la fente constituant l'homme se remplit de l'être après sa facturation.

La question qui soutient l'écriture maintient le jeu de vie et de mort. La question est la passion et l'approfondissement d'une permanence dans le monde. Elle est la facticité absolue que l'homme imprime par une force intensive qui dissout le *je personnel* et le *moi substantiel*; dissolution d'un horizon de détermination et de représentation permettant l'affirmation d'un nouveau jugement où la différence dévoilée serait mise au centre de la réflexion.

---

<sup>53</sup> Deleuze définit l'Idée comme le spatium de la différence ou comme le système du simulacre qui affirme la divergence par rapport à la représentation. Il écrit: "O simulacro é o sistema em que a diferença se refere à diferença." Et il continue: "Vimos que esses sistemas eram o lugar de atualização de Idéias. [...] Há pois um empirismo da Idéia. [...] A Idéia tem potência de afirmar a divergência; ela estabelece uma espécie de ressonância entre séries que divergem." Et encore: "Assim definida, a Idéia não dispõe de qualquer atualidade. Ela é virtualidade pura" (*Ibid.*, p. 437, 438 e 439).

<sup>54</sup> "Mas na terceira síntese, o presente é apenas um ator, um autor, um agente destinado a apagar-se; e o passado é apenas uma condição operando por falta. A síntese do tempo constitui aqui um futuro que afirma ao mesmo tempo o caráter incondicionado do produto em relação a sua condição e a independência da obra em relação a seu autor ou ator. O presente, o passado e o futuro se revelam como Repetição através de três sínteses, mas de modo muitos diferentes. O presente é o repetidor, o passado a repetição, mas o futuro é o repetido. Ora, o segredo da repetição está no repetido, como duas vezes significado. A repetição régia é a do futuro, que subordina as duas outras e as destitui de sua autonomia. Com efeito, a primeira síntese concerne apenas ao conteúdo e à fundação do tempo; a segunda concerne ao seu fundamento; mas, para além das duas primeiras, a terceira assegura a ordem, o conjunto, a série e o objetivo final do tempo" (*Ibid.*, p. 160-161).

Par la deuxième synthèse, la différence a mis l'âme en mouvement par le jeu du déplacement du désir entre hier et aujourd'hui. Par la troisième synthèse, l'homme du présent se questionne sur le passé sans le vouloir comme le passé, mais comme dimension d'un futur à venir mais sans projet, futur d'errance et d'anéantissement. La troisième synthèse dévoile le passé et le présent comme dimensions du futur, mais d'un futur inconnu annonçant la mort et l'absence. Et cette absence est la découverte de ce lieu, espace où se déplace un objet de désir construit par deux images, l'une qui parle du passé et l'autre qui parle du présent. Ces deux images conduites par l'idée de mort et de néant sont d'un côté celle de la mère et de l'autre celle de l'Arabe.

La reconnaissance du manque est la reconnaissance de la différence qui se constitue à travers le mouvement produit entre le passé et le présent.

Par la troisième synthèse, la pensée dévoile les masques, les images et les simulacres constituant et remplissant ce manque, en faisant apparaître le temps comme histoire personnelle. La pensée soulève la question "quelle est la différence?" Par cette question, l'homme qui se trouve au milieu de ce système voit surgir, entre hier et aujourd'hui où se déplace l'objet-symbolique<sup>55</sup> de son désir, une histoire qui assure sa continuité et l'ouverture à l'avenir accomplissant l'œuvre qui inscrira sa vérité, inutile et périssable.

Par la troisième synthèse passive du temps, la pensée vit "la passion de la question". Question continue et sans réponses que l'homme entend comme la voix d'un écho interrompu affirmant conjointement le temps et l'existence. La question ouvre l'infini suggéré par une ligne droite qui démasque l'illusion du cercle qui avait enfermé la pensée au moment de la remémoration de la deuxième synthèse. Ceci étant, la question devient l'expression d'un extrême effort et de l'extrême fatigue ressentie par l'homme au moment de penser l'impensé de l'expérience même: la mort. La mort est le fond indéterminé, le néant vide où errent les formes absentes. Mais elle représente la force faisant émerger le dialogue entre les facultés de l'homme, l'approfondissement de la synthèse passive passant d'une "statique" à une "analytique". Par cet

---

<sup>55</sup> L'image que Meursault voit sur le mur de sa cellule se déplace de Marie à sa mère. Quelle image vient avant et quelle image vient après? On ne peut le savoir, puisque les deux sont la révélation d'un même objet du désir qui lui apprend la vérité d'un même amour. Deleuze écrit : "Com efeito, se os dois presentes, o antigo e o atual, formam duas séries coexistentes em função do objeto virtual que se desloca nelas e em relação a si mesmo, nenhuma das duas séries pode ser designada como sendo a original ou a derivada. Elas põem em jogo termos e sujeitos diversos, numa intersubjetividade complexa, cada sujeito devendo seu papel e sua função em sua série a posição intemporal que ocupa em relação ao objeto virtual." Et Deleuze conclut: "Em suma, não há termo último; nossos amores não renvoiem à mãe, pois esta simplesmente ocupa, na série constitutiva de nosso presente, um certo lugar com relação ao objeto virtual, lugar que é necessariamente preenchido por um outro personagem na série que constitui o presente de uma outra subjetividade, levando-se em conta sempre os deslocamentos deste objeto = x" (*Ibid.*, p. 178-179).

approfondissement de la synthèse, une différence se déplace de la sensibilité à l'intelligence en instaurant l'intersubjectivité et le système d'auto-affection permettant l'avenir de l'homme et ouvrant le processus de détermination.

La littérature suit elle aussi cette démarche cyclique suggérée par le retour de la mémoire. Elle aussi essaie d'accomplir le retour réflexif vers un passé possédant le secret et la source originelle de l'objet du désir. Mais la littérature offre à l'homme qui se détourne la possibilité d'une "fuite" qui jette un regard sur l'expérience mythique passée en maintenant ouverts les horizons multiples qui dissolvent le mythe. Dans l'expérience littéraire, l'expérience mythique devient l'expérience-limite et détruit les déterminations en créant un creux offrant toute la positivité existant dans le néant où le silence constitutif de l'homme signifie l'émergence d'une voix qui dira son nom. Peut-être cette voix dira-t-elle le nom *je* ou *moi* réunis dans un système où c'est *Autrui* qui parle<sup>56</sup>.

Par l'écriture, l'homme vit la négativité de la passion comme expérience intérieure, laquelle est, toujours selon Blanchot, l'expérience de "la passion de la pensée négative"<sup>57</sup> ouvrant l'infini des possibilités ou l'extériorité pure. L'extériorité pure est l'ouverture de l'impossibilité, ce sur quoi nous n'avons pas de pouvoir, mais qui "nous attendait derrière tout ce que nous vivons, pensons, disons"<sup>58</sup>. Cette expérience est dévoilement de l'espace de la question, de l'espace du désir, où se révèle l'expérience immédiate empirique portant au cœur les signes qui indiquent le parcours de l'expérience transcendante d'où émerge le surplus qui constitue l'être sensible, la différence écrivant l'écriture<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Deleuze définit le Je ou le Moi par un système où Autrui est l'expression la plus fondamentale. Il écrit: "Esses centros não são evidentemente constituídos pelo *Eu (Je)* nem pelo *Eu (Moi)*, mas por uma estrutura totalmente diferente que pertence ao sistema *Eu-Eu (Je-Moi)*. Esta estrutura deve ser designada pelo nome "outrem". Ninguém é designado por ela, mas somente eu para o outro *Eu* e o outro *Eu* para eu" (*Ibid.*, p. 412). Et Deleuze explique qui est Autrui: "Que Outrem, propriamente falando, não seja ninguém, nem você, nem eu, significa que ele é uma estrutura, estrutura que se encontra efetuada somente em termos variáveis nos diferentes mundos de percepção – eu para você no seu, você para mim no meu. Nem mesmo basta ver em outrem uma estrutura particular ou específica do mundo perceptivo em geral; de fato, é uma estrutura que funda e assegura todo o funcionamento deste mundo em seu conjunto. É que as noções necessárias à descrição deste mundo – forma-fundo, perfis-unidades de objeto, profundidade – comprimento, horizonte-foco etc. – permaneceriam vazias e inaplicáveis se Outrem não estivesse aí, exprimindo mundos possíveis, onde aquilo que (para nós) está no fundo encontra-se, ao mesmo tempo, pré-percebido ou subpercebido como uma forma possível [...]" (*Ibid.*, p. 442).

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>59</sup> La différence qui écrit signifie que la question de départ établissant la démarche de la quête d'un cogito est la suivante: *quelle différence existe-t-il?* Cette question inscrit la série et la continuité du temps en instaurant un avant et un après qui porte au cœur la compréhension de l'existence comme une suite. Cette suite est l'histoire personnelle, laquelle ne se distingue pas de l'histoire de l'homme universel. C'est l'inscription de l'histoire où l'écriture est le fond et la figure, la forme et la matière, le moyen et le produit de cette même ouverture à l'avenir. Histoire au sens

Deleuze écrit: “É preciso mostrar a diferença *diferindo*. Sabe-se que a obra de arte moderna tende a realizar estas condições: neste sentido ela se torna um verdadeiro *teatro* feito de metamorfoses e permutações. Teatro sem nada fixo ou labirinto sem fim. A obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se experiência, empirismo transcendental ou ciência do sensível”<sup>60</sup>.

La troisième partie serait le troisième cercle absent de l’œuvre, ce serait la lecture, puisque celle-ci marquerait la concrétisation de l’éternel retour de la différence selon le concept de Deleuze:

[...] a última síntese só concerne ao futuro, pois ela anuncia no superego a destruição do Isso e do eu, do passado como do presente, da condição como do agente. É neste ponto extremo que a linha reta do tempo torna a formar um círculo, mas singularmente tortuoso, ou que o instinto de morte revela uma verdade incondicionada em sua ‘outra’ face – precisamente o eterno retorno, no sentido em que este não faz com que tudo retorne, mas, ao contrário, afeta um mundo que se desembaraçou da deficiência da condição e da igualdade do agente para apenas afirmar o excessivo e o desigual, o interminável e o incessante, o informal como produto da mais extrema formalidade<sup>61</sup>.

Nous pensons que c’est pour cela qu’à la fin de l’écriture, le procès se révèle incapable de surmonter l’évidence première. La poursuite qui désire éclaircir la compréhension se révèle incapable de s’agrandir, ce qui révèle toujours l’échec de la sublimation. Le sujet n’arrive pas à un réel développement. Le procès finit par confirmer la vérité première et irréductible. L’ouverture présente la compréhension de l’impossibilité de dépassement et de la séparation radicale s’établissant entre l’homme et le monde; et l’écriture est le témoignage de la compréhension de cette séparation radicale et irréductible.

C’est dans cette perspective que l’écriture paraît toujours mener à la mort de l’auteur, car l’écriture ne pourrait accomplir son parcours que dans la mort de l’écrivain qui apporte la naissance de son lecteur. C’est comme si le récit personnel révélait toujours l’impuissance de l’homme renfermé dans son existence personnelle et la réalisation de l’écriture est le propre appel de sa mort pour permettre que le monde virtuel et imaginé par l’écrivain puisse se réaliser au

---

fondamental et originaire dont l’écriture, produit d’un verbe intransitif, permet l’avènement. L’histoire est vue comme une démarche vers l’avenir marquée par l’errance. Derrida écrit : “[...] l’historicité elle-même est liée à la possibilité de l’écriture : la possibilité de l’écriture en général, au-delà de ses formes particulières d’écriture au nom desquelles on a longtemps parlé de peuple sans écriture et sans histoire. Avant d’être l’objet d’une histoire – d’une science historique – l’écriture ouvre le champ de l’histoire – du devenir historique. Et celle-là suppose celle-ci” (*Grammatologie*, p. 43).

<sup>60</sup> *Diferença e repetição*, p. 107.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 193.

futur dans la vie d'un lecteur à venir. Ainsi, nous croyons que ce qui soutient l'entreprise de l'écriture est la croyance de l'auteur au pouvoir de l'écriture comme agent de transformation. L'homme lui-même est incapable de changer. Mais l'écriture révèle son effort et laisse aux hommes à venir un certain appel pour construire le monde projeté dans l'œuvre.

Nous pensons que dans *L'Étranger*, la vérité d'une même signification se répète trois fois. La première fois, la signification apportait le sens de l'expérience perceptive. La deuxième fois, la signification se révélait à partir de l'expérience de la pensée, c'est comme une prise de conscience, une reconnaissance du sens de l'expérience première. Le troisième moment constitue l'expérience de l'écriture. Ce troisième niveau de compréhension appartient au moment de la lecture, vu que l'écriture est essentiellement engagée dans l'irréductible de l'expérience première. Elle n'est pas capable de sublimation. Elle ne possède pas la capacité de réaliser la sublimation dans son aspect positif, de réel dépassement. Il est nécessaire de mourir pour renaître autre<sup>62</sup>. L'œuvre porte sa mort en son sein, parce qu'elle ne peut pas dépasser les contenus de l'expérience si elle ne ferme pas le cercle de la vie en ouvrant au-delà de sa mort un autre horizon de compréhension.

L'écriture répond à un questionnement de l'âme, car elle referme le désir de vérité poursuivie par un homme engagé dans son existence personnelle. Ce désir de compréhension répond au désir de dépassement des possibilités. Cependant, la vérité découverte révèle l'impossibilité de réaliser ce dépassement. L'écriture répond au désir de sublimation, mais l'évidence apportée par l'écriture contredit ce désir.

La troisième synthèse est donc absente de l'œuvre. Il faut que le lecteur l'écrive au moment de sa lecture et de son interprétation.

*L'Étranger* est la description d'une fondation – première synthèse – et d'un fondement – deuxième synthèse. Le récit expose l'entreprise de la mémoire dans son effort pour trouver le fondement expliquant son existence habituelle. Mais le fondement s'érige d'après la découverte de la fissure qui constitue l'homme, et cette fissure permet la naissance des déterminations humaines. La découverte de la fissure est le moment de la deuxième synthèse. Si celle-ci expose la fissure constitutive de l'homme, c'est parce qu'elle doit être le premier pas vers l'ouverture d'une indétermination qui constitue l'acte de s'interroger sur les déterminations. Or, le moment

---

<sup>62</sup> La mort est le leitmotiv de la création camusienne. Les trois morts qui apparaissent dans la vie personnelle dans *L'Étranger* rompent les limites immanentes de l'œuvre se réalisant comme l'esprit du monde dans *La Chute*.

de l'exposition de la fissure inaugure la possibilité pour l'homme d'entreprendre une métamorphose au cœur de sa pensée, cette métamorphose étant révélée par l'écriture elle-même. L'écriture ouvre la possibilité de l'expérience transcendante suggérée par la troisième synthèse, car, si celle-ci est formellement absente du récit, c'est pourtant elle qui l'écrit<sup>63</sup>.

Ainsi, l'exigence du désœuvrement émerge de l'intérieur du fondement et de l'œuvre même, car le geste d'écriture marque le mouvement de destruction de la fondation et du fondement sur lequel elle s'érige. La deuxième synthèse passive du temps, celle de la mémoire et du procès de retour de Meursault, appelle la lecture, et celle-ci serait l'accomplissement de la troisième synthèse passive du temps, c'est-à-dire celle qui ajouterait au vécu les démarches du procès de l'écriture. Dans l'œuvre, s'affirme la différence – le geste de retour de la chaise, le regard sur la vitre de la fenêtre – qui, signalant au passé l'exigence du retour, indique aujourd'hui l'exigence de l'écriture. Et c'est cette exigence d'écriture qui demeure au moment de la lecture de l'œuvre, ainsi que c'est le dévoilement de ce nouveau geste, de cette nouvelle attitude, de ce nouveau regard, qui se situent dès lors au centre du récit comme sa vraie réalité.

## 2.2.2 Les trois morts

L'événement qui ouvre la pensée de Meursault permettant l'émergence de l'écriture, *c'est l'évidence de la mort*; la différence entre les trois morts marque l'expérience singulière du personnage du livre. Mais ces trois morts enseignent une même déchirure, parlent d'un même absurde. Car c'est toujours la même mort qui se présente en face de Meursault dans trois

---

<sup>63</sup> Barthes écrit: "Seria interessante saber em que momento se começou a utilizar o verbo *escrever* de modo intransitivo, deixando o escritor de ser aquele que escreve qualquer coisa, para passar a ser aquele que escreve, em absoluto: essa passagem é certamente sinal de uma mudança importante de mentalidade. Mas tratar-se-á verdadeiramente de intransitividade? Nenhum escritor, pertença a que tempo pertencer, pode ignorar que escreve sempre qualquer coisa; poderia mesmo dizer-se que é paradoxalmente no momento em que *escrever* parece tornar-se intransitivo que o seu objecto, sob o nome de livro, ou de texto, ganha uma importância particular. Não é pois, pelo menos em primeiro lugar, do lado da intransitividade que se deve procurar a definição do *escrever* moderno. Uma outra noção lingüística dar-nos-á talvez a chave: a de diatese ou, como se diz nas gramáticas, de 'voz' [ativa, passiva, média]. A diatese designa o modo como o sujeito do verbo é afectado pelo processo; [...]" Barthes continue: "Assim definida, a voz média corresponde exactamente ao estado do escrever moderno: escrever é hoje fazer-se centro do processo de fala, é efectuar a escrita afectando-se a si próprio, é fazer coincidir a acção e a afecção, é deixar o *scriptor* no interior da escrita, não a título de sujeito psicológico [...], mas a título de agente da acção. [...] escrever torna-se um verbo médio, cujo passado é integrante na exacta medida em que escrever se torna um inteiro semântico indivisível; de modo que o verdadeiro passado, o passado justo deste novo verbo, não é *j'ai écriture*, mas antes *je suis écriture*, tal como se diz *je suis né, il est mort, elle est éclosé*, etc.... expressões nas quais não existe, é claro, apesar do verbo *être*, nenhuma idêia de passivo, visto que não poderíamos transformar, sem forçar as coisas, *je suis écriture* em *on m'a écriture*" (BARTHES, Roland. *O rumor da língua.*, p. 23-24).

différents moments de son existence particulière. Cependant, il y a aussi une différence inscrite dans ces trois moments, différence révélant que cette mort peut receler trois significations différentes.

*Le jour de l'enterrement de sa mère*, c'est la mort qu'il n'a pas vu qui se révèle à Meursault, celle qu'il ne peut percevoir que dans un passé lointain, presque immémorial. Le jour de cette mort, il a vu *une terre couleur sang* et, dans cette terre qui roulait sous la bière qui abritait le corps de sa mère, il a vu s'ouvrir une fente exposant les racines auxquelles le corps se mêlerait. Voici la mort naturelle qui désigne le retour à une origine inhumaine:

Tout s'est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de rien. Une chose seulement [...]. Il y a eu encore l'église et les villageois sur les trottoirs, les géraniums rouges sur les tombes du cimetière, l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), *la terre couleur sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient* [...] (E, p. 28-29; nous soulignons).

*Le jour de la mort de l'Arabe*, Meursault voit s'ouvrir la même fente, mais alors ce n'est plus une fente laissant voir l'intérieur de la terre, ses entrailles et ses racines. Cette fois, *la fente s'est ouverte au ciel*. Ce n'est plus la mort naturelle qui parle, c'est le crime et le meurtre qui s'exposent à Meursault. Il sait que l'homme est l'agent de cette mort. L'homme est le fléau donnant la mort à un autre, instaurant, par son acte, une vérité, une valeur, un sens: le malheur, la haine partageant les hommes. Or, c'est Meursault lui-même qui, par son projet, a inscrit cette mort dans le monde. Un tel projet n'est en effet que le résultat de l'habitude, le produit d'un regard aveugle, d'un voir détaché de l'écoute qui aurait pu lui apprendre ce que les autres disaient et ce qui parlait dans son intimité.

La fente s'est ouverte dans le ciel car c'est la liberté de l'homme qui parle, c'est son projet, c'est le sens qu'il imprime sur le monde par ces actes. L'homme a pris l'épée pour tuer son frère<sup>64</sup>. Pourtant, Meursault est innocent parce que cette mort était plutôt le résultat d'une erreur, d'une faute plutôt que d'un crime: "Cette épée bruyante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. *Il m'a*

---

<sup>64</sup> C'est dans *L'homme révolté* que la réflexion sur la mort passe du champ individuel à celui de la communauté, c'est-à-dire de la problématique du suicide à celle du meurtre comme acte établi. Mais nous pensons que *L'Étranger* révèle la contemporanéité de ces deux aspects d'une même réflexion sur la mort. La même mort, ici et là, et la même compréhension se révèlent, puisque la relation de l'homme avec autrui est l'image de sa relation avec lui-même.

*semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser percevoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver*" (E, p. 90; nous soulignons).

La troisième mort n'est vécue par Meursault que par la pensée. Cette fois, la fissure, la fente n'est ouverte ni dans la terre, ni vers le ciel; elle s'ouvre dans l'homme lui-même. Ici, s'ouvrent l'imaginaire et la mémoire de Meursault. Ici, se dévoilent la pensée et l'image. L'ouverture de cette fente correspond par conséquent à l'émergence de la pensée et de l'écriture. Penser à la mort signifie ouvrir la fente qui constitue cet homme appréhendant le cours du temps où sa vie s'écoule et qui, en s'écoulant, divise son histoire et son savoir entre le connu et l'inconnu, le possible et l'impossible, le fini et l'infini. La fente ouvre et dévoile le temps, la forme pure du temps se révélant par l'ouverture sur le futur qui enseigne la mort et la disparition.

Le moment de la découverte de cette fente est le moment où Meursault éprouve la scission que la prise de conscience du temps imprime dans son âme. Cette prise de conscience fait alors apparaître la différence entre ces deux différents Meursault qui, en se regardant, composent l'écriture de *L'Étranger*, c'est-à-dire le Meursault de la perception et le Meursault de l'écriture. La distance qui s'établit entre eux révèle l'existence d'un dialogue entre le je et le moi. Ce dialogue, c'est ici l'écriture.

L'écriture parle donc de la confrontation entre les deux hommes qui composent le récit. Par cette confrontation, le narrateur du roman apprend, après un long parcours entrepris à l'aide de sa pensée, la différence qui fait de la mort de sa mère une mort naturelle, de la mort de l'Arabe une construction humaine, et de sa propre mort l'apprentissage déchirant du fait que la vérité de la vie humaine lui apprend cette mort.

La fissure découverte dans la terre le jour de l'enterrement de la mère de Meursault désigne une mort naturelle et universelle qui atteindra sûrement tous les hommes et tous les vivants.

La fissure dévoilée sur le ciel montre quant à elle une mort méchante, une mort qui apparaît dans le monde par le geste de l'homme lui-même, par l'action humaine. La mort de l'Arabe est la réalisation d'un acte, c'est une idéalisation, l'instauration d'un concept, d'une vérité; c'est la construction d'une réalité.

Le ciel permet d'exposer clairement le principe transcendantal de l'homme; principe affirmant la liberté de l'homme et qu'il est une force agissante, instaurant une Idée dans le monde



de la nature par ses actes. Le ciel représente l'espace où l'homme crée un présent en y projetant un futur.

Meursault dévoile une différence entre ces deux morts, et il essaie d'éveiller la pensée à penser ce qui lui a fait comprendre que la première mort [celle de sa mère] est une mort naturelle, que la deuxième mort [celle de l'Arabe] est plutôt une erreur qu'un crime, mais que cette dernière mort qui allait venir et qu'il attend comme on attend l'aube du jour est la mort annoncée. Cette mort instaure la loi, elle affirme la partie criminelle que Meursault sait aujourd'hui avoir éprouvée dans son corps hier.

Si Meursault a commis une erreur en tuant un homme, la Justice affirme qu'il faut tuer "au non du peuple français". La mort instituée, c'est la mort transformée en loi, l'instauration du crime dans sa forme tragique. Le meurtre de Meursault a été une erreur, mais sa condamnation à mort par la société inscrit cette erreur en rapportant la bêtise à la Loi puisque le crime "n'a pas été jugé avec le sérieux convenable".

Le narrateur du récit sait que la mort qui frappe aujourd'hui à sa porte est la même mort qui a frappé hier, le jour du meurtre, à la porte de son destin: "Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur" (*E*, p. 90). Il sait que la même cruauté qui a chanté jadis dans son cœur au moment du meurtre de l'Arabe chante aujourd'hui dans le cœur de ces hommes qui le condamnent. Néanmoins, aujourd'hui, Meursault est poussé par le désir de création, de communion et de communication. Le sentiment actuel du héros de l'histoire, face à l'expérience du meurtre d'hier, s'expose nettement lorsque Meursault raconte le souvenir de son père qui, étant allé voir une exécution, a démontré sa répugnance physique face à cette habitude instituée par l'État. Meursault révèle la transformation que provoque le souvenir dans son intimité :

Je me suis souvenu dans ces moments d'une histoire que maman me racontait à propos de mon père. [...] il était aller voir exécuter un assassin. Il était malade à l'idée d'y aller. Il l'avait fait cependant et au retour il avait vomi une partie de la matinée. Mon père me dégoûtait un peu alors. Maintenant je comprenais, c'était si naturel (*E*, p. 160-161).

Meursault est désormais prêt à revivre les images de son souvenir, de ce présent ancien qui se présente aujourd'hui dans l'espace ouvert du désir inaugurant l'espace de la représentation ou de l'expression. S'il était allé voir une exécution capitale, il se porterait alors comme son père:

Si jamais je sortais de cette prison, j'irais voir toutes les exécutions capitales. J'avais tort, je crois, de penser cette possibilité. Car à l'idée de me voir libre par un petit matin derrière un cordon d'agents, de l'autre côté en quelque sorte, à l'idée d'être le spectateur qui vient voir et qui pourra vomir après, un flot de joie empoisonnée me montait au cœur. J'avais tort de me laisser aller à ces suppositions parce que, l'instant d'après, j'avais si affreusement froid que je me recroquevillais sous ma couverture. Je claquais des dents sans pouvoir me retenir (*E*, p. 161).

Le récit de *L'Étranger* condense donc trois différentes morts; et ces trois morts sont vécues par Meursault par le biais du souvenir dans un même moment. Il apprend ainsi le jour de l'enterrement de sa mère, l'image de trois différents tons de noir, chacun portant un sens différent<sup>65</sup>: "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. Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées" (*E*, p. 27). Le noir du goudron symbolise la mort naturelle,

---

<sup>65</sup> La mort est le "percursor lingüístico" du texte. Mais elle parle de deux côtés de l'existence, puisque dans la même poussée qui affirme la mort existe celle qui affirme le nom *mère* affirmant une nature parlant de la naissance successive de tout ce qui existe au monde. Le mot *mort* et le mot *mère*, réunis forment le "percursor lingüístico" autant que celui-ci expose la rencontre du nom commun – *mort* – du nom propre – *mère* – mais qui est effacé du récit par la force que l'évidence de la mort imprime au langage. La mort est comme le mot *mère* qui, se faisant absent, enseigne pourtant le désir de l'écriture. La mort ici mélangée au nom *mère* est une parole sous la parole, enseignant la naissance et l'origine car elle parle de ce fond sur lequel s'érige l'existence et toute création humaine. Le "percursor lingüístico" est un signe qui réunit le signifié et le signifiant, le sens de la mort et de la naissance. Il indique l'origine et la fin, il est donc l'expression de l'éternel recommencement annoncé par l'écriture. La mort ici associée à la mère enseigne la couleur d'un ciel noir qui expose le ciel indéterminé où demeure la matière d'où jaillissent les créations humaines. Deleuze écrit : "[...] o percursor lingüístico pertence a uma espécie de metalinguagem e só pode encarnar-se numa palavra destituída de sentido do ponto de vista das séries de representações verbais." Le "percursor lingüístico" se déplace en communiquant deux ou plusieurs séries où "[...] cada série forma uma história totalmente distinta que se desenvolvem simultaneamente [...]". Les trois morts sont ressenties par Meursault dans un même moment, c'est le moment de l'écriture déterminant l'instant de la troisième répétition répétant les deux autres répétitions ensemble et ouvrant de nouveau le troisième cercle qui annonce le dépassement de l'expérience vécue. Deleuze écrit ainsi: "O essencial é a simultaneidade, a contemporaneidade, a coexistência de todas as séries divergentes em conjunto." Et il explique: "É certo que as séries são sucessivas, uma antes, outra depois, do ponto de vista dos presentes que passam na representação" (*Diferença e repetição*, p. 205). Cela parce que: "Encontramos várias vezes este paradoxo dos presentes que se sucedem ou das séries que se sucedem na realidade, mas que coexistem simbolicamente em relação ao passado puro e ao objeto virtual" (*Ibid.*, p. 206). Puisque: "É sempre o mesmo segredo nas duas séries, o eterno deslocamento, o eterno disfarce de prisioneiro, que indica também o ponto em que as séries coexistem no inconsciente intersubjetivo" (*Ibid.*, p. 207). Ce troisième moment de la répétition est la répétition de la répétition: "Para além dos ciclos, a linha reta da forma vazia do tempo; para além da memória, o instinto de morte; para além da ressonância, o movimento forçado. Para além da repetição nua e da repetição vestida, para além daquela à qual se transvasa a diferença e daquela que a compreende, uma repetição que 'estabelece' a diferença. Para além da repetição fundada e da repetição fundadora, uma repetição de *afundamento*, da qual dependem ao mesmo tempo o que aprisiona e que libera, o que morre e o que vive na repetição. Para além da repetição física e da repetição psíquica ou metafísica, uma *repetição ontológica?*" (*Ibid.*, p. 459). Il y aurait donc un seul moment où la réalité de ces trois morts serait vécue par Meursault dans la simultanéité. C'est le moment de l'écriture où Meursault dit: "Pour la troisième fois, j'ai refusé de recevoir l'aumônier" (*E*, p. 158). Trois fois un même refus et une même déchirure. Cette simultanéité des trois expériences de mort réunies dans un seul instant fait de l'écriture un présent absolu mais qui est pourtant présent du projet de l'interprétation.

celle de sa mère. Le noir terne des habits signifie cette mort instituée qu'il a lui-même actualisée, mais en suivant les appels d'une habitude qui lui a enseigné à voir l'autre, l'Arabe, comme un étranger et un ennemi. Et le noir laqué de la voiture symbolise cette mort qui exprime aujourd'hui l'écriture.

Trois morts, trois sensations, trois couleurs, trois perceptions différentes, mais les trois noirs enseignant la même déchirure et qui ouvre au fond de l'homme la même fissure. Pour chacune de ces morts, Meursault présente trois images. Et ses trois images apportent trois niveaux de compréhension d'une même expérience. Non pas l'expérience de la mort, mais l'expérience de vie, puisque la mort n'est que l'ombre de cette vie qu'il voit aujourd'hui par le miroir.

La première mort évoque une odeur de terre et de sel: "Au-dessous de collines qui séparent Marengo de la mer, la ciel était plein de rougeurs. Et le vent qui passait au-dessus d'elles apportait ici une odeur de sel" (*E*, p. 20).

La deuxième mort parle d'une vision aveuglée par les larmes salées et l'éclat du soleil: "Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux" (*E*, p. 90).

La troisième mort favorise l'écoute attentive d'un monde distant: "À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent" (*E*, p. 178).

Mais cette écoute réunit toutes les autres sensations éprouvées par les trois morts car elle réunit l'odeur de la terre de la première mort et la vision aveuglée par le soleil de la deuxième mort. La dernière mort, qui s'annonce à peine, englobe les deux autres morts puisque la mort à venir, celle qui s'annonce en annonçant le futur, englobe la première mort, la mort du passé immémorial – la mort de la mère – qui imprime la nécessité du retour, et la deuxième mort, celle du présent de la déchirure et du dévoilement de la différence – la mort de l'Arabe –; installant ainsi la temporalité et l'identité du sujet du processus. C'est pour cela que, avant cette écoute du silence qui demeure dans le monde où parle la mort, Meursault écrit: "Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissant mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée" (*E*, p. 178). Ces phrases marquent de façon évidente la présence de la première mort, représentée par cette marée qui envahit l'intime de Meursault. La mer parle de

cette nature qui meurt et qui, en mourant, annonce sa propre renaissance. La deuxième mort est aussi présente dans ces phrases car, aujourd’hui, elle n’est plus une vision aveuglée par l’éclat du soleil d’hier. Cette deuxième mort est présente dans cette vision qui voit dans l’obscurité de la nuit ce qu’elle voit comme étant la nuit elle-même. La présence de cette deuxième mort est donnée par l’écriture. Elle est l’espace d’exposition de l’image du souvenir révélant les objets et les figures du désir de Meursault. Elle énonce la nécessité de cette vision devenue la narration et la lecture de ce texte [texte de sa vie], complétant le troisième cercle.

Le troisième cercle est cette troisième mort, celle de Meursault lui-même, qui s’annonce par l’ouverture de cette “nuit chargée de signes et d’étoiles” appelant la naissance de l’écriture et de la lecture à venir qui offre, au seuil de son interprétation, la possibilité de pouvoir inscrire un jour dans la chair déchirée d’un homme – Meursault, l’homme commun qui est dès lors le lecteur de sa vie et non plus seulement le narrateur du récit narrant et décrivant ce qu’il a vécu – la trace de cette différence qui, traçant cette absence de l’œuvre, annonce l’entreprise de déconstruction d’où jaillit la possibilité de tout construction à venir <sup>66</sup>: “Comme si cette colère m’avait purgé du mal, vidé d’espoir, devant cette nuit chargée de signes et d’étoiles, je m’ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde” (*E*, p. 179). C’est la troisième synthèse qui s’annonce, réunissant le mouvement centrifuge du premier cercle – la première partie du récit – et le mouvement centripète du deuxième cercle – la deuxième partie du récit.

Le dernier moment est celui de l’affirmation de l’écriture, le moment où le narrateur qui a écrit son texte narrant son histoire, faisant le retour de la réflexion, est devenu le lecteur de son texte et le lecteur de sa vie. Ce lecteur fait le vœu de l’écrivain à venir qui ferait de la différence, non plus le vide, mais l’affirmation d’une nouvelle identité qui parlerait de cet acte donnant la vie et la parole à autrui au moment de la rencontre <sup>67</sup> au lieu de donner la mort et le silence. Ce moment-ci est celui où le silence se fait parole, où le désir devient volonté, ou le désir du plein

---

<sup>66</sup> “L’art est une exigence d’impossible mise sous forme. Lorsque le cri le plus déchirant trouve son langage le plus ferme, la révolte satisfait à sa vraie exigence et tire de cette fidélité à elle-même une force de création” (*L’homme révolté*, p. 335).

<sup>67</sup> Deleuze écrit : “É sempre a partir de um sinal, isto é, de uma intensidade primeira, que o pensamento se designa. Através da cadeia quebrada ou do anel tortuoso, somos violentamente conduzidos do limite dos sentidos ao limite do pensamento, daquilo que só pode ser sentido àquilo que só pode ser pensado” (DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, p. 388). “Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa, contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que faz pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de pensar, de uma paixão de pensar” (*Ibid.*, p. 230). “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um *encontro* fundamental e não de uma *reconhecimento*. [...] *O objeto do encontro [...] faz realmente nascer a sensibilidade do sentido. [...] Não é uma qualidade mas um signo. Não é o ser sensível, mas o ser do sensível*” (*Ibid.*, p. 231; nous soulignons).

d'hier, apportant le vide et la désillusion, devient le désir de vide, apportant le sens et le désespoir qui parle d'un autre espoir, espoir de la construction de l'impossible dans le possible même. Nous assistons au surgissement de l'impossibilité dans la représentation même de la possibilité, représentant l'ouverture d'un autre horizon sur lequel se déploient l'existence et le savoir humains. Analysant ce moment, Deleuze le désigne comme l'éternel retour:

De certa maneira, a terceira síntese reúne todas as dimensões do tempo, passado, presente, futuro, e os faz atuar agora na pura forma. De uma outra maneira, ela ocasiona sua reorganização, pois o passado é rejeitado para o lado do Isso com a condição por deficiência em função de um conjunto do tempo, e o presente se encontra definido pela metamorfose do agente no eu ideal. De outra maneira ainda, a última síntese só concerne ao futuro, pois ela anuncia no superego a destruição do Isso e do eu, do passado como do presente, da condição como do agente. É neste ponto extremo que a linha reta do tempo torna a formar um círculo, mas singularmente tortuoso, ou que o instinto de morte revela uma verdade incondicionada em sua outra face – precisamente o eterno retorno, no sentido em que este não faz com que tudo retorne, mas, ao contrário, afeta um mundo que se desembaraçou da deficiência da condição e da igualdade do agente para apenas afirmar o excessivo e o desigual, o interminável e o incessante, o informal como produto da mais extrema formalidade <sup>68</sup>.

Blanchot réfléchit lui aussi au vœu de l'écriture qui annonce l'avenir d'une lecture qui ne reproduirait plus l'œuvre de la déchirure et du désœuvrement, mais, au contraire, serait l'écriture de l'affirmation de ce désœuvrement et de la différence d'où naît l'écriture comme œuvre de désœuvrement:

Elle [la lecture] est liée à la vie de l'œuvre, elle est présente à tous ces moments, elle est un d'eux et elle est tour à tour et en même temps chacun d'eux, elle n'est pas seulement leur rappel, leur transfiguration ultime, elle retient en elle tout ce qui est réellement en jeu dans l'œuvre, c'est pourquoi elle porte à elle seule, à la fin, tout le poids de la communication. [...] la lecture s'incarne dans le lecteur, s'empare naturellement de l'œuvre, qu'elle veuille la 'saisir', réduisant, supprimant toute distance avec elle; que, plus encore, elle fasse de cette distance, signe de l'achèvement de l'œuvre, le principe d'une nouvelle genèse, celle de sa réalisation historique, quand, dans le monde de la culture, l'œuvre se transforme en devenant garante de vérités et dépositaire de significations, on ne peut s'en étonner, ce mouvement est inévitable <sup>69</sup>.

Ce double mouvement produit un troisième mouvement. Et ce mouvement est une totalité, totalité d'existence. En définitive, l'immanence de l'homme porte au fond de soi la réunion des trois transcendances, des trois synthèses.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>69</sup> *L'entretien infini*, p. 272.

### 2.3 Au-delà de l'horizon de *L'Étranger*

Nous rencontrons dans *L'Étranger* une pensée qui ressemble à celle que Ricœur rencontre chez Heidegger. Ainsi nous pensons que ce récit ne révèle pas comment l'homme comprend sa vie, mais plus fondamentalement comment l'homme réalise son être qui n'existe qu'à partir de la compréhension de son existence - compréhension de la précompréhension préalable de l'être de l'étant. Chez Heidegger, la théorie de la compréhension est transformée par l'introduction d'une interrogation précédant la compréhension elle-même. Nous trouvons cette même interrogation dans *L'Étranger*; puisque nous pensons que le récit du narrateur de *L'Étranger* révèle l'effort du sujet de l'écriture à dévoiler sa manière d'être au monde avant la relation objet-sujet. La mise en parenthèse inaugurée par la réduction signale en effet ce caractère d'une pensée qui n'est capable de se constituer qu'à partir des significations établies par la tradition culturelle.

Dans *L'Étranger*, nous trouvons la description du *Dasein*<sup>70</sup>, la description de l'être-là que nous sommes, qui n'est pas un sujet existant en face d'un objet, mais un être vivant dans l'être. Le *Dasein* est dans ce récit le héros de l'histoire qui se transforme en narrateur du récit. Ainsi, nous pensons que l'entreprise que Camus réalise par *L'Étranger* ressemble à celle développée par Heidegger consistant à “[...] cavar por debaixo do próprio empreendimento epistemológico, a fim de elucidar as suas condições propriamente ontológicas”<sup>71</sup>.

Le *Dasein* désigne le lieu où la question de l'être émerge, puisque c'est la fonction de la structure du *Dasein* d'avoir une précompréhension ontologique préalable de l'être. Et la révélation de cette structure originaire constitue le dévoilement des fondements réglant l'existence humaine. Nous pensons que le processus archéologique de Heidegger s'approche de

---

<sup>70</sup> *Dasein* est l'étant qui pose la question de l'être et qui, en posant cette question, constitue l'être de l'étant qu'il est lui-même. Le *Dasein* signifie l'être-là qui est l'homme dans la mesure que celui-ci est l'étant qui est en relation avec l'être, puisque le *Dasein* affirme l'humanité de l'homme comme relation avec l'être. Et c'est par son existence elle-même que le *Dasein* établit cette relation avec l'être. Et par cette relation avec l'être, qui est compréhension de l'être, le *Dasein* se comprend à soi-même. Levinas écrit : “Le phénomène du monde, ou plus précisément, la structure de ‘l'être-dans-le-monde’ présente la forme précise sous laquelle se réalise cette compréhension de ‘l'être” (*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 61). Et Heidegger écrit : “L'être-là est un étant qui n'est pas simplement donné comme un étant parmi les autres. Au contraire, il se caractérise ontiquement par le fait qu'il y va en son être de cet être. Il appartient donc à la constitution d'être de l'être-là qu'il ait dans son être une relation d'être à son être. Ce qui veut dire, à son tour: l'être-là se comprend toujours en quelque manière et plus ou moins explicitement dans son être. Il est caractéristique de cet étant que, avec son être et par son être, cet être lui soit ouvert (révélé). *La compréhension de l'être est elle-même une détermination d'être de l'être-là*. Le caractère ontique propre de l'être-là tient à ce que l'être-là est ontologique” (HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*, p.27-28).

<sup>71</sup> RICŒUR, Paul. *Interpretação e ideologias*, p. 30.

la démarche analytique développée par le narrateur de *L'Étranger*, parce que dans ce récit nous retrouvons également l'exercice de la pensée que Heidegger définit comme ce qui est philosophiquement premier, à savoir, la réalisation de l'interprétation de l'étant essentiellement historique par rapport à sa propre historicité.

Nous croyons que *L'Étranger* révèle la condition d'habitant dans le monde à partir de laquelle il existe situation, compréhension et interprétation au-dessus de la prétention du sujet de la connaissance de s'ériger comme la mesure d'objectivité. Nous pensons que, par *L'Étranger*, Albert Camus vise arracher de certaines expériences une relation avec le réel plus fondamentale que la relation établie entre le sujet et l'objet.

Le comprendre heideggérien est essentiellement un projeter dans un être préalablement lancé. Pour Heidegger, ainsi que pour *L'Étranger*, ce qui importe ce n'est pas le moment existentiel de la responsabilité ou du libre arbitre, mais plutôt la structure de l'être à partir de laquelle il y a le problème du choix. Le moment du choix est second par rapport à la structure du projet lancé. En effet, l'interprétation est premièrement une explicitation de la compréhension. Mais cette explicitation ne modifie pas la compréhension en une autre chose, au contraire, elle la fait devenir ce qu'elle était déjà.

L'analytique du *Dasein* donne une signification à ce qui existe déjà dans le monde. Du point de vue de la connaissance, le résultat de cette analytique apparaît toujours comme un échec; mais au plan ontologique, cet échec constitue le dévoilement de la structure de la compréhension préalable où la connaissance se formalise. Nous ne devons pas décrire la structure de la compréhension préalable en termes de théorie de la connaissance, c'est-à-dire à partir des catégories du sujet et de l'objet. En effet, toute explicitation appuie ses fondements sur une vision préalable et sur une anticipation. Ce qui apparaît sous la forme d'un préjugé dans la théorie de la connaissance apparaît au contraire comme la révélation de la structure d'anticipation au plan ontologique. Heidegger écrit: "L'élément décisif n'est pas de sortir du cercle, mais d'y pénétrer correctement. Le cercle caractéristique de la compréhension n'est pas un cercle fatal dans lequel toute forme quelconque de connaissance aurait à se mouvoir: il est l'expression de la structure existentielle d'anticipation de l'être-là lui-même"<sup>72</sup>. La démarche analytique de *L'Étranger* réalise donc la descente aux fondements et l'acte de langage dans ce récit implique dire les noms

---

<sup>72</sup> *Op. Cit.*, p. 109.

des choses pour la première fois. *L'Étranger* expose le cercle herméneutique où l'homme descend vers les fondements.

Cependant, nous percevons que cette entreprise phénoménologique est barrée à mesure que le narrateur n'arrive pas à dire des choses qui sont en dehors du langage établi. Son raisonnement est barré justement par la doxa dans laquelle sa pensée se développe. Et nous pensons que l'entreprise de *L'Étranger* apparaît comme un échec parce que la pensée phénoménologique n'arrive pas à révéler de nouveaux contenus dans la relation de l'homme au monde. Elle ne révèle que les sens constitués par le langage formalisé. Malgré la mise en parenthèse du savoir établi, le narrateur se révèle toujours incapable de sortir du cercle herméneutique; il n'arrive jamais à penser au-dehors des cadres de la représentation établie. Ainsi, naissant de l'entreprise interprétative, l'homme qui analyse n'est pas différent de l'homme de la vie empirique. Malgré la séparation temporelle établie entre le héros et le narrateur, le récit du narrateur ne produit pas une différence entre leurs connaissances respectives. À la fin du processus de remémoration, le narrateur et le héros continuent d'être le même homme, car les mêmes valeurs qui réglaient la vie du héros de l'histoire continuent à régler la pensée du narrateur du récit. Par le processus d'écriture, l'homme n'arrive pas à donner de la positivité aux contenus qu'il dévoile à partir de l'analyse. Le discours du narrateur dévoile le monde où vivait le héros, mais ce qu'il pense à propos de la vie spontanée n'ajoute rien aux connaissances qui réglaient déjà la vie immanente avant l'analytique du *Dasein*.

Nous pensons toutefois que *L'Étranger* est marqué par un sentiment – une sensibilité – primordial qui habitait la vie immanente du héros et qui donne une signification à l'écriture même si ce sentiment n'est pas exposé par le narrateur. Et nous pensons que c'est ce sentiment – cette sensibilité – qui donne un sens nouveau au récit du narrateur. Nous croyons donc que ce sentiment – cette sensibilité – s'inscrit dans le récit sous forme de silence; silence qui franchit les limites de l'œuvre de la jeunesse de l'auteur pour s'inscrire sous forme d'absence dans l'œuvre de la maturité de l'écrivain, *La Chute*.

Nous demandons: quelle est la démarche inscrite dans l'écriture qui nous permet de dire que le récit de *L'Étranger* dépasse la compréhension préalable de l'être qui est celle rapportée par le narrateur du récit? Comment l'écriture de *L'Étranger* expose-t-elle une critique de l'interprétation donnée par le narrateur du récit de l'existence vécue? Qu'est-ce qui est au-dehors du discours du narrateur qui contredit le sens de celui-ci mais que nous sentons pourtant comme



étant la signification essentielle de l'écriture? Comment pouvons-nous concevoir que *L'Étranger* apporte une critique du savoir établi reproduit par le narrateur du récit? Comment pouvons-nous concevoir que l'écriture de *L'Étranger* soit une écriture apportant des valeurs et des vérités nouvelles qui ne sont pourtant pas explicitées par le discours proféré par le narrateur?

Étant donné que la compréhension du *Dasein* est enfermée dans le cercle herméneutique de la compréhension préalable, nous sommes conduits à nous questionner comment le *Dasein* peut réaliser un recul lui permettant d'objectiver son existence. D'un côté, le recul aliénant est nécessaire pour que l'objectivité régnant dans les sciences de l'esprit puisse se développer; de l'autre côté, ce recul représente la dégradation qui détruit la relation primordiale qui nous permet d'appartenir et de participer à la réalité historique que nous érigeons comme l'objet de la réflexion.

En face de cette dichotomie, Ricœur refuse d'accepter cette alternance entre appartenance et recul objectivant. Et il envisage justement le texte comme ce véhicule capable d'appréhender le caractère positif de cette exigence de recul pour réaliser l'objectivation. En effet, Ricœur explore la différence entre l'avènement et la signification. Ainsi, si tout discours se réalise comme avènement, il n'est pourtant compris que comme signification. Dans la linguistique du discours, l'avènement et la signification s'articulent l'un sur l'autre; et cette articulation est le centre de toute herméneutique. Au moment où le discours entre dans le processus de compréhension, il franchit sa condition d'avènement pour arriver à sa condition de signification.

La notion de style<sup>73</sup> révèle le caractère de travail de l'œuvre et de la dialectique de l'avènement et de la signification. La stylisation émerge au sein d'une expérience déjà structurée, mais offrant ouvertures, possibilités et indéterminations. Appréhender l'œuvre comme un avènement consiste à dévoiler la relation s'établissant entre la situation et le projet structurant l'expérience soutenant la réalisation de l'œuvre. Le procès de stylisation prend une forme singulière à partir de l'accord établi entre une situation antérieure qui apparaît dérangée, non résolue et ouverte, et une stratégie réorganisant les résidus de la structure antérieure. Le style réalise la promotion d'un parti pris qui ne serait lisible dans une œuvre que par sa singularité. Il illustre le caractère d'événement du discours permettant une nouvelle compréhension de la

---

<sup>73</sup> Le style du narrateur de *L'Étranger* est marqué par l'emploi de l'ironie. C'est l'ironie qui introduit dans l'œuvre un sens se différenciant du sens de l'écriture. Ici, récit et écriture s'opposent puisque chacune de ces formes de discours possède un parcours de signification singulier. Nous parlerons de cette double trajectoire de la signification dans le dernier chapitre de ce travail.

question du sujet engagée dans l'œuvre. Le style est un travail qui individualise et qui désigne son auteur. Celui-ci est l'artisan œuvrant le langage. Mais l'écriture donne une autonomie au texte par rapport à l'intention de l'auteur. Le texte doit pouvoir aussi bien du point de vue sociologique que du point de vue psychologique se décontextualiser pour pouvoir se récontextualiser dans une nouvelle situation. La distanciation est constitutive du texte comme écriture et elle est la condition de l'interprétation<sup>74</sup>.

Dans toute proposition, nous pouvons distinguer sens et référence. Le discours de fiction va à la rencontre de la réalité dans un autre niveau plus fondamental que celui qui atteint le discours descriptible ou didactique employé dans le langage ordinaire. L'élimination d'une référence de premier niveau opérée par la fiction est la condition de la possibilité de saisir une référence de deuxième degré révélant le monde, non au plan des objets manipulés, mais au plan de ce que Husserl nomme *Lebenswelt* et Heidegger désigne par *être-dans-le-monde*.

Le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons. Mais cette appropriation ne répond pas à l'intention de l'auteur, elle répond au contraire à la signification qui se dégage de l'écriture et qui est parfois au-dehors des limites de l'œuvre. Le sujet ne peut pas se reconnaître par une intuition immédiate; il ne peut se comprendre que par l'appréhension des signes de l'humanité apportés par les œuvres culturelles. Les termes *la chose du texte* selon Gadamer, et *le monde de l'œuvre*, selon Ricœur, exposent la signification de la proposition de monde offert par le texte que le lecteur s'approprie lorsqu'il l'interprète. Ricœur explique: "Essa proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mais diante dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela"<sup>75</sup>.

Dans *La métaphore vive*, Ricœur met la lumière sur la place de la référence dans les discours littéraire et poétique. Le philosophe propose une autre notion de dénotation. Réformant la distinction donnée par Frege<sup>76</sup> entre référence et sens, Ricœur affirme que la structure de

---

<sup>74</sup> Nous expliciterons dans le dernier chapitre que le style en question ici se constitue par l'ironie. Il nous faut donc comprendre comment l'ironie travail le langage et comment elle est soutenue par une signification sérieuse et tragique que l'ironie n'atteint pourtant pas à révéler explicitement.

<sup>75</sup> *Interpretação e ideologias*, p. 58.

<sup>76</sup> Dans *La métaphore vive*, l'analyse de Ricœur se fonde sur la différentiation entre l'analyse sémiotique et l'analyse sémantique de la métaphore. L'auteur développe une analyse essentiellement sémantique de la métaphore, c'est-à-dire qu'il l'analyse dans la phrase et dans le discours. Pour réfléchir à propos de la référence dans le discours poétique, Ricœur précise que tout le discours vise un réel extralinguistique, parce que le discours se réfère au monde. Sa réflexion part de la différentiation donnée par Frege entre référence et sens. Le sens est ce qui est dit dans la proposition et la référence est ce que le sens dit. Ricœur reprend cette différentiation donnée par Frege en l'étendant à tout type de discours, y compris le discours poétique. (p. 274-275).

l'œuvre est son sens et que le monde de l'œuvre est sa dénotation. Il explique que l'interprétation ne doit pas poursuivre une intention dissimulée derrière l'œuvre, mais qu'elle doit au contraire essayer de dégager le monde dévoilé devant l'œuvre. Ensuite, le philosophe explique ce en quoi consiste ce droit de l'interprétation de passer de la structure de l'œuvre, qui est sa signification, au monde de l'œuvre, qui est sa dénotation. Premièrement, Ricœur montre que la première caractéristique de l'œuvre de caractère littéraire implique une suspension de la référence au sens courant. Deuxièmement, il explique que cette suspension implique l'ouverture d'un type de référence d'un autre ordre, parce que la mise entre parenthèses de la dénotation réalisée par l'œuvre littéraire dévoile une dénotation de second ordre. Le philosophe précise: "Il se peut en effet que l'énoncé métaphorique soit précisément celui qui montre en clair ce rapport entre référence suspendue et référence déployée. De même que l'énoncé métaphorique est celui qui conquiert son sens comme métaphorique sur les ruines du sens littéral, il est aussi celui qui acquiert sa référence sur les ruines de ce qu'on peut appeler, par symétrie, sa référence littérale"<sup>77</sup>. La suspension de la référence est la condition négative permettant qu'un mode plus fondamental de référence soit libéré. Et le travail de l'interprétation consiste à révéler cette référence de deuxième degré, car: "S'il est vrai que c'est dans une interprétation que le sens littéral et le sens métaphorique se distinguent et s'articulent, c'est aussi dans une interprétation que, à la faveur de la suspension de la dénotation de premier rang, est libérée une dénotation de second rang, qui est proprement la dénotation métaphorique"<sup>78</sup>.

Cette notion de référence permet à Ricœur de conceptualiser le sens d'une dénotation de second degré qui s'appuie sur l'évidence que tout énoncé, qu'il soit scientifique ou poétique, désire appréhender une vérité<sup>79</sup>. La création littéraire n'est ni fausse ni véridique, elle est hypothétique. Mais l'hypothèse implique la proposition d'un monde imaginaire et fictif, car:

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>79</sup> Ricœur construit son raisonnement en faveur de la référence dans le discours poétique à partir des théories qui signalent au contraire le caractère non-référenciel de ce type de discours. Ces théories affirment que la poésie et l'œuvre littéraire montrent la construction d'un objet dur comme la sculpture, fermé sur soi-même, exposant un état d'âme, faisant référence à sa propre construction. Le philosophe ne refuse aucun de ces aspects du discours métaphorique. Cependant, il affirme que ces théories ne sont pas capables d'expliquer : comment, dans la poésie, l'émotion est prise comme un objet; comment, par exemple, la tristesse poétique est appréhendée comme une qualité du monde; comment le sentir est vécu, non comme un état de l'être du poète, mais comme une propriété de l'objet lui-même; comment la tristesse poétique est une modalité de la conscience des choses, une manière originelle et spécifique du poète d'appréhender le monde. Ricœur affirme que les théories qui refusent la notion de référence dans le discours poétique appuient leur raisonnement sur des postulats empruntés à la philosophie positiviste qui propose qu'il n'existe pas de vérité en dehors de la vérification possible et que toute vérification est essentiellement empirique conformément aux procédés scientifiques (*Ibid.*, p. 284-285).

“Ainsi la suspension de la référence réelle est la condition d’accès à la référence sur le mode virtuel”<sup>80</sup>. Mais, pour qu’il existe une vie virtuelle, il faut qu’il existe un monde virtuel dans lequel il serait possible d’habiter, Ricœur se questionne: “N’est-ce pas la fonction de la poésie de susciter un autre monde – un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d’exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres?”<sup>81</sup>.

Il faut comprendre que le sens métaphorique se constitue à partir de la faillite du sens littéral de l’énoncé métaphorique. L’autodestruction du sens littéral implique la destruction de la référence primaire. Mais l’autodestruction du sens est à l’inverse de l’innovation du sens de l’énoncé. Cette innovation constitue la métaphore vive. Faisant apparaître la nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, l’interprétation métaphorique suscite aussi un nouvel objectif référentiel, grâce à l’abolition de la référence correspondant à l’interprétation littérale. Ricœur précise: “Au sens métaphorique correspondrait une référence métaphorique, comme au sens littéral impossible correspond une référence littérale impossible”<sup>82</sup>.

Dans cette perspective, nous proposons que *L’Étranger* dévoile un monde. Mais ce monde dévoilé par cette œuvre est-il celui décrit dans le récit ou est-ce celui réveillé dans l’âme du lecteur face au monde représenté? Et si le monde représenté est celui enseignant le non-sens de l’existence, l’écriture clame-t-elle le monde absurde de la représentation ou clame-t-elle l’indignation face au monde décrit?

Ricœur conçoit le texte comme une *chose dite*, c’est-à-dire comme une référence permettant l’établissement de la communication dans et par la distance. Il précise que, faisant la distinction entre l’anticipation selon les choses elles-mêmes et l’anticipation naissant des idées transversales et des concepts d’ordre populaire, Heidegger dévoile la possibilité d’une interprétation capable de transcender la compréhension préalable à partir du cercle herméneutique:

O círculo característico da compreensão [...] encerra, em si, uma possibilidade autêntica do mais original conhecer; só captamos corretamente se a explicitação se der por tarefa primeira, permanente e última, não se deixar imporem suas aquisições e visões prévias, bem como suas antecipações por quaisquer intuição ou noções populares, mas assegurar o seu caráter científico mediante o desenvolvimento dessas antecipações sobre as coisas mesmas <sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>83</sup> *Interpretação e ideologias*, p. 37.

Chez Heidegger, Ricœur rencontre la possibilité de constituer un savoir ou une science à partir des fondements ontologiques révélés par l'analytique du *Dasein*, la possibilité de faire le mouvement de retour des fondements aux déterminations thétiques. Cependant Ricœur découvre qu'immédiatement après, Heidegger élimine cette possibilité en affirmant que les présupposés ontologiques de toute connaissance transcendent l'idée de rigueur des sciences exactes et historiques. La rigueur de l'analytique du *Dasein* empêche Heidegger de faire le mouvement de retour des fondements aux sciences<sup>84</sup>.

Cependant, chez Gadamer, Ricœur rencontre la possibilité de ce retour de l'ontologie vers les problèmes épistémologiques. Ayant reçu de Heidegger la notion de préjugé comprise comme la révélation de la structure de l'anticipation de l'expérience humaine, Gadamer expose la problématique d'une conscience incapable d'objectiver la signification de l'histoire, dans la mesure où cette conscience est exposée à l'action de l'histoire. La conscience est un élément constitutif du phénomène historique. Ainsi, étant déterminée par le devenir historique, la conscience ne possède pas la liberté de se situer en face de son passé. Ricœur se demande: "Como é possível introduzir qualquer instância crítica numa consciência de pertença expressamente definida pela recusa do distanciamento?"<sup>85</sup> Et il répond lui-même : "A meu ver, isso só é possível na medida em que essa consciência histórica não se limitar a repudiar o distanciamento, mas de forma a também empenhar-se em assumi-lo"<sup>86</sup>. Or, la conscience possède elle-même un élément de distance et le concept histoire-des-effets donné par Gadamer précise la prise de conscience historique s'exerçant à partir de la distance. Ricœur conclut: "Portanto há um paradoxo da alteridade, uma tensão entre o longínquo e o próprio essencial à tomada de consciência histórica"<sup>87</sup>.

Selon Ricœur, c'est le concept de fusion des horizons qui révèle la signification de cette dialectique de la participation et de l'éloignement. Car, si la condition de la finitude de la connaissance historique exclut la possibilité de survol et de synthèse à la manière hégélienne, la

---

<sup>84</sup> C'est cette même impossibilité que nous allons percevoir dans l'entreprise de compréhension réalisée de *L'Étranger* à *La Chute*, car ici aussi la constitution du savoir, la montée vers l'élaboration d'une connaissance à partir des fondements dévoilés par la réflexion archéologique échoue. Le travail de descente entrepris par *L'Étranger* est si radical qu'il finit par empêcher la constitution d'une science de l'esprit capable de transcender les contenus de l'expérience empirique dévoilée par la réflexion, c'est-à-dire capable de dépasser la représentation sur laquelle se fondait l'entendement ingénu.

<sup>85</sup> *Interpretação e ideologias*, p. 40.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

finitude ne peut pas s'enfermer dans un seul point de vue. Alors il faut comprendre qu'au moment de l'appréhension d'une situation, existe le dévoilement d'un horizon susceptible de se réduire ou de s'élargir. Et c'est la lecture qui peut établir cette communication, cette fusion d'horizons; c'est donc la lecture qui peut élargir ou réduire le sens de l'œuvre.

Le caractère essentiel du langage dans l'expérience humaine se constitue par le fait que nous vivons dans une tradition exigeant l'interprétation des signes, des œuvres et des textes qui s'inscrivent et s'offrent au déchiffrement. L'expérience du langage exerce sa fonction de médiation parce que les interlocuteurs s'annulent réciproquement devant les *choses dites*. Et ce royaume *de la chose dite* est plus évident au moment où la médiation du langage se réalise par le texte.

Après la descente vers les fondements de l'existence, il faut réaliser la montée vers les valeurs et les vérités permettant d'affirmer que les connaissances sont fondées sur l'anticipation de la compréhension ontologique. Le travail d'interprétation des exégètes devra réaliser cette montée. Par rapport à l'entreprise de *L'Étranger*, nous croyons que *La Chute* signale l'effort d'accomplir cette montée au savoir théorique à partir des fondements ontologiques révélés dans l'œuvre antérieure. Cependant, nous allons voir que *La Chute* réalise cette montée à l'envers, car cette œuvre prolonge le discours du narrateur de *L'Étranger* révélant une autre fois la prison du langage dans laquelle se produit le discours de la compréhension. Mais cette démonstration finit par révéler encore une fois l'ouverture s'inscrivant dans le langage par l'écriture littéraire.

Nous formulons notre thèse: par *L'Étranger*, Camus pénètre dans le cercle herméneutique; et par *La Chute*, l'auteur réalise la constitution du savoir à partir des éléments découverts dans ce cercle. Le récit ultérieur déploie les contenus de la compréhension dévoilée dans le récit antérieur. Cela veut dire que, malgré l'absence de contenus positifs apportés par l'exégèse, *L'Étranger* réalise une descente vers l'espace d'ouverture où se révèle la possibilité d'inscription d'une parole originelle. Et cela montre que ce récit porte l'exigence de la continuation du processus interprétatif comme étant son contenu essentiel, ce récit étant l'ouverture de l'espace de la signification et de la représentation du langage.

Nous pensons néanmoins que le *monde du texte* de *L'Étranger* n'est pas le monde empirique représenté par l'œuvre, mais le monde possible que l'écriture inscrit comme projet de lecture à venir. L'œuvre représente le monde empirique, mais l'écriture clame la réalisation d'une interprétation découvrant le refus d'accepter le monde décrit. L'écriture affirme l'urgence de

dévoiler le sens inscrit implicitement dans l'œuvre, entre les lignes du discours dans la forme de l'impensé.

Évidemment, le monde représenté par *L'Étranger* est celui qui annonce l'absurde et le non-sens de l'existence, car ce récit montre qu'il existe une égalité entre le savoir de départ qui consiste en la description du monde vécu par le héros de l'histoire et celui de la prise de conscience du sens de ce monde appréhendé par le narrateur du récit. Le monde dévoilé par la description réalisée par le héros de l'histoire annonce l'absurde, ainsi que le monde dévoilé par la prise de conscience du narrateur du récit annonce l'absurde. C'est cette égalité qui est célébrée par Meursault à la fin du récit et qui, comme nous l'avons précisé, constitue le départ de l'écriture:

J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison. J'avais vécu de telle façon et j'aurais pu vivre de tel autre. J'avais fait ceci et je n'avais pas fait cela. Je n'avais pas fait telle chose alors que j'avais fait telle autre. Et après? C'était comme si j'avais attendu pendant tout le temps cette minute et cette petite aube où je serais justifié. Rien, rien n'avait d'importance et je savais bien pourquoi. Lui aussi savait pourquoi. Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à traverss années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais (*E.*, p. 176-177).

Cependant, il faut remarquer que entre le monde vécu par le héros et le monde remémoré par le narrateur, s'annonce une différence fondamentale: la conscience qui se révèle par l'écriture elle-même. Car celle-ci est l'expression de cette conscience émergeant du dedans du discours institué. La prise de conscience du narrateur représente la liberté de l'homme de l'écriture. De plus, le monde s'ouvrant devant l'écriture n'est pas cette égalité que Meursault affirme dans le passage du texte cité c-dessus, mais plutôt la liberté et la conscience que l'écriture érige comme sa signification la plus fondamentale.

Nous savons qu'à l'époque où Camus écrivait *L'Étranger*, l'auteur concevait ce récit comme un exemple de littérature absurde. Et Camus comprend la création absurde comme celle qui se limite à décrire la vie sans ajouter aucune analyse à ces explications. Camus écrit: "Pour l'homme absurde, il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire"<sup>88</sup>. Cependant, dans une note de 1939, Camus se demande comment concilier l'œuvre qui décrit et l'œuvre qui explique; et il répond. C'est possible à condition de donner son vrai sens à la

---

<sup>88</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 131.

description: “Lorsqu’elle est seule, elle est admirable, mais n’emporte rien. Il suffit alors de faire sentir que nos limites ont été posées avec intention. Elles disparaissent ainsi et l’œuvre retentit”<sup>89</sup>. Ces limites sont surmontées par l’écriture et ce dépassement mène celle-ci au-delà des limites de la représentation.

Pour nous, *L’Étranger* instaure l’espace de la pensée essentiellement philosophique par laquelle une existence renfermée dans des dogmes établit une négation radicale capable de rompre avec des significations instituées. L’écriture se dévoile comme le lieu originaire de nouvelles significations par l’établissement de la subjectivité. Le récit de *L’Étranger* compris comme l’espace de la réalisation de la réduction présente l’écriture comme l’expression de la méthode transformant l’œuvre en la forme pure de la création. Plus qu’une œuvre de pensée, le récit révèle la forme où se dégage la pensée. L’écriture sous forme de réduction révèle l’espace où la pensée émerge. Elle est l’espace de l’apparition de la conscience.

Le recul aux fondements qui soutient le savoir et les valeurs de la société dévoile le caractère essentiellement formel de l’œuvre. L’œuvre littéraire n’expose pas positivement ses contenus, elle révèle plutôt la déchirure, la scission entre la réalité telle qu’elle se présente à l’homme et le désir qui demeure dans l’âme de cet homme. Cela signifie que l’absurde que nous dégageons comme le contenu de l’œuvre philosophique, *Le mythe de Sisyphe*, n’est pas le même contenu que nous dégageons de la lecture du roman *L’Étranger*, car, dans ce dernier, l’écriture n’est pas régie par un raisonnement spéculatif et conceptuel; au contraire, elle est régie par la sensibilité. Elle répond donc au désir de l’âme où demeure l’idéal de beauté et de vérité s’opposant au raisonnement purement intellectuel appréhendant le non-sens de l’existence<sup>90</sup>.

Nous pensons que, par l’écriture, Albert Camus expose son désir de détruire la réalité comme il l’appréhende. Ce qui n’est pas exposé dans l’œuvre, c’est ce qui la meut comme

---

<sup>89</sup> *Carnets I*, p. 169. Cité in: PINGAUD, Bernard, *L’Étranger d’Albert Camus*, p. 78.

<sup>90</sup> Le commentaire de Bernard Pingaud sur *L’Étranger* se rapproche de notre interprétation de ce récit. Pingaud écrit : “ Avec *Le mythe de Sisyphe*, le lien établi par Camus est évident, trop évident peut-être. Aussi a-t-on voulu souvent chercher dans l’essai ‘l’explication’ du roman. La magistrale étude de Sartre, publié en 1943, a beaucoup contribué à cette lecture. Je ne dirai pas qu’elle est illégitime, mais qu’elle peut être trompeuse. Le fait que, dans l’esprit de Camus, *Le mythe de Sisyphe* soit associé à *L’Étranger* ne signifie pas forcément qu’il en donne un ‘commentaire exact’. On peut se demander s’il ne s’agit pas plutôt d’une justification après coup et si le philosophe ne cède pas, sans s’en rendre compte, à une tentation qu’il est le premier à condamner: trouver un sens clair, sans ambiguïté, à une œuvre qui comporte nécessairement une ‘part obscure’ Quinze ans plus tard, Alain Robbe-Grillet adoptera la démarche inverse et, opposant *L’Étranger* au *mythe de Sisyphe*, verra dans le comportement de Meursault la preuve – ou l’aveu – que l’absurde, loin de marquer une véritable ‘séparation entre l’homme et les choses’, et une simple ‘querelle d’amour’, une forme nouvelle de l’‘humanisme tragique’”. PINGAUD, Bernard. *L’Étranger d’Albert Camus*, p. 52.



écriture sous forme d'appel lancé aux lecteurs à venir. L'écriture expose la déchirure, mais l'œuvre accomplie est construite dans l'enceinte d'un langage établi; donc celle-ci est incapable de réfléchir explicitement cette déchirure. *L'Étranger* présente son idéal, non explicitement, mais implicitement, montrant l'insignifiance du réel et l'absurdité de l'existence.

La vérité de l'œuvre n'est pas inscrite par les lignes de la représentation, mais par le projet de lecture qu'elle engage. Ici, l'écriture devient conscient de son rôle dans le processus de communication et apprend que la vérité est un procès qui s'inscrit dans la société. Pour que la vérité se produise, il faut tout espérer des générations futures.

De plus, il faut remarquer que l'absurde camusien se définit par une contradiction fondamentale – le désir de l'homme face au silence du monde. Et nous ne pouvons pas oublier que cette présentation de l'absurde s'inscrit dans le domaine de la fiction et qu'elle est une représentation métaphorique de la vérité appréhendée par l'écrivain. Dans la métaphore, il faut respecter le caractère contradictoire de l'image donnant l'absurdité de l'existence humaine. *L'Étranger* est *Sisyphé* et ne l'est pas, *L'Étranger* étant une œuvre de caractère littéraire, tandis que *Le mythe de Sisyphé* est une œuvre de caractère philosophique. Or, avec Paul Ricœur, nous avons appris que nous devons maintenir la dichotomie établie entre les deux termes rapprochés dans la structure métaphorique, car la fusion des termes dans la métaphore n'annule pas la tension dévoilée par l'image<sup>91</sup>. Ainsi le *monde du texte* dévoilé par *L'Étranger* n'est pas l'absurde, mais plutôt le désir et le silence, l'union et la séparation, l'étrange et le familier. Ces deux côtés contradictoires sont réunis dans une même figure; réunion qui n'annule pourtant pas la distance des termes rapprochés.

Nous pensons que l'absurde est l'évidence première à partir de laquelle toutes les créations d'Albert Camus ont été construites. Les œuvres littéraires et les œuvres philosophiques partent également de l'évidence de l'absurdité, mais elles réalisent deux démarches essentiellement différentes. Tandis que le discours philosophique s'inscrit de manière définitive dans l'absurde, l'écriture romanesque surpasse l'absurde à travers l'affirmation de l'écriture elle-même. La création romanesque expose le caractère de praxis de l'écriture transformant la pensée, la prise de conscience et la vie de l'esprit en soutien nécessaire pour que l'évolution de la matière humaine se réalise.

---

<sup>91</sup> Nous avons montré cette dichotomie entre tension et union de la métaphore dans le premier chapitre de ce travail en analysant le récit *Entre oui et non* inclus dans *L'envers et l'endroit*.

Pour nous, le raisonnement philosophique ne répond pas aux mêmes exigences que la création artistique. Le savoir philosophique et le savoir artistique sont essentiellement différents, car ils appartiennent à des moments complémentaires de la compréhension. Et c'est cette différenciation entre la création artistique et la création philosophique qui justifie l'interprétation critique de l'œuvre d'art, puisque le travail de l'interprétation critique consiste à dégager le contenu positif sous-entendu dans la création artistique. Nous pensons que l'interprétation constitue le moment de la formalisation de la création absente de l'œuvre. L'interprétation constitue le moment de transformer l'impensé de l'écriture en pensée; le moment de transformer la matière spirituelle en chair humaine, c'est-à-dire en nature, habitude, intentionnalité opérante. Ainsi, nous présentons l'écriture comme un texte essentiellement destructeur où s'inscrit le travail du négatif de l'impensé, tandis que l'interprétation est un texte essentiellement constructeur où s'inscrit la positivité de la pensée rationnelle.

Dans notre travail, l'écriture est réglée par une conception d'art conçu comme praxis. Nous pensons que l'écriture essaie de transformer l'homme et de créer une nouvelle humanité. Elle présente un principe générateur de réalité qui dessine les contours d'un monde transcendant le monde représenté par l'écriture. Cependant, nous estimons que l'écriture ne réalise que les premiers pas, puisqu'elle n'arrive pas à dépasser la matière vivante à partir de laquelle elle constitue son contenu. L'esthétique répond à une exigence de l'esprit, elle signe un impératif éthique. L'esthétique et l'éthique sont liées nécessairement dans la création. Mais au plan de l'esthétique, l'écriture est plutôt la reconnaissance de l'absence, elle est un travail de négation. Au plan de l'éthique, elle indique la reconnaissance d'un impératif apparaissant sous la forme d'une clameur de l'âme en quête du dépassement de sa situation naturelle. Mais dans les deux cas, l'art ne se renferme pas dans les limites de la réalité donnée au sens positiviste. Car l'art se réalise à travers la déréalisation du monde concret de l'expérience vécue. Nous pensons donc que la création artistique expose un nouveau monde sous-entendu entre les lignes de la représentation. Car, comme nous enseigne Adorno, l'art ne réfléchit pas la vie sociale, la réalité empirique, elle révèle l'envers de la réalité; elle expose le négatif de la vie sociale<sup>92</sup>. Et c'est dans cette

---

<sup>92</sup> Selon José Guilherme Merquior dans *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, le rôle de l'art consiste en une fonction compensatoire se réalisant par la voie de la mémoire visant à instaurer un autre cosmos, un autre monde, essentiellement différent de la raison technologique. En étudiant l'œuvre d'Adorno, Merquior précise que le rôle de l'art est celui de se détacher de la réalité, puisque l'expérience esthétique exige la déréalisation du monde. L'expérience de l'art est celle de la nostalgie de l'union perdue. Cependant, dans l'art, cette nostalgie ne doit pas apparaître que comme un désir, car la véritable œuvre d'art exige plutôt les blessures de la lutte toujours vaine pour

perspective que la lecture se révèle ici comme un moment essentiel de la création elle-même. Car c'est la lecture qui permet à l'art d'atteindre sa positivité<sup>93</sup>.

La communication établit entre *L'Étranger* et *La Chute* répond à cette conception de texte conçu comme *chose dite*. Le livre de *L'Étranger* conçu comme œuvre faisant partie d'une tradition culturelle est pris comme la référence de la réflexion développée dans *La Chute*. Le récit actuel se rapporte à une référence de deuxième niveau, puisque sa référence ne réside pas dans le domaine des choses vécues, c'est-à-dire dans la vie empirique, mais au contraire dans le domaine des choses dites. Sa référence est l'œuvre, l'histoire et la tradition d'une communauté. Ainsi, *La Chute* finalise une compréhension initiée par *L'Étranger*. Car le récit actuel ajoute le cercle de l'interprétation des exégètes aux deux cercles de l'œuvre antérieure: le cercle de la compréhension immanente de la vie empirique du héros [la situation vécue] et le cercle de la vie transcendante du narrateur du récit [la compréhension de la situation vécue]. Ainsi, *La Chute* réalise la vie spirituelle des contenus apportés par l'expérience empirique et l'expérience transcendantale de *L'Étranger*.

Cependant *La Chute* ne réussit pas à surmonter explicitement les valeurs et les vérités régissant les deux premiers cercles de compréhension de l'œuvre précédente. Car, même ayant apporté des valeurs et des vérités à partir des fondements dévoilés par l'analytique du *Dasein*, et ayant repris toutes les interprétations possibles d'après l'horizon découvert dans *L'Étranger*,

---

atteindre l'unité. L'art authentique est donc celui qui montre les contradictions du réel, le style de l'art étant la rupture. Merquior cite Adorno: "O momento na obra de arte, pelo qual ela transcende a realidade, é efetivamente inseparável do estilo; porém não consiste na harmonia realizada, na problemática unidade de forma e conteúdo, interior e exterior, indivíduo e sociedade, e sim nos traços em que aflora a discrepância, na necessária falência da tensão apaixonada para a identidade". (MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, p. 53).

<sup>93</sup> Blanchot explore ce double caractère de l'art. La création est selon lui l'ensemble d'un double procès, l'un qui projette et l'autre qui retient. Blanchot écrit: "Qu'et-ce qu'un livre qu'on ne lit pas? Quelque chose qui n'est pas encore écriture. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'achève ou soit écriture – cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écriture" (254). Le lecteur ne s'ajoute pas au livre, mais il tend d'abord à l'alléger de l'auteur, puisque: "La lecture fait du livre ce que la mer, le vent font de l'ouvrage façonné par les hommes: une pierre plus lisse, le fragment tombé du ciel, sans passé, sur lequel on ne s'interroge pas pendant qu'on voit" (p. 255). La lecture fait donc que l'œuvre devient œuvre. Le mot faire ici indique que la lecture laisse être ce qui est, elle est liberté qui accueille, consent, dit oui, laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'œuvre, l'affirmation qu'elle est. Blanchot explique: "Le livre donc est déjà là, mais l'œuvre est encore cachée, absente peut-être radicalement, dissimulée en tous cas, offusquée par l'évidence du livre, derrière laquelle elle attend la décision libératrice [...]" (p. 257). La lecture est donc plus positive que la création, plus créatrice, même si elle ne produit rien. En fait, la lecture fait partie de la décision. Elle ne fait rien et pourtant elle permet que tout soit accompli. Cela arrive parce que: "L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire, entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui tend à l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre la décision qui est l'être du commencement et l'indécision qui est l'être du recommencement" (*L'espace littéraire*; p. 263).

l'interprétation présentée par *La Chute* révèle la faillite de la pensée, car elle réalise une synthèse des interprétations présentées au cours de l'histoire de l'œuvre précédente. C'est-à-dire que *La Chute* réunit les critiques développées au cours de l'histoire de la critique littéraire de l'œuvre antérieure. Ces critiques ont pris comme signification de l'écriture le contenu immanent à l'expérience empirique décrite. Par un positivisme absolu, ces critiques n'ont su révéler que les contenus présentés par les faits effectivement vécus par le héros de l'histoire. Ce faisant, elles n'ont pas pu rompre le cadre de la représentation dans laquelle l'œuvre précédente se développait. Ces interprétations n'ont appris du texte que les significations données par l'expérience empirique, en négligeant le désir de dépassement de la représentation et des faits présenté par la narration. Ces interprétations n'ont pas su appréhender le monde du texte littéraire révélé par l'écriture: le monde sur lequel l'écriture s'ouvre. Aussi ces interprétations finissent-elles par anéantir le caractère de praxis de l'œuvre d'art qui soutenait pourtant l'écriture de *L'Étranger*<sup>94</sup>.

L'absurde dévoilé par *L'Étranger* est l'évidence première de l'auteur, celle qui donne naissance à son projet personnel de création; l'absurde et le non-sens désignent la matière sur laquelle la création camusienne se déploie. Mais *L'homme révolté* et *La peste* prouvent qu'Albert Camus n'a jamais désiré se satisfaire de cette première évidence, ainsi que l'auteur l'explique lui-même dans *L'énigme*: "Qu'ai-je fait d'autre cependant que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps? Que j'aie nourri cette idée (et qu'une part de moi la nourrisse toujours), avec toute ma génération, cela va sans dire. Simplement, j'ai pris devant elle la distance nécessaire pour en traiter et décider de sa logique. Tout ce que j'ai pu écrire ensuite le montre assez"<sup>95</sup>.

*La Chute* signale ce paradoxe à travers l'emploi de l'ironie par laquelle le narrateur révèle la stagnation du savoir lorsqu'il n'avance pas et qu'il s'installe définitivement au seuil des significations découvertes par les premières évidences: "Ne souriez pas, cette vérité n'est pas aussi première qu'elle paraît. On appelle vérités premières, celles qu'on découvre après toutes les

---

<sup>94</sup> Il faut préciser que nous ne pensons pas ici aux critiques elle-mêmes de l'œuvre camusienne, puisque nous ne faisons pas dans ce travail un repérage des interprétations de *L'Étranger* données par la tradition, mais nous nous plaçons dans le domaine imaginaire de l'écrivain lui-même, imaginaire qui reprend son œuvre à partir de l'idée que sa création a été réduite à la conception d'absurde par une collectivité non pas spécialiste mais par le sens commun. Nous pouvons nettement le percevoir dans le texte *L'énigme* inclus dans *L'Été*.

<sup>95</sup> "L'énigme". In: *L'Été*, p. 154-155.

autres, voilà tout<sup>96</sup>. Mais ici nous écoutons déjà la réclamation de l'écrivain pour que puisse s'inscrire au-dessus du discours de l'orateur du récit la possibilité du devenir, la possibilité de la transformation, qui ne s'accomplira pas si nous – les lecteurs - ne sommes pas capables de comprendre le sentiment que le héros de l'histoire antérieure a ressenti au moment de l'expérience vécue. Sentiment et sensibilité faisant déclencher la pensée inaugurant l'écriture, car c'est cette sensibilité qui a permis la naissance du sujet de l'écriture lorsque l'homme naturel de la vie mondaine a commencé à vouloir comprendre son existence. Cependant, ce sentiment ou cette sensibilité du héros étaient marqués dans le récit par le silence et l'absence, le récit ne révélant que la scission, que la rupture sur laquelle se fondait l'émergence de l'écriture. Le récit ne réussissait pas à expliciter la signification positive de la sensibilité et du sentiment qui découvriraient au sein de la vie immanente du héros la scission et la rupture s'inscrivant dans son être et provoquant le dédoublement de l'identité du moi en un je par l'interruption du soi au sein du moi-même. Et ce silence qui régnait déjà dans *L'Étranger* et qui y apparaissait sous forme de scission indiquant l'absence par la trace de l'écriture est le même silence que celui qui résonne en sourdine dans *La Chute*, c'est-à-dire au-dessous du discours de l'orateur du récit: Clamence.

Forgé sous forme d'interprétation, *La Chute* reprend le *monde du texte* de *L'Étranger* en révélant le désir et le silence qui écrivent l'écriture d'hier. Ce faisant, l'œuvre actuelle épuise toutes les possibilités ouvertes par l'horizon où s'inscrivent ce désir et ce silence.

Le départ du texte de *La Chute* est alors le *monde du texte* dévoilé par *L'Étranger*. Mais ce *monde du texte* de l'œuvre de jeunesse de l'auteur n'est pas le monde représenté dans le récit, puisque le *monde du texte* de *L'Étranger* est plutôt le monde fictif et irréel annoncé par les métaphores qui donnent signification à l'écriture. Métaphores telles que : “petite pièce qui sentait l'ombre”, “il n'y a plus eu que le soleil et le silence”, “on a entendu le petit bruit d'eau et de flûte au cœur du silence et de la chaleur”, “envie de fuir le soleil, l'effort et les pleures de femme, envie enfin de retrouver l'ombre et son repos”, “mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel”, “cette épée brûlante rongea mes cils et fouillait mes yeux douloureux”, “le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu”, “c'est là dans le bruit sec et assourdissant, que tout a commencé”, “le seul petit îlot de silence était à côté de moi dans ce petit jeune homme et cette vieille qui se regardaient”, “le murmure des Arabes continuait au-dessous de

---

<sup>96</sup> CAMUS, Albert. *La Chute*, p. 99. Dans la suite de ce travail, les références à ce roman seront indiquées par le sigle C le quel, avec la pagination, suivra immédiatement la citation entre parenthèses.

nous”, “pour la première fois j’ai entendu le son de ma voix”, “l’heure sans nom”, “l’heure dont je ne veux pas parler”, “j’avais parlé seul”. Toutes ces métaphores parlent du vide, du silence et de la douleur de l’homme en face du néant qui se révèle à la fois au-dedans de lui et au-dehors de lui. Et ces métaphores apparaissent à la fin du livre lorsque le sujet de l’écriture pénètre dans une “nuit chargée de signes et d’étoiles”. Et ici cette nuit chargée de signes entre dans l’homme comme “une marée”: “Des odeurs de nuit, de terre et de sel fraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé” (E, p. 178). Et cette marée signale l’entrée de l’écriture dans l’âme du sujet réalisant le récit comme temporalisation.

Notre analyse se développe à partir des deux fondements: le premier affirme que la signification de *L’Étranger* ne repose pas exclusivement sur l’absurde; le second affirme que *La Chute* essaie de dévoiler la signification que l’écriture antérieure clamait comme la signification à être réalisée dans le prolongement de la lecture.

Néanmoins, si l’absurde est la signification analysée par l’orateur de *La Chute*, c’est parce que le discours de celui-ci reprend *L’Étranger* à partir de l’histoire inscrite par l’œuvre au cours de son existence comme véhicule d’idées appartenant à une tradition. Ainsi, si c’est le mythe de Sisyphe qui est en question dans *La Chute*, c’est parce que ce récit immerge dans le mythe de l’auteur que la tradition culturelle a construit à partir de l’interprétation de son œuvre au sein de cette tradition. Le *monde du texte* de *L’Étranger* est la référence de *La Chute*; mais le *monde du texte* y est repris à partir des interprétations apportées au livre *L’Étranger*. C’est au niveau de l’idéologie que le *monde du texte* de la première œuvre est repris par l’œuvre ultérieure. Le récit de *La Chute* immerge, non pas dans le mythe de Sisyphe et dans l’absurde; il immerge dans le mythe Albert Camus. La référence de *La Chute* est aussi bien l’œuvre *L’Étranger*, telle que l’écrivain l’a conçue que les interprétations de l’œuvre entreprises par la critique littéraire au cours de son existence dans la tradition culturelle.

## **2.4 L’émergence et la continuité d’une vérité**

Nous trouvons chez Alain Badiou une définition de sujet et de vérité correspondant aux définitions qui orientent l’analyse de *L’Étranger* et de *La Chute* que nous proposons dans ce travail.

Badiou énumère d'abord ce qu'il ne comprend pas pour sujet. Le sujet n'est pas une substance, car il dépend d'un procès. Le sujet n'est pas une conscience, car il n'est pas source de vérité. Au contraire, le sujet se constitue par une vérité. Le sujet n'est pas l'origine de la vérité, au contraire, c'est la vérité qui est l'origine du sujet. Le philosophe explique: “[...] não é por haver sujeito que há verdade, mas, pelo contrário, porque há verdade há sujeito”<sup>97</sup>. Puisque le sujet n'est qu'un point de vérité, il est donc une dimension purement locale d'un processus de vérité.

Donc, si nous voulons conceptualiser le sens de sujet proposé par Badiou, il nous faut d'abord essayer de déterminer le sens de vérité qu'il engage dans sa théorie de sujet. Badiou construit une structure représentant le procès de la vérité depuis sa naissance jusqu'à sa saturation à travers lequel se constitue le sujet de la vérité. Selon le philosophe, cette structure représente le devenir d'une vérité. Badiou explique: “Para que comece o processo de uma verdade, é preciso que alguma coisa aconteça. Pois o que há, a situação do saber tal como ele é, só nos proporciona a repetição. Para que uma verdade afirme sua novidade, deve haver um suplemento. Esse suplemento é entregue ao acaso. Ele é imprevisível, incalculável. Ele está além daquilo que é. Eu o chamo de um evento”<sup>98</sup>.

D'après notre interprétation, *L'Étranger* décrit cet avènement émergent au sein d'une situation déjà établie. L'avènement en question ici est justement la rencontre de Meursault avec l'Arabe dans laquelle le silence entre les deux hommes fait émerger le tir de Meursault comme le geste capable de mener cette situation paradoxale jusqu'à ses limites; geste permettant que son dégoût pour toutes les formes de violence se dévoile de façon définitive au cœur de la pensée angoissée d'un homme en face du meurtre:

Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir. Oui je n'avais que cela. Mais du moins, je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait. J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison. J'avais vécu de telle façon et j'aurais pu vivre de tel autre. J'avais fait ceci et je n'avais pas cela. Je n'avais pas fait telle chose alors que j'avais fait cette autre. Et après? C'était comme si j'avais attendu pendant tout le temps cette minute et cette petite aube où je serai justifié. Rien, rien n'avait d'importance et je savais bien pourquoi. Lui aussi savait pourquoi. Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais. Que m'importe la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destin qu'on élit, *puisque un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des*

---

<sup>97</sup> BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*, p. 43.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 44.

*milliards de privilégiés* qui, comme lui, se disaient mes frères (*E*, p. 17; nous soulignons).

Badiou affirme que la vérité émerge au moment où un surplus surgit au sein de l'existence mondaine qui est essentiellement marquée par la répétition du même. L'avènement en question dans *L'Étranger* est en effet la reconnaissance de l'absurde, puisque la vie que la pensée du narrateur dévoile n'apporte pas une différence par rapport à la vie concrète, à la vie telle qu'elle a été vécue par le héros de l'histoire. Cependant, nous pensons que, malgré l'affirmation de cette égalité, malgré l'affirmation de cette répétition du même annoncé à la fin du récit par le discours du narrateur, l'écriture enseigne une autre vérité; vérité différente de celle qui annonce l'absurde. Nous pensons que l'avènement fondamental en cours dans ce récit parle justement de l'apparition de l'écriture, car l'instauration du procès de l'écriture, c'est-à-dire la naissance du narrateur au sein de la vie mondaine du héros, représente ici l'ouverture de la pensée, la découverte de la liberté humaine et de la conscience de l'homme. Par l'écriture, la pensée, la liberté et la conscience de cet homme se formalisent comme existence. La vie incarnée du héros s'abstrait dans la vie virtuelle du récit. L'écriture comme projet d'existence se formalisant comme sujet devient la vérité essentielle du récit. L'écriture apparaît comme l'espace où l'existence de l'homme se réalise et se déploie sous forme de récit. Le récit est la formalisation de la liberté et de la conscience de l'homme.

Nous pensons que ce qui est en jeu dans *L'Étranger*, ce n'est pas l'absurde, mais la rencontre de deux hommes; rencontre menant le héros de l'histoire à se dédoubler en narrateur du récit. À notre avis, ce qui est en jeu dans ce récit, c'est la démarche réflexive naissant de la reconnaissance d'un absolu irréductible à la conscience: l'autre L'avènement paradoxal de la rencontre entre l'Arabe et Meursault inscrit dans l'existence mondaine de ce dernier le désir de compréhension. La rencontre de l'Arabe et du moi par laquelle celui-ci donne la mort à celui-là se dédouble en rencontre du moi perceptif et du je réflexif; rencontre formalisant le récit. L'avènement essentiel est la mort, mais non pas la propre mort du sujet pensant à sa mort à venir, mais la mort de l'autre; cette mort qui est le produit d'un acte libre d'un homme.

Mais, dans ce récit, n'est-ce pas la propre mort qui déclenche la pensée qui se formalise en écriture? Certes, lorsque Meursault est en prison, il pense à sa mort qui viendra irréductiblement. Il passe ses nuits à attendre la mort et il ne pense qu'à deux choses: son pourvoi et l'aube. Car c'est à l'aube qu'ils venaient pour le conduire à la mort: "[...] J'ai occupé mes



nuits à attendre cette aube” (E, p.165). Et Meursault n’accepte de penser à son pourvoi qu’après avoir accepté la certitude de la mort à venir: “Du moment qu’on meurt, comment et quand, cela n’importe pas, c’était évident” (E, p.167). Au moment où Meursault attend sa mort, il réfléchit à sa vie, et par cette réflexion, il emploie par la première fois le connectif *donc*: “*Donc* (et le difficile c’était de ne pas perdre de vue tout ce que ce ‘donc’ représentait de raisonnements), *donc*, je devais accepter le rejet de mon pourvoi” (E, p.167; nous soulignons). Tout le discours antérieur de Meursault est marqué par l’emploi du connectif *et*. Le *donc* s’introduit pour la première fois dans son discours. Il y expose la naissance de la pensée comme démarche rationnelle. Après l’acceptation de la mort, Meursault se permet de penser au moment où il serait gracié: “À ce moment, à ce moment seulement, j’avais pour ainsi dire le droit, je me donnais en quelque sorte la permission d’aborder la deuxième hypothèse: j’étais gracié” (E, p.167). Ici, Meursault remarque que l’ennuyeux, c’était qu’il lui fallait réprimer ce cri disant “j’étais gracié” pour qu’il n’efface pas la certitude apportée par le début du raisonnement aboutissant à l’évidence de la mort: “L’ennuyeux, c’est qu’il fallait rendre moins fougueux cet élan du sang et du corps qui me piquait les yeux d’une joie insensée. Il fallait que je m’applique à réduire ce cri, à le raisonner. Il fallait que je sois naturel même dans cette hypothèse, pour rendre plus plausible ma résignation dans la première” (E, p.167). Ici, nous remarquons que, non seulement la vérité en jeu dans l’écriture est le raisonnement dont celle-ci représente le départ, mais qu’il existe aussi un désir étouffé au-dessous de l’évidence de la mort et de l’absurdité de l’existence humaine. Et ce désir étouffé inscrit l’espoir de l’homme d’être gracié. Considérant l’importance de ce désir, nous pourrions peut-être lire l’absurde, non pas comme la vérité finale du récit, mais comme la perspective à partir de laquelle la vie est envisagée. Nous pensons que l’absurde indique une certaine perspective par laquelle le narrateur envisage son existence. L’absurde signale plutôt le départ de la pensée de l’homme qui poursuit la signification de son existence que la vérité finale appréhendée par le narrateur du récit. C’est ce que Camus écrit dans *L’homme révolté*:

Si donc il était légitime de tenir compte de la sensibilité absurde, de faire le diagnostic d’un mal tel qu’on le trouve en soi et chez les autres, il est impossible de voir dans cette sensibilité, et dans le nihilisme qu’elle suppose, rien d’autre qu’un point de départ, une critique vécue, l’équivalent, sur le plan de l’existence, du doute systématique. Après quoi, il faut briser les jeux fixes du miroir et entrer dans le mouvement irrésistible par lequel l’absurde se dépasse lui-même<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> *Op. Cit*, p. 21.

Et c'est cela aussi que l'auteur répète dans *L'énigme*:

À quoi bon dire encore que, dans l'expérience qui m'intéressait et sur laquelle il m'est arrivé d'écrire, l'absurde ne peut être considéré que comme une position de départ, même si son souvenir et son émotion accompagnent les démarches ultérieures [...] en tout cas, comment se limiter à l'idée que rien n'a de sens et qu'il faille désespérer de tout. Sans aller au fond des choses, on peut remarquer au moins que, de même qu'il n'y a pas de matérialisme absolu puisque pour former seulement ce mot il faut déjà dire qu'il y a dans le monde quelque chose de plus que la matière, de même il n'y a pas de nihilisme total<sup>100</sup>.

Nous pensons que, dans *L'Étranger*, l'absurde apparaît comme un style de l'homme de se rapporter au monde, comme une façon de voir la réalité; et non pas la vérité finale de la compréhension. De plus, nous pensons que l'évidence de l'absurde inscrite dans ce récit ne représente pas le refus du narrateur de toute possibilité de transcendance se réalisant dans l'existence concrète de l'homme. Certes, l'évidence de l'absurde montre le refus d'une transcendance verticale, d'une évasion au-delà du monde concret et de la pensée finie de l'homme. Cependant, nous croyons que l'écriture représente surtout le refus de toute pensée qui promeut l'égalité de la vie empirique et de la vie pensée. Comment ne pas percevoir le ton sur lequel Meursault crie cette égalité dans le texte que nous avons cité au-dessus? Proférant ce texte en face de l'aumônier, Meursault aboutit à son raisonnement en disant: "Comprenait-il *donc*, ce condamné et que du fond de mon avenir..." (*E*, p.177-178). Nous croyons que la problématique du récit se dévoile entre le connectif *donc* et les *réticences*<sup>101</sup> par lesquelles Meursault réalise son

---

<sup>100</sup>"L'énigme" In: *L'Été*, p. 155.

<sup>101</sup> Vladimir Jankélévitch montre que l'ironie se place sous le signe de l'ambiguïté, car elle engage un savoir qu'elle vise en effet à détruire. L'ironie possède un système de référence qu'elle ne perd jamais de vue. Elle réalise plutôt le mouvement intermédiaire de la conscience qui vise à attendre la formalisation finale de son vrai sens à la fin du procès de communication; car l'ironie fait confiance à son interlocuteur: celui qui devra donner la vraie signification au contenu ironisé. Jankélévitch écrit: "Elle [l'ironie] sait qu'on n'a pas besoin de tout dire et elle a renoncé à être exhaustive: elle fait confiance à l'auditeur pour soulever le sens avec le levier du signe, à la perception pour compléter avec des souvenirs les signaux de la sensation" (p. 91). Ici, Jankélévitch rapproche l'ironie de la pudeur, car il pense que l'ironie respecte le temps de maturation nécessaire pour que la compréhension se réalise. L'étape intermédiaire de la conscience signalée par l'ironie prépare donc le terrain pour que l'interprétation puisse formaliser la signification finale. Selon l'auteur, il y a quatre procès utilisés par l'ironie qu'il caractérise comme *peu*, *rien*, *silence* et *allusion*. Jankélévitch met les réticences à mi-chemin entre le silence et l'allusion. Le silence ironique décourage l'injustice en faisant le vide autour d'elle et en la laissant "[...] mourir d'inanition dans le néant de sa victoire sans ennemis; l'injustice meurt d'avoir trop raison. C'est le quietisme de la non-résistance au mal" (p. 88). Alors, la réticence est une active collaboration du silence et de la parole. Elle est une parole refoulée ou ravalée. Le philosophe écrit: "La réticence, c'est le discours expirant, le passage de l'explicite au tacite: menaçants ou ironiques, les points des suspensions qui étranglent nos phrases représentent en quelque sorte la cicatrice laissée par les mots disparus" (JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie* p. 89). Le silence est donc une absence, tandis que la réticence – "la figure de silence" – est une interruption expressive, une espèce de valeur sonore. L'allusion proprement dite n'est autre chose que la réticence, considérée plutôt dans son par-delà, comme une évocation spirituelle. Jankélévitch écrit

raisonnement angoissé. Certes, l'égalité émerge du fond de son avenir et le récit du narrateur représente cette égalité entre le vécu et le rêvé; mais l'écriture est plutôt le cri étouffé enseignant à l'homme qu'il lui faut rejeter son pourvoi car la mort est certaine que l'acceptation exposée par son discours. Car le désir de l'homme est impérissable et c'est celui-ci qui dévoile, non pas le monde vécu, mais plutôt le monde à la mesure du désir révélé dans et par l'imaginaire.

Nous croyons que la narrateur de *L'Étranger* finit le récit de sa vie en affirmant *je me révolte*. Et nous pensons que cette affirmation ne se renferme pas définitivement sur elle-même, car nous percevons qu'elle est suivie des *réticences*. Nous pensons que le texte laisse articulés le connectif *donc* et l'espace de *réticences*, ce qui révèle l'avenir qui s'ouvre dès lors devant le récit. Ceci étant nous proposons que cette affirmation finale du narrateur *je me révolte* soit complétée plus tard par l'écrivain lui-même qui conclut dans *L'homme révolté* le raisonnement du narrateur de *L'Étranger*: *je me révolte, donc nous sommes*. Nous pensons que c'est cette continuation donnée par *L'homme révolté* qui explicite la signification de *L'Étranger*, car la révolte affirme la valeur de la vie; et cette valeur s'étend à tous les hommes.

Dans ce travail, nous proposons que *La Chute* continue et complète *L'Étranger*, ainsi que *L'homme révolté* complète et continue *Le mythe de Sisyphe*. Cela veut dire que *La Chute* complète l'espace vide ouvert par le *donc* et les *réticences* dévoilés par *L'Étranger*. Cependant, nous percevons que *La Chute* complète *L'Étranger* d'une manière ambiguë; ce récit ne donne pas en effet une signification positive à la négation inscrite dans le récit d'hier. Nous pensons que *La Chute* joue le rôle du récit qui devra accomplir le raisonnement du narrateur de *L'Étranger* finissant par le *donc* et les *réticences*; mais *La Chute* ne concrétise pas explicitement le dessein de sa condition d'interprétation de *L'Étranger*. Au contraire, *La Chute* laisse encore une fois vide et sans signification l'espace ouvert par les *réticences* et le *donc* logique dévoilés par l'évidence de l'absurde du récit précédent. Toutefois, nous pensons que, en mettant en évidence ce vide du récit antérieur, l'écriture d'aujourd'hui met en relief le scandale de la pensée nihiliste, telle que celle développée par l'orateur de *La Chute*; pensée qui est incapable de rendre positivité au table rase réalisé par *L'Étranger*.

Badiou affirme que l'avènement qui inaugure une vérité est lié à la notion d'indécidable. N'ayant aucune règle établie capable d'aider l'homme à faire son choix, car aucune des

---

: “ [...] ce qui importe, cette fois, c'est le pointillé lui-même, le sous-entendu, ce vide qui est un plein, ce dénuement qui est richesse. De là la nature transitive de l'allusion: entre les deux corrélats – l'exprès et l'implicite – un courant va s'établir et la pensée volera d'un terme à l'autre.” (*Ibid.*, p. 90).

significations instituées lui permet de distinguer le vrai du faux dans la situation vécue, l'homme qui raisonne devrait parier et choisir à partir du refus total des sens institués. C'est pour cela que la vérité commence par un axiome. Et l'absurde camusien est lui aussi représenté par l'axiome mettant en rapport le désir de l'homme et le silence du monde: "L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. C'est là ce qu'il ne faut pas oublier. C'est à cela qu'il faut se cramponner parce que toute la conséquence d'une vie peut en naître. L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgissent de leur tête à tête, voilà les trois personnages du drame qui doit nécessairement finir avec toute la logique dont une existence est capable"<sup>102</sup>.

La vérité s'instaure à partir d'une décision; et, le moment où la décision émerge est aussi le moment où le sujet de la vérité surgit au centre de l'axiome comme son produit. Badiou explique: "O fato de que o evento seja indecidível faz com que apereça um sujeito do evento. Tal sujeito é constituído por um enunciado em forma de aposta"<sup>103</sup>. Le sujet fixe la signification d'un avènement indécidable, pariant pour faire son choix à partir de la suspension de toutes les significations établies entourant la situation. C'est ici le moment de la création, car la vérité n'émerge qu'au sein d'une situation obscure. Elle prescrit donc la façon personnelle dont un homme se rapporte au monde ; au moment où il fait son choix, elle prescrit la signification de la situation dans laquelle il est immergé.

Badiou précise que, après le choix initial établissant une signification qui explique l'avènement, doit se poursuivre le développement d'un procès infini de vérification des contenus qui ont été érigés comme la vérité de la situation vécue. Cette vérification se constitue par l'analyse des conséquences provoquées par l'axiome expliquant l'avènement. Cependant les explicitations ultérieures doivent rester fidèles à la vérité initiale. Le philosophe précise que, comme rien n'est déterminé du dehors de l'axiome, puisque celui-ci s'est constitué sans l'aide du savoir établi, le trajet de fidélité se développe au hasard, c'est-à-dire sans le soutien des concepts institués. Badiou explique que ce choix pur sans soutien des concepts est "uma escolha entre dois termos indicerníveis"<sup>104</sup>. Il s'agit d'un choix absolument pur, libéré de toute supposition, sauf de l'exigence de choisir. Cela signifie que le sujet d'une vérité exige la présence de l'indiscernable. Ainsi, Badiou explique la relation sujet, vérité et indiscernable:

---

<sup>102</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 45.

<sup>103</sup> *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 46.

O indiscernível organiza o puro ponto do sujeito no processo de verificação. Um sujeito é aquilo que desaparece entre dois indiscerníveis. Um sujeito é o lance de dados que não abole o acaso, mas o efetua como verificação do axioma que o funda. O que foi decidido quanto ao evento indecível passará por este termo, indiscernível de seu outro. Tal é o ato local de uma verdade. Fragmento do acaso, o sujeito abole a diferença nula entre dois termos que nada distingue. O sujeito de uma verdade é propriamente in-diferente<sup>105</sup>.

L'acte du sujet est l'acte localisé d'une vérité. Il représente le choix absolu réalisé entre deux termes indiscernables. Le sujet est donc fini. Mais la vérité que ce sujet fini engage est elle-même infinie. Bref, le procès d'une vérité commence par l'avènement indécidable. Ce procès se réalise par l'acte d'un sujet fini se confrontant à l'indiscernable. Le trajet se poursuit infiniment par des choix successifs; et ceux-ci doivent s'appuyer sur le premier choix. Badiou précise: "Pouco a pouco desenha-se assim o contorno de um subconjunto da situação, em que o axioma do evento verifica seus efeitos". Ici, la situation s'ouvre infiniment, et elle ne devrait jamais se totaliser, car "[...] o trajeto de uma verdade não pode coincidir infinitamente com qualquer conceito que seja"<sup>106</sup>. Si la vérité se ferme dans une acception figée ou dans un concept, alors cette vérité devient une vérité générique. Mais l'être générique d'une vérité ne devrait jamais se présenter, car la vérité doit toujours rester ouverte à d'ultérieures reprises. Cependant le sujet peut imaginer l'univers où cette vérité atteindra sa signification générique. Il peut proposer l'hypothèse d'un univers où cette vérité atteindra une totalité, une finitude. Badiou nomme *forcement* l'hypothèse complétant une vérité: "O forçamento é a potente ficção de uma verdade acabada"<sup>107</sup>.

La construction d'une vérité se produit à travers un choix réalisé à partir de l'indiscernable d'une situation. Elle est alors un fait localisé et fini. Mais la puissance d'une vérité se maintient dans le forcement hypothétique. Badiou explique toutefois le problème inhérent à ce forcement hypothétique: "O problema é saber se tal potência de antecipação é total"<sup>108</sup>. Essayant de résoudre ce problème, le philosophe soulève la question: [...] será que, à partir do sujeito finito de uma verdade, podem-se *nomear e forçar ao saber* todos os elementos que essa verdade concerne? Até onde vai a potência de antecipação da infinidade genérica?<sup>109</sup>. Ensuite, Badiou lui-même répond à sa question: "Minha resposta é que há sempre, em toda

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 49

situação, um ponto real que resiste a essa potência. Chamo esse ponto de o inominável da situação. É aquilo que, na situação, nunca tem nome aos olhos da verdade. Um termo, por conseguinte, que permanece inforçável. Esse termo fixa o seu limite na potência de uma verdade<sup>110</sup>. Le philosophe explique que tout forcément hypothétique de vérité est limité par un innommable, car:

O inominável é o que se subtrai ao próprio nome, é a única coisa a subtrair-se a ele. O inominável é, pois, o próprio do próprio. Tão singular que nem tolera ter um nome próprio. Tão singular na sua singularidade, é o único a não ter nome próprio. O inominável é o ponto em que a situação é pensada em seu ser mais íntimo; na presença pura, que nenhum outro saber pode circunscrever. O inominável é alguma coisa como o real indizível de tudo o que uma verdade autoriza dizer<sup>111</sup>.

Nous pensons que *La Chute* réalise le forçement de la vérité découverte dans le récit de *L'Étranger*. *La Chute* déploie le champ hypothétique des possibles réalisations de la vérité découverte dans l'écriture antérieure. Le récit de la maturité de l'écrivain prétend saturer toutes les possibilités de compréhension ouverte par le récit de sa jeunesse. Mais comme le récit antérieur, le récit actuel est aussi une écriture; donc ce récit possède aussi son innommable. Nous nommons cet innommable l'impensé de la pensée discursive. Cependant le récit de *La Chute*, c'est-à-dire le discours de Clamence cache l'innommable de l'écriture. Et ce faisant, le discours détruit la vérité de la vérité, il détruit l'essence de la vérité. Le discours de Clamence représente l'omnipotence de la vérité qui s'érige comme savoir absolu de la vie humaine. Selon Badiou, c'est dans cette omnipotence que réside la racine du mal:

O Mal é a vontade de nomear a *qualquer preço*. Habitualmente, diz-se que o Mal é mentira, ignorância, mortífera besteira. O Mal tem antes como condição o processo de uma verdade. Só há Mal se houver um axioma de verdade no ponto do indecidível, um trajeto de verdade no ponto do indiscernível, uma antecipação do ser quanto ao genérico, e o forçamento de uma nomeação no ponto do inominável<sup>112</sup>.

Ici, Badiou explique que la suppression de l'innommable conduit au mal parce qu'elle signale l'annulation de la singularité qui devrait soutenir le procès de vérité présenté justement par l'innommable. Le philosophe conclut: "Neste sentido, o desejo, em ficção, de suprimir o

---

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 49.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 50.

inominável libera a capacidade de destruição contida em toda verdade”<sup>113</sup>. Le mal est donc le désir de tout dire. Et l’éthique de la vérité se soutient dans un équilibre s’établissant entre les propres pouvoirs de la vérité, vu que: “É preciso que o efeito do indecível, do indiscernível e do genérico, ou ainda, o efeito do evento, do sujeito e da verdade, admita o inominável como *limitação* de seu trajeto” <sup>114</sup>.

Nous pensons que *La Chute* révèle le mal auquel peut arriver le désir de tout dire à propos d’une vérité, car la vérité doit toujours porter quelque chose qui n’advient pas au discours, qui n’atteint pas la forme du concept, qui ne devient pas une idée générique.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 50.

## **Troisième Chapitre**

**La montée vers le savoir absolu dans *La Chute***



### **3.1 *La Chute*, la saturation de l'horizon de compréhension**

Ce qui compte c'est la vérité. Et j'appelle vérité tout ce qui continue (Albert Camus. "Le désert". In: *Noctes*).

#### **3.1.1 Le troisième cercle de compréhension**

L'écrivain ne pourra jamais lire ses livres parce que ceux-ci ont une ressemblance si immédiate avec lui qu'il est incapable d'expérimenter le phénomène d'expression dans tout son relief. Dans ses œuvres, l'écrivain ne rencontre qu'une allusion de soi-même, qu'une familiarité avec l'entente silencieuse de sa pensée. Dans ses livres, l'écrivain ne laisse que les vestiges que les autres consciences peuvent interpréter en dégagant les significations possibles. Il a donc besoin d'autres flux intérieurs pour que la vertu de son œuvre se manifeste en suscitant de nouvelles significations. C'est seulement par ces autres flux de consciences que les significations inscrites dans l'œuvre d'un auteur deviennent des significations reconnues et établies dans le savoir d'une communauté.

Toute œuvre est comme un nouvel organe de culture rendant possible, non pas un nombre fini de mouvements, mais un type général de conduite ouvrant un horizon d'investigation. Au départ, la création d'un écrivain n'est perçue que comme une déformation cohérente imposée au réel; car l'écrivain ne se contente pas de continuer la langue qu'il reçoit ou de dire les choses qui ont déjà été dites; au contraire il désire à la fois réaliser la langue et la détruire. Ainsi l'écrivain réalise la langue en la détruisant. Il la détruit en la réalisant. Et dans la mesure où l'œuvre devient une institution, c'est-à-dire qu'elle commence à appartenir à une tradition, les événements auxquels cette œuvre est confrontée ne cessent de se transformer. La parole récapitule et récupère dans sa substance tout le passé. Mais, comme la parole ne peut pas réaliser le repérage du passé en le répétant textuellement, parce que cette répétition littérale est impossible, la parole reprend le passé en offrant aux générations futures sa vérité à travers la compréhension des faits concrètement vécus. La parole transforme les événements vécus en significations en retenant la compréhension du passé.

Merleau-Ponty montre que les significations du langage se comportent un peu comme les formulations de la science. Par exemple, le propre de l'algorithme, c'est de conserver les formulations passées au fur et à mesure qu'il les transforme en sens légitime; c'est de réaffirmer

les formulations passées au moment où il les outrepassé. L'algorithme saisit les significations antérieures à travers le mouvement par lequel il détruit ces significations; l'algorithme a le pouvoir de faire apparaître les significations "[...] comme partie d'une totalité en construction, ou comme ébauches d'un ensemble futur"<sup>1</sup>. Le sens sédimentaire n'accumule pas seulement création sur création mais intègre aussi les pas antérieurs de la démarche de compréhension aux pas actuels, puisque:

[...] les premières démarches ne lancent pas seulement vers l'avenir un appel vague, la consommation qu'il réalise est celle-là même qu'elles appelaient, puisqu'elle les sauve – elles sont l'expérience de la même vérité dans laquelle elles viendront se fondre. De là vient que l'algorithme rende disponible les significations qu'il a réussi à préférer [...]<sup>2</sup>.

Merleau-Ponty pense qu'"[...] il y a quelque chose d'analogue dans tout langage"<sup>3</sup>. Or, l'écrivain crée son œuvre au sein d'une langue déjà établie. L'œuvre de langage se constitue à partir du patrimoine commun. Mais l'œuvre de langage s'incorpore aussi au patrimoine. Elle se présente incluse dans la langue à titre de possibilité. Le passé du langage n'est pas seulement un passé surpassé, il est un passé compris. Puisque: "Il est [...] essentiel au langage de chercher à se posséder, de conquérir par la critique le secret de ses propres inventions de style, de parler sur la parole, au lieu de l'employer seulement, enfin l'esprit du langage est ou prétend être esprit pour soi, il voudrait ne rien tenir que de soi"<sup>4</sup>. Pour qu'une pensée continue à être une pensée légitime, elle doit pouvoir se renouveler constamment par la reprise de son propre commencement. La pensée doit toujours pouvoir décrire son recommencement perpétuel et permanent. L'histoire est un processus se construisant à partir d'une reprise de chaque acte de signification par d'autres capables à la fois de surmonter et de conserver ce qui est déjà établi. La création du sens se constitue par un triple reprise: poursuivre en surmontant, conserver en détruisant et interpréter en transformant.

---

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, p. 142.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 143.

### 3.1.2 Histoire et historiographie

Selon Merleau-Ponty, il y a deux types d'histoire, l'une fausse et l'autre véridique. La première est une histoire empirique qui ne s'inquiète que des événements et qui est aveugle aux contenus de l'expérience; la deuxième, au contraire est une histoire capable de distinguer ce que les événements confondaient, rapprochant ce que les événements séparaient, dessinant la courbe des styles, des mutations et des métamorphoses. Merleau-ponty écrit:

Il y a deux historicités, l'une, ironique ou même dérisoire, pleine de contresens, où chaque temps lutte contre les autres comme contre des étrangers en leur imposant ses soucis, ses perspectives. Elle est oubli plutôt que mémoire, elle est morcellement, ignorance, extériorité. Mais l'autre, sans laquelle la première serait impossible, est l'intérêt qui nous attache à ce qui n'est pas nous et nous apporte, c'est surtout la vie qu'il continue de mener dans chaque créateur qui ranime, relance et reprend à chaque tableau l'entreprise entière du passé<sup>5</sup>.

Ici, Merleau-Ponty écrit à propos de la peinture, mais il éclaircit lui-même que tous les arts du langage sont régis par cette historicité de la vie, car tout créateur produit son art à partir d'un espace culturel déterminé.

Cependant, Merleau-Ponty précise que cette définition d'histoire ne signifie pas qu'il faut accepter un flux souterrain de l'Histoire rassemblant les créateurs dans un Art travaillant derrière les artistes ou une Raison dans l'histoire dont les créateurs seraient les instruments. De fait, ce miracle d'une histoire construisant son propre devenir correspond à la condition habituelle de l'existence de l'homme; ce miracle commence par l'existence incarnée, par la perception. Or, il ne faut pas aller rechercher l'explication de l'histoire dans un Esprit du Monde opérant dans l'homme sans l'homme, puisque l'esprit du monde est l'homme lui-même. Une fois réalisée, l'œuvre permet donc la découverte de nouvelles significations démarrant l'accroissement de la culture. Le langage possède une structure ouverte et toute œuvre dévoile un champ de recherche rendant possible l'émergence des significations inexistantes. L'œuvre véritable promeut donc la transfiguration de l'entreprise communicative au moment même où elle la réalise. Or, la répétition pure et simple est impossible. Alors, l'art se développe et se transforme en retournant à soi-même; et, ce faisant, l'art constitue l'histoire. L'art est donc une signification en genèse, il ne

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.101-102.

désigne pas l'événement, la positivité du donné; au contraire, l'art est l'avènement annonçant l'événement à venir; annonçant l'événement qui se réalisera au futur.

Selon Merleau-Ponty, l'art amplifie une opération expressive commençant dès la perception. Le philosophe écrit:

Le champ des significations picturales est ouvert depuis qu'un homme a paru dans le monde. Et le premier dessin au mur des cavernes ne fondait une tradition que parce qu'il en recueillait une autre: celle de la perception. La quasi-éternité de l'existence de l'art se confond avec la quasi-éternité de l'existence incarnée, et nous avons dans notre corps avant toute initiation à l'art la première expérience du corps impalpable de l'histoire<sup>6</sup>.

L'histoire est le point central où les réflexions et les questions de l'homme se produisent, mais l'homme est lui-même l'agent de l'histoire; car il produit sa propre transcendance. Merleau-Ponty reprend une conception d'histoire donnée par Hegel où celle-ci apparaît comme:

[...] *une marche qui crée elle-même son cours et retourne en soi-même*, un mouvement donc sans autre guide que sa propre initiative, et qui pourtant ne s'échappait pas hors de lui-même, se recoupaît ou se confirmait de cycle en cycle, - c'était donc un autre nom pour le phénomène d'expression sur lequel nous avons insisté, qui se rend de proche en proche et se relance comme un mystère de rationalité<sup>7</sup>.

Selon Merleau-Ponty, pour appréhender le véritable sens d'histoire, nous devons chercher dans les arts et dans le langage l'intimité des expressions passées et actuelles révélant ainsi leur appartenance commune à un unique ordre. Cet ordre unique a été institué par le premier acte d'expression liant l'individuel à l'universel. D'après Merleau-Ponty, le point central de la réflexion de Hegel "[...] c'est que nous n'avons pas à choisir entre le *pour soi* et le *pour autrui*, entre la pensée selon nous-mêmes et la pensée selon autrui qui est proprement aliénation, mais que, dans le moment de l'expression, l'autre à qui je m'adresse et moi qui m'exprime sommes liés sans concession de sa part ni de la mienne"<sup>8</sup>. Or, l'appréhension des autres individus est constitutive de l'appréhension de moi-même. L'histoire est juge parce qu'elle est ce lieu où tout ce que les hommes disent se rassemble, s'inscrit et s'accumule au-delà des limites imposées par la représentation établie. Ainsi, le philosophe conclut que, pour l'histoire, l'œuvre d'art possède la même importance que l'œuvre politique, car:

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

Le peintre et le politique forment les autres bide plus qu'ils les suivent, le public qu'ils visent n'est pas donné, c'est le public que leur œuvre suscitera; les autres auxquels ils pensent ce ne sont pas les 'autres' empiriques, ni donc l'humanité conçue comme une espèce; ce sont les autres devenus tels qu'il puisse vivre avec eux, l'histoire à laquelle il s'associe [...] n'est pas un pouvoir devant lequel il ait à plier le genou, c'est l'entretien perpétuel qui se noue entre toutes les paroles, toutes les œuvres et toutes les actions valables, chacune dans sa place et dans sa situation singulière contestant et confirmant l'autre, chacune recréant toutes les autres<sup>9</sup>.

La véritable histoire vit dans les hommes et se révèle par le langage. Dans l'art de la prose, les mots mènent l'homme parlant et son interlocuteur à se rassembler dans un univers commun où les significations nouvelles émergent par la médiation des propositions qui outrepassent les définitions instituées. La spontanéité du langage fonde une histoire se réalisant dans l'homme lui-même par l'effort de sa propre productivité. Au moment où nous captions la signification du langage, celle-ci paraît se libérer de son véhicule. Ainsi, quand nous appréhendons une nouvelle signification à partir des significations anciennes en développant notre connaissance, nous ne remplaçons pas une signification par une autre; au contraire nous la remplaçons par des significations équivalentes. Or, la nouvelle structure apparaît comme déjà présente dans la structure ancienne; car le passé n'est pas simplement outrepassé, il est compris. À ce moment-là: "Nous sommes passés de l'ordre des raisons, et d'un temps qui accumule les changements à un temps qui les comprend"<sup>10</sup>.

Cependant, ce franchissement d'un ordre à un autre ne signifie pas que nous sommes sortis du temps ni que nous sommes sortis du champ de la pensée, puisque l'homme qui comprend son existence n'est pas un esprit sans situation. Ce n'est pas un esprit sans situation qui réalise la véritable signification. La signification ne doit pas transcender la présence des signes. Celle-ci ne peut se transcender qu'à travers les figures concrètes qu'elle même unit. La signification doit apparaître à partir des cas particuliers. Et cette apparition singulière de la signification s'inscrit dans son contenu même. Alors, si nous détachons la signification des circonstances où elle se manifeste, elle s'annulera sous nos yeux. Et toute signification repose sur un sol existentiel et concret parce qu'il n'y a pas de vérité qui soit conçue hors du champ de présence, hors des limites d'une situation et d'une structure. Nous pouvons sublimer la situation et la mener à apparaître comme un cas particulier, mais nous ne pouvons pas arracher les racines qui nous engagent dans une situation.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.148.

### 3.1.3 Le style Albert Camus

Ce qui permet d'affirmer qu'une œuvre appartient au style Albert Camus, ce n'est pas le fait qu'elle est écrite par Albert Camus, mais plutôt qu'elle réalise la structure Albert Camus. Dans la tradition, l'œuvre d'un écrivain devient un idéogramme. Mais nous ne devons pas fermer le sens de cet idéogramme dans un absolu. Ce qui fait qu'Albert Camus soit encore vivant et que son œuvre continue d'être un texte à être lu, c'est le fait que son œuvre était dès le début une signification sous forme de question; question demandant une réponse capable de la métamorphoser. Albert Camus est singulier comme un ton, un style, un langage; style, ton et langage qui peuvent être repris par d'autres individus, par d'autres consciences. Et le travail de l'interprétation réalise en effet cette ouverture du sens de l'écriture. L'interprétation rompt les rapports liant l'œuvre aux contenus qui ont permis sa naissance.

Pour l'écrivain aussi, chaque opération expressive actuelle s'ajoute aux opérations précédentes permettant l'actualisation toujours présente et immanente de son œuvre. Pour l'écrivain, chaque acte d'expression actuel réunit tout le parcours de la réalisation expressive, comme si chaque pas exigeait et permettait l'autre pas, comme si chaque expression bien réussie prescrivait à l'écrivain une autre expression. Camus n'affirme pas autre chose dans *Le mythe de Sisyphe* en écrivant à propos de l'œuvre absurde:

Une pensée profonde est un continuel devenir, épouse l'expérience d'une vie et s'y façonne. De même, la création unique d'un homme se fortifie dans ses visages successifs et multiples que sont les œuvres. Les unes complètent les autres, les corrigent ou les rattrapent, les contredisent aussi. Si quelque chose termine la création, ce n'est pas le cri victorieux et illusoire de l'artiste aveuglé: 'j'ai tout dit', mais la mort du créateur qui ferme son expérience et le livre de son génie<sup>11</sup>.

Nous pensons que c'est ainsi que la communication de *L'Étranger* et de *La Chute* se réalise. *L'Étranger* est dans *La Chute* comme l'œuvre de la jeunesse est dans l'œuvre de la maturité d'un écrivain. Ainsi, l'œuvre de la jeunesse de l'auteur s'inscrit dans son œuvre de la maturité, car, tandis que *L'Étranger* réalise l'ouverture du sol à partir duquel la compréhension peut se réaliser, *La Chute* reprend ce sol d'hier en réalisant l'interprétation de l'œuvre de jadis. Ceci étant, *La Chute* se forge en discours interprétatif de *L'Étranger*. Le récit actuel force la révélation des potentialités des significations nées par le récit antérieur, car *La Chute* projette la fin du champ

---

<sup>11</sup> *Op. Cit.*, p. 154-155.

sémantique dévoilé dans *L'Étranger*. Mais ici le procès est radical car l'écrivain ne réfléchit pas seulement à son œuvre, au contraire il réfléchit au livre *L'Étranger* appartenant à la communauté culturelle, c'est-à-dire qu'il réfléchit à l'institution Albert Camus telle qu'elle a été prescrite par la tradition culturelle.

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus écrit à propos de cette complémentarité des œuvres d'un écrivain en analysant l'œuvre de Kafka:

Pourtant ce monde n'est pas aussi clos qu'il le paraît. Dans cet univers sans progrès, Kafka va introduire l'espoir sous une forme singulière. A cet égard, *Le Procès* et *Le Château* ne vont pas dans le même sens. Ils se complètent. L'insensible progression qu'on peut déceler de l'un à l'autre figure une conquête démesurée dans l'ordre de l'évasion. *Le Procès* pose un problème que *Le Château*, dans une certaine mesure, résout. Le premier décrit, selon une méthode quasi-scientifique, et sans conclure. Le second, dans une certaine mesure, explique. *Le procès* diagnostique et *Le Château* imagine un traitement. Mais le remède proposé ici ne guérit pas. Il fait seulement rentrer la maladie dans la vie normale. Il aide à l'accepter<sup>12</sup>.

L'analyse des deux œuvres de Kafka que Camus propose ici est la même que celle que nous proposons de deux œuvres de Camus. De même que Camus conçoit *Le château* de Kafka comme la suite de *Le procès*; nous pensons que *La Chute* est le prolongement de *L'Étranger*. Nous croyons que *L'Étranger* décrit et diagnostique aussi un problème, sans pour autant le résoudre, et que *La Chute* essaie aussi de donner une solution au problème auparavant détecté. Cependant, nous pensons que la solution proposée par l'œuvre de la maturité de l'écrivain n'est pas capable de résoudre le problème proposé auparavant. Plutôt qu'un remède *La Chute* aggrave le problème en le menant à un niveau où il devient totalement insoluble. Par *La Chute*, l'auteur révèle le stade où l'homme peut arriver s'il ne prend pas dans ses mains la responsabilité en face du devenir et de la liberté humaine. Le discours de l'orateur de *La Chute* propose l'acceptation de l'injustice régnant entre les hommes, transformant ainsi la liberté humaine en une vaine liberté. Dans ce récit, la liberté humaine affirme pour toujours que l'homme est incapable de sublimer ses erreurs et de transformer son être. En proposant la culpabilité absolue de l'homme, l'orateur de *La Chute* montre que la liberté humaine n'est pas la vraie liberté; car celle-ci est incapable de conduire l'homme à dépasser les désignes de sa nature essentiellement égoïste. Évidemment, le narrateur de *La Chute* ne propose pas une évasion vers l'au-delà, comme le narrateur de l'œuvre de Kafka le propose, mais il proclame l'acceptation inconditionnelle de la culpabilité de l'homme; il

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 180.

proclame l'acceptation de l'irréversibilité des événements historiques et la continuité de l'essence humaine, malgré la prise de conscience et la découverte de la liberté.

Nous dégageons l'expression d'une véritable histoire dans *L'Étranger*, car nous pensons que *L'Étranger* ouvre l'espace anthropologique où la véritable histoire se produit. Et nous croyons que cette histoire se prolonge dans le récit de *La Chute*. Mais *La Chute* ferme cette espace où l'histoire se réalise. De fait, *La Chute* réalise le récit de la mort de l'histoire naissante par *L'Étranger*. *La Chute* finalise le parcours de compréhension instituée par l'œuvre précédente, vu que ce récit impose l'interprétation définitive de l'horizon dévoilé par le récit antérieur. *La Chute* finalise le processus de temporalisation institué auparavant. Ce faisant, le récit actuel oblitère la continuation de la compréhension, car le devenir de la vérité naissante dans le récit antérieur se ferme pour toujours. Le récit actuel mène donc à la mort la subjectivité, la temporalité et l'histoire inaugurées par le récit précédent. Et nous pensons que cela arrive parce que *La Chute* déracine l'écriture du sol perceptif d'où elle est née. Ce récit détruit donc la configuration qui a permis l'émergence de la signification soutenant la représentation. Déracinée du sol d'où elle est née, la signification meurt définitivement; car, dans ce cas-là, la signification se fige en concept générique en oblitérant le devenir de la compréhension de poursuivre sa démarche. Merleau-ponty écrit à propos de cet appauvrissement d'une vérité déracinée de la situation concrète:

Il suffit de voir comment une vérité dépérit quand elle cesse d'être seule et quand elle est intégrée à une autre vérité plus ample [...] pour comprendre que la synthèse ne peut, sous peine de mort, être une synthèse objective, qui contiendrait effectivement toutes les pensée révolues, ou encore une synthèse réelle qui serait tout ce qu'elles ont été, ou enfin une synthèse en et pour soi qui, dans le même temps et sous le même rapport soit et connaisse, soit ce qu'elle connaît, connaisse ce qu'elle est, conserve et supprime, réalise et détruit<sup>13</sup>.

Ici, Merleau-Ponty expose la synthèse du savoir absolu qui selon lui n'est pas la véritable synthèse. Ensuite, il précise que la véritable synthèse n'est pas la totalité du savoir absolu mais la profondeur du passé:

C'est la profondeur de ce qu'elle n'est plus, c'est la profondeur du passé, et la pensée vraie ne l'engendre pas, elle n'y a été initiée que par le fait du passé ou par le passage du temps. Si Hegel veut dire que ce passage n'est pas simple destruction et que le passé, à mesure qu'il s'éloigne, se change en son sens, s'il veut dire qu'à égale distance entre un

---

<sup>13</sup> *La prose du monde*, p.153.



ordre des immuables natures et la circulation des moments du temps qui se chassent l'un l'autre, nous pouvons après coup retracer un cheminement des idées, une histoire intelligible et reprendre tout le passé dans notre présent vivant, il a raison<sup>14</sup>.

Nous comprenons la synthèse légitime de la même façon que Merleau-Ponty comprend la synthèse chez Hegel. La synthèse véritable est celle qui conserve le passé dans sa profondeur. Cependant, *La Chute* ne présente pas cette synthèse légitime. Ce récit réalise en effet la fermeture du devenir annonçant la fin de l'histoire en reprenant le passé de tous les passés. *La Chute* réalise la fin de l'histoire et du parcours de compréhension, parce que ce récit expose le présent sans avenir dont parle Merleau-Ponty: "Un présent qui contiendrait réellement le passé dans tout son sens de passé et, en particulier, le passé de tous les passés, le monde dans tout son sens de monde, serait aussi un présent sans avenir, puisqu'il n'y aurait plus aucune réserve d'être d'où quelque chose puisse lui advenir"<sup>15</sup>. *La Chute* expose précisément ce présent sans réserve, cette pensée sans impensé. Le discours de l'orateur de ce récit se construit sans le non-dit qui permet pourtant que le langage soit le lieu où se produit la compréhension de l'être de l'étant. *La Chute* signale la mort de la vérité naissante dans *L'Étranger* en inscrivant la fin de l'historicité de l'écriture.

### 3.1.4 De l'ouverture à la fermeture de la pensée

*L'Étranger* instaure l'espace d'une pensée essentiellement philosophique; pensée s'instituant par une négation radicale capable de rompre avec des significations déjà établies par la tradition culturelle. L'écriture de *L'Étranger* indique donc l'espace où émergent de nouvelles significations par l'établissement de la négation, la révolte et le refus: traces de la pensée philosophique qui est une pensée essentiellement interrogative. Par l'établissement de la pensée négative, l'écriture de *L'Étranger* devient l'espace où se déploie la temporalisation du sujet engagé dans le processus de l'écriture. Le recul aux fondements soutenant le savoir et les valeurs de la société dévoile le caractère essentiellement formel de l'œuvre. Cependant, l'écriture n'expose pas positivement ses contenus; elle révèle plutôt la déchirure, la scission entre la réalité telle qu'elle se présente et le désir de l'homme faisant face à cette réalité.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.153-154.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.154-155.

En étant l'espace de la réalisation de la réduction, *L'Étranger* présente l'écriture par l'application de la méthode phénoménologique; méthode qui fait de l'œuvre la forme spirituelle pure sans matière; produit de la création se réalisant dans l'abstraction du langage. Plus qu'une œuvre de la pensée, le récit révèle la forme où se dégage la pensée. Espace vide de matière où s'inscrit la subjectivation, la conscience et la temporalisation d'un homme. Sous forme de réduction, l'écriture révèle l'espace où la pensée émerge et se développe sous forme de récit. Récit formalisant l'espace où s'inscrit la compréhension de l'être par l'étant, c'est-à-dire par le *Dasein*.

Dans *L'Étranger*, le sujet de l'écriture parcourt le chemin de compréhension se produisant par le dédoublement de l'identité du moi. Ce dédoublement se produit par trois cercles de compréhension; trois cercles de compréhension qui formalisent l'écriture comme l'espace de la temporalisation du sujet de l'écriture. Dans *L'Étranger*, la vie empirique du héros de l'histoire constitue le cercle de compréhension de la situation vécue, c'est-à-dire du sol ontologique de l'expérience empirique. La vie réflexive du narrateur constitue le cercle de la compréhension de l'analytique du *Dasein*, à savoir la compréhension proprement dite se déployant au-dessus de la vie empirique du héros. *L'Étranger* établit donc la communication de l'homme naturel et du sujet de la réflexion permettant la naissance de la conscience singulière du sujet de l'écriture. Le sujet de l'écriture est celui qui apprend le sens de son existence et se reconnaît comme conscience intentionnelle, c'est-à-dire comme conscience donatrice de sens. La temporalité de *L'Étranger* se déploie donc de la vie empirique du héros à la vie réflexive du narrateur. C'est cette temporalisation qui instaure la subjectivité du sujet de l'écriture. La temporalité du sujet de l'écriture formalise l'historicité de l'homme de la conscience intentionnelle; et celle-ci se concrétise sous forme de récit.

Dans *L'Étranger*, la vie empirique devient la vie transcendantale, car, en se réalisant sous forme de conscience, la subjectivité est ici l'écriture qui s'inscrit dans la tradition culturelle de la communauté occidentale. La réflexion de *L'Étranger* permet donc la naissance du sujet transcendantal. Celui-ci est l'écrivain du récit, c'est-à-dire que, dans *L'Étranger*, l'écrivain est l'homme qui réunit le héros et le narrateur dans un unique cercle de compréhension, lequel constitue l'écriture comme l'espace existentiel de la compréhension du *Dasein*. Le sujet transcendantal est donc le produit de la superposition du cercle de compréhension de la vie immanente du héros au cercle de compréhension de la vie réflexive du narrateur. Le sujet

transcendantal est donc le livre lui-même: expression de la temporalisation et de la subjectivisation réalisées par le récit. Et, devenue une écriture sous forme de livre, le sujet transcendantal expose la conscience, la liberté et la pensée du sujet de l'écriture. En étant le porteur de cette conscience, de cette liberté et de cette pensée, le livre *L'Étranger* assume la forme immatérielle de la vie spirituelle du sujet de l'écriture. *L'Étranger* présente donc l'espace formel où le processus de compréhension s'institue comme œuvre; œuvre devenant un objet culturel appartenant à la tradition d'une communauté.

Mais, dans *L'Étranger*, le troisième cercle de compréhension est inscrit dans l'œuvre par son absence. Le troisième cercle de compréhension était seulement indiqué par l'acte d'écrire. Ainsi, le troisième cercle y apparaît sous forme d'appel à l'interprétation à venir, le récit du narrateur de *L'Étranger* finissant au moment de la naissance de l'écrivain, au moment où l'homme assume la tâche d'écrire un roman.

Après la descente vers les fondements - descente réalisée par l'écriture antérieure - il faut réaliser la montée vers les valeurs et les vérités. Pour nous, *La Chute* réalise cette montée, car ce récit explicite les significations implicites dans le récit précédent. *La Chute* reprend donc le parcours de compréhension inauguré par *L'Étranger* en le conduisant jusqu'à son accomplissement dans une nouvelle étape de la trajectoire dialectique de compréhension. *La Chute* joue donc la place de l'interprétation analytique du récit précédent en accomplissant le parcours de compréhension instauré par la réduction phénoménologique de l'écriture antérieure. La réflexion de *La Chute* se développe à partir du sol de compréhension établi par *L'Étranger* et formalise ainsi le troisième cercle du parcours de compréhension inauguré par *L'Étranger*. *La Chute* réalise alors la montée au savoir théorique, scientifique et idéologique à partir des fondements ontologiques dévoilés par la réduction phénoménologique de *L'Étranger*. Ce récit formalise le savoir absolu du sol ontologique dévoilé par l'analytique du *Dasein* de l'œuvre antérieure. Le discours de *La Chute* repose donc sur les contenus de la pensée de la conscience née dans *L'Étranger*. La conscience qui est née de l'écriture antérieure assume la place du sol empirique de la réflexion développée par le narrateur de *La Chute*. La pensée de Clamence est une pensée reposant sur une autre pensée; une réflexion reposant sur une autre réflexion. Le discours de Clamence est la surconscience de l'écrivain de l'œuvre antérieure; surconscience qui se superpose à la conscience de Meursault.

Bref, dans ce travail, le texte est compris comme *chose dite* permettant le transfert de la compréhension de l'analytique du *Dasein* au savoir thétiq ue de la conscience. La pensée inscrite par *L'Étranger* joue la place de la référence matérielle et empirique de la pensée qui se produit par le récit de *La Chute*. L'écriture d'hier est donc le sol référentiel de l'écriture d'aujourd'hui, car le récit actuel formalise le projet de monde possible s'inscrivant dans et par une absence inscrite dans le récit antérieur. *La Chute* reprend la conscience naissante dans *L'Étranger* en la déployant et en la transformant en savoir absolu. Savoir absolu qui est l'écriture sous forme de *Sujet transcendantal*. La réflexion de *La Chute* se superpose à la réflexion antérieure, en réalisant le cercle de l'interprétation; elle superpose le troisième cercle de compréhension - celui de l'interprétation - aux deux cercles antérieurs développés par *L'Étranger*.

*La Chute* se simule donc en interprétation critique de l'œuvre précédente. Jouant le rôle d'un *Ego absolu* capable d'appréhender l'ensemble de l'histoire depuis sa naissance jusqu'à sa fin, *La Chute* donne le sens définitif à la subjectivité inaugurée par l'œuvre antérieure. Le récit actuel parcourt donc le trajet inverse de celui qui a été parcouru par l'œuvre précédente. En effet, *La Chute* formalise un savoir à partir des contenus dévoilés sur l'horizon de compréhension développé par *L'Étranger*. La reprise par *La Chute* de la réduction réalisée par *L'Étranger* révèle les limites de l'horizon de compréhension découvert par le processus d'écriture de l'œuvre antérieure. Le récit actuel concrétise le savoir à partir de la compréhension de l'être dévoilé dans l'horizon ontologique de *L'Étranger*. Ce faisant, les deux récits communiquent et s'accomplissent, formalisant ainsi la temporalisation du sujet de l'écriture. Car la temporalité du sujet de l'écriture ouverte dans la première œuvre continue à se réaliser dans la deuxième œuvre en aboutissant à sa fin.

### **3.1.5 L'analyse constituante**

Dans *L'Étranger*, la réduction dévoilait l'horizon d'intentionnalité où l'expérience perceptive du héros se déployait. Cet horizon d'intentionnalité révélait les contenus irréalisés par l'expérience empirique du héros, mais dont la réflexion du narrateur d'hier ne découvrait que leurs traces inscrites de forme latente dans et par l'expérience vécue. Le travail de l'interprétation consiste à transformer les contenus inactuels de l'horizon d'intentionnalité d'hier en

significations positives aujourd'hui. Berger explique la démarche de la phénoménologie constituante<sup>16</sup> qui s'impose au phénoménologue ayant réalisé la réduction:

Si le phénoménologue ne peut pas imaginer d'avance les évidences que lui offriront ses méditations ultérieures, il lui est tout aussi difficile de communiquer aux autres les connaissances qu'il peut déjà avoir acquises. Dans le champ de ses expériences propres, les évidences ne lui font, certes, pas défaut. Mais comment les révéler à ceux qui n'y sont pas sensibles? Pour nous limiter au problème qui fait l'objet de notre étude – le cogito transcendantal - *il faut que la phénoménologie transcendantale redescende en quelque sorte dans le monde pour pouvoir toucher ceux qui s'y croient encore enfermés*<sup>17</sup>.

Selon nous, c'est une réflexion comme celle proposée par Berger que le récit de *La Chute* réalise par rapport au récit de *L'Étranger*, car nous pensons que la réflexion du narrateur de *La Chute* se déploie sur la réflexion dévoilée par le récit antérieur. La réflexion de l'œuvre antérieure assume désormais la place du sol empirique sur lequel repose la réflexion du narrateur du récit actuel. Et ce faisant, l'analyse constituante<sup>18</sup> de *La Chute* appréhende les contenus inactuels inscrits dans l'expérience décrite par le narrateur d'hier. Par *La Chute*, les contenus inactuels découverts par la description phénoménologique réalisée par l'œuvre antérieure assument leurs significations positives. Cela signifie que le discours du narrateur de *La Chute* ne se rapporte pas directement à l'homme de l'expérience empirique, ainsi que le narrateur de *L'Étranger* se rapportait à la vie immanente du héros; mais qu'il se déploie au contraire sur la pensée du narrateur du récit antérieur, c'est-à-dire sur la pensée qui naît dans les pages de *L'Étranger*. L'analyse de *La Chute* se rapporte donc aux contenus de la conscience donatrice de sens reconnu auparavant par le récit de *L'Étranger*. Alors le récit de *La Chute* ne réalise pas la description phénoménologique de l'expérience empirique originale, laquelle vise à dévoiler le champ de compréhension soutenant la vie naturelle, telle que l'a fait le narrateur de *L'Étranger*; au contraire, *La Chute* réalise

---

<sup>16</sup> *Le mythe de Sisyphe* est considéré comme l'œuvre philosophique qui explique *L'Étranger*. Dans cet ouvrage, Albert Camus expose sa conception d'œuvre absurde qui est éminemment descriptive sans prétentions de faire aucune explication: "Pour l'homme absurde, il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire. Tout commence par l'indifférence clairvoyante. Décrire, telle est l'ambition d'une pensée absurde [...] L'explication est vaine, mais la sensation reste et, avec elle, les appels incessants d'un univers inépuisable en quantité. On comprend ici la place de l'œuvre d'art" (p. 131).

<sup>17</sup> BERGER, Gaston, *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, (p. 60-61; nous soulignons.)

<sup>18</sup> Le dévoilement de l'ego transcendantal par la réduction phénoménologique impose à la phénoménologie l'exigence de réaliser l'analyse des contenus phénoménologiques appartenant à cette conscience. La constitution se déploie dans le nouveau champ de réflexion ouvert par la réduction phénoménologique. Dès lors, la phénoménologie transcendantale n'opère plus sur les données empiriques, comme la réduction phénoménologique a opéré auparavant, mais sur le sujet transcendantal qui est le résidu de la réduction et qui se révèle ici comme l'origine des significations. Dès lors la phénoménologie transcendantale essaie d'appréhender comment le sujet pur constitue les significations se présentant dans et par la conscience réduite.

l'analyse phénoménologique. Ici, la pensée se rapporte, non pas aux contenus de la vie immédiate et aux événements empiriques de la vie du héros mais plutôt aux contenus réflexifs développés par la description phénoménologique donnée par le narrateur du récit antérieur. *La Chute* réalise donc une phénoménologie de la phénoménologie; c'est-à-dire qu'elle superpose une autre phénoménologie à la description phénoménologique développée par le récit antérieur; elle superpose une nouvelle pensée à la pensée qui est née dans les pages de l'écriture d'hier.

*L'Étranger* réalise la description de la vie naturelle du sujet jusqu'au moment où il prend conscience du sens de son existence. Ce récit s'inscrit au niveau psychologique, car le narrateur d'hier réalise l'analyse intentionnelle du sujet engagé dans l'expérience perceptive du héros. Au contraire *La Chute* s'inscrit au niveau de l'historiographie. L'œuvre actuelle réalise la science de l'esprit; dès lors *La Chute* analyse les contenus découverts par la conscience naissante hier. Le narrateur de *La Chute* est la surconscience survolant le parcours de la compréhension depuis sa naissance dans *L'Étranger* jusqu'à sa réalisation finale comme esprit absolu dans le récit actuel. Le récit de *La Chute* formalise l'histoire complète de la conscience depuis sa naissance jusqu'à sa fin. Le narrateur de *La Chute* formalise la fermeture de la monade de la conscience naissante dans les pages de *L'Étranger*.

Cependant, il faut préciser que l'homme de l'expérience perceptive correspondant au héros de l'histoire antérieure reste au-dessous de l'analyse apportée par le narrateur du récit actuel, c'est-à-dire par la surconscience superposant sa réflexion à la réflexion du narrateur du récit antérieur. Néanmoins, l'homme de la vie naturelle d'hier, le héros, demeure dans le récit actuel de façon dissimulée; car il est caché au-dessous du discours de la surconscience d'aujourd'hui. Or, comme nous l'avons déjà dit, la réflexion de la surconscience d'aujourd'hui repose sur la conscience dévoilée hier, celle-ci étant le résidu de la réduction réalisée par le récit antérieur. Le résidu de la réduction est la conscience du narrateur de *L'Étranger*. Cependant le héros représentant de l'expérience immédiate et empirique signale justement le sol perceptif sur lequel repose la pensée du narrateur du récit d'hier. Ainsi, la pensée de *La Chute* repose sur la conscience naissante dans *L'Étranger*, mais celle-ci reposait précisément sur la vie immédiate du héros; et dans cette perspective, celui-ci continue de vivre dans le récit actuel, mais il y vit de manière cachée, au-dessous de la surconscience qui se formalise par le discours de Clamence.

### 3.1.6 La rencontre

Nous pensons que le narrateur de *L'Étranger* réalise la description de l'expérience empirique du héros de l'histoire. Ce faisant, il découvre le champ perceptif où la rencontre de deux hommes s'est produite. Pensant à cette expérience, le narrateur réalise la pensée phénoménologique se constituant par la description eidétique de l'expérience vécue à travers la variation imaginative. En prison, Meursault révèle comment se produit cette variation imaginative<sup>19</sup>:

J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir. Je me mettais quelquefois à penser à ma chambre et, en imagination, je partais d'un coin pour revenir en dénombrant mentalement tout ce qui se trouvait sur mon chemin. Au début, c'était vite fait. Mais chaque fois que je commençais, c'était un peu plus long. Car je me souvenais de chaque meuble, et, pour chacun d'entre eux, chaque objet, de tous les détails et pour les détails eux-mêmes, une incrustation, une fêlure ou un bord ébréché, de leur couleur ou de leur grain. En même temps, j'essayais de ne pas perdre le fil de mon inventaire, de faire une énumération complète. Si bien qu'au bout de quelques semaines, je pouvais passer des heures, rien qu'à dénombrer ce qui se trouvait dans ma chambre. Ainsi, *plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire*. J'ai compris alors qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans en prison. Il aurait assez de souvenir pour ne pas s'ennuyer (*E*, p. 116-117; nous soulignons).

Par cette variation imaginative, le narrateur découvre au centre de l'expérience passée des indices marquant une absence et un silence. Ces indices sont les contenus inactuels qui entourent l'expérience vécue par le héros de l'histoire:

*J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini*. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. [...] À cause de cette brûlure que je ne pouvais pas supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, [...] tout a vacillé (*E*, p. 89-90; nous soulignons).

---

<sup>19</sup> Le premier pas de la réduction consiste à réaliser la variation imaginaire par laquelle le penseur réfléchit sur l'objet envisagé. Lyotard écrit : "Le procédé de la variation imaginaire nous donne l'essence elle-même, l'être de l'objet. L'objet (Objekt) est un 'quelque chose quelconque', par exemple le nombre deux, la note *do*, le cercle, une préposition quelconque, un datum sensible (*Ideen I*). On le fait 'varier' arbitrairement, obéissant seulement à l'évidence actuelle et vécue du je peux ou du je ne peux pas. L'essence ou eidos de l'objet est constituée par l'invariant qui demeure identique à travers les variations. Ainsi si l'on opère la variation sur l'objet chose sensible, on obtient comme être même de la chose: ensemble spatio-temporel, pourvu de qualités secondes, posé comme substance et unité causale" (LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*, p. 12).

La description phénoménologique du narrateur sur l'expérience vécue par le héros découvre donc au centre de la description phénoménologique la rencontre du héros et de l'Arabe: "Il était seul. Il reposait sur le dos, les mains sous la nuque, le front dans les ombres du rocher, tout le corps au soleil" (*E*, p.88). Alors, en dévoilant le champ perceptif, Meursault ne dévoile pas seulement les données empiriques inscrites dans l'expérience perceptive, il dévoile aussi les données implicites que la perception a été incapable de révéler immédiatement, mais que la pensée phénoménologique réussit à dévoiler à travers la variation imaginative et par le réveil de la mémoire.

Le sensible ne se constitue pas seulement des choses, d'un en-soi en face d'un pour-soi, car le sensible est également tout ce qui s'y dessine, même en creux, tout ce qui y laisse sa trace, tout ce qui y figure, même à titre d'écart et d'absence. Merleau-Ponty explique: "Les *animalia* et les hommes sont cela: des êtres absolument présents qui ont un sillage négatif. Un corps percevant que je vois, c'est aussi une certaine absence que son comportement creuse et ménage derrière lui. Mais l'absence même est enracinée dans la présence, c'est par son corps que l'âme d'autrui est l'âme à mes yeux. Les 'négativités' comptent aussi au monde sensible, qui est décidément l'universel"<sup>20</sup>. Cette absence et cette négativité s'inscrivant dans l'expérience vécue du héros de *L'Étranger* sont récupérées par la pensée du narrateur du récit. Ainsi, d'un côté, le héros affirme son impuissance face à sa nature qui le conduit à assassiner l'autre homme, l'Arabe; mais de l'autre côté, rachetant l'expérience vécue par sa mémoire, le narrateur révèle sa liberté au moment où il dévoile les possibilités absentes inscrites dans l'expérience empirique; et parmi ces possibilités, il récupère la possibilité contraire, c'est-à-dire la possibilité par laquelle le héros de jadis pourrait ne pas donner la mort à l'*autre*<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> "Le philosophe et son ombre". In: *Signes.*, p. 217.

<sup>21</sup> Ici, nous séparons l'expérience empirique de l'expérience de la pensée; mais, plus tard, nous montrerons que, si la pensée devient capable de dévoiler les contenus inactuels qui entouraient l'expérience vécue, celle du héros de l'histoire, c'était parce que celle-ci présentait déjà inscrites ces possibilités inactuelles sous forme de trace. Plus tard, nous allons essayer de comprendre comment ces possibilités peuvent s'inscrire dans l'existence empirique, vu qu'elles ne seront dévoilés que plus tard par l'effort de la pensée. Celle-ci signale la naissance de la vie de l'esprit, mais sans la matière à partir de laquelle cette vie pourrait émerger, l'esprit lui-même ne pourrait naître. La pensée découvre la différence entre le vécu et la pensée, entre l'empirique et le transcendantal, mais cette différence s'inscrivait déjà dans l'expérience vécue, parce que l'élan initial qui déclenche la réflexion, la pensée et la réduction, demeure dans l'existence mondaine du héros de l'histoire. Cette constatation est essentielle pour notre analyse, car nous pensons que c'est l'oubli de la vie mondaine, qui est celle du héros de l'histoire, qui conduira l'orateur de *La Chute* à inscrire par son discours la stagnation de la vérité découverte auparavant en provoquant la mort du sujet engagé dans le parcours de compréhension.



De même que *L'Étranger*, le centre de *La Chute* est marqué par la rencontre de deux sujets. Mais *La Chute* fait la description de la conscience elle-même, c'est-à-dire que ce récit explicite les contenus appris par la prise de conscience. Le départ d'analyse n'est pas l'expérience vécue, mais l'expérience de la pensée. Et au centre de l'analyse de cette conscience, l'esprit pensant aujourd'hui rachète le souvenir de la rencontre d'un homme et d'une femme qu'il a laissé mourir dans les eaux de la Seine:

Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal. [...] Sur le pont, je passais derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible. Mais je poursuivis ma route, après une hésitation (C, p. 82-83).

Ce sont donc deux rencontres qui s'inscrivent dans le parcours de compréhension liant l'œuvre de jeunesse à l'œuvre de maturité de l'auteur. Il y a la rencontre décrite par *L'Étranger* et celle décrite par *La Chute*. Nous allons réfléchir sur ces deux rencontres en les rapprochant et en les différenciant l'une de l'autre.

Hier, dans *L'Étranger*, le jour du meurtre était marqué par l'absence du geste contraire à celui qui a causé la mort de l'Arabe. Aujourd'hui, dans *La Chute*, la rencontre de Clémence et de la femme qui se jetait dans les eaux de la Seine est aussi marquée par le geste contraire qui s'est réalisé au moment de cette rencontre; geste qui sauverait la femme des eaux de la Seine. Comme hier, la réflexion aujourd'hui permet au sujet de la pensée de dévoiler le geste absent de l'expérience:

J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. "Trop tard, trop loin..." ou quelque chose de ce genre. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne (C, p. 82).

Ainsi, l'absence du geste contraire dans *La Chute* renvoie au geste absent dévoilé dans *L'Étranger*. Car, par ces deux rencontres, se révèle le geste non accompli rapproché du geste

accompli<sup>22</sup>. Ce rapprochement nous permet de proposer que *La Chute* et *L'Étranger* suggèrent une réflexion sur une même problématique.

Cependant, nous percevons qu'il existe une différence fondamentale entre les deux récits. Cette différence est celle qui s'établit entre la possibilité que la conscience a d'appréhender les contenus inactuels sous forme de sous-entendu – c'est la vérité de *L'Étranger* - et l'impossibilité que la conscience a de transformer le sous-entendu en contenu actuel de l'intentionnalité qui opère dans l'expérience concrète – c'est la vérité de *La Chute*.

Expliquons. Dans *L'Étranger*, le dévoilement de l'expérience vécue par la pensée visait précisément à mettre en évidence la possibilité contraire inhérente à toute expérience, révélant ainsi la liberté de l'homme de projeter les contenus de la pensée au-dessus des événements de l'expérience vécue. Cette projection se réalisait hier par le travail de la mémoire et de l'imagination du narrateur. Par *L'Étranger*, l'imagination et la mémoire permettaient que l'expérience empirique soit corrigée par la pensée, c'est-à-dire que la vie immanente du héros soit corrigée par la vie réflexive du narrateur.

Cependant, dans *La Chute*, les choses se produisent dans le sens contraire; car, par ce récit, le dévoilement de la possibilité des contenus inactuels inscrits dans l'expérience vécue révélant le côté absent ne conduit pas l'homme pensant à imprimer les contenus appris par sa réflexion sur la vie empirique. Par *La Chute*, le dévoilement des contenus inactuels révèle à l'homme pensant qu'il est pris dans les mailles de la fatalité et de la destinée inscrites dans son action. Ici, le monde se révèle comme un monde figé ne pouvant jamais changer. Le destin humain est écrit pour toujours après la concrétisation de l'acte accompli, car, par ce récit, le dévoilement du souvenir n'enseigne rien à l'homme. Au contraire, l'homme comprend que ses actes sont ineffaçables, puisque l'homme est incapable de dépasser ses erreurs. Dans le récit actuel, l'homme ne profite pas de l'apprentissage de la conscience. Ceci étant, *La Chute* révèle

---

<sup>22</sup> Le terme surimpression renvoie à la notion de présent vivant sur lequel se fonde la prise de conscience. Levinas écrit : "L'origine de toute conscience, c'est l'impression première 'Urimpression'. Mais cette passivité originaire est à la fois la spontanéité initiale. L'intentionnalité première où elle se constitue, c'est le présent. Le présent, c'est le jaillissement même de l'esprit, sa présence à lui-même. Présence qui ne l'enchaîne pas: impression passe. Le présent se modifie, perd de son acuité et de son actualité, n'est que retenu par un nouveau présent qui le remplace, qui à son tour recule et reste attaché dans une nouvelle rétention au nouveau présent. Et cette rétention est une intention" (*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 41). Le terme impression originaire révèle l'inscription dans le présent de l'empirie d'une absence déclenchant la pensée phénoménologique. Ici, il faut différencier le présent et la présence; car, tandis que le présent renvoie aux événements de l'empirie, au contraire la présence renvoie à la totalité de l'expérience où les événements passés se révèlent à partir de l'horizon d'objectivité envisageant le présent de l'expérience empirique. La réduction ne dévoile pas le présent mais la présence où s'inscrit l'impression originaire.

que la transcendance des contenus empiriques de l'expérience vécue ne se réalise pas nécessairement après la prise de conscience; après l'instauration de la pensée; après l'inscription de l'écriture dans le cours du monde. En effet, la croyance à la capacité de la conscience de sublimer l'expérience empirique et de transformer les données virtuelles en réalité effective dans l'existence concrète est mise en question par le récit actuel. Car, dans ce récit, l'orateur remémore l'expérience de la pensée: "[...] cette aventure que j'ai trouvée au centre de ma mémoire et dont je ne peux différer plus longtemps le récit [...]" (C, p. 80) et non l'expérience vécue. Il remémore l'expérience de la prise de conscience; et ce faisant, il montre que celle-ci est impuissante devant les actes accomplis par l'expérience empirique. Ainsi, l'orateur d'aujourd'hui ne raconte pas sa rencontre avec autrui pour dévoiler le halo d'absence et de silence entourant l'expérience vécue. Au contraire, par sa remémoration, l'orateur du récit ne désire qu'anéantir les possibilités de sublimation inscrites hier au moment de la prise de conscience. La prise de conscience est impuissante, car elle ne mène pas nécessairement l'homme à la sublimation des erreurs commises dans la vie empirique. Ainsi, que Clamence l'affirme lui-même lors de sa narration de sa rencontre avec la noyée:

Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et que je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. 'Trop tard, trop loin...' ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis à petit pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne (C, p. 82).

De plus, dans *L'Étranger*, l'expérience se dédouble en deux types d'expérience: l'expérience empirique se rapportant aux faits vécus et l'expérience de la pensée se rapportant au monde virtuel où les contenus inactuels et potentiels de la première expérience sont dégagés. L'expérience vécue se réfère au jour du meurtre réglé par la loi du soleil, par la fatalité; soleil et fatalité conduisant l'homme à agir selon les désignes de sa nature. L'expérience de la pensée se réfère aux nuits passées en prison dans lesquelles le sujet émerge dans la remémoration, en atteignant ainsi les contenus absents et le halo de silence entourant l'expérience vécue.

Différemment, dans *La Chute*, la remémoration se rapporte à l'expérience de la pensée elle-même. Par ce récit, l'écriture rachète l'expérience de la pensée et non l'expérience vécue. Dans cette perspective, nous pouvons dire que *La Chute* s'inscrit sous le signe de la nuit, car cette

œuvre-ci ne se réfère pas à l'expérience vécue réglée par le signe du jour, au contraire, elle se réfère à l'expérience de la pensée inscrite sur le signe de la nuit.

Cette différence signalée ici entre les deux récits est essentielle pour comprendre la démarche de la pensée que nous percevons s'inscrire entre *L'Étranger* et *La Chute*.

Expliquons. Dans *L'Étranger*, l'expérience de la pensée permettait au sujet d'hier d'appréhender les contenus absents et le silence au moment où il remémorait l'expérience vécue, en dévoilant ainsi sa liberté par la révélation de l'horizon des possibilités où se déployait l'existence naturelle et incarnée du héros.

Dans *La Chute*, au contraire, l'expérience réflexive se rapporte aux contenus de l'expérience de la pensée. Réfléchissant à l'expérience de la pensée de *L'Étranger*, la réflexion d'aujourd'hui dégage le même silence et les mêmes contenus qui étaient déjà absents dans la conscience d'hier. Cela signifie que les contenus dévoilés hier continuent d'être virtuels et potentiels aujourd'hui au moment de l'interprétation de l'œuvre de jadis. Cela signifie que les contenus inactuels d'hier ne sont pas devenus des contenus positifs réglant l'existence du sujet engagé dans le processus de compréhension. Cela signifie que l'expérience de la pensée d'hier a échoué, parce qu'elle révèle aujourd'hui la même absence que celle qui a été révélée hier. L'expérience de la pensée échoue, parce que les contenus potentiels d'hier demeurent renfermés dans la pensée; ils continuent d'être des virtualités abstraites s'inscrivant dans la monade de la conscience. La pensée de l'orateur de *La Chute* ne réussit pas à métamorphoser la vie spirituelle d'hier en matière, substance et intentionnalité opérante dans l'existence empirique et pratique du sujet. La pensée ne réussit pas à retourner à la nature; elle ne s'intègre pas à la vie incarnée; elle ne devient pas habitus agissant dans l'existence concrète de l'homme. Dans *La Chute*, la pensée continue d'être une pensée renfermée dans l'enceinte virtuelle qui entoure les limites de la conscience. À l'instar des contenus dévoilés essentiellement par la pensée, la négativité d'hier ne réussit pas à s'intégrer dans la positivité de l'être, elle ne réussit pas à transformer le *conatus* du sujet. Aussi l'écriture d'aujourd'hui signale-t-elle la faillite de la liberté et de la conscience découvertes par l'écriture d'hier. Ceci étant, l'esprit qui prend la parole dans *La Chute* refuse la trajectoire de compréhension inaugurée hier par le narrateur de *L'Étranger*; car le récit actuel montre la faillite de cette démarche de compréhension qui est capable de découvrir la liberté du sujet, mais qui est impuissante pour reconnaître le droit de vie de l'autre, c'est-à-dire qu'il est

incapable de reconnaître l'importance du désir de justice inscrit dans cette démarche de compréhension à travers laquelle le sujet de l'écriture prend conscience de soi-même.

Ainsi, nous concluons qu'hier, dans *L'Étranger*, la liberté était refusée au moment de l'expérience empirique, car le héros ne connaissait pas encore le sens de sa liberté jouant dans le monde, c'est-à-dire le rôle joué par la conscience du sujet dans les affaires humaines et dans les sens de la vie concrète. Mais hier, cette liberté était pourtant affirmée par l'expérience de la pensée qui a produit l'écriture. La liberté devenait donc le sens final de l'écriture de *L'étrange*; liberté qui est précisément annoncée par le narrateur lors de sa mort à la fin du récit; mort qui laissait au moins la trace de l'écriture s'inscrivant dans la tradition culturelle d'une communauté.

Dans *La Chute*, au contraire, l'impuissance de la liberté s'affirme aussi bien le jour de l'expérience empirique que pendant les nuits interminables de la pensée. Ainsi *La Chute* refuse deux fois la liberté de l'homme. Une fois, ce récit refuse la liberté inscrite dans l'expérience vécue; liberté qui est réglée par la loi du jour – celle qui a déjà été refusée par *L'Étranger* –; l'autre fois, il refuse la liberté inscrite dans l'expérience de la pensée, réglée par la loi de la nuit – celle qui a cependant été affirmée par *L'Étranger*.

De plus, *L'Étranger* parle d'un soleil figé et aveuglant dévoilé le jour du meurtre, symbole de la condition humaine: "Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sueur. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé" (*E*, p. 90). *La Chute* parle au contraire d'une nuit figée et silencieuse, symbole de la pensée, de la réflexion et de la conscience: "Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable (*C*, p. 82; nous soulignons).

D'un côté, si nous concevons que le jour figé montre la nature immuable de la matière, nous serons alors conduits à affirmer que celle-ci peut être transformée par les nuits de la pensée, au moins dans le récit de *L'Étranger*. Mais, de l'autre côté, si nous concevons que la nuit figée signale la pensée elle-même, alors nous serons conduits à affirmer que la pensée est ici affirmée comme immuable, puisqu'elle ne transforme pas la nature, puisqu'elle est impuissante; et la pensée n'est donc qu'un vide, au moins dans le récit *La Chute*. C'est la nuit qui est figée, c'est-à-dire que c'est la pensée elle-même qui affirme la nature immuable de l'homme.

Or, dans *La Chute*, la nuit est découverte dans la nuit elle-même; la pensée récupère sa mémoire et retrouve au centre de son oubli l'expérience de la rencontre qui, comme celle décrite dans *L'Étranger*, parle aussi de l'acte par lequel un homme laisse mourir l'*autre*. En effet, l'homme est incapable de risquer sa vie: "Je voulais courir et je ne bougeais pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. 'Trop tard, trop loin...' ou quelque chose de ce genre" (C, p. 82). Mais, dans *L'Étranger*, la découverte par la pensée de la rencontre de deux hommes au sein de l'expérience empirique signalait au contraire la découverte du malheur de la vie; cette rencontre enseignait l'autre côté de l'existence que le héros ne connaissait pas encore; mais dont le narrateur découvrait sa signification en remémorant l'expérience vécue: "J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur" (E', p. 90).

Dans *La Chute*, la pensée de l'esprit retourne à la pensée elle-même. L'esprit remémore aujourd'hui par l'écriture ce qu'il a oublié, mais qu'un jour il avait su. Et ce qu'il avait su était précisément l'expérience qui lui avait appris le sens du malheur dans l'existence d'un homme qui est incapable de dialoguer avec l'autre. Un jour, il avait appris par l'effort de la pensée, la signification de ce malheur, quand il avait remémoré l'expérience vécue. La signification de ce malheur se rapporte au jour de la rencontre du héros de l'histoire avec l'Arabe décrite par *L'Étranger*. Ce malheur enseignait au héros et au narrateur du récit d'hier une douleur; douleur exigeant l'instauration d'une justice réparatrice et soulevant la nostalgie d'une innocence perdue. Cependant, l'esprit qui rappelle aujourd'hui sa vie d'hier a oublié ce qu'il avait appris par la pensée d'autrefois. Aujourd'hui, l'esprit remémore non pas l'enseignement appris, mais plutôt l'oubli de ce qu'il avait appris auparavant. Et cette pensée de l'oubli ne lui apprend désormais qu'à vivre dans le malheur; car il est désormais incapable de se rappeler le sens du bonheur qu'un jour, dans un passé immémorial, il avait connu sur cette même plage et au-dessous de ce même soleil dans la jeunesse païenne d'un héros d'un livre à venir, *L'Étranger*.

Nous pouvons percevoir cette différence essentielle entre les deux récits – le premier récit montre une pensée qui remémore une expérience vécue et le deuxième montre une pensée qui remémore la pensée elle-même -, en analysant la façon dont chaque écriture décrit le jour de la

rencontre. Dans *L'Étranger*, l'homme voit le visage de l'Arabe qu'il rencontre sur une plage ensoleillée d'Afrique: "[...] je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe". De plus, il entendait la musique jouée par l'Arabe: "L'autre soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse, en nous regardant du coin de l'œil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument" (*E*, p. 84). Et il voyait aussi le pied nu de l'Arabe: "J'ai remarqué que celui qui jouait de la flûte avait des pieds très écartés" (*E*, p. 85). Le fait d'avoir entendu la musique et d'avoir aperçu les pieds de l'autre sont la marque d'une reconnaissance qui ne s'explique pourtant pas dans le récit. Au contraire, dans *La Chute*, l'homme ne réussit pas à voir le visage de la femme qu'il rencontre dans la nuit sur un pont de Paris; il ne voit que sa nuque: "[...] on voyait seulement une nuque fraîche et mouillée" (*C*, p. 82).

Ainsi, en rapprochant les descriptions de ces deux rencontres proposées par ces deux récits, nous pouvons affirmer que d'un côté la rencontre de *L'Étranger* enseigne au héros-narrateur du récit que les deux partagent un monde<sup>23</sup>, car, même si la reconnaissance n'est pas dévoilée au moment de l'expérience empirique, elle est affirmée plus tard par l'expérience de la pensée; tandis que de l'autre côté la rencontre de *La Chute* n'enseigne rien à l'orateur du récit, car il n'est pas capable de reconnaître la commune appartenance à un même monde de deux sujets engagés dans la rencontre, puisque l'esprit d'aujourd'hui est renfermé dans l'enceinte de sa pensée.

Cette fermeture du sujet du récit de *La Chute* à l'intérieur de sa conscience le conduit à justifier par une troisième fois la même signification qui a déjà été affirmée auparavant par l'expérience empirique mais refusée par l'expérience de la pensée de l'écriture antérieure. Le troisième moment de la compréhension devrait marquer le retour de l'apprentissage de la conscience au monde; il devrait permettre à la pensée de devenir matière, chair, savoir. Mais au moment où ce troisième moment de la compréhension se produit par *La Chute*, la conscience demeure enfermée dans sa pensée; et les contenus qu'elle y appréhende n'affirment que l'impuissance de la pensée en face des contenus de l'expérience vécue et de la nature immuable de l'homme; dès lors, la pensée est prise à jamais dans les mailles de la fatalité tissées par les

---

<sup>23</sup> Merleau-Ponty écrit : "Une forme était là qui me ressemble, mais occupée à des tâches secrètes, possédée par un rêve inconnu. Soudain une lueur a paru un peu au-dessous et en avant des yeux, le regard se lève et vient prendre les choses mêmes que je vois. Tout ce qui de mon côté est appuyé sur l'animal de perceptions et de mouvements, tout ce que je ne pourrai jamais construire sur lui,- et ma 'pensée' aussi, mais comme modalité de ma présence au monde -, tombe d'un seul coup dans l'autre. Je dis qu'il y a là un homme, et non pas un mannequin [...]" ("Le philosophe et son ombre". In. *Signe*, p. 214).

erreurs inscrites dans la vie empirique. De cette façon, une histoire véritable et vivante inaugurée dans *L'Étranger* est devenue une histoire fausse et morte dans *La Chute*.

### 3.1.7 Discours et écriture

Cependant, il faut remarquer que ce que le récit de *La Chute* révèle comme signification diffère de ce que l'écriture de *La Chute* désire dévoiler comme signification.

Certes, le discours de Clamence réalise l'oblitération des contenus absents de l'expérience empirique qui empêche l'homme de découvrir sa liberté s'inscrivant aux marges de l'expérience vécue. Il est vrai que le discours proféré par l'orateur de *La Chute* oblitère le parcours de compréhension de poursuivre son cours naturel et que le discours de Clamence fait stagner le devenir de la compréhension de l'œuvre. Il est indéniable que l'orateur du récit actuel aboutit à la démarche de compréhension en prescrivant le savoir absolu. Mais cela a lieu parce que le discours de l'orateur de *La Chute* interprète *L'Étranger* à partir d'une certaine lecture possible de l'œuvre antérieure; lecture qui lit l'œuvre de jeunesse de l'auteur comme un manuel de l'absurde et du non-sens. Ainsi, *La Chute* réalise la formalisation du discours de l'absurde en menant le discours du non-sens aux extrêmes nihilistes.

Néanmoins, l'écriture qui reste au-dessous du discours de Clamence clame une autre signification, différente de celle proclamée par l'orateur de *La Chute*. Par un discours essentiellement ambigu, l'écriture d'aujourd'hui s'oppose à la signification proférée par le discours du narrateur du récit. De la même façon que nous pouvons envisager *L'Étranger* comme une écriture prescrivant le refus - refus faisant appel à de nouvelles significations malgré la représentation d'un monde où règne le non-sens et l'absurdité -, nous pouvons découvrir dans *La Chute* un autre discours s'opposant au discours proféré par l'orateur du récit. Et cet autre discours vient rappeler qu'il y a une autre lecture possible de l'œuvre antérieure. En nous rappelant cette pluralité d'interprétations possibles, l'écriture d'aujourd'hui vient alors nous montrer que l'œuvre est toujours communication et ouverture à l'interprétation. Ainsi, comme hier dans *L'Étranger*, maintenant aussi l'expérience de l'écriture révèle les contenus inactuels qui doivent être dévoilés par l'effort de la pensée. Les donnés inactuels révélés par l'écriture antérieure n'ayant pas été mis en évidence par les interprétations de l'œuvre au cours de son existence dans une tradition culturelle, *La Chute* se forge en interprétation de l'œuvre antérieure pour révéler d'une manière



ambiguë ce que l'on a oublié de dévoiler dans *L'Étranger*. En effet l'écriture de *La Chute* vise à révéler par le voilement la nécessité de réinscrire une autre fois ce que l'on a oublié de dégager par les interprétations de l'écriture antérieure.

Or, nous pensons que l'acte d'écrire signifie toujours l'effort de transcendance de l'homme en face de l'existence empirique, même quand ce qui est affirmé par l'écriture est l'impossibilité et l'impuissance de l'écriture elle-même. Qu'elle soit empirique ou qu'elle soit transcendante, l'expérience se déploie toujours sur un horizon qui révèle les contenus inactuels et potentiels<sup>24</sup>.

Nous proposons donc qu'il y a dans *La Chute* des voies: l'une signale la lecture directe ou littérale de l'œuvre précédente; l'autre indique la lecture indirecte ou oblique de l'œuvre précédente. Expliquons. Nous pensons que le projet de l'écriture de *La Chute* contrarie le projet du discours de son orateur, car l'écriture s'oppose au discours de l'orateur de *La Chute*. Tandis que le discours de l'orateur vise à éliminer l'entente du silence qui s'inscrivait dans l'écriture d'hier, au contraire, l'écriture qui réalise *La Chute* a pour but de donner voix à ce silence d'autrefois. Tandis que le discours de l'orateur accomplit littéralement le non-sens proclamé par le narrateur du récit antérieur - car celui-là réalise à la lettre en menant aux extrêmes nihilistes ce qui a été pris par les lecteurs de l'œuvre précédente comme le sens définitif, à savoir, le non-sens de l'existence -, l'écriture de *La Chute* accomplit le processus de compréhension inauguré par l'écriture de *L'Étranger* en donnant voix aux données implicites que celle-ci portait en sourdine.

D'un côté, il y a donc l'orateur de *La Chute* qui réalise l'interprétation de *L'Étranger* d'après les lectures qui disent l'absurde, mais oublie d'entendre la révolte qui est le sens pneumatique antérieur qui soutient le récit. De l'autre, il y a l'écriture de *La Chute* qui réalise au contraire le renouvellement de l'appel à l'entente de la révolte, sens pneumatique qui soutient le non-sens proféré dans le récit<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> L'herméneutique se déploie toujours à partir d'une précompréhension de l'être inscrite sous forme d'anticipation produisant la compréhension de l'être par le *Dasein*. Mais l'anticipation ne se dévoile que par l'extase de l'avenir qui est angoisse en face de la mort. Mort représentant la totalité de l'existence envisagée par la pensée. Levinas précise: "[...] l'angoisse ramène le *Dasein* au monde en tant que monde - à la possibilité d'être en vue de soi-même [...] Dans l'angoisse, le *Dasein* se comprend d'une manière authentique ramené qu'il est à la possibilité nue de son existence, à son effectivité pure et simple vidée de tout contenu, néant de toute chose" (p. 74). Et le philosophe complète: "Mais l'angoisse est compréhension. Elle comprend d'une manière exceptionnelle la possibilité d'exister authentiquement" (p. 74). Et encore: "En tant qu'angoisse, le souci est une compréhension. Il comprend sa possibilité d'être dans le monde. En esquissant cette possibilité, il est au-delà de soi" (*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 74).

<sup>25</sup> Dans le dernier chapitre de ce travail, nous parlerons du sens pneumatique qui soutient la voix ironique comprise ici comme celle du narrateur de *L'Étranger*.

Bref, s'opposant au discours proféré par l'orateur du récit, l'écriture actuelle dénonce les interprétations de l'écriture antérieure qui n'ont pas su donner voix au silence qui était pourtant la signification de l'écriture de jadis<sup>26</sup>. Ce faisant, l'écriture *La Chute* s'oppose au discours proféré par le narrateur de ce récit, car nous pensons que l'écriture surgit à partir d'une représentation établie, mais qu'elle est toujours capable par un revers qui lui est propre d'inscrire sous forme d'inactualité un sens nouveau au centre de la représentation dont elle émerge. C'est ainsi que, faisant la description d'un monde absurde, l'écriture de *L'Étranger* laisse percevoir, entre les lignes du discours de la représentation, l'élan d'un homme accomplissant son désir de compréhension. De la même façon, discourant sur l'impossibilité que l'homme a de dépasser ses erreurs, l'écriture de *La Chute* expose par le ton ironique inscrit entre les lignes de son discours le refus de cette pensée renfermée dans l'impuissance et dans la culpabilité. Lévi-Valenci remarque cette ambiguïté inscrite dans le discours de Clamence, lequel est marqué par l'emploi de l'ironie:

L'ironie trouve son expression la plus forte dans le mot final de *La Chute*: 'Heureusement!' Clamence vient, dans ce qui paraît un élan de sincérité, d'évoquer la possibilité d'une seconde chance de salut qui lui serait offerte; le commentaire ironise sur cet espoir. Le dernier mot – la 'chute' au sens stylistique – est une ultime remise en question de l'ensemble du discours. Une si longue confession, tant de douleur dans le constat de l'absence définitive d'espoir: 'il sera toujours trop tard' – et prétendre que l'on s'en réjouit! C'est la suprême ironie de Clamence, le dernier défi qu'il semble lancer à la compassion, le dernier masque dont il se couvre, derrière lequel tentent de se cacher sa souffrance et son désespoir<sup>27</sup>.

Nous croyons que l'écriture de *La Chute* fait un nouvel appel au dévoilement de l'absence inscrite dans l'écriture antérieure; elle fait un nouvel appel au travail de l'écriture elle-même qui est celui de réaliser matériellement les contenus virtuels de la pensée par le dévoilement de l'impensé inscrit dans la pensée du discours.

Pour nous, cette ambiguïté de la signification du récit de *La Chute* se révèle précisément parce que l'écriture est elle-même essentiellement ambiguë. Ce qu'elle révèle, c'est justement ce qu'elle désire détruire; et ce qu'elle cache, c'est précisément ce qu'elle désire révéler et ériger

---

<sup>26</sup> Nous parlerons dans ce travail de la vérité essentielle soutenant le parcours de compréhension s'inscrivant de *L'Étranger* à *La Chute*. Mais nous ne parlerons du sens de cette vérité que plus tard, lorsque nous serons prêts à préciser que l'instauration de la compréhension du *cogito* n'est pas ici la démarche essentielle permettant l'inscription de l'écriture comme temporalisation du sujet. Nous pensons en effet que la compréhension du *cogito* est plutôt le produit que la cause de ce procès. La compréhension du *cogito* se réalise par l'ouverture à l'extériorité absolue dévoilant l'horizon d'*autrui*, horizon dépassant les pouvoirs de compréhension du *cogito*, de la conscience donatrice de sens, et du *je pense* essayant de comprendre l'existence.

<sup>27</sup> LÉVI-VALENSI, Jaqueline. *La Chute d'Albert Camus*, p. 148.

comme savoir et compréhension. Il est intéressant de remarquer entre les histoires que Clamence raconte et celle dont il parle de l'omission des *Écritures* de la plainte de Christ le jour de son crucifiement. Clamence se réfère au censeur qui a supprimé du discours la partie qui décrivait cette plainte: "Oui, c'est le troisième évangéliste, je crois, qui a commencé de supprimer sa plainte. 'Pourquoi m'as-tu abandonné?', c'était un cri séditieux, n'est-ce pas? Alors, les ciseaux! Notez d'ailleurs que si Luc n'avait rien supprimé, on aurait à peine remarqué la chose; elle n'aurait pas pris tant de place, en tout cas. Ainsi, le censeur crie ce qu'il proscriit. L'ordre du monde est aussi ambigu" (C, p.131). Nous pensons que c'est de la même façon que Clamence attire l'attention sur ce qui est supprimé par son discours.

En suivant le chemin prescrit par l'écriture et en oubliant la voie ouverte par le discours du narrateur de *La Chute*, nous serons capables d'écouter de nouveau le silence qui jaillissait de l'œuvre antérieure. Et ce faisant, nous serons menés au-delà du nihilisme annoncé par le discours de Clamence, car nous serons conduits à inscrire de nouveau le silence qui s'inscrivait dans l'œuvre d'hier. Désormais, la signification de l'écriture de jadis ne sera plus le non-sens inscrit par le narrateur du récit d'hier, mais plutôt le refus et la révolte symbolisant l'émergence de l'instauration d'un langage sensé, ce qui donne ainsi de la valeur à l'existence humaine.

### **3.1.8 L'ouverture des parenthèses**

Nous proposons que *La Chute* reprenne le sol de la pensée de *L'Étranger* et développe les contenus découverts par la description phénoménologique du récit d'hier. L'analyse développée par *La Chute* consiste à formaliser l'apprentissage de l'expérience de la pensée réalisée dans le passé. Le récit actuel devra donc rendre matière à ce qui s'est révélé comme l'évidence irréductible de la pensée d'hier. Alors, le récit actuel développe le savoir absolu et formalise la compréhension de l'être à partir de la description phénoménologique développée par l'œuvre antérieure. Le récit actuel formalise donc la compréhension de l'être à partir du sol ontologique de *L'Étranger* où se dévoilait la précompréhension de la vie ingénue de l'homme naturel, le héros.

L'analyse constituante consiste en l'ouverture des parenthèses qui ont inauguré la réduction, permettant ainsi le déploiement de la conscience, de la subjectivité et de la temporalité

instaurées par la réduction. Ainsi l'ouverture des parenthèses doit permettre au sujet de revenir aux choses elles-mêmes, c'est-à-dire aux essences.

L'ouverture des parenthèses réalise le retour de la négativité de la pensée à la positivité de la connaissance, c'est-à-dire qu'elle réalise le retour du travail de la pensée à la vie incarnée et immédiate. Dès lors, les contenus appris par la méthode phénoménologique devront retourner au monde s'incarnant de nouveau dans la matière de l'homme et constituant ainsi une partie de son humanité. La pensée devra se matérialiser en transformant en valeurs, en savoir thétique, la négation inscrite hier dans la pensée. L'écriture devra affirmer le savoir absolu constituant l'interprétation des contenus appris par la conscience qui a été réduite par *L'Étranger*.

Nous avons vu que le résidu de la réduction phénoménologique est la conscience elle-même. Cela signifie que le résidu de la réduction est la subjectivation, la temporalisation et l'historicité découvertes par l'exercice de la pensée de l'écriture d'hier. Affirmer la conscience comme le résidu de la réduction signifie découvrir que celle-ci est l'agent des significations, c'est-à-dire qu'elle est la source d'où jaillissent les sens s'inscrivant dans le monde. La conscience comme résidu de la réduction se formalise comme écriture elle-même. L'écriture devient donc l'espace où s'inscrit la vie spirituelle de la conscience. Affirmer la conscience comme le résidu de la réduction phénoménologique signifie donc proclamer la liberté du *cogito*. Par *L'Étranger*, le *je pense* devient une structure se formalisant sous forme de récit. Structure affirmant la liberté du sujet du *cogito* et ses capacités d'imprimer des significations au monde. La liberté de la conscience constituante assume la forme de l'écriture dans *L'Étranger*. Et, selon nous, ce sera cette liberté sous forme d'écriture qui sera reprise et déployée par *La Chute*.

Cependant, les contenus que l'ego transcendantal analyse par le récit de *La Chute* ne permettent ni le développement du sujet, ni la continuation de la temporalité, ni le dépassement du savoir ancien. En effet, *La Chute* formalise le discours d'une conscience renfermée dans soi-même; discours qui ne parle que pour oblitérer la communication, que pour empêcher la révélation de nouvelles significations. Pourquoi la conscience réduite dans *L'Étranger* devient-elle une conscience renfermée sur elle-même dans *La Chute*? Nous pensons que cela arrive parce qu'il y a une erreur qui s'inscrit dès le début de la trajectoire de compréhension. Expliquons. Le dévoilement de l'intentionnalité de l'œuvre d'hier a été incapable de révéler *autrui* et le monde dans l'horizon de la visée du sujet de l'écriture d'autrefois. Dans *La Chute*, la subjectivité est devenue le résidu de la réduction, tandis que ce qui devrait être reconnu comme le résidu de la

conscience était le monde, *autrui* et tout ce qui dépasse l'intentionnalité du sujet et les puissances de la conscience constituante. Dans *La Chute*, l'esprit est renfermé dans un plan virtuel dont la matérialité du monde est absente. Et l'analyse renfermée dans son abstraction perd la matérialité du monde. En effet, la reprise de la réduction de *L'Étranger* par *La Chute* anéantit *l'être-dans-le-monde* qui avait été dévoilé antérieurement. Dans le récit actuel, *l'être-dans-le-monde* devient un être sans monde; le *Dasein* devient un *Sein* sans *Da*; il devient un esprit sans corps, sans situation. Dès lors, le *Dasein* d'hier est devenu l'esprit absolu survolant par la pensée la totalité de son existence. Ceci étant, la pensée aujourd'hui n'est plus une pensée, car elle ne pense que ce qui a déjà été pensé. Dans *La Chute*, la pensée érige la représentation et le savoir établi comme la vérité absolue. Ainsi, le récit actuel oblitère la pensée de poursuivre son devenir; il l'empêche de temporaliser la compréhension de *l'être de l'étant*. Le discours de l'orateur de *La Chute* interrompt donc le processus de compréhension qui a été inauguré auparavant par *L'Étranger*. En conséquence, la vérité n'est plus une vérité, car elle s'est figée sous forme de concept générique. L'orateur du récit actuel proclame la vérité absolue de l'être de l'homme; il formalise le savoir absolu, en décrivant la vérité éternelle de la pensée universelle. Il est désormais Dieu souverain proclamant à la fois la vérité de l'être et l'être de la vérité. Cela arrive parce que *La Chute* présente l'oubli de la chose, du monde et de la matérialité qui soutenait pourtant la pensée naissante dans le récit antérieur. *La Chute* révèle donc l'incapacité de l'entreprise phénoménologique d'ériger un nouveau savoir, puisque l'ouverture des parenthèses n'appréhende que la solitude de la conscience et l'oubli de l'autre; *l'autre* qui est cependant le point de départ du procès de temporalisation signalant la possibilité de la subjectivation même du sujet de l'écriture<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> D'après Emmanuel Levinas, avant la rencontre de *l'autre*, le sujet est renfermé dans l'affirmation de soi-même. Ici, le *moi* jouit des éléments du monde en hypostasiant ainsi son existence. Cependant, par la rencontre avec *l'autre*, le *moi* se détache de son existence pour affirmer l'existence d'*autrui* dont il ne jouit pas et qu'il n'englobe pas par l'hypostase de son exister. *L'autre* rompe le présent de l'hypostase du *moi*. *Autrui* marque donc un arrêt s'inscrivant dans l'existence du *moi*. *Autrui* réalise une rupture radicale du présent de l'hypostase, interrompant l'enchaînement successif du temps sans mutation et sans différence du *moi* se rapportant à soi-même. Le temps véritable n'est pas produit par la succession des présents, mais par l'introduction de l'arrêt dans lequel s'inscrit l'altérité radicale de la mort et de l'avenir; altérité donnée par le face-à-face d'*autrui*. Altérité que le *moi* ne peut pas constituer. Levinas pense que la différenciation du temps c'est-à-dire la rupture du présent éternel de l'hypostase du *moi* ne peut pas se constituer par le moi lui-même, car le temps est une relation de socialité. Levinas écrit : "L'intersubjectivité est le lien d'une transcendance où le sujet, tout en conservant sa structure du sujet, a la possibilité de ne pas retourner fatalement à lui-même, d'être fécond et, disons le mot en anticipant - d'avoir un fils" (p. 165). Et il conclut: "Le temps et *Autrui* sont nécessaires à sa libération (*De l'existence à l'existant*, p. 171).

L'interprétation que *La Chute* donne à l'œuvre antérieure est celle qui a été établie au cours de l'histoire concrète de l'existence de *L'Étranger*; car le récit actuel expose l'interprétation de *L'Étranger* qui a été instituée par la tradition culturelle. Le récit d'aujourd'hui expose donc la synthèse des interprétations données par la tradition à l'œuvre précédente, fermant ainsi de façon définitive le processus de compréhension inauguré hier. Le discours interprétatif de *La Chute* atteint le savoir absolu ouvert par l'horizon de compréhension inauguré par *L'Étranger*. Le récit actuel fait stagner le devenir de l'œuvre camusienne en oblitérant la continuation de la temporalisation et de l'historicité du sujet de l'écriture, ce qui met un terme au processus de compréhension de l'être inauguré par *L'Étranger*.

Il faut cependant préciser que chez Camus l'entreprise phénoménologique se réalise de manière différente; car le résidu de la réduction n'est pas la conscience pure qui a été révélée par *La Chute*, mais plutôt l'absurde, comme Camus l'explique dans *Le mythe de Sisyphe*: "[...] l'absurde [...] il est seulement un résidu de l'expérience de ce monde"<sup>29</sup>. Or, l'absurde ne possède une signification qu'au moment où il est reconnu comme la confrontation établie entre l'homme et le monde. L'absurde camusien affirme donc la confrontation du désir de compréhension de l'homme face au silence du monde. Camus précise: "L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. C'est à cela qu'il faut se cramponner, parce que toute la conséquence d'une vie peut en naître. L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgit de leur tête à tête, voilà les trois personnages du drame qui doit nécessairement finir avec toute la logique dont une existence est capable"<sup>30</sup>. Cela veut dire que le résidu de la réduction ne devrait pas être celui qui a été mis en évidence par *La Chute*, mais au contraire celui dont la critique de l'œuvre antérieure n'a pas su dégager, à savoir la confrontation de l'homme et du monde, le divorce fondamental entre le sujet et l'objet, séparation qui caractérise l'existence de l'homme. Et nous pensons que ce divorce se révèle justement par le face-à-face du *moi* et d'*autrui*, et c'est ce face-à-face qui indique ce qui est absent, ce qui ne se révèle que par son absence dans *La Chute*.

Nous pensons que le sens de l'écriture d'hier réalisée sous forme de réduction ne se renfermait pas dans l'intentionnalité du sujet de la constitution, mais au contraire dans la non-intentionnalité inscrite dans la représentation du sujet de la pensée d'hier, c'est-à-dire du

---

<sup>29</sup> *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45.

narrateur du récit d'hier. Or, le sujet n'est pas l'agent solitaire de la signification. La signification émerge du face-à-face du *moi* et de l'*autre* par lequel celui-là découvre l'absence de la vision de l'*autre* inscrite dans sa représentation du monde à partir de laquelle le narrateur d'hier a écriture son récit.

Dans *La Chute*, après l'ouverture des parenthèses, le monde concret, la chose, tout cela a disparu. Ce que la pensée retrouve alors est la conscience elle-même; conscience renfermée dans la monade constituante. Dès lors, la pensée pensant le monde ne possède plus la matière soutenant la vie spirituelle de la pensée. La conscience est vidée du monde matériel, du corps et de la chose. Le monde qui a été mis entre parenthèses par la réduction n'est plus racheté par la pensée de la philosophie constituante. La reprise de la réduction par *La Chute* révèle que la mise entre parenthèses du départ a mené la pensée à se renfermer dans la monade de la conscience. Et le discours de Clamence essaie justement d'effacer de sa mémoire les marques lui rappelant le monde concret de jadis où reposait la trace de l'*autre*. Le discours de l'orateur de *La Chute* déracine donc la pensée du sol perceptif à partir duquel la pensée d'hier s'est pourtant constituée. Et, ce faisant, *La Chute* ruine la subjectivité, la temporalité découvertes par *L'Étranger*.

Si, après l'ouverture des parenthèses de la réduction, la conscience et la liberté que celle-ci affirme deviennent l'unique résidu découvert par l'analyse phénoménologique, alors l'unique évidence possible d'être affirmé au moment de l'interprétation du sol ontologique apportée par *L'Étranger* ne serait que celle affirmant le monisme de la conscience constituante, telle qu'elle se présente dans *La Chute*. Après l'ouverture des parenthèses, l'analyse phénoménologique rencontre comme l'unique contenu de la pensée l'affirmation solitaire de la conscience constituante. Cette conscience solitaire affirme alors son pouvoir de constitution, mais c'est une pensée vide affirmant la persévérance du *même* dans l'être, affirmant le *conatus essendis* du *je* réflexif, lequel n'est qu'un néant affirmant la puissance du *cogito*. C'est pour cela que le contenu affirmé par l'analyse constituante développée par le discours de l'orateur de *La Chute* ne se différencie pas du contenu développé par la description phénoménologique du narrateur de *L'Étranger*.

Nous avons vu précédemment que la relation établie hier entre la vie naturelle du héros et la vie réflexive du narrateur a inscrit entre ces deux sujets - sujet empirique et sujet réflexif - la conscience en tant qu'unique différence. Différence qui se formalise par la prise de conscience; conscience représentée par l'écriture elle-même. Néanmoins l'analyse développée par le narrateur

de *La Chute* est incapable d'appréhender cette différence s'inscrivant entre les sujets de l'écriture d'hier; car son discours est soumis à la représentation apportée par la conscience. En fait, le discours de l'orateur de *La Chute* affirme la différence qui s'instituait hier entre le héros et le narrateur, car il affirme la conscience et la liberté du *je pense* comme le résidu de la réduction. Cependant, cette différence n'est pas la différence légitime de l'écriture d'hier, car la conscience reconnue comme résidu n'est capable que de concevoir la liberté du *même*. Mais, ce faisant, elle oublie la liberté de l'*autre*. La conscience du *je* reconnue comme le résidu de la réduction n'affirme que la liberté du *même*, liberté constituant le monde à partir de soi-même. Dans ce cas-là, la différence reste une affaire du *même*. La conscience est renfermée dans soi-même et n'affirme que la persévérance du *moi*. Le *moi* veut se différencier du *je* par la conscience, par son pouvoir de constitution; mais la conscience n'est pas capable d'établir une différence légitime entre le *moi* et le *je*; car la différence ne se révèle vraiment que par la reconnaissance de la différence de l'*autre*.

Par conséquent, le procès de différenciation qui s'était établi hier - différenciation s'inscrivant entre le *moi* de la vie perceptive et le *je* de la vie réflexive - n'était pas la différence légitime de l'écriture de *L'Étranger*. Cette différence s'inscrivait dans le *moi* et le *je* parce que le *même* avait découvert une scission s'inscrivant en *soi* par l'apparition de l'*autre*; c'est l'*autre* qui rompt l'horizon de perception du *même*. La relation *moi-je* est plutôt l'effet que la cause du procès de temporalisation. C'est la scission du *moi* par l'apparition de l'*autre* s'inscrivant sur son horizon de représentation qui provoque la scission *moi-je*. La scission *moi-autre* est donc antérieure à la scission *moi-je*. La relation *moi-autrui* est donc plus originaire que la relation *moi-je*.

Dans cette perspective, l'écriture de *L'Étranger* n'était donc pas originairement le produit d'un désir de compréhension de soi-même, mais la volonté de donner une parole à l'*autre*, d'adresser une parole à l'*autre* qui coupe l'horizon du *même*. Le procès d'auto-connaissance qui a permis la naissance du narrateur au sein de la vie immanente du héros est le produit d'une scission plus originaire. Et celle-ci se produisait au sein de la vie immanente du *moi* qui a rencontré l'*autre*. L'*autre* n'est pas appréhensible par le *même*. En fait, le *même* révèle précisément cet impossible appréhension de l'*autre* en lui donnant la mort le jour de la rencontre. En effet, l'approche de la parole à l'*autre* est comme l'approche de la mort, car l'homme marche en direction de l'*autre* de la même manière qu'il marche en direction de sa mort. Meursault le



décrit ainsi au dernier chapitre du livre quand il parle de la guillotine représentant la mort qu'il attend en prison:

En réalité, la machine était posée à même le sol, le plus simplement du monde. Elle était beaucoup plus étroite que je le pensais. C'était assez drôle que je ne m'en fusse pas avisé plus tôt. Cette machine sur le cliché m'avait frappé par son aspect d'ouvrage de précision, fini et étincelant. On se fait toujours des idées exagérées de ce qu'on ne connaît pas. Je devais constater au contraire que tout était simple: *la machine est au même niveau que l'homme qui marche vers elle. Il la rejoint comme on marche à la rencontre d'une personne* (E, p. 163-164; nous soulignons).

Bref, selon nous, le face-à-face du sujet de l'écriture par lequel celui-ci se dédouble en *moi-je* constituant le récit *L'Étranger* est le produit d'un face-à-face plus originaire, celui du *moi* et de l'*autre*. Nous établissons que la relation établie entre le *moi* et *autrui* est la relation la plus originaire pour éclaircir le fait que la différence - nous avons affirmé auparavant qu'elle s'établissait entre le *je* et le *moi* et qu'elle était seulement la conscience et la liberté du *même* de cette conscience - peut se révéler sous une autre forme, c'est-à-dire qu'elle peut prendre une autre direction; direction différente de celle prescrite par la conscience, la liberté de l'*ego* du *cogito*. Dans cette autre direction, nous percevons que l'ouverture des parenthèses de la réduction révèle en tant que différence fondamentale de l'écriture non pas le *moi* de la conscience constituante, mais l'*autre* qui n'a pas été thématiqué par la conscience du *même*. Dans cette direction-là, le résidu de la réduction n'est plus la conscience renfermée dans elle-même affirmant son pouvoir de constitution, son *conatus essendi*, c'est-à-dire l'identité du *même* comme intentionnalité donatrice de sens. Dans cette autre perspective, le résidu de la réduction est donné par la négativité de l'*autre* s'inscrivant sur l'horizon du *même*. Cela veut dire que la liberté de l'*ego*, la *conscience constituante* et le *je pense* ne représentent pas la différence s'inscrivant dans le récit de *L'Étranger*, car la différence est dès lors reconnue comme celle qui ne s'inscrivait hier que par la trace d'une absence. Dans ce cas-là, la différence est prescrite par l'*autre* qui s'inscrivait dans la conscience du *même* de par son absence. Ici, l'*autre* se révèle sans se révéler dans le champ de vision du *même*. Il représente en fait tout ce que le *moi* ne peut pas appréhender; tout ce que le *même* ne peut ni englober ni constituer par la conscience. Le meurtre indique précisément cette impossibilité d'appréhension de l'*autre* par le *même*. Car l'*autre* signale la négativité s'inscrivant dans la représentation du *même*.

La représentation développée par le narrateur de *L'Étranger* était donc soumise à l'impuissance de la représentation. La conscience du *même* ne dépasse pas les limites de sa capacité d'appréhension. La conscience du sujet pensant est incapable de penser au-delà des limites de la représentation. De même que le champ de vision du *moi* incarné est incapable de voir au-delà de l'horizon de sa perception, de même la conscience du *cogito* est incapable de penser au-delà des limites de la représentation. Or, le *même* est à la fois renfermé dans les limites de sa perception et dans les limites de la représentation; il est à la fois incapable de percevoir et de penser ce qui provoque pourtant l'acte de percevoir et de penser, à savoir l'*autre*, *L'autrui* montre précisément le non-englobé de la conscience; il signale le non-thématisé de la thématization. La négativité qui provoque l'auto-affection du *même* ne s'inscrit donc pas dans le *même*, mais au-dehors des limites de son horizon. L'*autre* est l'absolu qui provoque l'affection du *moi* par son *soi*; c'est-à-dire que l'*autre* est l'absolu qui accomplit le procès d'auto-compréhension du *même*; qui formalise le processus de subjectivation et de temporalisation du *moi*. *Le temps vient de l'autre*<sup>31</sup> comme nous l'enseigne Levinas. Alors, l'écriture n'est pas originairement le produit du désir de compréhension, mais celui de la volonté de parler à *autrui*. Pourtant celui-ci n'est pas un impersonnel; au contraire, *autrui* est l'*autre* radicalement, l'*autre* à la fois du *moi* de la perception et du *je* de la pensée. Et cet absolu de l'*autre* est indiqué dans *L'Étranger* par l'Arabe; et repris dans *La Chute* par la femme qui se jette dans les eaux de la Seine.

---

<sup>31</sup> Selon Levinas, le temps n'est pas fait d'un sujet isolé. Au contraire, le temps est produit par la relation du sujet avec *autrui*, car le rapport à l'*autre* conduit le *moi* à dépasser sa condition de solitude. Et ce dépassement n'est pas ici une connaissance par laquelle l'objet envisagé est absorbé par le sujet provoquant la disparition de la dualité. Expliquons. En tant que seul, le *moi* est une monade, sans portes et sans fenêtres; puisqu'à ce moment-ci le *moi* est enraciné dans son propre être. D'après Levinas, la conscience est une rupture de cette condition d'isolement où le *moi* est une hypostase se rapportant à l'*il y a* de l'être; *il y a* qui est ce qu'il existe d'irréductible dans l'être. La solitude est l'œuvre de l'hypostase; elle est l'unité même de l'existant. Cependant, cette solitude de l'hypostase de l'existant peut être brisée. Et cette rupture affirme le temps rompant la solitude de la monade du *moi*. Dès lors, la vie rencontre un événement qui empêche le *moi* de retomber sur soi-même. Et la relation du moi avec la mort est la même relation que celle du *moi* se rapportant à l'avenir; relation où s'inscrit la fin de la souveraineté du sujet monadique de l'hypostase. Et la fin de la souveraineté du *moi* indique que celui-ci a assumé l'exister à partir de ce qu'il ne peut pas assumer, à partir d'un événement qu'il n'est pas capable de maîtriser. La mort et l'avenir sont cet événement. Et, selon Levinas, le rapport à l'*autre* traduit le sens de cette mort et de cet avenir que le *moi* ne peut pas assumer, vu que l'*autre* expose le mystère de la mort qui est le mystère du temps. Levinas écrit : "La relation avec l'avenir, la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec *autrui*. La situation du face-à-face serait l'accomplissement même du temps; l'empiétement du présent sur l'avenir n'est pas le fait du sujet seul, mais la relation intersubjective" (p. 68-69). Et le philosophe complète: "Je ne définis pas l'*autre* par l'avenir, mais l'avenir par l'*autre*, puisque l'avenir même de la mort a consisté dans son altérité totale" (*Le temps et l'autre*, p. 74).

Suivant cette perspective d'analyse de ces deux récits, nous sortons d'une interprétation qui envisage le processus de compréhension comme le produit de l'auto-affection du *moi* par soi-même visant ainsi à produire l'auto-connaissance de *soi*, pour envisager le parcours de compréhension comme le produit d'une relation essentiellement dialogique. Le *moi* de la vie perceptive a donné la mort à l'*autre*, mais le narrateur essaie de donner une parole à l'*autre* qui n'est pas représenté par le discours, par le langage du sujet de l'écriture. Car l'*autre* signale ici précisément le hors monde: l'au-delà de la représentation, du langage et du discours.

Le résidu de la réduction se révélant par le vide de l'inscription de l'*autre* coupant l'horizon de la représentation du narrateur de *L'Étranger* nous mène à concevoir que la liberté n'est pas la différence inscrite dans ce récit, mais qu'il y a une autre chose qui mobilise l'écriture. La volonté d'instaurer la justice sera en fait le vrai résidu de la réduction phénoménologique. Nous découvrons que ce qui mobilise le travail d'écriture est le désir de sortir des limites de la représentation. Le silence de l'*autre*, son absence de la thématization du sujet de l'écriture devient le sens de l'écriture elle-même. Dès lors, nous comprenons que ce qui mobilise le sujet de l'écriture dans son acte d'écrire, ce n'est pas le désir d'auto-compréhension, mais plutôt la volonté de parler à l'*autre*. Le dédoublement du *moi* et du *je* est dû au dédoublement originaire du *moi* et de l'*autre*.

Par conséquent, le double jeu de dédoublement inscrit dans l'écriture devra provoquer le dédoublement de l'écriture elle-même, lorsque celle-ci remonte vers celui qui est au-dehors des limites de l'écriture, à savoir le lecteur du récit, l'interprète de l'œuvre. Nous percevons que ce qui est en question dans *L'Étranger*, c'est précisément ce jeu de dédoublement, qui n'est pas différent de la dialectique établie par la relation de dialogue s'établissant entre différentes consciences. L'écriture y vise la fusion des horizons dont nous avons parlé dans la deuxième partie de ce travail.

Cependant, le discours de l'orateur de *La Chute* reprend précisément comme résidu de la réduction la conscience constituante. Le discours de Clémence n'affirme que les puissances du *cogito* de la réduction phénoménologique. Et si *La Chute* développe ce parcours, c'est-à-dire celui qui atteint comme résidu de la réduction la conscience elle-même, c'est parce que le discours développé par le narrateur de ce récit déploie la compréhension de *L'Étranger* qui a été mise en évidence par la tradition littéraire. Tradition qui a précisément oublié de mettre en évidence dans l'œuvre d'hier l'absence de l'*autre*. Donc ce qui demeure absent aujourd'hui de la

compréhension de l'être, c'est justement le volonté de dialogue qui mobilisait l'écriture d'hier. Ici, nous comprenons que c'est *l'idée de bien*<sup>32</sup> qui précède en fait l'idée de l'être et de vérité. Dans *L'Étranger*, le désir de donner la parole à *l'autre* - en remplaçant ainsi l'acte de donner la mort du héros - est antérieur au désir de compréhension, de même que *l'idée de bien* rompant la représentation de la conscience est antérieure au processus de subjectivation de la conscience constituante.

## 3.2 Le chemin d'une signification dans *La Chute*

### 3.2.1 Le tableau

Nous pensons que ce qui a été oublié par la critique littéraire dans le cours d'existence de l'œuvre *L'Étranger* apparaît dans *La Chute* sous la forme d'un tableau, mais ce tableau s'y présente par son absence.

D'abord, nous apprenons l'existence de ce tableau par le vide signalé sur le mur du café Mexico-City: "Voyez, par exemple, au-dessus de sa tête (du patron du café Mexico-City), sur le mur du fond, ce rectangle vide qui marque la place d'un tableau décroché. Il y avait là, en effet, un tableau, et particulièrement intéressant, un vrai chef-d'œuvre" (C, p. 9). Le tableau volé était exposée au-dessus des têtes des clients du café Mexico-City: "Un habitué de Mexico City, que vous avez aperçu l'autre soir, l'a vendu pour une bouteille au gorille, un soir d'ivresse. J'ai d'abord conseillé à notre ami de l'accrocher en bonne place et longtemps, pendant qu'on les recherchait dans le monde entier, nos juges dévots ont trôné à Mexico-City, au-dessus des ivrognes et des souteneurs" (C, p. 150).

Ensuite, Clamence raconte qu'il a caché ce tableau dans un placard de sa chambre: "Puis le gorille, sur ma demande, l'a mis en dépôt ici. Il rechignait un peu à le faire, mais il a pris peur quand je lui ai expliqué l'affaire. Depuis, ces estimables magistrats font ma seule compagnie" (C, p.150). Désormais, le mur du café expose le vide signalant l'absence de ce tableau: "Là-bas, au-dessus du comptoir, vous avez vous quel vide ils ont laissé" (C, p. 150). Car aujourd'hui

---

<sup>32</sup> Nous parlerons plus tard de l'antériorité de l'idée de bien soutenant la temporalisation et la subjectivation du sujet de l'écriture.

Clarence est l'unique individu qui connaît le sens signalé par ce tableau enfermé dans son placard: "L'idée, par exemple, que je suis le seul à connaître ce que tout le monde cherche et que j'ai chez moi un objet qui *a fait courir en vain trois polices* est purement délicieux" (C, p. 105; nous soulignons). Dès lors, Clarence est l'esprit apprivoisant la signification fondamentale de l'écriture signalée par ce tableau.

Que signifie ce tableau? À la fin du récit, Clarence explique à son interlocuteur le sens du tableau:

Ce sont *Les Juges intègres*. Vous ne sursautez pas? Votre culture aurait donc des trous? Si vous lisez pourtant les journaux, vous vous rappelleriez le vol, en 1934, à Gand, dans la cathédrale Saint Bavon, d'un des panneaux du fameux retable de Van Eyck, *L'Agneau mystique*? Ce panneau s'appelait *Les Juges intègres*. Il représentait des juges à cheval venant adorer le saint animal. On l'a remplacé par une excellente copie, car l'original est demeuré introuvable. Eh bien, le voici (C, p. 149-150).

Le tableau volé fait partie d'un ensemble qui s'appelle *Les Juges intègres*. Le tableau volé s'appelle *L'Agneau mystique*. La justice est pour toujours séparée de l'innocence. Dans le monde de Clarence, tous sont semblables et égaux; mais non pas à cause de leur innocence. Ils sont égaux par leur culpabilité. L'innocence est perdue à jamais, car elle est enfermée dans un placard dans la chambre de l'esprit du monde. De même que ce tableau volé est loin des regards des habitants du café, il est absent de la communauté culturelle dans laquelle s'inscrit l'œuvre camusienne. L'innocence et le sacrifice décrits dans ce tableau et montrant la possibilité de la renaissance sont disparus du monde où vit le discours de Clarence. Aussi la justice est-elle pour tous, mais elle se réalise sans la reconnaissance de l'autre, l'unique: l'*autre* qui a fait face au *même* lui enseignant sa différence irréductible, à savoir l'Arabe. Il en est de même dans *La Chute*, l'*autre* étant la femme disparue dans les eaux de la Seine. La justice règne pour tous mais sans la reconnaissance de l'amour pour l'unique homme sur lequel repose la signification de l'apprentissage du parcours de compréhension.

Nous avons proposé que la réduction réalisée par *L'Étranger* découvre l'écriture comme résidu de la réduction, c'est-à-dire que l'écriture sous forme de livre est le produit de la réduction. L'écriture d'hier expose l'image de la représentation ou l'image du langage se produisant au centre de l'existence d'un homme. L'écriture d'hier représente l'espace de l'image; l'image de la représentation; l'image du langage. Et cette image est indiquée par ce tableau se révélant dans *La Chute* de par son absence.

Nous avons montré précédemment que la signification de l'écriture de *L'Étranger* repose à la fois sur le silence et sur l'ouverture de l'horizon où se révèlent les données inactuelles entourant l'expérience empirique du héros de l'histoire. Nous avons affirmé que l'écriture de *L'Étranger* clame l'inscription de la positivité des contenus inactuels par l'analyse de la conscience. Nous pensons donc que le tableau représente la positivité de ces contenus devenant compréhension, savoir et signification s'instituant dans la vie concrète et pratique de l'homme. Le tableau représente ce qui est absent de l'œuvre d'hier et de son interprétation au cours de l'histoire de l'œuvre dans la tradition culturelle. Pour nous, ce tableau expose aujourd'hui ce qui a été oublié auparavant. Cependant, ce qui a été oublié jadis est pourtant signalé aujourd'hui dans son absence par l'écriture actuelle. Nous croyons donc que ce tableau indique une signification essentielle de l'œuvre camusienne qui n'a pourtant pas été signalée par la tradition littéraire et que la signification signalée par ce tableau indique le but essentiel de l'écriture camusienne<sup>33</sup>.

Mais, en gardant ce tableau dans un placard, Clamence désire maintenir la signification qu'il renferme dans l'abstraction et dans la virtualité. Cela signifie que cette signification ne pourra jamais se concrétiser dans le monde, que sa positivité ne s'inscrira jamais dans l'existence concrète de l'homme.

Pour nous, ce tableau représente le récit de *L'Étranger* s'introduisant au centre du récit de *La Chute*. Mais ce tableau ne représente pas la signification affirmée explicitement par le narrateur du récit d'hier; puisque celui-ci affirme l'absurde et le non-sens de l'existence humaine. Le tableau symbolise au contraire le recommencement de la vie qui se produit à la fin du récit lorsque, en face de la mort, Meursault se retourne sur lui-même et commence l'écriture. À notre avis, la signification de *L'Étranger* repose plutôt sur ce recommencement infini de la pensée sur soi-même – marque de l'écriture – que sur l'affirmation désespérée du non-sens de l'existence – marque de la narration. Ainsi le non-sens de l'existence annoncé par le narrateur est effacé par ce retournement infini de la pensée sur elle-même produisant l'écriture. Le retour de la pensée remonte à l'expérience du meurtre. Meursault-écrivain marche vers la mort de la même façon que

---

<sup>33</sup> Dans la préface de la réédition de son livre de jeunesse *L'envers et l'endroit*, Albert Camus écrit: "Simplement, le jour où l'équilibre s'établira entre ce que je suis et ce que je dis, ce jour-là peut-être, et j'ose à peine l'écrire, je pourrai bâtir l'oeuvre dont je rêve" (Préface de *L'envers et l'endroit*, p. 29). Le procès dialectique de trois répétitions consiste en un premier moment où l'être et la pensée de l'être sont réunis et forment l'essence du sujet engagé dans l'existence – cette réunion signe le plan ontologique de départ ou la nature de l'homme; le deuxième moment est celui de la rupture s'établissant entre la pensée de l'être et l'être lui-même, celui-ci conçu comme la nature, l'habitus de l'homme et celle-là conçue comme l'établissement de la négation s'inscrivant au sein de la nature de l'homme; le troisième moment devrait être celui unissant de nouveau l'être à la pensée, mais formant alors une nature ou un habitus dans un niveau ontologique plus élevé.

Meursault-héros a marché vers l'Arabe. Dans le dernier chapitre de *L'Étranger*, Meursault parle lui-même de la machine qui vient lui apporter la mort: “[...] la machine est au même niveau que l'homme qui marche vers elle. Il la rejoint comme on marche à la rencontre d'une personne” (*E*, p. 164).

Nous pensons donc que la signification de l'écriture d'hier n'est pas signalée par les contenus explicitement présentés par le récit, car nous avons vu que la signification de l'écriture d'hier reposait sur l'affirmation de l'effort de compréhension entrepris par l'homme qui affronte sa propre mort et retourne à la mort de l'autre. Si l'on marche vers la mort comme on marche vers l'autre est parce qu'on peut donner à l'autre aussi bien la mort que la parole. L'écriture est cette reprise de la vie vécue par la pensée où s'inscrivait hier le meurtre, mais où s'inscrit aujourd'hui la parole. En dévoilant le langage comme l'espace où s'inscrit la temporalisation du sujet de l'écriture, l'homme meurtrier de jadis rencontre l'homme du langage d'aujourd'hui. La signification de *L'Étranger* est l'écriture elle-même en tant qu'espace où l'existence humaine se produit comme signification. *L'Étranger* expose donc l'espace du langage lui-même se réalisant comme matière diaphane par laquelle l'homme réalise virtuellement son existence. L'écriture formalise la temporalisation de la compréhension de l'être de l'étant; et dans cette compréhension, s'inscrit la parole adressée à l'autre qui est au-delà des limites de l'œuvre, à savoir le lecteur.

Ce tableau parle du sacrifice de l'innocence. Et le sacrifice représente la possibilité du renouvellement de la vie inscrite dans l'écriture de jadis. La mort de l'innocence signalée par ce tableau dans le récit actuel symbolise la disparition de l'innocence de Meursault d'hier, lorsqu'il a découvert, en tuant l'Arabe, que tout acte humain crée un certain devenir, prescrit certaines possibilités dans le monde et dans l'existence humaine. La perte de l'innocence du héros de jadis coïncidait avec le moment de la prise de conscience du narrateur du récit d'autrefois. Ici, il faut lire *L'Étranger* comme une écriture qui est le produit de la superposition de la vie vécue et de la vie pensée. C'est cette profondeur du récit révélée par la superposition de ces deux formes de vie, concrète et virtuelle, qui nous permettra de lire l'œuvre de jeunesse de l'auteur, non pas d'après les contenus proférés par le récit du narrateur, mais d'après tout ce que l'œuvre signe comme possibilité. Ceci étant, nous concevons l'œuvre comme l'ouverture de l'espace de la représentation, comme le signe de la prise de conscience, comme l'espace où la pensée s'inscrit

comme forme de vie. Ainsi, l'œuvre expose l'inscription de la temporalité et de la liberté de l'homme en face de l'avenir.

L'écriture d'aujourd'hui fait référence par ce tableau volé au sacrifice de l'innocence de jadis. C'est le sacrifice de l'innocence signalé par ce tableau que le récit d'aujourd'hui vient rappeler aux lecteurs de *La Chute*. Le récit actuel signale aujourd'hui le prix que l'homme doit payer pour qu'il puisse conquérir sa liberté et sa conscience. Car l'homme devra désormais accepter le fait que son acte inscrit une destinée dans le monde et qu'il lui faut donc devenir responsable face aux actes accomplis; puisque ce qui a été fait ne pourra jamais être défait. Cependant, ce prix à payer par le sacrifice de l'innocence signale aussi la possibilité de conquérir une récompense après le sacrifice. Cette récompense est la prise de conscience de la responsabilité de l'homme en face de son devenir et en face de l'autre qui a disparu au cours du processus d'auto-compréhension, c'est-à-dire l'Arabe.

La signification de ce tableau se rapporte donc à l'innocence dans laquelle le héros de *L'Étranger* vivait hier avant le meurtre et avant sa rencontre avec l'Arabe. Cette innocence perdue se rapporte à la fois au monde vécu par le héros avant le meurtre et au moment où il reconnaît qu'il a instauré un malheur dans le monde par son acte. L'apprentissage de ce malheur a été éprouvé dans la vie immédiate, c'est-à-dire au moment de l'expérience empirique du héros. L'innocence perdue se rapporte au moment de la découverte de la valeur primordiale orientant la pensée, la conscience, la liberté et l'écriture qui inscrivent l'histoire personnelle d'un homme en quête de la compréhension de son existence.

Il y a une lumière, une beauté derrière le récit de Meursault que le dévoilement de l'absurdité de l'existence finit par effacer. Toutefois, c'est précisément cet autre côté de la vie qui est mis en relief par l'avènement du meurtre. L'assassinat impose une rupture exilant l'homme définitivement; l'homme est exilé du monde qui lui était auparavant fraternel. Camus écrit dans *L'homme révolté*: "Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour"<sup>34</sup>.

Dans cette perspective, le tableau signalant le silence inscrit par l'écriture antérieure montre une partie de l'existence de l'homme qui meurt au moment où la conscience du narrateur naît en produisant l'écriture. L'existence disparaissant des pages du récit est celle qui indique à la fois la vie de l'Arabe et la vie du héros; elle indique les deux hommes qui sont morts pendant dans le récit. Ces deux personnages signalent la beauté du monde et la joie de vivre, c'est-à-dire

---

<sup>34</sup> *Op. Cit.*, p. 377.



qu'ils parlent de la vie antérieure au meurtre, de la vie absente après l'assassinat. Dans *La Chute*, l'absence du tableau indique l'absence de la joie dans la vie de l'homme moderne habitant dans une Europe meurtrière. Dans *L'homme révolté*, Camus écrit:

Les hommes d'Europe, abandonnés aux ombres, se sont détournés du point fixe et rayonnant. Ils oublient le présent pour l'avenir, la proie des êtres pour la fumée de la puissance, la misère des banlieues pour la cité radieuse, la justice quotidienne pour une vaine terre promise. Ils désespèrent de la liberté et rêvent d'une étrange liberté de l'espèce: refusent la mort solitaire, et appellent immortalité une prodigieuse agonie collective. Ils ne croient plus à ce qui est, au monde et à l'homme vivant; le secret de l'Europe est qu'elle n'aime plus la vie. Ses aveugles ont cru puérilement qu'aimer un seul jour de la vie revenait à justifier les siècles de l'oppression. C'est pourquoi *ils ont voulu effacer la joie au tableau du monde*, et la renvoyer à plus tard<sup>35</sup>.

Criant l'absurdité de l'existence et le non sens de la condition humaine, l'écriture de *L'Étranger* affirme cependant une promesse. Plus tard, Camus expliquera dans *L'homme révolté*: "Dans toute parole et dans tout acte, fût-il criminel, gît la promesse d'une valeur qu'il nous faut chercher et mettre au jour"<sup>36</sup>. *La Chute* montre précisément que "[...] le malheur est aujourd'hui la patrie commune, le seul royaume terrestre qui ait répondu à la promesse"<sup>37</sup>. Mais, si Camus écrit ici que le malheur est la seule réponse donnée à l'absurdité de l'existence, c'est parce qu'il désire attirer l'attention sur ce qui reste encore absent dans l'existence humaine, à savoir la joie, le bonheur et la beauté. Car comme Camus lui-même l'explique: "[...] il faut parier pour la renaissance"<sup>38</sup>.

Cependant, nous pensons que le discours proféré par l'orateur de *La Chute* ne vise qu'à annuler définitivement la signification que renferme ce tableau. Jouant à travers l'ambivalence, l'écriture attire l'attention sur ce que le discours essaie précisément de voiler. Dans une des histoires narrées par Clamence, celui-ci explicite ce procès inhérent à son discours qui consiste à attirer l'attention de l'interlocuteur sur ce qu'il ne raconte pas: "Je vois à votre air que je passe bien vite, selon vous, sur ces détails qui ont du sens. Eh bien, disons que, vous ayant jugé sur votre vraie valeur, je les passe vite pour que vous les remarquiez mieux" (C, p.143).

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 376-377; nous soulignons.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 305.

### 3.2.2 De la génération de l'auteur aux générations ultérieures

Nous lisons *La Chute* comme le récit de la monade de la conscience de *l'Ego transcendental* qui englobe par sa pensée la signification totale de l'existence du sujet de l'écriture qui parcourt le chemin de la compréhension de soi-même. Le discours de Clamence déploie donc le savoir absolu de la compréhension de l'être sortie des pages du récit de *L'Étranger*; il déploie la précompréhension de l'être émergeant de la pensée phénoménologique de *L'Étranger* jusqu'au savoir absolu de la conscience constituante. Retournant au sol de la précompréhension de l'être de *L'Étranger*, le discours de Clamence développe tous les contenus appris par la conscience réflexive de Meursault, car le discours de Clamence englobe l'horizon de compréhension de l'être dévoilé par la description phénoménologique. Et, en englobant cet horizon, *La Chute* expose non seulement le dédoublement de la subjectivation, *moi-je*, mais aussi l'interprétation de l'écriture. La pensée de Clamence survole la totalité du processus de compréhension depuis sa naissance dans les pages de *L'Étranger* jusqu'aux interprétations données à cette œuvre au cours de son existence dans la culture occidentale. Le discours de *La Chute* reprend donc la pensée développée dans l'œuvre antérieure en ajoutant les interprétations données par la génération contemporaine de l'œuvre et celles données par les générations suivantes. Le discours de *La Chute* essaie d'englober la totalité du savoir inauguré dans le monde par *L'Étranger*. Dans *La Chute*, nous voyons s'inscrire aussi bien le dédoublement de la subjectivité qui s'est déployée dans *L'Étranger* que les interprétations de cette œuvre au cours de son existence sous forme de livre dans la tradition culturelle.

La démarche qui s'inscrit entre le héros et le narrateur dans *L'Étranger* était celle d'une lecture du monde possible. La représentation du monde donnée par le narrateur était soumise aux contenus, aux valeurs et aux vérités prescrites par le langage institué. La vie du héros aussi était soumise à la précompréhension de l'être inscrite dans la communauté sous forme de langage institué. Ni la compréhension du héros ni celle du narrateur n'apparaissaient dans l'œuvre sous la forme particulière et individuelle, car les deux compréhensions se produisaient selon la perspective de l'horizon de compréhension du savoir établi. Expliquons. Le héros renvoyait à une compréhension déjà établie – celle de la précompréhension de l'être – et le narrateur renvoyait à une compréhension déjà établie, celle de la compréhension de l'être d'après l'analytique du *Dasein*.

L'homme de la vie naturelle [le héros du l'œuvre précédente] et l'homme de la vie réflexive [le narrateur du récit précédent] apparaissent dans *La Chute* sous la forme de deux personnages. Le héros est représenté par l'assassin et voleur du tableau, visiteur anonyme du café Mexico-City; et le narrateur est représenté par le gorille propriétaire du café Mexico-City. Cependant, nous pensons que le héros et le narrateur de jadis ne sont pas pris désormais comme des identités individuelles, chacun d'eux représente plutôt aujourd'hui une sphère de la compréhension qui fait partie de la totalité de l'histoire de la vérité engagée dans le processus de temporalisation de l'écriture. Tant le héros que le narrateur de l'écriture d'hier est aujourd'hui le représentant de la génération respective qui a permis d'effectuer de la signification mise en oeuvre par le processus d'écriture. Chacun d'eux représente donc une sphère du parcours de compréhension. Le voleur représentant le héros de jadis se rapproche de la génération et de la compréhension du héros de l'histoire de *L'Étranger*. Il expose la compréhension d'avant l'inauguration du récit *L'Étranger*. Le gorille représentant le narrateur de jadis s'approche de la génération du narrateur du récit de *L'Étranger*. Il expose donc la compréhension d'après l'inauguration du récit *L'Étranger*.

En résumé, nous pensons que le voleur de tableau représente la génération contemporaine du héros de *L'Étranger* dans la mesure où celui-ci signale le moment de l'élan initial qui a permis la naissance de l'écriture. Le voleur a dérobé le tableau représentant la lecture absente de *L'Étranger* et de l'œuvre de l'auteur dans son ensemble. Mais celui-ci n'a pas révélé le sens de ce tableau parce qu'il ne le comprenait pas encore. Et il ne comprenait pas la signification de ce tableau, car il était incapable de dévoiler la signification positive impliquée dans l'expérience dont il a été l'agent. Il était pris dans les mailles de l'horizon de compréhension où s'inscrivait son existence. Le voleur a transmis ce même oubli au gorille représentant le narrateur du récit et les lecteurs qui ont perpétué une interprétation où la signification de ce tableau ne figurait pas. Le gorille représente la génération contemporaine de la création de *L'Étranger*; il représente le savoir émergeant des pages de *L'Étranger*; il représente la génération contemporaine du narrateur du récit antérieur. Le gorille est donc le narrateur du récit de *L'Étranger* qui vient hanter les pages du récit actuel; il est l'homme qui a dévoilé l'horizon de compréhension, inauguré la temporalité, découvert sa liberté et fait de l'écriture l'espace de l'inscription de cette liberté et de cette temporalité. Néanmoins, tout ce qu'il représentait jadis ne se révélait pas encore sous forme de savoir explicite, car lui non plus n'était pas encore capable de comprendre le sens que

l'horizon qu'il dévoilait renfermait. Il a été seulement l'agent de l'ouverture et non le réalisateur des contenus dévoilés par cette ouverture. Il a été l'homme qui a essayé de prendre entre ces doigts le cours du temps et de faire de l'avenir la possibilité d'imprimer l'apprentissage de sa conscience et de sa pensée sous forme de discours. Cependant, il n'était pas encore capable de percevoir la valeur que renfermait l'acte d'écrire, de penser et de prendre conscience des événements de l'existence.

Vous avez raison, son mutisme est assourdissant. C'est le silence des forêts primitives, chargé jusqu'à la gueule. Je m'étonne parfois de l'obstination que met notre taciturne ami à douter des langues civilisées. Son métier consiste à recevoir des marins de toutes les nationalités dans ce bar d'Amsterdam qu'il a appelé d'ailleurs, on ne sait pourquoi, *Mexico-City*. Avec un tel devoir, on peut craindre, ne pensez-vous pas, que son ignorance soit confortable? Imaginez l'homme de Cro-Magnon pensionnaire à la tour de Babel! Il y souffrirait de dépaysement, au moins. Mais non, celui-ci ne sent pas son exil, il va son chemin, rien ne l'entame. Une des rares phrases que j'aie entendues de sa bouche proclamait que c'était à prendre ou à laisser. Que fallait-il prendre ou laisser? Sans doute, notre ami lui-même (C, p. 8).

Le gorille transmet ce tableau et cette même incompréhension du monde à *l'esprit du monde*; esprit qui est représenté par l'orateur du récit lui-même. Et celui-ci perpétue aujourd'hui la même incompréhension, le même oubli qui régnait jadis: "Eh bien, j'étais présent quand le maître de céans l'a reçu [le tableau] et quand il l'a cédé. Dans les deux cas, ce fut avec la même défiance, après des semaines de rumination" (C, p.9).

Il faut toutefois remarquer que l'esprit absolu parlant aujourd'hui a été présent pendant tout le processus de transmission. Quand le tableau a été volé par le voleur et l'a passé au gorille, et quand celui-ci a passé ce tableau à l'orateur du récit d'aujourd'hui, l'esprit y est présent en témoignant le procès de la compréhension. Cela arrive parce que l'orateur du récit actuel est l'esprit qui juge l'œuvre et accomplit le transfert d'une même connaissance d'une génération à l'autre. Mais le but fondamental de son discours consiste à oblitérer la bonne répétition qui permet l'émergence de nouvelles interprétations au sein du savoir établi. L'orateur de *La Chute* répète toujours le même apprentissage, mais pas pour dévoiler la différence; au contraire, il répète le souvenir et l'expérience d'hier pour effacer la différence qui devrait s'imposer à travers la répétition. Son discours ne vise qu'à transmettre des connaissances figées par la tradition à un interlocuteur muet et passif qui devrait lui aussi plus tard répéter exactement le discours qu'il écoute de l'esprit du monde qui prend la parole aujourd'hui:

Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie. Prononcez vous-même les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche: 'O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!' Une seconde fois, hein, quelle imprudence! Supposez, cher maître, qu'on vous prenne au mot? Il faudrait s'exécuter. Brrr...! l'eau est si froide ! Mais rassurons-nous! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement! (C, p. 169-170).

De *L'Étranger* jusqu'à *La Chute*, trois étapes de compréhension se sont développées. N'est-ce pas pour cette raison que Clamence parle des trois polices qui se sont mises à chercher ce tableau mais qui ont échoué dans leur entreprise? "L'idée, par exemple, que je suis le seul à connaître ce que tout le monde cherche et que j'ai chez moi *un objet qui a fait courir trois polices* est purement délicieuse" (C, p. 105; nous soulignons).

Nous pensons que par les trois étapes du parcours de compréhension le sens donnant positivité à l'entreprise réflexive et à l'écriture continue absent. Initialement, la signification était absente à cause de l'innocence du héros de l'histoire narrée par *L'Étranger*. Le héros d'hier vivait la vie dans l'immanence et il était incapable de comprendre le sens de son existence avant la réflexion. Après, la signification était absente parce que la pensée du narrateur d'hier mettait en évidence une négation visant à anéantir le non-sens régnant dans le monde. Mais cette négation ne pouvait pas encore ériger la positivité qu'elle renfermait en soi. Le narrateur du récit de *L'Étranger* émergeait comme l'homme de la réflexion réalisant son existence à travers du projet de l'écriture. Mais celui-ci était lui aussi encore incapable d'atteindre la positivité implicite dans l'écriture sous forme de négation. L'écriture révélait à peine l'inactualité de la signification essentielle renfermant l'expérience dans son ensemble. Finalement, dans *La Chute*, la signification continue absente; mais elle est absente dans la culpabilité des hommes, parce que ceux-ci n'ont pas su répondre à l'appel que l'œuvre d'hier inscrivait implicitement sous forme d'inactualité. Ainsi, la culpabilité s'inscrit-elle dans le récit parce que les hommes - lecteurs et critiques de l'œuvre - n'ont pas su donner actualité à ce qui était inscrit virtuellement et potentiellement dans l'écriture d'hier<sup>39</sup>. Positivité qui était implicite dans l'acte de refus représentant la révolte camusienne.

---

<sup>39</sup> Nous essayerons de préciser plus tard la signification de l'écriture lorsque nous serons prêts à dévoiler la différence entre l'entreprise réflexive s'attachant à la conscience et l'entreprise de l'écriture s'attachant au désir. Dans le premier discours, le but est la compréhension de soi-même et le départ de cette compréhension est la réflexion et la prise de conscience révélant la liberté du sujet. Mais dans le deuxième discours, le but de la pensée est l'exigence de réaliser la justice entre les hommes, impératif se révélant par la rencontre de l'*autre* réveillant chez le

Nous pensons que la culpabilité s'affirme dans le récit actuel de manière définitive parce que *La Chute* réalise le troisième moment du parcours de compréhension, qui est le moment de l'interprétation; interprétation qui devrait réaliser la synthèse du parcours dialectique de compréhension. Nous croyons que, représentant le troisième cercle de la trajectoire de la compréhension, *La Chute* signale finalement de manière définitive la faillite de l'entreprise dialectique de la compréhension, car ce récit concrétise l'échec de l'interprétation. Celle-ci est incapable de transformer en positivité la négation de l'écriture d'hier. Et cette faillite signifie aujourd'hui La Chute de l'homme de l'écriture lui-même. Car, désormais, l'écriture montre l'impuissance de l'homme de transformer le monde; elle montre son incapacité de sublimer le monde donné et les actes de la vie empirique du héros du récit de jadis. Ainsi, *La Chute* finit par affirmer l'irréductibilité de la nature humaine et l'irrévocabilité des événements historiques.

### **3.2.3 Grèce, Paris, Hollande: les trois sujets d'une vérité**

Dans *La Chute*, le temps acquiert une représentation spatiale parce que l'écriture présente la stagnation du temps. Le temps est vécu dans l'immanence de la conscience; mais celle-ci affirme son incapacité de transcender les contenus qu'elle dévoile. Le temps inscrit par l'œuvre est un temps statique, incapable de s'écouler en apportant ainsi la transcendance des contenus inactuels dévoilés par la réduction.

La description donnée par l'esprit absolu qui prend la parole dans le récit de *La Chute* implique la découverte de trois intentionnalités. La description révèle trois sujets désignant les trois niveaux de compréhension constituant une même expérience. Pour nous, ces trois intentionnalités sont signalées par les trois lieux géographiques: Grèce, Paris, Hollande. La problématique de l'écriture se révèle à travers le parcours de compréhension se déployant par trois lieux géographiques. Nous pensons que chaque description topographique correspond à un sujet engagé dans le parcours de compréhension constituant l'écriture dans son ensemble.

La Grèce et tout ce qui fait référence à des pays chauds et pleins de soleil de la méditerranée désignent le temps de l'expérience perceptive. La Grèce présente donc le moi perceptif et psychologique qui a été oublié par l'esprit d'aujourd'hui et qui ne peut plus être

---

sujet le sentiment de bonté vers *autrui*, sentiment renvoyant en question la liberté du sujet par son face à face avec *autrui*.

dévoilé par son discours. La Grèce signale le passé immémorial, sol matériel soutenant l'expérience empirique du héros de jadis; elle correspond à l'homme de la vie naturelle et mondaine, *l'être-dans-le-monde* d'hier. La Grèce correspond à la première expérience de compréhension fondant le caractère du héros de l'œuvre d'hier; elle représente la première intentionnalité s'inscrivant par le parcours de compréhension. L'homme vivant en Grèce est le héros de l'histoire de *L'Étranger*; c'est Meursault d'avant la prise de conscience, d'avant le récit, d'avant la narration. Clamence parle de cet aurore païenne de sa vie: "J'avais vécu longtemps dans l'illusion d'un accord général [...]" (C, p. 94). Et c'est le paysage de la mer méditerranéenne qui révèle plus nettement le sens de cette aurore païenne de l'homme:

Dans l'archipel grec, [...] sans cesse, de nouvelles îles apparaissaient sur le cercle de l'horizon. Leur échine sans arbres traçait la limite du ciel, leur rivage rocheux traçait nettement sur la mer. Aucune confusion; dans la lumière précise, tout était repère. Et d'une île à l'autre, sans trêve, sur notre bateau, qui se traînait pourtant, j'avais l'impression de bondir, nuit et jour, à la crête des courtes vagues fraîches, dans une course pleine d'écume et de rires. Depuis ce temps, *la Grèce elle-même dérive quelque par en moi, au bord de ma mémoire, inlassablement...* Eh! Là, je dérive, moi aussi, je deviens lyrique! Arrêtez-moi, cher, je vous en prie (C, p. 113-114; nous soulignons).

La Grèce représente donc l'innocence de l'homme vivant dans un temps sans histoire. Il est l'homme qui avait encore un cœur pur: "A propos, connaissez-vous la Grèce? Non, Tant mieux! Qu'y ferions-nous, je vous demande? Il y faut des cœurs purs. Savez-vous que, là-bas, les amis se promènent dans la rue, deux par deux, en se tenant la main" (C, p. 114). Dans une certaine perspective, cet homme ancien habitant en Grèce est le héros de *L'Étranger* d'avant le meurtre; l'homme qui n'est pas encore devenu le sujet émergent dans les pages du récit antérieur. Il est l'homme antérieur à la prise de conscience; l'homme qui n'était pas encore le sujet constituant l'histoire et la temporalité par le biais de l'écriture. Car le sujet émergent de *L'Étranger* est le narrateur du récit, représentant la subjectivité, l'historicité et la temporalisation instaurés par l'écriture de jadis. L'homme de la Grèce représente donc l'homme païen qui nous renvoie au récit antérieur; qui nous renvoie au héros célébré dans les pages de *Noces* où Camus expose l'apprentissage de la double vérité parlant de la joie de vivre dans la nature enseignant à la fois le sens de la mort et celui de la vie. Dans ce récit de jeunesse de l'auteur, et la beauté de la nature et la joie de vivre auprès du monde naturel ne se détachent pas de l'évidence de la finitude de tout vivant. La Grèce symbolise l'acceptation qui s'inscrit dans la double vérité de la création

camusienne. Vérité signalant la double exigence d'acceptation et de refus qui s'inscrit dans l'œuvre camusienne.

Mais dans *Noces*, la double vérité de vie et de mort est encore celle du monde renfermé dans les limites de la nature. Car *Noces* parle d'un monde sans histoire, d'un monde naturel répétant l'éternel cycle de vie et de mort, d'apparition et de disparition. Ici, le héros est l'homme immergé dans l'absolu de l'existence. Sa vérité est celle de l'homme hors de l'histoire; de l'homme de l'espace physique, de la nature. Il n'est pas encore engagé dans le cours de l'histoire. Cependant c'est l'existence de ce héros qui enseigne la valeur qui oriente le chemin de compréhension. Car c'est ce héros qui représente le fondement sur lequel repose le parcours de compréhension inscrit par les deux œuvres analysées dans ce travail.

Alors, c'est comme si la démarche artistique de Camus prenait son origine, non pas dans la nécessité de transformer le monde, de s'engager dans l'histoire, dans le temps constituant le devenir de l'humanité par les travaux et les réalisations humaines; mais, au contraire, dans ce temps éternel de la répétition où le monde attend la maturation de ses fruits par le travail patient du cercle de répétition de la nature. La Grèce indique la source de l'œuvre camusienne; car ce récit représente le puits d'où jaillit l'eau nourrissant sa création. La Grèce représente la source poétique soutenant les écritures de l'auteur, qu'elle soit philosophique, politique ou littéraire; elle représente la célébration de la beauté du monde. C'est comme si l'origine de la création camusienne reposait sur l'art lui-même, l'art comme célébration de la beauté, comme acceptation du temps immanent de la nature, et non pas l'art comme moyen de transformation du monde, où s'inscrit la révolte de l'homme face à sa condition humaine, où s'inscrit le refus humain du devenir historique de l'humanité.

Dans *L'Étranger*, le héros est l'homme innocent d'avant le meurtre, celui qui se baigne dans la mer avec Marie sur la même plage que celle où il tuerait plus tard un autre homme, son frère: l'Arabe: "Quand le soleil est devenu trop fort, elle [Marie] a plongé et je l'ai suivie. Je l'ai rattrapée, j'ai passé ma main autour de sa taille et nous avons nagé ensemble" (*E*, p. 31-32). Ici, l'homme est nature dans nature, et est l'eau dans l'eau; il est l'animal immergé dans le monde naturel. L'homme de *Noces* est tel que enseigne George Bataille: "[...] tout animal est *dans le monde comme de l'eau à l'intérieur de l'eau*"<sup>40</sup>. Ici, le héros est l'homme d'avant la prise

---

<sup>40</sup> *La théorie de la religion*, p. 25.



conscience, d'avant le recul à partir duquel il appréhende le sens de son existence par le biais de la réflexion.

Mais, paradoxalement, c'est dans le *moi* naturel - qui est pure jouissance du monde - que demeure la possibilité de la reconnaissance de l'*autre* par le sujet de l'écriture. Reconnaissance qui est pour nous le vrai sujet de l'œuvre d'hier. Car, dans cette immanence de l'homme et du monde, Camus n'est jamais seul. Au contraire, il est toujours accompagné par un autre être avec qui il rentre dans la nature constituant son monde comme totalité englobant lui et l'*autre*. Tel que nous le percevons dans *Noces à Tipasa*: "J'y suis souvent allé avec ceux que j'aimais et que je lisais sur leurs traits le clair sourire qu'y prenait le visage de l'amour"<sup>41</sup>. Et ce paradis de l'amour est celui de la nature qui se présente dans la fusion de l'homme et de la mer, de la mer et la terre, tous, dans un monde immanent et encore sans horizon:

Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celle-ci dans celle-là, et nouer sur sa peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. Entré dans l'eau, c'est saisissement, la montée d'une glu froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère – la nage, le bras vernis d'eau sorti de la mer pour se dorer dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles ; la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes – et l'absence d'horizon<sup>42</sup>.

La Grèce représente l'innocence de l'homme; mais c'est cet homme qui a pris le chemin conduisant vers la compréhension. Désirant appréhender le sens de ses actes - du meurtre et de l'absence de justice entre les hommes -, l'homme innocent entre dans le chemin de la compréhension, entre dans la vie réflexive. L'homme habitant en Grèce est l'homme innocent de jadis, mais c'est aussi l'homme qui a ressenti le désir de comprendre sa vie et le monde qui l'entoure. Le jour de sa rencontre fondamentale avec l'*autre*, l'homme innocent d'autrefois a ressenti, en donnant la mort à autrui, le poids de sa responsabilité en face du malheur instauré dans le monde par son acte. Ainsi, l'homme habitant en Grèce représente aussi bien l'innocence du héros que la culpabilité de l'homme en face du malheur. Il est l'homme d'avant la naissance du narrateur de *L'Étranger*, mais il est aussi l'homme qui entend l'impératif de comprendre le déséquilibre qui s'instaure dans le monde par la mort d'*autrui*: produit de son acte libre.

---

<sup>41</sup> "Noces à Tipasa" In.: *Noces*, p. 15.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

Dans *La Chute*, la Grèce représente plutôt ce qui a été oublié au cours de la démarche de compréhension; elle signale l'oubli du côté de la vérité parlant des limites des pouvoirs humains de transformer le monde<sup>43</sup>.

Paris marque le temps de l'expérience de la pensée; il signale le passé remémoré par le récit; il indique l'intentionnalité du narrateur de l'écriture de jadis, le *je* réflexif de l'écriture antérieure. Paris correspond à l'homme de la pensée; indique la vie transcendantale; il signale l'homme de la prise de conscience correspondant à la subjectivité de l'homme de la vie intentionnelle. Paris indique le *je* réflexif racheté par l'esprit qui profère le discours du récit actuel; il montre le sol sur lequel repose la réflexion de l'orateur de *La Chute*.

De plus, Paris correspond au moment de la naissance du récit *L'Étranger*; il représente la nécessité ressentie par l'homme de s'engager dans le cours du monde pour réaliser sa liberté. Paris marque le désaccord de l'homme avec le monde, le moment de la dissonance et de la rupture, celui de l'instauration du trajet existentiel de compréhension du sujet de l'écriture, celui de la réduction phénoménologique. C'est ici qu'émerge la temporalisation de l'existence humaine; s'inaugure le devenir de la vérité du sujet de l'écriture. La temporalisation du devenir humain signifie l'instauration de l'historicité de l'homme. La temporalité et l'historicité formalisent le destin humain. Elles sont marquées par le refus, la négation et la révolte, inscrites au sein de la pensée par la prise conscience. L'homme inscrit sa pensée, sa conscience et son écriture au sein de l'existence incarnée en essayant de transformer le monde et de construire une destinée à travers l'œuvre.

Le narrateur de *L'Étranger* est l'homme de la prise de conscience de l'absurdité de l'existence. C'est l'homme qui découvre sa liberté et sa conscience. Mais liberté et conscience se traduisent ici dans le mouvement de révolte. En effet, c'est la révolte qui écrit et engage l'homme dans le parcours de compréhension, puisque c'est elle qui inscrit l'historicité humaine dans le monde de la matière. Ainsi, Camus écrit dans *L'homme révolté*:

---

<sup>43</sup> Selon Camus, qui sont les Grecs? Dans *L'Été*, Camus nous explique: "Nous avons exilé la Beauté, les Grecs ont pris des armes pour elle. Première différence, mais qui vient de loin. La pensée Grecque s'est toujours retranchée sur l'idée de limite. Elle n'a rien poussé au bout, ni le sacré, ni la raison, parce qu'elle n'a rien nié, ni le sacré, ni la raison. Elle a fait la part de tout, équilibrant l'ombre à la lumière" (p. 139-140). Et il complète: "Les Grecs qui sont interrogés pendant des siècles sur ce qui est juste ne pourraient rien comprendre à notre idée de justice. L'équité pour eux, supposait une limite tandis que tout notre continent se convulse à la recherche d'une justice qu'il veut totale. À l'aurore de la pensée grecque, Héraclite imaginait déjà que la justice pose des bornes à l'univers physique lui-même 'Le soleil n'outrépassera pas ses bornes, sinon les Erinyes qui gardent la justice sauront la découvrir'" ("L'Exil d'Hélène". In. *L'Été*, p. 140)

Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir du moment de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est aventure de tous. Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le 'cogito' dans l'ordre de la pensée: elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes<sup>44</sup>.

L'homme vivant à Paris est celui dont parle Clamence. Le récit de Clamence raconte son passé vécu à Paris, lorsqu'il était l'avocat des innocents: de la veuve et de l'orphelin: "Il y a quelques années, j'étais avocat à Paris et, ma foi, un avocat assez connu. Bien entendu, je ne vous ai pas dit mon vrai nom. J'avais une spécialité: les nobles causes. La veuve et l'orphelin" (C, p. 23). L'innocence de l'orateur s'appuyait auparavant sur cette certitude d'être du côté de ceux qui souffraient et avaient besoin de justice: "On aurait cru vraiment que la justice couchait avec moi tous les soirs. Je suis sûr que vous auriez admiré l'exactitude de mon ton, la justesse de mon émotion, la persuasion et la chaleur, l'indignation maîtrisée de mes plaidoiries" (C, p. 24). Mais, désormais, le soupçon s'installe dans l'esprit de cet homme qui se croyait auparavant innocent. Clamence découvre qu'il n'a jamais désiré que son propre bien: "La face de toutes mes vertus avait ainsi un revers moins imposant" (C, p. 100). La mémoire de Clamence lui révèle la vérité de sa vie: "Je courais ainsi, toujours comblé, jamais rassasié, sans savoir où m'arrêter, jusqu'au jour, jusqu'au soir plutôt où la musique s'est arrêtée, les lumières se sont éteintes. La fête où j'avais été heureux..." (C, p. 38).

La Hollande marque le temps de l'expérience transcendantale; elle représente le présent du récit, l'*Ego transcendental* qui survole l'expérience de la conscience en fermant le parcours dialectique de compréhension. La Hollande représente l'analyse de la conscience déployée par la philosophie constituante. Elle formalise le troisième moment du parcours phénoménologique; troisième cercle de la compréhension par lequel la pensée essaie de donner de la positivité aux contenus inactuels appris par la réduction phénoménologique. Ce pays montre le moment où la conscience essaie d'ériger un savoir fondé sur les deux expériences antérieures: celle de la vie psychologique du héros de jadis et celle de la vie réflexive du narrateur d'hier. Ce troisième moment de réflexion repose plutôt sur l'homme de la pensée, sur l'homme de la prise de conscience d'hier: le narrateur de *L'Étranger*.

---

<sup>44</sup> *Op.Cit.*, p. 36.

L'homme qui vit aujourd'hui en Hollande est l'esprit du monde survolant toute l'histoire du sujet de l'écriture. Il représente la conscience absolue, la surconscience proclamant le savoir absolu. Clamence est ici le juge-pénitent proclamant la nature inchangée de toute l'humanité. Le paysage d'Amsterdam révèle cette fermeture de la conscience sur soi-même produisant le savoir absolu:

Un village de poupée [...] Voilà, n'est-ce pas, le plus beau des paysages négatifs! Voyez, à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite, la grève livide à nos pieds et, devant nous, la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes. Un enfer mou, vraiment! Rien que des horizontales, aucun éclat, l'espace incolore, la vie morte. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux? Pas d'hommes, surtout, pas d'hommes! Vous et moi, seulement, devant la planète enfin déserte! (C, p. 85-86).

La Hollande marque l'absolu de la conscience qui s'est renfermée dans les limites de l'autosuffisance de la monade constituante. Elle représente l'*Ego absolu*, le *Sujet transcendantal*; la conscience absolue qui accepte le cours de l'histoire et les exigences de la révolte, mais oublie les valeurs qui devraient soutenir le mouvement de révolte. La Hollande représente la négation pure de l'homme historique et révolté; de l'homme qui s'engage dans le mouvement de révolte sans se souvenir de l'affirmation de la vie qui est antérieure à l'instauration de la démarche historique et qui devrait pourtant soutenir le mouvement de négation de la conscience. *La Chute* incarne l'esprit historique dont parle Camus dans *L'été*:

L'esprit historique et l'artiste veulent tous deux refaire le monde. Mais l'artiste, par l'obligation de sa nature, connaît ses limites que l'esprit historique méconnaît. C'est pourquoi la fin de ce dernier est la tyrannie tandis que la passion du premier est la liberté. Tous ceux qui aujourd'hui luttent pour la liberté combattent pour la beauté [...] l'homme ne peut pas se passer de la beauté et c'est ce que notre époque fait mine de vouloir ignorer. Elle se raidit pour atteindre l'absolu et l'empire, elle veut transfigurer le monde avant de l'avoir épuisé, l'ordonner avant de l'avoir compris. Quoi qu'elle dise, elle déserte ce monde<sup>45</sup>.

Ici, l'homme historique s'oppose à l'artiste parce que celui-ci désire refaire le monde mesurant ses actes par la beauté qui demeure à l'origine du monde: le monde de la nature; tandis que celui-là désire refaire le monde par sa rage face à un monde en désaccord avec ses exigences de bonheur et de transparence.

---

<sup>45</sup> "L'Exil d'Hélène". In: *L'Été*, p.144.

Ces trois lieux géographiques représentent donc les trois sujets à propos desquels nous avons écrit précédemment. Car la pensée qui se déploie de *L'Étranger* à *La Chute* se constitue par les trois étapes de la réflexion phénoménologique. Le départ, c'est le retour aux choses inauguré par la réduction. L'arrivée, c'est la fermeture de la conscience dans l'analyse des contenus transcendants impliqués dans cette conscience. De *L'Étranger* à *La Chute* se déploie un parcours de compréhension qui commence par le retour aux choses-mêmes inauguré par la réduction phénoménologique dans *L'Étranger* et fini dans la fermeture de la conscience par l'analyse transcendantale de la phénoménologie constituante dans *La Chute*.

Le récit de *La Chute* est donc construit sur trois sujets, trois intentionnalités et trois niveaux de compréhension. N'est-ce pas pour cela que Clamence dit que son existence se résume à vivre et à répéter moi, moi, moi? De plus, n'est-ce pas pour ce motif qu'au début du dernier chapitre, Clamence parle d'un ami qui lui disait que les personnes se divisent en trois catégories? "Voyez-vous, une personne de mon entourage divisait les êtres en trois catégories: ceux qui préfèrent n'avoir rien à cacher plutôt que d'être obligé de mentir, ceux qui préfèrent mentir plutôt que n'avoir rien à cacher, et ceux qui aiment en même temps le mensonge et le secret. Je vous laisse choisir la case qui me convient le mieux" (C, p. 139). Nous croyons que Clamence est le troisième homme décrit ici. Car nous pensons qu'il parle pour ne rien dire et qu'il ne confesse que pour fuir la révélation de son secret.

Cependant il faut préciser que l'ensemble de ces trois sujets engagés par le récit de *La Chute* n'est pas le produit solitaire d'une unique conscience renfermée dans sa monade. Car chaque sujet correspond à une intentionnalité et chaque intentionnalité correspond à une compréhension inscrite dans le langage institué dans une communauté culturelle particulière. Ainsi, chacune expose une compréhension préalable de l'être réalisée par le *Dasein*. Chaque subjectivité et chaque intentionnalité révèlent donc un langage, une compréhension et un savoir. Et c'est l'œuvre de Camus qui réalise la communication temporelle entre ces trois niveaux de compréhension attachés au destin d'une unique communauté.

Or, c'est l'objet littéraire *L'Étranger* qui est analysé par la conscience transcendantale dans *La Chute*. Ainsi, chaque sujet renvoie à une synthèse d'interprétation. De la Grèce à Paris et de Paris à Amsterdam, c'est la communauté occidentale dans son ensemble qui se réunit. Le parcours temporel inscrit de la Grèce à Paris correspond aux interprétations de la génération contemporaine de la création de la première œuvre: *L'Étranger*. Et le parcours temporel inscrit de

Paris à Amsterdam correspond aux interprétations de la génération contemporaine de la deuxième œuvre: *La Chute*. Paris représente donc la synthèse d'un ensemble d'interprétations appartenant à la génération contemporaine de la création de l'œuvre antérieure. Et Amsterdam représente la génération actuelle engagée dans cette même tradition. Amsterdam représente donc l'ego transcendantal déployé dans *La Chute*.

Nous avons vu que *L'Étranger* révèle deux cercles de compréhension, deux intentionnalités et deux sujets. Car nous avons proposé que le départ de la pensée a été le retour aux choses mêmes. Mais le résultat de ce parcours de compréhension a fini dans la fermeture de l'homme dans les limites de la conscience; conscience qui a été reconnue comme le résidu de la réduction; puisque celle-ci a été reconnue comme la source de signification. Et *La Chute* réalise justement l'analyse de cette conscience; et c'est pour cela que le récit actuel se place en Hollande, qui est le centre des choses, même en étant à l'extrémité du continent:

L'habitude, monsieur, la vocation, le désir de vous comprendre cette ville, et le cœur des choses ! Car nous sommes au cœur des choses. Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer? L'enfer bourgeois, naturellement, peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah ! Vous savez cela? Diable, vous devenez plus difficile de classer. Mais vous comprenez alors pourquoi je puis dire que le centre des choses est ici, bien que nous nous trouvions à l'extrémité du continent (C, p. 19-20).

Nous pensons que *La Chute* constitue le dernier cercle de compréhension. N'est-ce pas pour ce motif qu'en arrivant à la maison du narrateur du récit le lecteur devrait sonner trois fois avant d'entrer? "Venez chez moi, voulez-vous, vous sonnerez trois fois" (C, p. 136).

Pour nous, l'esprit parlant dans *La Chute* est l'homme révolté qui est né dans l'écriture de *L'Étranger*. Mais il n'est pas l'homme apportant le message de la révolte camusienne. Car l'esprit parlant dans *La Chute* est l'esprit incarnant la révolte nihiliste, révolte oublieuse de ses origines. Clamence incarne l'esprit de la révolte nihiliste oublieuse de la valeur instaurant pourtant le mouvement de révolte. Il n'affirme que le non de la révolte face à l'évidence de la mort, de l'injustice et de l'absence de sens dans le monde, mais oublie la vérité de le oui enseignant à l'homme les raisons de sa révolte<sup>46</sup>. Clamence est donc Prométhée qui, après avoir

---

<sup>46</sup> Qui l'homme vivant en Hollande est-il selon Camus? Dans *L'Été*, l'auteur nous parle de l'Europe meurtrière régie par la philosophie de l'histoire travaillant pour atteindre l'absolu: "Notre Europe, au contraire, lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure. Elle nie la beauté, comme elle nie tout ce qu'elle n'exalte pas. Et quoique

tué Dieu et détruit toutes les valeurs établies, prend la place du Dieu mort en construisant le règne de César, tel que Caligula.

Nous avons vu que l'acceptation de l'absurdité annoncée par le narrateur de *L'Étranger* n'a pas conduit le sujet de l'écriture d'hier à réaliser la transformation de son essence, car le héros du récit de jadis n'était pas différent du narrateur. Et, désormais, le travail de la pensée du narrateur de *La Chute* consiste à faire que cette égalité établie hier entre le héros et le narrateur du récit antérieur devienne la vérité essentielle du récit d'aujourd'hui; vérité synthétisant le sens de la totalité du parcours de compréhension. Or, l'esprit parlant aujourd'hui est aussi incapable de sublimer ses erreurs que l'était le narrateur du récit antérieur. De fait, après l'analyse réflexive, *l'Ego absolu* n'atteint pas le dépassement des contenus de la conscience dévoilés par la conscience née dans le récit antérieur. Après l'exégèse de la conscience, l'esprit continue toujours d'être le même qu'auparavant. Et ainsi son discours égalise pour la deuxième fois une égalité qui avait été prononcée une première fois par le narrateur de *L'Étranger*. Désormais l'esprit de *La Chute* égalise la vie empirique, la vie réflexive et la vie transcendantale. Les trois sphères constituant la compréhension et la temporalité du sujet de l'écriture affirment une seule et même vérité. Les trois temps de la temporalisation finissent par affirmer le même niveau ontologique d'existence: la nature inchangée de l'homme.

La réflexion de Clamence essaie d'accomplir la sublimation des contenus appris par la conscience qui est celle du narrateur de *L'Étranger*. Mais le raisonnement de Clamence ne le conduit pas à accomplir cette sublimation, au contraire, il le mène à sa chute définitive, restant dès lors perpétuellement renfermé dans les limites de sa conscience; incapable de surpasser ses erreurs et d'apprendre de nouvelles significations par les analyses de la pensée constituante.

Nous pensons que cette stagnation de la compréhension signale l'impuissance de l'écriture de devenir une praxis effective dans le monde concret. Ainsi, nous percevons que, par

---

diversement, elle n'exalte qu'une seule chose qui est l'empire de la raison. Elle recule dans sa folie les limites éternelles et, à l'instant, d'obscures Erinyes s'abattent sur elle et la déchirent. Némésis veille, déesse de la mesure, non de la vengeance. Tous ceux qui dépassent la limite sont, pour elle, impitoyablement châtiés" (p. 140). Et il ajoute: "Nous allumons dans un ciel ivre les soleils que nous voulons. Mais il n'empêche que les bornes existent et que nous le savons. Dans nos plus extrêmes démences, nous rêvons d'un équilibre que nous avons laissé derrière nous et dont nous croyons ingénument que nous allons le retrouver au bout de nos erreurs" (p. 140-141). L'auteur écrit encore: "Nous avons conquis à notre tour, déplacé les bornes, maîtrisé le ciel et la terre. Notre raison a fait le vide. Enfin seuls, nous achevons notre empire sur le désert. [...] Nous tournons le dos à la nature, nous avons honte de la beauté. Nos misérables tragédies traînent une odeur de bureau et le sang dont elles ruissellent a couleur d'ancre grasse (p. 141). Et il précise: "Plaçant l'histoire sur le trône de Dieu, nous marchons vers la théocratie [...]" ("*L'Exil d'Hélène*". In. *L'Été*, p. 142).

*La Chute*, l'écriture finit le parcours existentiel inauguré hier, en le renfermant pour toujours dans la virtualité de la pensée. La vie n'arrive jamais à devenir la vie telle qu'elle a été rêvée dans les nuits d'insomnie du narrateur de *L'Étranger*. Et nous essayons précisément de découvrir pourquoi le monde virtuel de l'écriture est condamné à rester pour toujours le monde virtuel de l'œuvre. Nous désirons comprendre pourquoi le monde virtuel de l'écriture est incapable de devenir le monde concret dans l'existence incarnée des hommes.

### **3.2.4 De la fin au recommencement**

Nous pensons que les deux récits camusiens – *L'Étranger* et *La Chute* - commencent à partir de la fin du livre, vu que la fin de ces deux récits nous renvoie au commencement de leurs écritures respectives. De plus, nous pensons que ces deux œuvres signalent le recommencement infini ou la répétition infinie du discours proféré par les narrateurs respectifs de ces deux récits.

Dans *L'Étranger*, le narrateur commence la narration des faits vécus au dernier chapitre du livre. Le discours de Meursault en face de l'aumônier marque le moment de la naissance du récit qui est le produit de la pensée de Meursault développée dans les nuits interminables qu'il passe en prison. Cela signifie que la vie recommence à la fin. Mais cette vie qui recommence se déploie dès lors dans une autre sphère de compréhension, à un autre niveau ontologique. Car, désormais, c'est la signification de l'expérience empirique qui s'inscrit dans le monde sous forme d'écriture. Dans *L'Étranger*, le recommencement du récit indique la différence s'inscrivant dans le livre par la superposition de la pensée du narrateur au-dessous des contenus de l'expérience empirique du héros. Ainsi, le commencement du livre indique l'inscription de l'écriture et de la pensée dans l'être. Cette vie qui recommence n'est pas la vie vécue, mais la signification de la vie, c'est-à-dire que ce qui recommence est le discours parlant de la vie. Cette vie recommençant est la vie virtuelle de la pensée et de l'écriture. Dès lors, ce qui recommence, c'est l'écriture désignant la signification de la vie. Ainsi, la vie charnelle du héros meurt permettant le surgissement de la vie virtuelle du discours. De plus, la réduction réalisée par l'écriture montre l'exigence d'effectuer la réduction à chaque fois que le livre est lu de nouveau par un lecteur potentiel. L'écriture exige donc la reprise infinie de la réduction par les lectures du récit qui viennent inscrire de nouveau le récit dans la tradition vivante d'une communauté. Lire *L'Étranger* signifie donc répéter toujours de nouveau la différence inscrite entre la vie vécue et la



vie pensée. De même que la vie vécue se transforme en vie signifiée passant à exister empiriquement dans le monde concret comme signification de la vie, cette signification devra se transformer encore une fois en être, substance, matière du monde; c'est-à-dire qu'elle doit devenir un savoir établi, une connaissance agissant dans le monde sous forme d'intentionnalité opérante. Et cela doit s'opérer chaque fois que le livre est relu par un lecteur qui se place alors au-delà des limites de la représentation du récit, car le lecteur de *L'Étranger* est nécessairement au-delà de l'horizon de la représentation du récit. Aussi ce lecteur devra-t-il apporter à l'œuvre son horizon de compréhension, en établissant ainsi la fusion de deux horizons de compréhensions: celui de l'œuvre et celui du lecteur.

Ainsi, nous comprenons que, commençant à partir de la fin, la pensée de *L'Étranger* suit une démarche harmonique de la pensée, prescrivant le parcours dialectique de la compréhension. C'est-à-dire que la compréhension part d'un monde naturel, d'une existence incarnée; puis, elle instaure la pensée par la négation de l'existence incarnée. Ici, la pensée réalise le travail du négatif réduisant les données de la vie empirique. La vie de la conscience se réalise alors comme discours et comme écriture; discours et écriture qui pensent la signification de la vie vécue et incarnée du héros. Mais nous percevons que cette négation se réalisant sous forme de discours désire atteindre une nouvelle incarnation; désir réincarné ultérieur dans la vie empirique et immanente de l'homme. La négation exige donc l'inscription de la positivité; elle exige sa transformation en positivité. Et c'est le lecteur du livre qui doit accomplir cette dernière étape du parcours dialectique de compréhension inscrit par le récit de *L'Étranger*.

Dans *La Chute* la fin du livre renvoie aussi au commencement du discours que l'esprit répète en face de chaque nouvel homme venant se placer devant l'écriture. Mais le recommencement de ce récit enseigne la faillite de la pensée, ce qui produit ainsi la destruction de la promesse engagée par l'écriture antérieure qui exposait le désir de transformer la négativité de la pensée en positivité, savoir et connaissance. Dans *La Chute*, au contraire de *L'Étranger*, les premières évidences deviennent les dernières. Et la négativité de la pensée est la continuation d'une pensée négative, car le discours de Clamence ne produit que la répétition du même. Ceci étant, la pensée ne se transforme jamais en connaissance, en savoir réglant l'existence pratique de l'homme dans le monde concret.

L'esprit du monde habitant en Hollande est la conscience absolue faisant l'exégèse de la vie de l'écrivain à partir de son œuvre. Par cette exégèse, Clamence découvre d'abord au centre

de sa mémoire le souvenir de la nuit durant laquelle il a entendu un rire éclatant derrière lui, rire venant des eaux de la Seine:

Je sentais monter en moi un vaste sentiment de puissance et, comment dirais-je, d'achèvement, qui dilatait mon cœur. Je me redressai et j'allais allumer une cigarette, la cigarette de la satisfaction, quand, au même moment, un rire éclata derrière moi. Surpris, je fis une brusque volte-face: il n'y avait personne. J'allai jusqu'au garde-fou: aucune péniche, aucune barque. Je me retournai vers l'île et, de nouveau, j'entendis le rire dans mon dos, un peu plus loin, comme s'il descendait le fleuve. Je restais là, immobile. Le rire décroissait, mais je l'entendais encore distinctement derrière moi, venu de nulle part, sinon des eaux (C, p. 46-45).

Cette nuit-là, se regardant dans un miroir, Clamence découvre sa double face: "Je me rendis dans la salle de bains pour boire un verre d'eau. Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double..." (C, p. 48). En se souvenant de cet événement, Clamence devient un peu malade, mais il oublie plus tard son malheur: "J'ai pensé un peu à ce rire, pendant quelques jours, puis je l'ai oublié" (C, p. 51); et continue à être l'homme qu'il était.

Ensuite, Clamence découvre au centre de sa mémoire le souvenir de la nuit durant laquelle une jeune fille se jetait dans l'eau:

Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal. Il était une heure après minuit [...] J'étais heureux de cette marche [...] Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque, fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible. Mais je poursuivis ma route, après une hésitation. [...] J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable (C, p. 81-82).

Il s'en souvient, il souffre un peu, mais il continue d'être l'homme qu'il était auparavant, car: "Nous ne désirons donc pas nous corriger, ni être améliorés: il faudrait d'abord que nous fussions jugés défaillants. Nous souhaitons seulement être plaints et encouragés dans notre voie. En somme, nous voudrions, en même temps, ne plus être coupable et ne pas faire l'effort de nous purifier" (C, p. 98).

Finalement, Clamence comprend qu'il sera toujours guetté par ce qu'il désire oublier, lorsqu'il aperçoit dans les eaux de la mer méditerranée la trace du souvenir fondamental qui le poursuivait depuis le jour qu'il était sur le pont de Paris:

Un jour, pourtant, [...] je me trouvais à bord d'un transatlantique, sur le pont supérieur, naturellement. Soudain, j'aperçus au large un point noir sur l'océan couleur de fer. Je détournai les yeux aussitôt, mon cœur se mit à battre. Quand je me forçai à regarder, le point noir avait disparu. J'allais crier, appeler stupidement à l'aide, quand je le revis. Il s'agissait d'un de ces débris que les navires laissent derrière eux. Pourtant, je n'avais pu supporter de la regarder, j'avais tout de suite pensé à un noyé. Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'océan, et qu'il m'avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême (C, p. 125-126).

En effet, Clamence découvre qu'il ne peut pas échapper au sentiment de honte et de culpabilité, mais il continue d'être l'homme qu'il était. Cependant Clamence possède désormais une méthode qui l'aide à vivre en ayant conscience de sa culpabilité. Il devient le juge-pénitent: l'homme qui accepte ses fautes, non pour les sublimer, mais pour éviter le jugement des autres:

J'ai accepté la duplicité au lieu de m'en désoler. J'ai trouvé le confort que j'ai cherché toute ma vie. J'ai eu tort, au fond, de vous dire que l'essentiel était d'éviter le jugement. L'essentiel est de pouvoir tout se permettre, quitte à professer de temps en temps, à grand cri, sa propre indignité. Je me permets tout, à nouveau, et sans rire, cette fois. Je n'ai pas changé de vie, je continue de m'aimer et de me servir des autres. Seulement, la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement et de jouir deux fois, de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir (C, p. 163-164).

Tous ces événements narrés par Clamence - le rire venant des eaux, le cri de la femme qui se jetait dans les eaux et la trace de ces souvenirs laissée dans les eaux de la mer - se sont passés dans la vie du narrateur de *La Chute* lorsqu'il habitait à Paris. Ces événements appartiennent à la vie de l'homme de la prise de conscience, mais qui avait perdu sa mémoire. Cependant, Clamence récupère alors sa mémoire en se confessant à un interlocuteur silencieux. Le récit de Clamence raconte précisément la récupération de la mémoire des événements passés qu'il avait pourtant oubliés: "Alors avec quelques vérités, j'ai découvert ces évidences peu à peu, dans la période qui suivit le soir dont je vous ai parlé. Pas tout de suite, non, ni très distinctement. Il a fallu d'abord que je retrouve la mémoire. Par degrés, j'ai vu plus clair, j'ai appris un peu de ce que je savais. Jusque là, j'avais toujours été aidé par un étonnant pouvoir d'oubli. J'oubliais tout,

et d'abord mes résolutions" (C, p. 58-59). Le discours de Clamence réalise le récit de la récupération de la mémoire perdue et tous ces événements appartiennent à l'homme qui habitait autrefois à Paris, lorsqu'il était l'avocat de la veuve et de l'orphelin.

Mais, presque à la fin de son récit, Clamence se souvient d'un événement appartenant à une vie antérieure à celle qu'il a narré jusqu'ici. Ce souvenir antérieur à tous les événements décrits par l'orateur parle d'une époque où il avait été nommé pape dans un camp de prisonniers:

Je fus interné près de Tripoli, dans un camp où l'on souffrait de soif et de dénuement plus que de mauvais traitement. [...].  
Il y avait avec moi un jeune Français, qui avait la foi. [...] Il nous regardait d'un air égaré, [...] Il nous déclarait qu'il fallait un nouveau pape qui vécut parmi les malheureux, au lieu de prier sur un trône [...] d'une voix morne, dit qu'il fallait le choisir parmi nous, prendre un homme complet, avec ses défauts et ses vertus, et lui jurer obéissance, à la seule condition qu'il acceptât de maintenir vivante, en lui et chez les autres, la communauté de nos souffrances [...] je levai le bras et fus le seul à le faire. 'Bien, Jean-Baptiste fera l'affaire'. Non, il ne dit pas cela puisque j'avais alors un autre nom (C, p.145-146).

Ce dernier souvenir est si important pour l'histoire de Clamence qu'il est même incapable de le raconter; il n'a pas même de forces pour en parler: "Mais, décidément, je suis fatigué et n'ai pas envie de penser à cette époque" (C, p. 147). Cet épisode que Clamence narre ici finit par l'acte durant lequel il boit l'eau de l'homme qui allait mourir: "Disons que j'ai bouclé la boucle le jour où j'ai bu l'eau d'un camarade agonisant. [...] j'ai bu l'eau, cela est sûr, en me persuadant que les autres avaient besoin de moi, plus que celui-ci qui allait mourir de toutes façons, et je devais me conserver à eux" (C, p. 147-148).

Ce dernier souvenir raconté par Clamence est au-dessous de tous les autres souvenirs. Et nous pensons que ce souvenir porte le secret de la culpabilité de Clamence, car ce souvenir porte le poids d'une faute originaire, à savoir celle de faire mourir l'homme au-dessus du concept de l'absurde; celle de faire mourir l'homme qui est au-dessous du mythe de Sisyphe; qui est au-dessous du mouvement de la révolte qui a émergé dans les pages de *L'Étranger*. Nous pensons que dans cette histoire l'homme qui est mort de soif, par absence d'eau est le héros de *L'envers et l'endroit*; c'est le héros de *Noces*, qui est celui de *L'Étranger* avant le travail de l'écriture. L'homme qui est mort de soif représente donc l'homme innocent de jadis; l'homme qui jouissait de la vie dans la nature auprès du corps de la femme aimée. Cet homme représente le héros de

*L'Étranger* d'avant sa rencontre d'*autrui*, d'avant le meurtre<sup>47</sup>. L'acte de boire l'eau de l'autre homme représente symboliquement le moment où s'est produit le meurtre décrit par *L'Étranger*. Mais l'acte de faire mourir l'autre de soif représente ici à la fois l'acte de tuer et d'écrire. Car l'homme qui est mort de soif représente en même temps le héros et l'autre, l'Arabe. Dans *L'Étranger*, le moment où le héros d'hier a donné la mort à l'autre communique avec moment où le narrateur a pris conscience de lui-même, se dédoublant ainsi en *je*, devenant lui-même un autre par rapport à lui-même. Nous pensons que le dédoublement de l'expérience du meurtre *moi-autrui* qui est au milieu de l'écriture de *L'Étranger* se réfléchit sur le dédoublement *moi-je* qui est à la fin du récit. Le héros est important dans *La Chute*, parce que c'est à partir du face-à-face établi entre le *moi* et l'*autre* que s'inscrit le face-à-face établi entre le *moi* et le *je*, ce face-à-face qui a produit le récit de *L'Étranger*. Or, sans la rencontre du *moi* avec l'*autre* il n'aurait pas eu lieu la rencontre *moi-je* démarrant le processus de l'écriture. Alors, devenir pape dans une communauté de prisonniers dans cette histoire racontée par Clamence renvoie au moment de la découverte de la responsabilité du *moi* envers l'*autre*; l'*autre* représentant le plus faible des hommes: la veuve et l'orphelin; qui ne sont en effet que la représentation symbolique de l'Arabe assassiné dans l'œuvre de jadis et qui vient s'incarner dans cette figure mythique de la veuve et de l'orphelin. Et le jeune qui est mort de soif dans un camp de prisonniers vient symbolisé mythiquement l'emblème de cette souveraineté du *moi* qui s'érige sur la mort de l'*autre*.

Clamence raconte trois souvenirs en trois temps différents. Il raconte ces souvenirs du plus récent au plus ancien. Il commence par le souvenir d'avoir perdu la mémoire. Puis il narre le moment où il commence à se souvenir de son passé et d'une leçon qu'il avait apprise alors. Finalement, il se souvient de sa faute fondamentale. Bref, d'abord, il remémore le souvenir le plus superficiel. Puis, il remémore un souvenir plus profond. Ensuite, il fuit l'immersion au profond du souvenir. Car Clamence préfère rester à la superficie de sa pensée, à la superficie de son souvenir. Il ne désire pas immerger au fond de sa mémoire.

D'abord, Clamence se rappelle du rire; ensuite, du cri; et finalement, du crime. Le rire renvoie au cri. Le cri renvoie au crime. Le rire apprend que l'homme est double. Ici, il apprend qu'il est le cours du temps et qu'il peut toujours se transformer au cours de ce temps qui passe. Le rire lui apprend que l'existence possède un oui et un non, qu'elle est acceptation et refus. Ici,

---

<sup>47</sup> Nous parlerons plus tard de ce jeune français qui avait la foi. Clamence précise que celui-ci n'est pas l'homme qu'il a laissé mourir de soif, mais le fait d'avoir fait cette remarque nous mène justement à rapprocher ce jeune français de celui qui est mort de soif.

Clarence apprend qu'il est le héros innocent et le narrateur criminel de jadis. Le rire lui apprend que la dualité lui impose l'exigence de choisir. Le cri lui apprend que chaque acte accompli dans le monde inscrit un cheminement à parcourir, signale une direction au devenir de l'homme. Le cri vient lui rappeler que c'est au moment de la rencontre que se produit la liberté humaine; et que, une fois l'acte concrétisé dans le monde, celui-ci inscrit une temporalité et une histoire irréductibles. Le crime vient lui rappeler que, au-dessous de tout acte, demeure la possibilité de transformation; et que, au-dessous du narrateur, demeure le héros innocent; et que celui-ci est mort pour permettre la naissance du narrateur; ce qui signifie ici l'innocence qui a été sacrifiée pour que naisse la conscience de l'homme; et que pour que celui-ci puisse reconnaître sa liberté en face de son avenir. Car, de même que la faute s'inscrit dans le monde de manière irréductible et instaure un devenir, la prise de conscience doit pouvoir inscrire dans le monde un devenir dans l'existence concrète de l'homme. La pensée et l'action concrète doivent porter le même sens de praxis.

Pendant le récit de sa vie, lorsqu'il parle de l'époque où il vivait à Paris, Clarence se réfère à l'homme qui est né dans les pages de l'écriture antérieure, à savoir le narrateur de *L'Étranger* qui a découvert sa liberté, sa révolte à travers le procès de l'écriture. Mais Clarence découvre que l'homme de la prise de conscience n'a rien fait de sa liberté et de sa conscience. Il découvre que l'homme d'hier n'est pas devenu un autre homme après sa prise de conscience, que celle-ci n'a ni transformé son essence ni inscrit une différence entre le héros et le narrateur de *L'Étranger*. De fait, la pensée, la prise de conscience et l'écriture n'ont pas permis au sujet de devenir un autre, différent de l'homme de la vie mondaine. L'homme n'a pas changé au cours de la temporalité. Par conséquent, l'écriture n'a pas produit le dépassement de la vie empirique par la pensée. De même qu'hier, aujourd'hui encore il n'y a pas de transformation de l'essence de l'homme de l'écriture. De même qu'il n'y a pas eu de différence s'inscrivant entre le héros et le narrateur d'hier, il n'y a pas une différence s'inscrivant entre le narrateur de l'œuvre antérieure et l'esprit de l'œuvre actuelle. Le temps passe, mais la temporalisation ne réalise pas de transformation au cours de son passage. Il n'y a pas de différence entre la vie empirique et la vie transcendante. De même que l'homme de la prise de conscience n'est pas différent de l'homme de la vie immanente, l'orateur de *La Chute* n'est pas différent de l'interlocuteur qu'il engage dans son discours. Et l'égalité du héros, du narrateur, de l'écrivain et du lecteur à venir signifie l'échec définitif de l'entreprise réflexive; l'échec absolu du processus de compréhension; de la pensée et

de l'écriture face au cours du temps du monde qui ne s'arrête pourtant jamais de s'écouler vers l'avenir.

Dans *La Chute*, même si la pensée recommence à partir de la fin, elle est toujours à la superficie. Car son raisonnement part d'une pensée déjà fixée. Quand l'orateur commence à parler, il immerge chaque fois au plus profond de sa mémoire; mais il fuit cette immersion dans le souvenir essentiel lui révèle le début de la vie de la conscience. Il raconte le souvenir de la prise de conscience, il parle du narrateur d'autrefois; mais il est incapable de racheter la vie du héros enseignant le bonheur et la joie que l'homme absurde connaissait déjà avant la prise de conscience. La beauté et la joie sont aussi des phénomènes de l'absurdité de la vie. Elles non plus n'ont pas de justificatifs. Elles aussi portent le poids du non-sens; cependant, elles enseignent une valeur, à savoir la valeur orientant la démarche de compréhension et la révolte comme forme de négation des données de la vie empirique, mais qui affirme le bonheur et la beauté demeurant dans le monde avant toute prise de conscience. L'homme soutenant la valeur de la révolte est l'homme jouissant de la vie dans l'élémental<sup>48</sup>, qui est le héros de *Noces*.

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Albert Camus écrit: "Créer, c'est vivre deux fois"<sup>49</sup>. Et il complète: "Nous finissons toujours par avoir le visage de nos vérités"<sup>50</sup>. Ici, Camus affirme l'avenir de toute pensée; la façon dont la chair concrétise la substance spirituelle. L'auteur ajoute: "Ainsi de l'absurde: il s'agit de respirer avec lui; de reconnaître ses leçons et de retrouver leur chair"<sup>51</sup>. Nous pensons que la création absurde affirme la répétition transcendante de la conscience, car la répétition y apparaît comme le produit de la lucidité de l'homme s'inscrivant dans la chair humaine par l'apprentissage de la pensée.

Néanmoins, cette destinée de l'écriture n'arrive pas à se concrétiser dans l'existence temporelle de l'œuvre. Jouant la place de l'interprétation de l'écriture antérieure, *La Chute* montre que la pensée d'hier continue renfermée en elle-même. Celle-ci ne réussit pas à s'incarner

---

<sup>48</sup> Selon Levinas, la condition ontologique de l'homme est celle du *moi* jouissant; *moi* se rapportant à un monde dont il jouit des éléments. Il existe donc une rupture fondamentale s'établissant ontologiquement entre l'homme et le monde qui est celle produisant le *moi* du désir qui se rapporte aux éléments désirés du monde. Le *moi* est ici l'être jouissant de choses du monde. Il est le moi du désir se rapportant à un monde qui lui donne les nourritures par lesquelles il réussit à hypostasier son existence. Levinas écrit: "Tout ce qui est donné dans le monde n'est pas outil" (p. 65). Et il précise: "Être dans le monde, c'est précisément s'arracher aux dernières implications de l'instinct d'exister, à tous les abîmes du moi qui jamais ne se dépouillera de ses masques et dont toutes les positions seront de poses, à qui la confession est impossible, pour aller sincèrement au désirable et pour le prendre pour lui-même. C'est la possibilité même du désir et de la sincérité" (*De l'existence à l'existant*, p. 68).

<sup>49</sup> *Op. Cit.*, p. 130.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

dans la vie concrète de l'homme. La signification apportée par la pensée ne retourne pas à la positivité. Au contraire le discours de Clamence enseigne la répétition d'une même connaissance qui devra être redite à chaque recommencement de la lecture du livre: "Dès ce soir, d'ailleurs, je recommencerais. Je ne puis m'en passer, ni me priver de ces moments où l'un d'eux s'écroule, l'alcool aidant, et se frappant la poitrine. Alors je grandis, très cher, je grandis, je respire librement, je suis sur la montagne, la plaine s'étend sous mes yeux. Quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et mœurs" (C, p. 165). À la fin du livre, le discours doit recommencer de la même manière qu'il a été réalisé au début du livre. Répéter toujours la même compréhension, la même signification, le même savoir pour toujours. Ici, la pensée est enfermée dans un cercle vicieux de la conscience constituante; elle signale l'éternel retour du même se réalisant dans la conscience solitaire de Clamence qui est incapable d'aller au-delà des limites de la représentation.

### **3.2.5 La place du lecteur dans *La Chute* et dans *L'Étranger***

Dans *L'Étranger*, il y a deux forces écrivant le récit. D'un côté, il y a celle qui parle du désir de transparence, d'unité, de signification de l'homme. Ce côté est représenté par le héros de l'histoire. De l'autre, il y a celle qui parle du silence, de l'absence de valeurs et de justificatifs pour la mort. Ce côté est représenté par le narrateur du récit. Cependant nous pensons que le désir de l'homme représenté par le héros n'apparaît pas explicitement dans le récit. Car le désir s'y révèle seulement par la force poussant l'homme à l'écriture. Le désir n'apparaît pas dans ce récit, mais il est le geste réalisant l'écriture.

Dans cette perspective, nous proposons que le héros de *L'Étranger* représente le oui à la vie. Car celui-ci accepte la mort enseignant que la vie est absurde. Mais, s'il accepte la mort et l'absurdité de l'existence, le héros garde au moins dans son intimité un désir d'unité et de transparence. Le héros meurt à la fin de l'histoire, et c'est de cette mort que naît le narrateur du récit. La mort du héros inscrit la signification de la vie vécue qui est prononcée par le narrateur du récit. Et c'est pour cela que la vérité du livre est exposée par la voix du narrateur parlant de la révolte, du refus, et du silence du monde.

Toutefois, en étudiant l'absurde camusien, nous apprenons que la révolte, la passion et la liberté sont les trois conséquences que l'homme pensant l'absurde atteint par son raisonnement.



Camus écrit dans *Le mythe de Sisyphe*: “Ainsi je tire de l’absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort [...]”<sup>52</sup>. Et Camus complète son raisonnement plus tard dans *L’homme révolté*: “Le révolté ne demande pas la vie, mais les raisons de la vie. Il refuse la conséquence que la mort apporte. Si rien ne dure, rien n’est justifié, ce qui meurt est privé de sens. Lutter contre la mort, revient à revendiquer le sens de la vie, à combattre pour la règle et pour l’unité”<sup>53</sup>.

Dans *L’Étranger*, l’écriture est elle-même le produit de la révolte. L’écriture signifie la vie de la conscience qui se lance dans le monde sous forme de livre réalisant la vie de la pensée émergeant de la vie comprise par le travail de la conscience. L’écriture signifie ici la naissance de la vie de l’esprit. Elle est la formalisation de l’esprit. Mais nous demandons: quel est le sens que cet esprit formalisé dans l’écriture lance dans le monde sous forme de livre? Nous répondons que ce qui transparaît dans *L’Étranger*, ce sont le silence, le hasard, la fatalité et l’absence de justificatifs. Tout cela est explicité par la voix du narrateur qui termine le livre et affirme l’écriture comme la signification vivante de la pensée incarnée dans les lignes du discours. Mais ce silence et ce refus sont forgés au-dessus du désir d’absolu et de l’acceptation qui marquent l’existence incarnée du héros. La leçon que nous pouvons alors dégager du livre, c’est le non signifiant le refus à la vie sans justification; refus imprimé dans l’œuvre par la pensée du narrateur. Mais, au-dessous de ce refus, nous percevons que s’inscrivent la passion, le désir et le oui du héros. Ainsi le récit dans sa totalité porte ces deux côtés de la révolte camusienne: le oui et le non, l’acceptation et le refus. Mais, dans *L’Étranger*, le oui du héros s’annonce de façon implicite au-dessous du discours du narrateur; tandis que le non de celui-ci se révèle explicitement par le récit. Cependant le non du narrateur ne porte pas toute la signification de l’œuvre.

La vie de l’écrivain d’hier s’érige sur celle du narrateur du récit de jadis. Car, ici, l’écrivain se présente par l’écriture elle-même. L’écrivain est le produit de cette superposition de deux sujets: le héros représentant la vie vécue et le narrateur représentant la vie pensée. L’écrivain est donc cette superposition, car il expose la vie comprise, c’est-à-dire la totalité du parcours de compréhension. Il est l’écriture dans sa totalité, celle qui incarne la signification

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>53</sup> *Op. Cit.*, p. 129.

totale du récit. Il est donc l'esprit. Mais, dans le récit, l'écrivain n'apparaît pas comme l'agent de valeurs et des contenus explicites. Car il est ici le lecteur de sa propre vie. Si l'écrivain réalise la compréhension de l'œuvre, c'est parce qu'il coïncide avec le lecteur du livre. Ici, l'écrivain est le lecteur de la vie doublement représentée: vie vécue par le héros et vie pensée par le narrateur.

Par *L'Étranger*, l'écrivain entre dans le cercle de la compréhension, mais il y occupe la place du lecteur; car il n'expose pas sa compréhension dans et par le récit. Il y apparaît comme un appel à la lecture à venir; lecture qui donnera une signification à la vie spirituelle naissante des lignes de la pensée de Meursault. Dans *L'Étranger*, l'écrivain entre dans le cercle de la compréhension, fondant ainsi la subjectivité, la temporalité et l'historicité à travers l'écriture. Ici, l'écriture signe l'ouverture de l'espace du langage et de la représentation; elle formalise l'appel au lecteur à venir, à l'interprétation des générations futures qui accomplira le sens de l'œuvre.

Par l'écriture de *L'Étranger*, la conscience s'élargit et poursuit l'apprentissage passant d'un niveau à l'autre. D'abord, il y a la compréhension du héros, c'est la situation vécue. Plus tard, il y a la compréhension du narrateur, c'est la compréhension de la situation vécue. Et finalement, il y a l'écrivain qui est le lecteur de ces deux sphères antérieures dévoilant l'écriture comme source de signification et comme milieu de réalisation de l'existence de l'homme. L'écrivain est comme l'écriture elle-même; il est l'incarnation de la vie de l'esprit, de la vie de la pensée. Alors, il manque maintenant le savoir absolu qui décrira cette vie de l'esprit qui se concrétise dans et par l'écriture. Ce sera la lecture qui donnera la signification de l'œuvre, mais celle-ci se réalisera à partir de la lecture de l'écrivain lui-même, qui est par rapport à son œuvre son propre lecteur.

Nous pensons que *La Chute* reprend cette vie spirituelle naissante de l'écriture antérieure enseignant ce double apprentissage: le refus du narrateur et l'acceptation du héros. La vie de l'esprit porte la jonction des deux côtés d'une même vérité: le refus et l'acceptation, le désir et le silence, le oui et le non. Cependant, nous croyons que *La Chute* ne parle que du refus qui est la parole du narrateur du récit de jadis, en oubliant ainsi ou essayant d'oublier le oui qui demeure au-dessous de ce non. Or, le discours proféré par l'orateur du récit actuel enseigne le refus de la mort qui est le sens de la parole prononcée par le narrateur du récit de jadis, mais il omet la vie incarnée du héros qui soutient pourtant la pensée du narrateur du récit d'hier. Dans *La Chute*, quand l'orateur dit non à la mort, il dit aussi non à la vie elle-même, c'est-à-dire qu'il dit non à la condition humaine, car l'orateur de *La Chute* reprend la voix du narrateur du récit antérieur en le

déracinant de la vie concrète d'où elle est née. Ceci étant, il décharne la pensée de la vie concrète de l'homme qui est jadis entré dans le cercle de la compréhension et qui a instauré la temporalisation et la subjectivité sous forme d'écriture.

Dans *La Chute*, l'esprit parle en face d'un interlocuteur muet. Cet esprit impose le sens définitif de l'écriture; il impose l'interprétation à venir qui sera donnée par le lecteur au futur, car le lecteur est conduit à entrer dans le récit et à répéter le discours de Clamence. Ainsi le cercle ouvert hier par *L'Étranger* se ferme aujourd'hui par *La Chute*. Il n'y a plus l'inscription de la ligne horizontale qui hier a instauré la temporalité, l'historicité et la vie spirituelle de l'écriture de *L'Étranger*. Dans le récit actuel, il n'existe plus l'appel à l'interprétation à venir qui réalisera la signification absente de l'œuvre au-delà des limites du récit. Car, par *La Chute*, l'esprit se réalise dans l'immanence de sa conscience. Il expose la signification définitive de l'existence temporelle du sujet de l'écriture. Le cercle se ferme; la totalité est atteinte; le savoir absolu est accompli. Et cela arrive parce que l'orateur de *La Chute* oublie l'un des deux côtés sur lequel la vie de l'esprit parlant aujourd'hui s'est érigée. En fait, l'esprit parlant dans le récit d'aujourd'hui est un esprit décharné; un esprit sans situation, sans vie et sans la mémoire de son origine. Et celui-ci ne parle aujourd'hui que du non de la révolte en oubliant le oui sur lequel reposait hier sa révolte; oui donnant signification à la négation implicite dans le mouvement de révolte.

Cependant, malgré ces constatations et à cause de cela précisément, nous pensons que la signification du livre demeure dans ce qui reste caché au-dessous ou au-dessus du discours proféré par le récit. Nous pensons en effet que la signification de l'écriture n'est pas celle annoncée par le discours de Clamence. Nous voulons montrer que la signification de l'écriture nous enseigne précisément ce qui a été oublié par l'esprit du monde parlant aujourd'hui, à savoir la joie, l'innocence, la beauté; c'est-à-dire tout ce qui soutient la vie du *moi*, le héros; l'homme représentant le départ de la trajectoire de compréhension. Beauté, joie et innocence que le héros connaissait déjà avant son entrée dans la temporalisation de son existence. Car ce qui apparaît à la surface du récit de *La Chute*, à savoir le refus de la mort, le désir de domination, c'est ce que l'écriture refuse aujourd'hui comme sa signification. Ainsi, la leçon que nous pouvons dégager de l'écriture n'est pas le non à la mort annoncé par l'orateur du récit. Au contraire, nous pensons que ce que nous pouvons appréhender par l'écriture, c'est la nécessité de repérer tout ce qui est absent du discours de l'orateur: le oui à la vie, l'acceptation de la condition mortelle de l'homme, le

hasard du monde, la gratuité de la vie humaine et l'absence de justificatifs aussi bien pour le bonheur que pour la mort.

Or, *La Chute* est un récit essentiellement scatologique. Par là, nous désirons dire que pour qu'une autre signification puisse se réaliser au centre du discours de la représentation de l'œuvre, pour qu'une signification différente de celle proclamée par Clamence puisse venir au monde, il faut que le lecteur, qui est mis dans l'œuvre par la parole même de Clamence puisse rompre le cercle de compréhension et l'immanence de la pensée de l'esprit du monde qui parle aujourd'hui; qu'il puisse se détacher de la représentation du discours du récit.

Nous proposons donc que, par *La Chute*, l'écrivain ferme le cercle de la compréhension, car il y propose l'accomplissement de la signification de l'écriture, non pas dans le prolongement de celle-ci – comme la signification de *L'Étranger* se réalisait –, mais au-dehors des limites de l'écriture. La lecture ne devra plus réaliser la compréhension transcendante de l'écriture, comme elle se réalisait par le récit de jadis. Mais, au contraire, la temporalité devra désormais se réaliser au-dehors du cercle proposé par l'œuvre, au-dehors de la compréhension apportée par le discours de Clamence. Comme le lecteur est dans ce récit, il faut donc qu'il sorte des limites de l'œuvre pour pouvoir inscrire la signification de l'écriture en dehors de ses limites. Et cette signification réalisera donc la destruction définitive du parcours de compréhension. Par *La Chute*, le lecteur est l'homme qui devra rompre le cercle de l'écriture. Le lecteur est au-dedans du récit; mais, comme il s'y inscrit par son silence, et comme son silence est provoqué par le discours de Clamence, alors pour qu'il réussisse à accomplir la signification implicite dans le texte, le lecteur devra rompre son identification avec la parole proclamée par l'orateur.

Dès lors, la signification ne devra plus se réaliser par la superposition de la compréhension du lecteur au-dessus du cercle de compréhension de l'écriture, comme dans le récit de jadis. Dans *L'Étranger*, la compréhension du lecteur devra précisément se réaliser par la superposition de sa compréhension sur le parcours de compréhension instauré par l'écriture, en l'accomplissant et en l'élargissant. Dans *La Chute*, au contraire, le lecteur ne devra plus réaliser la continuation du parcours de compréhension, réalisant ainsi la synthèse du récit; synthèse donnant une signification à ce qui dans l'écriture n'était que silence, lacune et trace. Dans *La Chute*, au contraire, le lecteur devra détruire la représentation annoncée par le récit; il devra détruire le parcours dialectique de temporalisation inauguré par le récit antérieur. En faisant du lecteur un participant silencieux du récit, l'écriture de *La Chute* provoque la réaction du lecteur et

clame sa liberté d'interprète. L'écriture d'aujourd'hui conduit le lecteur à vouloir posséder sa propre voix, à vouloir exercer sa liberté en face de la représentation du récit. Et cette voix devra justement contredire le sens du discours proféré par l'esprit historique de Clamence. Libre, le lecteur devra détruire le parcours de compréhension instauré hier, détruire le chemin de compréhension commencé par l'œuvre de la jeunesse de l'auteur aboutissant dans le discours de Clamence. Libre, le lecteur sera alors l'homme placé au-dehors des limites de la représentation de l'œuvre.

### **3.3 Vérité, devenir et mort**

#### **3.3.1 Révolte, signe de l'existence humaine**

Nous pensons que la révolte représente pour Albert Camus l'existence humaine elle-même. Dans l'œuvre camusienne, la révolte apparaît comme l'essence de l'existence de l'homme moderne qui fait face à un monde où règne le silence de Dieu et où il n'y a plus de valeurs absolues orientant la démarche historique de l'humanité. Mais nous pensons que la révolte camusienne est comme l'absurde: tension entre le oui et le non; tension entre le refus et l'acceptation. Le refus est du côté du désir, tandis que l'acceptation est du côté du silence. Mais le refus s'érige contre le silence, tandis que l'acceptation s'érige contre le désir. Ainsi la révolte naît d'une adhésion à la vie, car elle montre qu'il y a quelque chose dans la vie qui mérite le mouvement de révolte, quelque chose pour quoi il vaut la peine de lutter et même de mourir. Si la révolte refuse le réel, tel qu'il se présente, c'est parce qu'elle dit oui à la vie. Et c'est cette vie émergeant au sein de la pensée révoltée qui devra être défendue contre tout ce qui humilie l'homme. Camus écrit:

En même temps que la répulsion à l'égard de l'intrus, il y a dans toute révolte une adhésion entière et instantanée de l'homme à une certaine part de lui-même. Il fait donc intervenir implicitement un jugement de valeur, et si peu gratuit, qu'il le maintient au milieu des périls. Jusque là, il se taisait au moins, abandonné à ce désespoir où une condition, même si l'on la juge injuste, est acceptée. [...] Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face. Il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas. Toute valeur n'entraîne pas la

révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur. S'agit-il au moins d'une valeur?

Si confusément que ce soit, une prise de conscience naît du mouvement de révolte: la perception soudain éclatante, qu'il y a quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier, fût-ce pour un temps<sup>54</sup>.

Mais le récit de *La Chute* n'expose pas cette tension de la révolte, car la révolte y est menée à l'extrême de sa négation, elle oublie son origine. La conscience se réalise en tant qu'*Ego transcendantal*; le sujet devient le maître de l'univers; source absolue de sens. Mais d'où jaillirait les sens s'il n'y avait plus de monde, s'il n'y avait plus l'autre s'inscrivant au-dehors des limites du même?

Dans *L'homme révolté*, Camus écrit que la révolte ne peut oublier son origine, enseignant la valeur de la vie et le dégoût de l'homme en face de la mort:

En assignant à l'oppression une limite en deçà de laquelle commence la dignité commune à tous les hommes, la révolte définissait une première valeur. Elle mettait au premier rang de ses références une complicité transparente des hommes entre eux, une texture commune, la solidarité de la chaîne, une communication d'être à être qui rend les hommes ressemblants et ligés. Elle faisait accomplir ainsi un premier pas à l'esprit aux prises avec le monde absurde<sup>55</sup>.

La révolte est donc source de valeur; elle affirme la valeur de la vie telle qu'elle devrait être; contraire à la vie absurde se révélant comme l'évidence irréductible de l'existence. Dans *L'homme révolté*, Camus expose la signification de la création se produisant à travers la mort, reconnue comme source de valeur, comme le paiement de la vie permettant la naissance d'une nouvelle vie. Dans *L'homme révolté*, Camus parle des terroristes délicats qui en 1905 en Russie ont payé de leurs vies la mort qu'ils ont causée dans le mouvement de révolte: "Celui qui accepte de mourir, de payer une vie par une vie, quelles que soient ses négations, affirme du même coup une valeur qui le dépasse lui-même en tant qu'individu historique"<sup>56</sup>. Ici, Camus écrit à propos de l'homme révolté que, en acceptant sa mort après son acte révolutionnaire, il affirme la valeur qui construira le monde futur et idéal. Camus écrit: "Il [le meurtre] est la limite qu'on ne peut atteindre qu'une fois et après laquelle il faut mourir. Le révolté n'a qu'une manière de se réconcilier avec son acte meurtrier s'il s'y est laissé porter: accepter sa propre mort et le sacrifice.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 216.

Il tue et meurt pour qu'il soit clair que le meurtre est impossible"<sup>57</sup>. L'auteur précise que l'homme qui tue devra accepter de mourir, puisque mourir sera l'unique manière permettant au meurtrier de se réconcilier avec la vie.

### 3.3.2 Le devenir camusien

Nous pensons que Camus refuse la notion de devenir au sens restreint des philosophies de l'histoire. Camus refuse le sens du devenir se constituant sans le repérage d'une valeur; coulant dans le vide; partant du néant pour atteindre l'être à la fin du parcours. Chez Camus, le devenir n'est pas une démarche partant du néant vers l'être; de la négativité vers la positivité. Camus ne conçoit pas le devenir comme le produit de la pure action humaine où l'homme produit sa transcendance faisant jaillir le temps de la subjectivation du sujet transcendantal. Camus explique: "L'histoire dans son mouvement pur, ne fournit par elle-même aucune valeur"<sup>58</sup>. Le devenir camusien se constitue donc à partir de l'affirmation d'une valeur se révélant dès le début de la trajectoire de compréhension.

Dans *L'homme révolté*, Camus écrit: "La dialectique historique, par exemple, ne fuit pas indéfiniment vers une valeur ignorée. Elle tourne autour de la limite, première valeur"<sup>59</sup>. Ainsi, pour Camus, ce ne sera pas par l'effort réflexif que l'homme atteindra la valeur à la fin de la dialectique, car la valeur s'inscrit déjà dans l'existence mondaine de l'homme, dans le présent de la sensibilité. Pour Camus, la sensibilité n'est pas le sol de la réflexion, le début de la synchronisation du temps; au contraire, la sensibilité est la diachronie du temps, elle représente l'ouverture à l'*autre* éprouvée au sein de la vie incarnée du *moi* percevant. C'est cette antériorité de la valeur que Camus défend dans *L'Exil d'Hélène*, lorsqu'il écrit à propos de la pensée grecque en l'opposant à la pensée moderne:

Les valeurs pour les Grecs étaient préexistantes à toute action dont elles marquaient précisément les limites. La philosophie moderne place ses valeurs à la fin de l'action. Elles ne sont pas, mais elles deviennent, et nous ne les connaissons dans leur entier qu'à l'achèvement de l'histoire. Avec elles, la limite disparaît, et comme les conceptions diffèrent sur ce qu'elles seront, comme il n'est pas de lutte qui, sans frein de ses mêmes

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 365.

valeurs, ne s'étende indéfiniment, les messianismes aujourd'hui s'affrontent et leurs clameurs se fondent dans le choc des empires<sup>60</sup>.

Camus montre que la pensée grecque mesure les actions par des valeurs immanentes au départ de la trajectoire de compréhension. Au contraire la pensée moderne entre dans la fureur historique et meurtrière sans des repères limitant l'action et la volonté de transformer le monde.

Suivant les enseignements de la pensée grecque, la pensée camusienne se développe ayant comme soutien une valeur. Il y a une valeur orientant dès le début la démarche de compréhension dans la pensée camusienne. Nous pensons aussi que le devenir de la vérité qui s'instaure dans *L'Étranger* et se prolonge dans *La Chute* n'est pas un devenir où l'homme découvre une valeur à partir du néant; où il dévoile une signification à partir d'un non-sens absolu. Chez Camus, le devenir - la synchronisation du temps - se constitue par un dérangement du temps se produisant dans le présent de la sensibilité. Celle-ci est pure passivité<sup>61</sup> où s'inscrit la diachronie du temps qui rompt la synchronisation du temps donnée par la répétition automatique de l'instinct.

### 3.3.3 La conscience du moi et la voix d'autrui

*La Chute* oblitère la parole de continuer son parcours, empêchant la parole de se réaliser sous forme de dialogue. Nous pensons que *La Chute* représente la mort d'une vérité, parce qu'elle détruit la possibilité de dialogue entre les générations se réalisant à travers l'écriture. Ceci étant, *La Chute* soulève le problème de la nécessité que la parole a de poursuivre infiniment le parcours de compréhension et de temporalisation sans jamais s'arrêter dans une signification figée, pour que la parole ne meure pas, devenant un signe figé, sans contenu, sans sémantique.

Pour nous, toute œuvre écrite vise à sa mort comme écriture, mais une mort qui affirme pourtant le désir de renaissance sous forme de savoir<sup>62</sup>. Néanmoins, *La Chute* réalise le contraire de ce que se propose l'œuvre, car ce récit vise à empêcher que la positivité implicite dans

---

<sup>60</sup> "L'Exil d'Hélène". In: *L'Été*, p. 143.

<sup>61</sup> Pour Levinas la passivité plus passive que la passivité signale la diachronie du temps par laquelle s'inscrit le visage de l'autre. La temporalité et la subjectivité se fondent sur cette passivité parce que l'origine du langage se fonde sur le rapport du sujet à l'autre homme. Parler à quelqu'un est l'origine du langage et du discours. Le temps et l'avenir se produisent par la rencontre de l'autre parce que c'est l'impératif de la responsabilité envers l'autre homme qui indique la possibilité de la parole. Celle-ci n'est donc pas originellement représentation mais communication.



l'écriture d'hier s'inscrive finalement dans le monde sous forme de savoir. Au contraire, *La Chute* annonce l'éternelle virtualité du discours, parce que l'esprit qui prend la parole aujourd'hui refuse la mort. Et par ce refus, le discours annule la possibilité de dépassement des contenus de la conscience; il empêche que l'impensé de la pensée devienne matière de l'œuvre et de la représentation. Le discours de l'esprit de *La Chute* affirme la permanence du même; il affirme la répétition du même savoir; refusant la répétition de la différence apportée par l'écriture au moment où elle est reconnue comme l'espace où se révèle l'impensé de la conscience.

Cependant, nous percevons qu'il existe dans le récit une autre voix et que c'est celle-ci qui devra être déployée par l'interprétation. Nous pensons que cette voix n'apparaît pas dans le récit de manière évidente parce qu'elle est obliérée par le discours rhétorique de l'orateur de *La Chute*. Nous pensons que le discours de Clamence ne vise qu'à empêcher l'entente de cette voix représentant le silence qui s'était établi hier entre deux hommes qui se sont rencontrés mais qui ne se sont pas reconnus, à savoir la rencontre de Meursault et de l'Arabe dans *L'Étranger*. De plus, nous pensons que le silence de l'écriture d'hier se prolonge dans l'écriture d'aujourd'hui. Cependant, ce silence reste enfermé dans un placard. Et cette fermeture représente le silence de la conscience, l'absence d'*autrui*, la non-signification de ce silence dans les limites de la conscience.

Nous pensons néanmoins que ce serait justement l'entente de ce silence qui permettrait que la signification de justice qui s'inscrivait implicitement dans l'œuvre antérieure puisse se révéler aujourd'hui au moment de l'interprétation. Si nous essayions de donner une voix à ce silence, nous pourrions peut-être affirmer que celle-ci porte la voix de l'*autre*, car cette dernière est le vrai résidu de la réduction réalisée par l'écriture d'hier. C'est le silence de l'*autre* qui sonne au centre de la réduction. L'*autre* est l'ombre obscure s'inscrivant dans la représentation du *même*; c'est l'ombre obscure indiquant l'absence de l'homme assassiné: l'Arabe, l'*autre absolu* faisant face à la conscience constituante du sujet pensant, Meursault qui se prolonge aujourd'hui dans *La Chute*.

Nous croyons que l'entreprise phénoménologique mise en évidence par ces deux écritures révèle que la mise entre parenthèses et l'analytique de la conscience sont incapables d'appréhender l'*autre* qui est en effet l'impensé de la pensée. Le retour aux choses-mêmes qui a inauguré l'entreprise réflexive finit par enfermer la conscience en elle-même. Ce faisant, elle finit par tuer la possibilité de la reconnaissance de l'*autre* qui est le vrai résidu de la réduction.

L'approche de ces deux écritures révèle le monisme de la conscience produisant la mort de l'homme empirique et vivant: le héros de l'histoire de *L'Étranger*. Car l'esprit naissant du héros de jadis est l'esprit absolu renfermé dans la monade de la conscience et jouissant de la certitude absolue de soi-même, satisfait de son savoir. Satisfaction qui accomplit le sens de l'histoire de l'être et qui représente l'aboutissement du parcours de compréhension de l'être de l'étant.

La trajectoire aboutissant dans *La Chute* est celle qui conçoit la subjectivité comme le produit d'une auto-affection, méprisant ainsi l'absolu de l'*autre* qui coupe l'horizon de la représentation du sujet de l'écriture. Cependant, c'est l'*autre* qui provoque l'affection du sujet par soi-même. Le parcours de compréhension aboutissant dans *La Chute*, c'est celui de la liberté du sujet affirmant sa conscience et sa pensée, comme des actes s'inscrivant dans le monde. Il y a un autre parcours écrivant l'écriture, mais celui-ci reste caché aujourd'hui par le discours de l'esprit absolu. Cet autre parcours coule au-dessous des eaux de récit et réalise la vérité de l'écriture qui est celle qui affirme que l'écriture est produite par la rupture du *moi*; rupture rompant la clôture du monisme de la conscience du *même*. Ainsi la rupture du *moi* est provoquée par la rencontre de l'*autre*, car la compréhension de *soi* ne se réalise pas dans une conscience solitaire.

L'écriture vient révéler une fois de plus que la parole n'émerge que comme volonté de communication et que l'écriture n'est que l'expression de la volonté du sujet d'établir un dialogue avec l'*autre*. L'écriture vient révéler une autre fois qu'elle est le produit de la rupture du *moi* scindé par la ligne de l'*infini* ouvert par l'apparition de l'*autre* dans son horizon de compréhension. Or, la structure monadique du *moi* est scindée par l'horizon ouvert par l'*autre*; horizon rompant la représentation de la conscience du *même*.

La trajectoire de compréhension n'est alors que le produit de cette rupture de la conscience provoquée par l'intromission de l'*infini* dans l'horizon de la conscience fini. L'écriture est la réalisation d'un projet de communication où s'inscrit l'*autre* au-delà de l'horizon de la représentation et au-delà de la conscience du sujet percevant et pensant qui se dévoile à travers l'art.

Il y a donc une autre écriture au-dessous du discours de l'esprit absolu, et, dans cette autre écriture, nous pouvons entendre la voix de l'*autre*, car l'*autre* est l'absolu irréductible qui a rompu hier le confort du *moi* dans sa demeure - rupture qui s'est formalisée hier comme écriture - et qui, de nouveau, vient déranger le sujet de la constitution en lui rappelant qu'il n'est capable de réaliser l'auto-affection de son âme que s'il dévoile l'extériorité absolue ouverte par l'*autre*

dérangeant son *conatus essendis*; extériorité de l'*autre* dérangeant la demeure d'ego absolu; l'*autre* coupant l'horizon de la représentation du *moi*; rompant les limites de son identité<sup>63</sup>.

### 3.3.4 La trace de l'autre

La valeur s'inscrivant dès le début du parcours de compréhension dont parle Camus ne se présente pourtant pas explicitement dès le départ de la trajectoire. Au contraire, elle se présente dans la vie mondaine sous forme de trace; trace réveillant au centre de l'existence incarnée la nécessité du dévoilement d'une signification essentielle. La valeur y apparaît comme une trace enseignant la nécessité de la pensée. Et la pensée devra justement préciser la signification de cette trace découverte dans la vie mondaine. La pensée devra essayer d'éclaircir la vérité de cette valeur se présentant dans la vie mondaine du héros. La trace ne serait-elle pas *autrui*, forme informe, visage sans traits, vestige coupant l'horizon de la perception du *même* et limitant les puissances englobantes de la conscience? Cette valeur ne serait-elle pas *l'idée de bien* qui vient déranger l'identité satisfaite du *moi* percevant et du *je* réfléchissant?

Nous pensons que la valeur est dès le début de la trajectoire de compréhension, car elle est éprouvée à travers la sensibilité dans le présent de la diachronie qui est l'expression de la vie incarnée de l'homme. Ici, l'immanence est déjà une transcendance, car la vie mondaine est jouissance de l'*autre*, sortie de soi-même vers le *non-moi*, le monde. Et c'est pour cela que la valeur se révèle dès le début de la démarche de la compréhension. Elle est *l'idée de bien*, la seule idée qui peut déranger l'identité du *moi*, en le renvoyant ainsi en question et en lui révélant l'urgence de la pensée et de la trajectoire dialectique de compréhension. Le temps de la diachronie soutient donc la synchronisation et la temporalisation du récit, car l'immanence n'est pas une immanence et la vie incarnée est déjà marquée par le sceau de la transcendance. Mais

---

<sup>63</sup> Selon Levinas, l'être dans le monde signifie le pouvoir de l'existant de s'arracher à l'être anonyme qui est nommé par la philosophie levinasienne *il y a*. Ici, l'existant accomplit son existence en hypostasiant son exister. Cependant cet arrachement de l'être anonyme où l'existant se pose comme liberté ne signale pas encore la possibilité du sujet de rompre la monade constitutive du *moi*. Ce premier mouvement de l'hypostase montre déjà l'exotisme de l'existant au monde mais il n'affirme pas encore la possibilité de la socialité et du langage. Car dans le courant de la conscience qui constitue la vie du *moi* dans le monde, celui-ci se maintient comme quelque chose d'identique à travers la multiplicité changeante du devenir. Le temps qui permettra la temporalité du sujet ne viendra que par un deuxième mouvement. Celui-ci sera accompli par l'entrée l'*autre* dans l'horizon de la lumière dans laquelle l'existant accomplit son exister. C'est l'entrée d'*autrui* dans le champ de la vision du *moi* qui brise le définitif du *moi*. En effet, la possibilité d'assumer l'existant repose sur cette entrée de l'*autre*, puisque le temps et l'avenir se fondent sur ce rapport du *moi* à l'*autre* (*De l'existence à l'existant*, p. 93-104).

cette transcendance indique une séparation radicale, celle de l'étrangeté de l'homme et du monde. Le monde est donc dès le début l'*autre* de l'homme; le *non-moi*, l'*autre absolu* s'opposant au *moi*. L'homme mondain vit l'évidence de sa séparation radicale du monde qui l'entoure, car, dès le début le *moi* jouit d'un *non-moi* qui lui est originairement et radicalement *autre*<sup>64</sup>.

C'est la sensibilité qui enseigne la valeur qui devra se révéler par le parcours de compréhension. La sensibilité enseigne l'impératif affirmant la valeur de la vie. Et ce sera à partir de cet impératif qu'émergera le non de la révolte. Le mouvement de l'affirmation de la vie est donc le premier mouvement de l'âme par rapport au refus de l'esprit affirmant la révolte de l'homme. La première certitude de l'homme est celle qui enseigne le sens de la jouissance, car seulement un être absolument séparé de l'*autre* peut jouir de cet *autre*: le monde. L'homme est capable de jouir du monde, car il est un être séparé et étranger au monde. La jouissance est donc le premier mouvement de l'âme. Et la révolte est donc le deuxième mouvement de l'esprit, car elle est une exigence émergeant de l'évidence que le monde est l'*autre absolu*, est le *non-moi* faisant face au *moi*. La révolte émerge à partir de l'évidence de cette valeur antérieure, l'*idée de bien* s'inscrivant dans l'être; l'*idée de bien* émergeant au sein de la vie incarnée au moment où l'homme découvre l'*autre* à côté de lui; l'*autre* exigeant son droit de vie et de jouissance dans un monde copartagé.

La valeur indique une antériorité se dessinant au-dehors de la démarche de la pensée inscrite par les deux récits camusiens: *L'Étranger* et *La Chute*. Et cette antériorité est l'antériorité soutenant la synchronisation de ces deux récits. De plus, cette antériorité repose sur la vie mondaine du héros de *L'Étranger*. C'est le héros qui garde le vestige de cette valeur. C'est la vie incarnée du héros qui enseigne le sens de la valeur ouvrant le parcours de compréhension, de synchronisation, temporalisation et subjectivation de l'écriture. Et la valeur continue vivante au cœur de la pensée pendant tout le parcours de temporalisation et de synchronisation de l'écriture. Car l'apprentissage de la conscience ne réalise que la vérification d'une appréhension éprouvée par le corps et par la sensibilité du héros de l'histoire. Et l'antériorité de la valeur est de l'*idée de bien* qui se dévoile au moment du meurtre, moment où le mal s'inscrit dans le monde, où le *moi* impose son droit de vie, sa place au soleil, donnant la mort à l'*autre*. S'il y a récit et écriture, c'est parce que l'homme mondain, le héros, a découvert l'extériorité absolue symbolisée par

---

<sup>64</sup> Pour Levinas, la condition de l'homme dans le monde est marquée par l'exotisme, non seulement par rapport à l'autre homme, mais aussi par rapport au monde lui-même. La condition originaire de l'homme dans le monde est donc celle de l'athéisme, séparation radicale et absolue.

*l'autre*; extériorité entrant dans la représentation du *même* par le vestige et par la trace. Vestige et trace qui sont signes de *l'idée de bien* s'imposant dans l'être, s'imposant au *moi* souverain. Et c'est L'Étranger: l'Arabe, qui inscrit cette ouverture dans le *moi* percevant.

Cette trace porte *l'idée du bien* parce qu'elle enseigne l'horreur sacrée que l'homme ressent lorsqu'il donne la mort à *autrui*. L'expérience du meurtre enseigne à l'homme de l'écriture son horreur devant la mort de *l'autre*; horreur qui lui enseigne son dégoût en face de l'anéantissement de la vie. Horreur et dégoût ressentis par le héros en face de la mort de *l'autre*. C'est donc le héros qui enseigne au narrateur du récit la valeur qui sanctifie la vie.

De même que le dégoût des Grecs en face du crime révélait la valeur qu'ils donnaient à la vie, comme Camus l'écrit: "Dans les temps anciens, le sang du meurtre provoquait au moins une horreur sacrée; il sanctifiait ainsi le prix de la vie"<sup>65</sup>, le dégoût du héros enseignait au narrateur la valeur sanctifiant la vie. De même que la Grèce représente pour l'homme moderne l'origine de la culture et de la civilisation occidentales, le héros représente la demeure d'un apprentissage sensible inscrivant la temporalité de ces deux œuvres camusiennes. De même que l'horreur sacrée des Grecs en face de la mort nous enseigne à nous, les Occidentaux, le prix de la vie, l'horreur et le dégoût du héros enseignent la valeur de la vie à Camus et à nous, les lecteurs de son œuvre.

### 3.3.5 L'absolu du lecteur

Nous demandons: est-il possible de fonder une valeur qui se place au début du parcours de compréhension en se réalisant cependant comme temporalité sans introduire dans le raisonnement dialectique quelque chose qui soit au dehors de la trajectoire? C'est-à-dire est-il possible de soutenir la valeur au début du parcours de compréhension sans mettre quelque chose ou quelqu'un au-dehors du cercle de compréhension? Sans interposer un absolu qui orienterait la temporalisation du sujet de la compréhension au-delà du cercle herméneutique et de la phénoménologie?

En effet, il y a ici l'introduction d'un absolu. Mais cet absolu, c'est *l'autre*. S'il y a donc ici un absolu rompant le cercle herméneutique, c'est parce que l'absolu est appréhendé par le *visage de l'autre*. Rompant la démarche de compréhension, la synchronisation du récit, *l'autre*

---

<sup>65</sup> *L'homme révolté*, p. 345.

apparaît pourtant dans l'écriture sous la forme sans forme du *lecteur à venir*. Comme l'affirme Levinas, le temps vient de l'*autre*.

Nous pensons que l'*autre* révélé par ce visage est le sacré qui s'impose dans les récits camusiens sous la forme informe du *visage de l'autre*, l'*autre absolu* de Meursault: l'Arabe. C'est celui-ci qui fonde tout le parcours de compréhension déclanchant l'auto-affection du sujet de l'écriture. Mais cet *autre* est inscrit dans le récit par l'absence, par le silence et les réticences inscrites dans le discours du narrateur. L'*autre* fonde la temporalisation et la synchronisation du récit; il fonde le thème de l'écriture; mais l'*autre* n'est ni synchronisé ni thématisé par le récit du narrateur; car l'*autre* indique la diachronie du temps, le non thématisé de la représentation. Le sujet de l'écriture pense ce qu'il n'est pas capable de penser, car il pense l'*infini* s'inscrivant dans la finitude humaine, dans la pensée finie de l'homme.

Et nous pensons que dans l'écriture, c'est la figure du lecteur à venir du livre qui expose *ce visage de l'autre absolu*, l'Arabe, que le héros de l'histoire appréhende mais que le narrateur du récit ne réussit pas à dévoiler.

### 3.3.6 De la mort du héros à la mort du narrateur

Quand Meursault meurt à la fin du récit de *L'Étranger*, c'est en effet le héros du roman qui meurt. De fait, la vérité annoncée par le narrateur à la fin du récit s'érige sur les décombres de la mort du héros. L'innocence du héros meurt et permet la naissance de la révolte clairvoyante du narrateur:

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. *Pour que tout soit consommé*, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et *qu'ils m'accueillent avec des cris de haine* (E, p. 179; nous soulignons).

La naissance du narrateur de *L'Étranger* coïncide avec la découverte, non seulement de la vie absurde, mais aussi de la liberté d'un homme face à son avenir et de sa révolte face au monde vécu. Cependant, ce narrateur ne pourrait pas émerger des pages de l'écriture, si le héros n'avait pas reconnu le désaccord s'inscrivant dans le monde par l'acte dans son existence immédiate le jour du meurtre. C'est le héros qui signale alors le moment de cette découverte, non pas le

narrateur. Le héros est l'origine du parcours de compréhension. C'est donc la mort du héros qui enseigne la valeur à la vie dévoilée par le narrateur Meursault. Or, le héros meurt pour permettre que la révolte du narrateur puisse naître en se réalisant comme signification. Sortant des pages de *L'Étranger* et arrivant à celles de *La Chute*, le narrateur du récit antérieur se transforme en *Esprit absolu* dans le récit actuel. Et celui-ci oublie la valeur sur laquelle se fonde la révolte. Aussi ce narrateur devrait-il lui aussi pouvoir mourir.

Expliquons. La pensée du narrateur de *L'Étranger* vit une existence virtuelle dans l'écriture et dans les interprétations ultérieures de l'œuvre. C'est cette vie spirituelle de la pensée et de la signification qui est reprise par *La Chute*. Mais par ce récit, cette vie spirituelle de la conscience du narrateur de *L'Étranger* se révèle par la signification de la culpabilité, parce que l'esprit d'aujourd'hui formalisant la pensée d'hier ne possède plus de forces pour continuer le parcours de compréhension, c'est-à-dire qu'elle ne possède plus de forces pour temporaliser l'existence du sujet de l'écriture. Dans *La Chute*, la signification naissante de *L'Étranger* assume la forme de savoir absolu, faisant stagner le parcours de compréhension et oblitérant le devenir de la vérité inauguré par l'écriture de jadis.

Alors, comment dépasser ce moment de fatigue de la conscience décrit par l'orateur de *La Chute*? Pour ce faire, l'esprit qui parle aujourd'hui et qui est le prolongement du narrateur du récit d'hier devra lui aussi pouvoir mourir comme l'homme innocent de jadis, le héros, est mort à la fin de l'œuvre antérieure. En effet, l'orateur de *La Chute* clame précisément pour un interlocuteur que soit capable de le faire disparaître à la fin du livre.

Vous m'arrêteriez donc, ce serait un bon début. Peut-être s'occuperait-on ensuite du reste, on me décapiterait, par exemple, et je n'aurais plus peur de mourir, je serais sauvé. Au-dessus du peuple assemblé, vous élèveriez alors ma tête encore fraîche, pour qu'ils s'y reconnaissent et qu'à nouveau je les domine, exemplaire *Tout sera consommé, j'aurais achevé*, ni vu ni connu, *ma carrière de faux prophète qui crie dans le désert et refuse d'en sortir* (C, p. 169; nous soulignons).

Les morts des sujets constitutifs de l'écriture ne signifient pas l'effacement de ces sujets du projet de compréhension instauré par l'écriture. Chaque mort représente la réalisation du projet de vie que chaque sujet renferme. Chaque mort symbolise le passage de la signification inscrite par chaque mort dans l'existence de la vie renaissant à partir de cette mort. Le sujet meurt pour que la vie et les événements passés meurent pour l'éternité; mais dans cette mort, la signification que cette vie enserrait demeure vivante. La mort affirme donc la totalité de la vie

comprise, et l'écriture écrivant cette mort écrit sur la lettre la signification de la vie comprise. Ce sont l'historicité et la temporalité du sujet de l'écriture qui s'affirment. La signification renaissante de chaque mort instaure la ligne temporelle constituant l'histoire du sujet. La mort est la réalisation du projet [l'anticipation] de la vie de chaque sujet. La signification de ce projet demeure vivante dans l'écriture à travers la préservation de la mémoire. Il faut donc que l'existence renaissante de chaque mort retienne la mémoire de la signification de la vie qui disparaît.

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus écrit à propos de cette mort inscrite dans le projet de création d'un écrivain: "Sans doute une suite d'œuvres peut n'être qu'une série d'approximations de la même pensée. Mais on peut concevoir une autre espèce de créateurs qui procéderaient par juxtaposition. Leurs œuvres peuvent sembler sans rapports entre elles. Dans une certaine mesure, elles sont contradictoires. Mais replacées dans leur ensemble, elles recouvrent leur ordonnance"<sup>66</sup>. C'est cette même juxtaposition que nous percevons s'inscrire entre *L'Étranger* et *La Chute*. Les deux œuvres s'expliquent et se complètent. Et ce sera justement la mort qui permettra cette communication des deux œuvres, car chaque mort représente le dépassement et la sublimation d'un niveau de compréhension à un autre niveau plus élevé. Camus écrit: "C'est de la mort ainsi qu'elles [les œuvres] reçoivent leur sens définitif. Elles acceptent le plus clair de leur lumière de la vie même de leur auteur. À ce moment, la suite de ses œuvres n'est qu'une collection d'échecs. Mais si ces échecs gardent tous la même résonance, le créateur a su répéter l'image de sa propre condition, faire retentir le secret stérile dont il est détenteur"<sup>67</sup>.

Nous interprétons donc les trois morts dans *L'Étranger* comme la démarche de la compréhension d'un homme: le sujet de l'écriture. C'est-à-dire que le cours du temps s'inscrit entre la mort de la mère de Meursault, la mort de l'Arabe et la mort du héros annonçant la naissance du narrateur qui est l'homme absurde soutenant sa liberté, sa révolte et sa passion<sup>68</sup>. Ces trois morts indiquent l'instauration de la temporalité et de la subjectivité. S'inscrit ici la temporalité du sujet de l'écriture se déployant à travers les lignes du discours.

Mais, malheureusement, c'est la mémoire des morts passées que Clamence perd en faisant l'historiographie de sa vie. Ce faisant, il oublie le sens de la ligne temporelle construisant le

---

<sup>66</sup> *Op. Cit.*, p. 155.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>68</sup> Révolte, liberté et passion sont les trois conséquences que Camus apprend de l'évidence de l'absurde dans *Le mythe de Sisyphe*: "Ainsi je tire de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion" (*Op. cit.*, p. 80-81).



parcours de compréhension, instaurant l'historicité du sujet de l'écriture. En fait, Clamence oublie la signification initiale, l'élan originaire qui a permis la naissance du sujet de l'écriture; il oublie la mort qui devrait s'inscrire dans le processus de compréhension; il oublie la régénération qui s'annonce par chaque mort qui s'inscrit dans le parcours de compréhension. Clamence affirme de façon définitive l'éternité de la vie finie. Vie finie qui ne parle plus de la finitude humaine, car, dès lors, la vie stagne, devenant l'éternité de l'éternel. Et cette finitude de la pensée qui ne se régénère pas, qui n'est pas capable de renaître, signifie le refus de la finitude humaine; elle signifie le mauvais infini dans lequel la finitude de l'homme affirme l'éternelle répétition du même. Cette permanence du même signifie la fin de l'histoire, du temps et du sujet de l'écriture. Ici, la mort reste éternellement vivante par le refus de la mort elle-même. Cela arrive parce que, dans *La Chute*, la négation est prise dans le jeu de l'existence, dans le jeu de l'être qui persévère dans son être. La négation s'absorbe dans l'être. Mais la mort capable de porter la régénération de la vie n'est pas cette mort ou cette négation aboutissant dans la dialectique de l'être; au contraire, la mort qui renaît au-delà de l'horizon de la disparition est la mort imprimant la négation dans l'être lui-même. L'homme devrait pouvoir abdiquer de recevoir la récompense dans son existence. L'homme devrait au contraire tout renvoyer à l'avenir des générations futures. Ici, l'homme devrait donner crédit à ceux qui naîtront plus tard, car ce sont eux qui portent la promesse de renaissance. Mais Clamence refuse de donner crédit à ceux qui le suivront. En effet, son discours essaie d'effacer de l'écriture la possibilité de l'entrée de l'*autre*, du lecteur, dans le processus de l'écriture. N'oublions pas que Clamence met son interlocuteur au-dedans de son discours pour empêcher justement le regard de l'autre lancé au-delà du discours prononcé. Ainsi, Clamence efface de son discours la possibilité de l'entrée de l'autre qui serait au-dehors du discours du récit.

Dès lors la mort du narrateur de *L'Étranger* devra donc permettre d'inscrire la mort de l'esprit absolu parlant dans *La Chute*. Et la mort de l'esprit absolu représenté par Clamence signale la possibilité d'imprimer la renaissance d'un nouvel homme vivant qui sera désormais placé au-dehors de l'œuvre; qui sera le lecteur à venir qui portera la promesse d'un écrivain à venir<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Maurice Blanchot précise que l'œuvre est produite par une scission fondamentale, par un désœuvrement essentiel éprouvé par l'écrivain. Par ce fait, celui-ci ne peut pas accomplir dans l'œuvre la transformation de l'être ressentie au moment de la création. L'œuvre elle-même ne se réalise que par la rencontre de celui qui l'écrit avec celui qui la lit. Ainsi, le désœuvrement de l'écrivain se lie à l'œuvre produite par la lecture. Ainsi l'impossibilité sur laquelle se

Après son immersion au centre du souvenir de la rencontre avec l'Arabe, Meursault apprend la signification de son dégoût face au meurtre. Le moment de l'écriture est celui où Meursault comprend finalement la réaction de son père devant une exécution publique:

Je me suis souvenu dans ces moments d'une histoire que maman me racontait à propos de mon père. [...] il était allé voir exécuter un assassin. Il était malade à l'idée d'y aller. Il l'avait fait cependant et au retour il avait vomi une partie de la matinée. Mon père me dégoûtait un peu alors. Maintenant je comprenais, c'était si naturel. [...] Car l'idée de me voir libre par un petit matin derrière un cordon d'agents, de l'autre côté en quelque sorte, à l'idée d'être spectateur qui vient vomir après, un flot de joie empoisonnée me montait au coeur. Mais [...] l'instant après, j'avais si froid que je me recroquevillais sous ma couverture. Je claquais des dents sans pouvoir me retenir (*E*, p. 161).

Nous pensons que l'écriture clame la réalisation de ce désir de justice renfermé dans le dégoût du narrateur face au meurtre de l'autre homme. La pensée de la vie vécue affirme donc le désir de revivre le côté de l'existence parlant du bonheur; et non celui parlant du malheur enseigné par le meurtre. Mais, c'est ce malheur qui mesure le bonheur; c'est le malheur qui dessine les contours de la vie renaissante dans les pages du récit formalisant la pensée du narrateur. Et, dans cette nouvelle vie, devra régner la responsabilité du *même* envers *autrui*. La responsabilité affirmant les droits de *l'autre*; droits mesurant l'existence du sujet de l'écriture. Mais pour que cela puisse avoir lieu, il faut que la signification apprise puisse revenir au sol fondamental d'où elle est née. Et c'est le sol de la vie sensible du héros qui enseigne la signification de l'écriture: le malheur et le dégoût en face du meurtre mesurant le bonheur. Alors, la pensée devra pouvoir retourner au moment de l'apprentissage de la signification fondamentale de l'écriture. La pensée devra pouvoir remonter à l'enseignement charnel où s'inscrit la valeur de la vie.

La disparition définitive du héros du sol sur lequel repose la réflexion de *La Chute* indique que l'écriture d'aujourd'hui essaie de produire la mort du narrateur du récit antérieur, puisqu'il a oublié la valeur qui soutenait la démarche de compréhension. Et, en clamant pour la mort du narrateur de jadis, l'écriture d'aujourd'hui clame en effet pour la récupération du vestige de la *trace de l'autre*. La *trace de l'autre* est la signification fondamentale soutenant la démarche de compréhension d'hier. En produisant la mort du narrateur de jadis, l'écriture d'aujourd'hui affirme la nécessité de détruire un parcours de compréhension se fondant uniquement sur la découverte de la liberté du sujet et de la conscience, car c'est au contraire le *vestige de l'autre* qui

---

heurte l'écrivain se lie à la possibilité ouverte par le lecteur. Le livre à venir signifie cette rencontre transformant le désœuvrement et l'impossibilité de l'écrivain en œuvre et possibilité de par le discours du lecteur.

a enseigné la valeur sur laquelle repose l'écriture. C'est le *visage de l'autre* qui a conduit Meursault à entreprendre la démarche de compréhension. Celle-ci est produite par le désir de donner la parole à l'*autre*. Le trajet de compréhension ne se fonde pas sur un projet d'auto-connaissance, mais plutôt sur un projet éthique où s'inscrit la responsabilité pour l'*autre*.

Par conséquent, l'aboutissement de l'apprentissage de *L'Étranger* ne devrait pas être celui qui se formalise dans *La Chute* où la conscience est éblouie par les pouvoirs de constitution de la conscience; mais au contraire l'aboutissement de la démarche de compréhension de *L'Étranger* devrait pouvoir mettre à la place de la conscience constituante et de la liberté absolue de l'*Ego transcendantal* les *vestiges de la trace de l'autre*, l'homme qui a été oublié par la société et par la cours de justice dans l'œuvre précédente, à savoir l'Arabe.

Produire la mort du narrateur du récit antérieur signifie donc pouvoir lire *L'Étranger*, non seulement comme la découverte du non-sens de l'existence, mais aussi comme l'exigence d'ériger une valeur. L'affirmation du non-sens de l'existence se fonde sur la nécessité d'inscrire une valeur donnant le droit de vie à l'*autre*. La mort du narrateur devrait donc permettre au lecteur de l'œuvre actuel de dévoiler le *vestige de l'autre* se dessinant au-dehors de la représentation du narrateur qui affirme l'absurde de l'existence. Entendre le *vestige de l'autre* s'inscrivant sans s'inscrire dans la représentation de la conscience du narrateur du récit signifie pouvoir dépasser l'évidence de l'absurde. Proclamer la mort du narrateur qui crie l'égalité de la vie vécue et de la vie rêvée signifie pouvoir entendre le désir de valeur qui soutient l'écriture. L'écriture est le signe indiquant que la vie vécue par le héros et la vie remémorée par le narrateur ne s'équivalent pas. Produire la mort du narrateur signifie donc permettre au lecteur d'entendre l'absence qui parle dans le récit, d'entendre la voix muette d'un peuple oublié par le discours du narrateur et par la cours de justice. Ainsi, ce lecteur pourrait peut-être entendre ce *murmure sourde* que Meursault entend lors de la visite de Marie en prison: "La plupart des prisonniers arabes ainsi que leurs familles s'étaient accroupis en vis-à-vis. Ceux-là ne criaient pas. Malgré le tumulte, ils parvenaient à s'entendre en parlant très bas. Leur murmure sourd, parti de plus bas, formait comme une basse continue aux conversations qui s'entrecroisaient au-dessus de leurs têtes (*E*, p. 109)".

Ainsi, après l'inscription de la mort de la liberté et de la conscience du narrateur du livre d'hier - annonçant le non-sens de l'existence, mais n'entendant pas le droit de vie de l'*autre* -, le lecteur pourrait peut-être entendre cette voix qui murmure dans le texte - et qui est celle qui a

provoqué le dédoublement du sujet de l'écriture. Ce lecteur pourra dès lors inscrire de nouveau l'écriture sur le signe de la renaissance de la vie toujours possible au-delà des limites de la mort. Car la mort de la conscience et de la liberté du narrateur permettra au lecteur d'affirmer la liberté et les droits de l'*autre*. C'est la rencontre de la conscience de l'*autre* qui a conduit au *moi*, à se confronter avec *soi-même* et à prendre conscience de *soi*. C'est la rencontre avec l'*horizon de l'autre* - impossible d'appréhender par le moi et se révélant comme l'entrée de l'infini dans le fini - qui produit l'écriture sous forme de temporalité; temporalisation à travers laquelle le *moi* de la perception devient le *je* réflexif du récit. Et cette rencontre de l'horizon de l'*autre* coupant l'horizon du *même* signifie pouvoir envisager le devenir du sujet de l'écriture d'après la fusion des horizons. Puisque de même que l'*autre* entraîne le *moi* à se dédoubler, le *je* de l'écriture conduit le *je* du lecteur lui-même à se dédoubler. De même que c'est l'extériorité de l'*autre* qui a conduit le *moi* à trouver son propre *soi* et devenir un *je*, c'est l'extériorité du lecteur qui permettra que le *je* de l'écriture se dédouble et devienne un *autre*<sup>70</sup>: l'interprète.

---

<sup>70</sup> Partant de la phénoménologie husserlienne, la pensée de Levinas va au-delà de la pensée de Husserl elle-même, car Levinas perçoit dans la réduction intersubjective le véritable sens de la réduction proposée par la phénoménologie. Dans cette réduction, l'auto-affection se produit comme l'éveil de la vie se produisant par l'affection du *moi* par l'*autre*; éveil du *moi* à l'existence de l'*autre* qui dépasse la perception transcendantale de la conscience constituante qui réalise la réduction. Levinas écrit : "Nous pensons que la Réduction révèle son sens véritable et le sens du subjectif qu'elle laisse signifier, dans sa phase finale qu'est la réduction intersubjective. La subjectivité du sujet s'y montre dans le traumatisme de l'éveil [...]" (p. 95). Levinas précise que la réduction signifie le renversement de la centralisation de la conscience sur soi-même par le traumatisme produit par l'intromission d'*autrui* au sein de la pensée constituante. Levinas écrit : "L'explication du sens qu'a *pour le moi* – moi primordial – un moi autre que moi, décrit la façon dont Autrui m'arrache à mon hypostase, à l'*ici*, au cœur de l'être ou au centre du monde, où privilégié et en ce sens primordial, je me pose. Mais dans cet arrachement se révèle le sens ultime de ma 'mienneté'" (p. 95). Ici Levinas explique que c'est l'*autre* qui formalise la subjectivation du sujet, car: "C'est cette relation avec l'autre moi où le moi est arraché à sa primordialité qui constitue l'événement non gnoséologique, nécessaire à la réflexion elle-même entendue comme connaissance et, par conséquent, à la Réduction égologique elle-même" (p. 96). Ainsi, Levinas oppose la subjectivité du sujet conçue par Husserl comme abstraction partant de la conscience individuelle et s'élevant à la conscience en générale, une subjectivité concrète partant du traumatisme s'inscrivant dans la vie elle-même par la rencontre d'*autrui*. Levinas écrit : "[...] la réduction inter-subjective décrit l'étonnante et la traumatisante [...] possibilité du déglissement où le moi, face à l'autre, se libère de soi, se réveille du sommeil dogmatique" (p. 96). Donc, la subjectivité n'est que le produit de l'intersubjectivité, puisque l'éveil de la conscience vient de l'extériorité absolue offerte par le visage d'*autrui*. Levinas précise le sens de ce traumatisme: "Éveil à partir de l'autre – qu'est Autrui – lequel, sans cesse, met en question la priorité du Même. Éveil comme un déglissement, au-delà de la sobriété de la simple lucidité, laquelle, malgré l'inquiétude et les mouvements d'une éventuelle dialectique, demeure encore conscience du Même [...] dans son achèvement et repos" (p. 96). La transcendance que propose Levinas est celle de la vie elle-même. Et le philosophe se questionne: "La vivacité de la vie n'est-elle pas excession, rupture du contenant par le non-contenable, la forme qui cesse d'être son propre contenu déjà s'offrant en guise d'expérience [...] mouvement premier vers autrui dont la réduction intersubjective révèle le traumatisme, frappant secrètement la subjectivité même du sujet?" (p. 97). Et ainsi, en posant cette question, Levinas justifie le rôle même de la philosophie, car celle-ci n'est pas le récit de l'expérience, mais plutôt la marque de ce traumatisme produit par l'*autre* s'inscrivant au sein de l'hypostase du *moi*. Le philosophe écrit: "D'où la philosophie: langage de la transcendance et non pas récit d'une expérience: langage où le diseur appartient au récit, langage ainsi nécessairement personnel et à entendre par-delà ses dits, c'est-à-dire à interpréter" (*Entre nous, essais sur le penser-*

La communication s'affirmera alors de nouveau; le sens reprendra son chemin dans le devenir; la temporalité demeurera vivante. Affirmer la mort du narrateur, affirmer la mort de la conscience thématique et représentative du narrateur et donner voix à l'autre en dévoilant l'horizon de l'autre, absent mais indiqué dans l'écriture; ces deux actes signifient pouvoir récupérer la force régénératrice de l'être et de la matière vivante qui se produit par le dévoilement voilé de l'horizon absent de l'autre s'inscrivant dans l'horizon de la représentation du *Dasein* et de la *conscience thématique*. Ces deux actes signifient pouvoir rétablir la communication et le devenir de l'être dans l'écriture; rétablissement qui implique la possibilité de transformer l'essence même de l'homme.

Bref, le passage de l'auto-affection à l'affection du *moi* par l'autre signifie le passage de l'auto-connaissance au désir de justice. Ainsi, le passage de l'auto-affection à l'affection du *moi* par l'autre conduit la pensée imminente philosophique à une pensée imminente éthique.

Expliquons. Dans notre travail, nous avons d'abord perçu la démarche de l'art comme une trajectoire de compréhension philosophique; parce que nous avons perçu qu'à travers l'art le sujet essayait de se comprendre soi-même. Maintenant nous percevons que la démarche d'auto-compréhension n'est en effet que l'image externe d'une volonté imminente éthique, volonté de donner la parole à l'autre. Bref, l'art se réalisant en tant que philosophie se transforme en éthique, en possibilité de la société. Ici, *l'idée de beau* se présente d'abord comme *l'idée de vrai*. Mais nous nous sommes aperçus que *l'idée du vrai* était prescrite par *l'idée de bien*, traduction de *l'idée de justice* enseignant la responsabilité du *moi* envers *autrui*. En effet, dès le début est *l'idée de bien* qui a conduit le projet d'écriture. Et, finalement, nous pouvons comprendre le sens de l'antériorité de la valeur dont parle Camus dans ses essais philosophiques. La valeur dont parle Camus, *valeur confuse*, c'est *l'idée de bien* orientant la démarche de compréhension et se traduisant dans la représentation comme un mouvement de révolte.

---

à l'autre, p. 98). Et c'est ici que nous comprenons ce que nous avons voulu dire par la différence que nous avons perçue entre le récit du narrateur et l'écriture de l'écrivain que nous avons rencontrée dans *L'Étranger* et que nous avons encore une fois retrouvée dans *La Chute*. L'écriture est plutôt la marque du traumatisme tandis que le récit du narrateur est le discours de l'expérience qui attend l'interprétation à venir.

### 3.3.7 L'essence de la vérité

L'essence de la vérité conceptualisée comme l'absurde dans l'œuvre de Camus parle de la confrontation du désir de l'homme en face du silence du monde. La vérité de l'absurde parle donc d'une contradiction. Or, Camus en face de l'absurde affirme son refus au suicide, puisque celui-ci propose une évasion hors du monde; laquelle détruit la confrontation de Sisyphe. Même s'il est considéré comme le point de départ, l'absurde montre l'évidence d'une contradiction. Camus choisit la confrontation comme le point de départ de la trajectoire de compréhension; il choisit la confrontation comme une évidence apodictique. Ce faisant, Camus affirme une première valeur émergeant de la confrontation. Cette valeur parle la vie elle-même comme signification irréductible de l'existence humaine. Si, en reconnaissant l'absurdité de l'existence, l'homme refuse le suicide, alors la valeur signalant l'irréductibilité de la vie constitue l'évidence fondamentale et indestructible qui émerge de l'axiome de l'absurde. Si la vie constitue l'essence de la vérité de l'axiome de l'absurde, alors le sujet de la vérité doit maintenir sa fidélité à cette valeur pendant tout le trajet de compréhension. Le sujet de la vérité doit donc développer son trajet de compréhension en s'orientant par la valeur de la vie humaine donnée par l'évidence de l'absurde.

Cependant, le narrateur de *L'Étranger* prend une voix ironique mettant sous soupçon les valeurs de la société. Le récit est marqué par une ironie essentiellement négative. L'absurde est précisément l'expression de ce refus implicite dans la voix ironique. L'ironie représente la révolte destructrice qui émerge de l'évidence de l'absurde. Mais par la voix ironique, la pensée absurde vit la contradiction de refuser le suicide en acceptant pourtant l'assassinat. Nous, les lecteurs de l'œuvre, en suivant la démarche du discours ironique, nous jugeons la société, mais nous oublions de juger Meursault lui-même. Nous pensons au ridicule de la cours de justice, mais nous ne pensons pas au scandale d'une société qui ne juge pas le meurtre, mais plutôt le ridicule. Nous sommes parfois éblouis par notre intelligence et nous rions avec Meursault de cette société ridicule. Mais, ce faisant, nous oublions que la narration de Meursault se place sous le signe de l'oubli, de l'oubli de l'*autre*, de l'homme assassiné: l'Arabe. Nous prenons la position confortable de juger la société, mais nous oublions de nous juger nous-même. Nous innocentons si vite Meursault que nous oublions que par cette absolution nous nous rendons coupables nous-mêmes. Nous prenons la position confortable de l'évidence de l'absurde qui écoute la voix

ironique du narrateur, mais n'entend pas le sérieux soutenant cette ironie. Puisque le sérieux de l'ironie est gardé justement pour nous qui sommes au-delà du discours proféré, au-delà de l'œuvre accomplie. Le sérieux soutenant l'ironie est gardé pour le lecteur de l'œuvre à venir; lecteur qui demeure au-delà des limites de la représentation du récit et de l'œuvre accomplie. Non seulement au-dehors des limites du récit de Meursault, mais aussi au-dehors des limites de la voix de l'écrivain qui parle au dernier chapitre. Toutefois, dans ce dernier chapitre, nous pouvons déjà entendre cet au-delà s'inscrivant dans le récit lui-même; car ici le narrateur ôte les vêtements ironiques revêtant la description du récit, pour dire le sérieux et le tragique de l'existence; pour dire que la vérité de l'écriture ne se place pas dans le récit ironique du narrateur, mais dans le retour infatigable de la pensée vers elle-même; pensée qui marche infatigablement vers son recommencement, de la même façon qu'un homme marche vers un *autre* homme. Ici, la pensée marchant vers la mort marche en effet en direction de l'*autre*.

La vérité de l'écriture se trouve donc dans cette marche par laquelle un homme va en direction de l'autre homme, son camarade, qui est le lecteur de l'œuvre; lecteur qui est au-delà des limites de la représentation et de l'horizon de la compréhension. Le lecteur est l'*autre*, l'absolu se plaçant au-delà des limites du livre. Le lecteur est la surconscience qui jouera la place de l'*autre*, l'Arabe, qui est mort sur la plage à deux heures de l'après midi. Le lecteur porte la vérité de l'écrivain qui est le sérieux de la pensée soutenant aussi bien l'innocence du héros que l'ironie du narrateur. Le lecteur devra donc assumer le tragique qui soutient la représentation et la conscience écrivant dans les nuits interminables d'insomnie le recommencement infini de la pensée. Le lecteur devra donc dépouiller le récit de la parodie du narrateur pour rencontrer le tragique qui soutient la négative ironie. Et, en éteignant ce tragique, le lecteur sera capable de percevoir l'écœurant de l'assassinat et d'entendre le scandale de la justice qui est sans regard pour L'Étranger: l'Arabe.

D'un côté, le héros a assassiné l'*autre* sous le soleil de deux heures; il suivait donc les exigences de sa nature enseignant son droit de lutter pour *sa place au soleil* qui est déjà une usurpation. De l'autre, le narrateur ne réussit pas à représenter la voix de l'*autre*, parce qu'il est pris dans les mailles de la représentation et d'un langage qui ne lui a pas enseigné les mots pour dire l'*autre* qui n'est pas reconnu par la doxa judiciaire. Le narrateur ne réussit pas à parler de cette exigence de valeur qui est au-dessous - ou au-dessus - de l'ironie. Le sérieux de l'ironie est le secret de l'œuvre. Ainsi le narrateur lui aussi, tel que le héros, est incapable de nommer le

sérieux du recommencement de l'écriture. Il ne perçoit que le recommencement infini de l'écriture signalant l'effort de la pensée pensant au-delà de ses limites, signalant la renaissance de la vie au-delà de la mort. Le narrateur n'affirme que l'écriture elle-même. Mais par le recommencement infini, l'écriture mène l'ironiste au-delà de sa révolte. Puisqu'elle est ici appel à une entente plus profonde. Car, malgré la méconnaissance des paroles pour dire ce qu'il écoute, Meursault n'oublie pas le droit de l'*autre*: l'Arabe. Car Meursault sait qu'il marche aujourd'hui vers sa mort comme il a marché hier vers l'*autre*: "[...] la machine est au même niveau que l'homme qui marche vers elle. Il la rejoint comme on marche à la rencontre d'une personne" (*E*, p. 164). Et, si Meursault refuse aujourd'hui sa mort, c'est parce qu'il refuse l'assassinat d'hier - puisque pour Camus refuser le suicide signifie refuser déjà le meurtre. Et c'est pour cela que Meursault recommence tous les jours la même pensée lui souvenant de la vie d'hier. C'est pour cela qu'il recommence tous les jours la même marche vers l'*autre*, qui est dès lors le lecteur à venir, se plaçant au-delà de l'horizon de compréhension de l'œuvre. Et ce recommencement est signalé par l'attente d'un lecteur qui placera le scandale au-delà du rire ironique et qui donnera la voix au silence de l'*autre*; surmontant ainsi à la fois les valeurs hypocrites de la justice injuste de la société et le rire ironique et indifférent du narrateur du récit - qui est le même rire qui résonne dans *La Chute* aux oreilles de Clamence.

Et en entendant cet appel de l'écrivain-Meursault, le lecteur pourrait-il peut-être rompre à la fois ses liens avec la représentation de la cours de justice, avec l'ironie du narrateur et avec la révolte de l'écrivain. Et alors ce lecteur pourrait-il peut-être ériger la valeur qui soutenait dès le début le l'indifférence du héros Meursault - de la première partie - et l'ironie du narrateur Meursault - de la deuxième partie - et la révolte de l'écrivain - du dernier chapitre -; indifférence, ironie et révolte annonçant l'absurde de l'existence. Puisque, si l'ironiste qui parle dans le récit refuse les valeurs de la société hypocrite, c'est parce qu'il donne une grande place aux valeurs. Et, si les valeurs instituées sont insuffisantes; et si elles méritent être détruites, c'est parce que l'ironiste fait une grande idée des valeurs<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Dans le dernier chapitre de ce travail nous discuterons sur le discours ironique que nous approchons ici de la voix du narrateur de *L'Étranger*, et nous montrerons alors que l'ironie cache toujours le sens pneumatique qui est celui soutenant le discours ironique. Jankélévitch écrit : "[...] l'ironie n'est peut-être. Après tout, qu'un sérieux un peu compliqué; l'ironie est une circonlocution du sérieux. [...] En espèce: l'ironie ne se contente pas, tel le jeu, d'annuler le faire par le défaire en sorte que le statu quo se reforme après la partie comme s'il n'était rien passé. L'ironie est un progrès, et non point une île de vaine gratuité: là où l'ironie est passé, il y a plus de vérité et plus de lumière L'ironie [...] reconduit l'esprit vers une intériorité plus exigeante et plus essentielle. Enfin une ironie digne de ce nom exclut toute équivoque [...] L'ironiste croit sans croire, donc il ne croit pas; ou plus exactement il s'applique, s'il est



Cependant, le lecteur de *L'Étranger* peut lui-même être parfois plus méchant que le héros lui-même ou être plus ironique que le narrateur du récit lui-même. Or, le lecteur est placé dans les nuits dans lesquelles Meursault immerge sans secours. Mais le lecteur oublie parfois le droit de l'*autre* dans les nuits interminables de la pensée. La position de juge peut devenir confortable; et c'est cela que *La Chute* nous révèle. Puisque ici l'ironiste de *L'Étranger* est devenu le cynique de *La Chute*. Ici, l'écriture comprise comme refus des valeurs instituées est éblouie par sa propre intelligence ironique. Vanité des vanités. Cette conscience ironique capable de tout juger et de tout détruire n'est plus capable d'ériger la valeur: la valeur suprême qui soutient pourtant sa propre ironie. La conscience choisit le point de départ, le refus, comme la vérité de l'écriture. Mais la situation de refus peut parfois devenir confortable et ainsi permettre que l'indifférence s'installe de façon définitive dans l'âme de l'intelligence ironiste. Et ainsi, l'absurde de Meursault devient le nihilisme de Clamence. Le cynisme de *La Chute* est l'ironie de *L'Étranger* élevée au deuxième degré<sup>72</sup>. Et *La Chute* montre justement l'ivresse de la subjectivité transcendante,

---

vraiment ironiste ironisant, à ne pas confondre le sens propre, qui est révoqué en doute, et le sens figuré, qui est article de créance; équivoque pour le seul ironisé, toujours univoque pour l'ironisant, l'ironie ne perd jamais le fil; l'ironie tient ferme à son système de référence, c'est-à-dire distingue entre la lettre et l'esprit et garde le contrôle du rapport exact de l'esprit à la lettre" (p. 58-59) Ce faisant, l'ironiste laisse une grande place pour le lecteur; il fait un voeu de confiance au lecteur, car l'ironiste espère que celui-ci est capable de révéler le sens qui soutient l'ironie du discours. Jankélévitch écrit : " L'ironie [...] assouplit notre créance [...]. L'ironie fait ensemble honneur et crédit à la sagacité divinatoire de son partenaire; mieux encore ! Elle le traite comme un vrai partenaire d'un véritable dialogue; l'ironiste est de plain-pied avec ses pairs, il rend hommage en eux la dignité de l'esprit, il leur fait l'honneur de les croire capable de comprendre [...] L'ironie est donc gnostique [...] l'ironie sollicite l'intellection, elle éveille en l'autre un écho fraternel, compréhensible, intelligent [...]. L'ironie est appel qu'il faut entendre: un appel qui nous dit: complétez vous-mêmes, rectifiez vous-mêmes, jugez par vous-mêmes! [...] L'ironie nous convie à accomplir le mouvement intellectuel qui nous fera trouver [...] le 'contre chiffre' des chiffres, qui devinera les arrière-pensées, lira entre les lignes, comprendra à demi-mot. Cette voix démonique nous dit : Cherchez et vous trouverez!" (JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. p. 64-65)

<sup>72</sup> D'après Jankélévitch, l'ironie est le mouvement de la conscience elle-même, lorsqu'émerge la pensée du sujet se rapportant à son existence par l'établissement d'un recul par rapport aux événements vécus. Le philosophe écrit: "[...] on peut appeler la conscience une ironie naissante, un sourire de l'esprit. Deuxième mouvement par opposition au premier, qui est crédulité absolue ou affirmation naïvement catégorique [...]" (p. 20). L'ironie est donc le deuxième mouvement en relation avec la vie naturelle et sérieuse de l'individu se réalisant dans et par son propre exister. L'ironie est le détachement par lequel l'homme transforme la présence en absence, par lequel l'esprit se décolle de la vie, introduisant dans son savoir une perspective par laquelle il envisage son existence. Mais, parfois, le mouvement ironique peut devenir cynisme, lorsque la conscience affirme son pouvoir de réflexion comme la signification fondamentale du mouvement de la conscience et oublie le sens sérieux qui demeure derrière l'ironie. Dans le cynisme, la conscience est éblouie par son pouvoir d'analyse et reste immobile dans le sourire ironique qui envisage le sérieux de l'existence ingénue. Jankélévitch écrit : "Le cynisme n'est autre chose, sous ce rapport, qu'une ironie frénétique et qui s'amuse à choquer les philistins pour le plaisir; c'est le dilettantisme du paradoxe et du scandale" (p. 15). Ainsi, tandis que l'ironie force l'injuste à être bien ce qu'il est, franchement et brutalement, pour qu'il crève, le cynisme au contraire aboutit à un conformisme, le cynique ne faisant pas de scandale pour scandaliser. Le cynisme coupe donc les ponts derrière lui, lesquels pourraient conduire l'ironisé à atteindre la sens pneumatique qui soutient le mouvement de l'ironie. Jankélévitch écrit : "Les cyniques sont de malheureuses consciences" (*Ibid.*, p. 112). Conscience éblouie et stérile affirmant comme le sens de l'ironie non pas la signification qui est au-delà de la

éblouie par les puissances constituantes de la conscience, donatrice de sens. Conscience qui se perd pourtant dans ses puissances de constitution et crée dans les limites de sa subjectivité un monde d'illusions. Monde d'ivresse sans ouvertures, sans porte et sans fenêtre. C'est le temps des idéologies à propos duquel Camus écrit dans *L'homme révolté*: "Le sentiment de l'absurde, quand on prétend d'abord en tirer une règle d'action, rend le meurtre au moins indifférent et, par conséquent, possible et rien n'a d'importance"<sup>73</sup>.

Dès lors, les lecteurs de *La Chute* sont les nouveaux maîtres qui apparaissent à l'horizon de l'œuvre. Maîtres venant de nul part et arrivant en nul endroit. Ces maîtres sont les représentants de Caligula<sup>74</sup> et du narrateur de *L'Étranger*; ce Meursault renfermé dans les pages de l'écriture, incapable de rompre avec la représentation, l'image et le souvenir: "Je trône parmi mes vilains anges, à la cime du ciel hollandais, je regarde monter vers moi, sortant des brumes de l'eau, la multitude du jugement dernier. Ils s'élèvent lentement, je crois arrivé déjà le premier d'entre eux. *Sur sa face égarée, à moitié cachée par une main*, je lis la tristesse de la condition commune, et le désespoir de ne pouvoir y échapper" (C, p. 165; nous soulignons). Ce premier homme que Clamence voit arriver, ce nouveau Caligula, ce Meursault coupable enfermé dans les lignes du discours, niant le travail de l'écriture et de la pensée, c'est le lecteur de *La Chute*, l'interlocuteur de Clamence qui consent par son silence aux vérités que l'esprit lui impose par un discours nihiliste enseignant le savoir institué par la pensée moderne: "Je n'ai plus d'amis, je n'ai

---

pensée ironique, mais plutôt l'ironie elle-même, le jeu lui-même de la conscience. Conscience renfermée sur soi-même par le seul jeu de séduction qui proclament le scandale comme la vérité du mouvement de la conscience.

<sup>73</sup> *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>74</sup> Les deux œuvres camusienne, *Caligula* et *L'Étranger*, font partis d'un ensemble formant la création sur l'absurde. Cet ensemble est formé par la pièce de théâtre, *Caligula*; le roman, *L'Étranger*; et l'essai philosophique, *Le mythe de Sisyphe*. En expliquant la liaison entre Caligula et Meursault, Pingaud écrit : "Outre l'obsession déjà signalée de l'exécution, il existe, entre la pièce et le roman, une analogie de structure: une mort initiale mal acceptée (Maman-Drusilla) a pour effet de transformer en meurtrier le héros (Meursault- Caligula), qui est ensuite condamné à mort ou se laisse tuer. Certes Caligula n'est pas Meursault. Apparemment même, tout les oppose. Caligula cherche la 'lune', Meursault s'en tient aux petites certitudes quotidiennes. Caligula a tous les pouvoirs, Meursault n'en a aucun. Caligula déclare, Meursault se tait ou se contente de répondre aux questions. Caligula est comédien qui a besoin d'un public pour exercer sa cruauté [...] Meursault n'aime pas les démonstrations ni les paradoxes [...] Pourtant, on sent bien qu'une parenté secrète unit les deux personnages, comme si l'un était l'envers de l'autre, comme si la souveraineté de l'empereur lui permettait de dire tout haut ce que le petit employé ose à peine penser et qu'il n'avouera qu'au dernier moment, la tête sur le billot. Il est clair que, pour Camus, Meursault et Caligula sont deux figures exemplaires réunies par la même volonté de sacrifice. La preuve en est la similitude des termes qu'il emploie pour les présenter dans ses préfaces aux éditions américaines. D'un côté, 'Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul'. De l'autre, *L'Étranger* est 'l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour une vérité' et Meursault, 'le seul christ que nous méritons'" (PINGAUD, Bernard. *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 54-55).

que des complices. En revanche, leur nombre a augmenté, ils sont le genre humain. Et dans le genre humain, vous le premier. Celui qui est là est toujours le premier” (C, p. 87).

Et, si l’homme apparaissant à l’horizon du livre de *La Chute* possède la moitié du visage caché, c’est parce qu’il désire poursuivre les enseignements de Clamence; parce qu’il désire concrétiser l’avenir sans valeurs, construire l’avenir sans les repères de la vie mondaine où se trouve pourtant le départ de son raisonnement; il désire continuer le devenir du monde à partir du néant absolu, sans le repérage de *l’idée de bien*<sup>75</sup> soutenant la démarche de compréhension et celle de l’écriture. Cet homme sera celui qui projettera le devenir en oubliant qu’à l’origine du parcours de compréhension demeure la valeur apprenant la vertu, la beauté, le bonheur; *l’idée de bien* portant la prise de conscience et à la pensée; sol d’où naît le sujet de l’écriture.

Ce côté caché du visage est celui qui parle de la nature, de la joie, de la beauté. C’est celui qui est illuminé dans *Noces*, lorsque l’homme découvre au sein de la vie incarnée le double sens de l’existence: le oui et le non, la mort et la vie, le bien et le mal, le beau et le mauvais: “Debout dans le vent léger, sous *le soleil qui nous chauffe un seul côté du visage*, nous regardons la lumière descendre du ciel, la mer sans ride, et le sourire de ses dents éclatantes. Avant d’entrer dans le royaume des ruines, pour la dernière fois nous sommes spectateurs”<sup>76</sup>. Mais c’est cet homme de *Noces* qui a été oublié par Clamence. C’est pourtant lui qui porte la vérité de l’apprentissage naissant de l’appréhension sensible. Il marque l’origine de tout: de l’homme, de la vérité, de l’histoire, de la compréhension. Mais son visage est oublié aujourd’hui; puisque, dans *La Chute*, l’homme de *Noces* ne se présente que par son absence; absence désignée par le tableau volé et renfermé dans le placard de la chambre de Clamence; tableau signalant aujourd’hui l’innocence d’hier que l’esprit du monde a perdue à jamais.

---

<sup>75</sup> Pour Levinas, l’idée de bien se révèle par la pensée finie de l’homme qui pense l’infini. Mais, pour l’auteur, c’est la rencontre du visage d’autrui qui permet à la pensée finie de penser l’infini, car autrui signale la non-appréhension de la perception du moi et la non-pensée du je réflexif. En effet, l’idée de l’infini pour Levinas est introduite par la mauvaise conscience, conscience non intentionnelle, pointant dans la pensée intentionnelle elle-même. Pour l’auteur, c’est l’antériorité de la responsabilité vers l’humain qui inaugure la pensée finie et la liberté humaine. Et l’idée de bien est l’idée de l’infini, celle du visage d’autrui; puisque l’humanité de l’homme est sa responsabilité envers l’autre. Ici s’inscrivent et le passé immémorial de l’incarnation et avenir absent du temps à venir. Passé et avenir offerts par le visage d’autrui où repose la possibilité de la communication entre les hommes

<sup>76</sup> *Op. Cit.*, p. 14; nous soulignons.

### 3.4 Immersion et destruction du mythe

#### 3.4.1 L'immersion dans le mythe Albert Camus

Nous pensons que par *La Chute*, l'écrivain Albert Camus immerge dans le mythe Albert Camus, c'est-à-dire que l'auteur immerge dans le sens que son œuvre a pris dans la tradition littéraire. Nous pensons que Clamence se réfère à ce mythe lorsqu'il parle d'une époque où il a été reconnu comme le pape dans une communauté de prisonniers. Racontant l'histoire de sa nomination, Clamence parle qu'à cette époque-là il fallait prendre un parti, mais "les partis opposés [lui] paraissaient avoir également raison et je m'abstins" (C, p. 143). Ce commentaire révèle bien l'indifférence et le refus que le concept de l'absurde renferme. Par cet épisode, Clamence raconte sa détention en Afrique du Nord, à Tripoli, "dans un camp où l'on souffrait de soif et de dénouement plus que de mauvais traitement" (C, p. 144). Cette description se rapproche de celle donnée au sentiment de l'absurdité de l'existence dans *Le mythe de Sisyphe* où l'absurde apparaît comme un désert: "Mais je veux auparavant si la pensée peut vivre dans ces déserts"<sup>77</sup>. Clamence précise qu'il a été nommé pape par "un jeune français qui avait la foi" (C, p. 144). Et il ajoute: "Oui! C'est un conte de fées" (C, p. 144). Ainsi Clamence décrit le jour de sa nomination par ce jeune français:

Le genre Duguesclin [ainsi il appelait le jeune français], si vous voulez. Il était passé de France en Espagne pour aller se battre. Le général catholique l'avait interné et d'avoir vu que, dans les champs franquistes, les pois chiches étaient, si j'ose dire, bénis par Rome, l'avait jeté dans une profonde tristesse. Ni le ciel d'Afrique, où il avait échoué ensuite, ni les loisirs du camp ne l'avaient tiré de cette tristesse. Mais ses réflexions, et aussi le soleil l'avaient un peu sorti de son état normal. Un jour où, sous une tente ruisselante de plomb fondu, la dizaine d'hommes que nous étions haletaient parmi les mouches, il renouvela ses diatribes contre celui qu'il appelait le Romain. Il nous regardait d'un air égaré, avec sa barbe de plusieurs jours. Son torse nu était couvert de sueur, ses mains pianotaient sur le clavier visible des côtes. Il nous déclarait qu'il fallait un nouveau pape qui vécût parmi les malheureux, au lieu de prier sur un trône, et que le plus vite serait le mieux (C, p. 144-145).

Dans cette histoire racontée par Clamence, le jeune français disait qu'il fallait choisir le nouveau pape parmi les prisonniers, prendre un homme complet, avec ses défauts et ses vertus, et lui jurer obéissance, à la seule condition que celui-là acceptât de maintenir vivante, en lui et chez

---

<sup>77</sup> *Op. Cit*, p. 37.

les autres, la communauté de nos souffrances. Le jeune français a demandé: ““Qui d’entre nous, dit-il, a le plus de faiblesses ?”” Et Clamence explique: “Par plaisanterie, je levai le doigt, et fus seul à le faire”(C, p. 146). Ainsi Clamence a été nommé pape dans un camp de prisonnier où le grand problème était la distribution d’eau:

Le grand problème, dans le camp, était la distribution d’eau. D’autres groupes s’étaient formés, politiques ou confessionnels, et chacun favorisait ses camarades. Je fus donc amené à favoriser les miens, ce qui était déjà une petite concession. Même parmi nous, je ne pus maintenir une parfaite égalité. Selon l’état de mes camarades, ou les travaux qu’ils avaient à faire, j’avantageais tel ou tel. Ces distinctions mènent loin, vous pouvez m’en croire (C, p. 147).

Clamence termine cette histoire en racontant qu’un jour il a bu l’eau d’un des camarades qui agonisait. Et il précise: “Non, non, ce n’était pas Duguesclin, il était déjà mort, je crois, il se privait trop” (C, p. 147). Ensuite, il expose son amour à ce jeune français qui avait la foi et l’importance qu’il avait pour lui: “Et puis, s’il avait été là, pour l’amour de lui, j’aurais résisté plus longtemps, car je l’aimais, il me semble du moins” (C, p. 147). Il est important de percevoir ici l’amour de Clamence pour ce jeune français qui avait la foi, et que Clamence dit qu’il aurait pu résister plus de temps si ce jeune était encore vivant. Ensuite, Clamence justifie son acte: “Mais j’ai bu l’eau, cela est sûr, en me persuadant que les autres avaient besoin de moi, plus que celui-ci qui allait mourir de toutes façons, et je devais me conserver à eux” (C, p. 147-148). Et lui-même précise les conséquences de ce type d’attitude: “C’est ainsi, cher, que naissent les empires et les églises, sous le soleil de la mort” (C, p. 148).

Qui est ce jeune français qui avait la foi?

Avant de préciser l’identité de ce jeune français, il faut d’abord préciser comment nous comprenons cette foi dont parle Clamence dans la perspective de l’œuvre camusienne.

Nous ne pensons pas à la foi en Dieu ou en un être transcendant. Nous pensons plutôt à la foi de l’homme engagé dans le monde, de la croyance de l’homme aux possibilités de transcendance inscrites dans l’existence finie et incarnée elle-même. Il faut réaliser une révision des concepts de réduction et de constitution impliqués dans ce travail. D’abord, il faut préciser que l’irréfléchi que l’homme attend par la réflexion ou par la réduction n’existe qu’à partir de cette réflexion ou de cette réduction. Celles-ci marquent le début de la vie de l’esprit. Cependant, l’esprit n’existe pas sans la nature soutenant le processus de la réflexion. Or, la nature n’est pas révélée par l’esprit; elle n’est pas un produit de l’esprit. En effet, la réflexion n’installe pas

l'homme dans un milieu fermé et transparent; car celle-ci ne réalise pas le passage de l'objectif au subjectif. Au contraire, la réflexion dévoile une troisième dimension sur laquelle repose l'ambiance de l'homme avec le monde. Et cette ambiance est antérieure aux thèses de la réflexion, parce qu'elle affirme le mystère de la thèse du monde; thèse antérieure à toutes les thèses doxiques. La thèse du monde représente la foi originaire qui enseigne à l'homme, non pas une représentation du monde, mais plutôt le monde lui-même. Et c'est cette ouverture au monde que la réflexion ne peut pas surpasser. Ce n'est pas la clarté de l'évidence qui se produit, mais la révélation du monde à partir d'une dissimulation dans le clair-obscur de la doxa. Or, l'esprit est nécessairement attaché à la matérialité, car celui-ci est un esprit d'un corps. Ainsi, la descente vers le sol ontologique révèle la constitution pré-théorique où reposent: "[...] ces noyaux de signification autour desquels gravitent le monde et l'homme, et dont on peut dire indifféremment [...] qu'ils sont toujours pour nous 'déjà constitués' ou qu'ils ne sont 'jamais complètement constitués'"<sup>78</sup>. La constitution n'appréhende donc pas de contenus exemplaires d'une essence, mais l'intentionnalité opérante ou latente. Sous la chose matérielle objective, il existe un entrecroisement d'implications que l'homme ne réussit pas à éclaircir par la conscience constituante. Selon Merleau-Ponty, cette croyance aux possibilités inscrites dans le sensible révèle la foi originaire de la thèse du monde. Ici, le corps est le champ où se localisent les pouvoirs perceptifs de l'homme, puisque: "Le sensible, ce ne sont pas seulement les choses, c'est aussi tout ce qui s'y dessine, même en creux, tout ce qui y laisse sa trace, tout ce qui y figure, même à titre d'écart et comme une certaine absence [...]"<sup>79</sup>. La réduction n'est donc que la preuve des attachements primordiaux, qu'une manière de révéler ces attachements jusqu'à ses derniers prolongements: "Ainsi toute la constitution est anticipée dans la fulguration de l'*Urempfindung* [sensation originaire]"<sup>80</sup>. Bref, le champ transcendantal n'est plus seulement celui qui est constitué par la pensée; c'est celui de l'expérience totale de l'homme incarné dans le monde. Et cette expérience totale signale ce qui dépasse les pouvoirs de toute phénoménologie dans le parcours de la phénoménologie elle-même. Or, la constitution ne révèle pas la pose intellectuelle du monde; elle ne révèle pas la chose phénoménologique; mais elle révèle au contraire l'envers de la chose, c'est-à-dire qu'elle révèle ce que la réflexion est incapable de constituer. La constitution transcendantale doit alors révéler l'envers de l'expérience phénoménologique, à savoir: "[...] ces

---

<sup>78</sup> "Le philosophe et son ombre". In. *Signes*, p. 208-209.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 221.

êtres, au-dessous de nos idéalizations et de nos objectivations, qui les nourrissent secrètement, et où l'on a peine à reconnaître des noèmes, la Terre, par exemple, qui [est] 'sol' ou 'souche' de notre pensée comme de notre vie [...] »<sup>81</sup>. Et ce sol originaire dont aucun esprit ne peut refuser l'inhérence, c'est la Terre, car "La Terre est la matrice de notre temps comme de notre espace: toute notion construite du temps présuppose notre protohistoire d'êtres charnels comprésents à un seul monde. Toute évocation des mondes possibles renvoie à la vision du nôtre. Toute possibilité est variante de notre réalité, est possibilité de réalité effective"<sup>82</sup>. Et Camus n'écrit pas autre chose lorsqu'il affirme: "Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour"<sup>83</sup>.

La foi que nous dégageons inscrite de manière ambiguë dans *La Chute* nous renvoie à la foi originaire<sup>84</sup> dont parle Merleau-Ponty enseignant les possibilités de transcendance inscrites dans le sol originaire de l'expérience sensible<sup>85</sup>.

Dans *L'Étranger*, le héros est mort et le narrateur naît de cette mort. Mais la mort n'y signifie pas la disparition définitive de la vie corporelle soutenant la conscience et la pensée naissantes dans le récit. Car, par la remémoration, la vie vécue se transforme en vie spirituelle. Ici, se réalise le processus dialectique par lequel l'antithèse surpasse la thèse initiale. Le parcours dialectique de compréhension inauguré par *L'Étranger* ne signifie pas la disparition de l'homme qui est mort à la fin du récit. La mort signifie l'institution de la démarche de temporalisation d'une signification spirituelle qui se réalise d'abord sous forme d'écriture et ensuite sous forme

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 227-228.

<sup>83</sup> *L'homme révolté*, p. 377.

<sup>84</sup> Pour Levinas la foi originaire de la thèse du monde se révèle par le dévoilement du visage voilé d'*autrui* qui représente l'absolu de l'interlocuteur. Pour Levinas, la foi exposant la confiance du penseur parcourant le chemin de la compréhension du monde et de soi-même repose sur la figure de l'interlocuteur qui apparaît derrière sa pensée. Levinas écrit : "Certes, les paroles sont menteuses, produit de l'histoire, de la société, de l'inconscient, elles dissimulent les mensonges à tous et au menteur lui-même [...] mais on ne se retrouve dans cette fantasmagorie, on n'inaugure l'œuvre même de la critique qu'à partir d'un point fixe. Ce ne peut être une vérité incontestable quelconque, pas un énoncé 'certain' toujours livré à la psychanalyse, mais l'absolu d'un interlocuteur, d'un être, et non pas d'une vérité portant sur les êtres. Il n'est pas affirmé comme une vérité mais cru. Foi ou confiance, qui ne signifie pas ici une deuxième source de connaissance, mais que tout énoncé théorique suppose. La foi [...] est le face-à-face avec un substantiel interlocuteur – origine de soi, déjà dominant les puissances qui le constituent et l'agissent, un toi, surgissant inévitablement, solide et nouménal, derrière l'homme connu dans ce bout de peau absolument décent qu'est le visage, se fermant sur le chaos nocturne, s'ouvrant sur ce qu'il peut assumer et dont il peut répondre" (*Entre nous, essais sur le penser-à-l'autre*, p. 42).

<sup>85</sup> Camus écrit à propos de la foi originaire qui est l'expression de la croyance de l'homme aux possibilités de sublimation des contenus de l'expérience empirique par l'effort de la pensée révélant son adhésion au monde réel et matériel. À propos de la philosophie de Nietzsche, lequel, selon Camus, perd la foi originaire aux possibilités de transcendance, le philosophe français écrit : "Il [Nietzsche] a diagnostiqué en lui-même, et chez les autres, l'impuissance à croire et la *disparition du fondement primitif de toute foi, c'est-à-dire la croyance à la vie*" (*L'homme révolté*, p. 88; nous soulignons).

de livre. La mort du héros à la fin du récit représente donc le moment où la vie empirique devient la vie comprise, le moment où le présent de la vie mondaine devient le présent de la vie transcendante. Le présent de l'expérience vécue devient le passé de l'expérience de la pensée qui est le présent de la signification et de la compréhension se réalisant sous forme d'écriture.

Dans cette perspective, nous pensons que la mort du héros implique la mort de la foi originaire dont nous avons parlé précédemment.

Évidemment, le héros, tel qu'il était au moment de la vie mondaine, doit mourir, car sa mort correspond au moment de la naissance du narrateur du récit où se révèle le projet d'écriture donnant naissance à la voix de l'écrivain – qui est le lecteur de l'œuvre à venir. Mais la foi au monde, la foi aux possibilités que l'homme a de transformer son désir; foi exposant l'apprentissage du héros; apprentissage que celui-ci enseignait au narrateur naissant dans les pages du récit; cette foi-là ne devrait jamais disparaître du champ de réflexion, du champ de pensée. Cette foi originaire représente la croyance au devenir de la compréhension; elle enseigne l'ambiance de l'homme au monde où il réalise son existence en accomplissant son devenir. Cette foi originaire et cette croyance au devenir devraient donc continuer vivantes au cours de la trajectoire de temporalisation du sujet de l'écriture. Et c'est précisément la vie mondaine du héros de l'histoire de jadis qui représente cette foi originaire et cette croyance au devenir de la compréhension. Car le héros représente le corps et la sensibilité à partir desquels la compréhension, la subjectivation et la temporalisation ont pris naissance. Il indique le moment de la naissance de l'histoire d'une vérité, qui est celle du sujet de l'écriture. De plus, le héros représente l'élan vital donnant force au sujet de l'écriture pour continuer le parcours de compréhension formalisant ainsi son histoire personnelle.

Certes, le héros est l'homme qui a dévoilé l'absurdité de l'existence et l'homme qui a tué l'*autre* qui se plaçait sur son chemin; mais le héros est aussi l'homme qui a appris le jour du meurtre l'exigence d'entreprendre la pensée en jugeant son acte; il est aussi l'homme qui a entendu l'accusatif lui conduisant à prendre conscience de sa liberté. Alors, la pensée et la conscience qui sont nées de la fissure s'instaurant dans le corps incarné du héros doivent rester fidèles à cette existence mondaine, corporelle et sensible de jadis. Car c'est dans l'existence



mondaine, empirique et sensible du héros que s'inscrit le creux duquel émergent la pensée et la conscience d'aujourd'hui<sup>86</sup>.

Le sujet qui est au-dessous de la réflexion de *La Chute* nous renvoie au sol originare où demeure la foi originare enseignant à l'homme les possibilités de transcendances, car la vérité de la démarche de compréhension s'inscrit dans la vie de ce héros qui est oublié par l'orateur de *La Chute*. C'est l'existence mondaine du héros qui garde le secret qui a permis l'ouverture de la vie spirituelle dévoilée par l'écriture antérieure. C'est dans l'existence du héros que demeure le sillage de négatif s'inscrivant dans la propre expérience perceptive. C'est le héros qui a dévoilé l'absence qui s'inscrivait dans la présence immédiate. C'est lui qui a découvert le champ de négativité s'inscrivant dans l'expérience sensible d'hier. Il représente donc l'antériorité de la compréhension. Il garde le secret de la démarche de compréhension, car c'est lui qui a découvert le dégoût que l'homme peut ressentir en face du meurtre; c'est lui qui a compris le sens du malheur que son acte imprime dans le monde. Il représente la profondeur du sentiment sur lequel la vie spirituelle se fonde, la vie concrète sur laquelle la vie de l'écriture s'appuie<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup>La dialectique de compréhension dans le sens camusien que nous employons ici se différencie complètement de la dialectique hégélienne. Pour Camus, le parcours de compréhension produisant la révélation de la vérité et atteignant le concept ne doit pas perdre le sol matériel à partir duquel la démarche de compréhension s'est développée. Pour le philosophe, le concept n'est pas une idée vivante s'il se détache du monde de l'expérience concrète d'où a jailli la pensée pensant le sens de l'existence.

<sup>87</sup> Levinas précise que la phénoménologie husserlienne permet de faire valoir de forme différente l'expérience philosophique car elle remet en question les enchaînements logiques de la pensée et essaie de récupérer la vie vécue, en retournant à la vérité de l'être donné "en chair et en os". Levinas écrit : "L'apparaître de la présence n'est certes pas trompeur, mais serait aussi comme l'obturation de la pensée vivante: utiles à des opérations de calcul, des signes empruntés au langage et aux opinions que le langage charrie se mettent à la place des significations de la pensée vivante. Dans leur essence objective, celles-ci se déplacent, et cela sous l'œil ouvert du penseur, à son insu. Le savoir comme acquis, comme résultat mis en dépôt dans quelques écritures séparées de la pensée vivante [...] ne se maintient pas dans la plénitude de son sens. Les glissements et les déplacements de sens – jeux ensorceleurs et ensorcélés – se jouent au cœur de la conscience objectivante, de la bonne conscience claire et distincte, sans heurter en rien cependant sa marche rationnelle spontanée et naïve. Mais tout ce passe comme si, dans sa lucidité, la raison identifiant l'être marchait en somnambule ou rêvait debout, comme si, malgré sa lucidité pour l'ordre objectif, elle cuvait, en pleine lumière, quelque vin mystérieux. La pleine intelligence du regard objectif sans trouble reste sans défense contre les écarts du sens. [...] Comme si l'évidence du monde en tant qu'état où se tient la raison médusait et pétrifiait la vie raisonnable qui vit de cette évidence! Comme si le regard naïf, dans son intention ontique de regard, se trouvait bouché par son objet même et subissait spontanément une inversion ou s'embourgeoisait en quelque façon dans son état [...]. Comme si, par conséquent, l'aventure de la connaissance – qui est connaissance du monde – n'était pas seulement la spiritualité et la rationalité de l'évidence, n'était pas seulement lumière, mais assoupissement de l'esprit et comme si elle exigeait une rationalité dans un autre sens. Il ne s'agit pas de surmonter une quelconque limitation de la *vue*, d'élargir les horizons appartenant au plan où le vu, thématiqué, apparaît et, ainsi, d'être incité à récupérer, par quelque dialectique, la totalité à partir d'une partie. [...] Il y aurait une hétérogénéité radicale – une différence mettant en échec la dialectique – entre la vision du monde et la vie sous-jacente à cette vision. [...] Il faut remonter du monde à la vie déjà trahie par le savoir, lequel se complaît dans son thème, s'absorbe dans l'objet [...]. Par un mouvement contre-nature – car contre monde – il faut remonter à un psychisme autre que celui du savoir du monde. Et c'est la révolution de la Réduction phénoménologique – révolution permanente. La Réduction réanimera ou réactivera cette vie oubliée ou anémiée dans le savoir [...]. Sous le repos en soi du Réel

Mais, si nous permettons la disparition définitive de celui qui est au-dessous du narrateur de *La Chute*, c'est-à-dire du héros, nous réaliserons l'absurde en tant que vérité définitive du parcours de compréhension inauguré par *L'Étranger*. Car, dans ce cas-là, nous serons obligés de fermer le processus de compréhension par l'affirmation du sens définitif de l'écriture. Nous n'aurons plus le sol de l'expérience du héros pour reprendre le parcours de compréhension en poursuivant la démarche de temporalisation. Nous n'aurons plus les moyens de poursuivre le devenir pour réaliser la futurition de la compréhension; c'est-à-dire que nous n'aurons plus le passé où demeure le sol de la compréhension, où s'inscrit la naissance de la subjectivation et de la temporalisation, pour recommencer la trajectoire de compréhension. Ainsi, si nous permettons la disparition du héros de la trajectoire de compréhension, alors nous atteindrons alors la fin de l'histoire de ce parcours, car la disparition définitive du héros signifie l'impossibilité de poursuivre le devenir de la compréhension. Dans ce cas-là, il nous faut instaurer la fin du temps par l'établissement de la signification définitive de la dialectique en proclamant ainsi le savoir absolu et la vérité définitive de l'être. Et c'est cela précisément que le discours de l'orateur de *La Chute* réalise.

Par conséquent, l'homme de la vie naturelle ne peut pas se perdre dans l'itinéraire de la compréhension, car son existence permet au sujet de la pensée de continuer sa démarche vers l'éclaircissement de sa vérité. Car la disparition du moi mondain du chemin de compréhension signifie la disparition de la perception de cette dissonance originaire, début et source du parcours de compréhension conduisant vers l'appréhension d'une signification. Et c'est cette intentionnalité originaire qui peut maintenir vivante la pensée d'aujourd'hui. Si la réduction a dévoilé la liberté de la conscience constituante, c'est pour permettre que le désir renfermé dans la vie mondaine puisse devenir réalité concrète. De plus, le moi de la vie mondaine signale l'existence d'un bonheur, qui est celui à la mesure de l'humanité de l'homme. C'est-à-dire un bonheur humain, limité, imparfait, mais malgré sa limitation, un bonheur possible. L'homme doit reconquérir ce qu'il possède déjà "[...] la maigre moisson de ses champs, le bref amour de cette terre, à l'heure où naît enfin un homme [...]"<sup>88</sup>.

---

référé à lui-même dans l'identification, sous sa présence, la Réduction lève une vie contre laquelle l'être thématise aura déjà, dans sa suffisance, regimbé et qu'il aura refoulée en apparaissant. Des intentions assoupies réveillées à la vie rouvriront les horizons disparus, toujours nouveaux, dérangeant le thème dans son identité de résultat, réveillant la subjectivité de l'identité où elle repose dans son expérience (*Entre nous, Essais sur la penser-à-l'autre*, p. 91-92).

<sup>88</sup> *L'homme révolté*, p. 378.

C'est donc chez l'homme de la vie mondaine qu'il existe quelque chose qui ne devrait jamais disparaître de la trajectoire de compréhension pour que la pensée puisse perdurer. Car c'est de l'intérieur de ce *moi* de la vie mondaine qu'émerge l'impulsion initiale, l'élan vital ouvrant l'entreprise phénoménologique. C'est au-dedans du *moi* de la vie naturelle que réside la pulsion instaurant la nécessité de la pensée et la rupture entre le *moi* d'avant la réduction et le *je* d'après la réduction. C'est dans le *moi* de la vie naturelle que demeure le désir de compréhension et de vérité engageant l'homme dans l'entreprise réflexive, dans la pensée phénoménologique. Il est la source, l'origine vers laquelle l'homme devrait toujours retourner pour reprendre ses forces pour continuer le devenir. L'homme mondain n'enseigne pas une signification, mais il indique une direction, car il est la source de l'eau dans laquelle l'homme doit aller boire quand il ressent renaître sa soif. Il est le corps sur lequel l'homme devrait s'appuyer quand il ressent de nouveau le poids de son rocher qu'il essaie de mener jusqu'au sommet de la montagne. L'homme mondain représente la source du désir. Il garde donc le secret de l'écriture, car il représente la joie de vivre où demeurent les vraies puissances de l'homme et d'où jaillissent les valeurs mesurant les actes humains<sup>89</sup>.

Alors, répondant à la question proposée précédemment : qu'est-ce que ce jeune français qui avait la foi?

D'un côté, nous pensons que ce jeune français qui avait la foi signale l'existence du héros de *L'Étranger*, l'homme de la vie immédiate qui est au-dessus du narrateur du récit d'hier. Car nous pensons que ce jeune français nous mène à penser à l'homme innocent d'avant la prise de conscience de l'absurde; prise de conscience réalisée par le narrateur de *L'Étranger*.

Mais, si nous acceptons que ce jeune français qui avait la foi est le héros de l'œuvre antérieure, nous pourrions peut-être affirmer aussi qu'il indique l'auteur lui-même, de même que le héros de l'histoire est au-dessous du narrateur du récit, l'auteur est au-dessous du narrateur qui prend conscience de l'absurde dans *L'Étranger*. Ainsi, nous proposons que cet homme qui avait

---

<sup>89</sup> Levinas écrit : “[...] la sensibilité est vécue avant que la hylé ne revête la fonction d'*Abschattung*. Son immanence est le rassemblement dans la synthèse passive du temps d'une présence à soi. Mais cette présence à soi se produit selon une certaine rupture dans la mesure où le vécu est vécu pour un moi qui, à l'intérieur de l'immanence, s'en distingue, qui [...] est reconnu comme 'transcendance dans l'immanence'. Dans l'identité de la présence de soi – dans la tautologie silencieuse du pré-réflexif – s'accuse une différence entre le même et le même, un déphasage, une différence au cœur de l'intime. Différence irréductible à l'adversité, laquelle reste ouverte à la conciliation et est surmontable par l'assimilation. Ici, la prétendue conscience de soi est aussi rupture, l'Autre fissure le même de la conscience qui ainsi est vécu : l'autre qui l'appelle au plus profond que lui-même. [...] Transcendance dans l'immanence, le cœur veille sans se confondre avec ce qui le sollicite” (*Entre nous, essais sur le penser-à-L'autre*, p. 94-95).

la foi indique l'existence de l'auteur lui-même avant l'évidence de l'absurde qui a été décrite par le narrateur de son livre de jeunesse. Ce jeune français indique l'écrivain avant de devenir le prophète de l'absurde que la tradition lui a imposé<sup>90</sup>.

Mais de l'autre côté, nous pensons que cet homme qui est mort et qui avait la foi est l'autre à qui le héros d'hier n'a pas su faire face et auquel il a répondu par quatre tirs de revolver, car l'entreprise réflexive se fonde sur cette mort d'hier. Le héros s'est érigé sur les décombres de la mort de l'autre. Et la liberté du narrateur a été reconnue à travers la mort de l'autre. Boire l'eau de l'autre signifie donc vivre à la place de l'autre. La naissance de l'écriture d'hier se fonde justement sur la mort de l'autre, l'Arabe.

Mais, dans une troisième perspective, cet homme qui meurt de soif représente la mère, la mer, le monde. Nous pensons que la mère représente la thèse du monde enseignant l'amour de l'homme à la nature et au monde. Nous pensons que la mère est comme la mer, car les deux, mère et mer, représentent le principe actif de projection d'image, force mettant en œuvre l'imagination engageant la foi de l'homme au monde et à la nature; monde et nature qui précèdent le mouvement de la conscience constituante. La mère représente la source de la foi, car elle est le premier amour de l'homme l'unissant au monde et à la nature impérissables.

---

<sup>90</sup> Pour comprendre notre vision de l'absurde camusien il faut aller dans le récit *L'énigme* où l'auteur réclame son attachement au concept de l'absurde qu'il a à peine détecté à son époque. Nous allons prendre certains fragments de ce texte pour mieux préciser la nuance qui s'inscrit dans le concept de l'absurde que la critique de l'époque n'a cependant pas su percevoir. Camus écrit: "Où est l'absurdité du monde Est-ce ce resplendissement ou le souvenir de son absence? Avec tant de soleil dans la mémoire, comment ai-je pu parier sur le non-sens? On s'en étonne, autour de moi; je m'en étonne aussi, parfois. Je pourrais répondre, et me répondre, que le soleil justement m'y aidait et que sa lumière, à force d'épaisseur, coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur. Mais cela peut se dire autrement et je voudrais, devant cette clarté blanche et noire qui, pour moi, a toujours été celle de la vérité, m'expliquer simplement sur cette absurdité que je connais trop pour supporter qu'on disserte sans nuances. Parler d'elle, au demeurant, nous mènera de nouveau au soleil" (p. 149-150). "Mais laissons là l'ironie. Il suffira de dire, pour notre objet, qu'un artiste doit se résigner, avec bonne humeur, à laisser traîner dans les antichambres des dentistes et des coiffeurs une image de lui dont il se sait indigne" (p. 152). "Il faut donc se résigner. Mais on peut essayer à l'occasion de rectifier le tir, répéter alors qu'on ne saurait être toujours un peintre de l'absurde et que personne ne peut croire à une littérature désespérée" (p. 153). "L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une puérité que le romantisme nous a léguée. Il n'est pas du tout exclu [...] Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations, presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques" (p. 154). "Dans la mesure où cela est possible, j'aurais aimé être, au contraire, un écrivain objectif. J'appelle objectif un auteur qui se propose des sujets sans jamais se prendre lui-même comme objet. Mais la rage contemporaine de confondre l'écrivain avec son sujet ne saurait admettre cette relative liberté de l'auteur. Ainsi devient-on prophète d'absurde. Qu'ai-je fait d'autre cependant que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps? Que j'ai nourri cette idée (et qu'une part de moi la nourrisse toujours), avec toute ma génération, cela va sans dire. Simplement, j'ai pris devant elle la distance nécessaire pour en traiter et décider de sa logique. Tout cela que j'ai pu écrire ensuite le montre assez. Mais il est plus commode d'exploiter une formule plutôt qu'une nuance. On a choisi la formule: me voici absurde comme devant" ("*L'énigme*" In: *L'Été*, p. 154-155).

Nous pensons donc que cet homme que Clamence a laissé mourir n'est que la totalité signalant le vrai héros de l'œuvre de la jeunesse de Camus. Cette totalité est composée par les trois morts décrits et écrits par *L'Étranger*: la mère, le héros Meursault et l'Arabe. Ce sont ces trois morts qui indiquent la foi qui régit la signification du récit de jeunesse de l'auteur. Et cette foi est celle qui conduit l'homme à rentrer dans le cours de la compréhension, faisant de la répétition le jeu par lequel la mort annonce la renaissance de la vie elle-même. Cette foi représente la croyance au travail de l'écriture comme l'espace où les morts réalisent la transformation de l'âme de l'homme et la régénération du désir humain: son essence. Cette foi indique la croyance au pouvoir de la répétition incessante d'une signification qui murmure dans l'intimité de l'homme conduisant l'écriture à opérer le devenir de l'homme et de son humanité.

Nous réunissons ces trois personnages de *L'Étranger* pour affirmer que le jeune français qui avait la foi apparaissant dans *La Chute* se compose par une structure formée par ces trois personnages qui sont signalés par les trois morts inscrites dans le récit d'hier. Car nous pensons que la réunion de ces trois personnages dans une seule structure correspond au vrai héros de *L'Étranger*. Nous proposons donc que le personnage principal de l'écriture d'hier soit l'écriture elle-même. Pour comprendre cette affirmation, écoutons encore une fois Camus conceptualiser le sens de l'absurde:

Refuser toute signification au monde revient à supprimer tout jugement de valeur. Mais vivre, et par exemple se nourrir, est en soi un jugement de valeur. On choisit de durer dès l'instant qu'on ne se laisse pas mourir, et l'on reconnaît alors une valeur, au moins relative, à la vie. Que signifie enfin une littérature désespérée? Le désespoir est silencieux. Le silence même, au demeurant, garde un sens si les yeux parlent. Le vrai désespoir est agonie, tombeau ou abîme. S'il parle, s'il raisonne, s'il écrit surtout, aussitôt le frère nous tend la main, l'arbre est justifié, l'amour naît. Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes<sup>91</sup>.

Nous pensons que cette structure formée par trois personnages nous donne l'écriture elle-même comme le personnage principal du récit de jeunesse de Camus<sup>92</sup>, parce que nous pensons que *L'Étranger* représente la vie s'inscrivant dans les pages du livre; la vie se développant au cours de la temporalité humaine. C'est comme si la vie charnelle se transformait en écriture pour continuer à se réaliser comme vie, comme désir, comme puissance, comme élan vital, comme *conatus*, mais dès lors sous forme de langage et signification. Et nous associons cette structure au

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 155-156.

<sup>92</sup> Camus écrit: "Trois personnages sont entrés dans la composition de *L'Étranger*: deux hommes (dont moi) et une femme" (*Carnets I*. Cité in PINGAUD, Bernard. *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 189)

visage de la fragilité humaine, c'est-à-dire au côté de la révolte enseignant l'acceptation demeurant au cœur de toute révolte, qu'elle soit métaphysique, politique ou artistique. Ceci étant, nous sommes conduits à percevoir que c'est cette structure signalant la féminité qui s'est perdu dans les eaux de la Seine. Nous pensons que cette structure indiquant l'écriture comme forme de vie, comme puissance du *conatus*, est représenté dans *La Chute* par la noyée que Clamence laisse disparaître dans les eaux de son baptême. De plus, nous croyons que la noyée représente la poésie de l'écriture comme création éphémère et inutile chantant la vie par la seule beauté du chant. Et ainsi nous concluons que c'est la poésie qui a disparu du récit, lorsque l'innocence du héros s'est perdue pour toujours au cours de la temporalisation du sujet de l'écriture. La noyée représente l'infini de l'activité artistique imprégnée de l'élan vital enseignant la force de la nature impérissable et indestructible qui demeure dans l'homme. La noyée représente tout ce qui s'oppose à la totalité du discours régi par l'esprit historique de Clamence qui fait de sa révolte l'arme pour changer le monde, ce qui le conduit pourtant à accepter la méchanceté comme la vérité du travail de Prométhée. Écoutons Camus préciser la différence de ces deux mouvements constitutifs de la révolte:

L'esprit historique et l'artiste veulent tous deux refaire le monde. Mais l'artiste, par une obligation de sa nature, connaît ses limites que l'esprit historique méconnaît. C'est pourquoi la fin de ce dernier est la tyrannie tandis que la passion du premier est la liberté. Tous ceux qui aujourd'hui luttent pour la liberté combattent en dernier lieu pour la beauté. Bien entendu, il ne s'agit pas de défendre la beauté pour elle-même. La beauté ne peut pas se passer de l'homme et nous ne donnerons à notre temps sa grandeur et sa sérénité qu'en le suivant dans son malheur. Plus jamais, nous ne serons des solitaires. Mais il est non moins vrai que l'homme ne peut se passer de la beauté et c'est ce que notre époque fait mine de vouloir ignorer. Elle se raidit pour atteindre l'absolu et l'empire, elle veut transfigurer le monde avant de l'avoir épuisé, l'ordonner avant de l'avoir compris. Quoi qu'elle dise, elle déserte ce monde<sup>93</sup>.

Qu'est-ce que le désir qui habite l'homme de la vie naturelle enseigne au sujet au niveau de l'interprétation?

Ce désir enseigne à l'esprit d'aujourd'hui que le *moi* de la vie naturelle lorsqu'il essaie de comprendre son existence il a toujours voulu vivre la vérité d'un amour absolu. Clamence lui-même précise: "Moi, par exemple, qui ne suis pas sentimental, savez-vous ce dont j'ai rêvé: un amour complet de tout le cœur et le corps, jour et nuit, dans une étreinte incessante, jouissant et s'exaltant, et cela cinq années durant, et après quoi la mort. Hélas!" (*C*, p. 156-157). Une union

---

<sup>93</sup> "L'Exil d'Hélène". In. *L'Été*, p. 144.

avec le monde, union concrète respectant la finitude de l'existence humaine, mais de toute façon un amour, une union s'instaurant entre deux êtres. Nous pensons que la démarche de la pensée qui est née par *L'Étranger* et qui s'est prolongée par *La Chute* vise à atteindre cet amour absolu. La division des différents sujets, l'instauration de la réduction et l'émergence de la pensée se sont installées au sein de la subjectivité parce que le *moi* de la vie ingénue percevait déjà une dissonance entre quelque chose qu'il aspirait - l'amour, l'union - et quelque chose qui se présentait dans la réalité, dans la vie, dans la société – la séparation, la désunion.

### 3.4.2 La sensibilité

C'est la sensibilité qui est à la base du raisonnement camusien. Aussi bien l'absurde que la révolte traduit l'appréhension sensible expose la sensibilité de l'artiste face à l'expérience vécue. C'est la sensibilité qui enseigne la vérité développée par l'écriture, car la vérité du concept d'absurde et celle du concept de révolte s'inscrivent dans la vérité de la métaphore. C'est donc la contradiction des termes approchés par la métaphore qui apprend la signification aussi bien du concept de l'absurde que celui de la révolte. C'est pour cela que les deux concepts camusiens doivent être compris à partir de la compréhension de la dualité, de la contradiction des deux pôles opposés qui les composent. Dans *L'homme révolté*, Camus écrit à propos de cette sensibilité révoltée:

La révolte ne va pas sans le sentiment d'avoir soi-même, en quelque façon, et quelque part, raison. C'est en cela que l'esclave dit à la fois oui et non. Il affirme, en même temps que la frontière, tout ce qu'il soupçonne et veut préserver en deçà de la frontière. Il démontre, avec entêtement, qu'il y a en lui quelque chose qui 'vaut la peine de...', qui demande qu'on y prenne garde. D'une certaine manière il oppose à l'ordre qui l'opprime une sorte de droit à ne pas être opprimé au-delà de ce qu'il peut admettre<sup>94</sup>.

L'auteur explique ici qu'il faut respecter les origines de la révolte enseignant l'appréhension sensible d'une valeur même si c'est encore une valeur confuse. C'est donc au nom d'une valeur confuse que l'homme doit ériger sa révolte. Cette confusion initiale est due au caractère sensible de la valeur dont parle Camus.

Mais ce sont précisément les origines de la révolte qui sont remises en question par *La Chute*, car c'est la disparition du héros du champ de la réflexion de Clamence qui mène la pensée

---

<sup>94</sup> *Op. Cit*, p. 25-26.

d'aujourd'hui à sa chute. Camus écrit: "Aussitôt que la révolte, oublieuse de ses généreuses origines, se laisse contaminer par le ressentiment, elle nie la vie, court à la destruction et fait se lever la cohorte ricanante de ces petits rebelles, graine d'esclaves, qui finissent par s'offrir aujourd'hui, sur tous les marchés d'Europe, à n'importe quelle servitude"<sup>95</sup>.

Le paradoxal dans les écritures camusiennes se révèle par le fait que l'apprentissage de l'expérience de l'écriture, malgré la nécessité de se réaliser à partir d'un écart établi entre la vie vécue et la vie pensée; cet apprentissage se réalise en effet au moment de l'expérience empirique dans la vie immanente du héros de l'histoire. Le héros a la nécessité de réaliser un recul par rapport à l'existence immanente par le biais de la pensée pour apprendre justement ce qu'il savait déjà, pour apprendre plus tard ce dont il s'est en effet aperçu au moment même de l'expérience empirique. Camus écrit dans *Retour à Tipasa*: "Mais peut-être un jour, quand nous serons prêts à mourir d'épuisement et d'ignorance, pourrai-je renoncer à nos tombeaux criards, pour aller m'étendre dans la vallée, sous la même lumière, et apprendre une dernière fois ce que je sais"<sup>96</sup>

Et ce que le héros de *L'été* savait, c'était la même chose que ce que le héros de *L'Étranger* savait. Et ce que celui-ci savait déjà, il a appris au moment où il s'est approché de la mort, au moment où il a agit en face d'*autrui* en lui donnant la mort. Nous pensons que l'apprentissage en question dans *L'Étranger* est celui du corps; car le corps est celui qui enseigne à l'âme ce qu'elle apprendra plus tard par la pensée<sup>97</sup>. D'où l'importance de la permanence du héros dans le cours

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>96</sup> "Retour à Tipasa". In: *Noces*, p. 172-173.

<sup>97</sup> Levinas montre que le présent n'est pas celui de l'effort, de l'action, mais celui de la présence. Le présent se constitue par l'arrêt de la fatigue où s'inscrit l'évanescence du présent qui rend possible l'absolu enseignant l'engagement de l'homme à son existence. Levinas écrit : "L'instant, avant d'être relation avec les instants qui le précèdent et le suivent, recèle un acte par lequel s'acquiert l'existence. Chaque instant est un commencement, une naissance. [...] l'instant par lui-même est une relation, une conquête, sans que cette relation se réfère à un avenir ou à un passé quelconque, à un être, à un événement placé dans ce passé ou dans cet avenir" (p. 130). La relation avec l'être dans le présent ne s'accomplit donc pas sur le plan qui mène d'un instant à l'autre dans la durée. Car le présent est le terme. Il est arrêt. Mais cet arrêt recèle un événement. Non point qu'une réflexion sur la durée parcouru et qu'un jugement abstrait découvrent l'absolu de ce qui a été présent, car l'absolu du présent est dans la présence du présent. Levinas écrit : "[...] le présent contient un nœud que sa pâmoison ne dénoue pas, que le présent dans son retour inévitable sur lui-même n'a pas la possibilité de son anéantissement. [...] Le présent est assujetti à l'être. Il lui est asservi. Le moi retourne fatalement à soi: - il peut s'oublier dans le sommeil, mais il y aura un réveil. Dans la tension et la fatigue du commencement perle la sueur froide de l'irrémissibilité de l'existence. L'être assumé est une charge. Par là ce qu'on appelle le tragique de l'être est saisi dans son origine même" (p. 134). Car la présence du présent tient à la rémissibilité de l'être, au retour inévitable de l'existence à elle-même, à l'impossibilité de se détacher de l'être et de l'existence. Levinas écrit : "Le présent, libre à l'égard du passé, mais captif de lui-même, respire la gravité de l'être où il s'engage. Gravité au sein du présent. Malgré sa rupture avec le passé" (p. 135). La fatalité qui écrase le présent ne lui pèse pas comme une hérédité, car le présent est commencement. Levinas écrit : "Le retour du présent à lui-même est l'affirmation du je déjà rivé à soi, déjà doublé d'un soi" (*De l'existence à*



de la temporalisation pour que l'apprentissage ne se perde pas dans l'abstraction d'une pensée désincarnée et virtuelle. Dans *L'Étranger*, c'est le corps<sup>98</sup> du héros qui enseigne la leçon que l'écriture devra réaliser sous forme de pensée, de réflexion et de souvenir. L'âme apprend par la pensée ce que l'expérience sensible lui enseigne. Et *La Chute* montre le besoin du sol phénoménal pour que l'homme puisse poursuivre la compréhension et maintenir la pensée vivante. Le même retour qui se dévoilait par *L'Étranger* se révèle aujourd'hui par *La Chute*. Ici comme là-bas, l'originaire n'indique pas le retour au passé, mais la possibilité que la pensée a d'avancer vers le recommencement de l'écriture. Ici comme là-bas, la vérité est celle qui dicte l'impératif qu'il faut continuer. Cependant comment répondre à cet impératif quand l'homme a perdu la lumière, à l'instar de l'esprit du monde parlant dans *La Chute* ? : "Oui, nous avons perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même" (C, p. 167). Continuer, simplement continuer, parfois c'est le plus difficile.

### 3.4.3 La suppression de la plainte

Clarence raconte une histoire qui nous renvoie à l'innocence du héros de *L'Étranger*. Ici, Clarence parle des *Écritures*, de la vie et de la mort du Christ; il parle du désir de mort que le Christ ressentait probablement parce qu'il savait qu'il était coupable des morts des enfants de Judée:

Continuer, voilà ce qui est difficile. Tenez, savez-vous pourquoi on a crucifié l'autre, celui auquel vous pensez en ce moment, peut-être? [...] La vraie raison est qu'il savait, lui, qu'il n'était pas tout à fait innocent. [...] *Il était à la source*, après tout; il avait dû entendre parler d'un certain massacre des innocents. Les enfants de la Judée massacrés pendant que leurs parents les emmenaient en lieu sûr, pourquoi étaient-ils morts sinon à

---

*l'existant*, p. 135-136). L'arrêt du présent est donc l'effort même de la position, dans lequel le présent se rejoint et s'assume.

<sup>98</sup> Selon Levinas l'*ici* de la conscience est l'*ici* de la position du corps qui précède toute compréhension, tout horizon et tout temps. L'*ici* de la conscience est le fait même que la conscience est origine, qu'elle part d'elle-même, qu'elle est un existant. Levinas écrit : "En se posant sur une base, le sujet encombré par l'être se ramasse, se dresse et devient maître de tout ce qui l'encombre; son *ici* lui donne un point de départ. Le sujet prend sur lui" (*Ibid.*, p. 122). Par là, le corps est l'événement même de la conscience. Non seulement parce qu'une l'âme l'habite, mais parce que son être est de l'ordre de l'événement et non de l'ordre du substantif. Cela signifie que le corps ne se pose pas. Il est position. Il est irruption dans l'être anonyme du fait même de la localisation. Levinas explique: "[...] le corps [...] est la manière dont l'homme s'engage dans son existence, dont il se pose. Le saisir comme événement c'est dire qu'il n'est pas l'instrument ou le symbole, ou le symptôme de la position, mais la position même qu'en lui s'accomplit la mue de l'événement en être" (*Ibid.*, p. 123). Ainsi la spiritualité du corps ne réside pas dans le pouvoir d'exprimer un intérieur. De par sa position, le corps accomplit la condition de toute intériorité. Le corps n'exprime pas un événement. Il est lui-même cet événement

cause de lui? Il ne l'avait pas voulu, bien sûr. Ces soldats sanglants, ces enfants coupés en deux, lui faisaient horreur. Mais, tel qu'il était, je suis sûr qu'il ne pouvait les oublier. Et cette tristesse qu'on devine dans tous ses actes, n'était-ce pas la mélancolie inguérissable de celui qui entendait au long des nuits la voix de Rachel, gémissant sur ses petits et refusant toute consolation? [...] Sachant ce qu'il savait, connaissant tout de l'homme – ah ! *Qui aurait cru que le crime n'est pas tant de faire mourir que de ne pas mourir soi-même !* – confronté jour et nuit à son crime innocent, il devenait trop difficile pour lui de se maintenir et de continuer. Il valait mieux en finir, ne pas se défendre, mourir, pour ne plus être seul à vivre et pour aller ailleurs, là où, peut-être, il serait soutenu. Il n'a pas été soutenu, il s'en plaint et, pour tout achever, on l'a censuré. Oui, *c'est le troisième évangéliste, je crois, qui a commencé de supprimer sa plainte.* 'Pourquoi m'as-tu abandonné?', c'était un cri séditieux, c'est-ce pas? (C, p. 129-130-131, nous soulignons).

Il faut remarquer dans cette citation la référence au troisième évangéliste qui supprime la plainte de celui qui est mort. Cela nous renvoie à ce moment de l'interprétation qui, selon nous, appartient au troisième moment de la compréhension. Cette histoire nous renvoie au problème de la culpabilité ou de l'innocence de Meursault. Tel que le Christ dans cette histoire, Meursault est aussi à la source du meurtre. Pouvons-nous affirmer son innocence? Camus nous répond en disant: "[...] qui aurait cru que le crime n'est pas de faire mourir que de ne pas mourir soi-même" (C, p. 131).

Ensuite, Clamence affirme son amour pour celui qui est mort sans le savoir: "Mais dans certains cas, continuer, seulement continuer, voilà ce qui est surhumain. Et lui n'était pas surhumain, vous pouvez m'en croire. Il a crié son agonie et c'est pourquoi je l'aime, mon ami, *qui est mort sans le savoir*" (C, p. 132; nous soulignons). Nous avons remarqué que le récit à propos de la mort du Christ commence par l'affirmation que celui-ci a voulu mourir parce qu'il savait qu'il était coupable. Alors il nous faut admettre que celui dont parle Clamence lorsqu'il dit "je l'aime [...] qui est mort sans savoir" ne se réfère pas au Christ mais à un autre homme; peut-être se réfère-t-il aux enfants qui sont morts à la place du Christ.

Mais dans la perspective de l'œuvre camusienne qui est l'homme qui est mort sans le savoir ?

D'un côté, nous pensons que celui qui est mort sans le savoir est le héros de *L'Étranger*, parce que la mort du héros a permis la naissance du narrateur signalant le moment de la prise de conscience, le moment de la découverte de la liberté humaine. Au moment où le narrateur du récit a émergé, l'homme a affirmé l'écriture comme le milieu où une praxis spirituelle se réalisait dans son essence. Cette praxis indiquait la possibilité de transformation du désir de l'homme, de son caractère. Elle indiquait le moment où l'homme devenait un autre par rapport à lui-même. À

ce moment-là, l'instauration de la subjectivité montrait sa croyance au fait que l'homme était capable de continuer le parcours de compréhension; sa croyance aux puissances de sublimation humaine par la prise de conscience; la capacité de l'écriture de révéler le silence et l'absence au sein du langage institué pour pouvoir provoquer la suppression de ce silence et cette absence par l'instauration d'un langage signifiant.

De l'autre côté, nous pensons que la mort du héros n'a pas été suffisante pour imprimer l'innocence de celui qui a tué un autre homme. Il faut aussi produire la mort du narrateur qui est né sur les débris de la mort du héros. L'écriture apportée par le narrateur de *L'Étranger* jusqu'à *La Chute* expose la plainte du sujet de l'écriture. Dans le récit d'hier, la plainte signifiait précisément le refus du réel décrit par le récit au moyen du travail de l'écriture. Mais les interprétations de l'œuvre de jeunesse de Camus ont supprimé le sens de l'écriture comprise comme l'expression d'une plainte suffoquée par le sujet de l'écriture, s'écrivant pourtant par les lignes du récit. Alors, méconnaissant l'écriture comme l'expression d'une plainte implicite, les interprétations de *L'Étranger* ont supprimé l'innocence du héros de jadis, car l'écriture n'est plus reconnue comme le processus de sublimation de la culpabilité.

En supprimant la plainte du récit de jeunesse de l'auteur, la critique instituée affirme la culpabilité de Meursault: héros, narrateur, écrivain et lecteur. Car la fin de la plainte du récit signale la suppression de l'écriture du désir de transformation; la suppression du désir de l'homme faisant face au silence dévoilé au monde. La fin de la plainte indique l'effacement du désir de l'homme exposant son refus, sa révolte en face de la représentation établie. Suivant cette perspective, l'axiome de l'absurde est détruit, car l'un des deux côtés a été supprimé, l'absurde camusien étant le désir de l'homme face au silence du monde. Du récit de jeunesse de l'auteur, il ne reste au présent que la culpabilité de celui qui n'a pas voulu mourir le jour de la rencontre: le héros. Et la culpabilité du héros représente l'innocence de l'unique homme qui est mort sans le savoir, l'Arabe. Selon nous, l'unique innocent du récit de jadis, c'est l'Arabe, l'homme qui est mort sans le savoir. L'innocence est aujourd'hui représentée par cet inconnu que le héros de jadis a tué sur une plage ensoleillée.

Nous pensons que l'orateur de *La Chute* écrit le récit de la culpabilité du héros et du narrateur de *L'Étranger*. La seule innocence qui reste dans le récit actuel est représentée par le tableau qui est caché dans un placard de la chambre de Clémence. Ainsi, *La Chute* indique la fin de la croyance au devenir de la vérité, l'impossibilité que l'apprentissage de la conscience a de se

transformer en matière dans le monde concret. Et cela arrive parce que ce qui est difficile, c'est de continuer la démarche de compréhension; sachant que le narrateur et le héros sont coupables; que l'écriture n'est pas une praxis; que l'acte d'écrire n'apporte pas de différence. Dès lors, le récit reconnaît que l'écriture n'aboutit pas nécessairement à la justice simplement parce qu'elle présente son refus du monde représenté. En effet, le discours de Clamence montre que l'écriture est impuissante et qu'elle n'est finalement qu'un silence dans les nuits interminables de la pensée. En fait, *La Chute* montre que l'écriture n'est pas capable de donner la parole à celui qui n'a pas de voix dans le discours institué simplement parce qu'elle a signalé son silence et son absence dans la représentation. L'esprit de *La Chute* a perdu l'âme de l'écriture. L'âme a disparu lorsque l'esprit d'aujourd'hui a perdu le corps du héros d'hier où habitait l'apprentissage sensible de la chair. L'esprit de *La Chute* a perdu son âme au moment où l'esprit du monde a laissé mourir la jeune femme dans les eaux de la Seine. Aujourd'hui, l'esprit du monde flâne dans le monde abstrait de la pensée pure, sans âme et sans corps, enfermé dans la monade de la conscience constituant un monde sans matière, vivant une vie sans corps.

Hier, c'était le corps du héros qui soutenait l'âme du narrateur. Le corps exposait la symbiose de la matière et de l'esprit. Le sentiment qui soutenait le raisonnement d'hier a été éprouvé par le corps de l'homme de l'expérience perceptive: le héros. Ce corps de jadis enseignait à l'âme d'autrefois l'apprentissage d'une signification. Mais, aujourd'hui, le corps de ce héros de jadis est devenu la dépouille cadavérique hantant la pensée de l'esprit absolu. Le corps d'hier est devenu la tache flottant sur les eaux de l'océan et poursuivant cet esprit qui est pure pensée planant dans le temps vide sans avenir du discours:

Un jour pourtant, au cours d'un voyage [...] je me trouvais à bord d'un transatlantique, sur le pont supérieur, naturellement. Soudain, j'aperçus au large un point noir sur l'océan couleur de fer. Je détournai les yeux aussitôt, mon cœur se mit à battre. Quand je me forçai à regarder, le point noir avait disparu. J'allais crier, appeler stupidement à l'aide, quand je le revis. Il s'agissait d'un de ses débris que les navires laissent derrière eux. Pourtant, je n'avais pu supporter de le regarder, j'avais tout de suite pensé à un noyé. Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis long temps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré (C, p. 125-126).

En effet, par *La Chute*, la démarche de compréhension s'est éloignée de l'apprentissage sensible du corps. La pensée de l'esprit habitant l'écriture d'aujourd'hui survole au-dessus du

monde concret et des choses matérielles. Par *La Chute*, la compréhension s'éloigne du sol phénoménal d'où elle a émergé. Dès lors, l'homme de la vie mondaine qui désirait dépasser les contenus de l'existence empirique n'existe plus. Il n'est qu'une ombre derrière les contenus dévoilés par l'*ego absolu*. Ayant perdu les contours du visage du *moi* original, le sujet enfermé dans l'enceinte de la conscience ne sait plus quoi faire de la liberté qu'il avait reconnue jadis. "On est libre, alors il faut se débrouiller [...]" (C, p. 156). Aujourd'hui, l'ego absolu refuse la liberté qui a été reconnue hier, car elle est trop lourde à porter: "Mais sur les ponts de Paris, j'ai appris moi aussi que j'avais peur de la liberté. *Vive donc le maître, quel qu'il soit, pour remplacer la loi du ciel* [...]. L'essentiel est de n'être plus libre et d'obéir, dans le repentir" (C, p. 157; nous soulignons).

#### **3.4.4 La répétition du même**

Nous croyons que la pensée réalisée par *La Chute* ne suit pas une démarche harmonique de la pensée comme la démarche qui se formalisait par *L'Étranger*. Nous percevons que la pensée d'aujourd'hui réalise la déconstruction de la pensée qui se réalisait hier, car la pensée demeure enfermée dans l'enceinte de la conscience; prise dans les mailles d'un discours incapable de se réaliser. Et, pour nous, cela arrive parce que la pensée d'aujourd'hui parle d'une humanité incapable d'envisager sa mort. Aujourd'hui, l'esprit du monde annonce l'impérissable vie sans mort; l'éternelle finitude sans fin. Finie, parce qu'immuable; mais infinie en sa finitude même. L'esprit du monde vit la mort en vie; vit la vie dans l'infinité vivante d'une vie incapable de mourir, et donc incapable de se régénérer.

Expliquons. L'esprit qui parle dans *La Chute* fait le repérage de sa vie; il reconstitue l'historiographie de sa vie. Mais, en fait, il ne remonte pas à la vie vécue, mais à la mémoire perdue. En remontant à la mémoire perdue, l'esprit d'aujourd'hui n'atteint plus l'homme vivant et incarné qu'il a été autrefois; l'homme qui vivait dans le monde concret, dans le présent incarné. En remontant ainsi à la mémoire perdue, l'esprit du monde d'aujourd'hui n'est plus capable de racheter la sensibilité vivante soutenant physiquement et psychiquement la mémoire d'autrefois. Alors, l'esprit d'aujourd'hui ne se transforme plus à travers la récupération de la mémoire. Méconnaissant la vérité apportée par la vie incarnée, la pensée n'est plus capable de remonter au moment où *la différence* s'inscrivait hier dans la sensibilité du corps du héros de

jadis. L'esprit d'aujourd'hui méconnaît la *différence* qui signalait la possibilité de la transcendance de l'âme humaine dans la vie immanente du héros de l'histoire de jadis. L'esprit d'aujourd'hui ne remonte plus au présent de la rupture. La transcendance inscrite au moment de la rupture n'est plus rachetée par l'historiographie développée par l'esprit absolu dans *La Chute*.

Ceci étant, la conscience d'aujourd'hui continue à être la même conscience qu'hier; même si elle récupère la mémoire perdue. C'est pour cela que cette conscience vit dans la culpabilité et qu'elle est une mauvaise conscience, car elle est une conscience incapable de réaliser la sublimation, la purification des contenus de l'expérience passée. L'homme reste toujours le même homme. L'unique différence, c'est que maintenant il confesse sa culpabilité. Mais sa confession représente le retour de la même vie, le retour du même oublié.

Nous pensons que le récit de *La Chute* met en soupçon la bonne répétition, celle qui est capable de transformer la substance humaine à partir du travail de l'esprit et qui a été inaugurée par l'écriture de *L'Étranger*. Car, dans *La Chute*, l'esprit formalisant la vérité d'hier est incapable de la transformer en matière, réalité, savoir régissant la vie humaine. En effet, le discours de Clamence ne permet pas à la pensée de sortir de l'espace virtuel de l'écriture; il ne permet pas par l'écriture de s'inscrire dans le monde comme acte effectif capable le savoir constituant.

Nous croyons que c'est l'oubli de la signification apportée par la mort du héros du récit antérieur qui mène l'esprit de *La Chute* à sa faillite. La mort du héros de *L'Étranger* a permis la naissance du narrateur révolté. La révolte repose donc sur le sol existentiel de la vie immédiate du héros. La vie immédiate du héros de l'écriture antérieure est le sol originaire du parcours de compréhension. Le héros est l'homme qui a connu aussi bien le bonheur que le malheur. D'un côté, il est l'homme innocent et heureux de la vie immédiate; de l'autre, il est l'homme qui a aperçu la dissonance fondamentale qui s'établit entre le *même* et *autrui*. Il est aussi bien l'innocent de jadis que l'assassin d'aujourd'hui. Tout commence avec lui et à partir de lui. Non seulement la vie immédiate et heureuse, mais aussi la vie déchirée et révoltée; vie qui a permis la naissance du narrateur du récit de jadis se formalisant dans le récit d'aujourd'hui<sup>99</sup>. Le héros est donc l'origine de la conscience et de la pensée. C'est le héros qui garde le secret sur lequel se fonde la naissance du narrateur du récit d'hier se concrétisant aujourd'hui comme l'esprit du monde dans *La Chute*. Dans *L'Étranger*, la transcendance s'affirmait au présent même de la

---

<sup>99</sup> Nous associons l'époque où Clamence dit avoir été nommé Pape au fait qu'Albert Camus a été reconnu comme le pape d'une présumée philosophie de l'absurde à l'époque où il vivait et produisait son œuvre; titre que Camus n'a pourtant pas cessé de refuser.

sensibilité, puisque la transcendance s'inscrit dans l'immanence de la vie mondaine du héros d'autrefois. La sensibilité de l'homme incarnée porte la différence produisant le dédoublement du *moi* en *je* et instaurant le processus de compréhension, de temporalisation et de subjectivation. Puisque c'est la rencontre de l'*autre* coupant l'horizon de *moi* qui provoque le dédoublement du sujet de l'écriture. C'est donc le jour du meurtre que s'instaure la *différence* s'établissant entre le *moi* et le *je*. C'est la *différence* reconnue entre le *moi* et l'*autre* qui provoque la *différence* se formalisant entre le *moi* et le *je*.

Mais, dans *La Chute*, l'innocence du héros est cachée dans le placard de la chambre de Clamence. Le sacrifice de l'innocence est le prix à payer pour que l'homme prenne conscience de son existence, découvre le sens que ses actes inscrivent dans le monde, la destinée que chaque action instaure dans le monde. La perte de l'innocence devrait donc être récompensée par l'acquisition de la conscience; et celle-ci devrait pouvoir s'inscrire dans le monde de la même façon que l'action meurtrière hier s'est inscrite dans la vie mondaine du héros. Le travail de l'esprit devrait pouvoir indiquer au monde une destinée de l'homme; il devrait pouvoir ouvrir un avenir concrétisant la valeur que la conscience transforme en acte spirituel par l'écriture.

Le problème, ce n'est pas l'oubli de la mort du héros du récit antérieur, mais l'oubli du sens que cette mort renfermait, car cette mort a permis la naissance du narrateur révolté qui dans les derniers pages du récit antérieur annonçait la vérité de son existence. L'exégèse de Clamence repose sur cette vérité clamée dans les dernières pages de *L'Étranger*. Cependant, la source du raisonnement du narrateur du récit antérieur reposait sur la vie innocente du héros de l'histoire. Dans *L'Étranger*, c'était l'existence charnelle du héros, l'accord du corps avec le monde et la jouissance qui portaient le secret de la démarche de compréhension. Mais aujourd'hui, cet homme-là n'existe plus.

### **3.4.5 La recherche de l'unité**

Nous pensons que le principe orientant la démarche camusienne de compréhension est la recherche de l'unité. C'est cette recherche qui est illustrée dans *L'homme révolté*. Cependant, dans cette œuvre-ci, Camus écrit sur les limites de la recherche d'unité, laquelle peut mener l'homme au nihilisme. L'auteur y parle de l'histoire de Prométhée qui prend la place de Dieu

mort en installant le règne de la totalité, celui de l'histoire: "Quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et mœurs" (C, p. 165).

Alors, si la recherche d'unité se traduisant par le mouvement de révolte mène nécessairement l'homme à la conquête de la totalité, telle que l'annonce la philosophie de l'histoire, l'homme révolté devra renoncer à la révolte, vu que celle-ci révèle que l'homme n'est pas capable de se maintenir dans la tension des deux extrêmes constituant la révolte au sens camusien: le oui et le non. Extrêmes faisant de la révolte un mouvement d'affirmation de justice et de beauté, et non de meurtre et de terreur. Camus écrit: "La nostalgie du repos et de la paix doit-elle être repoussé ; elle coïncide avec l'acceptation de l'iniquité. Ceux qui pleurent après les sociétés heureuses qu'ils rencontrent dans l'histoire avouent ce qu'ils désirent: non pas l'allègement de la misère, mais son silence"<sup>100</sup>. Alors refuser la nostalgie signifie refuser la révolte. Mais refuser celle-ci est impossible pour l'homme moderne, parce que la révolte est le signe de son existence. La révolte est la condition de l'homme moderne qui est sorti du sacré pour construire son propre avenir. L'homme révolté est après le sacré et avant le sacré, tel que l'écrit camus:

Si, dans le monde sacré, on ne trouve pas le problème de la révolte, c'est qu'en vérité on n'y trouve aucune problématique réelle, toutes les réponses étant données en une fois. La métaphysique est remplacée par le mythe. Il n'y a plus d'interrogations, il n'y a que des réponses et des commentaires éternels, qui peuvent alors être métaphysiques. Mais avant que l'homme entre dans le sacré, et pour qu'il y entre aussi bien, ou dès qu'il sort, et pour qu'il en sorte aussi bien, il est interrogation et révolte. L'homme révolté est l'homme situé avant et après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées. Dès ce moment, toute interrogation, toute parole, est révolte, alors que, dans le monde sacré, toute parole est action de grâces<sup>101</sup>.

Le refus de la révolte ne signifierait-il pas alors la possibilité d'entrer de nouveau dans le Sacré?

Or, nous voyons ici la même dialectique que celle signalée précédemment; dialectique constituée par trois sphères accomplissant le devenir de l'existence et l'histoire de la compréhension humaine. La pensée part de la substance incarnée, de l'être; ensuite, elle se réalise comme idée; puis, elle s'inscrit de nouveau dans l'être. Cette dialectique possède trois cercles: être-pensée-être. Bref, au début, la vie est en état d'immanence; elle est incarnée dans l'être dans l'existence mondaine. Après, apparaît la pensée négative qui impose une rupture à l'état

---

<sup>100</sup> *Op. Cit.*, p. 305.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 34.



d'immanence précédent. Ensuite, la pensée doit de nouveau s'incarner dans une matière vivante; se transformer en être, en substance; retourner à l'état d'immanence; mais dès lors à un niveau plus élevé. En résumé, d'abord il y a le corps; ensuite, le corps devient esprit; puis l'esprit redevient corps. Dans un premier moment, il y a la spiritualisation du corps; et, dans un second moment, il y a la corporisation de l'esprit. Le devenir réalise la maturation de l'espèce par la régénération de la vie accomplie par les générations successives.

Par *L'Étranger*, l'écriture a réalisé le premier pas, lequel consiste à transformer la chair en esprit. Dans ce récit, l'écriture a inauguré le parcours de compréhension, étant donné que l'écriture a ouvert ici le champ de la représentation. Mais, plus tard, dans *La Chute*, ce champ de représentation ne se développe plus, la signification ne réussit pas à s'incarner dans la matière vivante du monde. La trajectoire de compréhension se développant de *L'Étranger* à *La Chute* prouve que l'écriture est incapable de transformer la signification en matière; elle est incapable de donner chair aux contenus appris par l'esprit, de transformer l'épiphanie de l'imaginaire en visage charnel. Dès lors, la signification appréhendée par l'âme de l'écriture hier ne peut plus jamais se transformer en matière, en chair.

Comment l'homme peut-il transformer l'esprit en matière? Comment peut-il inscrire l'apprentissage de son esprit dans le monde concret? Comment peut-il faire pour que la prise de conscience de sa faute puisse atteindre sa sublimation définitive dans l'existence pratique? Comment peut-il faire pour que son visage charnel soit celui de la vérité découverte par son esprit? Comment peut-il faire pour que son corps assume la substance de la vérité que son esprit dévoile à travers l'impression sensible? Comment peut-il transformer de nouveau l'apprentissage de l'esprit en corps, en matière dans le monde?

Nous pensons que le triomphe dans le monde concret de l'apprentissage de la conscience a toujours été la quête de Camus. Dans *Le mythe de Sisyphe*, nous trouvons des citations confirmant cette affirmation lorsque l'auteur écrit: "L'essentiel est qu'ils (les romanciers) triomphent dans le concret et que ce soit leur grandeur. Ce triomphe tout charnel leur a été préparé par une pensée où les pouvoirs abstraits ont été humiliés"<sup>102</sup>. Ensuite, Camus écrit: "Mais peut-être la grande œuvre d'art a moins d'importance en elle-même que dans l'épreuve qu'elle

---

<sup>102</sup> *Op. Cit.*, p. 157.

exige d'un homme et l'occasion qu'elle lui fournit de surmonter ses fantômes et d'approcher d'un peu plus près sa réalité nue"<sup>103</sup>.

Le triomphe dans le concret ne signifierait-il pas ici rendre substance à la vie de l'esprit? Surmonter les fantômes ne signifierait-il pas ici pouvoir sublimer les contenus de l'expérience empirique par la prise de conscience?

Si ces hypothèses sont vraies, alors, après l'instauration de la séparation de l'être et du dire instaurée par la négation, la démarche de compréhension devrait permettre la possibilité de fondre de nouveau l'être et le dire dans une nouvelle unité synthétique. C'est cela que Camus explicite dans la préface de *L'envers et endroit*: "Simplement le jour où l'équilibre s'établira entre ce que je suis et ce que je dis, ce jour-là peut-être, et j'ose à peine écrire, je pourrais bâtir l'œuvre dont je rêve" (*E et E*, p. 29).

Une grande partie des interprétations de *L'Étranger* et de *La Chute* se refuse à entendre la force affirmative qui écrit ces deux récits, malgré l'insistance par laquelle l'auteur lui-même affirme dans ses textes théoriques l'importance de l'énergie vitale de l'écriture: "Mais peut-être la grande œuvre d'art a moins d'importance en elle-même que dans l'épreuve qu'elle exige d'un homme et l'occasion qu'elle lui fournit de surmonter ses fantômes et d'approcher d'un peu près sa réalité nue"<sup>104</sup>.

L'écriture réalise la vie elle-même. Mais il faut comprendre ici que la vie elle-même n'est pas la vie empirique renfermée dans la matière brute et incapable de transformations, impuissante, figée pour toujours; mais la vie suivant les impératifs du rêve et du désir dévoilés par l'écriture. Et ces impératifs naissent de *l'idée de bien*, la seule idée hors monde, hors représentation; la seule idée capable de rompre la pensée constituante de la conscience thématique.

### 3.4.6 Infini et totalité

D'après Camus, l'homme moderne expose par sa révolte qu'il ne vit pas dans un monde transparent répondant à ses interrogations et assouvissant sa soif d'unité et de compréhension. L'homme moderne est l'homme vivant dans la rupture. Et il se révolte justement parce qu'il

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 156.

exige d'éprouver le sentiment d'unité et de transparence dans la vie. La révolte réclame précisément l'unité, la transparence. Par elle, l'homme confesse son désir d'atteindre encore une fois le sacré où le monde se présente dans sa transparence; où le monde enseigne ses mystères à l'homme. Par la révolte, l'homme aspire donc à rentrer une autre fois dans le sacré; ce qui signifie pouvoir vivre dans une communauté humaine correspondant à ses exigences d'unité et de transparence.

Mais, étant donné que cette rentrée dans le monde sacré est impossible pour l'homme moderne, il ne lui reste qu' à assumer le mouvement de révolte, qu'à lutter pour créer une fraternité possible entre les hommes. Cependant, la révolte n'est source de vie qu'au moment où elle réussit à vivre dans la tension établie entre le oui et le non. Ainsi, la révolte enseigne une limite, puisqu'elle défend une valeur antérieure à la création historique. Cependant cette valeur n'existe que dans le cours de l'histoire; elle ne se constitue que par l'existence de l'homme. Camus écrit: "La valeur morale mise à jour par la révolte, enfin, n'est pas plus au-dessus de la vie et de l'histoire que l'histoire et la vie ne sont au-dessus d'elle. À la vérité, elle ne prend de réalité dans l'histoire que lorsqu'un homme donne sa vie pour elle, ou la lui voue"<sup>105</sup>.

Nous pensons que le désir d'unité, d'amour absolu et de transparence peut se réaliser de deux formes différentes d'après la pensée camusienne. D'un côté, le désir d'unité peut mener l'homme à réaliser la totalité du savoir absolu, aboutissement inévitable de la démarche historique de l'homme désirant tout comprendre et maîtriser le devenir. La totalité est l'aboutissement de l'action historique. Le désir d'unité aboutissant à la totalité se constitue par le non de la révolte. De l'autre, le désir d'unité peut mener l'homme à dévoiler l'infini de la création artistique dans la finitude humaine elle-même; infini se dévoilant par l'acceptation de la mort et de la finitude. Acceptation qui ne détruit pourtant pas l'espoir au devenir de l'être. L'infini est l'ouverture de la création artistique. Le désir d'unité ouvrant l'infini au-delà de l'horizon de l'être se constitue par le oui de la révolte.

Nous proposons que le oui de la révolte soit produit par l'extase suspendant le cours du temps et que le non de la révolte soit produit par la temporalisation du temps. Le oui enseigne l'acceptation de la vie; le chant poétique par lequel l'homme célèbre la beauté du monde. Le non enseigne la révolte et le refus de la condition de l'homme.

---

<sup>105</sup> *L'homme révolté*, p. 366.

Nous pensons que ces deux mouvements forment l'écriture camusienne dans son double sens en enseignant un double parcours révélant à la fois les deux faces de la révolte – le non et le oui - et les deux côtés de l'axiome de l'absurde – le désir et le silence. D'un côté, il y a le non de la révolte signalant l'entrée dans le cours du monde par l'action historique par laquelle l'homme lutte pour refaire le monde par le travail du négatif, expression de la liberté humaine. Le non de la révolte parle du refus et du silence du monde. Refus de la mort la transformant en projet dans le monde, mais qui peut aboutir paradoxalement à la mort de la pensée elle-même, car ici la pensée de la mort se réalise par la pensée du même, se formalisant par la fermeture de la conscience dans la totalité de la représentation. De l'autre côté, il y a le oui de la révolte qui représente la démarche de la création artistique par laquelle le poète désire recréer le monde par l'acceptation de la mort inscrivant la renaissance de la vie au seuil de cette mort. Le oui de la révolte s'associe au désir de l'homme de faire face au silence du monde par l'acceptation de la mort. Une mort enseignant pourtant l'impossibilité de la mort elle-même.

### **3.4.7 La gestation de la mort de l'écrivain**

Le récit de Clamence se produit pendant six rencontres. De même que la genèse du monde se produit pendant six jours, le récit de Clamence se déploie pendant six<sup>106</sup> nuits. Dans les *Écritures sacrées*, ce sont six jours pour construire le monde. Dans le discours de Clamence, ce sont six rencontres pour faire mourir la création de l'écrivain Albert Camus.

*La Chute* réalise un discours scatologique. La méthode de Clamence pour convaincre son interlocuteur de la vérité se déploie pendant six rencontres par lesquelles le narrateur vise à maintenir vivant pour toujours le savoir établi par son discours. Pendant les six rencontres, Clamence enseigne à son interlocuteur le sens d'une mort en vie qui parle justement d'une vie qui refuse la mort, d'une vie incapable de mourir. Et cette vie est incapable de mourir parce qu'elle est incapable de sublimer les erreurs; elle est incapable d'inscrire la différence dévoilée par la

---

<sup>106</sup> Ce sont trois rencontres le soir dans le café Mexico-City, une rencontre pendant le jour et le soir dans l'île de Marker et une dernière rencontre le soir chez Clamence, ce qui totalise cinq rencontres. Mais les cinq jours sont en effet six rencontres divisées en six chapitres. La quatrième et la cinquième rencontre s'instituent pendant le jour et la nuit parce que Clamence veut révéler le paysage de la ville vue de la mer à son interlocuteur. Ici, le monde est déjà constitué, le jour et la nuit rassemblent dès lors les deux côtés de l'existence de l'homme, l'envers et l'endroit du monde, c'est-à-dire la vie concrète du héros et l'expérience de la pensée du narrateur. Il faut remarquer que c'est justement dans ce chapitre que Clamence parle du paysage de Hollande et du paysage de la Grèce. La Grèce indique la vie concrète de l'homme et la Hollande la vie spirituelle de l'homme.

pensée dans la matière vivante du monde. Clamence lui-même fait référence aux *Écritures* en révélant ainsi ce qui l'intéresse vraiment:

Les professions m'intéressent moins que les sectes. Permettez-moi de vous poser deux questions et n'y répondez que si vous ne les jugées pas indiscrettes. Possédez-vous des richesses? Quelques-unes? Bon. Les avez-vous partagées avec les pauvres? Non. Vous êtes donc ce que j'appelle un saducéen. Si vous n'avez pas pratiqué les *Écritures*, je reconnais que vous n'en serez pas plus avancé. Cela vous avance? Vous connaissez donc les *Écritures*? Décidément, vous m'intéressez (C, p. 14).

Nous pensons que les deux questions posées dans ce texte par Clamence exposent la réflexion fondamentale proposée par *La Chute*. Car ce récit met en évidence l'importance de savoir si l'homme est capable de réaliser un geste au bénéfice de l'*autre*, de risquer sa propre vie pour sauver celle de l'*autre*.

Expliquons. La description de la prise de conscience réalisée par Clamence le conduit à apprendre au centre de sa mémoire l'oubli d'une rencontre fondamentale par laquelle il a été obligé de choisir entre risquer sa vie pour sauver l'*autre* ou garder sa vie en se refusant à réaliser un geste de bonté envers l'*autre*. Le souvenir de cette rencontre accompagne Clamence pendant tout son discours; mais, paradoxalement, la prise de conscience n'arrive jamais au dépassement de l'expérience, telle qu'elle a été vécue. L'expérience se répète toujours de la même façon. Elle se présente toujours de la manière dont elle a été vécue au passé. Chaque fois que le souvenir de cette rencontre s'annonce à Clamence, il essaie de fuir son évidence: "[...] cette aventure que j'ai trouvée au centre de ma mémoire et dont je ne peux différer plus longtemps le récit, malgré mes digressions et les efforts d'une invention à laquelle, j'espère, vous rendez justice" (C, p. 80-81). Mais lorsqu'il lui faut finalement en parler, Clamence raconte cette rencontre de façon à dissimuler le geste contraire inscrit dans l'expérience empirique: "Je voulais courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. "Trop tard, trop loin..." ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile" (C, p. 82). Ceci étant, Clamence montre pour toujours l'impossibilité de revivre cette rencontre du passé d'une autre manière, par laquelle, au lieu de fuir la responsabilité en face de l'*autre*, il réaliserait au contraire le geste de libération en risquant sa propre vie pour sauver celle de l'*autre* qui se jetait dans l'eau.

Nous avons remarqué précédemment la ressemblance de la rencontre de Clamence avec une femme dans *La Chute* avec celle de Meursault avec l'Arabe dans *L'Étranger*. Maintenant nous désirons attirer l'attention sur une histoire racontée par Clamence qui révèle la lecture de la rencontre de *L'Étranger* dans son envers, c'est-à-dire dans le sens qui n'a pas été révélé par le récit de Meursault:

Un jour où, conduisant ma voiture, je tardais une seconde à démarrer au feu vert, pendant que nos patients concitoyens déchaînaient sans délai leurs avertisseurs dans mon dos, je me suis souvenu soudain d'une autre aventure. Une motocyclette conduite par un petit homme sec, portant lorgnons et pantalons de golf, m'avait doublé et s'était installée devant moi, au feu rouge. En stoppant, le petit homme avait calé son moteur et s'évertuait en vain à lui redonner souffle. Au feu vert, je lui demandais, avec mon habituelle politesse, de ranger sa motocyclette pour que je puisse passer. Le petit homme s'énervait encore sur le moteur poussif. Il me répondit donc, selon les règles de la courtoisie parisienne, d'aller me rhabiller. J'insistai, toujours poli, mais avec une légère nuance d'impatience dans la voix. On me fit savoir aussitôt que, de toute manière, on m'emmenait à pied et à cheval. Pendant ce temps, quelques avertisseurs commençaient derrière moi, de se faire entendre. Avec plus de fermeté, je priai mon interlocuteur d'être poli et de considérer qu'il entravait la circulation. L'irascible personnage, exaspéré sans doute par la mauvaise volonté, devenue évidente, de son moteur, m'informa que si je désirais ce qu'il appelait une dérouillée, il me l'offrirait de grand cœur. Tant de cynisme me remplit d'une bonne fureur et je sortis de ma voiture dans l'intention de froter les oreilles de ce mal embouché. Je ne pense pas être lâche (mais que ne pense-t-on pas!), je dépassais d'une tête mon adversaire, mes muscles m'ont toujours bien servi. Je crois encore maintenant que la dérouillée aurait été reçue plutôt qu'offerte. Mais j'étais à peine sur la chaussée que, de la foule qui commençait à s'assembler, un homme sortit, se précipita sur moi, vint m'assurer que j'étais le dernier des derniers et qu'il ne me permettait pas de frapper un homme qui avait une motocyclette entre les jambes et s'en trouvait, par conséquent, désavantagé. Je fis face à ce mousquetaire et, en vérité, ne le vis même pas. À peine, en effet, avais-je la tête tournée que, presque en même temps, j'entendis la motocyclette pétarader de nouveau et je reçus un coup violent sur l'oreille. Avant que j'aie eu le temps d'enregistrer ce qui s'était passé, la motocyclette s'éloigna. Étourdi, je marchai machinalement vers d'Artagnan quand, au même moment un concert exaspéré d'avertisseurs s'éleva de la file, devenue considérable, des véhicules. Le feu vert revenait. Alors, encore un peu égaré, au lieu de secouer l'imbécile qui m'avait interpellé, je retournai docilement vers ma voiture et je démarrai, pendant qu'à mon passage l'imbécile me saluait d'un 'pauvre type' dont je me souviens encore (C, p. 61-62-63).

Comme le remarque Clamence lui-même, cette histoire est une "histoire longue et sans importance". Mais l'importance de cette histoire se révèle par le fait que Clamence ne réussit pas à oublier cet événement. Car, comme il explique: "Je m'étais laissé battre sans répondre" (C, p. 63). Devant le plus faible ou le plus fort, l'homme est toujours prêt à réagir. Et après un certain moment, Clamence comprend ce qu'il aurait dû faire à l'occasion: "Je me voyais descendre d'Artagnan d'un bon crochet, remonter dans ma voiture, poursuivre le sagouin qui m'avait

frappé, le saisir, coincer sa machine contre le trottoir, le tirer à l'écart et lui distribuer la raclée qu'il avait largement méritée" (C, p. 64).

Nous pensons que cet événement raconté par Clamence ressemble à l'événement de la rencontre de Meursault avec l'Arabe. Car, par cette histoire sans importance, Clamence expose la réelle interprétation de la rencontre de Meursault avec l'Arabe décrite dans *L'Étranger*. Expliquons. Le héros de l'histoire du récit antérieur a tué l'*autre* parce que c'est une exigence de la nature humaine qui conduit l'homme à répondre à l'*autre* par la violence, en imposant sa propre volonté sur celle de l'*autre*. Par *La Chute*, l'événement raconté par Clamence ne masque rien de l'intentionnalité impliquée dans la rencontre. *La Chute* expose le véritable sens de la rencontre décrite par l'œuvre antérieure en permettant que l'écriture d'aujourd'hui explicite le scandale impliqué dans la rencontre du récit antérieur. Ceci étant, le récit d'aujourd'hui projette plus nettement la nécessité de sublimation de l'expérience vécue clamée par l'écriture antérieure. Dans *L'Étranger*, le sens de la confrontation de deux hommes était dissimulé par le récit du narrateur d'autrefois. Dans *La Chute*, au contraire, le sens authentique de la rencontre d'hier est explicité par cette "histoire longue et sans importance".

Or, dans *L'Étranger*, lorsque le héros a tué l'*autre* sans justificatifs, il ne suivait que l'exigence de la nature de l'homme désignant qu'il est incapable de risquer sa vie pour l'*autre*, car il est conduit dans son existence par un amour de soi insurmontable. Dans *La Chute*, Clamence raconte une rencontre qui ne nous paraît pas aussi important que celle où un homme finit par tuer l'*autre*, mais c'est justement l'insignifiance de cette expérience qui permet à Clamence de réussir dans son entreprise discursive, car il profère son discours pour séduire son interlocuteur et l'inciter à accepter toutes ses justificatifs. Dans *L'Étranger*, le sens de la lutte de pouvoir s'établissant entre deux hommes était dissimulé, mais ce récit-là signalait au moins l'exigence de la prise de conscience faisant de l'écriture un moyen d'action, un milieu où se produit la transformation de l'être de l'homme. L'écriture de *L'Étranger* était conçue comme une praxis de l'âme; une activité de l'esprit affirmant la possibilité de transformation de l'essence et de la nature de l'homme. Dans *La Chute*, au contraire, le sens de la rencontre de deux hommes est révélé de façon explicite, mais la prise de conscience affirmée par Clamence ne signale que l'impuissance de l'homme à transformer sa nature et son essence. Dès lors, l'écriture n'est plus le milieu ou l'instrument d'une praxis. Dans *La Chute*, Clamence ne parle que pour affirmer de façon définitive la nature inchangée de l'homme.

Nous pensons que le processus de remémoration employé par Clamence dans *La Chute* est le même que celui utilisé par Meursault dans *L'Étranger*. Clamence affirme: “Avec quelques variations, je tournai cent fois ce petit film dans mon imagination. Mais il était trop tard, et je dévorai pendant quelques jours un vilain ressentiment” (C, p. 64). Clamence précise la méthode de pensée employée par le héros de *L'Étranger*:

J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir. Je me mettais quelquefois à penser à ma chambre et, en imagination, je partais d'un coin pour revenir en dénombrant mentalement tout ce qui se trouvait sur mon chemin. Au début, c'était vite fait. Mais chaque fois que je commençais, c'était un peu plus long. Car je me souvenais de chaque meuble, et, pour chacun d'entre eux, chaque objet, de tous les détails et pour les détails eux-mêmes, une incrustation, une fêlure ou un bord ébréché, de leur couleur ou de leur grain. En même temps, j'essayais de ne pas perdre le fil de mon inventaire, de faire une énumération complète. Si bien qu'au bout de quelques semaines, je pouvais passer des heures, rien qu'à dénombrer ce qui se trouvait dans ma chambre. Ainsi, plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire. J'ai compris alors qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans en prison. Il aurait assez de souvenir pour ne pas s'ennuyer (E, p. 116-117).

Ici et là-bas, la méthode consiste en répéter le même souvenir plusieurs fois par la reprise de la mémoire. Cependant, il y a une différence entre le discours d'hier et le discours d'aujourd'hui. Dans *L'Étranger*, la possibilité de sublimation s'inscrivait dans cette remémoration, puisque l'écriture et la pensée représentaient précisément la possibilité du dépassement des contenus de l'expérience vécue par le dévoilement d'une autre vie, différente de la vie empirique; une vie où l'homme préférerait mourir à la place de l'*autre*. Dans *La Chute*, au contraire, la remémoration affirme l'impossibilité de transformer l'apprentissage de la conscience en une praxis effective de l'âme. Dans *La Chute*, l'écriture n'est plus capable de transformer la nature de l'homme, tel que Clamence le précise lui-même par son discours:

J'attendrai maintenant que vous m'écriviez ou que vous reveniez. Car vous reviendrez, j'en suis sûr! Vous me trouverez inchangé. Et pourquoi changerais-je puisque j'ai trouvé le bonheur qui me convient? J'ai accepté la duplicité au lieu de m'en désoler. Je m'y suis installé, au contraire, et j'y ai trouvé le confort que j'ai cherché toute ma vie. J'ai eu tort, au fond, de vous dire que l'essentiel était d'éviter le jugement. L'essentiel est de pouvoir tout se permettre, quitte à professer de temps en temps, à grands cris, sa propre indignité. Je me permets tout, à nouveau, et sans rire, cette fois. Je n'ai pas changé de vie, je continue de m'aimer et de me servir des autres. Seulement la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement et de jouir deux fois, de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir (C, p. 163-164).



Or, l'homme est pour toujours prisonnier de son désir de survie. Il ne serait jamais capable de céder sa place à l'*autre*. Il ne serait jamais capable de devenir un autre homme; un homme qui respecterait le droit de vie de l'*autre*. Comme Clamence lui-même l'affirme: "[...] ah! Qui aurait cru que le crime n'est pas tant de faire mourir que de ne pas mourir soi-même!" (C, p. 131). Regrette-t-il ici le crime de Meursault? Se réfère-t-il ici à l'acte de laisser l'*autre* vivre le jour de la rencontre de Meursault avec l'Arabe? Personne ne ferait objection à l'évidence que l'homme doit défendre son droit de vie et que la rencontre des deux hommes est marquée par la lutte des consciences: "Que faire pour être autre? Impossible. Il faudrait n'être plus personne, s'oublier pour quelqu'un, une fois, au moins" (C, p. 167)) C'était la dialectique du seigneur et de l'esclave qui était implicite dans *L'Étranger* et qui est explicité par *La Chute*.

Cette histoire insignifiante où Clamence révèle son désir de puissance et son mépris pour l'*autre* est narrée un peu avant le récit de l'événement essentiel: la rencontre de Clamence avec une femme qui se jette dans les eaux de la Seine<sup>107</sup>. Chaque fois que Clamence s'approche du moment de raconter cet événement, il s'en détourne, fuyant le moment de sa narration: "Peu à peu, la mémoire m'est cependant revenue. Ou plutôt je suis revenu à elle, et j'y ai trouvé le souvenir qui m'attendait. Avant de vous en parler, permettez-moi, mon cher compatriote, de vous donner quelque exemples (qui vous serviront, j'en suis sûr) de ce que j'ai découvert au cours de mon exploration"(C, p. 60-61). Mais, quand Clamence arrive finalement au milieu de son récit, il ne peut plus échapper à l'exigence de raconter l'événement fondamental qui l'avait poursuivi sans relâche pendant toute son existence:

Quelques mots suffiront pour retracer ma découverte essentielle. Pourquoi en dire plus, d'ailleurs? Pour que la statue soit nue, les beaux discours doivent s'envoler. Voici. Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où j'ai cru entendre rire dans mon dos, je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal. [...] Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir. [...] Mais je poursuivis ma route, après une hésitation. [...] J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. 'Trop tard, trop loin...'

---

<sup>107</sup> Clamence remarque toujours qu'à cette époque-là il avait un autre nom. Dans notre conclusion, nous allons écrire sur le nom propre et le sens de ce remplacement du nom propre.

ou quelque chose de ce genre. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne (C, p. 81-82).

Et ce sera une histoire semblable à celle-ci que l'interlocuteur devra chercher dans sa mémoire. Le lecteur devra lui aussi rencontrer dans sa mémoire une histoire portant cette même signification qui répète sans cesse: il est tard, il est toujours trop tard... pour faire quelque chose:

Ne sommes-nous pas tous semblables, parlant sans trêve et à personne, confrontés toujours aux mêmes questions bien que nous connaissions d'avance les réponses? Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie. Prononcez vous-même les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche: ' O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!' Une seconde fois, hein, quelle imprudence! Supposez, cher maître, qu'on nous prenne au mot? Il faudrait s'exécuter. Brr...! L'eau est si froide ! Mais rassurons-nous ! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement !" (C, p. 169-170).

À la fin du livre, comme Clamence précise, il faut que l'interlocuteur prenne la parole en refaisant le même chemin tracé par le discours de Clamence. Dès lors, il faut que l'interlocuteur rencontre dans sa mémoire un même événement désignant cette même impossibilité dont parle Clamence. Désormais, le lecteur devra répéter les mêmes mots prononcés par Clamence et dire lui aussi l'impossibilité que l'homme a de transformer sa nature. Le lecteur devra répéter la même impossibilité de sublimation de la nature de l'homme annonçant l'impuissance de la pensée et de l'écriture à transmuter l'essence et le désir humains. Car le portrait réalisé par Clamence est en effet le portrait d'une civilisation:

Avec cela, je fabrique un portrait qui est celui des tous et de personne. Un masque, en somme, assez semblable à ceux du carnaval, à la fois fidèles et simplifiés, et devant lesquels on se dit: "Tiens, je l'ai rencontré, celui-là !" Quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation: "Voilà, hélas ! ce que je suis." Le réquisitoire est achevé. Mai, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir (C, p. 161-162).

Pendant six rencontres, *La Chute* concrétise une vérité et réalise un savoir. Par le discours de Clamence, la création d'un monde se formalise et une compréhension de la nature humaine s'institue comme savoir absolu. Le récit formalise la genèse d'un monde dès lors immuable. Et le monde formalisé et la vérité concrétisée par le récit enseignent la mort du monde et la fin de l'histoire. Pendant les six rencontres établies entre l'ego parlant et l'interlocuteur silencieux, un monde immuable et un savoir absolu se concrétisent; et, le septième jour, qui est absent de

l'œuvre, l'ego absolu du discours, Clamence, devra encore une fois recommencer le même discours: "Dès ce soir, d'ailleurs, je recommencerais. Je ne puis m'en passer, ni me priver de ces moments où l'un s'écroule, l'alcool aidant, et se frappe la poitrine. Alors je grandis, je respire librement, je suis sur la montagne, la plaine s'étend sous mes yeux. Quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et mœurs" (C, p. 165).

Cependant, ce monde et ce savoir proclamés par son discours signalent la fin du parcours de compréhension. L'histoire du sujet de l'écriture s'achève. Et, ce faisant, le récit d'aujourd'hui formalise la mort du sujet engagé dans le parcours de compréhension. Alors, plutôt que la genèse d'une vérité et d'un savoir, le discours de Clamence écriture l'épopée de la destruction d'une vérité et d'un chemin de compréhension. *La Chute* ferme l'horizon de compréhension inauguré par *L'Étranger* en formalisant la mort d'une vérité née dans les pages de l'œuvre de jeunesse de l'écrivain.

Nous pensons que le discours de Clamence révèle le refus d'Albert Camus d'une interprétation de *L'Étranger* qui ne dégage de ce récit que l'absurde.

Clamence parle à son interlocuteur de tous ceux qui veulent être des cas exceptionnels en proclamant leur innocence:

Chacun exige d'être innocent, à tout prix, même si, pour cela, il faut accuser le genre humain et le ciel. Vous réjouirez médiocrement des efforts grâce auxquels il est devenu intelligent ou généreux. Il s'épanouira au contraire si vous admirez sa générosité naturelle. Inversement, si vous dites à un criminel que sa faute ne tient pas à sa nature ni à son caractère, mais à de malheureuses circonstances, il vous en sera violemment reconnaissant. Pendant la plaidoirie, il choisira même ce moment pour pleurer. Pourtant, il n'y a pas de mérite à être honnête, ni intelligent, de naissance. Comme on n'est sûrement pas plus responsable à être criminel de nature qu'à l'être de circonstance (C, p. 95-96).

Essayons de comprendre cette argumentation de Clamence. L'innocence n'est pas un attribut que l'homme doit travailler. Celui-ci doit être innocent par nature; et son effort d'améliorer sa nature est un effort vain. L'innocence et la générosité sont valorisées par la spontanéité et non par le travail de l'esprit qu'elles exigent. L'homme est bon par nature, c'est la société qui le corrompt. Au contraire, la culpabilité est un malheur ou un hasard présenté par les circonstances. La culpabilité n'est pas valorisée dans la mesure où elle n'est pas une faute de la nature, mais le produit des circonstances. Nous interprétons cette exposition de Clamence comme un commentaire ironique à propos de tout discours qui clame l'innocence de Meursault. Dans

*L'Étranger*, l'écrivain nous a engagés dans la vie de Meursault d'une telle manière que nous ne percevons pas qu'il est coupable. C'est-à-dire que nous acceptons que les événements soient naturels parce qu'ils étaient naturels pour le personnage et pour le narrateur du récit. Mais, dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus nous rappelle que c'est différent quand l'écrivain rend les faits présentés dans le récit naturels pour personnage et quand il mène le lecteur à considérer les faits comme étant naturels:

Mais le naturel est une catégorie difficile à comprendre. Il y a des œuvres où l'événement semble naturel au lecteur. Mais il en est d'autres (plus rares, il est vrai) où c'est le personnage qui trouve naturel ce qui lui arrive. Par un paradoxe singulier mais évident, plus les aventures du personnage seront extraordinaires, et plus le naturel du récit ferait sensible: il est proportionnel à l'écart qu'on peut sentir entre l'étrangeté d'une vie d'homme et la simplicité avec quoi cet homme l'accepte<sup>108</sup>.

Alors, parce que Meursault accepte le meurtre comme naturel, le lecteur est mené à concevoir son acte comme naturel, mais c'est précisément l'effet voulu par l'écrivain. Dans cette perspective, c'est le lecteur qui devient coupable, car il accepte le meurtre comme naturel. Le lecteur devient l'assassin. Et c'est dans cette transformation du lecteur en meurtrier que se réalise l'intentionnalité de l'écriture. Face à cette identification avec l'assassin du récit, le lecteur devra assumer le cri de révolte du narrateur du récit, en refusant une société qui est incapable de justifier les droits de vie de l'Arabe. Or, la société peinte par *L'Étranger* légitime le meurtre, condamnant elle aussi Meursault à mort.

Dans *La Chute*, apparaît la même ironie, car l'orateur dit tout le temps qu'il est naturel d'accepter la culpabilité de tous les hommes. Mais par cette construction ironique, le lecteur devrait être mené à percevoir plus nettement l'écart qui existe entre ce que l'orateur du récit affirme et ce qui devrait être accepté par le lecteur de l'œuvre. Dans *L'Étranger*, il se passait la même chose, mais la tradition littéraire n'a pas su dégager la contradiction du récit de jeunesse de l'auteur. C'est peut-être pour cela que Camus écrit lui-même: "Si, il y a vingt ans, ma voix avait été mieux entendue, il y aurait peut-être moins de sang présentement"<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> *Op. Cit.*, p. 174-175.

<sup>109</sup> *Actuelles III*, p. 21. Ici Camus parle des luttes entre les Arabes et les Français en Algérie. Pour nous, il y a dans cette citation un fait significatif: l'auteur révèle son opinion selon laquelle son œuvre de jeunesse n'a pas été bien comprise. De plus, Camus révèle ici sa responsabilité face au nihilisme régnant à cause de l'association de son nom avec l'absurde dans son sens restreint signifiant l'absence de valeur. Dans ces articles sur le terrorisme en Algérie, Camus associe justement ces actes extrêmes à l'absence de valeurs, c'est-à-dire au nihilisme des sociétés contemporaines.

En effet, nous pensons que Meursault n'est ni coupable ni innocent; car ni la culpabilité n'est due aux circonstances, ni l'innocence n'est due à la nature. L'homme n'est ni innocent ni coupable. Il est sa liberté d'être et de devenir. Il est à la fois innocent et coupable, car il est avant tout responsable. La responsabilité et la liberté de l'homme sont représentées par la clairvoyance de la conscience, par le courage de regarder le destin dans les yeux en embrassant tout ce que la vie lui donne, sans se soustraire à la responsabilité en face des hasards présentés pendant son existence. Clamence explique lui-même cette argumentation plus tard, au moment où il rencontre pour la dernière fois son interlocuteur:

Pas d'excuses, jamais, pour personne, voilà mon principe, au départ. Je nie la bonne intention, l'erreur estimable, le faux pas, la circonstance atténuante. Chez moi, on ne bénit pas, on ne distribue pas d'absolution. On fait l'addition, simplement, et puis: "Ça fait tant. Vous êtes un pervers, un satyre, un mythomane, un pédéraste, un artiste, etc..." Comme ça. Aussi sec. En philosophie comme en politique, je suis donc pour toute théorie qui refuse l'innocence à l'homme et pour toute pratique qui le traite en coupable (C, p. 152-153).

Et la réponse à la question de Clamence expliquant le vrai sens de la nature humaine sera donnée par Camus lui-même dans *L'homme révolté*:

[...] on ne peut dire que l'être soit seulement au niveau de l'essence. Où saisir l'essence sinon au niveau de l'existence et du devenir? Mais on ne peut dire que l'être n'est qu'existence. Ce qui devient toujours ne saurait être, *il faut un commencement*. L'être ne peut s'éprouver que dans le devenir, le devenir n'est rien sans l'être. Le monde n'est pas dans une pure fixité, mais il n'est pas seulement mouvement. Il est mouvement et fixité. La dialectique de l'histoire, par exemple, ne fuit pas indéfiniment vers une valeur ignorée. Elle tourne autour de la limite de la première valeur<sup>110</sup>.

Par cette citation, Camus explique sa notion d'essence et d'existence, de devenir et de nature. De plus, Camus explique que la démarche de compréhension repose sur un commencement, car, selon lui, le néant absolu ne produit pas l'être. Il faut donc toujours partir d'un peu d'être pour engendrer plus d'être. Mais nous pensons que l'être dont parle Camus est *l'autrement d'être* dont parle Levinas, car ce peu d'être à partir duquel il faut créer l'avenir, c'est *l'idée de bien* que Camus expose par l'expression "une valeur confuse"; valeur qui se dévoile au départ de la trajectoire existentielle, mais qui ne se réalise pourtant qu'à travers le cours de l'existence.

---

<sup>110</sup> *Op. Cit.*, p. 365; nous soulignons.

### 3.4.8 La destruction du mythe Albert Camus

Nous percevons que le discours de Clamence montre l'impossibilité d'accomplir le dépassement de l'absurde et du nihilisme instaurés par l'œuvre de jeunesse d'Albert Camus dans la tradition culturelle. Cependant, nous percevons s'inscrire aussi entre les lignes du discours de l'orateur du récit actuel le désir que l'auteur a de détruire le savoir que son narrateur lui-même proclame par son discours. Contrariant la signification du discours de Clamence, l'auteur indique alors la direction contraire à être suivie par l'interprétation de l'œuvre. Et, paradoxalement, c'est l'orateur lui-même qui attire l'attention sur cette autre signification qui s'inscrit obliquement dans *La Chute*. Par exemple, Clamence clame son interlocuteur d'être le policier capable de l'arrêter par le vol du tableau représentant le vrai jugement où apparaît le sacrifice de l'innocence:

J'espère toujours, en effet, que mon interlocuteur sera policier et qu'il m'arrêtera pour le vol des *Juges Intègres*. Pour le reste, n'est-ce pas, personne peut m'arrêter. Mais quant à ce vol, il tombe sous le coup de la loi et j'ai tout arrangé pour me rendre complice; je recèle ce tableau et le montre à qui veut le voir. Vous m'arrêteriez donc, ce serait un bon début. Peut-être s'occuperait-on ensuite du reste, on me décapiterait, par exemple, et je n'aurais plus peur de mourir, je serais sauvé. Au-dessus de peuplé assemblé, vous élèveriez alors ma tête encore fraîche, pour qu'ils se reconnaissent et qu'à nouveau je les domine, exemplaire. Tout serait consommé, j'aurais achevé, ni vu ni connu, ma carrière de faux prophète qui crie dans le désert et refuse d'en sortir (C, p. 168-169).

Néanmoins, Clamence montre aussitôt l'impossibilité de ce nouveau début après sa mort, car: "Mais bien entendu, vous n'êtes pas policier, ce serait trop simple" (C, p. 169). Puisque "La Chute se produit à l'aube" (C, p. 166) et nous ne savons pas comment devenir autre: "Ma solution, bien sûr, ce n'est pas l'idéal. Mais quand on n'aime pas sa vie, quand on sait qu'il faut en changer, on n'a pas le choix, n'est-ce pas? Que faire pour être un autre? Impossible. Il faudrait n'être plus personne, s'oublier pour quelqu'un, une fois, au moins. Mais, comment?" (C, p. 167). Et il complète: "Oui, nous avons perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même" (C, p. 167).

Nous croyons donc qu'au-dessous – ou au-dessus - du discours de Clamence se cache la voix d'Albert Camus clamant pour le dépassement des contenus appris par la première évidence, à savoir l'absurde<sup>111</sup>. Et nous pensons que la voix de l'auteur exige la destruction du savoir

---

<sup>111</sup> Dans la biographie d'Albert Camus d'Olivier Todd, on trouve des commentaires de Camus sur *La nausée* de Sartre. Camus écrit: "Li *A náusea* de Jean-Paul Sartre há algumas semanas. Teria muito a dizer sobre esse livro. Está

affirmé par l'orateur de son œuvre actuelle. Peut-être l'écrivain comprend-il qu'il ne pourrait plus continuer sa création, s'il ne détruit pas le savoir ancien sur lequel son œuvre se soutenait antérieurement. Nous croyons que, par *La Chute*, l'auteur avoue sa responsabilité en face d'une certaine compréhension qui s'érige comme savoir; en face d'un certain style qui s'impose comme connaissance dans la communauté culturelle à laquelle nous appartenons. Ainsi nous pensons que, se sentant responsable du concept d'absurde et du nihilisme que celui-ci fomenté au sein de la culture occidentale, l'auteur essaie de transcender par le récit actuel l'absurde et le nihilisme, en révélant les limites extrêmes auxquelles ces deux conceptions du monde peuvent conduire la pensée humaine.<sup>112</sup> C'est cela que Camus précise dans *L'énigme*: "Au plus noir de notre nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme"<sup>113</sup>. Nous pensons donc que la voix de l'auteur enfante la mort du savoir absolu proclamé par le discours de Clamence. Et c'est par la voix de Clamence lui-même que nous sommes capables d'entendre l'autre voix, celle de l'auteur. La façon par laquelle le narrateur du récit affirme la vie éternelle des significations nous révèle en effet une vie qui est la mort elle-même s'inscrivant dans la vie elle-même.

Or, nous pensons que, par *La Chute*, Albert Camus immerge dans le mythe de l'absurde et de la révolte, mais nous croyons qu'il y pénètre pour détruire *le beau mannequin*, en révélant la faillite dans laquelle l'évidence de l'absurde et le mouvement de la révolte conduisent la pensée humaine. Peut-être l'écrivain comprend-t-il dès lors qu'il ne pourrait pas dépasser le mythe qu'il a lui-même fomenté, s'il ne pénétrait pas au centre des conséquences que ce mythe apporte au savoir de la culture occidentale.

Mais peut-être que cette destruction signalerait la possibilité d'instaurer une nouvelle création au-delà des décombres de l'œuvre détruite. Peut-être que la mort du savoir construit par l'œuvre antérieure pourrait signifier la possibilité de construire un autre savoir qui s'érigerait désormais sur un autre horizon de compréhension. Peut-être que l'auteur comprend alors qu'il lui faut dépasser ce qui a été figé dans la culture occidentale sur l'insigne Albert Camus pour

---

muito próximo de mim para que não goste nele. Mas é justamente a parte contra a qual eu gostaria de reagir. Por outro lado, quando escrevemos um romance colocamos uma filosofia em imagens [*Camus insiste em sua fórmula*] e todo o êxito está em fazer essa filosofia passar *unicamente* para imagens" (*Albert Camus, uma vida*, p. 211).

<sup>112</sup> Dans la biographie de Olivier Todd nous trouvons un commentaire de Camus dans une conversation avec ses compagnons de l'époque, Koestler et Sartre, avant sa rupture avec ce dernier: "- Vocês não acham – diz Camus – que todos nós somos repensáveis pela ausência de valores e que, se todos nós, provindos do nietzschismo, do niilismo [refere-se a Malraux e a si mesmo] ou do realismo histórico [trata-se antes de Koestler; de Sartre e às vezes dele mesmo], disséssemos publicamente que nos enganamos e que há valores morais e que doravante faremos o necessário para os fundamentar e ilustrar, vocês não acham que seria o início de uma esperança?" (*Ibid.*, p. 435).

<sup>113</sup> *Op. Cit.*, p.156.

pouvoir poursuivre sa création; pour pouvoir dévoiler un autre horizon de compréhension sur lequel il pourrait alors reposer sa future œuvre littéraire.

Nous pensons de plus que la forme de l'écriture de *La Chute* indique précisément la possibilité de concevoir un autre horizon s'inscrivant au-delà des limites de l'œuvre. En mettant le lecteur dans le récit lui-même, le discours proféré par l'orateur force celui-là à rompre le cadre de la représentation sur lequel se constitue l'œuvre, car nous pensons que le lecteur ne peut assumer sa propre parole et exercer sa liberté d'interprète que s'il refuse le discours de Clamence, que s'il contredit les justificatifs donnés par Clamence. Or, le lecteur ne sera un homme libre qu'au moment où il réussira à annuler le savoir annoncé par Clamence; qu'au moment où il deviendra capable de rompre son lien avec les vérités incontestables annoncées par l'esprit de *La Chute*.

Expliquons. Par le chemin de compréhension s'instaurant dans *L'Étranger* et aboutissant dans *La Chute*, nous percevons la foi de l'auteur au progrès de la compréhension humaine au cours d'une temporalité homogène s'inscrivant dans la tradition culturelle. Nous pensons qu'à ce moment-là, l'auteur croyait encore que l'évidence de la chose perçue se réaliserait toujours et continuellement dans le devenir de la pensée. La répétition ne signale pas autre chose<sup>114</sup>. Or, la répétition affirme que le parcours de compréhension s'accomplit dans une démarche droite et constante; elle affirme que les cercles de compréhension s'élargissent conformément au passage du temps et des générations successives. Et ce temps de la répétition apparaît ici comme un temps homogène et sans ruptures. C'est à partir d'une évidence première à caractère perceptif que l'homme construit son savoir à travers corrections constantes de l'évidence première; corrections qui élargissent la compréhension en précisant l'apodicticité de l'évidence<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Ici, nous pensons aux travaux de Sisyphé qui reprend toujours ses forces pour recommencer la même démarche de création interminable. Ayant compris que Camus conçoit son héros comme heureux et révolté, nous pensons que l'auteur affirme toujours la capacité que son héros a de transcender les contenus de l'expérience malgré les limites imposés par sa condition mortelle et finie.

<sup>115</sup> Nous avons employé la philosophie de Merleau-Ponty pour comprendre le parcours d'une compréhension qui part du sol perceptif et s'agrandit à travers la répétition qui produit la différence. Cependant, nous arrivons à la perception que le récit de *La Chute* expose un refus à cette démarche harmonique et linéaire de la compréhension qui conduisait auparavant sa réflexion. Il est intéressant de remarquer que Marilena Chauí analysant l'oeuvre de Merleau-Ponty souligne chez le philosophe cette même croyance que nous avons perçue chez Albert Camus. Marilena Chauí écrit : "[...] há algo que parece não abandonar Merleau-Ponty: a experiência, o sentimento, a idéia de harmonia [...] harmonia na diferenciação. [...]. É a harmonia que [...] conserva a percepção como exploração concordante, essa fé perceptiva que nos faz crer com força inabalável que a sexta parte de um cubo, aquela que nunca vimos e jamais veremos, não é o olho maléfico nem o riso perverso, mas serenamente, a sexta face de um cubo. É a harmonia que leva a compreender porque a ilusão permite a desilusão menos como passagem do falso ao verdadeiro e mais como correção da evidência. A harmonia faz da experiência retomado do passado e promessa do porvir [...]" (*Experiência*



Cependant, nous pensons que dès lors dans *La Chute* tout est différent, car l'autocritique illustrée par *La Chute* signale la fin de la croyance de l'auteur au passage homogène du temps; de ce temps de la compréhension se réalisant par le perfectionnement d'une première évidence découverte au départ du cheminement et se prolongeant jusqu'à son instauration dans le monde sous forme de savoir incarné. En fait, *La Chute* révèle que la compréhension humaine est incapable de se produire harmonieusement au cours de la démarche temporelle de l'existence.

Expliquons. Si nous acceptons la théorie des trois répétitions proposée par ce travail, nous serons conduits à percevoir que la troisième répétition - dont *La Chute* joue le rôle dans la globalité du processus de compréhension - ne révèle pas la différence découverte par l'évidence de l'absurde. Ainsi, le troisième moment de la compréhension n'affirme pas le dépassement de l'évidence première; elle ne révèle pas la différence inscrite dans le procès de temporalisation du sujet de l'écriture. Si *La Chute* joue le rôle de troisième répétition d'un processus inauguré dans *L'Étranger*, alors ce récit-là ne réalise pas sa fonction d'interprétation dans le processus de compréhension. *La Chute* affirme toujours la même signification au sein de la même expérience de compréhension. Cela veut dire que l'expérience d'écriture ne réalise pas la transformation de l'essence du sujet de l'écriture au cours de la temporalisation de la compréhension, car la vérité de l'expérience empirique, qui était celle de *L'Étranger* se réalisant à la fois par la voix du héros et par celle du narrateur répétant l'absurdité de l'existence est la même vérité affirmée à la fin du parcours de compréhension par l'esprit absolu dans *La Chute*.

Peut-être que cette impossibilité radicale inscrite dans *La Chute* exige l'inauguration d'une violence plus radicale; violence rompant avec le savoir constituant *L'Étranger* et aboutissant dans *La Chute*. Peut-être que la non-réalisation de la différence au troisième cercle de la compréhension représente précisément l'exigence d'interrompre le processus de compréhension, instaurant dès lors la mort du parcours lui-même, c'est-à-dire la mort de la pensée instituée par la démarche dialectique de compréhension. Peut-être que l'écriture de *La Chute* clame la destruction du cheminement de compréhension naissant dans les pages du récit antérieur et aboutissant dans les lignes du discours actuel. Peut-être que le récit de la maturité de l'auteur indique l'impératif de rompre avec le cours du temps homogène de la compréhension

---

*do pensamento*, p. 102-103). Chez Albert Camus, nous percevons cette même croyance au progrès de la compréhension. Le travail de Sisyphe ne symbolise pas autre chose, car celui-ci est toujours prêt à recommencer, parce qu'il croit que la vie vaut la peine. Et il faut comprendre qu'après Sisyphe, Camus écrit *L'homme révolté* signalant son désir de dépassement malgré la répétition du même marquée par les travaux de Sisyphe.

dialectique, par la création d'un autre temps; temps anachronique; temps mort; temps capable d'inscrire la mutation radicale du savoir par un saut qualitatif. Saut capable de transformer l'essence du sujet de l'écriture.

Peut-être l'auteur comprend-il dès lors que le cours homogène du temps de la compréhension dialectique n'inscrira jamais la sublimation et la transcendance au sein de l'immanence de la conscience constituante. Peut-être comprend-il que la pensée dialectique ne transformera jamais ni le monde historique ni la nature humaine. Peut-être comprend-il que le parcours de compréhension ne réalise pas la démarche dialectique vers un savoir plus perfectionné et plus adéquat. Peut-être que l'écriture de *La Chute* vient ajouter au cours de la temporalité harmonieuse de la compréhension un saut au-delà des limites de la temporalité et de la subjectivité inaugurées par l'œuvre d'hier. Peut-être que l'aspect scatologique du récit actuel montre justement le désir de l'écrivain de détruire sa croyance à la démarche de compréhension, comme celle capable d'instituer un savoir dépassant les déterminismes de la vie mondaine par l'apprentissage de la conscience et par le travail de l'écriture.

Si nous acceptons ces hypothèses, nous serons donc conduits à affirmer que *La Chute* vise à accomplir la mort de l'écriture. Et cette mort serait désormais la mort définitive du sujet de l'écriture. En acceptant ces hypothèses, nous serons menés à concevoir que *La Chute* représente l'exigence de rompre de manière définitive avec la pensée, la conscience, la subjectivité et l'écriture du passé. Ainsi, nous serons conduits à affirmer que *La Chute* expose l'émergence d'instaurer l'acte de pardon fondé sur l'amour pour l'*autre* qui est resté au-dehors de l'entreprise de prise de conscience et de subjectivation fondée par l'écriture de jadis. Et nous comprenons cette rupture est plus radicale, qu'elle est capable d'inscrire dans l'écriture elle-même la mort de l'écriture. Ainsi, l'écriture d'aujourd'hui ne réaliserait plus l'affirmation de la possibilité du recommencement de la vie par le dévoilement de la différence s'inscrivant d'une sphère à l'autre de la compréhension – comme, selon nous *L'Étranger* proposait dans le passé. Dès lors, l'écriture n'affirmerait plus la pensée et la prise de conscience comme les moyens dont l'homme dispose pour sublimer les déterminations de la vie empirique. Dès lors l'écriture affirmerait la mort définitive et la fin radicale de la pensée pensant la mort; elle affirmerait la disparition définitive de la pensée d'hier et de l'œuvre d'autrefois.

Nous pensons donc que *La Chute* représente ce moment de rupture s'instaurant dans le temps homogène. Mais pour instituer dans le récit cette violence détruisant le cercle de la

répétition, l'auteur a dû entrer dans le dernier cercle de compréhension qui est celui de l'interprétation. Et ainsi, émergeant dans le mythe dont il est lui-même l'agent, l'auteur finalise la trajectoire de compréhension par la fermeture de l'horizon dans lequel le savoir de ses œuvres se déployait. L'œuvre d'aujourd'hui révèle que l'écriture n'est pas capable de produire la différence au passage des cercles dialectiques de la compréhension. En effet, l'écriture d'aujourd'hui vient exposer la faillite de l'écriture elle-même comme moyen de sublimation et comme espace d'inscription de la transcendance; le troisième cercle de compréhension répète éternellement le même savoir reproduisant les déterminations de l'existence mondaine et empirique de jadis.

L'écriture d'aujourd'hui vise donc à inscrire dans et sur l'écriture le temps de la mutation; temps se réalisant par la mort définitive de la pensée. L'écriture vise à rompre le lien unissant la pensée d'aujourd'hui au parcours de compréhension institué par l'œuvre d'hier; elle vise à détruire définitivement la pensée soutenant le savoir de jadis centré sur l'affirmation de soi constitué par l'œuvre antérieure. Car nous pensons que la pensée d'aujourd'hui découvre que la pensée d'hier, centré sur la liberté et sur l'intentionnalité du sujet de la conscience constituante, conduit cette conscience à se fermer dans l'enceinte de l'ego absolu, sans jamais pouvoir entendre la voix de l'*autre* clamant son droit d'existence au-dehors des limites de la représentation. C'est cette affirmation que nous trouvons dans *L'homme révolté*, lorsque Camus écrit que, si tout mouvement de révolte mène à la destruction du bonheur, alors il faut que l'homme refuse cette forme de révolte pour essayer d'accomplir une autre forme de révolte; révolte capable de produire la renaissance au sein du mouvement de refus:

Alors quand la révolution, au non de la puissance et de l'histoire devient cette mécanique meurtrière et démesurée, une nouvelle révolte devient sacrée, au non de la mesure et de la vie. Nous sommes à cette extrémité. Au bout de ces ténèbres, une lumière pourtant est inévitable que nous devinons déjà et dont nous sommes seulement à lutter pour qu'elle soit. Par delà le nihilisme, nous tous, parmi les ruines, préparons une renaissance. Mais peu le savent<sup>116</sup>.

Dans ce texte, Camus précise que cette autre révolte sera celle régie par l'acceptation de vivre dans la tension entre le oui et le non. Oui à la vie enseignant la valeur orientant le révolte. Non à l'humiliation de l'innocence enseignant l'urgence de lutter pour instaurer la fraternité entre les hommes. Camus écrit: "On comprend alors que la révolte ne peut pas se passer d'un étrange

---

<sup>116</sup> *Op.Cit.*, p. 376.

amour. Ceux qui ne trouvent repos ni en Dieu ni en l'histoire se condamnent à vivre: pour les humiliés"<sup>117</sup>.

Le mystère de la naissance d'une vérité est celui prescrit par l'inauguration d'un devenir que chaque acte inscrit dans le monde au moment où il se concrétise. Chaque acte s'inscrivant dans le monde ouvre un horizon, un futur, un avenir. L'acte de ne rien faire pour sauver la noyée dans *La Chute* renvoie à l'acte de tuer l'Arabe dans *L'Étranger*. Les deux actes parlent de l'inscription d'un devenir, d'une destinée. L'irréversible de l'action, l'irrécupérable de l'acte, révèle le mystère de la naissance dans le monde d'un certain devenir s'instituant par les actions humaines. Clamence précise lui-même : "Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême" (C, p. 126). Dès lors, cet homme naissant d'un acte qui s'inscrit irrémédiablement dans le monde est condamné à vivre le devenir ouvert par son acte: "Ici encore, dites-moi, ne sommes-nous pas sur l'eau? Sur l'eau plate, monotone, interminable, qui confond ses limites à celles de la terre? Comment croire que nous allons arriver à Amsterdam? Nous ne sortirons jamais de ce bénitier immense" (C, p. 126).

Mais nous demandons: l'irréversible devrait-il être pour toujours irréversible? L'irrévocable devrait-il être pour toujours irrévocable? Clamence entend un autre appel, non pas venant des eaux et le rapprochant de la naissance et de la mort d'une vérité, mais venant du ciel où se dessine la possibilité d'un autre avenir, une autre naissance; la possibilité de la renaissance d'une autre vie: "Écoutez! N'entendez-vous pas les cris de goélands invisibles? S'ils crient vers nous, à quoi donc nous appellent-ils?" (C, p.126).

De plus, nous demandons: cette destruction vise-elle à permettre qu'un autre parcours puisse s'inscrire au centre de l'œuvre de l'auteur? Le livre inachevé qu'Albert Camus écrivait après *La Chute* s'appelait *Le premier homme*, pourrions-nous donc affirmer que ce livre inachevé représente l'ouverture de cet autre horizon de compréhension se déployant sur un autre sol ontologique<sup>118</sup>? Peut-être que l'écriture de *La Chute* affirme la possibilité d'ouverture d'un autre

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>118</sup> Jaqueline Lévi-Valensi dans son commentaire sur *La Chute* d'Albert Camus remarque que l'auteur a lui-même souligné dans ses *Carnets* que son œuvre suivait un plan d'ensemble, regroupant successivement le cycle de l'absurde, expression de la négation, le cycle de la révolte, expression du positif, et le cycle de l'amour appelé par l'auteur 'le cycle de Némésis' qui devait venir ensuite et qui se rapportait aux thèmes de la mesure et de l'amour. Lévi-Valensi précise que *La Chute* ne peut être placé dans aucun de ces trois cycles. Ce récit marque peut-être un passage entre le cycle de la révolte et celui de l'amour. Dans la conclusion de cet ouvrage, Lévi-Valensi expose cette constatation que nous venons d'affirmer selon laquelle *La Chute* représente dans l'ensemble de l'œuvre de Camus

horizon de compréhension où celle-ci ne s'appuiera plus sur le sol perceptif; mais sur la création elle-même, sur la création comprise comme le sol à partir duquel s'érige la possibilité de la création elle-même. Peut-être l'écriture affirme-t-elle ici la possibilité d'une compréhension qui ne s'appuiera plus sur l'expérience vécue, mais sur la création elle-même, création pure de l'être à partir de l'être spirituel de l'écriture et non à partir de l'existence empirique et sensible d'un héros vivant l'expérience concrète dans le monde.<sup>119</sup>

Or, si le retour à l'origine et l'institution de la pensée à partir du sol originaire de la perception n'a pas permis de transformer la substance de l'homme au cours de la trajectoire de compréhension, n'a pas permis la concrétisation de la compréhension comme savoir s'instituant dans la vie pratique de l'homme; si la vérité de la première expérience demeure pour toujours l'unique vérité; si la première évidence de l'absurde se présente comme la dernière évidence de la conscience; si la répétition signale l'éternel retour du même; alors il faut proposer un autre parcours de compréhension. Le mouvement de compréhension devra partir, non pas du zéro d'écriture tel que *L'Étranger* le fait<sup>120</sup>, c'est-à-dire du sol sensible; mais de l'écriture elle-même; c'est-à-dire que l'écriture devra pouvoir partir de l'écriture et de la pensée elles-mêmes, proposant une création absolue partant du degré zéro de perception. Dans ce cas-là, l'écriture devra projeter la construction d'une compréhension se déployant sans image; d'une interprétation se développant sans l'appui de la compréhension préalable; c'est-à-dire d'une création absolue partant du zéro de la phénoménologie, une création *ex nihilo*.

Mais le départ de l'image ne serait-il pas lui non plus placé au-dehors de la phénoménologie? En effet, nous pensons que l'image parle déjà de la séparation. Or, le retour au sol ontologique par le récit de *L'Étranger* dégage l'image enseignant à la fois la séparation et l'union inscrite dans le présent de la sensibilité, dans la présence immanente de la vie mondaine.

---

un procès de destruction nécessaire lui permettant d'ériger, après cette faillite, l'ouverture d'un autre horizon de compréhension se déployant sur un autre signe différent et opposé au signe régissant son oeuvre antérieure. Après avoir mis en évidence la caractère innocent, pur et généreux du héros de *Premier Homme*, Lévi-Valensi se questionne: "Le héros du *Premier Homme* est, à l'évidence, l'opposé de Clamence. Mais aurait-il pu naître, Camus aurait-il pu accomplir ce pèlerinage en lui-même, cette quête des origines, si le juge-pénitent ne lui avait permis d'exorciser les démons de sa vie d'homme?" (*La Chute d'Albert Camus*, p.150).

<sup>119</sup> Le passage d'un discours fondé sur la mère que Camus a connu à un discours fondé sur le père qu'il n'a pas connu serait-il ici prescrit ?

<sup>120</sup> Roland Barthes place *L'Étranger* justement dans le degré zéro de l'écriture lorsqu'il nomme ce récit une écriture neutre, innocente dans laquelle ne s'impose aucun jugement de valeur: "Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale de style; dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans l'Histoire qui ne lui appartient pas" (*Le degré zéro d'écriture*, p. 56).

Le zéro de la perception s'inscrit dans la perception elle-même, car le sensible est déjà une transcendance et non une immanence du *moi* percevant fusionné avec le monde. La séparation envers le *non-moi*, le monde, est la même que celle qui s'inscrit entre le *moi* et l'*autre*.

Expliquons. La lecture de *L'Étranger* qui dégage de l'écriture un originaire de fusion et d'union se perd dans un positivisme qui n'accepte pas la séparation. Le refus n'est pas un refus de la séparation, car la jouissance est dès le début éprouvée dans et par la séparation. C'est donc le désir d'union et de fusion qui fait de l'écriture une faillite. Mais, dans l'œuvre camusienne, l'apprentissage n'est pas celui de l'union et de la transparence de la conscience face aux objets du monde. Au contraire, l'apprentissage est ici celui de l'ouverture à l'*autre*; c'est l'apprentissage de la sortie de soi-même par l'entente de la voix de l'*autre* venant de l'autre côté de la rive. L'apprentissage n'est donc pas celui de l'auto-compréhension, mais au contraire celui du désir d'entendre l'*autre* et de lui parler en répondant à cette entente.

Par *La Chute*, Camus nous rappelle le sens véritable de l'apprentissage sensible du corps. Celui-ci n'enseigne pas le positivisme affirmé par la description phénoménologique de *L'Étranger*. Le sensible n'enseigne pas l'empirie. Le sensible n'est pas l'immanence, car le sensible est déjà une relation de transcendance. D'abord, parce que le *moi* dans le présent ne vit pas dans la fusion avec le non-moi, le monde. Dans le présent de la sensibilité le *moi* vit déjà le sens de la rupture et de la séparation. Le *moi* du présent de la sensibilité est un *moi* jouissant du monde justement parce qu'il se rapporte à l'*autre*, le monde, qui n'est pas lui-même. La séparation *moi* et *non-moi* indique une séparation originaire. La sensibilité enseigne donc la séparation. Et l'apprentissage de la jouissance parle précisément de cette séparation. Alors, le retour à l'origine n'est pas celui qui enseigne le repos et la fusion du *moi* et du *non-moi*, mais celui qui enseigne la séparation originaire du *moi* et du monde qui lui fait face.

Le désir d'unité et la nostalgie d'union sont explicitement refusés dans *L'homme révolté*, au moment où l'auteur écrit "La nostalgie du repos et de la paix doit elle-même être repoussée [...]"<sup>121</sup>, car le désir d'unité ne s'accomplit dans l'histoire de l'humanité que par la conquête de la totalité. Ce désir est dangereux pour l'avenir de l'humanité, car la totalité n'est pas l'unité. Or, la totalité est la démarche historique d'une pensée qui se fonde sur la conscience constituante; elle se fonde sur un sujet constituant le monde qui l'entoure; sur le pouvoir humain de dominer le monde et de réaliser le devenir humain à partir de l'acte de négation; acte de négation qui est

---

<sup>121</sup> *Op. Cit.*, p. 305.

l'expression suprême de sa liberté. Tandis qu'au contraire, l'unité enseigne l'extase du temps révélant l'ouverture de l'infini au sein de l'existence finie de l'homme; révélant un monde constituant l'homme et non l'inverse; révélant un monde se donnant à l'homme et auquel celui-ci ne peut que répondre à l'appel qu'il entend venant de l'au-delà des limites des puissances constituantes de la conscience. Le sujet n'est plus le sujet de la constitution, il est pure passivité. L'acte de percevoir et de penser s'inscrit précisément au-dessus de cette passivité; passivité plus originaire que l'activité du sujet de la perception et de la pensée.

Mais qui est-ce qui appelle l'homme au-delà des limites de la conscience constituante? C'est l'*autre*. D'abord, l'autre est le monde où l'homme jouit de la matière, des éléments de la nature. Le monde représente le *non-moi*; l'*autre* s'opposant au *moi* de la jouissance. Après, l'autre est *autrui*; l'autre homme apprenant au *moi* de la jouissance qu'il n'est pas seul au monde et qu'il partage des éléments de la nature avec un autre homme, son frère. Le *moi* éprouve le sens absolu de la séparation originaire le constituant. D'abord immergé dans le monde, le *moi* jouit des éléments dans et par la séparation, mais il n'éprouve pas la séparation comme une scission, comme une distance infranchissable car le désir le rapproche de ce monde qui lui fait face. Mais, par l'intromission de l'*autre homme*, le *moi* éprouve une scission radicale et absolue. Il est seul et séparé de l'*autre* qui est l'absolu, le non englobé, le non thématé par la perception et la pensée du sujet de la constitution.

Expliquons. La première séparation est celle du corps jouissant de la matière du monde, de l'*élémental* dont parle Levinas. C'est l'homme jouissant de la mer, de la terre, de l'eau, de l'air que nous trouvons décrit dans *Noces*. La deuxième séparation est celle éprouvée par le héros Meursault qui découvre dans sa demeure où il jouit du monde, sur la plage de *Noces*, l'infini offert par l'*autre* qu'il rencontre dans son pays natal. À ce moment-là, la rupture est celle qui scinde le *moi* en *sujet* par l'intromission d'*autrui*. À ce moment-là, la séparation est celle permettant la prise de conscience et la naissance de l'esprit: son humanité. Conscience et esprit signifient la responsabilité du *moi* envers l'*autre*, responsabilité émergeant de l'impératif affirmant "tu ne tueras pas", mais qui ne se produit qu'au moment où l'homme découvre qu'il est capable de tuer; qu'il est capable de donner la mort à l'*autre* qui rentre dans sa demeure de pure jouissance. La rupture et la séparation se produisent dans la vie sensible, car la transcendance s'inscrit dans la présence vivante du *moi* sensible. C'est pour cela que nous pensons qu'il est important de maintenir vivante la signification apprise par le héros de *L'Étranger* - qui est aussi

celui de *Noces* - pour que la vie spirituelle soit une vie capable de créer de nouvelles significations, et non une vie stérile renfermée sur elle-même. Le héros garde en effet le secret de l'apprentissage et d'une vérité, que le narrateur - qui est lui-même - n'a pas réussi à communiquer; et dont l'esprit du monde d'aujourd'hui dans *La Chute* signale la faillite définitive.



## **Quatrième Chapitre**

### **La double face d'une image**

#### 4.1 L'ouverture de l'épistémè moderne par *L'Étranger*

Albert Camus imprime dans son œuvre le reflet d'un certain savoir. Travailleur du langage, homme immergé dans une parole vivante, l'auteur construit son œuvre à partir d'un horizon de compréhension spécifique instituée par une époque précise, la sienne. La création d'Albert Camus répond donc aux exigences imposées par un certain horizon de compréhension philosophique et littéraire. Et nous pensons que la constatation de l'absurde de l'existence humaine et la réponse révoltée de l'homme en face de l'absurde ne sont pas seulement des concepts répondant aux exigences personnelles de l'auteur. Ces concepts sont aussi l'expression de la vision de monde régnant à l'époque où l'auteur vivait et écrivait ses livres. Donc le langage et le style camusiens traduisent singulièrement des conceptions courantes de son époque. C'est ce que nous apprend l'auteur lui-même, lorsqu'il écrit: "Qu'ai-je fait d'autre cependant que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps?"<sup>1</sup>.

Dans cette perspective, nous pensons que le dévoilement des caractères particuliers de l'œuvre de Camus conduit au dévoilement de l'horizon de compréhension dans lequel sa création s'est développée. Ainsi, l'analyse des œuvres camusiennes présentent plus que la pensée d'un écrivain singulier, elle présente aussi l'un des aspects de la pensée régnant à l'époque où ces œuvres ont été produites. Les œuvres de Camus exposent donc la compréhension qui s'imposait aux hommes qui ont été témoins de leur naissance, parce que ses écritures se constituent à partir du langage et du cadre représentatif de l'époque où l'auteur vivait. Ainsi, les écritures camusiennes manifestent la compréhension singulière de l'auteur de l'épistémè dans laquelle il vivait et élaborait sa création littéraire.

Nous avons proposé précédemment que le travail de l'écriture de *L'Étranger* réalise le dévoilement du sol ontologique de l'existence d'un homme à partir de la précompréhension ontologique dans laquelle se déploie l'existence du *Dasein*. Nous pensons que *L'Étranger* réalise une descente vers ce qu'il y a de plus fondamental dans l'existence humaine révélant la couche primordiale du langage et la compréhension régnant dans l'époque contemporaine. Ainsi, *L'Étranger* révèle l'horizon de compréhension dans lequel l'homme contemporain vit et pense son existence. Conduit par un désir de compréhension, le héros de l'histoire de *L'Étranger* réalise la remémoration des événements vécus en le conduisant à réaliser une réduction

---

<sup>1</sup> "L'énigme" In: *L'Été*, p. 154.

phénoménologique qui lui révèle la signification de son existence. C'est ainsi que ce héros se transforme en narrateur et en écrivain réalisant ainsi le récit de repérage qui constitue *L'Étranger*. Ainsi, par la réduction, l'homme qui était engagé dans l'expérience empirique est mené à sortir de son immanence et à immerger dans sa pensée en prenant conscience de la signification de son existence. L'écriture se constitue donc par le témoignage de la compréhension de cet homme; témoignage se réalisant sous forme de récit et sous forme d'œuvre: le livre *L'Étranger*.

Nous avons vu que, dans *L'Étranger*, la réduction représente l'ouverture de l'horizon de compréhension dans lequel le héros de l'histoire vivait de manière inconsciente. Le récit explicite le sol où se déploie la vie empirique de l'homme d'une certaine époque, correspondant à une *idéologie* et une *doxa* spécifiques. La réduction dévoile le sol fondamental où se déploie l'existence empirique de l'homme naturel. Et ce sol expose le langage le plus élémentaire et la compréhension préalable dans laquelle se développe l'existence de l'homme de la vie mondaine. Le recul jusqu'à l'origine réalisé par la réduction révèle donc le sol antéprédicatif ou la prédication la plus originaire enseignant *l'il y a*<sup>2</sup> du monde; c'est-à-dire la vie elle-même, l'existence brute de l'homme en face au monde; la première interprétation ou la première lecture rapportée par le narrateur du récit du monde vécu, vu et touché par le héros de l'histoire.

Ainsi, dans *L'Étranger*, nous découvrons un rapport temporel s'établissant entre le sujet de la vie empirique qui vivait une existence absurde sans en avoir encore pris conscience et le sujet réflexif qui dégage le non-sens de l'existence après la remémoration de sa vie. Nous pensons donc que, en révélant la rencontre de l'homme naturel [le héros du récit] avec le sujet de la réflexion [le narrateur de l'histoire], l'écriture formalise la représentation du face à face des deux hommes - qui sont le même individu s'inscrivant dans et par la temporalisation de l'écriture. Par cette rencontre, ces deux sujets sont conduits à établir leur double reconnaissance: le narrateur est conduit à reconnaître le héros, et le héros est mené à reconnaître le narrateur. C'est de cette reconnaissance de double sens que naît le troisième homme de l'écriture, le sujet de

---

<sup>2</sup> Levinas propose qu'après la réduction phénoménologique la conscience ne rencontre pas elle-même comme le résidu de la réduction, mais l'être lui-même. Ce fond de l'être s'annonçant après la négativité et la réduction de la pensée il le nomme *il y a*. Levinas écrit : "Imaginons le retour au néant de tous les êtres: choses et personnes. Il est impossible de placer ce retour au néant en dehors de tout événement. Mais ce néant lui-même? Quelque chose se passe, fût-ce la nuit et le silence du néant. L'indétermination de ce 'quelque chose se passe', n'est pas l'indétermination du sujet, ne se réfère pas à un substantif. Elle désigne comme le pronom de la troisième personne dans la forme impersonnelle du verbe, non point un auteur mal connu de l'action, mais le caractère de cette action elle-même qui, en quelque matière, n'a pas auteur, qui est anonyme. Cette 'consumation' impersonnelle, anonyme, mais inextinguible de l'être, celle qui murmure au fond du néant lui-même, nous la fixons par le terme d'*il y a*. *L'il y a*, dans son refus de prendre une forme personnelle, est l' 'être en général'" (*De l'existence à l'existant*, p. 93-94).

l'écriture, l'écrivain. La fin de la réduction représente le dévoilement du sujet de l'écriture, l'écrivain. Celui-ci est représenté par le récit lui-même, par l'écriture elle-même; récit et écriture devenant l'objet culturel appartenant à une tradition culturelle. Ainsi, l'œuvre se présente ici comme l'espace de la représentation elle-même. Espace du langage et de la représentation où se développe l'existence du sujet de l'écriture; espace où l'homme naturel accomplit son existence elle-même sous forme de compréhension. L'œuvre est donc la présentation matérielle de la prise de conscience d'un homme se constituant comme *Dasein*, c'est-à-dire comme l'étant qui réalise la compréhension de l'être. L'œuvre se présente donc comme la forme immatérielle par laquelle le *Dasein* réalise sa liberté; liberté se formalisant dans l'espace imaginaire de l'écriture. De cette façon, l'écriture réalise le projet existentiel d'un homme qui assume la forme de l'œuvre et se transforme en objet culturel. La compréhension du *Dasein* se formalise ici comme patrimoine culturel promouvant l'écriture existentielle de l'écrivain au niveau de la tradition d'une communauté culturelle: la nôtre.

Nous pensons que *L'Étranger* présente toutes les caractéristiques de la pensée se développant dans l'épistémè moderne. Car, pour nous, ce récit se développe dans l'horizon de l'épistémè moderne révélant les quatre caractéristiques de la modernité présentées par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. Ces caractéristiques sont : 1- L'homme est au centre d'une analytique de la finitude<sup>3</sup>. 2- L'homme est conçu comme le lieu d'une reduplication empirique transcendantale, c'est-à-dire que l'homme porte les possibilités de transcendance inscrites dans son existence empirique elle-même<sup>4</sup>. 3- La subjectivité est conçue comme le lieu où se produit la

---

<sup>3</sup> Dans le chapitre "L'homme et ses doubles" de *Les mots et les choses*, Foucault explicite les quatre caractéristiques de l'épistémè moderne. Selon Foucault, l'épistémè moderne indique l'émergence d'un personnage qui ne figurait pas dans la représentation classique. Ce personnage est l'homme lui-même dans la forme ambiguë d'objet du savoir et de sujet de la connaissance. Foucault précise que l'épistémè moderne émerge d'une investigation essayant de dégager de la vie, du travail et du langage leurs propres conditions de possibilité. Dans l'épistémè moderne, la représentation n'est donc plus le lieu de l'origine et le centre primitif d'où jaillit la vérité des vivants, des nécessités humaines et des mots. Désormais la représentation devient pour les vivants, pour les productions et pour les mots, l'effet du travail réalisé par eux-mêmes. Désormais, la représentation n'est que l'accompagnons de la conscience qui appréhende et restitue la force et le travail de vivants, des productions et des mots. Désormais l'homme n'est donc pas accessible qu'à travers les mots qu'il prononce, qu'à travers les organismes qu'il appréhende dans la nature, qu'à travers les objets qu'il fabrique. Tous les contenus du savoir de l'homme se révèlent à lui comme s'ils lui étaient extérieurs et antérieurs. Ainsi, la finitude humaine passe à s'annoncer dans la positivité même de son savoir. Selon Foucault, l'expérience de la finitude de l'épistémè moderne se place au cœur des contenus donnés par un savoir fini qui sont les formes concrètes de l'expérience finie. D'un côté, le savoir de l'homme est fini, parce qu'il est pris dans les contenus positifs du langage, du travail et de la vie; de l'autre côté, la vie, le travail et le langage se présentent dans leurs positivités parce que la connaissance possède la forme de la finitude. (FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*, p. 323-329)

<sup>4</sup> Selon Foucault, par l'analytique de la finitude, l'homme est un double empirique-transcendantal capable de réaliser toute connaissance possible. Dans l'épistémè moderne, l'analyse qui auparavant se développait dans les domaines de

pensée toujours accompagnée de l'impensé soutenant la signification de cette pensée, à savoir que le cogito est toujours accompagné d'un inconscient à partir duquel il peut se constituer<sup>5</sup>. 4- La pensée essaie d'appréhender l'origine ou le sol ontologique des fondements soutenant le savoir, mais cette pensée n'atteint qu'une origine en recul transformant l'origine en un lieu d'où jaillit la transcendance par le truchement de la différenciation<sup>6</sup>.

---

la représentation se développe désormais dans l'homme lui-même. Dès lors, l'analyse vise à découvrir les conditions de possibilité de la connaissance dévoilant les contenus empiriques qui se présentent dans l'existence humaine. Foucault précise que dans l'épistémè moderne il y a deux types d'analyses. L'une se place dans l'espace corporel, étudiant la perception Ici, l'analyse constitue une esthétique transcendantale découvrant les conditions anatomique et physiologique de la connaissance se manifestant dans la nervure du corps. L'autre fait l'étude des illusions de l'humanité en établissant une dialectique transcendantale révélant que la connaissance humaine possède des conditions historiques, sociales et économiques et que cette connaissance s'érige à l'intérieur des relations établies entre les hommes. Foucault précise que ces deux orientations de l'analyse reposent sur elles-mêmes, car ce sont les contenus de l'expérience empirique qui démarrent la réflexion transcendantale. Ces deux orientations construisent leurs raisonnements à partir de la présupposition qu'il existe une vérité de l'ordre de l'objet se formant et se manifestant à travers le corps et la perception. Vérité se manifestant au fur et à mesure que les illusions se dissipent et que l'histoire se désaliène. Ainsi, la vérité se présente ici comme une vérité se développant dans le discours qui soutient la connaissance, qu'elle soit de l'ordre de la nature, ou bien de l'ordre de l'histoire. Alors ce discours apportant la vérité est lui-même ambigu; car, d'un côté, il rencontre son fondement dans la vérité empirique dont la genèse est tracée dans la nature ou dans l'histoire, et ce discours est alors un discours positiviste; de l'autre, le discours désignant la vérité s'anticipe à lui-même en désignant une vérité de la nature ou de l'histoire qui ébauche ou foment son sens en avance, et ce discours est alors un discours de l'ordre de la scatologie. Cependant, Foucault précise que l'épistémè moderne poursuit alors un discours qui permettra de maintenir éloignés l'un de l'autre l'empirique et le transcendantal. Et c'est le vécu qui joue le rôle de ce terme intermédiaire. Dans l'épistémè moderne, le vécu représente l'espace où tous les contenus empiriques sont donnés à l'expérience. Il est le sol où se communiquent les analyses du corps et celles de la culture. Le vécu expose le champ où se produisent les déterminations aussi bien de la nature que celle de la culture (*Ibid.*, p. 329-333).

<sup>5</sup> Selon Foucault, dans l'épistémè moderne, l'homme est un sujet empirique transcendantal parce que les contenus empiriques de la connaissance sont libérés à partir des conditions qui rendent possibles leur appréhension. Pour cela, l'homme ne peut pas s'appréhender à soi-même dans la transparence du cogito. Il se déploie dans une dimension toujours ouverte et jamais limitée, parcourant indéfiniment dans deux sens inverses et complémentaires: d'abord, d'une partie de soi-même que sa conscience n'appréhende pas à une partie réflexive de soi-même qui appréhende et érige comme les contenus de la pensée; ensuite, de cette pure appréhension des contenus à l'horizon silencieux où se dévoile le non pensé. L'homme est l'espace d'où émerge l'inconnu exposant ce qui déborde sa pensée. Cependant, c'est cet inconnu qui lui permet de s'interpréter et de transposer les significations de son être par l'exercice de la pensée. La pensée moderne possède sa nécessité dans cette exigence muette qui, étant traversé par un discours virtuel et inconnu, est toujours capable de devenir signification. C'est à partir de cette zone de silence que l'homme est appelé à la connaissance de soi-même. Foucault affirme que l'émergence de l'homme dans l'épistémè moderne est contemporaine de l'appréhension du non pensé conduisant et révélant la signification. Par rapport à l'homme, l'impensé est l'autre, extérieur et indispensable. Il est l'ombre projetée de l'homme émergeant dans le savoir. Il est la tache sombre à partir de laquelle l'homme peut se connaître. Ainsi l'expérience moderne implique un impératif imposant à la pensée de réaliser à la fois le savoir et la modification de ce savoir (*Ibid.*, p. 333-339).

<sup>6</sup> Ayant révélé comment la vie, le travail et le langage acquièrent leur propre historicité, Foucault éclaire que ceux-ci ne peuvent pas annoncer leur origine, car l'homme moderne ne se découvre qu'à l'intérieur d'une historicité qui ne révèle jamais son origine dans l'immédiateté. C'est toujours sur un fond déjà commencé que l'homme peut penser ce qui pour lui est l'origine. Dès lors l'origine représente la manière dont l'homme s'articule avec le déjà commencé dans le travail, dans la vie et dans le langage. Pour l'homme moderne, l'originaire, c'est ce qui l'articule avec ce qu'il n'est pas, c'est ce qui l'introduit aux contenus et aux formes passés dont il ne domine pas les significations. Par cette constatation, Foucault conclut deux aspects particuliers de la pensée sur l'origine. D'un côté, le sens de l'origine des choses est toujours en recul. De l'autre, l'homme est une ouverture à partir de laquelle le temps peut se constituer, la durée se développer et les choses se manifester. Ainsi, révélant l'origine, l'homme devient l'être à

Dans ce chapitre, nous désirons révéler les symboles exposés par *L'Étranger* qui sont révélés par la remémoration du narrateur de l'expérience vécue par le héros de l'histoire. L'analyse de ces symboles a été réalisée dans notre dissertation de maîtrise. Dans ce travail, nous désirons analyser l'œuvre ultérieure d'Albert Camus, *La Chute*, en la mettant en rapport avec l'œuvre de jeunesse de l'auteur. Cependant, nous ne pourrons réaliser cette comparaison entre ces deux œuvres, si nous ne montrons pas d'abord le sol à partir duquel nous croyons que *La Chute* développe son raisonnement. Ainsi, dans ce chapitre, nous allons d'abord préciser le sol de compréhension correspondant à l'épistémè moderne d'après la conceptualisation de Foucault fondé dans *L'Étranger* et qui sera plus tard contesté par *La Chute*. Ensuite, nous présentons comment ces symboles sont renversés par le récit de *La Chute*

#### **4.1.1 L'empirique et le transcendantal dans *L'Étranger***

Le dévoilement du sol des déterminations empiriques représente pour l'homme moderne l'appréhension du champ d'expérience à partir duquel il peut établir sa propre transcendance. Nous pensons que si Camus appréhende la signification de l'existence empirique, c'est pour la dépasser. Et s'il dévoile la finitude et le caractère empirique de l'existence de l'homme, c'est pour dévoiler les possibilités de sublimation s'inscrivant sur le sol fondamental de l'expérience empirique et finie de l'homme.

##### **4.1.1.1 L'image**

Si Meursault voulait atteindre le sens de l'expérience perceptive, de l'expérience empirique, s'il voulait revivre sa présence dans l'immédiat et comprendre les motifs de son acte, cela serait impossible car il ne peut franchir la distance entre la chose vue et la chose pensée. Or, le narrateur du récit de *L'Étranger* ne pourrait pas franchir cette distance. Il doit rester au seuil de cette distance entre le *moi* perceptif et le *je* réflexif pour pouvoir ainsi annoncer sa parole. Au

---

partir duquel les significations des choses et les connaissances de l'existence viennent au monde. Mais pour réaliser cette entreprise, il faut que l'homme questionne tout ce qui appartient au temps, faisant apparaître ainsi la scission d'où le temps provient. Ainsi comprise, l'origine est ce qui est en train de devenir, la répétition de la pensée, le retour de ce qui a déjà commencé (*Ibid.*, p. 339-346).

moment de se souvenir, Meursault s'installe dans l'espace imaginaire établi entre l'immédiat et la pensée de cet immédiat, il émerge dans l'image du souvenir exposant sa propre vie.

Meursault érige sa parole au seuil d'une image se formant, comme toute image, dans l'espace offert par la division s'établissant entre le dedans et le dehors. Il n'émerge ni dans un réel concret, par une extase spatio-temporelle qui figerait le temps, ni dans une conscience transparente à soi, qui penserait à la chose vue comme on pense à un objet tout à fait distinct du sujet percevant.

L'image évoque à la fois le regard de l'homme et la chose vue. Elle est le lieu de la rencontre du sujet de la perception et de la chose perçue. Elle réalise l'imbrication du sujet de la perception et de la chose perçue. Elle est l'expression à la fois de la présence immédiate au monde et de l'accès à cette immédiateté par une pensée désirante et un regard fasciné. L'image est donc le lieu où s'accomplit l'intersection du sujet et de l'objet et où nous pouvons voir éclater le sens de l'existence humaine, c'est-à-dire le sens que l'homme a lui-même établi dans le monde.

L'image est la chair du monde<sup>7</sup>, l'idéalisation au-delà du visible et de l'invisible. Elle est l'expression du monde même, et ce monde n'est que l'expression du *je* de l'homme qui apprend le monde à travers l'image. Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*, précise le sens à la fois subjectif et objectif de l'image dans laquelle un homme fasciné peut entrer pour y faire son séjour:

---

<sup>7</sup> La "chair du monde" est un concept développé par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*. L'homme et le monde sont d'une certaine manière l'un dans l'autre dans une zone qui s'appelle chair. Merleau-Ponty écrit : "[...] le Pour-Soi existant est encombré d'un corps qui n'est pas dehors s'il n'est pas dedans, qui s'interpose entre lui et lui-même [...]; toute chose prétendue se révélant bientôt apparence [...]" (p. 73) C'est alors à l'intersection du corps et des images que se forme la chair qui appartient à la fois à l'homme et au monde. La chair est cette épaisseur, cette distance, cet abîme qui existe entre le *pour-soi* et l'*en-soi*. Or, le corps comme chose sensible est chose parmi les choses et dévoile en lui-même les images des choses qu'il reconnaît au-dehors: "La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant soutient ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre" (p. 182). La chair est l'adhérence du voyant au visible et cette adhérence constitue la Visibilité – ou la Tangibilité: elle est "comme deux miroirs l'un devant de l'autre naissant deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent en propre ni au corps comme fait ni au monde comme fait [...]" (p. 183). Selon Merleau-Ponty, la chair est l'"élément", la "chose générale" qui se trouve entre l'individu spatio-temporel et l'idée: "Non pas fait ou somme de faits, et pourtant adhérence au lieu et au maintenant. Bide plus: inauguration du où et du quand, possibilité et exigence du fait, en un mot facticité, ce qui fait que le fait est fait" (p. 184). Il conclut: "Il faut penser la chair, non pas à partir des substances, corps et esprit, car alors elle serait l'union de contradictoires, mais, disions-nous, comme élément concret d'une manière d'être générale" (p. 193-194).

Vivre un événement en image [...] c'est s'y laisser prendre, passer de la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible, lointain inappréciable devenu comme la puissance souveraine et dernière des choses. [...] l'image [...] semble nous livrer profondément à nous-mêmes. Intime est l'image, loin de nous parce qu'elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement: en dehors de nous, dans le recul du monde qu'elle provoque, traîne, égarée et brillante, la profondeur de nos passions<sup>8</sup>.

Revivre le souvenir par et dans l'image du monde éprouvé par la présence immédiate d'un corps signifie pouvoir revivre la présence spirituelle par laquelle l'homme découvre la signification qu'il a lui-même donnée au réel. A travers le souvenir, Meursault revit l'image double du réel en revivant, plutôt que la présence immédiate au monde, le sens que cette présence expose. Son souvenir crée alors un "espace intime" où il peut voir se dessiner une signification. Cette signification, c'est Meursault lui-même, sa vie, son existence.

Par le souvenir, Meursault saisit l'immédiateté à travers l'appréhension de l'image fugace du monde demeurant en lui, lorsqu'il s'éloigne des choses de ce monde et se replie dans la solitude de sa cellule. En y prenant place, Meursault se détourne du monde et s'installe dans son intériorité. Et, par un processus réflexif, il soulève l'interrogation qui veut appréhender le sens de sa présence au monde d'hier comme homme libre et d'aujourd'hui comme homme exilé.

Cette réflexion, qui consiste en un retour à soi-même, n'est cependant pas un simple plongeon dans son intimité; le sujet pensant émerge dans un espace imaginaire qui se dessine hors de lui. Il réalise alors un double mouvement qui consiste en un retour vers l'espace intime à travers le sauvetage des images du monde qui demeurent dans l'intimité de l'homme et qui, en lui parlant du monde et des choses du monde, ne parlent à l'homme que de lui-même. Ce double mouvement expose la nécessité de s'éloigner de soi-même, c'est-à-dire d'une identité psychologique et déterminée, par le travail de la pensée. Autrement dit, il faut d'abord se voir du dehors pour cerner le sens intérieur. L'homme ne peut appréhender son intimité qu'au moment où il perçoit le reflet lui exposant à la fois l'image des choses du monde et la signification que l'homme a inscrite lui-même en elle.

La première révélation de cet espace symbolique apparaît dans la première partie du livre, à la fin du deuxième chapitre. Après avoir passé toute la journée du dimanche à regarder le jeu de couleurs et de lumières se dessinant dans le ciel et sur le trottoir et en voyant la marche des hommes et le passage des nuages, Meursault tourne ses yeux fatigués vers sa chambre et, en

---

<sup>8</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, p. 352.



fermant les vitres de sa fenêtre, il capte l'image réfléchie des objets de sa chambre: "J'ai fermé mes fenêtres, et en revenant j'ai vu dans la glace un bout de table où ma lampe voisinait avec un morceau de pain. J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé" (*E*, p. 38). Par l'écriture, Meursault voit le reflet d'une lampe à alcool voisinant avec un morceau de pain<sup>9</sup>. C'est à travers la découverte de ce reflet que le narrateur du récit dévoile pour la première fois la possibilité d'émerger, non pas dans l'expérience proprement dite, puisque celle-ci est perdue à jamais, mais dans l'image qui, révélant les deux côtés de la perception: le sujet et la chose, révèle aussi l'interrogation sur le réel demeurant derrière chaque perception et exposant la puissance de l'homme de créer et d'instaurer des significations dans le monde.

Ce premier espace imaginaire contemplé par Meursault sur la vitre de la fenêtre de sa chambre qui donne sur la rue incarne le sens de son existence au moment de l'expérience perceptive. Cet espace abstrait d'hier, découvert aujourd'hui, expose la signification, la conscience et le désir<sup>10</sup> du Meursault de jadis, le héros de l'histoire.

---

<sup>9</sup> Les critiques de l'œuvre d'Albert Camus parlent du fait que *La Mort heureuse*, publié après sa mort, est comme une première tentative d'écrire *L'Étranger*. Il en aurait même utilisé certains passages. Le point de réflexion de ce travail sur l'ouverture d'un espace de représentation où Meursault déploie et révèle la signification de sa vie trouve dans *La Mort heureuse* le rapport qui nous permet de confirmer ce que nous proposons ici. Ce passage de ce premier ouvrage de Camus ressemble à celui auquel nous nous référons. Le narrateur qui narre les événements à la troisième personne dit du protagoniste Meursault: "Ele tremia, fechou as vidraças e veio até o espelho, em cima da lareira. A não ser em certas noites, quando recebia Marthe ou saía com ela, ou, ainda, quando escrevia para as suas amigas de Túnis, toda a sua vida estava naquela perspectiva amarelada que o espelho refletia, de um quarto em que o lampião a álcool, imundo, convivía com pedaços de pão. – Mais un domingo - disse Mersault" (*A morte feliz*, p. 34).

<sup>10</sup> La vitre est un simulacre. Sartre et Fitch parlent de cette vitre à travers laquelle Camus paraît voir son personnage. Cette vitre n'est en fait que l'outil de la reconnaissance de la vraie réalité de l'existence humaine. La vitre est l'espace où s'expose la chair du monde. Elle est l'espace de la reconnaissance de la pellicule qui, exposant l'image du monde, expose l'image de l'homme lui-même. Cette pellicule est le monde, ses phénomènes nous donnent foi en l'existence du monde et en la nôtre. La vitre est composée d'une pellicule faite de la chair du corps et des images de l'âme. Elle sépare deux hommes en permettant qu'ils communiquent et partagent un même monde. Meursault parle lui-même du tissu qui, entre lui et Marie, lui apprend la seule vérité que sa réelle condition d'homme peut lui enseigner. Il dit: "[...] je la regardais et j'avais envie de ce tissu fin et je ne savais pas très bien ce qu'il fallait espérer en dehors de lui" (*E*, p.110).

Ce premier espace apparaît comme une représentation *allégorique*<sup>11</sup> de l'existence du Meursault du début du livre. Il expose aujourd'hui la réduction de la signification de sa vie d'hier, avant la prison. L'image réunit alors la signification de l'existence et de la pensée. Dans cet espace de symbolisation et de construction de sens, le désir d'expression de Meursault se révèle en démontrant son désir de signifier et de penser. Meursault est conduit à prendre une attitude plus attentive à l'égard de ce que les hommes disent, et à vouloir revivre par l'imagination les images de son expérience perceptive. Nous remarquons ici l'importance de l'acte qui révèle l'image. Le dévoilement de l'image signale la naissance de la vie spirituelle. Mais le sens portant cette image correspond plutôt à une image vieillie dont parle Camus:

O absurdo da vida é um barco desgastado para intelectuais de pós-guerra. Mas o pensamento filosófico só começa a partir do momento em que prolongamos com rigor a honestidade a lógica dos lugares comuns. Eu poderia do mesmo modo partir de uma imagem envelhecida, como a 'fuga do tempo' ou 'todo mundo é mortal'. O que extraio dela é que importa. E o que quero extrair é um pensamento humano, lúcido, limitado no tempo – certa conduta em que a vida seja armada por ela mesma e não pelos devaneios a

---

<sup>11</sup> L'allégorie est l'expression de cet espace dans lequel l'homme peut appréhender l'image réunissant le signifiant et le signifié. Elle est l'expression du visible et de l'invisible donnée d'un seul coup à l'homme qui vit la question radicale. Elle est l'expression d'un langage qui s'articule à travers images et, comme nous l'enseigne Hannah Arendt "[...] esse pensar com imagens permanece sempre concreto e não pode ser discursivo [...]" (*A vida do espírito*, p. 78). L'allégorie est la métaphore même, l'image qui ne se justifie pas et ne s'explique pas, mais qui s'expose à une évidence invisible et subjective portant en soi le sens de l'expérience visible et objective. L'allégorie est le portrait rendant possible la manifestation de la pensée. Hannah Arendt affirme que la métaphore: "[...] fornece ao pensamento 'abstrato' e sem imagem uma intuição colhida do mundo das aparências, cuja função é a de estabelecer a realidade de nossos conceitos, como que desfazendo a retirada do mundo, pré-condição para as atividades do espírito" (*Ibid.*, p. 80). L'allégorie est l'ouverture de l'espace où se déploie l'Idée, dans le sens qui est donné par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*, lorsqu'il souligne: "Avec la première vision, le premier contact, le premier plaisir, il y a initiation, c'est-à-dire, non pas possibilité d'un contenu, mais ouverture d'une dimension qui ne pourrait plus être fermée, établissement d'un niveau par rapport auquel désormais toute autre expérience sera repérée. *L'idée est ce niveau, cette dimension*, non pas un invisible de fait, comme un objet caché derrière un autre, et non pas un invisible de ce monde, celui qui l'habite et le soutien et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant" (*Op. cit.*, p. 198). L'allégorie est l'espace où se développe l'Idée, l'espace de la fissure qui s'établit entre le *je* du procès de la pensée et le *moi* de la vie perceptive: fissure qui permet l'appréhension de ce troisième sujet de l'écriture qui est, selon Deleuze, le "Eu dissolvido". D'après Deleuze, l'Idée est le lieu où apparaît la question même, l'espace du problème où surgit le dialogue entre le *je* et le *moi* annonçant le processus de maturation de l'homme qui entreprend ce dialogue intime en suivant la démarche d'un pensée pensant la différence: "São as idéias que nos conduzem do *Eu (je)* rachado ao *Eu (moi)* dissolvido. O que formiga nas bordas da rachadura, como vimos, são as idéias como problemas, isto é, como multiplicidades feitas de relações diferenciais [...]" (*Repetição e diferença.*, p. 411). Dans ce sens, nous pensons – et ce même si Meursault à travers l'appréhension de cette image réfléchie apprend l'égalité et affirme "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 changé" (*E*, p. 38) – que l'appréhension de cet espace de représentation ou d'inscription de la réalité fait cependant toute la différence puisqu'il marque le dévoilement de cet effort et de cette nécessité qui vont désormais conduire la démarche réflexive de Meursault vers la réalisation de cette écriture qui est la réalisation d'un savoir autre et nouveau, différent du savoir dans lequel il était enfermé au moment de l'expérience perceptive et irréfléchie.

que dá pretexto. Essa visão fundamenta, aliás, menos um modo de vida, já que a moral não tem importância, do que um modo de exprimir<sup>12</sup>.

L'image vieillie parle de l'absurde mais l'important ici, c'est le dépassement de l'absurde ou les conséquences que l'homme réussit à dégager de l'évidence de l'absurde comme le remarque Camus. Le dévoilement de l'image représente le dépassement de l'image vieillie, puisqu'elle représente la découverte de l'espace de l'imaginaire, de l'espace de la représentation de la vie. Le sens de cette image est comme celui du récit lui-même, car celui-ci est pris dans la représentation, mais il porte la possibilité du dépassement de la représentation, puisqu'il signale l'émergence de l'imaginaire.

Ce détour des choses vers leur représentation symbolique implique deux aspects différents quant à la puissance humaine de signifier. On fournit ici deux images: l'image symbolique de la matérialité de l'existence humaine [le mur] et l'image invisible de la pensée de l'homme [la vitre]. L'image réunit donc les deux puissances de la pensée humaine: la réflexion et l'imagination. Elle expose l'ensemble de l'expression humaine, c'est-à-dire les actes de voir, d'écouter et de parler, cristallisés dans une seule image. Toutes ces activités apparaissent ici réunies dans un seul acte qui, plus tard, formalisera l'écriture du roman.

Cet espace imaginaire porte autant de sens que l'espace réel du monde concret pour l'existence humaine parce qu'il représente une ouverture sur la réalité par laquelle l'homme donne une signification au réel, en le faisant être le réel. Comme l'explique Merleau-Ponty, l'espace réel du monde est lié à cet autre espace imaginaire: "L'espace clair, cet honnête espace où tous les objets ont la même importance et le même droit d'exister, est non seulement entouré mais encore pénétré de part à part d'une autre spatialité [...]. Ce second espace à travers l'espace visible, c'est celui qui compose à chaque moment notre manière propre de projeter le monde [...]"<sup>13</sup>. Cette image nous permet d'apprendre que le récit de Meursault ne décrit pas seulement un retour à l'expérience perceptive, mais marque l'éveil du désir de penser, de comprendre et de donner une signification à l'existence et au monde ressentis dans l'intimité.

Si cette image est le lieu où se dessine le désir de Meursault, c'est parce qu'elle indique l'espace où se réalise le passage de l'être de la perception à l'être de la vérité. Lorsque le désir parle, le vide se révèle. Lorsque le vide apparaît, l'interrogation s'annonce. Et au moment où apparaît cette interrogation, la recherche réflexive émerge. L'image réfléchie est alors le lieu de

---

<sup>12</sup> Lettre à Francine. TODD, Olivier. *Albert Camus. uma vida*, p. 224.

<sup>13</sup> *Phénoménologie de la perception*, p. 332.

l'interrogation par laquelle Meursault essaie de dévoiler la signification demeurant sous l'apparence des phénomènes.

Nous croyons que cette image apprise aujourd'hui à travers l'exercice réflexif entrepris par l'écriture est la découverte de l'espace intime de projection et de signification permettant la naissance de l'écriture. C'est ce même espace pictural qui s'élargit et devient l'espace de la création.

L'image, aujourd'hui comme hier, est la double représentation réfléchie de l'existence de Meursault: hier, sur la vitre de la fenêtre de la chambre de Meursault, représentation de la réalité dépouillée dans laquelle il était enfermé alors; aujourd'hui, à la fin du récit, sur la vitre du ciel qu'il peut percevoir de la fenêtre de sa cellule. Le petit espace pictural d'hier s'est élargi et est devenu l'espace de l'écriture. Dans le premier paragraphe du dernier chapitre, qui est le présent de l'écriture, Meursault dit en effet: "On m'a changé de cellule. De celle-ci, lorsque je suis allongé, je vois le ciel et je ne vois que lui. Toutes mes journées se passent à regarder sur son visage le déclin des couleurs qui conduit le jour à la nuit. Couché, je passe mes mains sous ma tête et j'attends" (*E*, p. 158). C'est alors sur le vide ouvert par le ciel bleu, qui n'est pas un vide absolu, car il affirme déjà le monde auquel appartient ce ciel, qu'émergent les images des événements de l'existence passée où un sens est déjà marqué et indiqué par les pas, les regards et les gestes de l'existence personnelle de Meursault.

Par l'ouverture sur l'espace vide du ciel se dessine l'espace du désir où apparaît la signification du monde et de l'homme. Cette signification se dessine<sup>14</sup> par la vision et l'écoute désirantes d'un homme éloigné du monde naturel et de la vie sensible d'hier.

---

<sup>14</sup> Dans le discours littéraire, les images composent une œuvre artistique. Cependant nous ne faisons pas ici l'analyse des images dans *L'Étranger*. Ce que nous voulons atteindre, c'est cette unique image où nous concevons que Meursault pénètre par son écriture. L'image est l'écriture elle-même parce que l'écriture raconte non seulement la construction d'une identité, celle de Meursault, mais celle d'une pensée et le procès par lequel il éveille sa conscience à la puissance humaine de l'écriture. L'image n'est pas ce qui construit l'écriture, mais c'est au contraire l'écriture qui est cette image unique et rassemblée constituant dans son ensemble l'acte poétique. Cette image ne fournit finalement que l'identité de Meursault, laquelle commence à s'esquisser comme détermination encore indéterminée. Lorsque l'œuvre se clôt, l'écriture ne finit pas car celle-ci continue à se réaliser dans cette forme d'indétermination chaque fois qu'une personne prend l'œuvre *achevée* et la lit. Blanchot, dans *L'Entretien infini*, parlant de l'œuvre critique de Bachelard, montre nettement ce rapport de l'image, non pas comme celle qu'on peut détacher de l'ensemble de l'œuvre pour analyser et interpréter, mais comme cette image qui constitue l'œuvre dans son ensemble et l'élève au niveau de la création: "Maintenant, nous sentons bien qu'image, imaginaire, imagination ne désignent pas l'aptitude aux fantasmes intérieurs, mais l'accès à la réalité propre de l'irréel [à ce qu'il y a en celui-ci de non-affirmation illimitée, d'infinie position dans son exigence négative] et en même temps la mesure recréant et renouvelante du réel qu'est l'ouverture à l'irréalité" (BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*, p. 477).

C'est dans le ciel que se forme la parole de Meursault. Et le ciel est l'espace de l'écriture, de la création, l'espace où se réfléchit l'image du langage lui-même<sup>15</sup>. C'est dans le ciel que Meursault dessine aujourd'hui le souvenir de sa vie d'hier. Aujourd'hui, en prison, c'est sur ce ciel qu'il voit se réfléchir en une seule image le monde entier où s'inscrit son existence et son projet sans projet ouvert par l'avenir annonçant sa disparition.

Cette image expose alors son souvenir en révélant la totalité de son existence: mémoire, pensée, rêve et imagination. Dans cet espace vide apparaît donc une signification parlant du désir, du manque, de l'absence. Meursault perçoit une image lui parlant du monde et de la présence de son corps à ce monde, monde et présence absents mais laissant la trace de son désir. L'espace de l'écriture est l'espace du désir parce que l'écriture est l'ouverture sur vide permettant la naissance d'une pensée qui chemine vers une signification.

#### 4.1.1.2 Le ciel<sup>16</sup>

Dans *L'Étranger*, l'ouverture vers l'avenir est symbolisée par la vision du ciel. C'est dans le ciel que Meursault voit se dessiner son souvenir. Mais c'est le vide qu'il atteint, un vide

---

<sup>15</sup> Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot nous fait voir le langage poétique ou littéraire comme celui qui apparaît dans son ensemble comme l'image du langage ordinaire. Il associe le rapport du langage poétique à celui de la vie ordinaire. Il écrit: "[...] est-ce que, dans le poème, dans la littérature, le langage ne serait pas, par rapport au langage courant, ce qu'est l'image par rapport à la chose?" Et il continue: "[...] est-ce que le langage lui-même ne devient pas, dans la littérature tout entier image, non pas un langage qui contiendrait des images ou qui mettrait la réalité en figure, mais qui serait comme sa propre image, image de langage, [...] langage qui se parle à partir de sa propre absence, comme l'image apparaît sur l'absence de la chose, langage qui s'adresse aussi à l'ombre des événements, non à leur réalité, et par ce fait que les mots qui les expriment ne sont pas des signes, mais des images, images de mots et mots où les choses se font image?" (p. 31-32).

<sup>16</sup> Durand divise les images et les symboles selon deux régimes de l'imaginaire. Le régime diurne de l'image et le régime nocturne de l'image. Le premier part d'une dichotomie qui exclut tout ce qui fait référence au temps, au devenir temporel et à la mort. Ici, l'imaginaire essaie de purger les images et les symboles signalant la disparition temporelle, les maléfices du temps et de la mort. Ainsi, le régime diurne de l'image déclenche une série d'images purgatoires qui subliment les images néfastes du temps et de la mort. Le ciel et les oiseaux représentent cette attitude virile de l'imaginaire par laquelle l'homme vise à dominer le temps et la mort. L'angoisse devant le temps conduit l'imaginaire à produire des images de lumière sublimant les maléfices de la nuit et de la mort. Le ciel symbolise la domination du temps par l'image de l'élévation. Se dessine ici un isomorphisme unissant l'ascension à la lumière. En méditant sur la phénoménologie de la matière de Bachelard, Durand écrit: "Ce qui est remarquable, c'est que dans tous ces précités la lumière céleste soit incolore ou peu colorée. Fréquemment dans la pratique du rêve éveillé l'horizon devient vaporeux et brillant. La couleur disparaît à mesure que le sujet s'élève en songe et lui fait dire: 'J'éprouve alors une grande impression de pureté'. Cette pureté est celle du ciel bleu et de l'astre brillant, et Bachelard montre bien que ce ciel bleu, privé du chatolement des couleurs est 'phénoménalité sans phénomène', sorte de nirvana visuel [...]". (*Op.cit.*, p. 164-165). Le dictionnaire de symboles remarque: "O céu é uma manifestação da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar [...] A transcendência divina se revela diretamente na inacessibilidade, na infinidade, na eternidade, e na força criadora do céu" (CHEVALIER, Jean & GREERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos*. p. 227).

permettant la projection par l'homme de son identité et de son avenir. Autrement dit, le ciel, comme le vide, représente l'ouverture à un type de mémoire qui, dévoilant les images du passé et de l'expérience, révèle l'autre face du vécu ou plutôt, les autres côtés de l'expérience: "Il y avait aussi deux choses à quoi je réfléchissais tout le temps: l'aube et mon pourvoi. Je me raisonnais cependant et j'essayais de n'y plus penser. Je m'étendais, je regardais le ciel, je m'efforçais de m'y intéresser. Il devenait vert, c'était le soir. Je faisais encore un effort pour détourner le cours de mes pensées" (*E*, p. 164). Le vide du ciel permet à Meursault de concevoir le vécu comme étant proche des autres possibilités de réalisation. Lorsqu'il revit l'expérience du meurtre, il voit se dessiner sa liberté. En pensant à cette *rencontre*, il voit apparaître la différence, c'est-à-dire le chemin qu'il n'a pas pris et qu'il reconnaît aujourd'hui comme étant plus réel que celui qu'il a suivi au moment de l'expérience empirique: "[...] tout s'arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil, le double silence de la flûte et de l'eau. J'ai pensé à ce moment qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer" (*E*, p. 89).

C'est à la fin du récit, au dernier chapitre, que Meursault attend cette ouverture spectaculaire par laquelle chaque souvenir éveillé fera émerger ce qui était absent, mais présent par le biais d'une pensée revivant le passé. Le ciel dévoile l'autre force qui mène l'écriture, car si elle est ici une remémoration, l'écriture dit également l'oubli de ce passé et l'ouverture vers le futur. Chaque moment revécu par Meursault lui révèle le côté absent, désignant le carrefour des chemins où se dessine la liberté de l'homme: "[...] j'ai occupé mes nuits à attendre cette aube. Je n'ai jamais aimé être surpris. Quand il m'arrive quelque chose, je préfère être là. C'est pourquoi j'ai fini par ne plus dormir qu'un peu dans mes journées et, tout le long de mes nuits, j'ai attendu patiemment que la lumière naisse sur la vitre du ciel" (*E*, p. 165).

#### **4.1.2 L'impensé dans *L'Étranger***

En présentant l'œuvre d'Albert Camus comme celle qui se développe dans les limites des présupposés de la phénoménologie, nous interprétons *L'Étranger* comme l'écriture portant le dévoilement des données inactuelles qui s'inscrivent à côté des données actuelles dévoilées par la conscience interprétative du narrateur du récit. L'inactualité entourant l'expérience empirique se révèle parce que la réduction phénoménologique dévoile non seulement les contenus de l'expérience mondaine récupérée par la pensée, mais aussi l'horizon de compréhension dans

laquelle celle-ci se concrétise. Les données inactuelles ne sont pas explicitement récupérées par la réflexion et par la mémoire du narrateur de ce récit, mais ils s'y inscrivent implicitement par le silence et par les lacunes que le discours du narrateur laisse transparaître. L'inactualité entourant l'expérience empirique imprime dans la pensée phénoménologique l'impensé constituant la réflexion du narrateur du récit. *L'Étranger* n'est pas seulement le récit de repérage du narrateur, mais aussi l'écriture portant en son sein le silence de la représentation. L'écriture s'inscrit donc au-delà de la pensée du narrateur. Et nous pensons que cet au-delà projette la possible naissance d'un écrivain qui sera l'homme capable de dépasser à la fois les contenus de la perception du héros et la pensée du narrateur, dévoilant à la fois l'inaperçu de la perception et l'impensé de la pensée. La vie vécue par le héros et le récit produit par le narrateur sont donc dépassés par le projet d'écriture qui s'inscrit dans l'œuvre par le silence et l'absence. Le projet de lecture de l'œuvre consiste donc à dégager de l'œuvre à la fois le non-perçu de la perception du héros de l'histoire et l'impensé de la pensée du narrateur du récit. Nous croyons en effet que la lecture de *L'Étranger* devra formaliser le projet de compréhension de l'écrivain de l'expérience vécue et narrée s'inscrivant dans l'œuvre sans que cette compréhension soit pourtant dévoilée explicitement par l'œuvre accomplie.

#### **4.1.2.1 La nuit**

Quand le juge demande à Meursault pourquoi il a tiré quatre coups de revolver, après le premier tir sur le corps inerte de l'Arabe mort, Meursault revit par l'imagination la situation d'hier et choisit aujourd'hui de ne pas répondre: "cette fois-là je n'ai pas répondu". Est-ce parce qu'il ne comprend pas le motif de son acte ou parce qu'il y a toujours eu des choses dont il n'aimait pas parler? "Il y a des choses dont je n'aime pas parler. Quand je suis entré en prison, j'ai compris au bout de quelques jours que je n'aimerais pas parler de cette partie de ma vie" (*E*, p.107). Certes, il y a toujours eu des choses dont Meursault n'aimait pas parler. Cependant, l'éveil du désir de penser qu'il éprouve en prison va le mener à perdre ses répugnances. L'écriture est le produit de cet éveil d'un homme aux choses qui évoquent l'envers de l'existence humaine. Et cet envers est l'ouverture sur l'invisible du monde, car il représente l'espace vide d'où part l'existence de l'homme.

L'écriture est un espace invisible car elle naît du vide, de l'absence du monde où Meursault bâtit aujourd'hui son identité en donnant un sens aussi bien aux choses visibles qu'aux choses qui parlent dès qu'elles meurent: "Plus tard, je n'ai plus trouvé d'importance à ces répugnances" (*E*, p. 106). Ces choses dont Meursault n'aime pas parler sont celles vers lesquelles le narrateur du récit se tourne en suivant l'appel du désir qu'il ressent dans son intimité et qui est un désir de l'âme. Ces choses sont la nuit, la solitude, l'absence de lumière et la fin du jour. Or, la nuit et l'absence de lumière représentent l'ouverture sur le vide qui empêche l'homme d'ancrer son existence aux choses et au monde, mais qui lui offre l'espace du désir.

La nuit<sup>17</sup> est ce moment où l'homme est frappé par la réflexion sur l'envers du monde. La nuit apprend à l'homme un peu sur la mort et le néant. Comme l'enseigne Merleau-Ponty:

Elle [la nuit] n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour pouvoir de là voir défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du *mana*<sup>18</sup>.

Et comme Camus lui-même nous l'enseigne dans *Le mythe de Sisyphe*:

'La prière, dit Alain, c'est quand la nuit vient sur la pensée. – Mais il faut que l'esprit rencontre la nuit', répondent les mystiques et les existentiels. Certes, mais non pas cette nuit qui naît sous les yeux fermés et par la seule volonté de l'homme – nuit sombre et

---

<sup>17</sup> Durand précise que le régime diurne de l'image part d'une dichotomie établie entre le clair et l'obscur. Le jour s'oppose à la nuit. Le jour est valorisé positivement tandis que la nuit est valorisée négativement. Car le jour exprime le refus de la mort et du devenir mortel s'exposant dans la nuit. Cependant, de l'autre côté, il y a le régime nocturne qui part du processus d'euphémisation rachetant les images nocturnes, non plus fuyant le temps, le devenir et la mort, mais en trouvant dans ces images un accueil, un repos. Le régime nocturne ne réalise plus la dichotomie des contraires, jour et nuit, vie et mort, pérennité et devenir. Au contraire, les images néfastes symbolisant la mort, la disparition, le temps et le devenir seront inscrites sous le signe de l'antiphrase provoquant la réhabilitation et la revalorisation positive de ces images qui ne sont plus le signe du mal, mais le lieu même de la possibilité de trouver d'abord le repos, et ensuite d'accomplir le mouvement de la transcendance par une synthèse allant au-delà de la dichotomie. Devant les faces du temps, se dessine une autre attitude imaginative. Dès lors l'attitude imaginative consiste à "[...] capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières du Kronos, à les transmuter en talismans bénéfiques, enfin à incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures constantes, de cycles qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessein éternel" (p. 219). Le contrepoison du temps ne serait plus rechercher dans le surhumain de la transcendance et de la pureté des essences comme dans le régime diurne de l'image, mais dans la sécurité chaleureuse intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui cachent les phénomènes et les accidents. Dans le régime nocturne de l'image, l'homme désapprend la peur et entreprend une trajectoire de descente. Le régime nocturne réalise la négation de la négation. Ainsi, la nuit passe d'une valorisation négative à une valorisation positive. Il s'agit d'une transvaluation des valeurs. Puisque: "L'espoir des hommes attend de l'euphémisation du nocturne une sorte de rétribution temporelle des fautes et des mérites" (p. 248). Car: "[...] la nuit est le symbole de l'inconscient et permet aux souvenirs perdus de 'remonter au cœur' pareils aux brouillards du soirs" (*Op. cit.*; p. 249).

<sup>18</sup> *Phénoménologie de la perception*, p. 328.



close que l'esprit suscite pour s'y perdre. S'il doit rencontrer une nuit, que ce soit plutôt celle du désespoir qui reste lucide, nuit polaire, veille de l'esprit, d'où se lèvera peut-être cette clarté blanche et intacte qui dessine chaque objet dans la lumière de l'intelligence<sup>19</sup>.

La nuit plonge l'homme dans un *moi* sans monde qui est ouverture sur le néant. Le narrateur expose son angoisse devant le vide noir de la nuit, lorsque, après son premier entretien avec Raymond, il quitte ce dernier pour rentrer chez lui:

En sortant de chez lui, j'ai fermé la porte et je suis resté un moment dans le noir, sur le palier. La maison était calme et des profondeurs de la cage d'escalier montait un souffle obscur et humide. Je n'entendais que les coups de mon sang qui bourdonnait à mes oreilles. Je suis resté immobile. *Mais dans la chambre du vieux Salamano, le chien a gémi sourdement* (*E*, p. 51-52; nous soulignons).

Ces choses dont Meursault n'aime pas parler ne sont-elles pas les questions que l'homme se pose lorsque tout est devenu silence et absence et qu'une voix intime parle alors de la solitude et de l'oubli, de l'ignorance des forces qui agissent dans son intériorité?

L'écriture de *L'Étranger* naît de ce qui n'est pas dit. Meursault ne parle pas de la nuit et de la solitude, mais ce sont justement celles-ci qui le conduisent à l'écriture. Nous apprenons par exemple par le petit fragment du texte cité ci-dessus que Meursault n'a pas pleuré et gémi comme le chien de Salamano. L'utilisation de la conjonction *mais* liant l'attitude du chien et la sienne fait que le lecteur établit un rapport entre ces deux "personnages", c'est-à-dire entre Meursault et le chien. Le lecteur est amené à se demander si Meursault ne gémit pas ce jour-là dans son intimité comme ce chien solitaire et mal aimé. Par ce rapport, le héros identifie son sentiment au gémissement malheureux du chien. Ainsi, même si Meursault ne gémit pas, nous percevons sa douleur à travers ce rapport masqué par le refus de parler.

Ces choses dont il n'aime pas parler restent dans l'obscurité de l'inconscient. Mais lorsque Meursault dit: "cette fois je n'ai rien répondu", peut-être veut-il dire que depuis qu'il revit ce meurtre par l'imagination, il ne tuerait plus l'Arabe. Car il est déjà un autre homme:

'Pourquoi avez-vous attendu entre le premier et le second coup?' dit-il alors. Une fois de plus, j'ai revu la plage rouge et j'ai senti sur mon front la brûlure du soleil. Mais cette fois, je n'ai rien répondu. [...] 'Pourquoi, pourquoi avez-vous tiré sur un corps à terre?' Là encore, je n'ai pas su répondre. Le juge a passé ses mains sur son front et a répété sa question d'une voix un peu altérée: 'Pourquoi? Il faut que vous me disiez. Pourquoi?' Je me taisais toujours (*E*, p. 100).

---

<sup>19</sup> *Op. Cit.*, p. 89-90.

Peut-être le narrateur comprend-il aujourd'hui que les quatre tirs étaient destinés à lui-même parce qu'à ce moment-là, Meursault voulait mourir, tandis qu'aujourd'hui, il aimerait pouvoir revivre. Revivre signifie aujourd'hui pour l'écrivain du récit ne pas revivre le sentiment qui lui apprend la douleur et le déchirement, c'est-à-dire le pouvoir de destruction qui est un côté de la puissance de l'homme. Par la parole, Meursault aimerait affirmer qu'il ne veut pas mourir car il veut vivre cette existence d'homme exilé et enfermé dans l'obscurité d'une cellule.

Or, en revivant la présence immédiate d'hier par la force du désir de revivre tout ce qui dans le monde lui parle de la beauté et du plaisir de la chair, Meursault ne cherche pas à racheter la douleur et le malheur qu'il a vécu au moment du meurtre. La douleur, le malheur et le désir amer de mort dont il ne veut pas parler et à quoi il ne veut pas penser, voilà ce qui le conduit à la fin de sa vie à décrire cette odeur de sel qu'il sent et qui lui rappelle ce monde qu'il aime encore, tout comme hier il collait une réclame de sel dans un vieux cahier où il mettait des choses qui l'amusaient: "Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. J'y ai découpé une réclame des sels Kruschen et je l'ai collé dans un vieux cahier où je mets les choses qui m'amuse dans les journaux" (*E*, p. 34).

Mais le refus de parler dévoile plutôt un oubli conscient parce qu'en choisissant la beauté et le plaisir et en rejetant la douleur et le malheur, Meursault découvre une signification concrète qui pourrait peut-être l'aider à ériger une valeur concrète. Le narrateur comprend qu'il a connu deux sens pendant sa vie car il a vécu hier sur la même plage et sous l'influence d'un même soleil deux sensations différentes, deux sensations correspondant à deux désirs différents dont il reconnaît aujourd'hui le sens et la valeur: "J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux" (*E*, p. 90). Mais il ne veut pas parler du désir, qu'il soit de mort ou de vie. Or, le désir est ici le symbole qui demeure voilé par l'écriture. C'est ce désir qui écrit et met en marche la pensée de Meursault. Le jeu de forces qui s'établit entre le désir de mort et le désir de vie écrit le récit.

Meursault ne parle pas du désir de vie qui pousse aujourd'hui dans son intimité, tout comme il ne parle pas du désir de mort qui l'a entraîné à tuer l'Arabe, mais ce sont ces deux désirs qui écrivent le récit de *L'Étranger*. Ceux-ci constituent la force cachée et méconnue menant l'homme à accomplir son existence et à inscrire son histoire personnelle. L'existence de ce héros s'accomplit au cours de l'écriture, lorsqu'il s'éveille à la vie de l'esprit et devient le narrateur et l'écrivain de sa vie.

Le jeu établi entre ces désirs expose la poussée d'un seul désir de l'homme qui est cette force intime et intérieure qui le conduit à remplir la fissure, la fente qui le constitue lorsqu'il soulève la question radicale et prend conscience du temps où s'inscrit son existence personnelle. Ce temps découvert et dévoilé entre hier et aujourd'hui, mais vécu selon l'évidence d'une mort à venir, signale en effet un lendemain sans lendemain, un avenir sans espoir, qui révèle la puissance de création et de destruction agissant en tout homme.

Oui, Meursault est aujourd'hui, au moment de l'écriture, prêt à commencer, tout comme sa mère était hier prête à recommencer cette autre vie voilée-dévoilée découverte par l'écriture, par l'homme qu'il est aujourd'hui. Meursault sait qu'il peut et doit recommencer cette marche de l'écriture sur les décombres de l'ancienne vie dont il a perçu l'échec par la pensée: "Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. [...] Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre" (*E*, p. 179).

#### 4.1.2.2 L'écoute d'un silence

*L'Étranger* raconte le sauvetage des images du souvenir qui parlent de l'origine. Meursault commence son récit par le moment où sa mère meurt, peut-être parce que tous, pendant le jugement, ont associé son crime à cette mort. Mais peut-être y a-t-il quelque chose dans cette mort qui pourrait également l'éclairer sur le sens de l'expérience qu'il vit aujourd'hui et qui lui enseigne la certitude de sa propre mort. Peut-être la mort de sa mère pourrait-elle lui apprendre quelque chose sur l'angoisse et la solitude que porte la mort.

Notre langage est agencé pour révéler, en ce qui "est", non ce qui disparaît et forme le sens, l'idée et l'universel<sup>20</sup>. Cependant, si le nom et le mot subsistent, c'est parce quelque chose était là antérieurement. Comment Meursault pourrait-il retrouver et ressaisir la présence antérieure de cette chose, avant la parole, s'il lui fallait l'exclure pour en parler?<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Maurice Blanchot écrit : "Tout notre langage – et c'est là sa nature divine – est agencé pour révéler ce qui "est", non ce qui disparaît, mais ce qui toujours subsiste et en cette disparition se forme: le sens, l'idée, l'universel; ainsi, ne retient-il, de la présence, que ce qui, échappant à la corruption, marque et sceau de l'être (sa gloire aussi), n'est donc pas vraiment non plus" (*L'entretien infini*, p. 47).

<sup>21</sup> Blanchot écrit : "Et, certes, lorsque je parle, je reconnais bien qu'il n'y a parole que parce que ce qui 'est' a disparu en ce qui le nomme, frappé de mort pour devenir nom: la vie de cette mort, voilà bien ce qu'est admirablement la parole la plus ordinaire et, à un plus haut niveau, celle du concept. Mais il reste – et c'est ce qu'il y aurait aveuglement à oublier et lâcheté à accepter –, il reste que ce qui 'est' a précisément disparu: quelque chose était là, qui n'y est plus; comment le retrouver, comment ressaisir, en ma parole, cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler, pour la parler? Et, ici, nous évoquerons l'éternel tourment de notre langage, quand sa

La réponse est que le langage porte en lui-même une nostalgie. Et cette nostalgie, qui demeure chez l'homme, le fait revenir dans le passé pour dévoiler le manque lui permettant de dire, non pas le nom, qui ferait alors disparaître la chose, mais ce manque, ce vide qui est son destin et son énigme. Du même coup, il apprend à supporter, par le maintien de cette parole, la douleur de vivre dans l'espace vide ouvert par le désir d'une chose alors absente.

Meursault ne nomme pas sa mère, il nomme la mort de sa mère. En nommant cette mort, il la nomme par le désir que le vide de sa mort lui enseigne, puisqu'il nomme sa mère dans et par son absence. En nommant la mort, il ne nomme en effet que la vie que cette mort enferme en elle en lui rendant son sens.

De même, par l'écriture, Meursault ne va pas vers l'homme qu'il a été et qui a tué un autre homme, il se tourne vers cet autre homme qui n'est pas encore déterminé mais s'annonce dans l'écriture. Il écrit sa détermination en établissant son indétermination, marquée par le refus de tout ce que le savoir constitué lui a appris au cours de son existence. L'écriture expose à la fois le refus par Meursault du sens et du non-sens. Voilà d'où lui vient le courage de s'arrêter sur l'énigme de l'être et de constituer son mouvement existentiel de détermination, même face à l'inconnu et à l'infini qui représentent l'approche de cet avenir ouvert par l'évidence de la mort.

L'expérience de Meursault l'amène à penser ce qui ne peut pas être pensé. Par le souvenir, il pense l'impossibilité, l'infini et l'inconnu. Or, la mort ne parle pas à l'imagination de l'homme: "J'écoutais mon cœur. Je ne pouvais imaginer que ce bruit qui m'accompagnait depuis si longtemps pût jamais cesser. Je n'ai jamais eu de véritable imagination. J'essayais pourtant de me représenter une certaine seconde où le battement de mon cœur ne se prolongerait plus dans ma tête" (*E*, p.164). Mais la mort parle de la peur de la chair apprenant à l'homme la nécessité du besoin de vivre auprès des autres hommes. Si la mort ne parle pas à l'imagination de l'homme, c'est parce que c'est elle qui fait parler l'imagination. L'évidence de la mort représente pour la pensée de l'homme la pensée de l'infini. Il s'agit de penser cela qui dépasse le pouvoir de la pensée et finit par ouvrir la pensée à la pensée en dévoilant le mécanisme de la répétition du souvenir.

Nous pensons que l'écriture de *L'Étranger* expose la genèse d'une pensée. Meursault découvre son désir de penser et la puissance que cette pensée renferme, car elle rétablit la

---

nostalgie se tourne vers ce qu'il manque toujours, par la nécessité où il est d'en être la manque pour le dire" (*Ibid.*, p. 50).

possibilité de l'existence. Dans la solitude de sa cellule, il comprend qu'il désire vivre et que vivre signifie pouvoir vivre auprès des autres hommes. Ce désir pousse l'homme à crier, pleurer, parler. Et nous associons l'écriture à ce cri que Meursault pousse en désirant peut-être anéantir le silence qui règne dans le monde. Ce cri est le même que celui poussé par Camus dans *L'homme révolté*, où il précise qu'il ne doit pas être effacé car il porte la force qui demeure dans l'homme qui trouve dans le sentiment de révolte le sens de sa vie: "Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri et il me faut au moins croire à ma protestation. La première et la seule évidence qui me soit donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte" (*E*, p. 21). Même éloigné de la vie immédiate, Meursault pense, puisque sa poussée de vie est devenue poussée de création. Et sa voix lui parle d'un monde du dehors lui annonçant pourtant sa transformation intime. Toute pensée, étant une aspiration, une transcendance, représente le moment de l'origine de soi-même.

### **4.1.3 Le recul de l'origine dans *L'Étranger***

La quête de l'origine produisant le récit de *L'Étranger* finit par appréhender l'impossibilité du dévoilement de l'origine. La révélation de l'origine constitue le dédoublement de la pensée elle-même, l'origine se réalisant à travers la pensée. Elle signale en effet la pensée se développant à travers la recherche d'une origine fuyante; mais qui, en fuyant, ouvre le champ de la transcendance du sujet pensant l'origine.

#### **4.1.3.1 La pensée, c'est l'origine**

D'après B.T Fitch, le présent de la narration se trouve, comme on l'a vu, au début du premier paragraphe du dernier chapitre du roman. Selon lui, ce passage du texte est le dernier aperçu de Meursault <sup>22</sup>:

---

<sup>22</sup> Notre analyse se fonde pour cet aspect sur celle de Fitch. Il écrit: "Comme nous avons dit auparavant, nous soutenons que cette impression de recul dans la narration s'explique par le décalage temporel qui sépare la narrateur des événements racontés, décalage dont le degré est, d'ailleurs, constant. Qu'en dépit des apparences, le présent du narrateur se situe au même moment pendant toute la durée du roman, c'est-à-dire vers la fin, au début de son dernier chapitre" (*Op.cit.*, p. 18-19).

Pour la troisième fois, j'ai refusé de recevoir l'aumônier. Je n'ai rien à lui dire, je n'ai pas envie de lui parler. Ce qui m'intéresse à ce moment, c'est d'échapper à la mécanique, de savoir si l'inévitable peut avoir une issue. On m'a changé de cellule. De celle-ci, lorsque je suis allongé, je vois le ciel et je ne vois que lui. Toutes mes journées se passent à regarder sur son visage le déclin des couleurs qui conduisent le jour à la nuit. Couché, je passe les mains sous ma tête et j'attends. Je ne sais combien de fois je me suis demandé s'il n'avait des exemples de condamnés à mort qui eussent échappé au mécanisme implacable, disparu avant l'exécution, rompu les cordons d'agents (*E*, p. 158).

Ce passage constitue le présent du récit: c'est à ce moment que Meursault revit l'expérience de voir réfléchi sur le bleu du ciel la seule image qui exprime la totalité de son souvenir.

À l'instar de Fitch, nous pensons que l'extrait cité ci-dessus est bien le présent de la narration, parce qu'il y est exposé le moment où Meursault émerge dans cette seule image qui lui révèle aujourd'hui son expérience sensible d'hier<sup>23</sup>. Fitch précise que, dans ce même paragraphe, lorsque est introduit le passé dans le récit, ce n'est plus le présent du narrateur qui s'inscrit, car commence ici le récit du souvenir de Meursault. Cette réintroduction du passé commence lorsque Meursault dit: "Je me reprochais de n'avoir pas fait attention au récit d'exécution [...]". Comme Fitch, nous pensons que cette reprise du passé par le narrateur marque le moment où Meursault retourne dans le passé. Or, c'est également à ce moment qu'il retourne, non pas à l'expérience empirique passée, mais à l'expérience du souvenir proprement dite, c'est-à-dire au jour où il a vu se dessiner sur le mur de sa cellule l'image qui lui révélait l'expérience sensible première qui compose dans son ensemble l'écriture de *L'Étranger*. Meursault explore alors la mécanique dans laquelle il s'enferme maintenant qu'il est condamné à mort. Cette mécanique le conduit à penser seulement à deux choses: son pourvoi et l'aube (*E*, p. 164). C'est cette mécanique poursuivie par une pensée prise dans la répétition d'un même souvenir s'articulant entre l'aube et le pourvoi qui conduit Meursault à l'état d'esprit qui lui permettra de découvrir les images de son souvenir sous la forme réduite et essentielle qui nous est présentée dans *L'Étranger*. La mécanique lui donne la certitude de sa mort et cette certitude l'entraîne à rejeter toutes les possibilités d'évasion et d'espoir. La rédaction de *L'Étranger* est donc le moment où il se souvient du souvenir et où il comprend et accepte qu'il va mourir tout entier, c'est-à-dire de corps et d'âme: "N'avez-vous

---

<sup>23</sup> Nous sommes portés à croire que le présent de la narration ne raconte pas la totalité de l'histoire narrée dans le roman, mais plutôt celle où le narrateur raconte le jour où il a vécu l'expérience du souvenir. Le récit n'est alors pas celui qui narre les nombreux faits qui composent l'expérience du protagoniste, mais plutôt celui de ce seul jour où il a vécu l'expérience du souvenir qui raconte l'ensemble de son expérience. C'est pour cela que le récit est une synthèse, car il opère la réduction condensant le sens que le narrateur a pu alors dégager de la répétition des pensées qu'il a fait d'un même souvenir. Cela signifie que l'écriture n'est pas l'expérience d'un deuxième moment venant après l'expérience sensible, mais plutôt un troisième moment, c'est-à-dire un troisième moment de réflexion.

donc aucun espoir et vivez-vous avec la pensée que vous allez mourir tout entier? – Oui’, j’ai répondu” (*E*, p. 171-172). C’est en effet la certitude d’une mort sans espoir qui installe Meursault dans le présent de son existence car cette certitude rompt avec l’exigence circulaire de la pensée de l’homme. La certitude de la mort et la pensée de la mort introduisent l’homme dans un autre type de réflexion: elle dessine une ligne droite qui s’ouvre à l’infini et à l’inconnu, puisque ceux-ci sont justement les images que l’homme peut appréhender de la mort.

Au moment du souvenir, Meursault est donc un homme qui s’ouvre à un futur sans futur, un homme qui désespère sans pourtant désespérer. Seul un homme conscient de sa mort est prêt à revivre les images de sa vie en suivant la seule exigence de son désir. Meursault raconte le jour où il a rencontré l’aumônier et où il a fini par affirmer, entre la colère et la joie, son unique passion: l’existence limitée et mortelle de l’homme:

Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l’ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. Il avait l’air si certain, n’est-ce pas? Pourtant, aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme. Il n’était même pas sûr d’être en vie puisqu’il vivait comme un mort. Moi, j’avais l’air d’avoir les mains vides. Mais j’étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir (*E*, p. 175-176).

Après cette description, Meursault, revenant au calme, passe au récit du jour où il a vu émerger les images de son souvenir. L’approche de la nuit révèle à Meursault dans son obscurité les images qui parlent de sa vie d’hier au cœur de l’homme qu’il est aujourd’hui. C’est l’arrivée de cette nuit, tout comme c’est l’approche de la mort, l’écoute du silence et l’ouverture sur le vide, qui le poussent vers le souvenir et l’écriture: “Comme si cette grande colère m’avait purgé du mal, vidé d’espoir, devant cette nuit chargée de signes et d’étoiles, je m’ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde” (*E*, p. 179). Au début de son travail de remémoration, Meursault est à la surface de sa pensée et il parle de la surface du monde représentée par le mur qui délimite sa cellule. Il ne voit que ce mur, sur lequel l’aumônier lui demande de voir l’image de Dieu. Le récit est un rapport rationnel, donné par un homme éveillé et conscient.

Après la rencontre, dans le dernier paragraphe du chapitre, la pensée de Meursault plonge dans un demi-sommeil et c’est de ce demi-sommeil qu’émerge le nom *mère* qui permettra l’émergence de l’écriture. Peut-être Meursault a-t-il dormi. En tout cas, il s’éveille avec des étoiles sur le visage:

Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis longtemps, j'ai pensé à maman (E, p. 178).

Meursault affirme qu'il entend les voix de ce monde et que ces voix prononcent un nom. C'est à ce moment que le narrateur se souvient de sa mère et le nom mère émerge, ouvrant l'espace du souvenir<sup>24</sup>.

Ainsi, lorsque Meursault plonge dans l'obscurité de la nuit, surgit chez lui la pensée-rêve lui révélant le nom *mère*, le nom *mana*<sup>25</sup> du récit: "*Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas*" (E, p. 7; nous soulignons). Au début du livre, il est prêt à recommencer, tout comme sa mère était prête à recommencer: "Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies 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" (E, p. 178-179). Le nom *mère* introduit *L'Étranger* parce qu'il représente l'origine et la nature de l'homme. Voilà ce qui pousse Meursault à recommencer et à revivre sa vie, cette «autre vie» que le souvenir lui révèle.

Les voix qui parlent dans le monde conduisent le héros à dévoiler le nom *mère*, car ce nom, évoquant l'origine, évoque en effet le monde et tout ce qui compose la vie de l'homme. Le nom *mère* signifie ici à la fois essence et existence, il parle à la fois du monde et de l'origine de l'homme<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> L'image de la mère est déjà unie à l'image de l'autre, L'Étranger, l'ennemi (Première partie de ce travail).

<sup>25</sup> Barthes écrit : "Dans le lexique d'un auteur, ne faut-il pas qu'il y ait toujours un mot-mana, un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout? Ce mot n'est ni excentrique ni central; il est immobile et porté, en dérive, jamais casé, toujours atopique (échappant à toute topique), à la fois reste et supplément, signifiant occupant la place de tout signifié" (BARTHES, Roland, *Barthes par Barthes*, p. 117).

<sup>26</sup> Dans *La métaphysique du bonheur*, Nguyen-Van-Huy suit la démarche de Camus vers l'accomplissement du désir d'unité qui, selon lui, est le désir qui caractérise la démarche de l'homme vers l'accomplissement de son histoire. Selon le critique, Camus associe le désir d'unité de l'homme à sa poursuite du bonheur, bonheur qu'il ne pourrait trouver qu'après le franchissement de la séparation caractérisant son existence et la réalisation d'une union qui devrait se réaliser en trois sphères ou niveaux de l'existence, à savoir dans le monde physique, dans le monde social et dans le monde métaphysique. Nguyen-Van-Huy affirme que, dans l'œuvre de Camus, c'est l'image de la mère qui réunit ces trois formes ou niveaux de réalisation d'amour et d'union: "[...] cette forme d'amour [l'amour maternel] remplit surtout la condition d'universalité, c'est-à-dire qu'elle peut résumer en elle seule les trois formes d'amour de l'homme camusien: l'amour physique, l'amour 'humaniste' et l'amour métaphysique" (p. 89). La figure maternelle est aussi associée à l'image de la nature: "La mère pour Camus est à la fois mère-famille et mère-nature et c'est ainsi qu'elle possède ce caractère mystérieux, sacré, immortel" (p. 98). Cette image de la nature associée à celle de la mère donne donc au monde phénoménal un sens sacré en imprimant à la nature et à ses phénomènes l'importance d'une "religion". Selon Nguyen-Van-Huy, cette religion trouve dans l'image de la mère sa prêtresse, et comme telle, la



Le nom *mère* est la première affirmation qui apparaît dans le vide ouvert par le *non* déchiré de Meursault parce qu'*elle est la trace* qui demeure, elle est l'irréductible, l'inoubliable. Mais si le nom *mère* évoque l'irréductible, c'est parce que ce mot désigne aussi une mort irréductible. Et s'il désigne l'origine, c'est parce qu'il évoque une origine mourante. En ce sens, le nom *mère*, qui représente l'essence et l'origine, désigne également le mot *monde*, qui représente l'existence et les phénomènes du monde. Les deux mots révèlent par conséquent la seule vérité que Meursault apprend: la certitude de la *mort*<sup>27</sup>.

La trace laissée par cette mère et par le souvenir n'enseigne que l'avènement de la mort. Criant le nom *mère*, Meursault ne rend présente que sa mort. À la fin du livre, le souvenir surgit avec toute sa force de création et d'expression et, une fois pour toutes, le monde, ses visages, ses choses et ses phénomènes apparaissent à Meursault dans tout ce qu'ils possèdent d'attachant et d'incertain. Ici, c'est la compréhension d'une signification fugace et éphémère de la vie. Par le retour à l'origine, Meursault n'a trouvé que la vérité de toute vérité, vérité toujours relative et illusoire.

La mort est alors la réalité et la réalité est, comme le phénomène de la vie, éphémère et toujours prête à mourir. C'est cette mort que Meursault voit apparaître sur le mur de sa prison lorsqu'il revoit les images de sa vie d'hier. Ce mur est le symbole de cette mort.

Néanmoins, ce qui disparaît du monde peut toujours renaître plus tard, sous une autre forme. Cela enseigne une autre vérité à l'homme: la possibilité de transformation. Ainsi, en nommant la mort, Meursault nomme aussi la renaissance. Pour chaque phénomène qui disparaît, un autre renaît et prend sa place.

L'homme peut aussi, dans son essence, dans sa nature, renaître et devenir autre, par l'effort de sa pensée. Ce qui est nature en lui, son désir, peut aussi renaître et se transformer au cours de son existence. Le désir d'hier, qui était un désir de mort et d'anéantissement, qui a conduit Meursault à tuer un homme, peut aujourd'hui renaître et devenir désir de vie. Ou demeurer désir de mort, mais un désir de mort qui chante paradoxalement la vie, une vie consciente de cette mort.

---

mère devient "[...] la gardienne d'un ordre de valeurs et des principes moraux dont elle est en même temps – mieux qu'une image vivante - un symbole sacré" (p. 101).

<sup>27</sup> Ici, nous pensons à l'analyse de la métaphore développée par la première partie de ce travail. Cette métaphore expose la mère et l'Arabe ensemble, réunis. L'image du pays natal et celle de l'exil sont réunies dans une seule image-écriture parlant à la fois d'un confort et d'un désespoir, d'une demeure et d'un désert.

Dans *Le vent de Djémila*, Albert Camus parle de cette conscience de la mort qui doit conduire la démarche humaine vers l'accomplissement de son existence: "Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée"<sup>28</sup>. Puis, dans le même paragraphe, il ajoute: "J'ai trop de jeunesse pour pouvoir parler de la mort. Mais il me semble que si je le devais, c'est ici [à Djémila] que je trouverais le mot exact qui dirait, entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir"<sup>29</sup>. *Noces* révèle que la démarche de Camus essaie d'appréhender la signification de l'existence humaine à travers la méditation et l'acceptation d'une mort singulière qu'il sait être "horrible et sale", mais qui enferme en elle la seule possibilité pour l'homme d'obtenir la vraie mesure et le juste "poids de [sa] vie". Camus conduit ainsi son raisonnement: "Mais Djémila... et je sens bien alors que le vrai, le seul progrès de la civilisation, celui auquel de temps en temps un homme s'attache, c'est de *créer des morts conscientes*"<sup>30</sup>. Le fait de "Créer des morts conscientes" est associé au pouvoir que possède l'homme de construire l'histoire et la civilisation. C'est bien la démarche révélée dans *L'Étranger*, puisque le désir de mort qui a conduit Meursault à l'acte meurtrier est désormais devenu la conscience qui chante chez lui la puissance qui permet à l'homme de pouvoir toujours créer et renaître.

Voilà découverte l'infinie plasticité de l'homme: comprendre que l'origine de l'homme n'appartient pas au passé lointain, comme une vérité figée, immuable et immortelle, mais, au contraire, qu'elle est son désir qui pousse à la vie et à la création. Le désir de l'homme est sa puissance créatrice, sa réelle origine. Il révèle l'élan vital qui permet la renaissance de toute chose sous une autre forme.

Une puissance de création émerge de la découverte de Meursault. Celui-ci garde une trace de l'origine parce qu'il possède les images soulevées par son souvenir. Cette trace inscrit l'histoire de l'homme. Seule l'histoire peut dire quelque chose de l'homme à l'homme, car elle parle dans le monde et constitue les vérités qui régissent le cours de l'humanité. L'histoire est le champ d'inscription du désir de l'homme. Ainsi, tout ce qui parle, agit et écrit au monde, c'est le travail du désir de l'homme, et cette inscription du désir, c'est l'histoire de l'homme<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> "Le vent de Djémila". In: *Noces*, p. 29.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>31</sup> Si Camus a cru à l'importance de l'Histoire et s'il prend position et s'engage dans les luttes de son époque, il n'a cependant jamais pu croire à aucune philosophie de l'Histoire. Dans *L'Été, Les Amandiers*, il écrit: "Je ne crois pas assez à la raison pour souscrire au progrès, ni à aucune philosophie de l'Histoire". Mais il conclut cette phrase par

Ce dernier chapitre expose la nature de l'expérience dans laquelle Meursault est plongé par le processus de sa pensée, par l'écriture. Meursault vit l'expérience-limite, celle par laquelle l'homme soulève encore l'interrogation face à la certitude de la mort, marquant sa disparition et l'accomplissement de l'histoire personnelle. Plus que cette interrogation, l'homme soulève l'affirmation qui contient le verbe *être* de la question. Meursault vit donc l'expérience-limite, décrite par Maurice Blanchot: "L'expérience-limite est celle qui attend cet homme ultime, capable une dernière fois de ne pas s'arrêter à cette suffisance qu'il atteint, elle est le désir de l'homme sans désir, l'insatisfaction de celui qui est satisfait en tout, le pur défaut, là où il y a cependant l'accomplissement d'être"<sup>32</sup>. Meursault, en attendant, calme, vit l'évidence de voir s'accomplir son histoire personnelle, prêt à recommencer et à tout revivre ce qui s'annonce dans et par l'écriture: "Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre" (*E*, p.179). À travers ce *revivre*, il vit en effet l'expérience-limite qui "ouvre en l'être achevé un infime interstice par où tout ce qui est se laisse soudainement déborder et déposer par un surcroît qui échappe et excède"<sup>33</sup>.

---

des mots qui nous permettent de percevoir qu'il n'a jamais cessé de croire à une prise de conscience par l'homme de son destin et de sa condition: "Je crois au moins que les hommes n'ont jamais cessé d'avancer dans la conscience qu'ils prenaient de leur destin". Et dans cette marche vers l'avenir portant la promesse de l'amélioration de la condition humaine, Camus marque une première leçon: "La première chose est de ne pas désespérer". Voilà la plus grande leçon que nous pourrions tirer de son œuvre: "Il est vain de pleurer sur l'esprit, il suffit de travailler pour lui". Camus propose le travail personnel sur la vertu suprême, travail que chacun peut entreprendre pour rendre plus ferme la force de son caractère. Et il précise ce qu'il veut dire par "force de caractère": "Je ne parle de celle qui s'accompagne sur les estrades électorales de froncements de sourcils et de menaces. Mais de celle qui résiste à tous les vents de la mer par la vertu de la blancheur et de la sève. C'est elle qui, dans l'hiver du monde, préparera le fruit" ("Les amandiers". In *L'Été*, p. 115 à 118). Dans notre analyse de *L'Étranger*, nous proposons que l'écriture soit justement cette démarche personnelle vers la fortification du caractère d'un homme.

<sup>32</sup> *L'entretien infini*, p. 304.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 307.

#### 4.1.3.2 La mer<sup>34</sup>

Le retour à la source, à l'origine est marqué dans l'écriture de *L'Étranger* par la vision qu'a Meursault de la mer au loin par la petite fenêtre de sa cellule: "Quelques jours après, on m'a isolé dans une cellule où je couchais sur un bat-flanc de bois. J'avais un baquet d'aisance et une cuvette de fer. La prison était tout en haut de la ville et, par une petite fenêtre, je pouvais voir la mer" (*E*, p.107). Cette vision des eaux profondes de la mer éveille chez Meursault le désir de poursuivre la descente vers l'origine. Ce retour signifie à la fois le désir de savoir une vérité que seule la proximité de la chose dans son silence de chose pourrait lui enseigner et le désir de la mort par laquelle l'homme annule son existence personnelle en se fusionnant à la matière du monde d'où il est né et où il entend la promesse de la disparition de toute la douleur de vivre et des "pleurs de femme".

Voir la mer, c'est désirer la mer et désirer la mer, c'est désirer mourir, disparaître, se fondre avec la matière. Hier, le jour du meurtre, Meursault a également voulu mourir, mais il voulait alors disparaître dans une eau douce et accueillante car il suivait le chant mélodieux d'une musique qui lui promettait un bonheur, une paix, un oubli, un vide. Le jour du meurtre, il voulait se fondre avec la source de l'eau qui coulait derrière la colline où reposait l'Arabe, l'homme qu'il a tué: "Je pensais à la source fraîche derrière le gros rocher. J'avais envie de fuir le soleil, l'effort et les pleurs de femmes, envie enfin de retrouver l'ombre et le repos. Mai quand j'ai été plus près,

---

<sup>34</sup> Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand montre que les symboles peuvent acquérir plusieurs significations d'après le régime de l'image où ils s'inscrivent. Dans le régime diurne de l'image, l'eau pure représente surtout une possibilité de purification, puisque ce régime de l'image agit par la dichotomie des contraires purgeant ce qui symbolise les faces néfastes du temps signalant la disparition et la mort. Ici, c'est la nuit et le noir qui symbolisent le devenir destructeur et la mort. Ce sera l'image de la pureté qui permettra au noir et à la nuit d'être dissipées. L'eau nocturne représente le temps mortel, qui est l'image de la féminité s'opposant à la virilité masculine du jour. La mer symbolise la féminité qui devra être exorcisée, signalant la victoire sur la mort et sur le devenir. Cependant, dans le régime nocturne qui régit notre lecture de l'œuvre camusienne, la mer est au contraire valorisée positivement, puisque le mouvement consiste ici à pénétrer dans la nuit, dans la mort et dans le devenir, pour constituer l'existence dans le temps et dans la mort. La mer symbolisant le sang menstruel de la femme parle d'une intimité primordiale. Et c'est à partir de la souillure du sang inscrit dans l'eau que l'homme essaie de transcender sa condition dans les limites de la finitude. La descente dans l'intimité de la mer signifie la descente vers l'originnaire de la matière et de l'univers. L'intention première de l'eau qui paraît être celle de laver s'inverse dès lors sous l'influence des constellations nocturnes de l'imaginaire. Ainsi, l'eau devient le véhicule par excellence de la couleur. Elle perd la limpidité et devient épaisse et colorée. Durand écrit: "Cette eau, géographique, qui ne se pense qu'en vastes étendues océanes, cette eau quasi organique à force d'être épaisse, à mi-chemin entre l'horreur et l'amour qu'elle inspire, est le type même de la substance d'une imagination nocturne" (p. 253). Durand précise que le schéma d'engloutissement et de régression nocturne projette l'image maternelle par le moyen intermédiaire de la substance matériel primordiale, soit marine, soit tellurique. Il écrit: "La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer comme l'emboîtement ichtyomorphe nous le laissait pressentir. C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur" (p. 256).

j'ai vu que le type de Raymond était revenu" (*E*, p. 87). Ce jour-là, Meursault voulait mourir pour fuir les pleurs de femmes et la cruauté de ce soleil accablant de deux heures<sup>35</sup>. Mais il ne ressentait pas seulement un désir de mort, il ressentait aussi la force du désir de vie. Voilà pourquoi il a tué un homme: il est plus facile de tuer celui à qui on se heurte que de se suicider soi-même.

Ainsi, en se souvenant aujourd'hui de sa vie d'hier, tandis qu'il regarde au loin la mer, Meursault apprend combien les murs de sa prison sont rapprochés, puisque dans ce pouvoir de mourir et de se fondre avec les eaux, existe la promesse d'une délivrance, d'un confort et d'un oubli de soi: "A imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés" (*E*, p. 113). En voyant la mer au loin, Meursault saisit la vérité qui parle de cette origine qui disparaît au cours de l'existence humaine coulant vers l'avenir, comme l'eau douce coule vers cette grande mer d'où elle vient et où elle retourne.

Si la mer est l'origine, le retour à l'origine ne peut signifier que le désir de mort car la vérité de l'origine, la vérité de la nature, c'est sa puissance de disparition. Mais si la vérité de la nature parle d'une origine qui disparaît toujours, c'est parce qu'elle parle d'une vérité qui peut aussi toujours renaître. Ce jour-là, en découvrant les eaux de la mer, Meursault sent la force de son désir qui, comme cette nature, peut toujours renaître. Car ce qui lui parlait hier de mort et de fatigue lui parle aujourd'hui de vie et de création:

Je me mettais quelquefois à penser à ma chambre et, en imagination, je partais d'un coin pour y revenir en dénombrant mentalement tout ce qui se trouvait sur mon chemin. [...] Je me souvenais de chaque meuble, et, pour chacun d'entre eux, de chaque objet qui s'y trouvait et, pour chaque objet, de tous les détails et pour les détails eux-mêmes, une incrustation, une fêlure ou un bord ébréché, de leur couleur ou de leur grain (*E*, p. 116).

Ce jour-là, Meursault a compris qu'il pourrait penser et que, en pensant, il pourrait revivre sa vie, puisque, comme il le dit lui-même: "à bien réfléchir, je n'étais pas dans un arbre sec. Il y avait plus malheureux que moi" (*E*, p. 113). Ce malheureux est justement l'homme qu'il a tué et qui ne vit plus, celui que Meursault a vu comme un arbre mort<sup>36</sup> le jour du meurtre.

---

<sup>35</sup> "Mais être pur, c'est retrouver cette patrie de l'âme où devient sensible la parenté du monde, où les coups de sang rejoignent les pulsations violentes du *soleil de deux heures*" (*Noces*, p. 50 ; nous soulignons).

<sup>36</sup> Meursault expose ses sentiments en rapportant les explications qu'il donne du monde. Le monde parle et, en parlant, il parle de Meursault. Ce dernier parle et, en parlant, il laisse parler le monde. Ainsi, ce qu'il comprend de l'attitude des Arabes démontre comment il voit lui-même ces hommes que la société ne lui a pas appris à voir

Mais Meursault vit et il peut au moins penser à cette vie et à ce monde qu'il a connu hier et dont il est désormais exilé. À partir de ce jour-là, il se rend compte que, s'il n'est plus un homme libre, parce qu'éloigné du monde, il est cependant plus libre qu'hier car il découvre la puissance de sa pensée, laquelle lui permet de répéter sans cesse cette même histoire où il voit se dévoiler sa vie dans ce monde qu'il aime encore: "Ainsi, plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire. J'ai compris qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison. Il aurait assez de souvenir pour ne pas s'ennuyer. Dans un sens c'était un avantage" (E. p.116-117).

Hier, Meursault a seulement appris à se taire devant le visage de la beauté et de la laideur. Hier, il disait toujours *oui* à ceux qui lui parlaient, mais pour pouvoir alors se taire et ne rien dire, comme dans l'autobus: "J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit 'oui' pour n'avoir plus à parler" (E, p. 8-9) Mais aujourd'hui, en voyant au loin la mer, Meursault entend un silence plus lourd à porter que son mutisme d'hier. Aujourd'hui, il entend le silence de la mer lui parlant du silence de la nature.

Cette mer est le symbole de l'origine à laquelle il retourne en se fondant afin de disparaître et de mourir pour pouvoir peut-être renaître comme une pierre inerte et sans liberté, et non pas comme cet homme qui découvre aujourd'hui sa liberté qui était là par le passé alors qu'il agissait par passion, par habitude. Cette habitude et ce silence lui apprennent que la nature de l'homme est immuable. La mer et l'origine sont comme cette mère qui lui disait qu'on finit toujours par s'habituer à tout et qu'il faut se résigner. La mère est comme la mer dans son silence naturel qui ne parle pas à son fils, car ils n'ont plus rien à ce dire: "Je n'ai jamais grand chose à dire. Alors je me tais" (E, p. 98). Comme sa mère le lui a enseigné, ce silence apprend à Meursault que la vérité a été érigée et instaurée par les gestes de l'habitude de la vie quotidienne. C'est que sa mère portait en elle le silence de la nature, tout comme l'autre mère qu'il voit dans la salle de visite de la prison où tous parlent, séparés par des grilles, alors que cette dernière se tait devant son fils: "Le seul îlot de silence était à côté de moi dans ce petit jeune homme et cette vieille qui se regardaient" (E, p. 111). Ce jour-là, le fils et la mère se regardent tout comme Meursault regarde la mer au loin. Et cette mer est comme cette origine où Meursault désire

---

comme ses frères et ses semblables. Meursault dit: "j'ai vu un groupe d'Arabes adossés à la devanture du bureau de tabac. Ils nous regardaient en silence, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts" (E, p. 74).

découvrir une vérité qui lui apprendrait quelque chose sur son essence et son désir. Il comprend alors qu'il est un homme libre: il peut en effet choisir les chemins à suivre d'après le dévoilement de ces deux désirs qui n'est que la plainte d'un homme conscient de sa mort et purgé de l'espoir en une autre vie au-delà.

Le souvenir de Meursault est d'abord un simple souvenir par lequel il veut "tuer le temps". Jusqu'au jour où, pour la première fois, avec la visite de Marie, il commence à sentir le poids de l'existence solitaire. Il comprend finalement son "exil", aucune vérité ne pouvant être affirmée comme vérité si elle reste dans la solitude d'un homme condamné à vivre loin des autres et du monde que les hommes partagent: "C'est seulement après la première et la seule visite de Marie que tout a commencé. Du jour où j'ai reçu sa lettre (elle me disait qu'on ne lui permettait plus de venir parce qu'elle n'était pas ma femme), de ce jour-là, j'ai senti que j'étais chez moi dans ma cellule et que ma vie s'y arrêta" (*E*, p. 106-107). Meursault comprend finalement qu'en prison il fait plus que tuer le temps, il le découvre car il pense au monde où était hier son corps alors qu'il se réfugie aujourd'hui dans ses rêves et ses pensées, ce monde rêvé donnant l'évidence de sa mort. En tuant le temps, Meursault émerge dans le flux de son existence même.

Ce jour-là, Meursault connaît la révolte qui l'habite pour n'avoir pas appris à aimer dans le monde des hommes. Désormais, il aime et désire parce qu'il n'est plus "un cœur aveugle", comme le lui avait dit l'aumônier, car aujourd'hui il est un cœur qui voit dans l'obscurité de la nuit les formes d'un monde absent. C'est à ce moment qu'il devient le narrateur du récit et l'écrivain de son histoire, puisqu'il apprend alors qu'il peut encore écouter sa propre voix: "Mais en même temps et pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnu pour celle qui résonnait déjà de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul" (*E*, p. 119-120).

La reconnaissance de cette voix qui parle en lui enseigne à Meursault qu'il possède le pouvoir d'assumer une parole et de dire quelque chose, de répondre à ce monde qu'il aime, de dire ce cri qui chante la flamme du désir allumée par le visage de Marie: "J'ai dit qu'il y avait des mois que je regardais ces murailles. Il n'y avait rien ni personne que je connusse mieux au monde. Peut-être, il y a bien longtemps, y avais-je cherché un visage. Mais ce visage avait la couleur du soleil et de la flamme du désir: c'était celui de Marie" (*E*, p. 173-174). Meursault commence à entendre sa propre voix.

Mais cette voix est le produit d'une double écoute. La première, c'est la voix de la nature lui révélant aussi bien le silence que la rumeur où on peut entendre le *il y a* du monde, *il y a* qui pousse l'homme à la signification; la seconde, c'est la voix de la culture, c'est la voix des hommes, lui parlant de l'échec, de l'incompréhension, de l'impossibilité d'établir une communication entre les hommes. Autrement dit, il y a d'un côté la voix de la rumeur des eaux de la mer qui lui révèlent son désir de mort, son désir de retourner à la source, de revenir à l'état minéral, parole du silence et du néant où naît l'homme. Et il y a de l'autre côté les hommes qui veulent reproduire et interpréter le sens de cette première voix.

Le silence de la mer, c'est le silence de la nature. Il ne s'agit pas d'un silence absolu, mais plutôt de la rumeur du cours de l'eau allant vers la mer et des vagues de cette eau sale qui apprend au héros de *L'Étranger*, qui est en fait le même héros que celui de *Noces*, que les deux désirs qu'il entend chanter dans son intimité forment les deux faces d'une même pièce de monnaie. La rumeur de la mer, c'est la rumeur de la nature signalant l'*il y a* du monde auquel participe l'existence de l'homme, ce même *il y a* qui chante dans les vagues de cette eau<sup>37</sup>. Or, la mer est comme la nature de l'homme; elle parle d'un silence chantant l'origine de l'homme et l'essence du monde.

Cette mer est la même que celle que Camus retrouve dans *La mer au plus près*:

Seuls aussi avec l'horizon. Les vagues viennent de l'Est invincible, une à une, patiemment; elles arrivent jusqu'à nous et, patiemment, repartent vers l'Ouest inconnu, une à une. Long cheminement, jamais commencé, jamais achevé... La rivière et le fleuve passent, la mer passe et demeure. C'est ainsi qu'il faudrait aimer, fidèle et fugitif. J'épouse la mer<sup>38</sup>.

La voix qui parle dans le monde est cette seconde voix, la voix des hommes. Nous voici face au désir de l'homme. Mais le désir n'est qu'une poussée, une force, lesquelles, dans leur origine, ne parlent que d'un silence. La poussée et la force ne disent pas une signification ou une

---

<sup>37</sup> *La mer au plus près* représente le retour à la zone la plus proche de l'origine qui est celle même de la mort, l'image de la nuit sur la mer: "Certaines nuits dont la douceur se prolonge, oui, cela aide à mourir de savoir qu'elles reviendront après nous sur la terre et la mer, Grande mer, toujours labourée, toujours vierge, ma religion avec la nuit! Elle nous lave et nous ressaisit dans des sillons stériles, elle nous libère et nous tient debout. A chaque vague une promesse, toujours la même. Que dit la vague? Si je devais mourir, entouré de montagnes froides, ignoré du monde, renié par les miens, à bout de forces enfin, la mer, au dernier moment, emplirait ma cellule, viendrait me soutenir au-dessus de moi-même et m'aider à mourir sans haine." Tout comme l'expérience de Meursault, ici aussi, au dernier moment, la mer, ce fond de néant, émerge en annonçant la création qui est l'existence de l'homme ("La mer au plus près". In: *L'Été*, p.189).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 181.



vérité. Le désir, reconnu comme force et puissance, fait agir l'homme, le sens étant l'effet de cette première action, qui était une passion<sup>39</sup>. Le désir pousse ou vers la mort ou vers la vie. Le désir de l'homme vient de la force qui le met en vie, mais ce sont ses actions et son mouvement existentiel qui inscrivent le cours de l'histoire et les significations du monde. Ainsi, tous les sens qui existent dans le monde ne sont en réalité que le produit de la parole et de l'action de l'homme qui, en parlant et en agissant, donne sens à son désir.

C'est donc toujours le désir de l'homme qui parle, et non pas l'origine ou la nature. La vérité vient du désir. Mais le désir à l'origine n'est qu'un silence. Or, le désir dit justement ce silence et ce néant qui existent dans la nature humaine, là où nous trouvons la rumeur et l'intensité qui fournissent un sens, une direction et une histoire au monde, surtout quand ils émergent par une parole, un mot, une action ou une œuvre. Dans ce silence du désir, existe une poussée, une force, une puissance, et non pas une vérité, une valeur, un dogme, une certitude absolue et irrévocable. C'est cette puissance que Meursault entend aujourd'hui chanter dans son cœur.

C'est en voyant la mer, en retournant à l'origine, que Meursault se rend compte qu'il n'entendait que la mort, la disparition et le silence. De toute façon, une voix parle et cette voix, il le reconnaît aujourd'hui, c'était celle qui résonnait depuis toujours à ses oreilles. Tout ce qu'il a entendu pendant tout ce temps de retour, ce n'était donc pas l'origine, la vérité auprès de la chose, ce n'était pas la vérité de l'expérience d'hier; c'était en fait la vérité de l'expérience actuelle qu'il vit par le soulèvement de l'expérience du souvenir. Bref, c'est sa parole que Meursault entend aujourd'hui. Dès lors, par l'écriture et par le souvenir, il énonce une différence. Cette différence lui dit qu'il ne veut plus tuer le temps, mais qu'il est désormais inséré dans le cours de son existence. Même en prison, il s'élève, il aspire à la vie, cette vie qui se concrétise dans et par l'écriture.

---

<sup>39</sup> “Alfa e Ômega da essência humana, o desejo é o que nos faz agir e abarca a totalidade da vida afetiva, não distinguindo apetite, do impulso ou da volição. Alargando o conceito de disposição natural, sem prendê-lo às classificações de medicina humoral, Espinosa marca o desejo com selo da mais profunda singularidade, não só por defini-lo como causa eficiente, mas também por fazê-lo depender de ‘uma afecção determinada’, que torna variável e sem conteúdo prefixado. Nele e com ele é tecida a irreduzível individualidade de nossas vidas. Somos desejos e nossos desejos são nós” (CHAUÍ, Marilena, “Laços do desejo”. In *O desejo*. São Paulo : Companhia de letras, p. 62).

#### 4.1.4 L'analyse de la finitude dans *L'Étranger*

Ainsi que dans toute la littérature renfermée dans le cadre de l'épistémè moderne, nous percevons que dans l'œuvre d'Albert Camus se produit une compréhension de l'être de l'étant se déployant dans les limites de la finitude humaine. *Le mythe de Sisyphe* est le symbole explicite de cette réflexion sur la finitude de l'homme; et *L'Étranger* est la figure littéraire représentant le Sisyphe de l'œuvre philosophique. La pensée pensant la finitude humaine découvre la liberté de l'homme. La liberté humaine expose le projet de compréhension de l'homme émergeant à partir des déterminations qui lui sont imposées à la fois par la culture et par la nature. C'est justement à partir des déterminations de la culture et de la nature que l'homme constitue son savoir, sa compréhension et son histoire. C'est à partir des déterminations imposées par la tradition et par ses instincts que l'homme réalise sa transcendance dans le monde.

##### 4.1.4.1 Le mur<sup>40</sup>

Lorsque Meursault se rend compte de sa condition de prisonnier, il apprend à se souvenir de son existence d'homme libre. Il procède à l'énumération des choses et des événements de sa vie d'hier. Par cette énumération, il dévoile les fissures entre les objets, chacune révélant l'espace vide où le manque et l'absence se logent. La découverte de ce manque est la découverte du désir, du pouvoir de signifier. Le manque dévoile le désir et le désir dévoile l'ouverture humaine sur la signification. Meursault a appris à imaginer et à penser, mais il n'avait pas encore saisi l'évidence de la mort, il n'avait pas encore reconnu le mur de sa prison, l'évidence de la limite infranchissable fondant l'existence humaine. Meursault savait qu'il était exilé du monde, mais il ne savait pas encore qu'il était condamné à mort.

---

<sup>40</sup> Le mur signifie ici la finitude humaine, la condition mortelle de l'homme. Mais nous l'associons aussi à la terre. D'après Durand, la terre n'est jamais une image immédiatement pure car elle ne devient pure qu'après une lente opération alchimique ou métallurgique qui l'instaure dans la dignité du métal ou du sel. Nous associons justement le mur et la terre au sel car il est comme le produit du travail humain se réalisant sur son existence incarnée. Durand écrit: "La substance est toujours cause première, et le sel comme l'or sont les substances premières, 'graisse du monde', 'épaisseur des choses', comme l'écriture encore un alchimiste du XVII<sup>e</sup> siècle. L'or, comme le sel, participe à ces rêveries d'opérations mères de tout le substantialisme et que démarquent les notions de 'concentré', 'comprimé', 'extrait'. 'suc', etc..." (*Op. cit.*, p. 300). Durand remarque alors que le sel et l'or sont la preuve de la pérennité de la substance à travers les péripéties des accidents. Le sel est l'excrément final de la digestion.

Cependant, à la fin du jugement, sa démarche réflexive change radicalement de sens. En apprenant qu'il va mourir, Meursault commence à voir les images réfléchies sur la vitre du ciel à la lumière de cette évidence déchirante, de son destin: "Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destin qu'on élit, puisqu'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des milliards de privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères" (*E*, p. 177). Meursault appréhende l'image qui réfléchit sa vie d'hier dans l'horizon de ce futur sans futur, de ce futur inconnu et sans promesse ouvert par la certitude de la mort à venir.

Hier, il avait vu, non pas le monde, mais le sens que ce monde révélait. Cette image était la représentation du monde du héros du récit et traduisait son état d'esprit. Le désir d'autrefois était un désir sans désir, un désir de mort qu'il vivait en vie. L'image du monde exposait le désir d'expression de Meursault. Elle était donc comme la première reconnaissance du manque, elle représentait l'éveil du premier désir de questionnement. Mais ce n'est qu'à la fin du livre, dans l'espace de l'écriture, que Meursault découvre le sens de ce mur qui limite sa cellule.

Ce mur exprime la mort et la condition limitée de l'homme. Mais il désigne aussi une possibilité d'existence de l'homme fondamentalement ouverte à la signification. Même en étant face à ce *mur* et en ne reconnaissant que lui, l'homme peut toujours prendre conscience de sa condition et comprendre que sa liberté s'inscrit sur ses pierres. Or, l'homme peut toujours ou choisir d'être face au *mur* en le reconnaissant comme sa seule vérité, ou l'ignorer et vivre en affirmant des vérités qui ne correspondent pas à sa réalité concrète. Au dernier chapitre, Meursault confie à l'aumônier: "[...] dans cette cellule si étroite, s'il voulait remuer, il n'avait pas le choix. Il fallait s'asseoir ou se lever" (*E*, p. 173). L'aumônier permet à Meursault de se rendre compte de l'existence de ce *mur* en lui disant: "– On pourrait lui demander de voir". Meursault répond: "– Voir quoi?" L'aumônier lui explique: "[...] je sais que les plus misérables d'entre vous ont vu sortir de leur obscurité [du mur] un *visage divin*. C'est ce visage qu'on vous demande de voir". Meursault répond alors: "Peut-être, il y a bien longtemps, y avais-je cherché un visage. Mais ce visage avait la couleur du soleil et la flamme du désir: c'était celui de Marie". Or, Meursault désire voir sur les pierres du mur les images qui évoquent le plaisir d'un corps dont il jouissait quand il était libre, comme ces jours où il a éprouvé la communion avec le corps de Marie, dans les eaux de cette mer accueillante: "L'eau était froide et j'étais content de nager. Avec Marie, nous nous sommes éloignés et nous nous sentions d'accord dans nos gestes et dans

notre contentement” (*E*, p. 77). Le plaisir enseigne à Meursault le sens de l’amour, de la joie et de la beauté. Par ce retour vers lui-même, il voit se dessiner sur le mur de sa prison les images de ce monde exprimant le bonheur et le malheur.

Mais l’aumônier questionne encore le héros du récit: “Non, je ne peux vous croire. Je suis sûr qu’il vous est arrivé de souhaiter *une autre vie*”. Meursault raconte alors ce qu’il a répondu à l’aumônier: “Je lui ai répondu que naturellement, mais cela n’avait aucune importance que de souhaiter d’être riche, de nager très vite ou d’avoir une bouche mieux faite. C’était de même ordre” (*E*, p. 174-175). Cette autre vie que Meursault dit avoir souhaitée n’est pas une vie dans un autre monde, c’est évidemment une vie dans ce monde-ci. Mais il révèle avoir rêvé une autre vie où il aurait su se rappeler de cette vie qu’il a menée hier. À travers le souvenir de Meursault, la réalité d’une autre vie symbolise peut-être une autre nature qui correspondrait au désir qu’il sent aujourd’hui surgir en lui. Le désir lui enseigne le sens du bonheur parce qu’il est devenu désir de l’âme.

Peut-être, en faisant ce retour à sa vie d’hier, Meursault n’a-t-il voulu que faire un détour par tout ce qui s’était passé dans son expérience empirique pour pouvoir vivre l’expérience de l’écriture à l’aide de laquelle il peut avancer aujourd’hui. Peut-être qu’après la démarche de la réduction et de la destruction rendue possible par l’écriture, l’auteur du roman, qui se fond dans l’âme du héros-écrivain du récit, pourrait alors entreprendre la construction d’une autre vie et établir une autre vérité dans ce même monde. Peut-être le narrateur est-il retourné le jour du meurtre pour devenir un autre homme et suivre les appels du cœur dans une autre vie. Mais il est évident que la nature de l’homme impose ses limites, dicte des lois. Comment pourrait-on en effet avoir l’idée naïve de pouvoir changer le contour d’une bouche? Comment pourrait-on par exemple désirer être plus grand ou avoir les yeux d’une autre couleur? Or, il est impossible de détruire les signes imposés par la nature. L’autre vie que souhaite Meursault comprend-elle les mêmes problèmes? Condamné par sa nature à toujours agir devant autrui selon l’exigence posée par le jeu du pouvoir, l’homme est-il condamné à ne jamais pouvoir regarder les yeux de l’homme à qui il se heurte et ne jamais pouvoir y reconnaître le visage d’un être aimé, qu’il ne pourrait jamais tuer, à moins que son désir le plus profond soit de se tuer soi-même? Est-il possible que l’homme puisse reconnaître son propre visage dans celui d’autrui en le reconnaissant comme son frère et son semblable?

Ce que Meursault a vu se dessiner en se replongeant dans l'expérience du meurtre n'est-il pas en effet de l'ordre de la culture, mais que la société et son savoir a fixé comme nature à force d'usage et d'habitude<sup>41</sup>? Et même s'il est de la nature humaine de tuer et d'agir par la force, en concevant autrui comme un étranger et un ennemi, n'est-ce pas de l'ordre de la nature humaine que de désirer vivre, et désirer vivre avec joie en compagnie des autres hommes? Meursault n'est-il pas devenu l'homme de la volonté qui reconnaît son besoin des autres hommes et de son intégration dans la communauté?

La transformation de Meursault a été radicale et essentielle, puisqu'elle s'est opérée par le désir et par l'appréhension de la nature d'un désir qui, en devenant conscient, est devenu volonté. Ici le "je désire" de la vie perceptive d'hier s'est transformé en un "je veux". Passage du désir à la volonté.

Cette progression s'effectue dans le désir lui-même. En fait le désir s'amplifie à travers l'écriture de *L'Étranger*, puisque le héros éprouve un désir dicté par son âme, désir plus fort que celui éprouvé hier par le corps, les sens et la chair.

Si la démarche vers la raison entreprise par Meursault a été légitime, c'est parce que le héros a plongé dans son expérience sans l'envisager selon une valeur ou une vérité déjà établie. C'est son désir de vie et de conservation qui émerge, et cet homme écrit parce qu'il veut parler aux autres hommes et ne pas être détesté par ceux qui le jugent: "[...] pour la première fois depuis bien des années, j'ai eu une envie stupide de pleurer parce que j'ai senti combien j'étais détesté par ces gens-là" (*E*, p. 132).

---

<sup>41</sup> Meursault expose toujours ce procès par lequel l'homme reprend le vécu à son compte en le transformant en habitude; et c'est la mère, la nature et l'origine de l'homme, qui le lui enseignent: "C'était d'ailleurs une idée de maman, et elle le répétait souvent, qu'on finissait par s'habituer à tout" (*E*, p.113-114). Barthes appelle mythe ce processus par lequel l'homme reprend le hasard en le transformant en nécessité. Il écrit: "O mito [...] é um determinado social, um reflexo. Este reflexo [...] é invertido: o mito consiste em inverter a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico em natural: aquilo que não passa de um produto da divisão em classes e das sequelas morais, culturais, estéticas, é apresentado (enunciado) como óbvios; os fundamentos absolutamente contingentes do enunciado tornam-se, sob o efeito da inversão mítica, o Bom sentido, o Bom direito, a Norma, a Opinião corrente, numa palavra, a Endoxa" (*O rumor da língua*, p. 63). Meursault dit souvent: "c'est naturel", mais Camus lui-même, dans *Le mythe de Sisyphe*, révèle une nette distinction de sens au moment où cette phrase est dite par le personnage du roman ou le lecteur du récit: "Mais le naturel est une catégorie difficile de comprendre. Il y a des œuvres où l'événement semble naturel au lecteur. Mais il en est d'autres [plus rares, il est vrai] où c'est le personnage qui trouve naturel ce qui lui arrive. Par un paradoxe singulier mais évident, plus les aventures du personnage seront extraordinaires, et plus le naturel du récit se fera sensible: il est proportionnel à l'écart qu'on peut sentir entre l'étrangeté d'une vie d'homme et la simplicité avec quoi cet homme l'accepte" (*Le mythe de Sisyphe*, p. 174-175). Dans *L'Étranger*, le naturel est plutôt l'impression du personnage du roman que celle du lecteur puisque le lecteur dévoile dans le récit ce processus de la culture qui, à force d'habitude, finit par trouver naturel ce qui est de l'ordre de l'institution.

Pour que l'homme ne pose pas le geste meurtrier et qu'il accomplisse celui qui donne la parole à autrui, il faut qu'il y ait une différence en son cœur. Et son cœur n'est ici que son essence même. Et son essence, c'est sa nature. Et sa nature, c'est son désir. Il faut donc que l'homme ait une autre nature. Mais Meursault sait que cela est impossible parce que l'enseignement qui ressort de ce jugement parle de l'au-delà, du péché et du regret, sans expliquer le sens des mots *liberté* et du nom *justice*.

Cependant, dans *L'Étranger*, l'échec semble patent car ce héros n'a pu envisager la possibilité de voir les contours de l'autre réalité, celle à laquelle il a accès par le souvenir. Selon ce qui a été dit durant le procès judiciaire, il faudrait que l'homme tremble devant le regard d'un autre homme, tout comme Raymond tremble devant le policier: "Il [l'agent de police] a ajouté que Raymond devrait avoir honte d'être soûl au point de trembler comme il le faisait. À ce moment, Raymond lui a expliqué: 'je ne suis pas soûl, monsieur l'agent. Seulement, je suis là, devant vous, et je tremble, c'est forcé'" (*E*, p. 57).

Cependant, l'échec du personnage ne représente pas l'échec de l'œuvre car le vide ouvert par l'écriture ouvre aussi la possibilité de révolte qui s'instaure dans ce cœur désirant. La possibilité de révolte correspond à la possibilité de transformation du désir qui est l'essence de l'homme.

#### 4.1.4.2 Le soleil<sup>42</sup>

Lorsque le procureur demande à Meursault le motif qui l'a conduit à aller à la plage le jour du meurtre, Meursault répond: "que c'était le hasard". Plus tard, presque à la fin du procès, après avoir entendu tous les témoignages, le président lui demande quels sont les motifs qui l'ont

---

<sup>42</sup> Dans le régime diurne de l'image, le soleil symbolise la lumière et le reflet doré. Ce régime est mêlé par la terreur en face des visages du temps, de la mort et du devenir. Ici, l'imaginaire s'attache aux images de lumière pour exorciser les faces ténébreuses du temps destructeur associées à la nuit et au noir. Le soleil s'inscrit sous le régime de la virilité de l'homme qui essaie de transcender sa condition mortelle et l'éphémère. L'or s'inscrit en tant que reflet où la lumière est associée à la hauteur. Au contraire, dans le régime nocturne de l'image, le soleil symbolise la substance, l'intimité et la chaleur. Le soleil s'associe aux rêves alchimiques de l'intimité substantielle. Dans ce régime, l'or substantiel est le produit substantiel de la matière, l'excrément, le produit concentré de la digestion. Le sémantisme des reflets y devient un sémantisme de la substance. Durand écrit: "[...] le valeur de l'or n'est point dans sa luisance dorée mais dans le poids substantiel que lui confère la naturelle ou artificielle digestion à laquelle il est assimilé" (p. 299). Tel que l'or de l'alchimiste, le soleil représente la substance secrète. Durand écrit: "L'or dont rêve l'alchimiste est une substance cachée, secrète, non pas le vulgaire métal, *aurum vulgi*, mais l'or philosophale, la pierre merveilleuse [...] 'l'élixir de vie' [...]" (*Op.cit.*, p. 300). Tel est le processus de l'écriture camusienne: créer la lucidité à partir de la substance matérielle, créer l'or philosophale à partir de la nature humaine, ses automatismes et ses instants, le soleil.

conduit à tuer l'Arabe. Meursault répond que "c'était à cause du soleil". Comment comprendre ce passage du hasard au soleil?

Il faut peut-être d'abord se demander ce que signifie le soleil dans *L'Étranger*. L'affirmation du soleil est-elle contraire à celle du hasard? Si le soleil représente la nature humaine, c'est-à-dire l'aspect inexorable de la condition de l'homme, est-il la représentation d'une nature immuable de l'homme, d'une essence première et originaire qui dit la nécessité et la loi sur laquelle l'homme n'a aucun pouvoir? Ou, au contraire, le soleil est-il la représentation de cette autre nature de l'homme, de cette autre essence et origine de l'homme, qui dit sa puissance de création et de transformation?

Si nous considérons que l'essence de l'homme est son désir, et que le soleil est l'expression de cette condition, il nous faut alors accepter qu'il y ait chez l'homme un côté qui parle de la possibilité de transformation et un autre qui parle d'une totale impossibilité. En d'autres termes, un côté parle d'un irréductible, et un côté parle d'un vide, d'un néant, où l'infinie plasticité de l'homme se présente.

Dans *L'Étranger*, le soleil exprime la condition humaine. Or, lorsque Meursault prétend que le soleil est la cause de son acte meurtrier, expose-t-il la possibilité ou l'impossibilité? Affirme-t-il que le soleil lui enseigne la loi de la fatalité ou lui enseigne-t-il la loi du circonstanciel?

Si Meursault veut exprimer la certitude d'une nature immuable qui affirme que l'homme est condamné à agir selon les exigences dictées par son désir qui lui faisait répondre à l'appel d'un ego incapable de reconnaître le droit de vie d'un autre homme, nous devons peut-être d'abord se demander quand Meursault se rend compte de cette impossibilité: au moment où il dit que le meurtre est causé par le hasard ou au moment où il dit que le meurtre est causé par le soleil?

En convoquant le hasard et le soleil, Meursault veut sans doute exprimer la même chose dans les deux cas, puisqu'il exprime la même impossibilité de transformation de l'homme et la même fatalité.

L'affirmation par laquelle il prétend que c'était à cause du soleil qu'il a tué veut plutôt dire qu'il a agi selon les consignes de sa condition d'homme, enfermé dans une situation spatio-temporelle déterminée, pris aux chaînes de l'habitude. Le soleil établit l'impossibilité de transformation de l'homme, sa limitation et son incapacité de devenir un autre ou d'agir selon les

consignes de sa conscience. Il exprime donc son désir. Le hasard, c'est la contingence, c'est-à-dire cela sur quoi l'homme ne possède pas de pouvoir.

Tous les amis de Meursault qui ont voulu le défendre ont dit que c'était à cause du hasard qu'il avait tué l'Arabe. Mais Céleste prétend que "c'était un malheur". Et un malheur, "tout le monde sait ce que c'est". Céleste enseigne à Meursault cela même qu'il sait avoir senti au moment du meurtre, mais dont personne pendant le jugement, sauf Céleste, ne parle. Oui, Meursault sait maintenant qu'au moment du meurtre, il a vécu l'expérience d'un malheur. Et cela, c'est son âme qui le lui apprend aujourd'hui à travers le dévoilement des images de ce jour couleur de sang. Quand Céleste parle de ce malheur, il soulève ce que tout le monde sait.

Sans doute cette certitude générale et particulière fait-elle ressortir la possibilité de dévoiler une valeur concrète. L'unique certitude de Meursault est qu'il désire revivre aujourd'hui les images de son souvenir qui lui enseigne les choses du monde, et non celles qui lui parlent de ce malheur. Autrement dit, Meursault veut revivre ce qui parle en lui d'un bonheur qu'il a connu, mais non le malheur qu'il a vécu dans le passé et duquel il a été l'agent.

Les paroles de Céleste font percevoir à Meursault qu'il y a toujours deux possibilités de vie: le malheur qui apprend à l'homme le sens du plaisir et du bonheur. Le plaisir enseigne le bonheur alors que le déplaisir enseigne le malheur. Meursault comprend que le meurtre qu'il a commis est un malheur: "J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur" (*E*, p. 90).

Céleste a soulevé l'unique vérité que Meursault comprend: "c'était un malheur". Meursault comprend la valeur de la double réalité de l'homme. Le soleil [qui est la condition de l'homme] parle aussi de deux voies, de deux possibilités et de deux réalités. L'une, le malheur, parle du déplaisir du corps; l'autre, le bonheur, parle d'un confort du plaisir du corps. De la même façon, le désir parle du désir de mort et du désir de vie. La valeur qui ressort de ces deux désirs ne surgit qu'au moment où l'homme choisit un de ces désirs, une de ces deux images de la réalité qui ouvre à l'homme deux chemins: celui du *vouloir* et celui du *ne pas vouloir*.

Meursault dit que c'est à cause du soleil qu'il a tiré sur l'Arabe parce qu'il sait aujourd'hui que c'est la nécessité qui a parlé au moment du crime, sa fatigue, sa douleur de vivre, son désir d'anéantissement.



Selon le procureur, l'acte de Meursault n'a pas été un acte irréfléchi, mais un acte pensé, une décision volontaire. Bien sûr, l'acte de Meursault n'a pas été un acte conscient. Mais, l'acte irréfléchi ne révèle-t-il pas un choix antérieur à toute pensée et, à cause de cela, ne parle-t-il pas plus de l'homme que l'acte volontaire?

Pour le procureur, seule la possibilité contraire, c'est-à-dire celle de l'acte irréfléchi, pourrait garantir son innocence. Mais le procureur se trompe, le meurtre a été un acte irréfléchi, ce qui n'affirme ni l'innocence ni la culpabilité de Meursault. Voilà pourquoi le juge ne veut pas le percevoir, car il dit ne pas pouvoir accepter la valeur qu'affirme un meurtrier innocent. Mais il ne dit pas qu'il le condamne à cause du soleil, à cause de la nécessité ou du désir, mais en fonction d'une décision rationnelle et réfléchie. D'après ces hommes qui le jugent, Meursault est coupable non pas parce qu'il a agi guidé par un geste irréfléchi, mais parce qu'il a fait un geste réfléchi.

En fait, les hommes qui condamnent Meursault ne sont pas si différents de lui. C'est le même homme qui agit dans l'acte irréfléchi de Meursault et dans l'acte réfléchi des hommes de la loi, parce que c'est toujours le désir qui commande les actions humaines. Meursault vit dans la sphère de compréhension et de valeurs soutenues par la société.

La société qui condamne alors Meursault est aussi coupable que Meursault car elle voile la vérité du désir par un discours rhétorique qui exprime l'horreur du meurtre de Meursault et l'honneur du meurtre établi par les normes de la société.

#### 4.1.4.3 Le sel<sup>43</sup>

En prison, Meursault sent l'odeur de sel qu'il a connue le jour de l'enterrement de sa mère. Cette odeur, qui demeure dans son intimité, est la trace du passé qu'il découvre par l'écriture. Elle lui parle aujourd'hui de sa mère. Celle-ci est associée à la mer, laquelle nous renvoie à l'origine de l'homme, le monde, la mère première de tout homme et de tout vivant:

---

<sup>43</sup> Dans le régime nocturne de l'image proposé par Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, le sel apparaît comme le symbole de l'essence de la substance se produisant dans et par l'existence, puisqu'il est le produit de la digestion. Durand écrit: "On retrouve donc toujours derrière le symbolisme du sel, et celui de son doublet noble l'or, le schème d'une digestion et l'archétype du blottissement substantialiste" (p. 263). Ici, l'essence nous renvoie au produit du temps, du devenir et de l'existence humaine.

Au dessus de collines qui séparent Marengo de la mer, le ciel était plein de rougeurs. Et le vent qui passait au-dessus d'elles apportait ici une odeur de sel. C'était une belle journée qui se préparait. Il y avait longtemps que j'étais allé à la campagne et je sentais quel plaisir j'aurais pris à me promener s'il n'y avait pas eu maman (*E*, p. 20).

La question est de savoir si le sel signifie la nature humaine qui affirme qu'il est impossible pour l'homme de se transformer au cours de son existence ou s'il signifie le dépouillement, le sens figé, ce qui après la mort même de l'ancien sens n'aide pas l'homme à la constitution d'un nouveau sens, d'une nouvelle valeur ou d'une nouvelle vérité.

Le soleil est comme le désir: il est l'essence qui se détermine au cours de l'existence, dans et par une situation spatio-temporelle. La mer est l'origine, la source. Le ciel est le projet d'un espoir sans espoir, d'un désespoir dans lequel l'homme ne désespère pas. Et le sel est comme l'essence de cette mer qui aide à la concrétisation de ce mur. Le sel lie la mer au mur. Il lie l'origine, l'essence [la mer] à l'existence [le mur]. Le sel est la trace révélant l'oubli et la limite du souvenir. Le sel parle à la fois de l'origine et des phénomènes, de l'essence et de l'existence, du mur et de la mer.

Mais le sel représente aussi le pleur, l'angoisse, la douleur et le déchirement que l'évidence de ce mur [et de la mort que ce mur représente] apprend à l'homme qui possède le courage de le regarder en face. Le sel est la conscience de la rupture, tout comme le mur est la conscience de la limite de l'existence.

Le sel représente aussi ces larmes que Meursault n'a pas versées lors de l'enterrement de sa mère, mais qui sont venues au monde par l'écriture. Le sel expose le sens d'une existence qui vient s'unir à l'eau douce et pure symbolisant l'essence de l'homme. Le sel est la matière de l'homme qui aide à la construction de ce mur où il réalise son existence, son monde concret. Le sel, c'est l'écriture, c'est le cri de Meursault, c'est le pleur sans larmes de Meursault qui expose le travail de deuil qu'il fait ici par l'écriture pour la mort de sa mère. Le sel est la trace de l'écriture parce qu'il est la matière qui s'ajoute à l'eau, formant les larmes comme celles que Pérez a versées le jour de l'enterrement de la mère de Meursault et qui ont laissé leurs traces sur ce "visage détruit" par le cours des années: "Des grosses larmes d'énervement et de peine ruisselaient sur ses joues. Mais à cause des rides, elles ne s'écoulaient pas. Elles s'étaient, se rejoignaient et formaient un vernis d'eau sur ce visage détruit" (*E*, p. 28-29).

Le sel compose la matière de ce mur qui expose la condition humaine. Il est la poussière de ce mur. Il est le cri de Meursault qui devient écriture et se cristallise en devenant œuvre. Le

sel, c'est la partie de ce mur traduisant le sens de l'existence humaine. Et dans ce sens, le mur est l'expression de la chair du monde, cette chair qui expose l'esprit et la forme de l'existence de l'homme dans une seule concrétisation matérielle.

## **4.2 La destruction de l'épistémè moderne dans *La Chute***

Nous pensons que *La Chute* formalise une critique de l'épistémè moderne dans la mesure où ce récit expose à la fois une autocritique de l'œuvre de l'auteur et une critique de l'interprétation que celle-ci reçoit de la tradition. En mettant sous le regard critique son œuvre et le rôle qu'elle joue au cœur de la culture occidentale, Albert Camus réalise à la fois une critique de sa production littéraire et une critique de la tradition culturelle dans laquelle s'inscrit sa création.

Nous pensons que *La Chute* révèle la faillite de la pensée développée dans le cadre de l'épistémè moderne, cette œuvre dénonçant le fait que le discours se produisant dans cette épistémè est un discours incapable de dépasser sa condition originale. À notre avis, *La Chute* révèle aussi bien que la description phénoménologique du monde vécu que l'analyse constituante de la conscience transcendantale ne produit pas la transcendance des contenus de l'expérience empirique. Ainsi *La Chute* expose que la pensée se développant dans les cadres de l'épistémè moderne est incapable de sublimer les déterminations de la nature humaine. Et nous pensons que cela arrive parce que la pensée enfermée dans les cadres de l'épistémè moderne élit l'homme comme le souverain de la connaissance. Pour la pensée moderne, l'ego produit la connaissance tout seul. Il est la monade constituant le monde à partir de la conscience de soi. Mais cette souveraineté de la conscience monadique se révèle comme impuissante précisément parce qu'elle s'élit elle-même comme l'unique source de constitution. Ce faisant, la conscience oublie le monde et l'*autre* faisant face aux pouvoirs de constitution du sujet transcendantal. La conscience transcendantale se donne tous les pouvoirs de constitution en oubliant sa condition de créature; condition limitant les puissances de la conscience du sujet transcendantal. Or, la conscience transcendantale oublie d'entendre l'appel venant de l'extériorité où reposent à la fois le monde et l'*autre*. L'*autre* et le monde qui représentent l'extériorité sur laquelle repose la passivité de la pensée constituante du sujet transcendantal. En effet, la passivité du *moi* est antérieure aux

pouvoirs de constitution du sujet transcendantal. La passivité du *moi* et l'extériorité de l'*autre* – monde et *autrui* – les deux représentent l'incondition sur laquelle repose les pouvoirs de constitution du *moi* percevant et du *sujet* pensant. L'extériorité et la passivité révèlent donc le monde et l'autre, qui sont le non-englobé et le non-constitué sur lesquels repose la subjectivité transcendantale.

#### 4.2.1 L'image dans *La Chute*

Dans *L'Étranger*, l'image signalait l'ouverture de l'homme à son désir de compréhension. Dans *La Chute*, cette image d'hier se révèle par un tableau qui n'y apparaît pourtant que par son absence. L'image enseignant le sens de l'écriture de jadis est représentée aujourd'hui par un tableau qui ne se révèle pourtant pas dans le récit.

D'abord ce tableau était exposé sur le mur du café Mexico-City: "Un habitué de Mexico City, que vous avez aperçu l'autre soir, l'a vendu pour une bouteille au gorille, un soir d'ivresse. J'ai d'abord conseillé à notre ami de l'accrocher en bonne place et longtemps, pendant qu'on les recherchait dans le monde entier, nos juges dévots ont trôné à Mexico-City, au-dessus des ivrognes et des souteneurs" (C, p. 150). Après, il est caché du monde, enfoui dans le placard de la chambre de l'esprit du monde, Clamence<sup>44</sup>: "Puis le gorille, sur ma demande, l'a mis en dépôt ici. Il rechignait un peu à le faire, mais il a pris peur quand je lui ai expliqué l'affaire. Depuis, ces estimables magistrats font ma seule compagnie" (C, p.150).

Le mur du café expose désormais le vide révélant l'absence de cette vérité: "Là-bas, au-dessus du comptoir, vous avez vu quel vide ils ont laissé" (C, p. 150). Désormais, seul Clamence possède la signification de cette vérité qu'il renferme dans le placard de sa chambre: "L'idée, par exemple, que je suis le seul à connaître ce que tout le monde cherche et que j'ai chez moi un objet qui a fait courir en vain trois polices est purement délicieux" (C, p. 105). Clamence parle de son désir de garder en soi-même la vérité révélée par cette image. Et garder cette vérité dans le

---

<sup>44</sup> Le sens de ce tableau expose la justice instaurée sur terre et entre les hommes. Dans *L'Étranger*, l'image n'était pas encore une signification précise, mais elle marquait l'ouverture de la pensée, de l'espace virtuel où pourraient s'inscrire des significations. Étant une ouverture à l'inscription de sens, l'image n'est que l'espace du désir de l'homme de comprendre; et ce désir qui se révèle comme l'élan capable de réaliser la démarche de compréhension qui n'est que le produit du désir de signification de l'homme; désir de signification qui est régi par l'idée de bien puisque c'est cette idée qui découvre la dissonance qui s'établit entre la vie vécue et la vie telle qu'elle a été projetée par l'imaginaire.

placard de sa chambre signifie garder cette vérité dans un plan abstrait et virtuel de façon que sa positivité ne se réalisera jamais dans l'existence concrète de l'homme.

Le tableau volé fait partie d'un ensemble qui s'appelle *Les juges intègres*. La partie volée s'appelle *L'agneau mystique*. Comme l'explique Clamence la justice est désormais pour toujours séparée de l'innocence. Dans le monde de Clamence, tous sont semblables et égaux, non pas dans l'innocence; mais dans la culpabilité. L'innocence est perdue à jamais, enfermée dans le placard de la chambre de l'esprit du monde. À la fin du récit, Clamence explique à son interlocuteur le sens de ce tableau:

Ce sont *Les juges intègres*. Vous ne sursautez pas? Votre culture aurait donc des trous ? Si vous lisiez pourtant les journaux, vous vous rappelleriez le vol, en 1934, à Gand, dans la cathédrale Saint Bavon, d'un des panneaux du fameux retable de Van Eyck, *L'agneau Mystique*? Ce panneau s'appelait Les juges intègres. Il représentait des juges à cheval venant adorer le saint animal. On l'a remplacé par une excellente copie, car l'original est demeuré introuvable. Eh bien, le voici (C, p. 149-150).

Nous pensons que ce tableau renferme la vérité essentielle de l'écriture camusienne, mais celle-ci ne se dévoile pas explicitement dans les récits de Camus, car le tableau lui-même n'apparaît dans l'œuvre que par son absence. Nous pensons que ce tableau expose le sens que l'écriture de jadis renfermait mais que le récit du narrateur d'autrefois n'a pas été capable d'exposer explicitement.

Peut-être l'absence du tableau de la représentation du récit d'aujourd'hui désigne-t-elle que quelque chose de fondamentale est resté au-dehors des limites de la compréhension de l'œuvre du passé. Peut-être que l'innocence représentée sur ce tableau signale l'innocence du héros de jadis. Peut-être l'absence signalée aujourd'hui indique-t-elle l'absence de l'*autre* qui s'inscrivait dans l'écriture de jadis. Peut-être l'image inscrite dans ce tableau mais absent aujourd'hui fait-elle référence à l'image réduite qui se révélait sur le mur de la cellule de Meursault et qui plus tard s'est élargie pour devenir l'écriture elle-même?

Or, si nous associons ce tableau à l'image élargie d'hier, nous pouvons peut-être dire que l'absence du tableau dans le récit d'aujourd'hui indique l'absence de l'espace de la représentation où s'inscrivait autrefois la liberté de l'homme. Peut-être que le sens de ce tableau repose sur le sens final de l'écriture d'hier qui, même en parlant de l'absurde et du non-sens de l'existence humaine, affirmait au-dessus de tout ce qui a été dit par le récit, l'écriture elle-même comme la

signification fondamentale de l'œuvre antérieure; l'écriture comme l'espace où l'homme inscrit sa liberté, sa conscience et son projet d'avenir.

Peut-être que l'absence du tableau dans l'écriture actuelle nous renvoie à une signification que l'écriture d'hier possédait, mais qui n'a pas été dévoilée par les critiques. Et cette signification serait alors celle que nous avons signalée antérieurement, à savoir l'écriture elle-même comme source de signification, comme possibilité de découverte des valeurs et des vérités. Nous pensons en effet que l'acte d'écrire surpasse l'affirmation de l'absurde inscrite dans l'œuvre par le récit du narrateur d'autrefois. C'est ce que Camus écrit à propos de la littérature de l'absurde dans *L'énigme*:

Refuser toute signification au monde revient à supprimer tout jugement de valeur. Mais vivre, et par exemple se nourrir, est en soi un jugement de valeur. On choisit de durer dès l'instant qu'on ne se laisse pas mourir, et l'on reconnaît alors une valeur, au moins relative, à la vie. Que signifie enfin une littérature désespérée? Le désespoir est silencieux. Le silence même, au demeurant, garde un sens si les yeux parlent. Le vrai désespoir est agonie, tombeau ou abîme. S'il parle, s'il raisonne, s'il écrit surtout, aussitôt le frère nous tend la main, l'arbre est justifié, l'amour naît. Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes<sup>45</sup>.

Mais *L'Étranger* n'a pas été compris par la tradition en tant que source de signification. La tradition littéraire affirme que le sens définitif de l'œuvre d'hier est la parole finale du narrateur criant l'absurdité de l'existence et le non-sens régnant dans le monde. Alors, pour cette tradition, *L'Étranger* est une littérature désespérée et non l'acte courageux d'un homme qui en face de l'évidence de l'absurde s'oppose au non-sens et affirme sa liberté et sa pensée comme puissances de son désir.

Si par *La Chute* l'espoir porté sur le travail de l'écriture devient le non dit de l'œuvre, alors cette signification sera précisément signalée par l'absence du tableau indiquant la place de l'imaginaire ouvert autrefois et s'inscrivant par l'absence dans l'œuvre d'aujourd'hui. Car nous pensons que ce qui est absent du discours de l'orateur du récit, c'est précisément ce que l'écriture nous conduit à penser au moment de la lecture du livre. Car ce que l'écriture d'aujourd'hui montre du doigt ne coïncide pas avec ce que le discours de l'orateur du récit indique par son discours. En effet, nous pensons que ce que l'écriture clame comme sa signification, c'est précisément ce que le discours de Clamence oblitère par sa rhétorique. Et le tableau voilé et caché nous renvoie précisément à ce que le discours de Clamence ne profère pas. Ce sera donc ce

---

<sup>45</sup> "L'énigme". In: *L'Été*, p. 155-156.

tableau qui renfermera le sens de l'écriture. Et nous estimons que le sens clamé par l'écriture d'aujourd'hui est celui qui indique la nécessité de réaliser dans le monde concret les valeurs qui poussent l'homme à réaliser l'écriture au seuil du langage institué, même s'il n'est capable que de nommer l'impossibilité de transformer la nature humaine, que de dire l'absurde de l'existence. Peut-être l'écriture d'aujourd'hui désire-t-elle attirer notre attention sur le fait que l'acte d'écrire repose plutôt sur l'affirmation de la vie que sur le non-sens de l'existence.

Nous pensons que ce tableau représentant l'image dans laquelle s'est produit l'écriture de jadis parle précisément aujourd'hui de l'absence de l'innocence dans un monde fait de liberté et de justice, mais oublieuse de la trace de l'*autre*. L'absence de cette image nous révèle aujourd'hui l'innocence du sujet de l'écriture de jadis qui a cru pouvoir transformer le monde par la seule affirmation de son refus de la vie telle qu'elle se présente à la conscience pensant la signification de l'existence.

Le fait que l'image de ce tableau soit absente de l'œuvre d'aujourd'hui nous révèle que l'écriture camusienne a échoué, car l'écriture d'hier et celle d'aujourd'hui sont incapables de transformer l'homme et le monde où il habite. Car l'écriture d'hier et de toujours continue enfermée à jamais dans les limites d'une conscience incapable de réaliser l'apprentissage de la pensée dans le monde concret et dans l'existence pratique de l'homme.

Et le discours de Clamence ne désire en effet qu'effacer la possibilité à l'image, où se dessine la vérité mesurant la valeur de l'existence de l'homme, de se concrétiser dans le monde concret comme savoir, praxis, intentionnalité.

Le tableau ne représente-t-il pas l'écriture comme image? Ne représente-t-il pas l'écriture elle-même comme l'unique possibilité de liberté se présentant à l'homme en face des déterminations de la nature et du langage institué par la tradition? Les trois polices qui ont cherché ce tableau dont parle Clamence ne correspondent-elles pas aux trois générations engagées dans le processus de compréhension et de l'écriture? "L'idée, par exemple, que je suis seul à connaître ce que tout le monde cherche et que *j'ai chez moi un objet qui a fait courir en vain trois polices* est purement délicieux" (C, p. 105, nous soulignons).

Pour nous, le discours de Clamence représente la totalité de la conscience. Il formalise le savoir absolu proféré par l'esprit du monde. Et cet esprit est présent quand un client donne ce tableau représentant les juges intègres au maître du café: "Eh bien, j'étais présent quand le maître de céans l'a reçu et quand il l'a cédé. Dans les deux cas, ce fut avec la même méfiance, après des

semaines de rumination. Sur ce point, la société a gâté un peu, il faut le reconnaître, la franche simplicité” (C, p. 9). Et quand il a reçu lui-même ce tableau des mains de ce maître. L’esprit du monde, Clamence, représente la totalité de la connaissance de l’humanité; il embrasse tout le savoir et tout l’horizon de compréhension. La vie passée en Hollande et dans le café Mexico-City résume donc la totalité de la vie humaine. Entre le voleur et le maître deux générations se sont passées. Mais entre ces deux générations règnent le même silence et la même absence des valeurs. Et le discours de Clamence exprime le désir de l’esprit du monde de voiler le sens de ce tableau. C’est ce dont parle Clamence à son interlocuteur lorsqu’il lui explique pourquoi il ne désire pas rendre le tableau à sa légitime propriétaire:

Premièrement, parce qu’il n’est pas à moi, mais au patron de Mexico-City qui le mérite bien autant que l’archevêque de Gand. Deuxièmement, parce que parmi ceux qui défilent devant *l’Agneau Mystique*, personne ne saurait distinguer la copie de l’original et qu’en conséquence nul, par ma faute, n’est lésé. Troisièmement, parce que, de cette manière, je domine. De faux juges sont proposés à l’admiration du monde et je suis le seul à connaître les vrais. Quatrièmement, parce que j’ai une chance, ainsi, d’être envoyé en prison, idée alléchante, d’une certaine manière. Cinquièmement, parce que ces juges vont au rendez-vous de l’Agneau, qu’il n’y a plus d’agneau, ni d’innocence, et qu’en conséquence, l’habile forban qui a volé le panneau était un instrument de la justice inconnue qu’il convient de ne pas contrarier. Enfin, parce que de cette façon, nous sommes dans l’ordre. La justice étant définitivement séparée de l’innocence, celle-ci sur la croix, celle-là au placard, j’ai le champ libre pour travailler selon mes convictions (C, p. 150-151).

Néanmoins, au-dessous du discours de Clamence, l’écriture clame le dévoilement de cette vérité exigeant l’apprentissage des valeurs par le jugement de la conscience. L’esprit du monde qui affirme aujourd’hui son contentement de maintenir la vérité renfermée dans ce tableau caché du monde, auparavant au contraire craignait sa disparition définitive:

Une crainte ridicule me poursuivait, en effet: on ne pouvait mourir sans avoir avoué tous ses mensonges. Non pas à Dieu, ni à un de ses représentants, j’étais au-dessus de ça, vous le pensez bien. Non, il s’agissait de l’avouer aux hommes, à un ami, ou à une femme aimée, par exemple. Autrement, et n’y eût-il qu’un seul mensonge caché dans une vie, la mort le rendait définitif. Personne, jamais plus, ne connaîtrait la vérité sur ce point puisque le seul qui la connût était justement mort. Endormi sur son secret. Ce meurtre absolu d’une vérité me donnait le vertige. Aujourd’hui, entre parenthèses, il me donnerait plutôt des plaisirs délicats (C, p. 105).

Nous pensons que la problématique de *La Chute* est dans le retour au monde des vérités apprises par la conscience. *La Chute* révèle l’impossibilité que l’homme a de dépasser le niveau de la prise de conscience. Le récit montre que la conscience n’est pas capable d’inscrire dans le



monde le savoir de son apprentissage; il n'est pas capable de transformer en intentionnalité opérante l'apprentissage de la pensée réfléchissante. La conscience est donc incapable de surpasser le plan ontologique où elle se trouve ; elle n'est donc pas capable de transformer les contenus de la pensée en vie concrète et incarnée. La vérité de la conscience reste pour toujours dans le silence de l'écriture.

L'écriture comprise comme moyen de communication s'affirme comme une praxis de l'âme; une praxis s'exerçant dans le désir de l'homme lui-même; praxis se réalisant par l'acte d'écriture. Mais *La Chute* met en doute précisément l'écriture comprise comme une praxis de l'âme.

Certes, la vie est incapable de sublimer ses erreurs, elle n'a pas la puissance régénératrice de la vie elle-même. C'est cela que Clamence nous enseigne: "Tant que vous êtes en vie, votre cas est douteux, vous n'avez droit qu'à leur scepticisme"(C, p. 88). Donc il faut mourir pour que le cas d'un individu ne soit pas douteux. Peut-être est-ce seulement la mort qui pourra faire disparaître les données de l'expérience vécue en permettant ainsi l'affirmation de la vie pensée comme contenu concret de la vie elle-même. Cela signifie qu'il faut parier pour l'avenir; qu'il faut tout attendre de l'avenir qui devra être construit par les autres consciences. Il ne faut donc rien espérer pour notre propre avenir, puisque nous sommes pour toujours marqués par l'étiquette de notre caractère irréductible. Clamence dit: " Si j'avais pu me suicider et voir ensuite leur tête, alors, oui, le jeu valait la chandelle" (C, p. 87). Ainsi, tout est lancé pour l'avenir et l'homme doit accepter de mourir sans pouvoir jouir de ce qu'il projette par l'écriture. Clamence explique: "Mais vous vous tuez et qu'importe qu'ils vous croient ou non: vous n'êtes pas là pour recueillir leur étonnement et leur contrition, d'ailleurs fugace, pour assister enfin, selon le rêve de chaque homme, à vos propres funérailles" (C, p. 88).

Comment devenir autre? Par la mort. Hier, la mort de l'homme naturel a permis la naissance de l'homme de la pensée; mais l'apprentissage de l'homme de la pensée doit retourner au monde, à la matière, se réalisant désormais effectivement dans l'existence concrète de l'homme. Le tableau voilé dévoile pourtant cette nécessité du retour de la pensée à la matière, puisqu'il expose l'impensé de l'écriture d'hier qui devra s'inscrire aujourd'hui dans le monde. Mais *La Chute* comprend que l'impensé continue d'être l'impensé après le passage des générations et des interprétations. L'impensé n'existe que virtuellement. Et cette existence virtuelle de l'impensé expose l'impuissance de l'écriture. L'écriture n'est donc pas un moyen de

compréhension; elle ne rend pas possible la réalisation concrète de l'apprentissage de la conscience. L'écriture n'enseigne pas à l'homme ni à sublimer ses erreurs ni à modifier sa nature ni à instaurer un nouveau plan ontologique d'existence.

La finitude de l'homme ne porte pas en son sein la possibilité de transcendance. La finitude règne, mais le royaume de la finitude, la vie éternelle d'une conscience incapable de vivre, parce qu'elle est incapable de mourir. Cette vie éternelle incapable de mourir constitue le paradoxe s'inscrivant dans le récit de *La Chute*. D'un côté, la finitude de Clamence est une finitude éternelle; et son existence représente une finitude, parce qu'elle ne pourra jamais sublimer les données de sa nature; elle ne pourra jamais améliorer sa condition; puisqu'elle se réduit aux contenus irréductibles prescrits par sa naissance. Mais de l'autre côté, la finitude de Clamence est éternellement vivante; vu que l'homme est condamné à vivre éternellement dans la finitude de l'existence qui n'est plus une existence; mais une non-existence. Renfermée dans l'enceinte abstraite de la conscience, la vie est une vie éternelle; vie incapable de mourir; puisqu'elle est une vie sans mort; vie qui est la mort dans la vie elle-même. Car cette vie enfermée dans l'enceinte de la conscience du sujet transcendantal marque la fin du devenir, du temps et de l'historicité du sujet de l'écriture.

*La Chute* signale donc la fin du parcours de compréhension inaugurée par l'écriture antérieure. Et la vérité de l'œuvre d'hier meurt dans les lignes du discours de Clamence, parce que l'interprétation s'y arrête définitivement. Le temps finit dans *La Chute*, parce que la communication s'oblitère. L'histoire s'annule dans le récit actuel, parce que désormais le dialogue entre les générations ne se réalise plus. Le sens de l'écriture s'affirme définitivement et à jamais. La signification se fige, parce que l'horizon de compréhension épuise toutes les possibilités de significations.

Clamence réfléchit à l'homme qui a pris conscience de sa condition dans le monde; il réfléchit à l'homme qui a connu au passé le sens de sa liberté. Un jour, la mémoire d'une ancienne vérité apprise dans le passé vient s'imposer à la pensée de Clamence. Cette vérité lui apparaît sous la forme d'un rire annonçant une vérité qu'il a pourtant oubliée: "[...] un rire éclata derrière moi" (C, p. 47). Clamence ajoute: "C'était un bon rire, naturel presque amical, qui renvoyait les choses en place" (C, p. 47). Cette vérité ancienne vient lui rappeler la signification du cours du temps; elle vient lui rappeler le devenir de l'écriture. Car ce rire derrière le dos de Clamence – il précise toujours qu'à cette époque il avait un autre nom – est un rire qui descend le

fleuve, “un rire qui venait de nulle part, sinon des eaux” (C, p. 47). Ce rire signale aujourd’hui à l’esprit du monde le cours du temps qui s’est arrêté dans le récit de *La Chute*. Ce rire vient lui rappeler l’homme qu’il a été autrefois et qui avait jadis pris conscience du temps s’écoulant dans l’écriture antérieure.

Ce jour-là, en arrivant chez lui, Clamence se regarde dans le miroir: “Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double...” (C, p. 48). L’acte de regarder dans la glace l’image réfléchie, c’est l’acte d’appréhender le temps s’écoulant; c’est l’acte d’appréhender le temps passant; c’est l’acte d’appréhender l’existence cheminant vers sa mort<sup>46</sup>.

L’écriture d’hier enseignait cette vérité essentielle du temps existentiel s’écoulant vers la mort. Hier, la mort enseignait à l’homme la finitude essentielle de tout vivant. Hier, l’homme savait que sa liberté s’inscrivait dans les limites de la finitude humaine. Hier, la vérité de la mort enseignait une double vérité. Car la mort est certaine, mais nous ne savons ni l’heure ni le jour qu’elle arrivera. De même que la mort représente notre disparition, elle nous enseigne le devenir du temps dans lequel nous pouvons construire l’avenir. De même que la mort enseigne notre fin, elle indique le chemin vers l’avenir, car elle signale aussi le temps qu’il nous reste à vivre avant son arrivée. Et c’est cette possibilité de continuer qui rend la vie possible, puisque la futurition est la raison du souvenir. La double face de la vérité camusienne parle de cette double face du temps humain. D’un côté, l’homme chemine vers la mort. De l’autre, ce chemin vers la mort ouvre la possibilité même de la vie, la possibilité de réaliser la vie, la possibilité de continuer le cours de la vie<sup>47</sup>, de vivre la vie. La dualité du temps révèle la dualité de la vérité de la mort. La vérité double du temps représente la double vérité de l’absurde, car l’évidence de la mort enseigne à la fois l’acceptation et le refus. D’un côté, la vérité de la mort enseigne qu’il faut accepter la mort; de l’autre, elle enseigne qu’il faut refuser la mort. Cette double vérité de la mort enseigne qu’il faut rentrer dans le temps et vivre le temps qu’il reste à vivre en attendant l’arrivée de la mort certaine.

---

<sup>46</sup> Jankélévitch écrit : “C’est ainsi qu’une beauté découvre subitement, en se regardant dans la glace, la petite ride révélatrice au coin de l’œil: un beau matin la frivole en tête-à-tête avec soi-même est ramenée par le miroir à l’amère vérité de son âge, et plus généralement au sérieux de sa condition. Elle a compris du premier coup tout ce qu’il y avait à comprendre... Chacun sait sur quoi méditent les belles flétries qui interrogent soucieusement leur miroir: cette méditation, bien qu’elle n’ose pas dire son nom, est une méditation de la mort” (*La mort*, p. 214).

<sup>47</sup> Jankélévitch écrit : “Dans le devenir vital, nous reconnaissons la paradoxologie de l’organe-obstacle [la mort]: il est un avènement continué à l’être, et du même coup (non par surcroît, mais du même coup) il est un acheminement continué vers le non-être; que dis-je? Il est cet avènement qu’en tant qu’il est cet acheminement! Ni progrès simple ni simple régression: tel est le temps vécu, à la fois édifiant et destructeur” (*Ibid.*, p. 186).

*La Chute* réclame le sens de cette dualité, car l'écriture révèle que l'orateur du récit a oublié l'un des côtés de la dualité de l'existence temporelle de l'homme. Le discours de Clamence révèle l'oubli du sens de la temporalité et de la finitude humaine, étant donné que Clamence représente l'existence spirituelle qui refuse la mort; il représente l'existence d'une pensée qui est incapable de mourir. Mais la vie éternelle de la pensée signifie la mort de la vie elle-même.

Clamence est un esprit qui ne désire plus continuer le devenir de l'existence. Il est l'esprit sans forces pour poursuivre le devenir de l'existence. Alors, il bâtit sa demeure sur un savoir figé pour toujours; et ce savoir parle de l'impossibilité de continuer, de l'impossibilité de transformer l'homme et de constituer l'avenir humain. Car le refus de mourir signifie le refus de vivre; il signifie la fin du devenir, la fin de la temporalisation humaine. Écrire, penser, prendre conscience, mais pour ne rien faire. Écrire, penser et prendre conscience de l'existence, mais pour s'installer définitivement et pour toujours dans les limites de la conscience sans jamais sortir de l'enceinte de la représentation.

Dans *La Chute*, la face du temps enseignant la finitude et la mortalité de l'homme est cachée pour toujours. Cependant, c'est dans cette face cachée que demeurent les possibilités du devenir humain, car c'est cette face cachée du temps qui enseigne à l'homme les possibilités de la temporalisation par laquelle il constitue son humanité. De plus, cette face cachée du temps parle de la vie jouissante de l'homme. Car la joie de vivre s'inscrit dans le visage mortel de l'homme. Donc le refus de la mort de Clamence signifie le refus de la vie elle-même. Car Clamence ne se souvient que du mouvement de révolte naissant au moment de la prise de conscience du narrateur de *L'Étranger*. Mais ce faisant, il oublie les motifs de sa révolte. Il oublie le sens de la jouissance qui demeurait dans la vie antérieure à la révolte de Sisyphe. Il oublie la vie antérieure à la révolte et à la prise de conscience. Vie qui donnait pourtant sa valeur au mouvement de révolte. Il est l'homme qui a perdu l'enseignement de la beauté et de l'innocence, tels que les hommes de l'Europe pris dans la rage historique:

Les hommes d'Europe, abandonnés aux ombres, se sont détournés du point fixe et rayonnant. Ils oublient le présent pour l'avenir, la proie des êtres pour la fumée de la puissance, la misère des banlieues pour la cité radieuse, la justice quotidienne pour une vaine terre promise. Ils désespèrent de la liberté des personnes et rêvent d'une étrange liberté de l'espèce; refusent la mort solitaire, et appellent immortalité une prodigieuse agonie collective. Ils ne croient plus à ce qui est, au monde et à l'homme vivant; le secret de l'Europe est qu'elle n'aime plus la vie. Ses aveugles ont cru puérilement

qu'aimer un seul jour de la vie revenait à justifier les siècles d'oppression. C'est pourquoi, *ils ont voulu effacer la joie au tableau du monde, et la renvoyer à plus tard*<sup>48</sup>.

Clamence représente la face nihiliste de la révolte, il représente la révolte méconnaissant la face jouissante antérieure au refus de l'homme révolté. Camus écrit: "Son mouvement [de révolte], pour rester authentique ne doit abandonner derrière lui aucun des termes de la contradiction qui le soutient. Il doit être fidèle au oui qu'il contient en même temps qu'à ce *non* que les interprètes nihilistes isolent dans la révolte"<sup>49</sup>. Et c'est précisément cet oubli qui conduit Clamence à sa chute, car, aujourd'hui, l'esprit de la révolte a oublié la double signification soutenant la vraie révolte camusienne, enseignant qu'il faut apprendre à vivre en oscillant éternellement entre le oui et le non, entre l'acceptation et le refus.

Mais Clamence ne connaît que le non de la révolte. L'esprit d'aujourd'hui ne se souvient plus de la vie antérieure soutenant le mouvement de révolte; il ne possède plus de mémoire de la vie jouissante qui soutenait l'apprentissage de l'homme révolté. Et, oublieux de le oui soutenant le mouvement de refus, l'esprit d'aujourd'hui est incapable de construire l'avenir humain; il est incapable de continuer le cours temporel de l'existence humaine.

Dès lors, le travail de repérage de la conscience ne récupère plus le passé; et, sans le souvenir du passé, il est incapable de réaliser le futur de la vie vécue. Sans le passé, Clamence est incapable de projeter l'avenir, car il ne possède plus les repères de la vie ancienne où, avant la prise de conscience, demeurait l'innocence de l'homme lui enseignant son bonheur de vivre dans le monde et auprès des autres hommes. Il ne connaît que le malheur qui l'a mené au mouvement de révolte. Sans passé et sans futur, il est en effet sans présent, car il méconnaît le présent de la décision; le présent où l'homme regarde son destin et prend entre ses mains la responsabilité en face de l'avenir. Méconnaissant la vérité de la finitude humaine et du temps s'écoulant vers l'avenir, l'esprit d'aujourd'hui est incapable de se transformer, de devenir autre, de se dédoubler en temporalisant le temps pure de la mémoire inscrit dans le projet de subjectivation de l'écriture. Ainsi, l'esprit vit aujourd'hui renfermé dans le présent éternel de sa conscience, qui n'est plus le présent vivant de la vie incarnée. Il vit dans l'espace virtuel qui est l'existence abstraite et l'immanence d'une conscience sans passé, sans futur et sans présent.

Après la guerre, dans l'article *Ni bourreaux ni victime*, Camus peint le portrait d'une Europe déchirée et sans espoir. Ici, l'auteur écrit sur l'importance de l'avenir:

---

<sup>48</sup> *L'homme révolté*, p. 376-377; nous soulignons.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 352.

Ce qui frappe le plus, en effet, dans le monde où nous vivons, c'est d'abord, et en général, que la plupart des hommes (sauf les croyants de toutes espèces) sont privés d'avenir. Il n'y a pas de vie valable sans projection sur l'avenir, sans promesse de mûrissement et de progrès. Vivre contre un mur, c'est la vie des chiens. Eh bien! les hommes de ma génération et de celle qui entre aujourd'hui dans les ateliers et les facultés ont vécu et vivent de plus de plus comme des chiens<sup>50</sup>.

Et Clamence est la formalisation de cet esprit historique dont parle Camus; esprit qui chemine vers l'avenir sans cheminer; esprit qui est incapable de projeter l'avenir; car il ne possède aucune valeur l'orientant pendant son cheminement. Tel que l'homme moderne, Clamence chemine vers le néant sans la mémoire de la valeur sur laquelle reposait pourtant sa révolte. Et, sans ce souvenir, l'esprit d'aujourd'hui est incapable de temporaliser son existence.

#### 4.2.2 Le ciel dans *La Chute*

Dans *La Chute*, le ciel représente l'espace abstrait de la conscience; il représente l'espace du discours. Clamence il affirme lui-même: "J'avais ainsi à la surface de la vie, dans les mots en quelque sorte, jamais dans la réalité" (C, p. 60). De même qu'hier, le ciel indique aujourd'hui l'envers du monde exposant l'invisible du visible, l'intelligible du sensible. Nous pensons que *La Chute* se place dans l'envers du monde qui a été ouvert par *L'Étranger*. Signalant l'espace de la représentation, le ciel représente l'espace où s'inscrivent les projets de l'homme, sa parole et son cri clamant pour la création de l'avenir.

Mais, dans *La Chute*, l'envers est détaché de l'endroit, c'est-à-dire du monde matériel, de la vie concrète. Ainsi détaché du monde réel, l'envers est ici l'abstraction d'une conscience enfermée en soi-même; incapable de communiquer avec l'autre et le monde. Dans ce ciel obscurci de Hollande, le récit d'aujourd'hui perd ses points des repères. La connaissance s'éloigne du monde concret, du sol originaire dont elle a cependant émergée: "Alors, nous marchons sans aucun repère, nous ne pouvons évaluer notre vitesse" (C, p.113).

*La Chute* présente une pensée consciente du malheur régnant dans le monde déchiré par l'injustice; mais cette pensée oublie l'autre côté de la prise de conscience de la condition humaine révélant le visage de la beauté et du bonheur. Il oublie donc ce qui enseigne la valeur de la vie. Dans *Lettres à un ami allemand*, Camus écrit sur l'importance de maintenir le souvenir de cette

---

<sup>50</sup>"Ni victimes ni bourreaux". In: *Actuelles I*, p. 141-142.

partie de la vie parlant du bonheur et de la joie pour que l'homme engagé dans le cours de l'histoire n'oublie pas la valeur que l'a conduit à s'engager dans le mouvement historique:

Oui, il nous a fallu vous suivre. Mais notre exploit difficile revenait à vous suivre dans la guerre, sans oublier le bonheur. Et, à travers les clameurs et la violence, nous tentions de garder au cœur le souvenir d'une mer heureuse, d'une colline jamais oubliée, le sourire d'un cher visage. Aussi bien, c'était notre meilleure arme, celle que nous n'abaïsserons jamais. Car le jour où nous la perdrons, nous serions aussi mort que vous. Simplement, nous savons maintenant que les armes du bonheur demandent pour être forgées beaucoup de temps et trop de sang<sup>51</sup>

Les significations planent dans ce ciel obscurci d'Amsterdam, mais elles planent dans une distance invincible. C'est pour cela que le ciel de Hollande est un ciel dense et sombre où les images ne peuvent se révéler, où les significations ne peuvent se réaliser. Les significations sont symbolisées par les colombes<sup>52</sup> qui planent au-dessus de la ville sans jamais pouvoir descendre:

Le ciel vit? Vous avez raison, cher ami. Il s'épaissit, puis se creuse, ouvre des escaliers d'air, ferme des portes de nuées. Ce sont les colombes. N'avez-vous pas remarqué que le ciel de Hollande est rempli de millions de colombes, invisibles tant elles se tiennent haut, et qui battent des ailes, montent et descendent d'un même mouvement, remplissant l'espace céleste avec des flots épais de plumes grisâtres que le vent emporte ou ramène (C, p. 86).

Le ciel de Hollande vit, mais le discours de Clamence ne permet pas que les significations qui y planent se concrétisent dans l'existence des hommes: "Les colombes attendent là-haut, elles attendent toute l'année. Elles tournent au-dessus de la terre, regardent, voudraient descendre. Mais il n'y a rien, que la mer et les canaux, des toits couverts d'enseignes, et nulle tête où se poser" (C, p. 86-87). Les colombes planent au-dessus des hommes, mais elles ne peuvent se poser sur leurs têtes, parce que les significations sont déjà établies et tout a été déjà compris. Les vérités des hommes sont déjà définies. Les hommes ne portent plus le pouvoir de la pensée. Ils ne sont que des enseignes désignant des vérités définitives: "Oui, l'enfer doit être ainsi: des rues à enseignes et pas moyen de s'expliquer. On est classé une fois pour toutes" (C, p. 57).

---

<sup>51</sup> Lettres à un ami allemand, p. 47. Cité in: LEVI-VALENSI, Jaqueline. *Réflexions sur le terrorisme*.

<sup>52</sup> L'oiseau signifie généralement l'ascension puisqu'il est associé à l'acte de voler. Et toute représentation du vol s'associe à l'exigence de transcendance. Les images ornithologiques renvoient toutes au désir dynamique d'élévation et de sublimation. Durand écrit: "La rêverie de l'aile, de l'envol, est l'expérience imaginaire de la matière aérienne, de l'air – ou de l'éther! – substance céleste par excellence" (p. 147) Et il ajoute: "[...] toute représentation psychique de l'image d'envol est inductrice à la fois d'une vertu morale et d'une élévation spirituelle. Si bien que l'on peut dire enfin que l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau animal mais l'ange, et que toute élévation est isomorphe d'une purification parce qu'essentiellement angélique" (*Op. cit* p. 148).

Nous pensons que l'espace virtuel de l'imaginaire qui a été inauguré dans *L'Étranger* représentait justement l'appréhension du temps humain s'écoulant inlassablement vers l'avenir. L'ouverture de l'espace imaginaire où s'inscrivait l'écriture d'hier signalait l'urgence de l'homme assumer sa responsabilité face à sa destinée. Cependant, nous croyons que l'ouverture de l'espace imaginaire d'hier se ferme définitivement dans *La Chute*, parce que l'esprit de Clamence est incapable de temporaliser le cours du temps. Et il ne possède plus le pouvoir d'inscrire le futur, parce qu'il ne remonte plus au passé pour réaliser la signification de ce passé. En faisant le repérage du passé, l'esprit d'aujourd'hui n'appréhende que les données empiriques, en affirmant les significations déjà figées par la conscience et la représentation. En effet, il interprète son passé sans réaliser la futurition de ce passé. L'esprit d'aujourd'hui interrompt le cours du temps, car il interrompt le devenir de l'imaginaire humain. L'esprit d'aujourd'hui est un prisonnier vivant dans l'immanence de la conscience, car il interprète son passé sans l'interpréter, il remémore sans remémorer. Sa remémoration n'ajoute rien à ce qu'il récupère par le souvenir. Le devenir se fige dans cette conscience où règne le savoir absolu annonçant la vérité éternelle de l'homme.

Nous pensons que Clamence analyse la pensée naissante dans *L'Étranger* de la même manière que la tradition a analysé l'œuvre antérieure de l'auteur. Car nous pensons que la tradition n'a pas su lire dans ce récit autre chose que l'absurde. C'est ce que Camus écrit dans *L'énigme*:

Ainsi devient-on prophète de l'absurde. Qu'ai-je fait d'autre cependant que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps? Que j'aie nourri cette idée (et qu'une part de moi la nourrisse toujours), avec toute ma génération, cela va sans dire. Simplement, j'ai pris devant elle la distance nécessaire pour en traiter et décider de sa logique. Tout ce que j'ai pu écrire ensuite le montre assez. Mais il est commode d'exploiter une formule plutôt qu'une nuance. On a choisi la formule: me voilà absurde comme devant<sup>53</sup>.

Ici, l'auteur refuse d'être enfermé pour toujours dans les cadres de la littérature absurde.

Cependant, parfois, à la fin de chaque rencontre, lorsque Clamence prend congé de son interlocuteur pour rentrer chez lui, l'orateur se laisse séduire par une nostalgie révélant son désir de retrouver un ancien sentiment de confort et de familiarité. À ces moments-là, le discours de Clamence change de ton. Nous percevons par cette nostalgie de Clamence que s'inscrit dans son

---

<sup>53</sup> *Op. Cit.*, p. 154 -155.



discours son désir de racheter un bonheur perdu. De plus, nous percevons la présence de la fatigue habitant l'esprit du monde. Et nous pensons que cette fatigue expose son désir de disparaître, de mourir; pour permettre peut-être au temps de retrouver son cours naturel. À ces moments-là, nous percevons que Clamence regrette la certitude de son savoir et qu'il aimerait au contraire que tout ne soit pas si certain, si figé, dans la nature de l'homme. Nous percevons alors qu'un élan qui envahit l'âme de l'orateur en le laissant vulnérable à l'approche des nouvelles significations qui planent au-dessus de sa tête, là-haut, dans le ciel aplati et sans horizon d'Amsterdam: "Voyez, les colombes se rassemblent là-haut. Elles se pressent les unes contre les autres, elles remuent à peine, et la lumière baisse" (C, p.112). À ce moment-là, Clamence demande à son interlocuteur si celui-ci ne désire pas qu'il interrompe son discours, pour permettre que ces significations soient finalement comprises: "Voulez-vous que nous nous taisions pour savourer cette heure assez sinistre ?" (C, p.112). Se taire et interrompre le discours pour permettre peut-être que le cours du temps puisse s'inscrire de nouveau; se taire et faire silence pour pouvoir peut-être entendre de nouveau le devenir du temps s'écoulant dans l'âme de l'esprit pensant; temps s'annonçant au-dessus du présent éternel de la conscience constituante. Ici, nous percevons donc la tristesse que l'orateur ressent lorsqu'il comprend que de nouvelles significations ne pourront jamais descendre, car les oiseaux ne pourront jamais se poser sur les têtes de ces hommes représentés par des enseignes déterminant pour toujours leur caractère et leur nature:

Aussi, pas d'enseignes, et celle-ci est scandaleuse. D'ailleurs, si tout le monde se mettait à la table, hein, affichait son vrai métier, son identité, on ne serait plus où donner de la tête! Imaginez des cartes de visite: Dupont, philosophe froussard, ou propriétaire chrétien, ou humaniste adultère, on a le choix, vraiment. Mais ce serait l'enfer! Oui, l'enfer doit être ainsi: des rues à enseignes et pas de moyen de s'expliquer. On est classé une fois pour toutes.

Vous, par exemple, mon cher compatriote, pensez un peu à ce que serait votre enseigne. Vous vous taisez? Allons, vous me répondrez plus tard. Je connais la mienne en tout cas: une face double, un charmant Janus, et au-dessus, la devise de la maison: 'Ne vous y fiez pas.' Sur mes cartes: 'Jean-Baptiste Clamence, comédien'(C, P. 56-57).

Les habitants de ce pays sont des êtres immuables. Et, séduit par le discours de Clamence, l'interlocuteur ne désire plus que Clamence se taise pour permettre d'entendre cette voix silencieuse murmurant des significations inouïes: "Non, je vous intéresse? Vous êtes bien honnête. Du reste, je risque maintenant de vous intéresser vraiment" (C, p.112).

Peut-être les colombes ou les goélands qui survolent dans le ciel de Hollande sont-elles les mêmes qui survolaient déjà la mer Atlantique: “Mais ce sont les mêmes qui criaient, qui appelaient sur l’Atlantique, le jour où je compris définitivement que je n’étais pas guéri, que j’étais toujours coincé, et qu’il fallait m’en arranger” (C, p.126). Ainsi ce serait toujours la même exigence de signification et de compréhension qui se présenterait à Clamence pendant tout son discours. Cependant cette exigence de signification vient toujours accompagnée de la certitude contraire affirmant l’impossibilité de l’entreprise interprétative; affirmant que l’homme ne peut pas devenir autre au cours du temps par le travail de compréhension. C’est toujours le même apprentissage qui s’affirme pendant tout le discours de Clamence lui enseignant l’impossibilité du dépassement des données de la vie empirique; l’impossibilité de sublimer les contenus dévoilés par la conscience par le travail de l’écriture. En Grèce, à Paris, en Hollande, c’est toujours le même monde d’injustice qui se présente. La répétition se réalise trois fois et trois fois elle échoue comme répétition. Car elle n’apporte pas la différence, au contraire elle n’écrit que le même au seuil de la pensée renfermée dans la monade constituante. Le discours de Clamence inscrit un temps homogène et sans rupture dans le paysage de mort de la Hollande:

La hollande est un songe, monsieur, un songe d’or et de fumée, plus fumeux le jour, plus doré la nuit, et la nuit et le jour ce songe est peuplé de Lohengrin comme ceux-ci, filant rêveusement sur leurs noires bicyclettes à hauts guidons, cygnes funèbres qui tournent sans trêve, dans ce tout pays, autour des mers, les longs canaux. Ils rêvent, la tête dans leurs nuées cuivrées, ils roulent en rond, ils prient, somnambules, dans l’encens doré de la brume, ils ne sont plus là. Ils sont partis à des milliers de kilomètres, vers Java, l’île lointaine [...] la Hollande n’est pas seulement l’Europe des marchands, mais la mer, la mer qui mène à Cipango, à ces îles où les hommes meurent fous et heureux (C, p. 18-19).

Ces hommes sont des êtres exilés dans le monde du rêve. *La Chute* porte toujours cette double inscription de possibilité et d’impossibilité. Le récit représente l’envers du monde où les possibilités de l’homme peuvent s’inscrire, mais cet envers représente aussi toujours la possibilité de l’évasion, lorsqu’il se réalise sans le soutien de l’endroit du monde.

Le portrait de ce pays peint par Clamence ressemble à celui que Camus peint de l’Europe pendant la deuxième guerre dans *Lettres à un ami allemand*. Mais à cette époque-là, l’écrivain avait une autre conscience. À cette époque-là, il croyait encore qu’il existait quelque chose qui pourrait différencier la révolte irrationnelle des allemands de la révolte rationnelle de ceux qui

luttaient pour la justice. Dans *La Chute*, ce sont cinq jours<sup>54</sup> pendant lesquels Clamence produit une parole stérile et sans avenir et stagnée; dans *Lettres à un ami allemand*, Camus se plaint des cinq ans d'agonie de guerre:

Mais vous avez fait ce qu'il fallait, nous entrés dans l'Histoire. Et pendant cinq ans, il n'a plus été possible de jouir du cri des oiseaux dans la fraîcheur du soir. Il a fallu désespérer de force. Nous étions séparés du monde, parce qu'à chaque moment du monde s'attachait tout un peuple d'images mortelles. Depuis cinq ans, il n'est plus sur cette terre de matin sans agonies, de soir sans prisons, de midi sans carnages. Oui, il nous a fallu vous suivre<sup>55</sup>.

Mais aujourd'hui ces deux révoltes ne se différencient plus. L'homme, qui est entré dans l'histoire, ayant la certitude de pouvoir construire un monde plus juste, lorsqu'il réussit à maintenir vivant chez lui le souvenir de la joie et de la beauté éprouvées par le corps dans la vie sensible et immédiate d'autrefois; cet homme n'existe plus aujourd'hui. Car, dans ce récit, cet homme d'autrefois est devenu semblable à celui auquel il s'opposait auparavant. L'homme de la révolte rationnelle est devenu semblable à son ennemi, celui de la révolte irrationnelle. Hier, ce français était l'homme qui luttait pour refaire le monde, pour réinstaurer le bonheur au milieu d'une Europe dévastée par la guerre. Il voulait détruire la puissance de son ennemi sans pour autant détruire son âme, comme Camus l'explique dans *Lettres à un ami allemand*: "[...] nous voulons vous détruire dans votre puissance sans vous mutiler dans vos âme"<sup>56</sup>. Cependant aujourd'hui, cet homme de jadis n'existe plus. Aujourd'hui cet homme échoue en face de son ennemi, car lui aussi ne se rappelle plus la raison de sa révolte. Et sans ce souvenir qui lui enseigne la valeur de la beauté et de la jouissance mesurant sa révolte, il est incapable de refaire le monde. Il ne garde plus l'image projetant son avenir d'après l'apprentissage de la joie et du bonheur, signes de *l'idée de bien* qui est la valeur antérieure soutenant le parcours de compréhension camusien. Aujourd'hui, le discours de cet homme ne diffère plus de celui de son ennemi, car l'homme révolté d'hier est aujourd'hui l'esprit de Clamence apprenant à son interlocuteur qu'aucun homme n'est capable de changer sa nature et que la solidarité entre les hommes est une utopie: "Avouez cependant que vous vous sentez, aujourd'hui, moins content de

<sup>54</sup> Ce sont cinq jours qui composent le discours, mais ce sont six chapitres qui formalisent le récit. Presque tout le récit est dans la nuit, mais il y a une journée suivie d'une nuit au troisième et quatrième chapitre. Il faut remarquer aussi que Clamence dit avoir désiré cinq ans d'amour complet et absolu. Si le monde et l'histoire humaine peuvent vivre cinq ans d'agonie et de souffrance, elle devrait aussi pouvoir vivre la beauté, la joie d'un amour pendant cinq ans.

<sup>55</sup> "Lettres à un ami allemand", p. 46. Cité in: LEVI-VALENSI, Jaqueline. *Réflexions sur le terrorisme*.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.46.

vous-même que vous ne l'étiez il y a cinq jours? J'attendrai maintenant que vous m'écriviez ou que vous reveniez. Car vous reviendrez, j'en suis sûr! Vous me trouverez inchangé" (C, p.163).

La parole authentique de Meursault est devenu le discours idéologique de Clamence parce que le cri d'hier est devenu abstraction d'aujourd'hui. Dans l'article *Ni victimes ni bourreaux*, Camus expose la différence entre la parole originaire qui clame la renaissance de l'homme en face d'un ciel vide d'espoir et le discours qui affirme toujours le même parce qu'il est la mystique d'une idéologie:

Naturellement ce n'est pas la première fois que des hommes se trouvent devant un avenir matériellement bouché. Mais ils en triomphaient ordinairement par la parole et par le cri. Ils en appelaient à d'autres valeurs, qui faisaient leur espérance. Aujourd'hui personne ne parle plus (sauf ce qui se répète), parce que le monde nous paraît mené par des forces aveugles et sourdes qui n'entendent pas les cris d'avertissement, ni les conseils, ni les supplications. Quelque chose en nous a été détruit par le spectacle des années que nous venons de passer. Et ce quelque chose est la confiance de l'homme, qui lui a fait toujours croire qu'on pouvait tirer d'un autre homme des réactions humaines en lui parlant le langage de l'humanité. Nous avons vu mentir, avilir, tuer, déporter, torturer, et à chaque fois il n'était pas possible de persuader ceux qui le faisaient de ne pas le faire, parce qu'ils étaient sûrs d'eux et parce qu'on ne persuade pas une abstraction, c'est-à-dire le représentant d'une idéologie<sup>57</sup>.

Presqu'à la fin de son discours, Clamence remarque que les colombes descendent et se posent sur les vitres et sur les toits de la ville:

Voyez les énormes flocons qui s'ébouriffent contre les vitres. Ce sont les colombes, sûrement. Elles décident de descendre, ces chéries, elles couvrent les eaux et les toits d'une épaisse couche de plumes, elles palpitent à toutes les fenêtres. Quelle invasion! Espérons qu'elles apportent la bonne nouvelle. Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus, les richesses et les peines seront partagées et vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol, pour moi (C, p. 167-168).

Or, dans le récit de Clamence, la possibilité de se produire un changement de la nature de l'homme est toujours présente. Cependant, le discours de Clamence ne désire que fuir de cette possibilité. Mais l'espace de représentation ouvert par la parole de Clamence affirmant la permanence du même et l'infinie impossibilité pour l'homme de devenir autre est le même espace que celui où la transformation de l'être de l'homme pourrait un jour venir s'inscrire. La vitre sur laquelle les colombes se posent représente précisément cette espace intermédiaire entre la vie réelle et la vie rêvée, entre l'expérience empirique et l'expérience transcendantale, entre

---

<sup>57</sup> "Ni victimes ni Bourreaux". In: *Actuelles I*, p. 142.

l'endroit et l'envers. C'est sur la vitre que s'inscrivent les projets de l'homme. C'est sur la vitre que se produit l'image qui est à la fois recul de ce qui a été vécu et projet de ce qui pourrait venir. La vitre est l'ouverture à la fois sur le passé et sur le futur, à la fois repérage et projet. Donc l'espace dans lequel Clamence proclame sa chute et la permanence du même est celui où pourrait s'inscrire la sublimation de l'expérience vécue par l'effort de la conscience: "Allons, avouez que vous resteriez pantois si un char descendait du ciel pour m'emporter, ou si *la neige soudain prenait feu*. Vous n'y croyez pas? Moi non plus" (C, p.168; nous soulignons).

Pour nous, *La Chute* montre l'impossibilité de mourir et le désir de maintenir une existence incapable de mort. Cependant, au-dessous de ses paroles, nous pouvons entendre une voix clamant pour la mort et pour la possibilité de la renaissance se produisant à travers cette mort. Dans le passage cité ci-dessus, Clamence soulève l'hypothèse: *si la neige soudain prenait feu*. Ici l'esprit du monde fait appel à la possibilité de voir l'eau qui est l'essence de l'homme se transformer en une matière plus diaphane par les forces du feu. Ce faisant, l'eau pourrait peut-être monter vers le ciel et, en réalisant ainsi la mort de la vie telle qu'elle a été vécue, permettre sa renaissance future dans une autre forme de vie. Par le pouvoir du feu, l'eau devrait se transformer en air. Le feu devrait réaliser la régénération de la vie.

Le feu symbolise le pouvoir de la mort et de la régénération. Pouvoir de destruction. Il représente la science, le savoir, la connaissance, la théorie de l'esprit, la sublimation. Le feu réalise la mort; il indique l'écriture comme praxis; il affirme le travail de Prométhée. Le feu réalise le travail du négatif, destruction qui réalise la liberté humaine inscrivant dans le cours du monde la temporalité du sujet de l'écriture. Bachelard écrit à propos de ce caractère régénérateur du feu lorsqu'il est imaginé par l'imagination matérielle:

Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. [...] le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique; elle amplifie le destin humain; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement<sup>58</sup>

Cependant, l'eau qui est le temps, qui est la vie de la conscience; cette eau apparaît dans ce récit sous la forme solidifiée de la neige. Et cette eau pétrifiée par le sel de la vie, la triste et trop humaine condition de l'homme, c'est une eau incapable de sublimation.

---

<sup>58</sup> *La psychanalyse du feu*, p. 34 -35.

Camus parle toujours de la possibilité de vivre deux fois. Il parle de l'expérience de vivre et de l'expérience de témoigner l'expérience de vie. Mais il parle aussi d'un troisième moment qui est cependant absent de l'écriture. Ce troisième moment absent, c'est celui de la création: "Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. Il y a là une liberté"<sup>59</sup>. Ici, les trois moments de la compréhension sont décrits. Le corps appréhende une vérité, le cœur témoigne de cette même vérité. Il manque seulement la concrétisation de la vérité appréhendée par cette double expérience: vivre et témoigner de vivre. Nous pensons donc que l'image appréhendée sur la vitre indique cette double expérience réunie par l'expérience de l'écriture. Cela veut dire que l'appréhension de l'image reflétée sur la vitre dévoile la possibilité de comprendre la signification de cette double expérience: vivre et témoigner. Et comprendre la signification de cette double expérience instaure la possibilité pour l'homme d'entrer dans le troisième moment dialectique de compréhension, qui est celui de la création de la vie, qui est celui de la possibilité de projeter au-delà de l'expérience vécue l'avenir où s'inscrit la transformation de la nature et de l'homme. L'image est donc ouverture à la fois sur le passé et sur le futur. Elle est l'ouverture sur la compréhension, laquelle permet la réalisation du projet de la vie et de l'être qui demeure au centre de l'expérience de compréhension.

Peut-être pouvons-nous comprendre alors pourquoi Clamence regrette ces livres à peine lus mais jamais compris: "Tous ces livres à peine lus, ces amis à peine aimés, ces villes à peine visitées, ces femmes à peine prises" (*C*, p. 60). Désormais, nous comprenons peut-être pourquoi Clamence n'a plus de livres chez lui aujourd'hui: il est fatigué de cette compréhension incomplète, de cette compréhension qui demeure dans la virtualité de la pensée, mais ne s'inscrit jamais dans le monde sous forme de savoir pratique: "Autrefois, ma maison était pleine des livres à moitié lus. C'est aussi dégoûtant que ces gens qui écorcent un foie gras et font jeter le reste" (*C*, p. 140). Peut-être que la moitié de ces livres qui n'ont pas été lus parlaient du projet qui s'inscrit dans l'écriture, mais qui n'est jamais rendu lisible par l'œuvre. Lire l'absurde sans entendre le désir qui le dévoile, lire le non prononcé par la révolte sans comprendre le oui qui soutient la révolte de Sisyphe.

---

<sup>59</sup> "Noces à Tipasa". In: *Noces*, p. 20.

Écoutons encore une fois Camus parler de l'absurde pour essayer de ne pas oublier le sens de l'axiome qui soutient cette logique illogique: "Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme"<sup>60</sup>. Écoutons encore une fois Camus expliquer le double mouvement soutenant la révolte camusienne: "Il est donc juste de dire que la révolte, quand elle débouche sur la destruction, est illogique. Réclamant l'unité de la condition humaine, elle est force de vie, non de mort. Son mouvement, pour rester authentique, ne doit abandonner derrière lui aucun des termes de la contradiction qui le soutien. Il doit rester fidèle au oui qu'il contient en même temps qu'à ce non que les interprétations nihilistes isolent dans la révolte"<sup>61</sup>.

Nous pensons que Clamence parle précisément de cette incompréhension lorsqu'il dit: "D'ailleurs, je n'aime plus que les confessions, et les auteurs de confession écrivent surtout pour ne pas se confesser, pour ne rien dire de ce qu'ils savent. Quand ils prétendent passer aux aveux, c'est le moment de se méfier, on va maquiller le cadavre" (C, p. 140-141). Ici, nous pensons pouvoir entendre la voix de l'écrivain se dévoilant sans se dévoiler à travers le discours de Clamence. Et cette voix parle d'une vérité qui ne s'écrit pas dans le récit, mais qui reste cachée entre les lignes du discours proclamé par Clamence. Cependant, l'écrivain donne plusieurs pistes pour nous alerter qu'il faut chercher ce que lui, l'écrivain, désire révéler par *La Chute* au-dessous de ce que Clamence annonce par son discours. Ainsi, nous pensons que lorsque l'orateur du récit crie l'utopie qui représente pour l'homme la possibilité de transformation de son essence, l'écrivain chuchote à l'oreille de son lecteur l'envers de ce que Clamence annonce. Et nous pensons que ce que l'écrivain dit sans parler par la voix de son narrateur dans *La Chute* est la même chose que ce que le narrateur de *L'Étranger* entendait déjà au cours de son repérage, mais qu'il n'a pourtant pas su exposer par son récit. Et nous pensons que ce dont l'écrivain parle dans ces deux écritures, c'est de l'infinie plasticité de la nature humaine. De plus, nous pensons que *La Chute* révèle l'ambiguïté d'une manière plus explicite que le récit antérieur, car l'écrivain y met en relief l'erreur de lecture de l'œuvre précédente; celle-ci ayant été reconnue par la tradition comme le manuel de l'absurde, malgré le fait qu'elle était déjà le dévoilement de la valeur qui s'inscrivait dans l'âme de l'homme au moment où il annonçait sa révolte en face de la condition

---

<sup>60</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 37.

<sup>61</sup> *L'homme révolté*, p. 352.

humaine. Et cette valeur reposait sur la vie elle-même au moment où celle-ci deviendrait la vie renouvelée par le mouvement de la révolte. La révolte camusienne inscrit dans l'âme de l'homme révolté les traces de la vie absente signalée à travers l'imaginaire d'où jaillit l'écriture.

### 4.2.3 La mer dans *La Chute*

Pour nous, la mer dans l'œuvre camusienne parle à la fois de l'essence et de l'existence de l'homme. Nous avons montré que dans *L'Étranger* la mer réunit l'eau douce représentant l'origine de la vie et le sel représentant la terre ou le mur signalant la finitude humaine. Cette dualité de la signification de la mer représente le sens de la nature humaine au sens camusien. La nature humaine est à la fois détermination et indétermination. La mer indique à la fois l'originaire et la plasticité humaine. Car la transcendance de l'homme s'inscrit précisément dans sa finitude; car l'expérience transcendantale s'érige à partir de la vie empirique.

Dans *La Chute*, c'est aussi des eaux de la mer que vient un sens qui enseigne au sujet de l'écriture sa vérité la plus essentielle. Mais le bavardage de Clamence ne vise qu'à anéantir la possibilité d'entendre le chant venant des eaux lui enseignant la double vérité de sa nature: détermination et indétermination, origine et plasticité. Le discours de Clamence vise en effet à empêcher l'écoute de la parole authentique venant des eaux profondes de l'océan. Et ce refus d'entendre la voix venant de la mer transforme la mer salée d'autrefois en une mer pourrie et grise. La mer qui baignait le héros de *Noces* et de *L'Étranger*; mer qui réunissait l'essence et l'existence de l'homme; qui unifiait l'originaire de la nature et la plasticité de la liberté de l'homme; cette mer salée d'autrefois devient la mer pourrie de *La Chute*. Voici la description de la mer qui baigne la Hollande: "Mais le Zuydersee est une mer morte, ou presque. Avec ses bords plats, perdus dans la brume, on ne sait où elle commence, où elle finit. Alors, nous marchons sans aucun repère, nous ne pouvons évaluer notre vitesse. Nous avançons, et rien ne change. Ce n'est pas de la navigation, mais du rêve" (C, p. 113).

Émergé dans cette mer pourrie, le récit de Clamence se poursuit sans avancer. Mais Clamence dissimule l'évidence de stagnation de son discours à son interlocuteur: "Vous vous trompez, cher, le bateau file à bonne allure" (C, p. 113). En effet, le temps pur passe mais la temporalité de l'existence ne se produit pas. Dans cette mer pourrie s'inscrit un temps homogène et sans rupture qui n'apporte pas la différence. Dans *La Chute* le temps ne réalise que la



répétition du même. En effet, la mer de la Hollande est le reflet du paysage négatif de ce pays qui n'apprend rien à l'homme qui y séjourne. Cette mer pourrie représente la fermeture de la conscience dans l'enceinte limitée de l'égologie<sup>62</sup>:

Voilà, n'est-ce pas, le plus beau des paysages négatifs! Voyez, à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite, la grève livide à nos pieds et, devant nous, la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes. Un enfer mou, vraiment! Rien que des horizontales, aucun éclat, l'espace est incolore, la vie morte. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux? Pas d'hommes, surtout pas d'hommes! Vous et moi, seulement, devant la planète enfin déserte! (C, p. 85-86).

Clarence dit qu'il aime les eaux pourries de Hollande mais il sait qu'il aime plutôt la mer venant de l'autre hémisphère. Mer portant la vérité lui enseignant l'autre côté de l'existence: le bonheur, la beauté: tout ce qui a alors été exilé par l'esprit du monde, expression de l'esprit historique d'une Europe meurtrière:

Comme les canaux sont beaux, le soir! J'aime le souffle des eaux moisis, l'odeur des feuilles mortes qui macèrent dans le canal et celle, funèbre, qui monte des péniches pleines de fleurs. Non, non, ce goût n'a rien de morbide, croyez-moi. Au contraire, c'est chez moi, un parti-pris. La vérité est que je me force à admirer ces canaux. Ce que j'aime le plus au monde, c'est la Sicile, vous voyez bien, et encore du haut de l'Etna, dans la lumière, à la condition de dominer l'île et la mer. Java, aussi, mais à l'époque des alizés. Oui, j'y suis allé dans ma jeunesse. D'une manière générale, j'aime toutes les îles. Il est plus facile d'y régner (C, p. 52-54).

Pour nous, les îles représentent l'œuvre close sur elle-même<sup>63</sup>. C'est pour cela que c'est plus facile d'y régner. *La Chute* est cette œuvre close sur elle-même, œuvre sans ouverture, fermée sur soi-même, sans possibilité de communication, sans possibilité d'interprétation. Ici, l'œuvre affirme la vérité pour toujours. Chaque île solitaire est comme l'œuvre lorsqu'elle n'est plus un moyen de communication; mais le royaume où l'homme solitaire exerce son pouvoir dictant le

---

<sup>62</sup> Égologie est la science de la conscience pure, le résidu de la réduction. L'Ego est la réunion du résidu de la réduction - la conscience, - et de la constitution qui se déploie ultérieurement sur les contenus de cette conscience. L'Ego se constitue à la fois par la conscience pure et par la constitution de la conscience, c'est-à-dire par le déploiement des contenus inscrits dans la conscience.

<sup>63</sup> En analysant *L'Étranger*, Sartre écrit que la construction du récit se fonde sur la jonction des phrases isolées sans aucun lien entre elles ainsi que sur le découpage du présent sans liaison temporelle avec le passé ni avec le futur. Il associe ce découpage de la phrase et du temps à une île. Sartre écrit : "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" ("Explication de *L'Étranger*", In: *Situation I*, p. 117).

savoir absolu. Or, *La Chute* reproduit le discours d'une conscience solitaire qui parle à elle-même, sans vouloir sortir des limites de l'ego absolu se formalisant comme écriture. Et, même si le discours de Clamence devient une écriture se réalisant sous forme d'œuvre et appartenant à une culture, celle-ci ne pourra cependant jamais communiquer avec les autres consciences, car le discours de l'esprit du monde ne vise qu'à promouvoir la stagnation de la parole par l'affirmation de la fermeture de la conscience dans l'enceinte de l'ego absolu. C'est pour cela que Clamence se refuse à continuer son discours au moment où il se souvient de la mer de la Grèce, parce que cette mer-là lui rappelle l'eau qui coule, le devenir du temps; devenir enseignant à l'homme son propre devenir; enseignant le devenir de son essence se produisant au cours de son existence. Cependant, lorsqu'il se souvient de cette mer de jadis, Clamence devient lyrique; et ce lyrisme nous révèle son regret de ne plus pouvoir réaliser une véritable communication avec les autres consciences; il nous révèle son regret de ne plus pouvoir continuer le parcours de compréhension: "Eh! Là, je dérive, moi aussi, je deviens lyrique! Arrêtez-moi, cher, je vous en prie" (C, p.114).

La révolte de Clamence est celle qui n'accepte pas la condition humaine. Il fuit la vérité de l'homme en affirmant une vérité stérile. En fait, Clamence a peur d'affronter la vérité mortelle et relative de l'homme. Il ne désire que régner souverainement en affirmant sa vérité pour toujours. Mais ce règne absolu et cette affirmation pour toujours de l'œuvre signalent la fin de l'écriture, puisque ce règne de la vérité force la fin de l'histoire et du devenir de compréhension. Et cette fin du devenir de la compréhension humaine inscrit *La Chute* de l'humanité de l'homme. Dans *L'homme révolté*, Camus écrit à propos de cette révolte démesurée:

Toutes les pensées révoltées, nous l'avons vu, s'illustrent dans une rhétorique ou un univers clos. La rhétorique des remparts chez Lucrèce, les couvents et les châteaux verrouillés de Sade, l'île ou le rocher romantique, les cimes solitaires de Nietzsche, l'océan élémentaire de Lautréamont, les parapets de Rimbaud, les châteaux [...] illustrent à leur manière le même besoin de cohérence et d'unité. Sur les mondes fermés, l'homme peut régner et connaître enfin<sup>64</sup>.

Mais cette connaissance est stérile puisqu'elle est l'affirmation du solipsisme de la conscience où s'inscrit la liberté d'un esprit solitaire.

En vérité Clamence n'aime pas cette mer pourrie de Hollande, il aime plutôt la mer baignant les pays chauds de la méditerranée; la mer de Grèce où l'existence n'est pas une

---

<sup>64</sup> *Op. Cit.*, p. 316.

abstraction de la conscience, mais la vie charnelle d'un homme partageant le monde avec d'autres hommes, ses frères:

Dans l'archipel grec, j'avais l'impression contraire. Sans cesse, de nouvelles îles apparaissent sur le cercle de l'horizon. Leur échine sans arbre traçait la limite du ciel, leur rivage rocheux traçait nettement sur la mer. Aucune confusion; dans la lumière précise, tout était repère. Et d'une île à l'autre, sans trêve, sur notre petit bateau, qui se traînait pourtant, j'avais l'impression de bondir, nuit et jour, à la crête des courtes vagues fraîches, dans une course pleine d'écume et de rires. Depuis ce temps, la Grèce elle-même dérive quelque part en moi, au bord de ma mémoire, inlassablement... (C, p. 113-114).

Cette mer du passé fait écho à la mer de *L'Étranger* et de *Noces à Tipasa* dans *La Chute*. Mais, là-bas différemment d'ici, l'œuvre était l'ouverture de la conscience à la communication avec d'autres consciences. Là-bas différemment d'ici, l'œuvre était la naissance de la subjectivité par la découverte d'un monde que l'homme partage avec les autres. Là-bas différemment d'ici, l'écriture représentait la possibilité de la communication et du devenir de la compréhension. Et c'est précisément pour cela que c'est des eaux coulant au-dessous du pont des Arts à Paris que vient le rire éveillant la conscience de Clamence à l'événement fondamental qu'il essaie pourtant d'oublier par son discours:

Je sentais monter en moi un vaste sentiment de puissance et, comment dirais-je, d'achèvement, qui dilatait mon cœur. Je me redressai et j'allais allumer une cigarette, la cigarette de la satisfaction, quand, au même moment, un rire éclata derrière moi. Surpris, je fis une brusque volte-face: il n'y avait personne. J'allai jusqu'au garde-fou: aucune péniche, aucune barque. Je me retournai vers l'île et, de nouveau, j'entendis le rire dans mon dos, un peu plus loin, comme s'il descendait le fleuve. Je restais là, immobile. Le rire décroissait, mais je l'entendais encore distinctement derrière moi, venu de nulle part, sinon des eaux (C, p. 46-45).

Et c'est pour cela que c'est des eaux de la mer que vient aussi le cri annonçant la culpabilité de Clamence:

Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal. Il était une heure après minuit [...] J'étais heureux de cette marche [...] Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillé de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque, fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible. Mais je poursuivis ma route, après une hésitation. [...] J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis

s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable (C, p. 81-82).

Et c'est pour cela aussi que c'est des eaux de l'océan que vient *la trace* d'un oubli fondamental réveillant la conscience de Clamence et en lui rappelant le sens essentiel de son existence qu'il a pourtant oublié:

Un jour, pourtant, [...] je me trouvais à bord d'un transatlantique, sur le pont supérieur, naturellement. Soudain, j'aperçus au large un point noir sur l'océan couleur de fer. Je détournai les yeux aussitôt, mon cœur se mit à battre. Quand je me forçai à regarder, le point noir avait disparu. J'allais crier, appeler stupidement à l'aide, quand je le revis. Il s'agissait d'un de ces débris que les navires laissent derrière eux. Pourtant, je n'avais pu supporter de la regarder, j'avais tout de suite pensé à un noyé. Je compris alors, *sans révolte*, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'océan, et qu'il m'avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême (C, p.125-126, nous soulignons)

En Hollande, Clamence est aussi sur l'eau; cependant, aujourd'hui, l'eau de son baptême est devenue une eau amère. Car ici, il est "sur l'eau, une eau plate et monotone, interminable, qui confond ses limites à celles de la terre" (C, p.126). Et Clamence ajoute ensuite: "Nous ne sortirons jamais de ce bénitier immense" (C, p.126). Et l'eau amère du baptême de Clamence est l'eau qu'il a bu en laissant mourir un camarade agonisant dans un passé immémorial lorsqu'il était le chef d'une petite communauté de prisonniers à Tripoli, où il était le responsable de la distribution de l'eau dans le camp:

Le grand problème, dans le camp, était la distribution d'eau. D'autres groupes s'étaient formés, politiques et confessionnels, et chacun favorisait ses camarades. Je fus donc amené à favoriser les miens, ceci était déjà une petite concession. Même parmi nous, je ne pus maintenir une parfaite égalité. Selon l'état de mes camarades, ou les travaux qu'ils avaient à faire, j'avantageais tel ou tel. Ces distinctions mènent loin, vous pouvez m'en croire. Mais, je suis fatigué et n'ai plus envie de parler de cette époque. Disons que j'ai bouclé la boucle le jour où j'ai bu l'eau d'un camarade agonisant (C, p. 147).

L'eau de son baptême est l'eau qui coule de l'écriture de *L'Étranger* où le narrateur naissant des pages du récit crie l'absurdité de l'existence<sup>65</sup>, le non-sens de la vie humaine en

---

<sup>65</sup> "Mais à cause de toutes ces longues phrases, de toutes ces journées et ces heures interminables pendant lesquelles on avait parlé de mon âme, j'ai eu l'impression que tout devenait comme une eau incolore où je trouvais le vertige" (E, p. 153; nous soulignons).

annonçant sa révolte en face d'un monde silencieux qui ne répond pas à ses contestations. Mais l'eau de son baptême est amère dans *La Chute*, parce qu'elle porte aujourd'hui une unique face de la double vérité de l'absurde et de la révolte. Là-bas, l'eau enseignait que l'affirmation du non-sens reposait sur l'affirmation de l'écriture; car celle-ci était hier comme l'eau des larmes de l'homme en deuil. Hier, l'écriture était l'expression de la révolte de l'homme en face du non-sens du monde. Là-bas, dans *L'Étranger*, l'écriture était le pleur d'un homme clamant pour l'émergence d'un sens. La passion et le désir inscrits dans ce pleur imposait hier l'exigence d'écrire sur la chair humaine le désir de transparence et la soif d'unité qui est au-dessous de la révolte camusienne. Mais aujourd'hui l'eau de son baptême ne porte que la négation de la révolte. Il n'existe plus l'affirmation de la vie qui est pourtant au-dessous du mouvement de révolte, donnant de la positivité à la négativité du refus.

L'eau du baptême de Clamence est l'eau naissante dans *L'Étranger* qui est devenue l'écriture sous forme de désir. Ainsi, là-bas et ici, hier et aujourd'hui, ce désir expose la même exigence, à savoir celle d'écrire sur les eaux de la mer les mots qui devront s'écrire plus tard sur la terre. Camus écrit dans *L'homme révolté*: "La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible. Mais son élan aveugle revendique l'ordre au milieu du chaos et l'unité au cœur même de ce qui fuit et disparaît. Elle crie, *elle exige*, elle veut que le scandale cesse et *que se fixe enfin ce qui jusqu'ici s'écrivait sans trêve sur la mer*"<sup>66</sup>. Alors il faut écrire sur l'essence de l'homme ce qui s'écrit d'abord sur l'existence humaine. Il faut écrire sur le désir de l'homme ce qui s'écrit sous forme d'intentionnalité dans le monde concret de l'humanité. se révèle ici la dialectique constituant le parcours de compréhension de Camus: écrire les larmes dans le bouquin de l'âme de l'homme pour graver plus tard les traits de cette écriture salée sur la chair sensible du corps incarné, c'est-à-dire pour instituer plus tard le sens de ces larmes dans le monde concret de la matière<sup>67</sup>.

Clamence pense raconter l'histoire de sa vie, mais il ne parle que pour fuir l'entente de la vérité essentielle cachée dans son passé. Vérité signalant le passé immémorial, passé sans mémoire fuyant du repérage du passé; mais parlant pourtant sans parler d'un enseignement appris par le corps du héros de jadis et jamais rendu lisible par le récit de la mémoire. Car, de même que

---

<sup>66</sup> *Op. Cit.*, p. 21-22; nous soulignons.

<sup>67</sup> Ce qui est intéressant dans *L'Étranger*, c'est la référence du narrateur au fait qu'il colle certains articles qu'il trouve amusants dans un cahier et que ce qu'il colle est un réclame de sel: "Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. Je l'ai découpé une réclame de sel Kruschen et je l'ai collée dans un vieux cahier où je mets les choses qui m'amuse dans les journaux" (*E*, p. 34).

la conscience d'hier du narrateur de *L'Étranger* n'a pas su donner de représentation à l'apprentissage du héros au moment de l'expérience sensible, l'esprit d'aujourd'hui ne réussit pas à inscrire la signification de l'apprentissage de la conscience dans le discours de la conscience monadique.

Ici et là-bas, les erreurs de la vie ne sont pas vraiment comprises. Les erreurs restent dans l'abstraction de la conscience. C'est-à-dire que la compréhension de la conscience ne sort pas de ses limites. La vie nouvelle ne serait jamais concrétisée au cours de la temporalisation par l'apprentissage de la conscience.

Cependant, Clamence sait que cette signification irréalisée dans le monde concret ne cessera jamais de le poursuivre, puisque cette signification essentielle demeure vivante au centre de cette pensée d'où jaillit l'existence intemporelle de l'esprit absolu qui prend la parole aujourd'hui: "Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême. Ici encore, dites-moi, ne sommes-nous pas sur l'eau? Sur l'eau plate, monotone, interminable, qui confond ses limites à celles de la terre?" (C, p.126). Et c'est à ce moment-là que Clamence écoute les cris de goélands invisibles; mais encore une fois, l'esprit absolu est incapable de comprendre la signification de ces cris, car ils clament précisément une signification que l'homme n'est pas capable d'écouter: "N'entendez-vous pas les cris de goélands invisibles? S'ils crient vers nous, à quoi donc appellent-ils?" (C, p.126).

Qu'est-ce que ces oiseaux crient? Ils crient l'émergence de l'exigence de se jeter dans les eaux pour sauver finalement l'*autre* et soi-même, sacrifiant ainsi sa vie pour la donner à l'*autre*. Ils crient l'exigence d'abolir la mort de l'*autre* par l'inscription de sa mort propre au moment de la rencontre du *moi* et d'*autrui*.

Néanmoins cette solution est la seule que l'esprit du monde ne pourra jamais réaliser. Puisque l'esprit parlant aujourd'hui est né au moment d'une autre rencontre qui s'est produite dans le passé dans une autre écriture. Et dans cette rencontre passée, le héros qui a rencontré *autrui* a répondu à l'entente des trois notes de musique venant d'*autrui* par les quatre tirs de revolver. De même qu'hier le héros a laissé mourir son prochain, aujourd'hui l'esprit naissant de ce héros du passé laisse mourir l'innocence de cette femme qui se jette dans l'eau de la Seine. Car, comme Clamence l'explique lui-même: il est trop tard...heureusement il est toujours trop tard... pour oublier soi-même et entendre la voix de la bonté et de l'infini venant du fond de

l'océan aujourd'hui, comme elle venaient hier du chant et du visage nu de l'Arabe le jour du meurtre. L'unique certitude que Clamence possède aujourd'hui est celle annonçant l'impossibilité d'oubli de soi, car l'eau de son baptême est celle même que le héros de jadis a bu à la place de l'*autre* le jour de l'assassinat de l'Arabe. Ainsi, que Clamence nous l'apprend par l'histoire qu'il raconte à son interlocuteur:

Voyez-vous, on m'a parlé d'un homme dont l'ami avait été emprisonné et qui couchait tous les soirs sur le sol de sa chambre pour ne pas jouir d'un confort qu'on avait retiré à celui qu'il aimait. Qui, cher monsieur, qui couchera sur le sol pour nous? Si j'en suis capable moi-même? Écoutez, je voudrais l'être, je le serai. Oui, nous en serons tous capables un jour, et ce sera le salut. Mais ce n'est pas facile, car l'amitié est distraite, ou du moins impuissante. Ce qu'elle veut, elle ne le peut pas. Peut-être, après tout, ne le veut-elle pas assez? Peut-être n'aimons-nous pas assez la vie? (C, p. 39-40).

Cette histoire révèle la question centrale de l'écriture: qui couchera sur le sol pour nous? Personne. Cette évidence s'expose de façon définitive. Mais peut-être cette question n'est-elle pas formulée de façon adéquate. Peut-être la question devrait-elle être formulée autrement, et ainsi nous demandons: quand nous nous coucherons sur le sol pour vous sauver? Mais le raisonnement de Clamence explique pourquoi la question ne peut pas être posée de manière inverse. Il soulève la supposition que peut-être nous n'aimons pas assez la vie. Cette supposition expose la signification centrale du récit: nous n'aimons pas assez la vie, parce qu'il faut comprendre que la vie de l'*autre* représente le sens de notre propre vie. À la fin du récit, Clamence révèle à son interlocuteur la possibilité de celui-ci pouvoir se jeter dans le fleuve sauvant ainsi la jeune fille. Il joue avec cette possibilité impossible en indiquant que ce geste de solidarité sauvera, non seulement cette femme qui se jette dans  
, la Seine, mais les deux, victime et bourreau; puisqu'une autre compréhension de l'être humain aura lieu et que cette compréhension enseignera que la survie du *même* dépend de la survie de l'*autre*:

Prononcez vous-même les mots qui depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche: "*O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!*" Une seconde fois, hein, quelle imprudence! Supposez, *cher maître*, qu'on nous prenne au mot? Il faudrait s'exécuter. Brr...! L'eau est si froide! Mais rassurons-nous! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement (C, p. 169-170; nous soulignons).

Il faut remarquer dans cette citation l'appel que Clamence fait au lecteur pour que celui-ci répète les mots qui n'ont pas été prononcés dans son discours. Il clame la nomination d'une signification qui contredirait son discours. Cela signifie que l'œuvre dans sa totalité est ambiguë. D'un côté, elle affirme la vérité prononcée par le discours de Clamence. Mais, de l'autre côté, elle affirme le contraire du discours prononcé. Ainsi, la vérité de l'écriture s'oppose à la vérité du récit; la parole de l'écriture s'oppose à la représentation du récit. D'un côté, le discours de la représentation affirme l'impossibilité de tout geste de solidarité. De l'autre, la parole de l'écriture affirme le désir de voir ce geste de solidarité s'inscrire dans le monde.

Cependant, une certitude reste inébranlable dans la totalité de l'œuvre : l'homme est incapable de dépasser et de sublimer ses erreurs dans sa vie concrète, car celle-ci ne se répète pas pour la deuxième fois. L'existence concrète ne possède pas une seconde occasion pour annuler et refaire ce qui a été fait. L'expérience concrètement vécue reste pour toujours renfermée dans un passé absolu et irréversible.

Néanmoins, l'écriture porte l'impensé de la pensée. Celle-ci offre à l'homme cette occasion de revivre pour une seconde fois l'expérience concrètement vécue dans la vie empirique. Cependant, cette réalisation de l'écriture est une réalisation virtuelle. Elle revit le sens de l'expérience. La compréhension du sens de l'expérience indique l'ouverture de l'expérience à l'infinitude des possibilités; à l'infinie plasticité de l'imaginaire. Par l'écriture, la vie comprise se réalise sous forme de signification. La matérialité de cette signification est diaphane et encore sans substance. Mais elle donne allégeance à la pensée et à la vie rendues lourdes par le souvenir des erreurs commises dans le passé.

Cependant, comment donner matière à l'invisible du visible?

Selon nous, c'est le lecteur qui doit rendre matière à la forme abstraite de signification de l'expérience de l'écriture. L'écriture permet le dépassement des erreurs d'un homme sous forme de possibilités. Elle fait appel aux générations futures pour réaliser le geste qu'elle ne porte que sous forme de possibilité; qu'elle porte sous forme d'utopie annonçant la transcendance possible des contenus empiriques. Mais la transcendance qu'elle porte en son sein ne se réalise pas sur le sol de l'existence de l'homme inscrite dans l'écriture. Le récit porte à peine l'appel clamant pour la réalisation du projet de signification dans la vie concrète de l'homme qui est au-dehors d'elle-même, à savoir le lecteur.



Il faut remarquer qu'à la fin du récit, Clamence appelle son interlocuteur maître. Le maître, c'est le propriétaire du café Mexico-City. Nous avons dit précédemment que celui-ci représente la génération passée qui n'a pas su donner une voix au silence et une substance à l'absence que l'écriture antérieure annonçait. Alors, nous demandons: la génération à venir sera-t-elle comme celle du maître qui annonce l'absurde et l'oubli de l'*autre* se refusant à concevoir le désir qui soutient l'absurde? La génération à venir sera-t-elle comme celle du maître qui parle de la négation du discours sans comprendre que cette négation repose à la fois sur une positivité antérieure au projet d'écriture et sur une signification postérieure qu'elle clame comme sa vérité? La génération à venir sera-t-elle une génération qui affirmera pour toujours le silence et l'absence de l'écriture antérieure? En effet, ne pas entendre le silence de l'*autre* signale la permanence de la voix du maître affirmant son ignorance et sa méfiance: "Notre hôte, à vrai dire, en a quelques-unes [d'arrière-pensées], bien qu'il les nourrisse obscurément. À force de ne pas comprendre ce qu'on dit en sa présence, il a pris un caractère défiant" (C, p. 9).

Quand Camus écrit à propos de l'écriture absurde dans *Le mythe de Sisyphe*, il indique qu'elle doit rester circonscrite par les possibilités de l'expérience empirique, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas proposer une évasion au-delà des contenus de la représentation et du langage:

Décrire, telle est la dernière ambition d'une pensée absurde. [...] L'explication est vaine, mais la sensation reste et, avec elle, les appels incessants d'un univers inépuisable en quantité. On comprend ici la place de l'œuvre d'art. [...] Elle marque à la fois la mort d'une expérience et sa multiplication [...] On aurait tort d'y (dans l'univers magnifique et puéril du créateur) voir un symbole et de croire que l'œuvre d'art puisse être considérée enfin comme un refuge à l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde et il s'agit seulement de sa description. Elle n'offre pas une issue au mal de l'esprit. Elle est au contraire un des signes de ce mal qui le répercute dans toute la pensée d'un homme<sup>68</sup>.

Ici, Camus affirme que l'œuvre ne doit pas dépasser la chair. Cependant, nous pensons que c'est le refus de la réalité qui écrit l'œuvre. Pour nous, l'écriture est renfermée dans une représentation que pourtant elle refuse. À notre avis, l'acte d'écrire réalise le refus de la représentation donnée. Albert Camus explique l'élan fondamental qui écrit l'œuvre d'art de la façon suivante : "Mais pour la première fois, elle fait sortir l'esprit de lui-même et le place en face d'autrui, non pour qu'il s'y perde, mais pour lui montrer d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés"<sup>69</sup>. Certes, il faut accepter la condition inchangée de l'homme enseignant l'absurde de l'existence

---

<sup>68</sup> *Op. Cit.*, p. 131-132.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 132.

humaine; cependant, ce n'est pas l'acceptation qui écrit l'œuvre elle-même. Par une analyse de l'œuvre de Kafka, Camus explique: "Je reconnais donc ici une œuvre absurde dans ses principes. Pour *Le Procès*, par exemple, je puis bien dire que la réussite est totale. La chair triomphe. Rien ne manque, ni *la révolte inexprimée [mais c'est elle qui écrit]*, ni *le désespoir lucide et muet [mais c'est lui qui crée]*, ni cette étonnante liberté d'allure que les personnages du roman respirent jusqu'à la mort"<sup>70</sup>. Par cette analyse de Camus lui-même, nous comprenons que ce qui est refusé par l'écriture c'est précisément ce qui la constitue comme écriture, à savoir la révolte et le désespoir. Pourquoi? Parce que l'écriture engage de façon sous-entendue un projet du monde au-dessus du monde décrit par la représentation.

C'est dans cette perspective que nous comprenons que le refus de transformation de la nature de l'homme inscrit par le discours de Clamence n'est que l'appel de l'auteur qui reste au-dessous ou au-dessus du discours renfermé dans l'enceinte de la représentation. Et cet appel de l'auteur clame la signification inverse de celle proclamée par l'orateur du récit: "Allons, avouez que vous resteriez pantois si un char descendait du ciel pour m'emporter, ou *si la neige soudain prenait feu*. Vous n'y croyez pas? Moi non plus" (C, p.168; nous soulignons).

Nous pensons que la métaphore "la neige soudain prenait feu" précise l'impossibilité la plus radicale: la transformation de la nature, celle se produisant au centre du monde naturel. L'orateur vient de dire que les oiseaux qui planent au-dessus de la terre pourraient peut-être descendre en apportant la bonne nouvelle: "Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus, les richesses et les peines seront partagées et vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol pour moi" (C, p. 168). Ainsi, Clamence affirme de façon définitive l'impossibilité pour l'homme de vivre dans l'innocence et de réaliser le geste libérateur de générosité vers l'autre. Cependant, nous demandons: la radicalité de cette comparaison proposée par Clamence n'est-elle pas une façon ironique de dire que la transformation de l'homme n'est pas aussi radicale que celle qui devrait transformer les éléments de la nature? Transformer l'eau en feu, c'est la transformation la plus radicale possible. Dormir au sol pour un autre serait-ce une entreprise aussi radicale que celle qui se produit au sein de la nature elle-même? Les deux transformations seront-elles d'un même ordre?

Le feu symbolise la force de la régénération de la matière par la mort sacrificielle qui permet la renaissance d'un nouvel homme. Peut-être l'homme reconnaît-il que la cellule

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 179; nous soulignons.

originnaire signalant la naissance de son existence repose précisément sur *l'être-au-monde-auprès-des-autres*. C'est-à-dire que la reconnaissance de *l'autre* ne serait pas le prolongement de *l'être-au-monde*, mais au contraire, elle serait dans la structure de l'étant jouissant dans le monde – *l'être-dans-le-monde* - qui demeurerait l'inscription du visage de *l'autre* faisant face au *moi* et l'appelant à l'accomplissement de sa responsabilité envers *l'autrui*.

#### 4.2.4 Le mur dans *La Chute*

Nous avons vu précédemment que dans l'œuvre camusienne le mur représente la condition de l'homme. Dans *L'Étranger*, le mur apprenait à Meursault sa condition mortelle, mais c'était précisément à partir de cet apprentissage qu'il découvrait son désir de compréhension, son désir de jugement de la réalité. Et les souvenirs de l'expérience vécue se dessinaient précisément sur la paroi de sa cellule de prisonnier. Et ce dessin se dévoilant sur la paroi de sa cellule lui enseignait la condition humaine signalant aussi bien la mort que la liberté humaine. Ici, c'était l'envers du monde qui se dessinait sur l'endroit du monde.

Dans *La Chute*, au contraire, le mur est l'enceinte de la conscience qui affirme son incapacité de sublimation et sa culpabilité inconditionnelle. Désormais, le mur constitue la prison de la conscience en elle-même, renfermée à jamais dans sa culpabilité. C'est pour cela que Clamence parle de la nécessité de maintenir la porte de sa chambre bien fermée:

Oh! Avez-vous bien fermé la porte? Oui. Vérifiez, s'il vous plaît. Pardonnez-moi, j'ai le complexe du verrou. Au moment de m'endormir, je ne puis jamais savoir si j'ai passé le verrou. Chaque soir, je dois me lever pour le vérifier. On n'est sûr de rien, je vous l'ai dit. Ne croyez pas que cette inquiétude du verrou soit chez moi une réaction de propriétaire apeuré. [...] Je ne m'inquiète donc pas de ma sécurité, mais de moi-même et de ma présence d'esprit. Je tiens aussi à condamner la porte du petit univers bien clos dont je suis le roi, le pape et le juge (C, p. 148-149).

En effet, Clamence aime les cimes: "Arrêtons-nous sur ces cimes. Vous comprenez maintenant ce que je voulais dire en parlant de viser plus haut. Je parlais justement de ces points culminants, les seuls où je puisse vivre. Oui, je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées" (C, p. 30). Nous associons l'amour de Clamence pour les cimes au travail de Sisyphe montant jusqu'au sommet de la montagne avec son rocher. Cependant, par cette montée, Sisyphe reste au-dessus de la montagne en admirant ses conquêtes: "Un balcon naturel, à

cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière, était au contraire l'endroit où je respirais le mieux, surtout si j'étais seul, bien au-dessus des fourmis humaines" (C, p. 31). Tandis qu'à l'époque de *L'Étranger* et *du mythe de Sisyphe*, Camus s'intéressait plutôt au moment où Sisyphe était en bas de la montagne:

C'est pendant ce retour, cette pause que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher<sup>71</sup>.

Nous pensons que tout le discours de Camus à propos de l'acceptation du monde et de l'évidence de l'absurde n'a jamais représenté l'acceptation du non-sens dans son opacité. Pour nous, la jouissance du corps dans la matière du monde n'a jamais signifié pour Camus le refus d'une compréhension - même inexacte ou relative - du monde ou un refus de la vie spirituelle. En fait, l'envers et l'endroit se présentent ensemble dans l'écriture camusienne. Le visible et l'invisible sont toujours associés. Le visible de la condition humaine signalant les travaux de temporalisation et de construction de l'avenir. Et l'invisible de l'imaginaire représentant le travail de l'art, la création et le chant des beautés du monde. Temporalité et extase s'inscrivent dans un seul moment de compréhension. L'envers se révèle précisément sur l'endroit. L'invisible se présente sur le visible. Et le visible s'appuie sur l'invisible. La temporalisation de l'endroit se produit à partir de l'instant soutenu dans l'éternité inscrit dans l'envers. Donc, l'envers enseigne l'endroit et l'endroit permet l'émergence de l'envers.

La pensée de Meursault, tel que celle de Sisyphe, naissait des caves où l'homme ne voyait que les murs de sa prison. Néanmoins, sur ces murs, se dévoilait l'espace ouvert de l'image; image capable d'élever l'homme à la sublimation de l'expérience empirique à travers l'expérience de la conscience: "Quelques jours après, on m'a isolé dans une cellule où je couchais sur un bat-flanc de bois. J'avais un baquet d'aisance et une cuvette de fer. La prison était tout en haut de la ville et, par une petite fenêtre, je pouvais voir la mer" (E, p. 107). Au contraire, Clamence refuse tout emprisonnement. Il désire les cimes et refuse les cellules. Ce faisant, il oublie la condition humaine dans laquelle la vie transcendante de l'homme se révèle: "Je m'expliquais sans peine que les sermons, les prédications décisives, les miracles de feu se

---

<sup>71</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 165.

fissent sur des hauteurs accessibles. Selon moi, on ne méditait pas dans les caves ou les cellules des prisons (*à moins qu'elles fussent situées dans une tour, avec une vue étendue*); on y moisissait" (C, p. 31-32; nous soulignons). Précisément, la prison de Meursault était placée dans une tour et elle s'ouvrait sur une vue étendue, mais cette vue était celle du ciel ouvrant l'espace vide où pouvait s'inscrire l'écriture elle-même: "On m'a changé de cellule. De celle-ci, lorsque je suis allongé, je vois le ciel et je ne vois que lui" (E, p.158). Et la méditation de Meursault se produisait dans cette tour d'où émergeait l'écriture de sa vie; où s'inscrivait la pensée capable de dépasser les contenus de l'expérience empirique.

Au contraire, dans *La Chute*, la limitation imposée à la condition finie de l'homme ne signifie que l'impuissance humaine de dépasser les contenus de l'expérience empirique. Deux fois le récit de Clamence expose la notion de finitude comme celle prescrivant l'impuissance de l'homme. L'une, lorsqu'il parle de la cellule où le prisonnier expose son visage aux offenses des gardiens:

Avez-vous au moins entendu parler de la cellule des crachats qu'un peuple imaginait pour prouver qu'il était le plus grand de la terre? Une boîte maçonnée où le prisonnier se tient debout, mais ne peut pas bouger. La solide porte qui le boucle dans sa coquille de ciment s'arrête à hauteur de menton. On ne voit donc que son visage sur lequel chaque gardien qui passe crache abondamment. Le prisonnier, coincé dans la cellule, ne peut s'essuyer, bien qu'il lui soit permis, il est vrai, de fermer les yeux (C, p. 128).

L'autre, lorsqu'il parle de la cellule où le prisonnier ne peut ni se coucher ni rester debout:

Il fallait se soumettre et reconnaître sa culpabilité. Il fallait vivre dans le malconfort. C'est vrai, vous ne connaissez pas cette cellule de basse-fosse qu'au Moyen-Âge on appelait le malconfort. En général, on vous y oubliait pour la vie. Cette cellule se distinguait des autres par l'ingénieuse dimension. Elle n'était pas assez haute pour qu'on s'y tînt debout, mais pas assez large pour qu'on pût s'y coucher. Il fallait prendre le genre empêché, vivre en diagonale; le sommeil était une chute, la veille un accroupissement. Mon cher, il y avait du génie, et je pèse mes mots, dans cette trouvaille si simple. Tous les jours, par l'immuable contrainte qui ankylosait son corps, le condamné apprenait qu'il était coupable et que l'innocence consiste à s'étirer joyeusement (C. p. 126-127).

Dans les deux cas, Clamence expose le sens de la finitude humaine qui est incapable de surpasser les limites de sa condition. La cellule du prisonnier nous mène à penser aussi aux limites closes de l'écriture, de l'œuvre, de l'art. Elle nous fait penser à la création qui se limite à la description de la vie et qui n'est pas capable de surpasser les déterminations de sa condition.

La cellule de Meursault s'ouvrait hier sur la mer; les murs de sa prison dévoilaient le visage de la vie rêvée. Mais par le récit d'aujourd'hui la cellule n'enseigne que les limites de la condition humaine.

Le mur et la cellule exposent la condition de l'homme, mais indiquent aussi les limites de la création humaine se produisant dans l'existence elle-même. Ainsi la cellule parle de l'écriture elle-même, de l'art; de l'imaginaire de l'homme s'inscrivant sur les murs de l'endroit du monde. Mais les murs d'hier sont ceux qui renferment aujourd'hui la pensée dans la monade de la conscience constituante.

Or, la cellule du malconfort dont parle Clément ne symbolise-t-elle la création absurde? Ce que Clément dit à propos de l'inconfort ne ressemble-t-il pas à ce que Meursault a dit de sa cellule le jour de sa rencontre avec l'aumônier: "À ce moment, il s'est levé à nouveau et j'ai pensé que dans cette cellule si étroite, s'il voulait remuer, il n'avait pas le choix. Il fallait s'asseoir ou se lever" (*E*, p. 172-173). Cependant la cellule dont parle Clément s'oppose à celle dont parle Meursault, puisque la cellule rend l'homme définitivement immobile. Désormais, l'art représente la fermeture de la conscience promouvant la faillite de la création.

#### **4.2.5 Le soleil dans *La Chute***

Dans l'œuvre de Camus, le soleil représente la double condition de l'homme. Il est l'expression du monde concret et matériel. La loi de la nature s'imposant à l'homme. Cependant les possibilités de transcendance s'inscrivent précisément dans le monde concret et matériel. C'est l'endroit qui réchauffe et illumine l'envers. La lucidité émerge de la nature elle-même, du corps, de la sensibilité humaine. Le soleil de clairvoyance émerge du soleil de la fatalité. Le destin se constitue à partir des hasards de l'existence incarnée.

La critique de l'œuvre camusienne affirme que le soleil chez Camus possède une double signification. Le soleil parle de la nécessité et de la fatalité. Il représente la condition humaine et le lieu de la transformation de la condition de l'homme. Il est à la fois nature et histoire. Nature se transformant en histoire. Essence de l'homme se constituant à partir de l'existence. Temporalité émergeant du temps pur de l'imaginaire. Devenir de l'humanité naissant de la matière incarnée. Esprit émergeant de l'âme

Le premier soleil de *L'Étranger* est celui du meurtre. Ce soleil parle de la condition de l'homme; de sa nature, de l'intentionnalité incarnée dans le monde, de l'essence humaine; du savoir incarné dans la chair humaine. Mais c'est à partir de ce soleil de la nature qui s'inscrit l'autre soleil, celui qui parle de la liberté de l'homme; de la conscience humaine; de son pouvoir d'inscrire l'apprentissage de l'esprit dans la matière du monde et dans sa substance incarnée. Par ce soleil-ci, l'âme devient esprit par l'exercice de la lucidité. Le deuxième soleil de *L'Étranger* est celui qui parle de la lucidité, de la conscience illuminant l'expérience vécue. Et le devenir de l'homme s'inscrit par cette transformation de l'essence se concrétisant comme existence. Le soleil est la marque de la nature s'instaurant dans le cours de l'histoire. Il représente l'intentionnalité opérante dans le monde, dans la vie immanente, qui se transforme par les efforts de la conscience, de la liberté et de la lucidité de l'homme

Mais si le devenir ne s'inscrit pas dans l'essence de l'homme? Et si la nature de l'homme n'est pas transformée par l'histoire de la conscience? Alors, il y reste seulement la conscience planant dans la virtualité de l'espace de la représentation. Et c'est à ce moment-là que le langage articule les mots du discours sans porter de sens. Ils sont la pure articulation du discours sans signification, pure rhétorique, pur jeu ironique. Discours qui n'est pas capable de dépasser les limites de la pensée. Tel est le sens du discours de Clamence, tel est le sens du soleil dans *La Chute*.

Dans *La Chute*, le genièvre est l'unique soleil réchauffant le monde immatériel qui constitue la conscience abstraite de Clamence. Le soleil de la lucidité d'hier se transforme en genièvre de l'ironie: "Heureusement, il y a le genièvre, la seule lueur dans ces ténèbres. Sentez-vous la lumière dorée, cuivrée, qu'il met en vous? J'aime marcher à travers la ville, le soir, dans la chaleur du genièvre. Je marche des nuits durant, je rêve, ou je me parle interminablement" (C. p. 17).

Dans *La Chute*, le vrai soleil est absent, parce qu'il n'y a plus aujourd'hui le monde concret soutenant la virtualité de l'écriture. Ici, il n'y a que l'espace abstrait de la conscience signalant l'envers du monde. L'envers survit sans l'appui de l'endroit, il est la demeure de la nuit éternelle. Et la nuit de *La Chute* est une nuit qui ne verra jamais le jour. Cette nuit éternelle planera au-dessus du monde pour toujours, sans jamais pouvoir poser ses rêves dans le monde concret de la matière. La nuit de *La Chute* est une nuit éternelle qui ne se réveillera plus jamais. Elle n'atteindra jamais le jour. Elle ne verra jamais les chemins illuminés par la lumière du soleil,

de l'autre soleil; du soleil qui est absent du discours de Clamence, parce que le monde, la nature, la lumière sont bannis de cet envers où se déploie la pensée de Clamence; pensée enfermée dans l'enceinte de la représentation.

Dans *La Chute*, l'envers règne absolument dans les pages d'un discours qui est pure virtualité; discours planant dans l'espace vide de l'imaginaire. Le soleil du monde naturel est absent du récit; parce que dans *La Chute* la conscience souveraine de Clamence est l'unique astre souverain, roi, Dieu absolu régnant dans les limites d'une surconscience exilée du monde. Clamence transforme son désir d'unité et de clarté en totalité: expression de sa volonté de puissance. Clamence embrasse le monde entier en le transformant en son royaume. Clamence est le soleil. Il est l'ego dont le récit de *La Chute* est l'expression.

#### **4.2.6 Le sel dans *La Chute***

Le sel inscrit dans l'œuvre camusienne enseigne la finitude humaine. Pour nous, le sel parle d'une douleur de vivre et d'un désespoir de mourir. Il est l'expression de la douleur de mourir qui accompagne toute la joie de vivre. Il parle de la condition mortelle de l'homme. Dans toutes les œuvres de Camus, la joie de vivre est toujours mesurée par la certitude de la finitude de la vie. La vérité enseignant la joie de vivre est toujours donnée au même moment que le malheur se dévoile. La vérité est toujours double. C'est au moment où Meursault apprend le sens de malheur que le meurtre inscrit au monde, qu'il comprend qu'il avait été heureux auparavant sur cette même plage ensoleillée. Car la beauté se révèle par la clairvoyance de l'homme lui enseignant sa mortalité.

Le sel est l'unique élément constituant la mer qui s'inscrit dans *La Chute* dans sa pureté. L'eau dans sa pureté apportant la vérité de l'homme représente l'oubli de l'écriture d'aujourd'hui, mais le sel de la mer apparaît dans *La Chute* pour affirmer définitivement que la condition humaine est inchangeable et que la nature de l'homme ne parle que de sa faillite et de sa chute. Dès lors, le sel détaché de l'eau pure demeure dans le ciel de *La Chute*. Le sel n'est plus dans les eaux de l'océan, il est dans le ciel dense de Hollande, car, dans *La Chute*, le sel parle d'un unique côté de l'existence. Clamence est enfermé dans un seul côté de la vie. Il est un esprit sans âme. Il est une pensée sans corps. Il est le sel sans l'eau. L'esprit du monde ne sait que la condition mortelle de l'homme; que la culpabilité de l'espèce humaine. Pourtant, il n'accepte pas



sa condition mortelle de l'homme. Il n'accepte pas que l'amour humain soit toujours incomplet et fini; que la vie humaine finisse et que l'homme ne soit pas Dieu. Il n'accepte pas d'être simplement un homme. Et c'est pour cela qu'il est incapable de dévoiler la transcendance humaine. Il vit la fureur d'une révolte poussée par une nostalgie insatiable.

#### **4.2.7 La nuit dans *La Chute***

La nuit se présente presque pendant tout le récit de *La Chute*. Mais la nuit qui se présente dans ce récit est une nuit différente de celle qui se présentait dans *L'Étranger*. La nuit de *L'Étranger* représentait le moment de solitude et d'entente d'une voix intérieure. Au contraire, Clamence fuit la solitude à travers son bavardage en essayant d'oblitérer l'entente de l'angoisse et de la mort parlant de la solitude humaine et de son incapacité de comprendre l'*autre*. Le discours de Clamence vise à maintenir la certitude de soi à travers une parole sourde aux voix des autres. Clamence est totalement immergé dans l'envers de la vie, mais cet envers ne présente plus son contraire: l'endroit. L'envers de la vie ne se rapporte plus à la vie; il ne représente que la mort de la vie. L'envers vit sans l'appui de l'endroit. L'envers se constitue sans l'endroit. L'invisible de l'existence se construit totalement détaché du visible du monde. L'invisible n'indique plus les références du monde, ne parle plus de l'existence concrète de l'homme. Or, *La Chute* se construit au plan de la signification. Mais ce plan est détaché de la vie. Le récit de Clamence formalise une connaissance sans repères; une connaissance éloignée du sol originel dont elle est née. La pensée de Clamence se développe dans l'espace vide, dans l'abstraction virtuelle de la pensée.

Dès *Le mythe de Sisyphe* Camus parlait de l'importance pour l'homme d'entrer dans la nuit pour dévoiler l'envers du monde et construire des projets humains. Mais à cette époque-là, l'écrivain remarquait que, pour entrer dans la nuit, pour construire des projets et des utopies, l'homme devrait maintenir à l'approche de la main la réalité et la vérité première que le corps et les sens lui enseignaient:

'La prière, dit Alain, c'est quand la nuit vient sur la pensée. – Mais il faut que l'esprit rencontre la nuit', répondent les mystiques et les existentiels. Certes, mais non pas cette nuit qui naît sous les yeux fermés et par la seule volonté de l'homme – nuit sombre et close que l'esprit suscite pour s'y perdre. S'il doit rencontrer une nuit, que ce soit plutôt

celle du désespoir qui reste lucide, nuit polaire, veille de l'esprit, d'où se lèvera peut-être cette clarté blanche et intacte qui dessine chaque objet dans la lumière de l'intelligence<sup>72</sup>.

Mais *La Chute* n'est pas cette nuit polaire rendant visible les objets par l'effort de l'intelligence. La nuit dans laquelle vit Clamence est plutôt la nuit de l'oubli, du désespoir sans lucidité. Clamence est plongé dans la nuit, mais il refuse de la regarder. Cependant, dans le récit, il est toujours possible que la vraie nuit se révèle présente, puisque c'est de la nuit que la différence pourra un jour émerger:

Regardez, la neige tombe! Oh, il faut que je sorte! Amsterdam endormie dans la nuit blanche, les canaux de jade sombre sous les petits ponts neigeux, les rues désertes, mes pas étouffés, ce sera la pureté, fugitive, avant la boue de demain. Voyez les énormes flocons qui s'ébouriffent contre les vitres. Ce sont les colombes, sûrement. Elles se décident enfin de descendre, ces chéries, elles couvrent les eaux et les toits d'une épaisse couche de plumes, elles palpitent à toutes les fenêtres (C, p. 167-168).

Ici, le récit présente la même nuit polaire d'où les significations émergent. Les colombes pourraient peut-être enfin descendre et apporter la nouvelle:

Quelle invasion! Espérons qu'elles apportent la nouvelle. Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus, les richesses et les peines seront partagées et vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol pour moi. Toute la lyre, quoi! Allons, avouez que vous resteriez pantois si un char descendait du ciel pour m'emporter, ou si la neige soudain prenait feu. Vous n'y croyez pas? Moi non plus (C, p. 168).

La mort représente la réalisation du projet, mais la mort représente aussi la disparition de la vie. Et ce qui devra naître de cette mort, ce sera une nouvelle vie. Le feu détruira la nature, en transformant l'eau en air. Mais ici nous percevons que l'ambiguïté de ce texte est absolue. D'un côté, si Clamence meurt, il ne sera plus celui qui donne les significations au monde; sa mort représentera la mort de la vérité qu'il proclame. Mais, de l'autre côté, si l'interlocuteur dort sur le sol pour Clamence, c'est parce que celui-là professe lui aussi le savoir que celui-ci professe par son discours.

De la même façon, une double signification de nuit s'inscrit dans le récit. C'est toujours une seule nuit, c'est toujours la même possibilité qui se présente à l'homme. Mais la nuit de Clamence est la nuit figée, la nuit absolue. La lumière blanche se réfléchissant sur les vitres n'est

---

<sup>72</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 89-90.

plus vue. Clamence refuse de voir des reflets lumineux sur les vitres. Reflets qui exposent les significations apportées par les colombes; significations qui ne sont pourtant pas comprises. Clamence se refuse à entendre les cris des colombes qui survolent Amsterdam. De plus, il est sûr que la neige ne pourra jamais prendre feu; et qu'il ne pourra jamais disparaître de cette vie éternelle de la pensée sans substance, sans être, sans signification.

### 4.3 De l'ouverture à la fermeture d'une pensée

Dans *L'Étranger*, les éléments de la nature indiquent les quatre caractéristiques de l'épistémè moderne. L'image où ces éléments apparaissent inscrit l'espace de la transcendance se réalisant dans l'existence incarnée de l'homme. L'image que le narrateur appréhende ouvre l'empirie au processus de compréhension. Dans *L'Étranger*, l'image apparaît comme l'espace de la transcendance, de la compréhension. L'eau douce apparaissant dans l'image parle de l'origine. Le ciel symbolise l'espace ouvert où s'inscrit la possibilité de transcendance. Le soleil, le mur et le sel représentent la finitude humaine et les possibilités mêmes de l'homme, sa lucidité, sa raison, les travaux de Sisyphe. Mais l'existence de l'homme, c'est la mer; l'eau salée représente l'existence humaine au moment où les réelles possibilités de transcendance de l'homme s'inscrivent dans la propre vie finie. La mer est à la fois l'essence et l'existence humaine fondée dans une unique substance. La mer parle donc de la nature et de l'histoire, de la liberté et du destin. Elle représente le temps qui s'écoule, le devenir de la matière humaine se produisant comme destin et comme histoire.

Certes, *L'Étranger* révèle les déterminations qui s'imposent à l'homme, car ce récit révèle l'existence finie de l'homme et l'impossibilité de transcendance. Il n'apporte pas de savoir constitué ni ne dévoile de contenus positifs. Ce récit dévoile la réelle condition humaine; il montre que l'homme est pris dans les mailles des déterminations de la nature et du langage. Cependant, l'écriture de *L'Étranger* indique les possibilités concrètes à partir desquelles l'homme peut fonder de nouvelles significations. Cette oeuvre montre aussi les possibilités de transcendance; elle révèle la liberté de l'homme face à son destin temporel. Car l'écriture de *L'Étranger* montre le sol ontologique à partir duquel l'homme concrétise la compréhension de l'être; sur lequel l'homme fonde son devenir; où s'inscrivent l'historicité et la temporalité

humaine. Or, l'écriture formalise la négativité de la pensée. Et *L'Étranger* est l'expression de cette écriture essentiellement négative. Et la négativité de l'écriture signale la liberté de l'homme en face des contenus empiriques. En fait, l'écriture de *L'Étranger* fait table rase des significations établies par la société. Ce faisant, il révèle la structure fondamentale à partir de laquelle l'homme peut accomplir la compréhension de soi-même et du monde qui l'entoure. Mais cette compréhension et ce savoir respectent la condition de l'homme: sa finitude.

Bref, *L'Étranger* fait la description de la vie mondaine de l'homme en révélant l'impossibilité régissant l'existence. Mais la description atteint ses propres limites, allant au-delà d'elle-même. En fait, la description dévoile l'horizon de significations entourant la vie ingénue de l'homme percevant. Le récit se transforme en écriture du dévoilement de l'horizon de compréhension de l'être dans lequel s'inscrivent les possibilités du *Dasein*.

Nous pensons que *La Chute* se construit à partir des symboles qui ont été forgés par *L'Étranger*. Cependant, dans le récit actuel, ces symboles subissent une métamorphose radicale. Ils signifient l'envers de ce qu'ils signifiaient auparavant. En fait, le récit de *La Chute* essaie d'épuiser les possibilités inscrites par les symboles de l'écriture antérieure. Mais ces symboles ne sont plus revêtus par l'effort de l'entreprise réflexive essayant de transcender les déterminations réglant la vie incarnée. Désormais, ces symboles sont enfermés pour toujours dans la virtualité de la pensée.

Dans *La Chute*, le jour est totalement absent, car Clamence ne parle à son interlocuteur que pendant le soir<sup>73</sup>. L'orateur de ce récit est immergé dans l'envers du monde représenté par la nuit dans laquelle se déploie son discours. La Hollande est la demeure de l'impensé; elle indique l'envers de la vie; l'invisible du monde où les significations de l'existence peuvent être appréhendées par la pensée. Cependant, dans ce récit, l'envers du monde est détaché du monde concret; il est séparé de la vie concrète qui soutient pourtant la pensée. L'envers du monde est détaché de l'endroit du monde. Alors, les significations ne se dévoilent plus, parce qu'elles se révèlent dans une conscience sans corps, dans un être pensant sans l'être.

Le mur de l'œuvre de jadis signalait les limites de la condition humaine; mais hier ces limites révélaient précisément l'espace dans lequel l'homme pouvait essayer de dévoiler les

---

<sup>73</sup> Il y a seulement une rencontre qui se produit de jour au troisième chapitre, mais l'image d'Amsterdam est si sombre et si obscure qu'elle nous fait penser aux brumes de la nuit. Le sens de la nuit est la pensée elle-même, l'envers du monde, l'invisible du sensible. Nous concevons *La Chute* comme un récit nocturne parce que nous le lisons comme un récit construit dans l'enceinte de la conscience, placé au niveau de la signification pure et éloigné du monde concret et des choses.

possibilités inscrites au seuil de l'existence incarnée. Hier, les limites du mur marquaient justement l'espace où les réelles possibilités de transcendance de l'homme s'inscrivaient. Dans *La Chute*, au contraire, le mur n'est plus le mur qui représentait auparavant la réelle condition de l'homme, sa finitude, sa mortalité, son inhérence dans le temps et dans l'histoire. Dans *La Chute*, le mur n'est que celui renfermant la conscience dans elle-même, la détachant du monde concret dont elle n'est pourtant que le prolongement. Dans ce récit, le mur représente l'enceinte entourant les limites de l'ego transcendantal qui ne parle que pour affirmer le même; détruisant ainsi la possibilité de transcendance qui faisait de l'œuvre antérieure une praxis de l'âme; qui faisait de l'écriture antérieure un moyen de transformation du désir de l'homme.

Dans *La Chute*, le ciel n'est plus le ciel de *L'Étranger* représentant l'espace de la virtualité; l'espace de la création où l'intelligence s'alliait à l'imagination pour rendre visible le monde rêvé et pensé par le narrateur du récit dans les nuits d'insomnie passées en prison. Dans *La Chute*, le ciel d'hier qui possédait toutes les couleurs du prisme devient un ciel gris, sans couleur et plein de nuages; nuages empêchant l'homme de voir le monde qui l'entoure et d'aller au-delà de la perception et de la représentation de la conscience constituante. Dans *La Chute*, le ciel ne révèle plus l'image dans lequel les significations peuvent se révéler. Il y règne un ciel vide de signes, ou plutôt ce ciel gris de Hollande indique encore quelques projets de significations planant au-dessus des têtes des habitants; mais ces significations ne pourront jamais descendre sur le monde concret. Elles restent toujours dans le haut du ciel, comme les oiseaux qui planent au-dessus de la ville sans jamais pouvoir descendre. Si les oiseaux représentent les nouvelles significations planant dans le monde virtuel, alors ils ne pourront jamais se poser sur la vitre séparant la réalité et l'imaginaire. Dans *La Chute*, les sens sont fixés à jamais par la conscience absolue de l'orateur du récit qui se proclame Dieu souverain, unique porteur de la vérité. Dans *La Chute*, le ciel est pur horizon; mais un horizon renfermé dans ses limites de l'ego de la constitution. Le ciel n'est plus l'ouverture de l'infini où la conscience pourrait aller au-delà de l'horizon de la représentation; où la conscience pourrait entendre l'*autre* qui est au-delà de l'horizon de la représentation et du récit de l'ego absolu. La voix de l'*autre* vient en effet de l'infini; mais dans le paysage concentrique de Hollande, il n'y a plus l'infini coupant l'horizon du *même*; il n'y a plus de lecteur placé au-delà de l'horizon de l'œuvre; le lecteur est au-dedans des limites du récit et du discours de la conscience monadique de Clamence.

Dans *La Chute*, la mer n'est plus la mer d'hier qui était source de vie et de mort. Dans le récit actuel, il n'existe qu'une mer pourrie apportant un message que Clamence refuse d'écouter. Et le discours de Clamence n'est que le produit de son refus d'entendre le message apporté par les eaux de la mer; message annonçant la mort et la renaissance toujours possible à partir de la mort; annonçant la régénérescence de l'être; la réversibilité des événements de l'histoire par la récupération du présent absent inscrit sous forme de trace dans le passé vécu. La mer de l'écriture antérieure est une mer pourrie enseignant la vie éternelle d'une pensée stérile qui refuse de mourir. Dans *La Chute*, l'orateur du récit ne parle que pour oblitérer l'entente de la signification fondamentale apportant un message lui enseignant que la mort porte la promesse de régénération, de renaissance; enseignant que l'écriture n'est pas l'espace de l'échec; mais l'espace de l'ouverture à la possible réversibilité des événements empiriques.

Dans *La Chute*, nous ne pouvons plus voir le soleil éclater sa vérité de soleil qui était toujours double. Le soleil de jadis enseignait une double vérité. D'un côté, il enseignait que l'homme est pris dans les mailles de sa condition mortelle, puisque l'incarnation enseignait le fait que l'homme n'était homme qu'au moment où il agissait dans le monde concret. De l'autre, le soleil enseignait que c'était dans le monde concret, dans la sensibilité, dans la vie pratique humaine que s'inscrivait les réelles possibilités pour l'homme d'avoir une prise de conscience; et, en prenant conscience, de pouvoir sublimer les déterminations de sa condition existentielle. Hier, le soleil enseignait que la nature imposait des déterminations, mais aussi que c'était à partir de cette nature que l'homme pouvait dépasser sa condition existentielle. La plasticité du caractère de l'homme demeurait dans sa nature elle-même. Mais, dans *La Chute*, ce soleil d'hier est remplacé par le savoir absolu de l'ego renfermé en soi-même. Aujourd'hui, différemment d'hier, il n'y a plus de possibilités inscrites dans l'empirie, car dans le récit actuel le monde s'est réduit à la conscience elle-même, et l'empirie est disparue du discours de l'œuvre. Dès lors, le discours parle d'une pensée éternelle et stérile, d'une pensée absolue et immuable. Dans *La Chute*, le soleil est un soleil caché ou par la pluie ou par la neige. Il n'existe que le soleil sans lumière ou sans chaleur signalant l'impossibilité de toute transformation de l'être humain. Il n'existe que la chaleur artificielle du genièvre que l'orateur offre à un interlocuteur silencieux; genièvre qui est le symbole de l'intelligence cynique de Clamence qui est capable d'englober toute son existence par sa pensée, mais qui est incapable de dévoiler la différence par l'exercice de la pensée.

Bref, la transcendance qui s'inscrivait hier au centre de l'expérience empirique dans *L'Étranger* est oblitérée par l'évidence absolue de l'impossibilité de sublimation par les efforts de la conscience. La solitude absolue de la conscience dans la monade constituante impose l'oblitération de la communication et la fin de l'histoire, accomplissant ainsi la fermeture de l'horizon de compréhension et la mort définitive du sujet de l'écriture. Puisque la conscience transcendantale d'aujourd'hui est incapable d'entendre la voix de l'*autre* clamant au centre de l'expérience de l'écriture d'hier. C'est pourtant la seule entente qui pourrait permettre à la conscience de Clamence de sortir des limites de l'ego absolu, de la représentation de l'œuvre, du discours et du récit.

### 4.3.1 L'image dévoile l'avenir

Lorsque Meursault qui est en prison fait le repérage de l'histoire de sa vie, il se regarde dans la gamelle de fer. Il croit rire, mais son image lui révèle le sérieux de son visage: "[...] je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieux alors même que j'essayais de lui sourire" (*E*, p. 119). Meursault connaît le oui à la vie, car il est l'homme de la jouissance. Après sa réflexion, c'est-à-dire lorsqu'il devient le narrateur du récit, il découvre le sens du malheur que le meurtre instaure dans le monde. À ce moment-là, le héros jouissant d'autrefois découvre le non de la révolte de Sisyphe.

Lorsque Clamence commence à se souvenir des choses qu'il savait auparavant mais qu'il a oubliées aujourd'hui, il se regarde dans la glace; à ce moment-là, il se croit sérieux, mais son image réfléchie lui apprend qu'il sourit: "Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double..." (*C*, p. 48). Cette image lui apprend la double vérité de l'homme, car lui-même admet qu'il y a quelque chose de bon et quelque chose de mauvais dans son sourire. Pourquoi son sourire est-il double? Parce qu'il lui révèle le vrai sens de la révolte. Car, même étant l'affirmation de la négation du monde vécue, la révolte porte l'enseignement de la valeur qui a été découverte par le héros de jadis le jour du meurtre sur une plage ensoleillée. Le côté mauvais de ce sourire annonce le jugement des autres; et le bon côté met tout à sa place, comme le rire que Clamence entend sur le pont de Paris un certain soir: "[...] ce rire n'avait rien de mystérieux; c'était un bon rire, naturel, presque amical, qui renvoyait les choses en place" (*C*, p. 47).

Dans *L'Étranger*, Meursault appréhende l'image inactuelle se réfléchissant sur une gamelle de fer lorsqu'il est en prison. Dans *La Chute*, Clamence appréhende l'image inactuelle sur une glace lorsqu'il s'enferme dans sa conscience. Dans les deux récits, l'image réfléchie expose l'inactualité de l'homme; elle révèle le temps à accomplir, le futur à réaliser.

Dans les deux récits, l'image est projet et absence. Elle est un travail de repérage et de futurition. Car l'image réfléchit le temps absent, l'inactualité du présent, l'avenir à concrétiser. L'image expose l'espace pictural où l'homme dévoile, non pas le présent, l'actualité, mais le projet de l'avenir s'inscrivant par l'absence dans le présent de l'imaginaire. L'image est l'espace du désir. Elle représente l'expérience transcendantale, l'ouverture de l'imaginaire où l'homme éprouve sa puissance de signification, car, par l'image, la vie empirique rencontre la vie virtuelle. Et l'union de ces deux côtés constitue le sens de l'existence humaine; puisque celle-ci est comme la révolte; elle est tension entre le oui et le non, tel que Camus le définit dans *L'homme révolté*: "[...] la révolte [...] elle dit en même temps oui et non. Elle est refus d'une part de l'existence au nom d'une autre part qu'elle exalte. Plus cette exaltation est profonde, plus implacable est le refus"<sup>74</sup>.

Si la vie est enfermée dans le oui, l'image présente son envers, le non. C'est la vérité de *L'Étranger*. Ici, le discours du narrateur est conduit à découvrir son refus en face d'un savoir institué enseignant le sens de la mort et justifiant le meurtre par le ridicule du discours juridique. Au contraire, si la vie est enfermée dans le non, l'image présente son envers, le oui. C'est la vérité de *La Chute*. Ici, le narrateur appréhende le sens de l'acceptation, du bonheur et de la beauté; significations exilées de son discours.

Clamence est un homme qui a perdu la mémoire des origines de la révolte. Il se refuse aujourd'hui à vivre dans la tension perpétuelle entre le oui et le non exigée par l'existence elle-même. Clamence ne connaît plus que le non de la révolte. Il oublie le oui enseignant le fondement sur lequel repose le mouvement de la révolte; enseignant la jouissance que le héros d'autrefois a éprouvée sur la plage avec Marie et où il a appris le jour du meurtre la douleur de vivre dans un monde déchiré par la disparition d'*autrui*.

Choisissant de vivre dans le non de la révolte, Clamence est entraîné à vivre paradoxalement dans l'acceptation la plus radicale, puisque le non de la révolte est l'expression de son refus de mort. Le non de la révolte conduit l'esprit du monde à vivre désormais une vie

---

<sup>74</sup> *Op. Cit.*, p. 308.



qui est la mort dans la vie elle-même, car cette vie est une vie sans passé et sans avenir. Et il n'y a plus d'avenir parce que Clamence méconnaît son passé immémorial où demeure le oui à la vie parlant de la jouissance du héros d'autrefois; héros représentant la substance sur laquelle se fonde le non de la révolte du narrateur de jadis. Clamence est donc l'incarnation de la pensée d'autrefois sans le souvenir de l'être qui soutenait pourtant l'être pensant de jadis.

Vivant la signification d'un seul côté de la révolte, l'esprit d'aujourd'hui chemine sans repères vers un avenir sans avenir; étant donné que la révolte réalise ici une pensée sans être, une pensée sans matière. L'avenir de la pensée révoltée d'hier se déploie dans le néant de la conscience constituante. L'avenir du mouvement de la pensée d'hier devient un avenir sans avenir, un présent éternel d'une pensée incapable de mourir. Pensée sans être. Pensée sans corps. Pensée sans repères. Clamence déclare la fin du temps, l'aboutissement de l'histoire. Il signale l'Absolu s'incarnant sur la terre. Absolu interrompant le cours du temps et empêchant le devenir d'advenir.

La pensée d'autrefois devient une pensée sans corps, une pensée sans être. Un écrivain sans héros. Un discours sans matière. L'être de la pensée est mort, mais la pensée continue d'être vivante dans la virtualité de l'espace de la représentation. Et cette pensée pure sans être se refuse aujourd'hui à mourir, parce qu'elle désire vivre éternellement dans l'enceinte de la monade constituante.

### **4.3.2 Positivisme et idéalisme**

Dans ce travail, nous essayons de mettre *L'Étranger* et *La Chute* l'un en face de l'autre. Nous pensons que l'un est l'envers de l'autre. En effet, nous pensons que *L'Étranger* est l'endroit de *La Chute* et que *La Chute* est l'envers de *L'Étranger*. Mais, pour nous, *La Chute* est un envers pur sans endroit et *L'Étranger* est l'endroit pur sans envers.

Mais ce qui est paradoxal, c'est que l'idéalisme apparent de *La Chute* qui pourrait nous mener à concevoir ce récit comme l'espace de la représentation où s'inscrivent les possibilités de transcendance de l'homme affirme au contraire la fin de toute possibilité de sublimation. C'est comme si l'envers représenté dans *La Chute* se révélait en effet comme l'endroit. Tandis que l'empirisme apparent de *L'Étranger* qui pourrait nous mener à concevoir ce récit comme l'espace où s'inscrit l'impossibilité radicale de toute transcendance affirme au contraire l'ouverture de

l'homme à la vie authentique, ouverture à l'accomplissement de la compréhension de l'être par le *Dasein*. C'est comme si l'endroit représenté dans *L'Étranger* se révélait en effet comme l'envers. Cela a lieu parce que ces deux écritures sont produites sans leur envers; elles sont détachées de leur envers. Et cela finit par produire l'effet contraire, car l'envers a besoin de l'endroit pour se concrétiser et l'endroit a besoin de l'envers pour se réaliser.

Nous pensons que c'est dans l'existence charnelle et concrète de l'homme que s'affirment les possibilités de transcendance, tel que nous l'apprend l'écriture de *L'Étranger*. C'est la pénétration dans le monde vécu et réel qui conduit l'homme à trouver les possibilités de transcendance. Nous pensons que le positivisme apparent de *L'Étranger* se déploie au niveau de la possibilité de la transcendance. L'empirisme de ce récit conduit paradoxalement à la découverte de la transcendance inscrite dans l'existence de l'homme. Dans *L'Étranger*, l'homme ressent tout le poids des déterminations s'imposant à son existence, mais il est toujours capable d'analyser ces déterminations rendant présent ce qui est absent et exigeant sa formalisation. Lorsque le narrateur du récit reconnaît toute le poids de sa finitude et son inhérence charnelle aux déterminations historiques, culturelles et psychologiques; il est en effet plus proche de son royaume, c'est-à-dire qu'il est plus proche de la possibilité de dévoiler le sens du monde, instaurant ainsi la temporalité de l'existence et le cours de l'histoire.

Au contraire, toute expérience qui se détache du monde concret, de la facticité et de la nécessité, finit par oblitérer les possibilités de transcendance humaine, tel que nous l'enseigne *La Chute*. Ainsi nous croyons que c'est l'évasion au-delà du monde qui finit par conduire l'homme au déterminisme de l'existence. L'idéalisme apparent du récit de *La Chute* se développe dans un positivisme absolu, car la transcendance inscrite dans ce récit conduit l'homme au déterminisme de l'empirie. Dans *La Chute* l'homme ressent tout son pouvoir de transcendance, mais il n'est plus capable de dépasser les contenus des déterminations mondaines. Lorsque l'orateur du discours se sent comme un dieu gouvernant sa pensée, il est en effet en exil; c'est-à-dire qu'il est l'incapable de sublimer les contenus empiriques et d'accomplir le devenir du sens. Incapacité et fermeture qui aboutissent à l'oblitération de la pensée elle-même.

Dans cette perspective, le véritable royaume de l'homme s'annonce au moment où il est en exil vivant la finitude humaine dans le monde. Et le véritable exil de l'homme s'annonce au moment où il est dans le royaume, symbolisé par la fermeture dans la conscience monadique du *cogito*. L'exil que l'homme ressent lorsqu'il est dans le monde lui enseigne en effet la

signification de son royaume: c'est la vérité de *L'Étranger*. Et le royaume que l'homme ressent quand il est au-delà du monde et immergé dans sa conscience lui enseigne en effet le sens de son exil: c'est la vérité de *La Chute*<sup>75</sup>.

La lecture positiviste de *L'Étranger* implique donc la lecture scatologique de *La Chute*. Car si la lecture de *L'Étranger* ne dégage de ce récit que la conscience constituante comme le seul résidu de la description phénoménologique, alors la lecture de *La Chute* devra se réaliser comme une sortie au-delà des limites de cette conscience représentant le savoir absolu.

Mais il y a une autre lecture possible de *L'Étranger* et une autre lecture possible de *La Chute*. Et c'est cette autre lecture des récits camusiens que nous voulons identifier.

### 4.3.3 L'autre discours

Nous pensons que l'écriture de *La Chute* indique une autre signification se dessinant au-dessus ou au-dessous du discours de Clamence. Cette autre signification est celle de l'écriture elle-même exposant le désir de l'écrivain de détruire le savoir se réalisant par le discours de l'orateur. Encore une fois, l'écriture signale une autre signification qui n'est pas celle du discours proféré par le narrateur du récit, mais celle de l'écriture comme espace de l'affirmation de la transformation de l'être de l'homme par la temporalisation et le langage.

De même que l'écriture d'hier était le milieu où la transformation et le dédoublement du *moi* s'inscrivaient, en instaurant ainsi la temporalité et l'historicité du sujet de l'écriture, l'écriture

---

<sup>75</sup> Dans l'ouvrage de Lévi-Valensi nous trouvons cette explication donnée par Camus à propos de son œuvre *L'exil et le royaume* dans lequel *La Chute* aurait dû être insérée. Camus écrit: "*La Chute*, avant de devenir un long récit, faisait partie de *L'exil et le royaume*. Ce recueil comprend six nouvelles: *La Femme adultère*, *Le Renégat*, *Les Muets*, *L'Hôte*, *Jonas* et *La Pierre qui pousse*. Un seul thème pourtant, celui de l'exil, y est traité de six façons différentes, depuis le monologue intérieur jusqu'au récit idéaliste. Les six récits ont d'ailleurs été écrits à la suite, bien qu'ils aient été repris et travaillés séparément. Quant au royaume dont il est question aussi dans le titre, il coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver pour renaître enfin. L'exil, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions y refuser en même temps la servitude et la possession" (p. 181). Dans cette même perspective, nous pouvons citer un autre extrait de commentaire donné par Camus à propos du sens du réel qu'il emploie dans ses ouvrages. Ici, Valensi cite une lettre que Camus a écrite à André Rousseaux qui est dans *Carnets II* (p.3-34) répondant à la critique que ce dernier a fait au moment de la publication de *L'Étranger*. L'auteur écrit: "Vous me prêtez l'ambition de faire réel. Le réalisme est un mot vide de sens [...]. Je ne m'en suis pas associé. S'il fallait donner une forme à mon ambition, je parlerais au contraire de symbole" (p. 121). Lévi-Valensi cite aussi le commentaire que l'auteur a fait à propos de l'œuvre de Melville expliquant le sens du réel à partir duquel l'œuvre doit être construite. Camus écrit: "Comme les plus grands artistes, Melville a construit ses symboles sur le concret, non dans le matériau du rêve. Le créateur de mythes ne participe au génie que dans la mesure où il les inscrit dans l'épaisseur de la réalité, et non dans les nuées de l'imagination" (LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La Chute d'Albert Camus*, p.121).

d'aujourd'hui est l'espace où la possibilité de régénérescence du désir de l'homme s'inscrit par la reprise de la répétition des cercles de compréhension.

L'envers du monde d'Albert Camus représente la possibilité de revivre pour la deuxième fois l'expérience empirique. Cette image invertie reflétant le monde vécu apparaît parfois à l'auteur comme une image plus réelle que le monde concret lui-même. Camus écrit: "Parfois, dans ces 'premières' de théâtre, qui sont le seul lieu où je rencontre ce qu'on appelle avec insolence le Tout-Paris, j'ai l'impression que la salle va disparaître, que ce monde, tel qu'il semble, n'existe pas. Ce sont les autres qui me paraissent réels, les grandes figures qui crient sur la scène"<sup>76</sup>. Mais pour que l'envers enseigne la vérité de la vie, l'homme ne doit pas perdre le contact avec l'endroit, le sol concret de l'existence, le monde vécu à partir duquel la compréhension se déploie.

Cependant dans *La Chute*, l'envers est un envers sans endroit, un invisible sans visible, une pensée sans monde. Virtualité planant dans l'espace abstrait; incapable de devenir matière; incapable de devenir savoir.

Les mêmes symboles repris deux fois par les deux récits placés dans des moments historiques si éloignés l'un de l'autre nous font penser à ce que Camus écrit à propos du symbole dans *Le mythe de Sisyphe* en dissertant sur l'œuvre de Kafka. Camus écrit: "Un symbole, en effet, suppose deux plans, deux mondes d'idées et de sensations et un dictionnaire de correspondance entre l'un et l'autre. C'est ce lexique qui est le plus difficile à établir. Mais prendre conscience de deux mondes mis en présence, c'est se mettre sur le chemin de leurs relations secrètes"<sup>77</sup>. Dans notre travail, nous pensons avoir dévoilé cette même correspondance établie entre deux mondes par l'utilisation des symboles. De plus, nous pensons que ce que Camus écrit à propos de l'œuvre de Kafka se rapproche davantage de la relation que nous voulons établir entre les deux œuvres de Camus lui-même. L'auteur écrit: "Chez Kafka ces deux mondes sont ceux de la vie quotidienne d'une part et de l'inquiétude surnaturelle de l'autre"<sup>78</sup>. Nous pensons que chez Camus la vie quotidienne est décrite par *L'Étranger*, tandis que l'inquiétude surnaturelle est décrite par *La Chute*. Ensuite, Camus écrit: "Il y a dans la condition humaine [...] une absurdité fondamentale en même temps qu'une implacable grandeur"<sup>79</sup>. Or, selon nous, c'est ce même paradoxe que

---

<sup>76</sup> Préface de *L'envers et l'endroit*, p. 23.

<sup>77</sup> *Op.Cit.*, p. 176.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 176.

Camus met en évidence en reversant dans *La Chute* les symboles de *L'Étranger*. Nous pensons que la grandeur de l'homme repose sur la vie absurde elle-même. L'écrivain complète son raisonnement: "L'absurde, c'est que ce soit l'âme de ce corps qui le dépasse si démesurément"<sup>80</sup>.

Le discours de Clamence disant l'impossibilité de toute sublimation se produit pourtant dans l'envers du monde qui est l'espace des possibilités humaines. L'envers du monde est l'espace de l'imaginaire où s'inscrivent les possibilités. Clamence est toujours immergé dans cette nuit qui peut devenir jour, car de même que: "La Chute se produit à l'aube" (C, p. 166). La possibilité de renaissance se produit à l'aube. Dans *La Chute*, le paysage de Hollande symbolise le négatif du monde, l'envers du monde; l'espace négatif d'où les possibilités de transcendance jaillissent; l'espace de l'écriture où les choses elles-mêmes se révèlent.

Tandis que le discours de Clamence voile les choses elles-mêmes et leur absence, au contraire, l'écriture de *La Chute* montre la place des choses elles-mêmes au centre du récit. C'est le vide laissé par le tableau volé, c'est le paysage négatif de Hollande; ce sont les oiseaux survolant la ville. Tout cela indique l'absence présente des choses elles-mêmes que la pensée n'arrive pas à dévoiler par le discours, puisque celui-ci est renfermé dans les limites de la doxa et du langage institué.

Mais il faut préciser ici que les choses elles-mêmes ne signifient pas la réalité de l'expérience empirique se référant aux événements passés qui sont en effet irréversibles. Mais, au contraire, les choses elles-mêmes sont celles qui forcent la pensée à penser, qui forcent la perception à sortir de son immanence; ou plutôt qui forcent la pensée à vivre dans la plénitude de l'imaginaire; dans l'immanence de l'image qui n'est pas celle de l'être pur; mais de l'être mélangé au néant. Les choses elles-mêmes sont la réunion de l'être et du non-être rassemblés dans l'espace immanent de la transcendance de l'imaginaire. Les choses elles-mêmes sont les choses se dévoilant dans l'horizon où elles se révèlent. En fait, quand les choses elles-mêmes se révèlent, c'est le halo d'absence qui se dévoile; c'est l'absence entourant l'expérience empirique qui s'expose. Et c'est l'écriture qui révèle l'espace où choses elles-mêmes ne sont pas seulement celles aperçues par la perception; mais aussi celles découvertes par la pensée transcendantale inscrite dans l'imaginaire, pensée se réalisant pourtant au cœur de la perception elle-même.

À la fin de chaque rencontre de Clamence avec son interlocuteur, lorsque s'approche l'aube d'un nouveau jour à venir qui se révèle à l'horizon du récit, les mots que Clamence profère

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 177.

se laissent contaminer par une fatigue. Cette fatigue révèle que Clamence lui-même reconnaît la faillite dans lequel son discours le conduit. Au-delà ou au-deçà du discours proféré par Clamence vient alors s'inscrire une autre parole disant une vérité différente de celle annoncée par le discours de Clamence. Et cette parole au-delà ou au-deçà du discours de l'orateur clame un lecteur à venir qui pourra interrompre le discours proféré pour affirmer la signification de l'écriture.

Selon nous, les deux écritures – *L'Étranger* et *La Chute* - ne représentent pas le monde de la représentation, du récit, mais le monde du texte; les deux récits ne signalent pas le langage de l'intentionnalité apparaissant à la surface des deux écritures et constituant le discours des deux narrateurs des œuvres respectives; mais, au contraire, ces deux récits signalent la parole de la non intentionnalité; de la volonté; parole menant l'homme à sortir de son immanence et à ouvrir l'espace de la représentation qui est l'espace de l'imaginaire où s'inscrivent les significations, le temps et la possibilité de communication des consciences diverses. Les significations et le temps viennent de *l'autre*; ils viennent de *l'infini*; infini coupant l'horizon fini du *moi*. *L'autre* et le temps sont dévoilés par la conscience non-intentionnelle qui accompagne la description phénoménologique de la conscience intentionnelle.

Quelle signification enseigne *l'autre* au sujet de la conscience constituante? Quel temps est inscrit par *l'autre* dans l'immanence de la conscience du sujet de la constitution? *L'autre* parle de la signification signalant la possibilité de refaire l'histoire de l'homme de l'intentionnalité par l'écoute de l'appel de l'homme de la volonté. Il parle de la signification enseignant la possibilité de refaire les pas de la vie vécue du héros de jadis d'après les mots de l'écriture qui expose le passage de la vie concrète à la vie de la pensée. Il parle de la possibilité de refaire la vie vécue par l'écoute du silence de l'écriture de jadis enseignant la souffrance d'un héros en face d'un homme qu'il pourrait avoir aimé, mais qu'il a pourtant tué sous le soleil de deux heures d'un après-midi. Il parle de la possibilité de refaire la vie vécue d'après les désignes de la vie rêvé, lorsque le héros de jadis est devenu l'écrivain de sa vie. Le temps venant de *l'autre* est le temps mort de l'inspiration de l'écrivain le rapprochant de l'écoute du droit de vie de *l'autre*, *autrui*, l'Arabe; écoute entendue par le héros de jadis; mais qui est en retard, ne vient que plus tard s'annoncer à l'écrivain par l'établissement de la mauvaise conscience<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Dans le chapitre suivant, nous allons préciser le sens de la mauvaise conscience dont nous parlons ici.

#### 4.3.4 Au-delà de l'horizon de compréhension de *La Chute*

Nous proposons que *L'Étranger* ouvre l'horizon de l'épistémè moderne. L'homme y apparaît comme sujet empirique-transcendantal découvrant sa finitude et, à partir d'elle, dévoilant les possibilités concrètes de transcendance. Dans ce récit, c'est dans l'expérience empirique elle-même que demeure l'impensé dévoilant le sol des significations soutenant la compréhension humaine. De plus, nous proposons que *La Chute* reprenne l'horizon d'interprétation ouvert dans *L'Étranger* en le complétant, non seulement pour développer cet horizon jusqu'à ces limites, mais pour le soumettre à une critique radicale capable d'en révéler ses impuissances; en effet, les interprétations développées dans cet horizon n'ont pas su réaliser les potentialités inscrites dans l'existence incarnée du héros qui soutient la pensée s'inscrivant par ces deux récits camusiens. Dans cet horizon de compréhension, l'homme est à jamais incapable de dépasser les déterminations imposées par la condition humaine.

En analysant l'œuvre d'Albert Camus de *L'Étranger* à *La Chute*, nous percevons l'inscription de la trajectoire d'une pensée se développant dans l'horizon de compréhension de l'épistémè moderne depuis sa naissance jusqu'à sa fin. En analysant l'œuvre camusienne à partir d'une compréhension naissant dans *L'Étranger* et aboutissant dans *La Chute*, nous pouvons affirmer que ces deux œuvres dévoilent aussi bien les fondements ontologiques de la compréhension se produisant dans l'épistémè moderne que la saturation de cette compréhension se déployant à partir de ces fondements.

Dans cette perspective, nous croyons que l'écriture de *La Chute* mène la compréhension dévoilée dans *L'Étranger* jusqu'à ses limites, pour permettre son accomplissement, en révélant ainsi la nécessité d'entreprendre une destruction finale à partir de laquelle de nouvelles possibilités de transcendance pourront plus tard s'affirmer. Car les contenus de l'écriture de *La Chute* présentent l'œuvre de Camus dans sa totalité. Tous les symboles, images et métaphores de sa création sont représentés dans ce récit; mais, désormais, tous les symboles apparaissent revêtu par une ironie destructrice. Tout ce qui a été dit auparavant est aujourd'hui affirmé comme une impossibilité: impossibilité de la reconnaissance de l'*autre*, impossibilité de dépasser les contenus empiriques de l'existence personnelle. Mais cette ironie imprime dans l'écriture le désir de destruction de l'expérience d'écriture de jadis, annonçant ainsi une possible renaissance d'une autre écriture et d'une autre œuvre se déployant désormais dans un autre horizon de

compréhension. Car, en réalisant le trajet allant de la naissance jusqu'à l'aboutissement d'une compréhension, Camus expose son désir de dépasser l'horizon de compréhension dans lequel son œuvre se développe. Car l'horizon de compréhension dévoilé par *L'Étranger* et attendant sa fin dans *La Chute* décrit le mouvement scatologique par lequel s'inscrit le dépassement des limites imposées par cet horizon de compréhension.

Quand Foucault explore l'aspect fondamental de la pensée moderne, à savoir penser l'homme à partir de ce qu'il ne pense pas, il souligne que cette réflexion a entraîné deux conséquences. L'une est le concept de l'inconscient de la psychanalyse; et l'autre est le concept d'intentionnalité et de contenu inactuel de la phénoménologie de Husserl. Ainsi Foucault présente la phénoménologie de Husserl, non pas comme la suite cohérente de la rationalité héritière du passé, mais, au contraire, comme l'attestation de la grande rupture qui s'est produit dans l'épistémè moderne dans le passage du siècle VIII au siècle XIX. Selon Foucault, la phénoménologie de Husserl est liée à l'interrogation moderne sur le mode d'être de l'homme et de sa relation avec l'impensé:

La phénoménologie [...] Si elle a partie liée, c'est avec la découverte de la vie, du travail et du langage; c'est aussi avec cette figure nouvelle qui, sous le vieux nom d'homme, a surgi il n'y a pas encore maintenant deux siècles; c'est avec l'interrogation sur le mode de l'être de l'homme et sur son rapport à l'impensé. C'est pourquoi la phénoménologie – même si elle est esquissée d'abord à travers l'antipsychologisme, ou plutôt dans la mesure même où, contre lui, elle a fait ressurgir le problème de l'a priori et le motif transcendantal – n'a jamais pu conjurer l'insidieuse parenté, le voisinage à la fois prometteur et menaçant, avec les analyses empiriques sur l'homme; c'est pourquoi aussi, tout en s'inaugurant par une réduction au cogito, elle a toujours été conduite à des questions, à la question ontologique. Sous nos yeux, le projet phénoménologique ne cesse de se dénouer en une description du vécu, qui est empirique malgré elle, et une ontologie de l'impensé qui met hors circuit la primauté du 'je pense'<sup>82</sup>.

Nous pensons que l'extension de la pensée développée dans *L'étranger* jusqu'à la pensée dévoilée dans *La Chute* nous permet d'appréhender le développement d'un raisonnement dirigé par les présupposés de la phénoménologique depuis sa naissance dans l'œuvre de jeunesse jusqu'à sa fermeture dans l'œuvre de maturité. Ainsi, à travers l'interprétation de l'œuvre camusienne, nous croyons pouvoir dégager du récit actuel des arguments pour affirmer que *La Chute* présente l'effort de l'auteur de penser à partir d'une autre forme de pensée; pensée ne se plaçant plus dans les limites de l'épistémè moderne; pensée révélant peut-être le dessein modeste sous forme de mirage d'un autre horizon de compréhension, dans laquelle ce n'est plus la figure

---

<sup>82</sup> *Les mots et les choses*, p. 336.



de l'homme qui s'impose comme unique contenu de la pensée philosophique. Peut-être le sourire dont parle Foucault est-il le même que celui que nous entendons dans sa forme silencieuse dans le récit rhétorique de *La Chute*:

À tous ceux qui veulent encore parler de l'homme, de son règne ou de sa libération, à tous ceux qui posent encore des questions sur ce qu'est l'homme en son essence, à tous ceux qui veulent partir de lui pour avoir accès à la vérité, à tous ceux en revanche qui reconduisent toute connaissance aux vérités de l'homme lui-même, à tous ceux qui ne veulent pas formaliser sans anthropogiser, qui ne veulent pas mythologiser sans démystifier, qui ne veulent pas penser sans penser aussitôt que c'est l'homme qui pense, à toutes ces formes de réflexion gauches et gauchies, on ne peut qu'opposer un rire philosophique – c'est-à-dire, pour une certaine par, silencieux<sup>83</sup>.

Ainsi pouvons-nous peut-être affirmer que *le monde du texte* dévoilé par *La Chute*, différemment du monde représenté par ce récit, porte un discours sur la destruction nécessaire sur laquelle se fonde la naissance d'un nouvel horizon et d'une nouvelle épistémè dont parle Foucault:

Pour réveiller la pensée d'un tel sommeil – si profond qu'elle l'éprouve paradoxalement comme vigilance, tant qu'elle confond la circularité d'un dogmatisme se dédoublant pour trouver en lui-même son propre appui avec l'agilité et l'inquiétude d'une pensée radicalement philosophique -, pour la rappeler à ses possibilités les plus matinales, il n'y a pas d'autre moyen que de détruire jusqu'en ses fondements le 'quadrilatère' anthropologique<sup>84</sup>.

Suivant l'analyse qui fait de *La Chute* un prolongement de la pensée naissante par *L'Étranger*, nous pouvons percevoir qui s'inscrit dans l'œuvre actuelle le refus d'Albert Camus d'un savoir fondé uniquement sur l'évidence de l'homme, tel que le savoir se produisant dans l'épistémè moderne d'après Foucault. Nous pensons que la critique de *L'Étranger* développée par *La Chute* expose l'oubli de l'ouverture de l'homme au monde; ouverture qui a pourtant permis la naissance de la pensée dans la première œuvre de Camus. Car la pensée inscrite par *La Chute* se développe sous le signe de l'oubli du monde qui a été dévoilé par *L'Étranger*. À notre avis, par *La Chute*, Camus dénonce le fait que la réduction phénoménologique ne réussit qu'à apprendre la conscience elle-même comme son résidu. En effet, la conscience monadique de Clémence signale l'oubli du monde qui est pourtant la matière sur laquelle reposait la réduction phénoménologique de *L'Étranger* reprise par *La Chute*. De plus, la pensée phénoménologique oublie que la

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 353-354.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 352-353.

conscience est plutôt le produit de l'affection par l'*autre* – irréductible – que l'effet de l'auto affection du *moi* par soi-même.

Nous pensons que c'est toujours à partir de l'impensé que se prolonge la compréhension de l'être réalisant l'histoire de la pensée humaine. Puisque nous pensons que le récit littéraire se présente toujours comme un discours renfermé dans la représentation établie, indiquant les limites dans lesquelles la pensée se déploie. Ainsi, le langage institué impose un certain savoir, une certaine compréhension dont le discours proféré par le récit ne réussit jamais à dépasser les contenus. Cependant, de l'autre côté, nous croyons que la pensée ne pense pas la représentation ; elle ne pense que ce qu'elle n'arrive pas à penser. Et ce qui force la pensée à penser c'est l'absence de représentation; c'est l'absence de pensée. Nous croyons donc que le jour de l'assassinat, lorsque Meursault dévoile l'horizon au moment où il se trouve en face de l'Arabe, il dévoile tout ce qu'il n'est pas capable de représenter dans cet horizon; il dévoile tout ce qu'il n'est pas capable de penser. En fait, nous croyons que ce jour-là, le héros de l'histoire, qui est devenu le narrateur du récit découvre ce qui est absent dans l'horizon de sa visée. Nous croyons qu'il atteint la visée absente de l'horizon dévoilé par *autrui* qui est en face de lui et qu'il a cependant anéanti par le meurtre. Sa pensée est née de cette tâche d'ombre que sa vision ne réussit pas à dégager. Ce jour-là, le *moi* a aperçu sans s'en apercevoir le champ de vision d'*autrui*.

Expliquons. L'*autre* signale ce que la conscience intentionnelle du sujet de la pensée est incapable de percevoir, de constituer et de représenter. Mais la pensée pense à partir de cette impossibilité de penser. C'est pour cela que nous avons dit auparavant que le vrai résidu de la réduction n'est pas la conscience donatrice de sens, mais l'*autre* clamant son droit de vivre. Le centre de la réflexion n'est donc pas ce que le sujet constitue comme conscience constituante; mais au contraire ce que le sujet ne peut pas constituer; ce qui est déjà constitué dans le monde: l'extériorité absolue qui s'impose à la pensée et qui exige le travail de réflexion, c'est-à-dire *autrui*.

Dans cette perspective, nous trouvons impliquée dans la communication établie entre les deux œuvres, non pas l'activité du sujet constituant, mais au contraire la passivité plus passive que la passivité dont parle Levinas<sup>85</sup>. Car nous croyons que l'espace de l'imaginaire est celui où le désir du héros rencontre l'intuition de l'écrivain; où le désir incarné rencontre l'inspiration

---

<sup>85</sup> Voir la page 263, la note sur la passivité plus passive que la passivité dont parle Levinas.

virtuelle. C'est l'espace de l'image, de la fascination de l'image. L'espace de l'œuvre se révèle donc comme l'espace du désœuvrement. Car, dans l'envers du monde, la perception du héros se lie à l'inspiration de l'écrivain<sup>86</sup>. L'empirie du héros rencontre la transcendance de l'écrivain. Et celle-ci est produite par la rencontre de l'*autre*.

Dans cette perspective, nous croyons que *La Chute* est l'aboutissement de *L'Étranger* dans la mesure où dans ce récit-là la conscience devient le résidu de la réduction. Ainsi, la conscience naissante dans le premier récit atteint sa condition d'Ego absolu dans le deuxième. Cependant, de l'autre côté, si nous envisageons que le résidu de la réduction n'est plus celui prescrivant les limites de la monade individuelle de la conscience; mais au contraire que le résidu est prescrit par l'ouverture à *autrui*; absent pourtant de la représentation et dont la conscience n'arrive pas à dévoiler les contenus; alors nous serons conduits à percevoir que, dans ce cas-là, l'aboutissement de *L'Étranger* ne sera plus le discours proféré par l'orateur de *La Chute*. Désormais l'aboutissement de *L'Étranger* ne sera plus le discours totalisant de *La Chute*. Dans ce cas-là, la pensée inaugurée par le récit de jeunesse de l'auteur ne conduira plus à la totalité de l'ego absolu exposé par la conscience monadique du récit de sa maturité, car la reprise de la réduction devra conduire à la reprise de l'horizon *infini* qui est celui ouvert par la pensée où la vision de l'*autre* coupant l'horizon de la représentation du *moi* percevant se révèle sans toutefois se révéler. Nous voulons dire que l'aboutissement de *L'Étranger* sera, dans ce cas-là, l'*infini* ouvert par la vision d'*autrui* qui surpasse la finitude de la perception et de la pensée. Et cet *infini* se révélant par le champ de vision d'*autrui* qui est pourtant absent de l'horizon de vision du *même*, cet *infini* indiquera l'*infini* habitant le *moi* percevant et le *je* pensant.

Bref, si le résidu de la réduction est la conscience constituante, alors son prolongement conduira au récit totalisant de *La Chute*. Mais, si au contraire le résidu de la réduction est l'horizon de la pensée de l'homme fini coupé par l'*infini* donné par l'horizon d'*autrui*, alors son prolongement conduira à l'*infini* de la pensée qui est l'*infini* lui-même s'inscrivant dans l'écriture elle-même; cet *infini* est donc l'*infini* de la communication s'établissant entre l'auteur de l'œuvre et le lecteur du livre.

Si le silence et l'absence de justifications du droit de vie de l'Arabe sont dans *L'Étranger* la vraie signification de l'écriture; ce silence et cette absence signalent alors l'impensé de la

---

<sup>86</sup> Nous allons préciser le sens de cette rencontre de la perception du héros avec l'intuition de l'écrivain dans le chapitre suivant intitulé *Mort et répétition*.

création camusienne<sup>87</sup>. Et c'est justement à partir de l'impensé que la pensée est menée à se développer, en concrétisant l'histoire de la pensée de la communauté culturelle. Car c'est précisément l'impensé qui ouvre les possibilités de la pensée. Et sans ces possibilités entourant, survolant et donnant l'air à la pensée, celle-ci ne pourra jamais poursuivre son chemin de compréhension, concrétisant l'avenir de la pensée. Mais, si l'impensé continue à être l'impensé de la pensée au cours de la compréhension, alors c'est la fin du parcours de compréhension; c'est la fin de l'histoire; c'est la fin du devenir de la temporalisation que la démarche de la pensée avait institué. Et c'est cette démarche que nous voyons s'inscrire dans *La Chute*.

Mais le vrai impensé de l'écriture d'hier et d'aujourd'hui, c'est l'*autre*. L'homme qui est mort de soif. C'est le héros de *L'Étranger* qui n'est pas Meursault, mais la structure formée par le héros, l'Arabe - ou l'*autre* - et la mère - ou la féminité -, structure se développant à travers le visage de Marie<sup>88</sup>.

*La Chute* exprime le désir de l'auteur de surmonter l'impensé du narrateur de l'œuvre antérieure. L'écriture accomplit le travail de l'interprétation. Ce récit assume la place de la génération future de l'œuvre précédente, il assume la place de la génération ultérieure qui donnera un sens à l'écriture de *L'Étranger*. L'œuvre actuelle essaie donc de donner une positivité à la négation - ou le silence - qui écrivait l'œuvre antérieure; elle essaie de transformer les données inactuelles de l'impensé inscrit dans la pensée d'hier en contenus de la pensée d'aujourd'hui. Mais l'écriture ne peut pas accomplir le processus de compréhension de l'œuvre, car celui-ci appartient à l'histoire et au temps réel de compréhension de la communauté culturelle. Or, il n'y a pas de possibilité de transcendance dans la vie d'un homme. La transcendance s'accomplit au-delà de l'horizon de la vie personnelle. Ainsi, l'écriture d'aujourd'hui inscrit la destruction de l'horizon de compréhension dans lequel l'existence de son créateur se renferme. Ce faisant, l'écriture d'aujourd'hui essaie de permettre la naissance d'un autre horizon de compréhension, d'un autre parcours de temporalisation qui se déploiera dans un autre cadre de représentation. C'est ainsi que nous comprenons l'affirmation de Camus dans la préface de *L'envers et l'endroit* lorsque l'auteur écrit qu'il ne s'intéresse pas aux hommes, mais à

---

<sup>87</sup> La signification de *L'Étranger* n'est pas seulement le silence qui entoure la vie de l'Arabe et qui a été découvert le jour du meurtre par l'effort de la pensée du narrateur du récit; l'écriture signifie le silence et le désir que constitue l'absurde camusien. Si, en lisant l'absurde dans l'œuvre, nous dégageons seulement l'absence de valeur qui nous renvoie au silence de Dieu dans le concept de l'absurde, nous oublions d'entendre le désir clamant pour la valeur qui justifierait aussi bien la vie de l'*autre* que celle du sujet de la pensée, de l'écriture.

<sup>88</sup> Nous allons expliquer cette structure dans le dernier chapitre de ce travail.

leurs destins: “J’ai appris sur moi-même, connaissant mes limites et mes faiblesses. J’ai moins appris sur les êtres parce que ma curiosité va plus à leur destin qu’à leur réactions et que les destins se répètent beaucoup” (*E et E*, p. 28-29). De plus, c’est ainsi que nous comprenons ce que Camus écrit sur cette possible renaissance se produisant à partir d’un horizon de compréhension enseignant à l’homme qu’il n’est pas Dieu et que sa révolte doit être mesurée par l’acceptation de la condition humaine pour que ni la révolte ni l’homme ne périssent dans l’avenir:

Alors, quand la révolution, au nom de la puissance et de l’histoire, devient cette mécanique meurtrière et démesurée, *une nouvelle révolte devient sacrée, au nom de la mesure et de la vie*. Nous sommes à cette extrémité. Au bout de ces ténèbres, une lumière pourtant est inévitable que nous devinons déjà et dont nous avons seulement à lutter pour qu’elle soit. Par delà le nihilisme, nous tous, parmi les ruines, préparons une renaissance. Mais peu le savent<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> *L’homme révolté*, p. 376; nous soulignons.

## **Cinquième Chapitre**

### **Mort et répétition**

## 5.1 Le récit linéaire et le récit cyclique

Comment pouvons-nous expliquer l'ambiguïté que nous constatons dans les deux récits camusiens? Comment expliquer que la lecture de *L'Étranger* qui dégage de ce récit un discours sur l'impossibilité rencontre-t-elle cependant une écriture dévoilant les possibilités de transcendance de l'homme? Comment expliquer que la lecture de *La Chute* qui dégage de ce récit un discours sur l'impossibilité radicale de transcendance rencontre-t-elle cependant une écriture révélant l'urgence de rompre avec l'horizon de compréhension dans lequel se produit le discours pour retrouver au-delà de cet horizon une autre voie, un autre horizon?

Nous pensons que dans les deux récits l'ambiguïté se produit parce que ces deux œuvres sont construites par deux types de discours. L'un est le discours linéaire du récit. L'autre est le discours cyclique de l'écriture.

Reprenons d'abord *L'Étranger* pour comprendre le double discours que nous désirons proposer dans ce chapitre. Nous commençons l'analyse par *L'Étranger* parce que nous pensons que c'est ce récit qui inaugure le parcours de compréhension que nous désirons mettre en relief par notre interprétation de l'œuvre camusienne.

La lecture linéaire que nous proposons jusqu'à ce moment de *L'Étranger* dévoile le procès discursif du récit. Celui-ci met chaque homme constituant le récit - héros, narrateur et écrivain - dans une perspective temporelle. D'abord, se présente la vie vécue par le héros de l'histoire - première partie -; ensuite, la vie pensée et imaginée par le narrateur du récit - deuxième partie -; puis, la réunion de ces deux expériences précédentes réunies par l'écrivain réalisant l'œuvre dans son ensemble par le projet de lecture - le dernier chapitre du livre. Nous croyons que chacune des catégories du récit correspond à une expérience particulière de mort. L'expérience de la mort naturelle de la mère de Meursault correspond à la vie du héros. L'expérience du meurtre de l'Arabe correspond à l'expérience remémorée du narrateur. Et l'expérience de la propre mort se révélant à la fin du récit correspond à l'expérience d'écriture de l'écrivain. De plus, nous pensons que chaque expérience de mort renferme une signification particulière, puisque chacune de ces morts signale un moment de transformation de la compréhension du sujet s'inscrivant au cours de la temporalité constituant l'écriture. Ainsi, nous croyons que chacune de ces morts correspond à une catégorie de la temporalité. La mort naturelle représente le passé de la vie du héros; le meurtre indique le présent de la narration; et la propre

mort signale l'ouverture de l'avenir de l'écrivain constituant l'avènement du livre à venir; car nous pensons que c'est la lecture du récit qui réalise le projet de signification inscrit dans l'écriture, lorsque le lecteur reprend le récit sous forme de livre appréhendant la signification de l'écriture dans sa totalité.

En résumé, la première mort est la mort de la mère exposant la connaissance que Meursault-héros porte de la mort quotidienne et naturelle. Cette mort marque le passé immémorial. La deuxième mort est la mort de l'Arabe enseignant le sens du meurtre. C'est cette mort qui conduit Meursault à réaliser la remémoration de la vie du héros et à entendre les explications données par la société du sens de la mort. Ici, la mort signale le présent de la narration. La troisième mort est la propre mort du sujet de l'écriture qui s'annonce à la fin du récit ouvrant l'avenir absent du sujet de l'écriture. La propre mort révèle la fin imminente de l'homme engagé dans le processus de compréhension. À ce moment-ci, en essayant de racheter l'événement de sa propre mort, Meursault ouvre sa pensée dans deux directions: vers le passé par la remémoration et vers le futur par l'imagination. L'approche de la mort ouvre donc à la fois le passé vécu et l'avenir absent. Néanmoins, comme la mort elle-même ne peut être saisie ni par l'imagination ni par la mémoire, alors, à ce moment-là, c'est la vie elle-même qui recommence. Et à cet instant-là, en révélant la mort impossible, la pensée dévoile la vie renaissante. Et cette vie recommence dans un double sens: vers le passé de la mémoire et vers le futur du projet d'écriture. Dès lors la vie recommence, non plus comme la vie à vivre dans la temporalité réelle et concrète du monde; mais, d'un côté, comme la vie totalisée par le travail de repérage rendant lisible sa signification; et de l'autre, comme la vie ouverte par l'horizon absent du devenir infini de la pensée. Dès lors, la vie renaît à la fois sous forme de souvenir d'un passé absolu et sous forme de projet d'un avenir absent.

Alors, nous proposons que la pensée constituant l'écriture est celle pensant la mort et enregistrant par le processus de compréhension la temporalité du discours. Discours concrétisant l'existence du sujet de l'écriture, car le processus de l'écriture coïncide ici avec le procès de temporalisation du sujet. Donc les trois morts représentent trois sphères de la compréhension du sujet réalisant la temporalité de son existence au cours de la compréhension. Le récit dans sa totalité inscrit une trajectoire temporelle de compréhension depuis sa naissance jusqu'à son accomplissement à la fin du livre. Ici, nous nommons naissance le sol où l'existence empirique du héros se réalise. La naissance est indiquée par la vie du héros, l'homme qui n'a pas encore pris



conscience de son existence et qui suivait le cours de la vie immanente en agissant conformément aux désignes spontanés de sa nature. Le héros c'est Meursault au moment où il n'a pas encore essayé de comprendre sa vie. Et nous présentons précisément l'écriture comme le moyen par lequel le héros innocent et ingénu de la vie mondaine devient le narrateur conscient de la vie réfléchie et plus tard l'écrivain réalisant l'écriture comme temporalisation de l'existence.

La lecture linéaire du texte réalisant la temporalisation du sujet de l'écriture justifie presque tout ce que nous avons dit jusqu'à ce moment de notre analyse. Car c'est la lecture linéaire du récit qui nous révèle le silence comme la signification de l'écriture. C'est la lecture linéaire qui nous dévoile l'absence de la voix parlant de la vie de l'Arabe dans le discours judiciaire proféré par la communauté. C'est la lecture de la temporalisation du sujet de l'écriture qui nous mène à affirmer que l'écriture signale le travail de la conscience et de la pensée, lequel permet à l'homme de réaliser une vérité demeurant pourtant dans la virtualité des lignes écrites dans les pages du livre. C'est la lecture linéaire du récit qui nous permet de concevoir que l'écriture est l'expression de la liberté de l'homme parcourant le chemin de son existence depuis sa naissance jusqu'à sa maturité, lorsque celui-ci s'approche de sa propre mort à la fin du livre. Dans ce travail, nous avons beaucoup parlé du parcours long du récit, puisque la linéarité discursive du récit nous a menés à affirmer que l'écriture est l'inauguration de la temporalité et l'instauration de la conscience et de la liberté du narrateur révélées à la fin du récit. Liberté et conscience affirmant néanmoins l'égalité de la vie vécue du héros et de la vie pensée du narrateur, mais portant cette double inscription comme le contenu différentiel de l'écriture.

Nous pouvons constater que le discours linéaire produit par le narrateur révèle une pensée discursive et rationnelle régie par l'intelligence. Ce discours réalise la pensée de la mort comme une pensée dialectique cheminant vers une synthèse qui se placera à la fin du livre ou au moment où le livre se ferme, signe de l'avenir de la lecture; lecture s'inscrivant hors des limites du livre. Le narrateur est l'homme qui cherche la vérité, qui veut comprendre et réaliser sa compréhension dans le monde sous forme de pensée. Ici, la pensée chemine en avançant vers un futur inconnu s'accomplissant dans la lecture à venir.

Cependant, nous avons constaté que la pensée réfléchissante du narrateur exposée par l'écriture se présente comme une pensée incapable de dire l'émotion pure habitant l'homme qui éprouve l'expérience de mort, le héros. Car la pensée réfléchissante est la pensée de la conscience. Or, le narrateur du récit est l'homme du langage institué et formalisé par la

communauté dans laquelle il vit. Tout le discours du narrateur est marqué par les insuffisances de la pensée prise dans les limites de la représentation et du langage. Face à ses impuissances, le narrateur affirme à la fin de son raisonnement l'absurdité de l'existence et l'absence des valeurs, rien ne justifiant la mort naturelle ni le meurtre qui est l'acte libre d'un homme en face d'un autre homme.

Cependant, nous pensons que nous pouvons faire une autre lecture de *L'Étranger*. Une lecture non plus linéaire respectant la temporalité, passé, présent, futur; mais une lecture verticale révélant la profondeur du récit. Expliquons. Nous pensons que ces trois morts - la mort du passé, la mort du présent et la mort à venir - forme une seule image, et que c'est celle-ci qui constitue l'écriture dans sa totalité. La réunion de ces trois morts dans une seule image nous permet de dégager du texte de *L'Étranger* trois moments fondamentaux parlant d'un unique événement. Événement parlant de la mort ou plutôt de la vie marquée par le sceau de la mort.

Nous réunissons ces trois morts dans une seule image parce que nous pensons que la pensée émerge à la fin du récit. De plus, nous pensons que la mort à venir se dévoilant à la fin du récit conduit le narrateur à rompre avec le discours linéaire de la conscience pour permettre l'émergence d'un autre type de discours. Et nous pensons que cet autre discours ne se déploie plus dans le domaine de la possibilité; au contraire, il se développe dans le domaine de l'impossibilité. Que disons-nous? Nous disons que l'homme qui pense sa mort ne réussit pas à penser sa mort; il pense au contraire à l'impossibilité de penser à la mort. Et c'est ici que tout commence: la pensée, le souvenir, l'imaginaire et l'écriture. Et tout ce qui commence à ce moment-ci transforme l'acte de penser et d'écrire du narrateur en une expérience existentielle s'instituant dans le monde concret par le biais de l'écriture, qui est l'expérience de l'écrivain Meursault. À ce moment-ci, c'est l'éternel recommencement de la vie qui se présente au sujet de l'écriture. Et ce recommencement de la vie se dévoile à partir de l'approche de la mort imminent, mais qui n'arrive jamais. À ce moment-là, ce qui apparaît, ce n'est pas la disparition de la vie, mais au contraire la vie elle-même; la vie recommençant au seuil de la pensée pensant sa fin imminente.

L'écriture est donc ce recommencement de la vie sous forme de pensée. Mais l'écriture n'émerge plus sous forme de récit, d'historiographie, de chronique, de remémoration de l'expérience vécue. Au contraire, l'écriture émerge désormais sous forme de la vie elle-même; vie se réalisant par le biais du désir de vivre le temps qu'il reste à vivre. À ce moment, l'homme

du désir - qui est l'écrivain - n'est pas attaché au *logos* de la société et de la culture; *logos* reproduit par le narrateur du récit. Nous pensons que l'homme du désir se révélant à la fin du récit est plus proche de la vie incarnée du héros de l'histoire que de la vie réfléchie du narrateur du récit. En fait, nous croyons que l'homme du désir réalise à ce moment l'ouverture de l'imaginaire produisant une parole authentique. Parole liant l'intuition de l'écrivain pensant à sa mort à la perception du héros sentant dans sa chair la signification de la mort d'*autrui*. Pour nous, la vie rêvée par l'écrivain se lie directement à la vie vécue par le héros. L'intuition de l'écrivain touche la perception du héros sans la médiation du discours du narrateur. Lorsque la propre mort se présente comme l'avenir imminent à la fin du récit, l'homme n'éprouve pas sa disparition, mais le recommencement éternel de la vie. Ici, la fin du récit renvoie au début du livre. L'écrivain de la fin de l'écriture touche le héros du début de l'histoire. Et c'est pour cela que le début du récit s'ouvre par la mort naturelle de la mère de Meursault; mort représentant ce recommencement éternel de la vie, signalé par le recommencement de l'écriture, mère, mer, temps qui s'écoule.

Nous proposons donc que l'écriture réalise le témoignage de l'écrivain éprouvant dans l'immobilité de l'imaginaire l'arrivée de sa propre mort qui n'arrive jamais. La mort n'est plus le travail du négatif dans le monde; elle n'est plus l'affirmation de la liberté de l'homme lui donnant le pouvoir de mourir en faisant de sa mort le travail de la conscience, tel que le narrateur prétend le faire à la fin du récit. Ici, la mort n'affirme ni ne conclut rien. Car à ce moment, la mort n'est que le témoignage de la fin de l'existence annonçant pourtant le recommencement infini de la vie par la révélation de tout ce qui dans le monde meurt et renaît continuellement au seuil de la vie disparaissante mais qui ne disparaît jamais.

Dans ce chapitre nous voulons réfléchir sur cette image réunissant trois moments parlant d'une même expérience de mort. Le même indicible de la mort est ici trois fois répété. Expliquons. La première répétition indique le silence du héros en face de la mort de sa mère; mort naturelle inscrite dans le passé immémorial du héros de l'histoire. La deuxième répétition représente la flamme de la pensée éprouvée par le narrateur du récit au moment du meurtre, au moment de la mort de l'Arabe. La troisième répétition montre l'immobilité de l'écrivain en face de sa propre mort révélant à l'horizon l'avenir de l'écriture. Ces trois morts sont donc réunis dans une seule image. Elles ne sont plus disposées dans le discours linéaire. Elles forment trois

niveaux de compréhension qui se superposent l'un à l'autre, donnant la signification profonde de l'écriture par les trois répétitions d'une même expérience de mort.

Dans ce chapitre de notre travail, nous voulons dégager du récit un discours statique réunissant les trois expériences de mort dans une seule image constituant l'écriture. Ce discours statique n'est pas un discours qui chemine linéairement vers la synthèse à la fin du livre. Ici, ce n'est pas la linéarité, la dialectique et l'intelligence qui écrivent l'écriture. Au contraire, le texte se présente comme un discours cyclique et répétitif. Et ce qui rend perceptible la différence s'inscrivant dans chaque cycle de la répétition n'est pas inscrit dans le langage prononcé par le narrateur, mais dans le ton, dans la couleur décrivant la différence fondamentale inscrite dans chaque mort. Plus qu'avancer, ce discours cyclique concentre la signification. Plus qu'élargissement de la pensée, ce discours concentre une même expérience trois fois répétée et trois fois signifiée<sup>1</sup>. Or, c'est l'imaginaire qui produit la signification de l'écriture; comme si chaque répétition se superposait l'une à l'autre, révélant la profondeur de la signification de l'écriture. Mais cette profondeur ne se révèle pas explicitement dans le récit du narrateur. Au contraire, elle se trouve dans les tons colorant chaque expérience de mort en dévoilant par la métaphore ce que le discours linéaire du narrateur du récit n'arrive pas à prononcer. Les couleurs peignant chaque mort disent l'indicible de la mort; elles disent l'angoisse de l'homme du désir en face de ces trois formes différentes de mort: la mort naturelle de tous, la mort qui est la réalisation d'un acte libre d'un homme en face de l'*autre* et la propre mort imminente enseignant la fin de la vie d'un unique homme: Meursault.

---

<sup>1</sup> Dans *Langage et mythe*, Cassirer différencie la pensée mythique de la pensée logique et conceptuelle. L'auteur remarque que c'est précisément la concentration de la signification qui différencie la trajectoire de la signification se constituant par le discours mythique de celle se formalisant par le discours logique. Tandis que par le discours mythique, la pensée est absorbée par le contenu envisagé de façon que les autres contenus sont annulés; par le discours logique, la pensée explore la totalité des contenus présentés visant à atteindre la synthèse à travers l'établissement des rapports entre les contenus. À propos de la pensée discursive et logique, Cassirer écrit: "[...] todo o trabalho intelectual que o espírito executa ao enformar impressões particulares em representações e conceitos gerais, visa essencialmente a romper o isolamento do dado 'aqui' e 'agora', para relacioná-lo com outra coisa e reuni-lo aos demais numa ordem inclusiva, na unidade de um 'sistema'" (p. 43). De la pensée mythique, Cassirer écrit: "O pensamento mítico, quando o examinamos nas suas formas básicas mais primitivas que nos é dado a remontar, [...] o pensamento não se coloca diante do conteúdo da percepção a fim de relacioná-lo e compara-lo com outros, através da reflexão consciente, mas colocado diretamente perante esse conteúdo, é por ele subjugado e aprisionado" (p. 52). E le philosophe complète: "Aqui, a intuição não é ampliada, mas sim comprimida, concentrada, por assim dizer, em um só ponto" (CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*, p. 108).

### 5.1.1 Le silence, la flamme et l'immobilité

Reprenons de nouveau la citation de *Le désert* que nous avons cité dans le premier chapitre du travail pour essayer de comprendre cette triple répétition, ce triple témoignage rendant lisible la profondeur de l'expérience de mort, qui est celle de l'écriture. Camus écrit: "Vivre, bien sûr, c'est un peu le contraire d'exprimer. Si j'en crois les grands maîtres toscans, c'est témoigner trois fois, dans *le silence, la flamme et l'immobilité*"<sup>2</sup>. Si nous essayons d'analyser *L'Étranger* d'après ce commentaire de Camus, nous pourrions dire que: par l'expérience du héros, la signification de la mort est signalée par *le témoignage du silence*; par l'expérience du narrateur, la signification de la mort est symbolisée par *le témoignage de la flamme*; et par l'expérience de l'écrivain, la signification de la mort est signalée par *le témoignage de l'immobilité*. Ainsi, nous concluons que l'émotion ne s'écrit pas dans le récit, mais c'est elle qui l'écrit. De plus, nous concluons que les trois morts superposées sont le témoignage d'une même expérience qui se répercute dans trois sphères de l'existence: corps, pensée, imagination. Expliquons. D'abord, c'est le corps du héros vivant dans l'habitude qui témoigne de la vérité de la mort; après, c'est la pensée du narrateur vivant dans le langage institué qui témoigne de la vérité de la mort; ensuite, c'est l'imagination de l'écrivain éprouvant l'indicible de sa mort à venir qui témoigne de la vérité de la mort. Ici, corps, pensée et imagination<sup>3</sup> apprennent une même vérité, exposent une même compréhension au sujet de l'écriture, à savoir l'impossible compréhension de la mort et la réversibilité de la vie au moment

---

<sup>2</sup> "Le désert". In: *Noces*, p. 58; nous soulignons.

<sup>3</sup> Analysant l'œuvre de Proust, Deleuze précise que la quête de la vérité n'est pas l'œuvre d'une bonne volonté, au contraire la recherche de la vérité se produit quand l'homme se trouve dans une situation originelle produisant une violence dans sa pensée capable de le mettre dans la démarche de compréhension. Deleuze écrit "[...] a verdade nunca é o produto de uma vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento" (p. 14). Alors la vérité dépend de la rencontre de quelque chose qui force l'homme à chercher la vérité. Ainsi l'homme est forcé à déchiffrer un sens enfoui et caché au-dessous de l'apparition phénoménale du signe. Deleuze écrit: "Procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas essa explicação se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo, por isso a *recherche* é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade do tempo" (p. 15). L'explicitation du signe réalise le déploiement du sens du signe. Ce qui force la pensée à penser ne part pas du sujet pensant, mais de la rencontre ébranlant le sujet et le mettant à la recherche de la vérité. Mais Deleuze précise que cette recherche ne se réalise pas au niveau du volontaire, mais au niveau de l'involontaire. Deleuze précise que la rencontre du signe forçant la pensée à penser mobilise l'une après l'autre toutes les facultés humaines: le sensible, la mémoire et l'imaginaire mais dans le domaine de l'involontaire. Deleuze montre alors que l'art est la répétition d'un événement fondamental forçant la pensée à penser et que cette répétition se répercute dans les trois facultés du sujet: le sensible, la pensée et l'imaginaire. Mais cette répétition ne se produit ni dans le sensible de l'intentionnalité, ni dans l'intelligence volontaire de la mémoire, ni dans l'imagination volontaire, mais au contraire elle se produit dans le sensible, dans l'intelligence et dans l'imaginaire involontaires. Puisque, selon Deleuze, l'involontaire est la limite transcendante ou la vocation originaire des trois facultés humaines (*Proust e os signos*).

où la mort est comprise comme un phénomène inscrit dans la vie et dans la nature. Alors, si nous essayons d'appréhender ces trois répétitions d'un seul coup, en réalisant ainsi une lecture verticale du récit, nous trouverons non pas la linéarité discursive du récit mais la profondeur de l'écriture exposant l'extase de l'écrivain par laquelle les trois morts sont réunies, formant une seule image et constituant l'écriture.

Nous nommons extase l'expérience constituant le parcours court du récit. Ici, les trois morts forment trois cercles qui répètent une même signification. Ces trois cercles se révèlent simultanément. Et ces trois répétitions constituent, d'abord, la vision perceptive donnée par le héros; ensuite, la relation entre les données de la perception donnée par le narrateur; puis, la hiérarchisation de cette relation donnée par l'écrivain<sup>4</sup>. Ces trois moments de la compréhension sont vécus simultanément dans l'image formant l'écriture.

Cependant, nous pensons que ces trois répétitions éprouvées simultanément sont distribuées dans la temporalité du récit. Le récit se constitue par le discours linéaire du narrateur. La première mort signale la première synthèse du temps, la deuxième mort indique la deuxième synthèse du temps et la troisième mort représente la troisième synthèse du temps. Et chaque répétition indique un niveau de compréhension s'inscrivant dans une seule et unique image se formalisant comme écriture. Cette image unique montre la profondeur de l'écriture. Car celle-ci se constitue par la réunion de ces trois morts se dessinant sur le mur de la prison du condamné à mort. Et, en méditant sur ces trois moments du récit, nous percevons la différence du ton de noir inscrit par chaque mort. Car chaque répétition parle d'une mort; et chaque mort porte une couleur indiquant une différence fondamentale. Mais la réunion de ces trois morts forme une seule image constituée par trois tonalités de noir signalant la répétition cyclique de l'écriture.

Nous pouvons percevoir ces trois tonalités de noir s'inscrivant simultanément dans la première mort apparaissant dans le récit: la mort naturelle de la mère qui est celle qui révèle le visage humain réunissant l'amour attachant l'homme de l'écriture au monde qui l'entoure, sa terre natale: "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*" (E, p. 27; nous soulignons). Le noir gluant du goudron ouvert nous renvoie à la première mort, la mort naturelle de la mère signalant l'amour du héros pour le monde où il habite: sa demeure. Le noir terne des

---

<sup>4</sup> Dans la note 38 à la page 67 dans le premier chapitre de ce travail nous écrivons un passage sur ce triple processus de la perception dans l'espace imaginaire.

habits nous renvoie à la mort institué par le crime, expression de l'acte libre de l'homme; et le noir laqué de la voiture est la mort finale qui se dessine à l'horizon de l'homme pensant sa propre mort, pensée ouvrant l'avenir de l'écriture. La voiture<sup>5</sup> représente l'écriture, car celle-ci est le véhicule réalisant la parole sous forme de vie; réalisant le devenir de l'existence de l'homme du désir sous forme de l'écriture.

À ce moment, l'homme de l'écriture est placé *entre le ciel blanc et bleu* parce que son existence s'inscrit maintenant entre le *ciel blanc* indiquant la mort naturelle de la mère du début du livre et le *ciel bleu* indiquant la propre mort de la fin du livre. Puisqu'il est entre le début et la fin; entre hier et demain. Or, le sujet de l'écriture se trouve à ce moment-ci entre le passé indiqué par l'ouverture du *ciel blanc* et l'avenir indiqué par l'ouverture du *ciel bleu*; entre le ciel de l'origine du monde et le ciel vide, signe de l'avenir; il est entre le passé immémorial signalant la mort de sa mère – le blanc du ciel. – et le futur absent signalant la mort à venir – le bleu du ciel

Pour comprendre ce que nous volons préciser dans ce chapitre, il nous faut retourner aux trois couleurs données par les trois phares de récit *Entre le oui et le non* que nous avons analysé dans le premier chapitre de ce travail. Le *blanc* renvoie au passé de l'expérience perceptive soutenant la démarche de l'écriture. Le *rouge* renvoie au présent de la narration qui est la flamme du désir ouvrant la pensée du sujet de l'écriture. Le *vert* ou le *bleu* renvoie à l'avenir qui est le présent de l'écriture révélant pourtant l'ouverture du temps absent signalant la mort à venir. En effet, ces trois couleurs apparaissent aussi dans *L'Étranger*. Car la mort naturelle de la mère est une mort blanche révélant les racines enfouies dans la terre et se mêlant à la chair maternelle:

Tout s'est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de rien. Une chose seulement [...]. Il y a eu encore l'église et les villageois sur les trottoirs, les géraniums rouges sur les tombes du cimetière, l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), *la terre couleur sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient [...]* (E, p. 28-29; nous soulignons).

---

<sup>5</sup> Gilbert Durand affirme que dans le régime nocturne de l'imaginaire où les images s'allient au temps et au devenir pour essayer de transcender la mort et le cours temporel à partir du temps et de la mort eux-mêmes, la méditation sur le rythme de la roue nous renvoie à penser sur la répétition cyclique du temps et de la durée. Ici, le temps apporte la transformation et le devenir de la substance. Durand écrit: "Le char constitue d'ailleurs une image fort complexe, car il peut consteller avec les symboles de l'intimité, la roulotte et la nef. Mais il se rapproche cependant nettement des techniques de cycle lorsqu'il fait porter l'accent mythique davantage sur l'itinéraire, le voyage que sur le confort intime du véhicule. [...] Dans l'épopée védique, comme plus tard chez Platon, le char est le 'véhicule' d'une âme à l'épreuve, il porte cette âme pour la durée d'une incarnation" (*Op. Cit.*, p. 377)

La mort de l'Arabe est une mort de couleur rouge signalant la liberté humaine, une épée traversant le ciel comme celle du soleil dominant la terre par l'affirmation de l'identité individuelle d'un homme incapable de reconnaître le droit de vie de l'*autre*:

Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je me sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que *le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu*. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver (*E*, p. 90; nous soulignons).

Et la mort du condamné est la mort peinte par les couleurs verte et bleue du ciel; puisque la mort se présente ici par le néant dévoilant l'avenir absent de l'horizon. La mort est accompagnée par les chants et les odeurs du monde perdu à jamais: "Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entre en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient le départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent" (*E*, p. 178).

Bref, les trois temps du récit et les trois répétitions de l'écriture réalisent la profondeur du récit par le dévoilement de l'image réunissant les trois expériences de mort. Le blanc indique la mort naturelle, c'est-à-dire la mort du passé immémorial; la mort de l'expérience sensible du héros où s'inscrit le silence du héros en face d'un avènement qui dépasse sa compréhension. Le rouge indique la mort criminelle, c'est-à-dire la mort ouvrant le processus de compréhension; mort dévoilant l'exigence de la pensée; mort ouvrant le mouvement de la prise de conscience; inscrivant l'appréhension de la différence se produisant dans l'expérience perceptive; mais qui ne se révèle pas à la conscience constituante du sujet pensant; mort inscrivant l'expérience de la pensée où le sujet découvre la flamme de son désir; mort se révélant sous forme de raisonnement. Le vert ou le bleu indique la mort à venir, c'est-à-dire la mort absente du sujet pensant se révélant par l'ouverture de l'horizon vide où s'inscrit l'écriture; mort absente qui met en relief cette différence perçue, mais qui n'est pas explicitée ni par le héros percevant ni par le narrateur pensant; mort où le sujet éprouve l'immobilité en face d'une signification qui le dépasse, mais qui le met en rapport avec un lecteur à venir; mort renfermant l'appel de l'écrivain à un interlocuteur absent du récit, mais qui devra entendre l'exigence clamée par l'écriture l'appelant à



expliciter le sens de l'amour pour l'*autre* et pour la vie qui est la signification essentielle de l'écriture.

Barthes décrit ces trois morts de *L'Étranger* par le symbole du soleil. Selon lui, le soleil représente dans le texte camusien la nécessité antique. Il écrit:

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 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), que ne soit dominé par cette présence du soleil; le feu solaire fonctionne ici avec la rigueur même de la Nécessité antique<sup>6</sup>.

Pour Barthes, les trois morts sont présentées par le symbole solaire qui possède trois représentations différentes. Le soleil de l'enterrement signale la fatalité de la mort naturelle: "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 l'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'engluier l'absurde de la scène"<sup>7</sup>. Le soleil du meurtre indique l'acte libre de l'homme inscrivant l'histoire au monde: "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"<sup>8</sup>. Et le soleil du procès signale la mort instituée comme loi formalisant la relation entre les hommes: "Et dans la salle d'assises où Meursault est jugé, voici enfin un soleil sec, un soleil-poussière, le rayon vétuste de l'hypogée"<sup>9</sup>.

Pour nous, le soleil est le signe de l'existence ainsi que de la mort. Il est le monde, le dehors, le non-moi, le monde qui fait face au *moi*. Le soleil est à la fois fatalité et nécessité; hasard et liberté. Le soleil parle donc à la fois du destin et de l'histoire humaine. Il est à la fois le hasard et la nécessité constituant l'histoire et le devenir humain. Le soleil représente donc le hasard qui se fait le destin. C'est dans ce sens que nous voyons la mort passer de la nature à l'histoire. Le soleil est à la fois ce qui obscurcit la vision et ce qui éclaire les événements du

---

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. Club, Bulletin du Club du Meilleur Livre, avril 1954. Cité in: Bernard Pingaud, *Op. cit.*, p. 198).

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 200.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 200.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 200.

monde. C'est ainsi que nous comprenons le double sens du symbole du soleil dont parle Barthes: "C'est d'ailleurs cette ambiguïté entre le Soleil-Chaleur et le Soleil-Lucidité, qui fait de *L'Étranger* une tragédie"<sup>10</sup>. Car le soleil marque le poids du monde et de la nature humaine imposant à la fois les déterminismes de la fatalité et du hasard; du destin et de la liberté. Et c'est en face de ce soleil que la mer représente toute la possibilité de transformation. La mer qui fait face au soleil signale au contraire le devenir, le temps, l'écriture, l'essence plastique de l'homme faisant face au monde durci de la loi, qu'elle soit de la nature ou de l'histoire.

La perte d'objectivité dans la description de la mort de l'Arabe et dans celle de la fin du livre a été soulevée par certains critiques qui ont vu dans cette perte d'objectivité la trahison de l'écrivain aux désignes de son livre qui se révélait alors comme un manuel de la création absurde. Blanchot écrit à propos du changement de ton du récit à la fin du livre lorsque Meursault s'approche de sa mort:

Le condamné, après avoir cru voir s'effondrer sous son tragique châtement toute la raison de sa vie qui était vivre, aperçoit la vérité de sa condamnation, qui n'était pas différente de celle qui frappe les autres. Chacun est condamné, parce que les vies que chacun croit choisir, tous les destins qu'on embrasse ne sont rien au regard du seul destin qui vous choisit [...] Cette conclusion dont le sens est impérieux et qui découvre les vraies perspectives du livre n'a pour défaut que d'apparaître. Il y a un changement de ton assez gênant entre l'objectivité presque absolue du récit, objectivité qui est sa vérité profonde, et les dernières pages où *L'Étranger* exprime ce qu'il pense et ce qu'il sent en face de la mort et de la vie<sup>11</sup>

D'autres critiques considèrent au contraire ces moments de subjectivité ou d'anthropomorphisme du récit où le monde devient le complice de Meursault comme la source de la signification de l'œuvre. Alain Robbe-Grillet oppose son interprétation à celle de Sartre qui ne voit dans ces passages que la trahison du créateur Camus aux désignes de l'écriture objective: "Quand Sartre écrit (dans *Situation I*) que *L'Étranger* 'refuse l'anthropomorphisme', il nous donne [...] une vision 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,

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 200.

<sup>11</sup> BLANCHOT, Maurice. "Le roman de *L'Étranger*". In: *Faux pas*, p.252.

il s'en sert avec économie et subtilité, pour lui donner plus de poids"<sup>12</sup>. Henri Hell aussi donne tout le poids à ces moments de lyrisme du récit équilibrant ainsi le récit sec et raide de Meursault:

Ce mode de narration impassible permet d'ailleurs à M. Camus d'atteindre dans certaines scènes, à une force d'expression peu commune: qu'on lise les pages finales où Meursault refuse l'assistance de l'aumônier et surtout celles où 'L'Étranger', sous l'empire de la torpeur, de la solitude, de la violence du feu solaire sur la plage méditerranéenne, tue l'Arabe sans l'avoir désiré, malgré lui, dans un éclatement de tout son être, où pour la première fois dans la morne inertie de son existence il touche un certain absolu de la vie. La scène a une espèce de solennité dure qui est magnifique. Qu'importe si ailleurs l'allure du récit est roide, guindée, si l'on perçoit peut-être trop souvent l'intelligence volontaire qui le mène ? Parfois, la voix s'infléchit et revêt une douceur d'autant plus précieuse que le ton est constamment âpre et tendu : quand Meursault évoque certains soirs d'Alger, la compagnie de la femme qu'il désire, et certains instants d'un bonheur plein au bord de la mer<sup>13</sup>.

Nous sommes d'accord avec Henri Hell et Alain Robbe-Grillet, car nous ne pensons pas que le ton du discours du narrateur au moment où sa mort s'approche soit une trahison de Camus aux désignes de son œuvre. De plus, nous ne pensons pas qu'au moment où le meurtre s'inscrit dans le récit nous révélant le changement produit à la fois dans l'intériorité du sujet et dans l'extériorité du monde soit une gratuité stylistique de l'auteur. Car nous pensons que le sillage de l'écriture se joue précisément par ce changement de ton se produisant par ces deux moments du récit, lorsque le langage devient une parole authentique et pleine de poésie. Or, nous pensons que chacune des expériences de mort réalisant la répétition d'une même expérience nous rapproche de plus de plus de la signification essentielle de l'écriture. Le lyrisme, la subjectivité, l'anthropomorphisme inscrits par ces morts signalent en effet la répétition profonde se produisant dans l'espace de l'écriture. C'est précisément la répétition exhaustive d'une signification obsessionnelle qui réalise l'écriture comme le chemin rapprochant l'auteur de sa vérité essentielle, celle dont parle Camus dans *L'énigme*:

Mais nous avons appris, loin de Paris, qu'une lumière est dans notre dos, qu'il faut nous retourner pour la regarder en face, et que notre tâche avant de mourir est de chercher, à travers tous les mots, à la nommer. Chaque artiste, sans doute, est à la recherche de sa vérité. S'il est grand, chaque œuvre l'en rapproche ou, du moins, gravite encore plus près de ce centre, soleil enfoui, où tout doit venir brûler un jour. S'il est médiocre, chaque œuvre l'en éloigne et le centre est alors partout, la lumière se défait<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Éditions Minuit, 1963. Cité in: PINGAUD, Bernard, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 202.

<sup>13</sup> HELL, Henri. *Fontaine*, n. 23, juillet-septembre 1942. Cité in: Bernard Pingaud, *op.cit.*, p. 165.

<sup>14</sup> "L'énigme". In: *L'Été*, p. 157.

Nous pensons donc que tout l'effort de l'écriture consiste à dire cet émotion qui domine les deux hommes engagés dans le parcours de compréhension qui constitue l'écriture: le héros et le narrateur. L'un parle de la mort de l'Arabe et celle-ci porte la signification inscrite dans les mots lyriques qui écrasent la lecture qui renferme l'œuvre dans l'absurde. L'autre parle de la mort à venir et celle-ci porte la signification inscrite dans la révolte de Meursault à la fin du livre. Si l'émotion transparait dans les deux mots – celle de l'Arabe et celle de la fin du livre annonçant la propre mort de Meursault - c'est parce que c'est cette émotion qui écrit le roman et que c'est cette émotion qui nous rapproche du centre essentiel de l'écriture. Car, pour nous, le silence et l'absurde du récit signalent plutôt la dénonciation de l'absurde régnant dans le monde que la résignation à l'évidence soutenue par le discours du narrateur de *L'Étranger*:

Mais le vrai pessimisme qui se rencontre, consiste à renchérir sur tant de cruauté et d'infamie. Je n'ai cessé, pour ma part, de lutter contre ce déshonneur et je ne hais que les cruels. Au plus noir de notre nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme. Et non point ailleurs par une rare élévation de l'âme, mais pour fidélité instinctive à une lumière où je suis né et où, depuis des millénaires, les hommes ont appris à saluer la vie jusque dans la souffrance. Eschyle est souvent désespérant ; pourtant, il rayonne et réchauffe. Au centre de son univers, ce n'est pas le maigre non-sens que nous trouvons, mais l'énigme, c'est-à-dire un sens qu'on déchiffre mal parce qu'il éblouit<sup>15</sup>

Dans une critique plus récente, Barthes remarque qu'il est capable de lire autrement *L'Étranger* qu'il a pourtant autrefois réduit au silence et à l'absurde, ainsi que l'a fait toute la génération contemporaine de la genèse de l'œuvre. Barthes écrit :

Je relisais ces jours-ci, et j'étais frappé de ce que Péguy aurait appelé d'un terme laudatif, son 'vieillessement' : 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 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.<sup>16</sup>

Nous pensons aussi qu'il est important de savoir comprendre la signification de cette chaleur, de cette couleur et de ce lyrisme pour comprendre la signification de *L'Étranger*. Car c'est l'émotion décrivant à la fois le meurtre de l'Arabe et l'approche de sa propre mort qui

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 156.

<sup>16</sup> *Bulletin du Club du Meilleur Livre*. Cité in: PINGAUD, Bernard, *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 198.

révèle l'obsession de l'écrivain en face du souvenir du meurtre. Ici, c'est comme si la pensée luttait contre le cours des événements, comme si la pensée essayait de refaire la signification de la vie, de la revivre autrement. C'est comme si la pensée essayait de supporter la souffrance ressentie dans la chair par l'inscription de la répétition; en faisant de la douleur et de la souffrance un moyen par lequel l'homme qu'il a été pouvait renverser les événements qu'il a vécus<sup>17</sup> à travers la répétition exhaustive de la pensée produisant l'écriture.

De plus, nous pensons que c'est cette possibilité impossible de réversibilité de l'histoire vécue par les répétitions de *L'Étranger* qui se prolonge en aboutissant à la répétition finale et définitive dans *La Chute*. Cependant, dans ce récit, l'image réunissant les trois répétitions de *L'Étranger* devient le portrait caché dans le placard de la chambre de Clémence. L'image d'hier est figée dans un sens définitif qui reste absent du monde. L'image qui signalait hier l'espace où se réalisait la transformation de l'être devient la figure congelée symbolisant l'absence de toute forme de répétition. En fait, dans *La Chute*, la répétition ne se produit plus. L'écriture n'est plus

---

<sup>17</sup> Ce qui est en question ici est l'opposition entre une pensée se produisant dans l'horizon des philosophies de l'histoire et celle se produisant dans l'horizon des archétypes. Mircea Eliade précise que la différence capitale entre l'homme des civilisations archaïques et l'homme moderne et historique, réside dans la valeur croissante que celui-ci accorde aux événements historiques, à la nouveauté qui pour l'homme traditionnel constitueraient ou bien des rencontres sans significations ou bien des infractions aux normes (fautes, péchés) et qui à ce titre exigeaient d'être expulsées et abolies périodiquement. L'homme qui se place dans l'horizon historique voit dans la conception traditionnelle des archétypes et de la répétition une réintégration aberrante de l'histoire. Cependant, l'homme archaïque connaît, lui aussi, une histoire mais dans un autre sens. Les répétitions archétypales réalisent une purgation des fautes qui rend l'homme des civilisations traditionnelles plus libre et créateur que l'homme historique. Car l'homme archaïque est libre de devenir autre, tandis que l'homme moderne comprend le passé par le travail de repérage, mais il est incapable d'abolir la signification de ce passé remémoré. Par la conception de la *grande année* finalisant un cycle de vie, l'homme archaïque détruit le sens du passé et inaugure une nouvelle ère fondée précisément par la répétition d'un événement fondateur qui se place hors du temps. Il répète la genèse du monde à chaque nouvelle ère en revivant la destruction précédente suivie de la création originale du monde. Eliade écrit : "Nous savons que les sociétés archaïques et traditionnelles admettaient la liberté de commencer chaque année une nouvelle existence, 'pure', avec des virtualités vierges" (p. 232). Et le philosophe remarque qu'il n'est pas question ici de reconnaître une imitation de la nature qui se régénère périodiquement car : "[...] tandis que la nature se répète elle-même, chaque nouveau printemps étant le même éternel printemps (c'est-à-dire la répétition de la création), la pureté de l'homme archaïque après l'abolition périodique du temps et le recouvrement de ses virtualités intactes lui permet, au seuil de chaque 'vie nouvelle', une existence continue dans l'éternité et, partant, l'abolition définitive, *hic et nunc*, du temps profane" (p. 232-233). Eliade remarque que la nature ne retrouve qu'elle-même, tandis que l'homme archaïque retrouve la possibilité de transcender définitivement le temps et de vivre dans l'éternité. C'est pour cela que Eliade pense que l'homme archaïque est plus créateur que l'homme moderne, car chaque année prend part à la répétition de la cosmogonie, l'acte créateur par excellence. Du moins conserve-t-il la liberté d'annuler ses fautes, d'effacer le souvenir de sa chute dans l'histoire et de tenter à nouveau une sortie définitive du temps. Mais pour l'homme moderne la justification de l'histoire ne le met pourtant pas à l'abri de la terreur de l'histoire. Eliade se questionne: "Quelle consolation trouverons-nous à savoir que les souffrances de millions d'hommes ont permis la révélation d'une situation-limite de la condition humaine, si, par delà cette situation-limite, il n'y avait que le néant?" (p. 236). Et le philosophe répond: "S'il suffit aux tragédies historiques, pour être excusées, d'être considérées le moyen qui a permis à l'homme de connaître la limite de la résistance humaine, une telle excuse ne saurait en aucune façon exorciser le désespoir (ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*, p. 236)

un instrument produisant la compréhension. Elle n'est plus le moyen inscrivant la transformation du désir humain. Dans *La Chute*, les différents tons de noir marquant la différence des trois morts dans *L'Étranger* ne se dessinent plus dans le récit de repérage de Clamence. Dans ce récit, tout porte la même absence de couleur; il n'y a plus de différence entre la mort naturelle et le meurtre. Dès lors il n'y a plus différence entre la mort par vieillissement et la mort réalisée par la liberté de l'homme. Et c'est pour cela que l'absurde de l'œuvre antérieure devient l'absurde au deuxième degré dans l'œuvre actuelle. En effet, *La Chute* condense ces trois répétitions - celle du silence, celle de la flamme et celle de l'immobilité - dans une seule image figée. C'est l'image représentée par le portrait que Clamence offre au monde et à l'avenir par son discours sur la culpabilité humaine:

Je prends les traits communs, les expériences que nous avons ensemble souffertes, les faiblesses que nous partageons, le bon ton, l'homme du jour enfin, tel qu'il sévit en moi et chez les autres. Avec cela, je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne. Un masque, en somme, assez semblable à ceux du carnaval, à la fois fidèles et simplifiés, et devant lesquels on se dit: 'Tiens, je l'ai rencontré, celui-là!' Quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation: 'Voilà, hélas! ce que je suis.' Le réquisitoire est achevé. Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir (C, p. 161-162).

Ce portrait condense trois générations: le silence du héros de jadis – exposé par la Grèce -, la flamme du désir du narrateur de jadis - exposé par Paris - et l'immobilité de l'écrivain qui expose la formalisation du lecteur de l'œuvre d'autrefois – exposé par la Hollande.

Le sens orientant la pensée de *La Chute* se produit donc dans le sens inverse de celui qui oriente la pensée de *L'Étranger*, car *La Chute* est à l'envers de la pensée naissante dans l'œuvre antérieure. Expliquons. La pensée dans *L'Étranger* remontait du silence du héros, passait par la flamme du narrateur et arrivait dans l'immobilité de l'écrivain. Au contraire, le souvenir de Clamence dans *La Chute* remonte de l'immobilité en Hollande, passe par la flamme à Paris, et arrive au silence dans les pays chauds de la Méditerranée. L'ordre du souvenir de Clamence part de l'image reflétant son visage, passe par la plongée de la femme et arrive au souvenir essentielle de l'acte par lequel Clamence laisse mourir l'*autre* par l'absence de l'eau. Ici, le regard appréhendant la double face de Clamence repose sur l'immobilité de l'écrivain; la plongée de la femme au pont de Paris repose sur la flamme du narrateur; et l'acte de boire l'eau de l'*autre* à Tripoli repose sur le silence du héros. Mais il n'existe plus la répétition; il n'existe que l'image figée enseignant le savoir absolu et indépassable habitant l'esprit du monde:

Couvert de cendres, m'arrachant lentement les cheveux, le visage labouré par les ongles, mais le regard perçant, je me tiens devant l'humanité entière, récapitulant mes hontes, sans perdre de vue l'effet que je produis, et disant : 'J'étais le dernier des derniers.' Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du 'je' au 'nous'. Quand j'arrive au 'voilà ce que nous sommes', le tour est joué, je peux leur dire leur vérité. Je suis comme eux, bien sûr, nous sommes dans le même bouillon. J'ai cependant une supériorité, celle de le savoir, qui me donne le droit de parler. Vous voyez l'avantage, j'en suis sûr. Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger. Mieux je vous provoque à vous juger vous-même, ce qui me soulage d'autant (C, p. 162).

### 5.1.2 Le parcours long et le parcours court du récit

Nous dégageons de *L'Étranger* deux parcours réalisant la pensée et concrétisant le récit sous forme de livre.

L'un est le parcours long qui commence dans la vie perceptive du héros de l'histoire, passe par la pensée réflexive du narrateur du récit et finit au moment de l'expérience indicible de la mort s'approchant et annonçant la naissance de l'écrivain et du livre à venir. Le parcours long est celui du discours linéaire du récit qui commence dans la vie perceptive du héros, passe par la vie réfléchie du narrateur et aboutit à la vie imaginaire de l'écrivain. Ces trois moments symbolisent les trois moments du temps: passé, présent et futur. Le héros signale le passé, le narrateur indique le présent et l'écrivain représente le futur absent. Alors, ces trois moments se dégagent selon la temporalité du discours linéaire. D'abord apparaît la perception, la vie vécue du héros – première partie -; ensuite apparaît la pensée, la vie réfléchie du narrateur – deuxième partie -; puis apparaît l'imagination, la vie rêvée par l'écrivain – le dernier chapitre. Ces trois moments constituent les trois intentionnalités réalisant la linéarité et la temporalité du récit.

L'autre est le parcours court qui fait communiquer l'imminence de la mort à venir de l'écrivain avec la mort de la mère dans le passé où s'inscrit la vie du héros de l'histoire. Par le parcours court de l'écriture, la mort à venir retourne au moment de sa naissance; la fin remonte au commencement; l'immobilité de l'écrivain en face de sa propre mort retrouve le silence du héros en face de la mort de sa mère. Mais cet événement réunissant la fin et le commencement fait face à l'autre événement qui est au centre du récit, car la propre mort de l'écrivain réunie à la mort naturelle de sa mère fait face à la mort de l'Arabe.

Nous pensons que, dans le discours linéaire, c'est l'expérience finale de Meursault en face de la mort qui réalise la différence apportée par le récit. Ici, se révèlent et la lumière de la lucidité et l'entente intime de l'homme avec lui-même; ici, se révèlent la prise de conscience, la prise de position et l'affirmation de la liberté du sujet. Ici, s'inscrit l'anticipation d'une signification latente dans l'expérience empirique ouvrant l'horizon des significations implicites à la réflexion. On inaugure ici l'existence authentique du narrateur aboutissant à l'existence inauthentique du héros; héros représentant le *On* de l'existence inauthentique du *Dasein* qui est dépassé par la naissance de la vie authentique du *Dasein* se formalisant à la fin du livre par l'inauguration de *l'être-pour-la-mort* du narrateur.

Au contraire, le discours cyclique affirme le retour de l'origine. Ici, il n'y a pas d'anticipation ni de découverte de l'horizon de significations à la fin du parcours dialectique, inaugurant l'existence authentique du *Dasein* arrachant le sujet à l'existence inauthentique du *On*. Dans le discours cyclique, il y a la célébration ritualiste d'une signification unique; célébration de la genèse du monde. Le héros porte ici tout le poids de l'apprentissage, car l'existence du héros est déjà le sol de l'existence authentique du *Dasein*, dans le parcours court de l'écriture, le héros n'est pas Sisyphe – image représentant le narrateur du récit – mais le héros de *Noces*. La répétition cyclique propose donc la maturation d'une signification. Par la trajectoire courte de l'écriture, il n'y a pas l'évolution dialectique du sens, mais la maturation de la signification. Et celle-ci est identifiée dès le premier cercle de la compréhension; mais, à ce moment-ci, le sujet n'est pas encore prêt pour faire face à cette signification qu'il éprouve alors. Ainsi le sujet doit passer par la dialectique pour pouvoir affronter la valeur qu'il a déjà reconnue dans l'expérience mondaine elle-même. Mais la maturation de la signification de l'écriture se concrétise en fait dans l'image projetée qui révèle les traits du lecteur à venir qui est au-delà de l'horizon du livre réalisé.

Mais, dans *La Chute*, où s'expose l'image du lecteur à venir que *L'Étranger* projetait, ce lecteur devient un signe figé représenté par le portrait peint par le discours de Clémence. En effet, c'est le lecteur et non le narrateur de *L'Étranger* qui se formalise dans *La Chute*. Ce récit concrétise le cercle de l'interprétation. En effet, les deux parcours que nous nommons le parcours long et le parcours court de l'écriture s'inscrivent aussi dans *La Chute*. Mais ni la dialectique du discours linéaire ni la répétition du discours cyclique surpassent les limites du cercle infernal de l'œuvre. Les deux discours se figent dans les limites du livre et affirment le discours opérant des



signes sans significations. La virilité des mots s'affirme par le discours de Clémence, mais la sémantique des mots a disparu avec la femme qui a plongé dans les eaux de la Seine et avec le jeune croyant français qui est mort de soif à Tripoli.

Pourquoi est-ce qu'il existe deux discours inscrits dans ces deux écritures? Pourquoi est-ce que nous affirmons l'importance du discours cyclique par rapport au discours linéaire? Pourquoi pensons-nous que c'est la répétition et non la dialectique de la réflexion qui permet le dévoilement de la différence et de la signification de l'écriture? Parce que la dialectique de la réflexion ne transforme pas la matière humaine. Au contraire, la répétition cyclique est dans le registre de la nature. Elle est comme l'automatisme même de l'homme. Ici, la culture devient nature, la liberté devient destinée. Seule la répétition cyclique transforme la matière, car elle permet la rencontre de l'inspiration de l'écrivain - de *l'être-pour-la-mort* - avec le désir du héros dans l'existence inauthentique du *On* – qui n'est pas en effet une existence inauthentique puisque c'est elle qui dévoile la vie authentique du *Dasein*. Par le discours cyclique de la répétition, l'inspiration est aussi de l'ordre du désir, mais se produisant dans une sphère plus élevée; se produisant au plan de l'existence authentique du *Dasein* qui est celle de *l'être-pour-la-mort-de-l'autre*.

### 5.1.3 Extase et répétition

Dans le premier chapitre où nous avons analysé *Entre oui et non*, nous avons parlé de ces deux parcours de compréhension que nous reprenons dès lors dans ce dernier chapitre de notre travail. Là, comme ici, nous détectons l'expérience simultanée réunissant la perception du héros à l'intuition de l'écrivain. Là, nous avons rapproché, comme nous désirons rapprocher ici, le moment de l'inspiration de l'écrivain du moment de la perception du héros. Là, dans ce laps de temps qu'il est impossible d'exposer, le passé de l'émotion se réunissait avec le futur absent de l'inspiration. Là, l'image appréhendée par l'écrivain touchait sans toucher l'émotion éprouvée par le héros. Là, l'intuition du présent de l'écriture signalant l'ouverture à l'avenir touchait l'émotion du passé immémorial. Là, nous avons vu que cette liaison de l'inspiration de l'écrivain à l'émotion du héros inscrivait une signification contradictoire: l'amour de la mère se liait à la haine de la chatte. Là, nous avons nommé ce parcours, liant l'émotion du héros à l'intuition de l'écrivain, le parcours court de l'écriture. Et selon nous, ce parcours court représentait

précisément l'envers du monde. D'abord, nous avons montré que cette expérience réunissant la perception du héros et l'intuition de l'écrivain formant l'envers du monde signalait l'acceptation du devenir; l'acceptation de la mort affirmant le sens de la condition humaine; pure passivité du sujet de l'écriture en face d'un monde qui le dépassait et qui échappait à sa maîtrise. Puis, nous avons montré que ce parcours court unissant la vie immanente du héros à la vie transcendante de l'écrivain faisait face au présent de la narration qui était celui de l'expérience du narrateur dans un café maure auprès d'un inconnu, l'Arabe. Ensuite, nous avons précisé que le présent de la narration signalait l'endroit du monde.

En effet, c'est la même chose que nous percevons dans *L'Étranger*. Car nous pensons que l'expérience de l'imminence de la mort à venir éprouvée à la fin du récit par Meursault-écrivain se lie à l'expérience initiale du texte, la mort de la mère de Meursault. En fait, nous pensons que, dans *L'Étranger* se produit aussi cette union impossible de la mort à venir de l'écrivain avec la vie passée du héros. Dans *L'Étranger* l'inspiration - signalée par l'approche de la mort à venir ouvrant l'imaginaire de l'écrivain - se lie aussi à la vie immanente du héros de l'histoire. L'intuition touche l'émotion; le futur encore absent de la mort éprouvée par l'écrivain rencontre le passé de l'émotion vécue par le héros. De plus, nous pensons que ce parcours court réalisant l'impossible liaison entre la vie et la mort ouvre la possibilité de l'écriture s'inscrivant comme réalisation de la vie elle-même; comme un moyen de substantialisation de la vie elle-même; réalisation et substantialisation se formalisant par le biais du langage et du discours. Et nous croyons que cette écriture vivante s'instituant sous forme de livre invite le lecteur à prolonger le parcours de compréhension, à formuler la signification de l'écriture par la reprise du discours cyclique de la répétition. Répétition transformant la mort à venir en vie renaissante dans l'espace du désir.

Alors, nous pensons que par le parcours court la mort à venir se lie à la mort naturelle du début du livre. Nous croyons qu'au moment où la disparition du narrateur s'annonce à la fin du livre se dévoile en effet la vie elle-même; se dévoile la vie recommençant. Or, comme l'homme est incapable de dire la vérité de sa mort à venir; comme il ne peut dire le néant qui s'ouvre devant lui par l'approche de sa mort; alors l'homme dit la vie; il revit la vie vécue, faisant ainsi la biographie de l'expérience passée. Or, comme la mort montre l'impossibilité de la parole et l'impossibilité de l'expérience, alors son approche exige le recommencement infini de la vie elle-

même, il exige la renaissance de la vie dans l'espace vide ouvert par la pensée pensant la mort imminente à venir.

Pour nous, ces deux morts – celle du début dans le passé et celle de la fin dans le futur - parlent du monde de la nature. Et celle-ci enseigne la possibilité de la transformation de la vie par la mort; la transformation de la mort en vie. La nature apprend à l'homme la possibilité de la renaissance; puisque la mort annonce ici le renouvellement continu de la vie par le biais de la mort. Donc la mort à venir de l'écrivain à la fin du livre et la mort naturelle de la mère du héros au début du livre signalent la mort inscrite dans le cours biologique de la nature, puisque la mère meurt de vieillissent et l'écrivain scelle par sa mort à venir le destin de tous les mortels<sup>18</sup>. Par l'approche de ces deux morts, l'écriture devient elle-même, comme la nature, la possibilité du recommencement perpétuel de la vie par l'appréhension de l'impossibilité de la mort.

De même que dans le récit *Entre oui et non* le parcours court du discours signalait l'envers du monde, le parcours court réunissant la mort à venir de la fin à la mort de la mère du début dans *L'Étranger* constitue l'envers du monde. De plus, de même que dans le premier récit l'expérience de l'écrivain touchant celle du héros se réfléchissait sur le présent de la narration de *L'Étranger*, la rencontre de la mort et de la vie signalant l'envers du monde se réfléchit sur l'autre expérience de mort qui est celle de l'Arabe. Si le parcours court réunissant la mort à venir de la fin et la mort passée du début représente l'envers du monde - puisque la pensée pure s'y révèle – ce parcours se réfléchit sur l'expérience de mort de l'Arabe, représentant l'endroit du monde. Ainsi les deux morts - celle du début et celle de la fin - réunies dans un seul instant illuminent la mort placée au centre du récit, la mort de l'Arabe.

Selon nous, l'endroit du monde constitue le présent de la narration. Il représente l'expérience centrale du livre qui est celle de la mort de l'Arabe. C'est donc l'avènement de la mort d'*autrui* qui marque l'inscription du discours linéaire. Nous voulons préciser ici que la mort de l'Arabe qui n'est pas une mort naturelle, mais la mort qui est produite par l'acte humain indique le temps concret de l'existence humaine. Ici, c'est le temps du besoin et de l'économie qui se révèle à l'homme de l'écriture. Puisque c'est précisément la narration qui permet que l'expérience de l'instant où s'inscrit le temps pur se concrétise dans le temps réel et concret du

---

<sup>18</sup> Il y a aussi l'aspect judiciaire de la mort de Meursault à la fin du livre. Dans ce sens, elle s'approche davantage de la mort de l'Arabe, car ces deux morts sont des actes institués par l'action humaine. Dans cette perspective, la condamnation à mort de Meursault à la fin du livre signifie l'institution comme loi de l'acte meurtrier commis par Meursault.

monde. La narration rend possible l'effectuation de l'expérience impossible de l'instant où l'homme se rapprochant de sa mort éprouve le recommencement de la vie. En effet, c'est le discours du narrateur qui permet que l'expérience de la rencontre de l'écrivain et celle du héros transparaisse dans la temporalité concrète du monde. Puisque c'est le discours du narrateur qui expose la liaison de la première mort du passé à la propre mort de l'écrivain se révélant sur l'horizon de l'avenir.

Les trois moments réunis dans une ligne droite et linéaire forment donc le discours narratif. C'est le discours du récit qui inscrit dans le temps réel et concret l'expérience originale où l'inspiration de l'écrivain rencontre la perception du héros. La narration inscrit donc dans le monde concret l'expérience indicible de la mort à venir de l'écrivain. En fait, le narrateur donne temporalité à l'éternité éprouvée dans l'imaginaire par l'écrivain qui rencontre le désir du héros. La mort de l'Arabe est au centre du livre parce que cette mort rend lisible l'inscription de la réunion de la mort du passé avec la mort à venir à travers le récit. C'est donc le présent du narrateur qui permet l'exposition de l'impossible rencontre du passé et du futur; rencontre éprouvée dans l'instant soutenu par l'écrivain dans l'imaginaire.

Bref, ces deux morts réunies – celle de la mère et celle de l'écrivain – signalant l'envers du monde se réfléchissent sur la mort inscrite dans le monde. En fait, la mort de l'Arabe marque le présent de la narration, signale l'endroit du monde qui fait face à l'envers du monde. La mort de l'Arabe appartient au temps réel du monde; puisque cette mort est produite par l'acte humain; pourtant cette mort signale l'expérience de la liberté de l'homme s'inscrivant dans le monde concret et dans le temps réel de l'existence humaine. La mort de l'Arabe est inscrite dans le monde de l'histoire. Elle parle de l'exigence de transformer l'événement irréversible du meurtre en possibilité de refaire le monde; car le meurtre est l'expression de l'acte libre de l'homme; il est régi par la liberté humaine. Cet acte de liberté enseigne à l'homme qu'il peut essayer de transformer le cours du temps du monde par sa liberté. L'écriture se présente ici comme le travail du négatif; travail temporalisant la matière du monde par le biais de la pensée négative: signe de la liberté et de la conscience humaines. La mort se révèle contournable et réversible; elle se révèle comme la mort qui devra être transformée en vie par le travail de l'homme dans le monde; par l'exercice de la conscience, de la pensée et de la liberté. La mort n'est pas annulée par la

possibilité de la renaissance organique de la nature; mais par le travail du négatif, travail transformant la mort en projet de réalisation de la vie future<sup>19</sup>.

#### 5.1.4 L'envers et l'endroit

Nous pensons que *L'Étranger* dessine deux directions. L'une conduit à une lecture qui dévoile l'envers du monde. L'autre conduit à une lecture qui révèle l'endroit du monde. D'un côté, la mort montre l'impossibilité de lutter contre la nature, puisque celle-ci enseigne l'évidence de la mort. Mais ici la mort affirme la possibilité de la renaissance. Car mourir signifie pouvoir renaître suivant le cours naturel des cycles régénérateurs de la nature. De l'autre côté, la mort représente la nécessité de lutter contre le cours du monde où la mort s'affirme comme la signification de la relation s'établissant entre les hommes. Ici, la mort impose le travail humain dans le monde, l'inscription du temps et de l'historicité humaine. La mort parle de la finitude humaine; finitude imposant cependant le travail du concept. C'est la vie comprise qui s'inscrit au cours de l'histoire humaine. L'écriture s'inscrit sous forme d'acte humain, puisqu'elle est ici le véhicule rendant possible la communication entre les consciences; permettant la conceptualisation et l'interprétation de la vie se réalisant sous forme de récit.

La double signification de l'absurde révèle précisément cette double compréhension de mort: mort contre laquelle nous ne pouvons rien faire et mort contre laquelle nous devons tout faire; mort enseignant l'acceptation et mort enseignant la révolte.

Ainsi, nous pensons que *L'Étranger* affirme: d'un côté, l'absurdité de l'existence enseignant l'acceptation du cours naturel de la vie; de l'autre, l'absurdité de l'existence

---

<sup>19</sup> Le travail du négatif s'effectue par la négation de l'identité empirique réalisée par la liberté humaine. Celle-ci réalise l'antithèse dans le parcours dialectique triparti entre thèse, antithèse et synthèse proposée par Hegel dans *Phénoménologie de l'esprit*. La liberté humaine est cette possibilité que l'homme a de se supprimer par la négation de son identité originare. Kojève écrit à propos de la phénoménologie hégélienne: "A identidade são duas categorias ontológicas primordiais e universais. Graças à identidade, todo ser permanece o mesmo ser, eternamente idêntico a si mesmo e diferente dos outros; ou então, como diziam os gregos, uma natureza ou essência dadas uma vez por todas, ocupa um lugar (*tópos*) fixo e estável dentro do mundo ordenado desde toda eternidade (cosmo). Mas, graças à negatividade, um ser idêntico pode negar ou suprimir sua identidade consigo mesmo e tornar-se diferente do que é, e até o seu contrário". (445). Ainsi l'identité et la négativité sont conduites par la dialectique à une synthèse réunissant l'identité de la thèse et la négativité de l'antithèse dans une totalité révélant l'Être concret. Kojève écrit: "O Ser real concreto (revelado) não é nem identidade (pura, que é Ser, *Sein*) nem negatividade (pura, que é Nada, *Nichts*), mas totalidade (que é Devir, *Werden*). A totalidade é portanto a terceira categoria onto-lógica fundamental e universal; o Ser só é real e concreto em sua totalidade, e toda entidade real concreta é a totalidade de seus elementos constitutivos, idênticos e negadores" (KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*, p. 447). À grosso modo c'est cette démarche dialectique que nous nommons ici le travail du négatif.

enseignant les efforts de Sisyphe par lesquels l'homme concrétise la démarche historique par le travail du négatif.

D'un côté, il y a la trajectoire cyclique du discours réalisant la répétition d'une même émotion d'abord silencieuse, parce qu'elle est incompréhensible; puis, immobile, parce qu'elle est indicible. Ce parcours silencieux et immobile signale l'expérience indicible et incompréhensible du poète parlant de la beauté impérissable et gratuite de l'existence humaine et de la nature. Ici, se réalise le parcours court qui est celui de l'éternité où l'approche de la propre mort révèle à l'homme l'impossibilité de mourir, malgré l'évidence irréductible de sa fin imminente.

De l'autre côté, il y a la trajectoire longue du discours réalisant la temporalisation et la subjectivation par le biais du récit. Même en étant une évidence irréductible, la mort permet à l'homme de travailler dans le monde en inscrivant le devenir humain à travers sa pensée lucide se produisant dans sa propre finitude. Le parcours long signale l'endroit où le devenir de l'humanité s'affirme, malgré la mort imminente et la finitude humaine.

Nous proposons que dans l'écriture le trajet court de l'éternité communique avec le trajet long de la temporalisation. Le premier parle du temps du désir. Le deuxième parle du temps du besoin. Le trajet court communique avec le trajet long parce que la propre mort à venir enseigne l'impossibilité de réaliser l'expérience de la propre mort. C'est précisément l'expérience de la mort d'*autrui* qui permet l'émergence de la pensée pensant à la mort. Ainsi, l'homme qui pense à sa mort pense en effet à la mort de l'*autre*. Et c'est l'expérience de la mort de l'*autre* qui permet l'émergence de la pensée, car c'est au moment de l'expérience sensible en face du regard de l'*autre* que le sujet de l'écriture éprouve l'expérience de néant et de négatif ouvrant le processus de compréhension, de temporalisation et de subjectivation. C'est donc d'*autrui* qui vient l'expérience de temps et de mort menant le sujet à réaliser son ipséité sous forme de récit. Le temps et la mort sont donnés par le visage de l'*autre* qui clame la réalisation de la justice entre les hommes. Ici, le *moi* se décentralise pour donner voix au néant se révélant au-dehors de lui par l'approche d'*autrui* et de la possibilité de sa mort<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> L'approche d'*autrui* signale au *moi* la possibilité même de donner la mort à *autrui*. Mais c'est par la reconnaissance de cette possibilité de donner la mort à *autrui* que le *moi* entend l'impératif de la loi 'Tu ne tueras pas'. Dans la présence incarnée du *moi* au monde, celui-ci éprouve l'expérience de la rupture due à l'entente d'un impératif lui révélant à la fois tout ce qu'il peut réaliser de mal à l'*autre* par son propre exister même sans intentionnalité. La rupture du *moi* repose sur ce double registre révélant qu'il peut tuer l'*autre* mais qu'il ne peut pas donner la mort à l'*autre*. Levinas écrit : "En partant de cette droiture entre *autrui* et le *moi* nous avons pu écrire

## 5.2 La double direction de l'écriture

### 5.2.1 Le dernier chapitre de *L'Étranger*

Plusieurs critiques ont remarqué la différence de ton du dernier chapitre de *L'Étranger* par rapport aux autres chapitres du livre. Ces critiques ont signalé que dans ce dernier chapitre le narrateur disparaît pour donner place à la voix de l'écrivain. C'est ainsi que Pingaud remarque la différence du V<sup>e</sup> chapitre de la deuxième partie par rapport aux autres chapitres du livre:

Il n'est pas vrai, d'abord, que la structure du roman soit rigoureusement dichotomique. Comme l'a fait observer, dans une étude déjà ancienne, C. A. Viggiani, il y a, en fait, trois parties dans *L'Étranger*. La première s'achève avec le meurtre de L'Arabe, la deuxième avec la condamnation à mort. Le chapitre V qui suit constitue, à lui seul, une troisième partie, ou si l'on préfère, une longue 'coda', dans laquelle, après avoir médité sur le thème de l'exécution, Meursault laisse exploser, face à l'aumônier, une passion jusque-là retenu<sup>21</sup>.

C'est cette dissonance du dernier chapitre par rapport aux autres chapitres du récit qui a mené certains critiques à placer le moment de la narration au début du V<sup>e</sup> chapitre de la dernière partie du livre. C'est le cas par exemple de l'analyse de Brian T. Fitch sur laquelle nous nous sommes appuyés dès le début de notre interprétation de *L'Étranger*.

Essayons de comprendre la démarche de la pensée développée dans ce chapitre final du livre d'après l'interprétation que nous proposons par ce travail.

D'abord, nous avons affirmé que le trajet long est celui de la narration. Pour nous, le trajet long décrit la démarche linéaire du récit qui va du début du texte jusqu'à la fin du livre. Le trajet long déploie donc la temporalité du récit. De plus, nous avons affirmé que ce trajet indique l'endroit de l'image se réalisant sous forme de discours; qui est celui du narrateur. Ensuite, nous avons affirmé que le trajet court est celui de la pensée extatique soutenant la trajectoire longue du récit. Pour nous, le trajet court réalise la pensée lucide de l'écrivain qui est celle qui illumine la linéarité du récit. De plus, nous avons affirmé que le trajet court représente l'envers de l'image sur laquelle se fonde le trajet long qui est celui du récit, car nous comprenons que l'envers

---

autrefois que le visage est pour un moi – que le visage est pour moi – à la fois, la tentation de tuer et le 'tu ne tueras point' qui déjà l'accuse, me soupçonne et l'interdit, mais déjà me réclame et me demande" (*Entre nous, essais sur penser-à-l'autre*, p. 192-193).

<sup>21</sup> PINGAUD, Bernard. *L'Étranger d'Albert Camus*, p. 75-76.

symbolisant l'expérience extatique de l'écrivain soutient la démarche linéaire indiquant l'endroit, qui est l'expérience dialectique et temporelle employée par le narrateur du récit.

Expliquons. Dans le chapitre V, le narrateur arrive au refus du sacré. Et ce refus se produit ici comme l'aboutissement logique prescrit par le trajet dialectique, par le trajet long du récit. Mais l'écrivain arrive à ce même refus du sacré par l'intuition immanente produite par l'extase devant l'image exposant le sens de sa condition. Alors, tandis que le premier mouvement de refus - mouvement dialectique, mouvement de *l'être-pour-la-mort* - s'inscrit dans le récit qui est produit par le narrateur; le deuxième mouvement - mouvement de l'expérience extatique, de l'inspiration - se place au-dehors du récit. Or, tandis que le premier mouvement est celui de la synchronie du temps; le deuxième mouvement est celui de la diachronie du temps, du temps mort de la genèse de l'écriture, de l'inspiration, se plaçant au-dehors de l'historiographie réalisée par le récit.

Nous pensons que le commentaire de l'infirmière déléguée le jour de l'enterrement de la mère de Meursault traduit le sens de cette double démarche du récit que nous désirons mettre en relief par ce travail. Ce jour-là, l'infirmière a dit à Meursault: "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" (E, p. 28). Et, en se souvenant des mots prononcés par l'infirmière, Meursault remarque aujourd'hui: "Elle avait raison. IL n'y a pas d'issue" (E, p. 28). Meursault se souvient du commentaire de l'infirmière à la fin du deuxième chapitre de la deuxième partie du récit, lorsqu'il dit s'apercevoir que jusqu'à ce moment il a parlé tout seul avec lui-même. Meursault affirme: "Mais en même temps et pour la première fois depuis de mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul. Je me suis souvenu alors de ce que disait l'infirmière à l'enterrement de maman. Non, il n'y avait pas d'issue et personne ne peut imaginer ce que sont les soirs en prison" (E, p. 119-120).

Nous pensons que la question centrale de l'écriture de *L'Étranger* repose précisément sur la possibilité de l'entrée dans l'église, celle-ci étant comprise comme la possibilité de découvrir une vérité essentielle capable de soutenir l'existence humaine et de donner un sens à la vie même en face de l'évidence de l'absurde et du refus radical des significations établies par la société; refus et évidence s'inscrivant explicitement par le récit du narrateur. D'après le commentaire de l'infirmière, ce sont deux possibilités qui se présentent à l'homme pensant à sa mort: ou il va



doucement ou il va trop vite. Nous pensons que, d'un côté, le fait d'aller doucement indique le trajet long de l'existence mondaine; ici, l'histoire humaine se réalise par les actes quotidiens dans la temporalité concrète et réelle de l'existence; de l'autre côté, le fait d'aller rapidement indique l'expérience extatique du trajet court de l'inspiration. Bref, d'un côté, si l'homme va doucement, il risque d'attraper une insolation. L'homme vit d'après les déterminismes de sa nature, suivant les impulsions de l'instinct; car le soleil est la marque de la fatalité et de la nécessité; fatalité et nécessité imposant un sens aux actes humains. De l'autre côté, si l'homme va trop vite, il arrive à la vérité qu'il veut alors atteindre, mais, dans ce cas-là, il n'est pas encore capable de donner une matière, une substance à cette vérité qu'il appréhende alors; puisque ici l'homme n'est pas encore préparé pour faire face au sens qu'il dévoile par l'expérience de l'extase, de l'inspiration. La vérité se révèle comme une évasion signalant un sens abstrait appris par la conscience dans sa solitude. Bref, nous pensons que la démarche du narrateur indique le trajet prescrit par le parcours long du récit où Meursault-narrateur subit les effets de l'insolation et que la démarche de l'écrivain montre le trajet prescrit par le parcours long de l'écriture où Meursault-écrivain attrape un chaud et froid; chaud et froid signifiant le tragique de l'expérience de l'écrivain en face de cette triple expérience de mort décrite par le récit.

Un peu avant le souvenir du commentaire de l'infirmière, Meursault disserte sur la différence du passage du temps depuis qu'il est en prison. Il précise justement la différence entre les temps long à vivre et le temps tellement distendu du prisonnier, transformant le passage des jours en un seul et unique jour se poursuivant éternellement, en effaçant ainsi sa ponctualité concrète. À ce moment, Meursault remarque que seuls les noms hier et demain possèdent un sens: "J'avais bien lu qu'on finissait par perdre la notion du temps en prison. Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi. Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. Long à vivre sans doute, mais tellement distendus qu'ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur nom. Les mots hier et demain étaient seulement les seuls qui gardaient un sens pour moi" (*E*, p. 119).

Nous pensons que les deux trajets sont ici représentés par Meursault lui-même. Le temps long signale le temps dialectique de la narration qui appréhende la temporalité concrète du monde où les jours se suivent l'un après l'autre; et le temps court signale le temps soutenu dans l'éternité où le temps perd son nom et devient l'espace de l'imaginaire où se révèle le temps pur, temps au-delà de la temporalité concrète du monde.

Nous pensons que, d'un côté, l'envers représentant le trajet court se trouve précisément dans le dernier chapitre du livre – ou plutôt entre la fin et le recommencement du livre, hors du récit, dans le temps mort suspendu entre la fin du récit et le recommencement de l'écriture. De l'autre côté, nous pensons que l'endroit signalant le trajet long réalise la linéarité discursive du récit. De plus, nous croyons que le trajet long se fonde sur le trajet court; parce que nous pensons que le trajet court condense le sens final de l'écriture dans le dernier chapitre du livre, le récit se fondant sur cette extase finale dévoilée au dernier chapitre du livre.

Mais nous croyons que les deux trajets sont également importants pour l'écriture. Car, l'un représente la démarche du narrateur, et l'autre signale la démarche de l'écrivain. Paradoxalement l'extase du dernier chapitre est à la fois le début et la fin du processus de compréhension développé par le récit de *L'Étranger*, car l'extase signale la synthèse finale permettant l'émergence du récit. Mais la synthèse est éprouvée ici sous forme d'intuition, car elle indique aussi bien la fin du récit que le début de l'œuvre. Alors, l'extase ne se révèle qu'après le développement du récit. C'est dans cette perspective que l'expérience de l'extase est l'envers de l'expérience du récit représentant l'endroit. L'extase est éprouvée dans l'immobilité dans le temps mort, dans la diachronie; et la temporalité discursive est éprouvée dans le temps concret, dans la synchronie. Ces deux expériences sont en effet les deux faces d'une même compréhension se produisant par le récit et par l'écriture. Expliquons. La temporalité formalise la démarche dialectique de compréhension du narrateur; et l'extase formalise l'expérience immanente de l'écrivain. Mais nous pensons que la première expérience se fonde sur la deuxième expérience.

Peut-être faut-il comprendre que le récit se réalise par la superposition de deux types de discours. L'un est le journal réalisé au fur et à mesure que les événements se sont produits. L'autre est la composition littéraire d'un Meursault désirant apporter son témoignage; désirant communiquer une vérité à quelqu'un qui reprendra ultérieurement son récit pour essayer de comprendre le problème le plus important pour l'homme vivant, comme nous l'explique Meursault lui-même: "Comment n'avais-je pas compris que rien n'était plus important qu'une exécution capitale, c'était la seule chose vraiment intéressante pour un homme" (*E*, p. 161)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> La critique de *L'Étranger* a proposé plusieurs interprétations sur le moment de la narration. Il est difficile de répondre à cette question parce que le mystère de *L'Étranger* repose sur l'impossibilité du lecteur de savoir si le récit a été écrit d'un seul coup par l'écrivain Meursault à la fin du livre ou si le récit s'est développé au fur et à mesure sous forme de journal produit par le narrateur Meursault. Nous pensons que ce mystère est dû au fait que l'écriture

Or, nous pensons qu'à un certain moment de l'expérience, Meursault éprouve le besoin de rendre explicite sa compréhension de la mort, du meurtre et du discours proféré par la société. Et ce moment est celui où Meursault apprend qu'il est condamné à mort, comme lui-même a condamné à mort l'*autre*, l'Arabe. À ce moment, Meursault désire peut-être réaliser l'œuvre éclaircissant précisément ce sur quoi il remarque n'avoir aucune information précise:

Je me reprochais alors de n'avoir pas prêté assez d'attention aux récits d'exécution. On devrait toujours s'intéresser à ces questions. On ne sait jamais ce qui peut arriver. Comme tout le monde, j'avais lu des comptes rendus dans les journaux. Mais il y avait certainement des ouvrages spéciaux que je n'avais eu la curiosité de consulter. Là, peut-être, j'aurais trouvé des récits d'évasion. J'aurais appris que dans un cas au moins la roue s'était arrêtée, que dans cette préméditation irrésistible, le hasard et la chance, une fois seulement, avaient changé quelque chose. Une fois! (*E*, p. 158-159).

Nous pensons que c'est en suivant cette intention que tout a commencé: le souvenir, l'imagination et l'écriture, car ici se place le présent de l'écriture, le présent de la pensée qui démarre l'écriture. Peut-être vise-t-il à écrire justement cet ouvrage spécial où nous pourrions trouver un récit d'évasion, un cas où "le hasard et la chance, une fois seulement, avaient changé quelque chose".

Au début du dernier chapitre du livre, Meursault se souvient de son père qu'il n'a pas connu. L'unique fois que le père apparaît dans le récit, c'est par ce souvenir où celui-ci est allé voir une exécution et s'est senti mal. Ce souvenir de son père lui a été raconté par sa mère: "Je me suis souvenu dans ces moments d'une histoire que maman me racontait à propos de mon père. Je ne l'avais pas connu. Tout ce que je connaissais de précis sur cet homme, c'était peut-être ce qu'en disait alors maman: il était aller voir exécuter un assassin" (*E*, p. 160-161). Ici, c'est une loi qui apparaît sur le signe de la paternité. L'unique loi que le raisonnement de Meursault est capable de comprendre est celle enseignant le dégoût naturel de l'homme en face de la mort d'*autrui*. Cette loi enseigne le dégoût en face de la mort: "Il était malade à l'idée d'y aller. Il l'avait fait cependant et au retour il avait vomi une partie de la matinée. Mon père me dégoûtait

---

révèle ici le dédoublement du sujet et l'auto-affection par laquelle le *moi* rencontre son *autre* sous la forme d'un *soi*. Mais en effet ce dédoublement est produit par la rencontre du moi et de l'*autre absolu*, c'est-à-dire *autrui*, l'extériorité radicale qui fait face au pouvoir de constitution du *moi* de la perception et de la pensée. En fait, nous pensons que ce dédoublement produit par la rencontre d'*autrui* se manifeste dans l'écriture par le dédoublement de la voix de l'écrivain se rapportant à l'*autre* qui est au-delà de l'horizon du récit, c'est-à-dire le lecteur du livre. Ainsi l'œuvre est ici la structure par laquelle le processus d'auto-affection est produit par l'affection du *moi* par l'*autre* et celle-ci se manifeste dans l'affection de l'écrivain par l'image absente d'un lecteur à venir. Le jeu de l'écriture est donc le jeu de la communication, du dialogue se produisant par le récit qui est le jeu de miroir, affection et auto-affection du sujet se produisant par le langage lui-même.

alors. Maintenant je comprenais, c'était si naturel" (*E*, p. 16). Mais cette loi se constitue d'après un apprentissage de la nature, car c'est sa mère qui lui raconte l'histoire de son père dont il se souvient alors. La mère symbolise la nature humaine, l'essence. Le père représente l'histoire humaine, l'existence. Mais celle-ci se fonde sur celle-là, car c'est l'apprentissage du désir qui se révèle par l'écriture et non l'apprentissage de la raison se superposant aux données instinctives. La raison se fonde sur les données naturelles de l'homme ainsi que l'existence de l'homme se fonde sur son essence. Et dès lors Meursault est prêt à instituer ce dégoût en face de la mort d'*autrui* comme une loi, parce que lui-même a ressenti dans son rapport direct au monde, dans la vie immédiate, par son corps, ce même dégoût qu'il reconnaît alors comme une signification et une valeur.

Nous pensons que le dernier chapitre du livre constitue le présent du récit, car, selon nous, Meursault commence à rédiger son manuscrit au dernier chapitre du livre. Jusqu'à ce moment, Meursault est seulement pris dans la mécanique à travers laquelle il pense son existence d'après la double perspective de l'aube et du pourvoi. L'aube lui apportant la mort et le pourvoi lui apportant la possibilité de vivre encore quelques instants de vie. Meursault réfléchit: "Il y avait aussi deux choses à quoi je réfléchissais tout le temps: l'aube et mon pourvoi" (*E*, p. 164). Et il ajoute: "C'est à l'aube qu'ils venaient, je savais. En somme, j'ai occupé mes nuits à attendre cette aube" (*E*, p. 165). Nous croyons qu'avant ce moment-ci, Meursault a réalisé deux fois ce parcours de la pensée représenté par la mécanique du raisonnement se déployant entre le non et le oui, entre le refus de la mort et l'acceptation de la mort.

Expliquons. Le dernier chapitre commence par l'affirmation de Meursault disant qu'à ce moment-là, il refuse de recevoir l'aumônier pour la troisième fois: "Pour la troisième fois, j'ai refusé de recevoir l'aumônier. Je n'ai rien à lui dire, je n'ai pas envie de parler, je le verrai bien assez tôt" (*E*, p. 158). Meursault raconte qu'il est alors enfermé dans la mécanique entre la possibilité d'être gracié par le pardon qui annulera sa condamnation à mort et le refus de son pourvoi qui lui donnera la certitude de sa mort à venir: "Je ne sais combien de fois je me suis demandé s'il y avait des exemples de condamnés à mort qui eussent échappé au mécanisme implacable, disparu avant l'exécution, rompu les cordons d'agents" (*E*, p. 158). Meursault est enfermé entre le oui et le non, entre le non de la mort enseignant le sens de la révolte et le oui à la mort enseignant le sens de l'acceptation du destin humain. Mais Meursault remarque qu'il n'accepte de penser à la possibilité d'être gracié que s'il a d'abord accepté le rejet de son pourvoi

: “Je prenais toujours la plus mauvaise supposition : mon pourvoi était rejeté. ‘Eh bien, je mourrai donc’ [...] donc, je devais accepter le rejet de mon pourvoi. À ce moment, à ce moment seulement, j’avais pour ainsi dire le droit, je me donnais en quelque sorte la permission d’aborder la deuxième hypothèse: j’étais gracié” (*E*, p. 166-167).

Or, si Meursault refuse trois fois de recevoir l’aumônier, c’est parce qu’il recommence trois fois cette mécanique de la pensée se développant entre le refus de son pourvoi et l’acceptation de son pourvoi. Lorsqu’il vit le non, il est dominé par la révolte: “A ce moment, ce qui me gênait un peu dans mon raisonnement, c’était ce bond terrible que je sentais en moi à la pensée de vingt ans de vie à venir” (*E*, 166-167). Lorsqu’il vit le oui, il est revenu au calme: “L’ennuyeux, c’est qu’il fallait rendre mon fougueux cet élan du sang et du corps qui me piquait les yeux d’une joie insensée. Il fallait que je m’applique à réduire ce cri, à le raisonner. Il fallait que je sois naturel même dans cette hypothèse, pour rendre plus plausible ma résignation dans la première. Quand j’avais réussi, j’avais gagné une heure de calme”(E, p. 167). Mais Meursault remarque justement que c’est à un moment semblable qu’il refuse de voir l’aumônier pour la troisième fois: “C’est à un semblable moment que j’ai refusé une fois de plus de recevoir l’aumônier. J’étais étendu et je devinais l’approche du soir d’été à une certaine blondeur du ciel. Je venais de rejeter mon pourvoi et je pouvais sentir les ondes de mon sang circuler régulièrement en moi. Je n’avais pas besoin de voir l’aumônier” (*E*, p. 167-168). Alors, Meursault commence le récit de sa vie au moment où il refuse de voir l’aumônier pour la troisième fois. Cependant celui-ci rentre quand même dans sa cellule. À ce moment, Meursault vient de vivre le sens du non: il ne sera pas gracié; il lui faut donc accepter le venue prochaine de sa mort. Meursault est donc dominé par le sentiment de révolte. Et à ce moment, Meursault dit qu’il a pensé à Marie pour la première fois depuis longtemps: “Pour la première fois depuis longtemps, j’ai pensé à Marie” (*E*, p. 168). Quand Meursault parle à l’aumônier, il expose sa révolte. Ici, c’est la flamme du désir qui parle. C’est la passion de l’homme pour le monde qui s’annonce. Après avoir refusé le discours de la société qui l’a condamné à mort, Meursault refuse Dieu. C’est l’image de Marie qui représente la flamme du désir attachant Meursault à la vie, ce qui révèle à la fois son refus de la mort et son désir de vivre. Plus tard, lorsque l’aumônier part, Meursault revient au calme. Il vit le oui à la mort enseignant la possibilité de revivre la vie par le souvenir. À ce moment, Meursault est prêt à tout revivre, car il accepte dès lors la mort à venir. Meursault dit qu’il a

pensé à sa mère par la première fois depuis longtemps: “Pour la première fois depuis longtemps, j’ai pensé à maman” (*E*, p. 178). La pensée à sa mère marque le commencement de l’écriture.

Bref, Meursault commence le récit de sa vie dans le dernier chapitre du livre. Au début de ce chapitre, il a donc déjà parlé avec l’aumônier. En effet, deux fois auparavant, il a refusé de le voir. Dans le chapitre V, Meursault raconte le troisième moment où l’aumônier vient lui parler et qu’il refuse de le voir une autre fois; mais l’aumônier rentre quand même dans sa cellule. Dans ce chapitre, Meursault raconte comment il arrive au début du récit, c’est-à-dire comment il devient prêt à commencer le récit de sa vie. Au début du chapitre V, Meursault est donc déjà passé par la révolte et par l’acceptation. Il est dans l’immobilité du début de l’écriture. Meursault raconte comment il est mené au témoignage final qui marque pourtant le début du récit. D’abord, Meursault est passé par la révolte composant le dialogue qu’il a eu avec l’aumônier; puis il est revenu au calme composant le témoignage du silence qui est celui qui s’inscrit dans les dernières lignes du récit le menant en effet au début du livre. C’est à partir du témoignage de la fin du chapitre que se constitue l’écriture. Et le récit arrivera une autre fois au témoignage lucide du début du dernier chapitre, lorsque, dans l’immobilité oscillant entre le oui et le non, Meursault recommence à raconter son histoire, devenant l’écrivain de *L’Étranger*.

Nous pensons donc que le dernier chapitre se constitue de trois souvenirs: celui du père, celui de Marie et celui de la mère. D’abord, il y a le souvenir du père. Ce souvenir signale l’aboutissement de l’écriture, mais il indique paradoxalement la pensée soutenant le récit. Ici, se révèle le témoignage lucide de l’écrivain immergé dans l’immobilité de la conscience en face de l’image reflétant la vie passée et le futur absent de sa propre mort à venir. Ensuite, il y a le souvenir de Marie. Ce souvenir représente la flamme du désir attachant Meursault à la vie, au bonheur et à la jouissance. Ici, se révèle le témoignage de la flamme ouvrant le raisonnement par lequel Meursault expose la vérité du récit: celle qui parle de son refus aussi bien du discours des hommes du tribunal que du discours de l’aumônier dans sa cellule. Puis, il y a le souvenir de la mère. Ce souvenir représente le silence du héros-Meursault: silence enseignant l’acceptation de la mort. Mais ce sera cette acceptation de la mort qui produira le retour de la vie par le biais de l’écriture. Dès lors, Meursault est prêt à recommencer. Dans le dernier chapitre, s’inscrivent donc trois témoignages: celui de l’immobilité – le souvenir du père-, celui de la flamme – le souvenir de Marie - et celui du silence – le souvenir de sa mère. L’immobilité de l’écrivain indique le

souvenir de son père. La flamme du narrateur symbolise la souvenir de Marie. Le silence du héros représente le souvenir de sa mère.

Le dernier chapitre réalise donc trois témoignages qui composent la synthèse représentant l'envers de l'écriture qui soutient le récit. Mais, ici, les témoignages se réalisent dans le sens inverse de celui réalisé par le récit du narrateur. D'abord, Meursault donne le témoignage immobile de l'écrivain. Ensuite, il expose le témoignage de la flamme du narrateur. Puis, il débute le témoignage du silence du héros qui ouvre le retour infini de l'écriture. Le témoignage immobile soutenant l'écriture est donc celui qui s'équilibre entre le non de la révolte et le oui de l'acceptation. Le non de la révolte s'annonce par le dialogue de Meursault avec l'aumônier signalant le témoignage de la flamme du désir où Meursault pense pour la première fois à Marie. Le oui de l'acceptation s'annonce dans les dernières lignes du livre lorsque Meursault dit avoir pensé pour la première fois à sa mère. Ici, Meursault est prêt à mourir; il accepte sa mort; mais ici, en finissant sa vie, émerge en effet le récit de sa vie, car la fin renvoie au commencement. Meursault recommence la vie, c'est-à-dire qu'il commence le récit de sa vie constituant le livre *L'Étranger*.

Dans la totalité du récit, il y a aussi trois témoignages. Mais ces témoignages se constituent dans le sens inverse du sens inscrit par le dernier chapitre du livre. D'après la linéarité du récit, il y a d'abord le témoignage du silence, celui qui parle de la mort de la mère; ensuite, il y a le témoignage de la flamme, celui qui parle de la joie éprouvée avec Marie et de la douleur éprouvée par la mort de l'Arabe; puis, il y a le témoignage de l'immobilité, celui qui parle de la propre mort et qui rappelle à Meursault la loi du cœur enseignée par un père qu'il n'a pas connu. Bref, la première partie du livre est composée par le témoignage du silence du héros de l'histoire. La deuxième partie du livre se compose du témoignage de la flamme du désir qui est celui du narrateur découvrant la pensée faisant face au savoir institué. Et le dernier chapitre se compose du témoignage de l'immobilité, celui de l'écrivain; s'y inscrit l'acte par lequel l'homme prend le crayon et le papier pour affirmer l'unique vérité apprise. Ici, Meursault est l'homme révolté qui se refuse à accepter les vérités instituées où parlent le silence et l'absence de l'*autre*.

C'est donc le dernier chapitre du livre qui soutient le récit, car ce chapitre présente le témoignage lucide de l'écrivain, comme Camus l'explique par ses notes dans son *Cahier*: "Avec l'aumônier, mon Étranger ne se justifie pas. Il se met en colère, c'est très différent. C'est moi alors qui explique, direz-vous? Oui, et j'ai beaucoup réfléchi à cela. Je m'y suis résolu parce que

je voulais que mon personnage soit porté au seul grand problème par la voie du quotidien et du naturel” (*Cahiers II*, p. 29-30)

Nous concluons donc que le trajet long réalise les trois témoignages dans la linéarité discursive; il réalise la montée dialectique vers le sens final de l’écriture. Ce trajet long va de l’irréfléchi au réfléchi, de la partie à la totalité. La direction dans le trajet long est celle de la temporalité linéaire : silence, flamme et immobilité. Héros, narrateur et écrivain. Le trajet long est le trajet dialectique signalant l’endroit de la conscience qui réalise le récit et la pensée du narrateur<sup>23</sup>.

Au contraire, le trajet court réalise la descente vers le fondement. Il va du réfléchi à l’irréfléchi, de la totalité à la partie. La direction dans le trajet court est celle de l’intuition ou de l’inspiration : immobilité, flamme et silence. Écrivain, narrateur, héros. Le trajet court est le trajet condensé signalant l’envers de la conscience ou l’extase de l’écrivain.

Le silence de la première partie et la flamme de la deuxième<sup>24</sup> partie signalent l’égalité annonçant l’indifférence de Meursault dévoilée au dernier chapitre du livre. Les deux parties du récit sont symétriques, ce que Camus explique: “Le sens du livre tient exactement dans le parallélisme de deux parties” (*Cahiers II*, p. 29-30). Mais nous pensons que l’immobilité inscrite dans le dernier chapitre déséquilibre cette égalité établie entre la première et la deuxième partie<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Cette comparaison établie dans *L’Étranger* entre le trajet long du récit qui part du silence, passe par la flamme et arrive à l’immobilité, et le trajet court inscrit dans le dernier chapitre qui réalise le sens inverse de ce même trajet, c’est-à-dire qui part de l’immobilité, passe par la flamme et arrive au silence renvoyant au recommencement du livre, justifie notre interprétation de *La Chute* qui inscrit ce récit dans l’intervalle de l’envers, qui est l’intervalle de la pensée pure; car nous avons constaté que dans *La Chute*, la démarche de la pensée suit aussi le sens allant de la surface aux profondeurs de l’âme; puisque le souvenir de Clamence part de la vie en Hollande- signe de l’immobilité de l’écrivain d’autrefois -; passe par le souvenir de Paris - signe de la flamme du narrateur de jadis -; et arrive finalement au souvenir des pays chauds de la Méditerranée - signe du silence du héros du passé immémorial.

<sup>24</sup> En effet, le silence et la flamme constituent la totalité du récit. C’est comme si à une première couche descriptive plus proche de la vie du héros se superposait une deuxième couche plus proche du récit interprétatif du narrateur. Le témoignage de la flamme du narrateur se superpose au témoignage du silence, comme si l’analyse apportée par le récit du narrateur se superposait à la description apportée par le journal du héros. Alors, c’est sur ces deux couches que repose le troisième témoignage de l’écrivain du dernier chapitre du livre. Jean-Claude Pariente remarque que c’est par une double inscription de journal et de roman que se constitue *L’Étranger*. Pour lui, le récit de Meursault est le fruit d’un double découpage. Le premier, pratiqué selon le vécu, correspond aux divers épisodes rédactionnels. Un second découpage, qui est venu ensuite effacer le premier est le roman. C’est comme si, dans un premier abord, le récit était produit comme un journal à la suite des événements vécus; et, dans un second abord, que le narrateur réorganisait le texte d’un seul coup en formalisant le récit sous forme de roman. Pour nous, ces deux rapports constituaient les deux premiers témoignages se réalisant par la réduction phénoménologique. Le premier révèle l’intentionnalité spontanée du héros, et le deuxième, l’intentionnalité réfléchie du narrateur (PARIENTE, Jean-Claude. *L’Étranger et son double*).

<sup>25</sup> C. A. Viggiani remarque que, malgré la disposition du récit donné par Camus en deux parties, *L’Étranger* est en effet construit par trois parties. La première s’achève avec le meurtre de l’Arabe, la deuxième avec la condamnation à mort. Le chapitre V qui suit constitue, à lui seul, une troisième partie, une longue ‘coda’, dans laquelle, après avoir



Car dans ce chapitre-ci, le témoignage de l'écrivain s'équilibre entre le oui de l'acceptation et le non de la révolte. Le oui est soutenu par la vie du héros - première partie. Et le non est soutenu par la vie du narrateur – deuxième partie. Alors, le témoignage final porte un double registre. De même que le non de la révolte conduit au oui de l'acceptation, la fin du livre conduit au recommencement de l'écriture. Et le commencement infini de l'écriture se réalise ici sous forme d'appel à la lecture à venir; sous forme d'appel au temps de la création s'instituant à la fois au-delà de la vie vécue du héros et de la description de la vie remémorée par le narrateur. La lecture se plaçant en dehors des limites du récit réalisera donc la création; création comprise comme saut qualitatif au-delà aussi bien de la vie spontanée du héros que du langage ironique du narrateur. Le lecteur à venir sera donc celui qui formalisera le sixième chapitre de la deuxième partie du livre permettant ainsi que la symétrie des deux parties proposée par l'auteur lui-même sera une véritable symétrie. Le sixième chapitre de la première partie qui est celui du meurtre devra être réécrit par le lecteur à la suite du cinquième chapitre de la deuxième partie de *L'Étranger* qui clôt le récit de Meursault.

### 5.3. La double voix de l'écriture

#### 5.3.1 Ironie et lucidité

Dans un texte de *L'été* qui s'appelle *Guide pour villes sans passé*, nous pouvons percevoir un moment où l'ironie du narrateur s'arrête, ce qui permet l'émergence de la voix lucide – ou tragique - de l'écrivain à la surface de l'écriture. Ce texte commence par la description des villes ensoleillées que l'auteur aime. Au début du récit, l'auteur écrit un guide pour des touristes. Mais à la fin, la narration impersonnelle s'arrête et laisse place à l'émergence du témoignage personnel de l'auteur par lequel il confesse son incapacité de parler d'un sujet tellement essentiel pour lui:

*Et c'est ici peut-être que je pourrais cesser toute ironie. Après tout, la meilleure façon de parler de ce qu'on aime est d'en parler légèrement. En ce qui concerne l'Algérie, j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je*

---

médité sur le thème de l'exécution, Meursault laisse exploser, face à l'aumônier, une passion jusque là retenue. (VIGGIANI, Carl A. *L'Étranger de Camus, configuration critique d'Albert Camus*. Revue de lettres modernes, 1961 Cité in: PINGAUD, Bernard, *op.cit.*, p. 76).

connais le chant aveugle et grave. Mais je puis bien dire au moins qu'elle est ma vraie patrie et qu'en n'importe quel lieu du monde, je reconnais ses fils et mes frères à ce rire d'amitié qui me prend devant eux. Oui, ce que j'aime dans les villes algériennes ne se sépare pas des hommes qui les peuplent. Voilà pourquoi je préfère me trouver à cette heure du soir où les bureaux et les maisons déversent dans les rues, encore obscures, une foule jacassante qui finit par couler jusqu'au boulevard devant la mer et commence à s'y taire, à mesure que vient la nuit et que les lumières du ciel, les phares de la baie et les lampes de la ville se rejoignent peu à peu dans la même palpitation indistincte<sup>26</sup>.

Nous voulons remarquer dans cette citation la différence inscrite entre le récit impersonnel où se révèle une voix ironique et le récit plus personnel où s'inscrit la voix tragique et sérieuse de l'écrivain. Nous faisons cette remarque parce que nous pensons que l'ironie revêt les deux récits que nous essayons de comprendre dans ce travail : *L'Étranger* et *La Chute*. Nous proposons donc que l'ambiguïté de ces deux œuvres vient du fait que nous pouvons les lire selon deux orientations. D'un côté, nous pouvons lire l'ironie comme le sens fondamental de l'écriture. De l'autre, nous pouvons lire l'ironie comme le sens transversal à travers lequel l'auteur cache le sens fondamental orientant la création et la voix ironique des narrateurs.

Dans *L'Étranger* et dans *La Chute*, il y a donc deux types de discours. L'un est le parcours linéaire et discursif. Celui-ci réalise le présent de la narration. Mais la narration est celle du langage institué, de la doxa s'imposant au sujet de l'écriture. L'autre est le parcours cyclique. Celui-ci réalise la répétition cyclique d'un sens fondamental s'imposant pendant tout le parcours de l'écriture.

Dans *L'Étranger*, le narrateur affirme l'absurde explicitement à la fin du livre, mais cette affirmation est l'aboutissement du discours linéaire du récit. Au contraire, le parcours court signalant la répétition exhaustive d'une unique signification ne se réalise pas dans le présent de la narration, car la répétition est une extase du temps réalisant la liaison de la fin du récit au commencement de l'écriture. En effet, la répétition formalise une démarche par laquelle le sujet de l'écriture s'approche du centre de la vérité de la création. Les trois répétitions réunies dans une seule image formalisent ici la signification fondamentale de l'écriture. Mais cette signification est encadrée par le discours du narrateur. Cependant, la répétition ne repose pas sur le langage du narrateur, elle ne se limite pas à la doxa de la communauté dans laquelle s'inscrit le récit du narrateur. Au contraire, la répétition expose la voix du poète qui est l'homme portant le secret sur lequel repose le sens que le narrateur ne réussit à imprimer ni par la représentation ni par le récit. La voix de l'écrivain reste donc au-dessous ou au-dessus du discours formalisé par le narrateur.

---

<sup>26</sup> "Guide pour villes sans passé". In: *L'Été*, p.134; nous soulignons.

Dans l'œuvre, cette voix n'apparaît qu'à travers la répétition elle-même. À la surface du récit, cette voix ne se révèle que par un murmure parlant d'un silence, d'une absence, d'un creux demeurant dans la compréhension établie et dans le langage proféré par le narrateur.

Ainsi, nous pensons que la voix de l'écrivain ne murmure pas l'acceptation et l'indifférence du héros ni la révolte et l'ironie du narrateur. Au contraire, l'écrivain affirme à la fois l'acceptation du premier et la révolte du deuxième. De fait, l'expérience de l'écrivain se produit par l'expérience extatique par laquelle il éprouve le silence et l'immobilité du condamné qui, en attendant sa mort, revit sa vie dans les minutes qu'il lui reste encore à vivre. Et, à ce moment-là, ce condamné superpose aux événements de la vie passée les pas de l'autre vie se déployant dès lors au seuil de la vie qui va bientôt disparaître.

La possibilité de la répétition s'affirme comme le sens fondamental de l'écriture. Car la répétition signifie la possibilité du recommencement infini de l'écriture jaillissant de la mort du héros. Et la répétition est le don que l'écriture offre aux lecteurs du livre. Chaque lecteur peut répéter la signification demeurant au centre de l'œuvre; signification parlant de l'écriture elle-même comme substance de vie, comme réalisation de la vie. Le lecteur n'est-il pas appelé à répéter et à revivre la même angoisse que celle ressentie par le condamné à mort qui attend le moment de sa disparition en imaginant la possibilité d'être gracié par quelques secondes de vie? Imaginez ce condamné attendant sa mort certaine et demandez-vous ce qu'il désirerait revivre par son souvenir dans les quelques minutes de vie qu'il lui reste à vivre. Qu'est-ce que ce condamné aimerait répéter dans la solitude de sa cellule en face de l'approche de la mort ouvrant un vide où se dessine l'avenir absent sur les murs de sa prison ? Désirerait-il répéter la seule et unique vérité que lui apprennent les cercles exhaustifs de répétition : refus et acceptation? C'est ce que nous apprend le dernier chapitre du livre par la mécanique dans laquelle s'est renfermée la pensée de Meursault. La mécanique représente la répétition exhaustive d'un double parcours signalant l'acceptation et le refus. Acceptation de la mort à venir; acceptation de la finitude humaine. Mais le refus de cette mort signale le rapport établi entre les hommes. Alors, l'acceptation de la mort n'anéantit pas le refus de cette mort qui a été la réponse d'un homme à l'autre homme qui était hier en face du héros de l'histoire de jadis<sup>27</sup>:

---

<sup>27</sup> Les quatre tirs de revolver de Meursault répondent aux quatre notes de musique de la flûte de l'Arabe. Le discours du narrateur décrit le savoir qui se fonde sur cette réponse du héros le jour du meurtre. Le pouvoir du *moi*, le pouvoir du *même*, la maîtrise et la souveraineté de l'ego se produisant au centre de l'univers. Mais la voix inouïe de l'Arabe parle de l'autre discours qui parle de la poésie, de la voix blanche de la nature. Le narrateur répond comme le héros

Comment n'avais-je pas vu que rien n'était plus important qu'une exécution capitale et que, en somme, c'était la seule chose vraiment intéressante pour un homme! Si jamais je sortais de cette prison, j'irais voir toutes les exécutions capitales. J'avais tort, je crois, de penser cette possibilité. Car l'idée de me voir libre par un petit matin derrière un cordon d'agents, de l'autre côté en quelque sorte, à l'idée d'être le spectateur qui vient voir et qui pourra vomir après, un flot de joie empoisonné me montait au cœur. Mais ce n'était pas raisonnable. J'avais tort de me laisser aller à ces suppositions parce que, l'instant d'après, j'avais si affreusement froid que je me recroquevillais sous ma couverture. Je claquais des dents sans pouvoir me retenir (*E*, p. 161).

Et nous, les lecteurs, en attendant avec ce condamné à mort les quelques minutes de survie, nous imaginons avec le narrateur ce qu'il n'arrive pourtant pas à prononcer par son récit. Dès lors, nous jouons le rôle de ce condamné et nous éprouvons son angoisse en face de la possibilité de vivre encore quelques minutes de vie; minutes de vie pendant lesquels nous pouvons revivre la vie par l'imagination et par le souvenir. Et peut-être referions-nous le même trajet de l'existence vécue par le héros, en écartant toutefois de notre souvenir la douleur ressentie aujourd'hui par ce condamné en face du malheur qu'il a lui-même instauré dans le monde par le meurtre. Peut-être qu'à l'instar de ce condamné à mort, nous revivrions le bonheur de vivre dans le monde et auprès des autres hommes, tel que l'enseignait le souvenir de la vie de Meursault d'avant le meurtre au narrateur du récit.

Mais la mort est certaine et les événements de la vie vécue sont irréversibles, comme nous l'enseigne le narrateur du récit. La mort est irrémédiable, la vie telle qu'elle a été vécue est irréversible. Selon le narrateur du récit, la mort nous enseigne à accepter la finitude humaine. Mais ce qui parle au lecteur derrière le récit du narrateur exposant l'impuissance de l'homme en face de la mort et de l'*autre*, ne parle pas de cette double impossibilité. Au contraire, la voix qui murmure derrière le discours du narrateur du récit parle d'un espoir caché par le discours du narrateur lui-même. Et cet espoir signifie la possibilité de répétition de tout ce qui a été vécu, répétition, non d'après les désignes de la conscience du souvenir du narrateur, mais d'après les désignes du désir de l'écrivain qui est lui-même le héros de l'histoire affirmant le pouvoir de transformer la monde à travers l'écriture.

---

par le meurtre de l'*autre*, par la guerre. Mais l'écriture laisse entendre une parole que le héros a entendue le jour du meurtre et que l'écrivain atteint par son immersion dans le souvenir. Pour nous, cette voix révèle l'infini enseignant l'idée de bien. La compréhension est produite par cet impératif éthique qui ne se révèle pourtant pas explicitement dans le récit; puisque celui-ci reproduit le discours de la doxa se révélant aussi bien par le discours de la société judiciaire que par le discours du narrateur du récit.

Ainsi, si nous lisons *L'Étranger* sans le discours du narrateur, nous trouverons à la fois le silence du héros en face d'une émotion inconnue et l'immobilité de l'écrivain en face d'une image indicible. Et, si nous essayons de lire *La Chute* sans considérer le discours de l'orateur du récit, alors il nous faudra prendre à la lettre ce que celui-ci dit, mais dès lors sans le revêtement de l'ironie. Dans *L'Étranger*, rien n'est dit. Mais ce récit dit en effet l'impossibilité de dire, l'oblitération de la voix : je ne comprends pas, je n'ai pas entendu, je n'aime pas parler de certaines choses. Et nous pensons justement que tout cela indique l'insomnie qui inquiète l'homme qui essaie de comprendre son existence : qui est celle de la mort et du meurtre. Dans *La Chute*, tout est dit. Mais tout ce qui est dit est refusé en tant que vérité: il est impossible de devenir autre, la nature est immuable, nous sommes des êtres égoïstes aujourd'hui et à jamais. Mais nous pensons que aussi bien l'impossibilité de dire dans *L'Étranger* que l'impossibilité de transformation dans *La Chute* montre du doigt le chemin que le lecteur devra parcourir, révèle le monde que l'interprète devra concrétiser par son interprétation.

### **5.3.2 L'inspiration touche le désir**

Il faut préciser que, si l'intuition de l'écrivain rencontre le désir du héros, c'est parce que l'inspiration n'est pas une expérience empirique du monde régie par la rationalité; car l'inspiration n'est pas de l'ordre de l'intelligence; au contraire, elle est de l'ordre du désir lui-même. Mais un désir qui ne se révèle ni dans la doxa du narrateur ni dans la vie incarnée du héros. C'est pour cela que nous pensons que l'écriture révèle un sens s'opposant à celui dévoilé par le raisonnement du narrateur. Ici, l'écriture est source; elle est l'expression de l'élan vital de l'homme; la vie elle-même se réalisant sous forme de vie spirituelle s'inscrivant dans la chair de l'homme. Car l'écriture est ici l'expression de la propre chair de l'homme dont l'essence subit une transformation. Elle n'est donc pas l'expression d'une âme sans corps, d'un esprit sans matière. Au contraire, l'écriture est ici l'expression de la symbiose du corps et de l'âme, de la matière et de l'esprit. Et cette symbiose est la signification de ce que nous nommons le sujet de l'écriture. Ainsi, l'écriture est l'expression de la vie se réalisant sous la forme diaphane du langage. Puisque l'approche de l'expérience de l'écrivain vers celle du héros est éprouvée dans l'espace imaginaire ouvert par l'acte d'écriture. Et l'imaginaire n'appartient pas à l'ordre de la raison; il ne formalise pas une réflexion sur la vie; il n'est pas une pensée sur la vie se déployant

hors de la matière de l'homme. Au contraire, l'espace de l'imaginaire formalise l'existence elle-même se déployant au seuil de l'intervalle où l'esprit et la matière de l'homme sont réunis dans le temps extatique et sans substance. Et l'existence révélée dans l'espace de l'imaginaire permet à la vie mondaine du héros de se rapprocher de la vie spirituelle de l'écrivain. Immanence et transcendance sont réunies ici dans un seul espace sans substance où se réalise la transformation de l'être de l'homme. Et la réunion du corps et de l'esprit, de l'immanence et de la transcendance, offre à l'homme la possibilité de jouir de la vie dans et par son absence. En effet, c'est cela qui différencie la trajectoire longue de la conscience réalisée par le narrateur - qui est réflexion et exercice de la conscience - de la trajectoire courte réalisée par l'écrivain - qui est immersion dans l'image révélant l'avenir à travers l'approche de la mort en ouvrant néanmoins la renaissance infinie de la vie.

Ces deux types de discours présentent également trois sphères de compréhension. La première est celle du héros de l'histoire. Ici, l'homme vit sa vie concrète; vie encadrée entre la naissance et la mort. Ici, se révèle la finitude humaine. La deuxième est celle du narrateur du récit. L'homme y remémore les événements de la vie concrète du héros. Ici, se formalise la biographie de la vie vécue et s'expose la conscience de l'homme réfléchissant à l'expérience empirique de jadis. La troisième est la compréhension de l'écrivain. L'homme y revit la vie concrète du héros et la remémoration réflexive du narrateur dans un seul moment d'extase. Vie et pensée sont réunies dans l'espace de l'imaginaire. L'homme n'est pas celui de la conscience; au contraire, il est l'homme du désir. L'homme s'approche plus de la vie incarnée du héros - qui est aussi de l'ordre du désir - que de la vie réflexive du narrateur - qui est de l'ordre de la conscience. L'écrivain est l'homme éprouvant l'expérience de la rencontre de l'intuition à la perception. Mais, ici, la perception n'est plus une pure passivité, elle s'encadre dans les limites de l'activité de l'esprit. Nous voulons dire que l'écrivain unit l'expérience passive du corps à l'expérience active de l'esprit. Car l'écriture renferme ici les ressources de transformation de la matière; elle renferme les puissances de métamorphose de la propre vie.

Néanmoins, dans l'écriture, cette puissance est une puissance impuissante, car la transformation qu'elle indique se réalise comme une illusion produite par l'imaginaire. Or, tout seul, l'écrivain est incapable de concrétiser cette transformation qu'il perçoit se produire dans son intimité. Or, la vie ne pourra être refaite, puisque la mort écrite dans le monde par les actions de l'homme ne peut pas être effacée. Alors l'écriture enseigne une possibilité impossible.

Cependant, elle écrit aussi un espoir; elle signale aussi un désir de transformation. Mais, ici, l'écriture a besoin de l'*autre*, du lecteur pour accomplir son espoir et son désir. Et ce sera précisément le lecteur, placé hors des limites de l'écriture, mais qui s'y engage par sa lecture ; ce sera le lecteur qui portera les vraies puissances pour refaire le monde; puissances représentées par l'espoir et le désir inscrits dans l'écriture. L'écriture sans la lecture qui devra la suivre n'est que l'entente d'un silence, que la découverte d'un espace où se produit le désœuvrement de l'œuvre. Puisque l'écriture n'est ici que l'intervalle de la rencontre de l'inspiration de l'écrivain et du désir du héros. Intervalle cependant vide, de pur silence, de pure diachronie. Mais cet intervalle est aussi celui de l'entente du désir de l'*autre* de l'écrivain, à savoir le lecteur de l'œuvre. Puisque cet intervalle inscrit le désir de l'écrivain de voir naître le lecteur du désœuvrement de l'œuvre. Et c'est pour cela que l'écriture renferme un appel et signale un avenir qui est l'avenir de l'œuvre accomplissant le projet du désœuvrement impliqué dans et par l'écriture.

Ainsi l'écriture est l'illusion d'une impossibilité possible. Car elle représente l'espace où s'inscrit l'impossibilité du possible. Le désœuvrement de l'œuvre est cette impossibilité du possible de refaire le monde, de refaire l'âme même du sujet de l'écriture s'inscrivant sous forme de récit. Mais l'écrivain vit concrètement cette illusion. Et cette matérialité de l'illusion se réalise sous forme d'appel inscrit dans et par l'écriture; appel signalant le pouvoir de refaire le passé dans un autre sens; de pouvoir abolir l'irréversibilité du temps et l'irrévocabilité de l'acte. Et cet appel de l'écriture sera entendu dans l'avenir de la lecture. Puisque le lecteur qui est à la fois au-dehors des limites de la vie incarnée du héros et au-dehors des limites de la conscience du narrateur, c'est l'homme qui pénètre dans l'espace sans substance de l'écrivain. Il est l'homme qui entend la double voix de l'écriture. Il est celui qui efface le discours ironique du narrateur et l'indifférence du héros et perçoit la voix sous-jacente de l'écrivain. Tout est ainsi lancé aux générations futures. Le lecteur est donc le fil de l'œuvre. Il est l'homme qui va redire la signification de l'écriture par la reprise de la répétition. Et un jour viendra où la répétition sera entendue comme la vérité essentielle de l'écriture. Puisque le sens de la répétition repose sur l'absence de la voix de l'*autre*, de l'Arabe; l'*autre* qui s'incarne dès lors dans la figure et dans la voix du lecteur à venir, qui est le fils qui naîtra de l'écriture.

### 5.3.3 L'antériorité de la valeur

*L'Exil d'Hélène* nous éclaire davantage sur la différence que nous dégagons entre le discours linéaire et le discours cyclique que nous voyons s'inscrire dans *L'Étranger* et dans *La Chute*. En lisant *L'Exil d'Hélène*, nous comprenons pourquoi il est impossible d'inscrire l'écriture camusienne dans le mouvement existentialiste. Car, dans ce texte, Camus explique nettement la fixité d'une valeur orientant la trajectoire de compréhension qui se concrétise dans le temps historique. L'histoire au sens camusien s'oppose définitivement à l'histoire depuis Hegel, sens sur lequel s'appuie la conception célèbre de l'existentialisme qui affirme que l'existence précède l'essence. Camus écrit:

Les valeurs pour les Grecs étaient préexistantes à toute action dont elles marquaient précisément les limites. La philosophie moderne place ses valeurs à la fin de l'action. Elles ne sont pas, mais elles deviennent, et nous les connaissons dans leur entier qu'à l'achèvement de l'histoire. Avec elles, la limite disparaît, et comme les conceptions diffèrent sur ce qu'elles seront, comme il n'est pas de lutte qui, sans frein de ces mêmes valeurs, ne s'étende indéfiniment, les messianismes aujourd'hui s'affrontent et leurs clameurs se fondent dans le choc des empires<sup>28</sup>.

Il faut préciser que la valeur soutenant l'écriture se trouve précisément dans l'intervalle court s'inscrivant entre la fin et le début du livre. C'est justement cet intervalle presque imperceptible signalant la rencontre de l'inspiration de l'écrivain avec l'émotion du héros qui soutient la démarche linéaire du récit. Puisque l'approche de la mort se révélant à l'horizon dans l'espace imaginaire permet le recommencement de la vie. Dès lors, la vie recommence, non pas au niveau de l'existence empirique et charnelle, mais au niveau de l'inspiration imaginaire. C'est pour cela que la temporalité linéaire ne marche pas vers la réalisation de la valeur qui se trouvera à la fin du cheminement. Car c'est l'intuition qui soutient la trajectoire linéaire du parcours de temporalisation du récit. C'est pour cela que nous avons affirmé que la valeur se trouve au début du récit et non à la fin du livre. Puisque la signification n'est pas ici la réalisation de la démarche dialectique de la compréhension. Or, c'est précisément le moment de l'intuition qui soutient la pensée discursive, et ici l'intuition s'approche de la sensibilité.

Il faut préciser que nous sommes ici dans une autre signification du sensible; signification qui ne se rapporte pas aux contenus de la perception, mais à l'ouverture sur la signification.

---

<sup>28</sup> "L'Exil d'Hélène". In: *L'Été*, p.143.



Ainsi, malgré son retard pour rendre compréhensible cette signification ressentie par le corps dans l'existence mondaine et immanente du héros, c'est pourtant celui-ci qui éprouve l'expérience sensible du sens de la valeur qui sera constituée par le récit linéaire de la temporalité<sup>29</sup>. La valeur de la vie apparaît donc dans l'espace court qui formalise l'intervalle de l'intuition où la confrontation de la mort dévoile le recommencement de la vie. Certes, la trajectoire de la temporalité linéaire paraît soutenir une valeur. Mais, en fait, la valeur est à l'origine du procès. Puisque c'est à partir du dévoilement de la valeur que se constitue la temporalisation du discours. Puisque c'est l'intuition initiale qui soutient le cheminement dialectique du récit. Car ici l'intuition dévoile la scission éprouvée par le héros. Et l'inspiration signale justement le moment de la compréhension dévoilant cette scission, cette rupture inscrite dans l'âme du *moi* mondain.

Évidemment, si nous lisons le récit d'après le parcours linéaire, nous serons mener à concevoir que la valeur se trouvera à la fin du parcours dialectique sous forme de synthèse concrétisant la signification de la perception par l'ajout du travail réflexif; tel que nous l'apprend le dernier chapitre de *L'Étranger* où le raisonnement de Meursault se différencie du discours des autres chapitres précisément parce que le narrateur y annonce la synthèse exposant le sens du récit. Mais, en effet, la valeur est au début du parcours de compréhension, car elle est la valeur absolue exigeant l'effort de compréhension. L'homme se sent ici responsable à la fois de son existence et de celle de l'*autre* qui a disparu du monde par son acte libre.

Ainsi, nous percevons que la démarche de compréhension camusienne ne chemine pas vers l'aboutissement final d'une valeur qui se trouvera à la fin du cheminement. Car la valeur est dès le début comprise, mais sous forme de silence et d'immobilité, dans l'instant d'éternité

---

<sup>29</sup> Levinas conçoit la sensibilité comme le lieu où se produit la rupture dans le sujet constituant la subjectivité elle-même du sujet. Alors, la subjectivation du sujet n'est pas une démarche rationnelle ou une dialectique s'instituant à partir de la prise de conscience, processus essentiellement réflexif s'instaurant par le jeu de l'être et du non-être. Selon Levinas, la temporalisation, la subjectivation et l'historicité s'instituent à partir d'une passivité plus passive que la passivité de la perception. Car le sensible expose la vulnérabilité sur laquelle se fonde l'incarnation de l'homme. Ici, l'homme est une créature se rapportant à un passé immémorial parlant de l'appartenance de l'homme à l'histoire de l'humanité. C'est donc dans la sensibilité du *moi* que s'inscrit la diachronie du temps s'ouvrant à la fois vers le passé immémorial et vers le futur prophétique. La diachronie du temps signale la rupture aussi bien de la présence de la perception que de la représentation de la conscience intentionnelle. Et selon Levinas, le passé immémorial et le futur prophétique sont produits par la scission opérée dans la sensibilité du *moi* par la vision du visage de l'*autre* dévoilant la responsabilité du *moi* pour *autrui*. Le philosophe écrit : "La subjectivité – lieu et non-lieu de cette rupture – se passe comme une passivité plus passive que toute passivité. Au passé diachronique, irrécupérable par la représentation du souvenir ou de l'histoire, c'est-à-dire incommensurable avec le présent, correspond ou répond la passivité inassumable du soi. [...] La réponse qui est responsabilité – responsabilité incombant pour le prochain dans cette passivité, dans ce désintéressement de la subjectivité, dans cette sensibilité" (*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 30-31).

soutenu de l'inspiration. Ainsi, malgré la nécessité d'aller jusqu'à la fin du parcours de compréhension pour pouvoir dévoiler la valeur; celle-ci oriente dès le début le cheminement dialectique du récit<sup>30</sup>. Puisque l'homme camusien chemine en effet pour rendre lisible ce qu'il savait déjà dès le départ de son parcours de compréhension. C'est de cela que parle la bouche sans lèvres du monde à Camus dans *Retour à Tipasa*: "Que peut dire cette bouche sans lèvres, sinon ce que me dit une autre voix mystérieuse, en moi, qui m'apprend tous les jours mon ignorance et mon bonheur: '[...] Mais peut-être un jour quand nous serons prêts à mourir d'épuisement et d'ignorance, pourrai-je renoncer à nos tombeaux criards, pour aller m'étendre dans la vallée, sous la même lumière, et *apprendre une dernière fois ce que je sais*'"<sup>31</sup>.

Cependant, il faut souligner que l'antériorité de la valeur par rapport au procès dialectique de la compréhension n'affirme pas que la valeur est une essence antérieure à la pensée que la réflexion rencontre sous forme de savoir implicite ou sous forme de réminiscence. L'antériorité de la valeur ne signifie pas que la pensée réalise un retour à l'Un, retour nostalgique à un savoir oublié et racheté par la remémoration. Au contraire, l'antériorité de la valeur signifie la possibilité de la révélation d'un apprentissage se produisant dans la vie mondaine et incarnée d'un homme vivant lorsque celui-ci rencontre *autrui* en face de lui. Rencontre rompant l'horizon de perception et de représentation du *même*. Cependant, cette valeur reconnue dans la vie immanente ne s'inscrit pas dans l'immanence de la conscience intentionnelle qui perçoit et qui pense le monde et l'*autre*; car la conscience intentionnelle réduit le monde et l'*autre* à une représentation du sujet percevant et pensant. L'antériorité de la valeur signifie plutôt la possibilité pour la pensée de penser ce qu'elle n'arrive pas à penser, à penser l'*autre* et l'*infini* par la découverte d'un présent inactuel, d'un présent qui n'a jamais été présent ni par la perception ni par la pensée. Cependant, un présent inactuel qui se révèle et réclame l'institution d'une parole capable de nommer la signification de l'*autre* alors reconnu, mais pas thématiqué par la conscience

---

<sup>30</sup> La valeur apparaissant dans l'intervalle court de l'envers est celle révélant l'image de l'absence de l'*autre*, l'Arabe, dans le discours et dans la représentation du récit. Mais pour l'écrivain, cette absence apparaît sous la figure de l'autre homme que Camus désire voir naître dans le futur. Cet autre homme est le lecteur de l'œuvre. Et celui-ci n'est pas le double de l'auteur; il n'est pas le produit du dédoublement du *moi* par la rencontre d'un *soi* qui est lui-même; il n'est pas produit par le procès d'auto-affection du *moi*. Au contraire, l'autre homme, le lecteur, c'est l'*autre absolu* de l'écrivain. Il est l'homme qui n'existe pas encore et qui ne sera pas né de la matière du *moi*. Le lecteur est donc ici l'*autre absolu*. Il est le fils de l'œuvre; fils du désœuvrement inscrit dans l'œuvre. Le lecteur est donc ici l'homme se créant dans l'œuvre par une création absolue; il est une création *ex nihilo*. Puisque le lecteur est le temps pur émergeant des pages du récit; temps pur qui s'inscrit dans la temporalité concrète du monde par l'interprétation de l'œuvre.

<sup>31</sup> "Retour à Tipasa". In: *L'Été*, p 172-173; nous soulignons.

intentionnelle. L'antériorité de la valeur signifie donc la possibilité de la révélation du *visage de l'autre* encore sans chair dans le monde de la présence sensible et mondaine de l'homme incarné dont la perception et la pensée du *même* est pourtant toujours en retard.

Ce qui est en jeu ici, c'est la découverte d'une conscience non-intentionnelle se déployant au-dessous ou au-dessus de la conscience intentionnelle du sujet. La conscience non-intentionnelle est celle réalisant la révélation de la valeur absolue demeurant dans la vie mondaine de l'homme incarné. Cette valeur signale l'impératif imposant l'exigence de reconnaître les droits de vie de l'*autre*.

Tandis que la conscience intentionnelle est une bonne conscience qui affirme les droits d'existence, le *conatus essendi* du *moi*, au contraire, la conscience non-intentionnelle est une mauvaise conscience ou conscience morale. Celle-ci n'est pas en effet thématifiée par le travail réflexif de la conscience intentionnelle. Puisque la conscience intentionnelle est la bonne conscience inquiétée seulement par les privilèges souverains d'habitation du *moi*. Au contraire, la mauvaise conscience est celle qui questionne les privilèges du *moi*, questionne la bonne conscience.

Bref, tandis que la conscience intentionnelle ne reconnaît que les droits du *moi*, au contraire, la conscience non-intentionnelle entend l'impératif signalant les droits de l'*autre*.

L'antériorité de la valeur est donc *l'idée de bien* rompant la souveraineté du *moi* de la conscience intentionnelle<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Levinas précise que la conscience intentionnelle est la base de toute conscience qu'elle soit théorique, ou bien non-théorique. La conscience intentionnelle caractérise la conscience comme présence et position du *moi* devant *soi*; elle caractérise la mondanité du *moi*. La conscience intentionnelle est donc le scénario de l'effort de *l'esse* en vue de cette *esse* même. Cependant, la conscience intentionnelle qui est dirigée vers le monde et sur les objets du monde est aussi indirectement conscience d'elle-même. Elle est donc aussi bien conscience du *moi* actif se rapportant vers le monde que conscience de ses actes de représentation. Elle est donc aussi conscience de l'activité mentale. Levinas explique que cette conscience indirecte et implicite qui est pur accompagnement de la conscience intentionnelle est une conscience non-intentionnelle. Mais Levinas différencie celle-ci de la perception intérieure. Puisque la perception intérieure est conscience réfléchie, tandis que la conscience non-intentionnelle qui est conscience confuse et implicite, précédant toute intention, n'est pas acte, mais passivité pure. Levinas écrit : "Dans la conscience non-intentionnelle, en deçà de tout vouloir, avant toute faute, dans son identification non-intentionnelle, l'identité recule devant son affirmation, devant ce que le retour à soi de l'identification peut comporter d'insistance. Mauvaise conscience ou timidité: sans culpabilité et accusée et responsable de sa présence. Réserve du non-investi, du non-justifié [...]". (p. 138). Pour Levinas, "l'intériorité du mental" s'exprime et s'accomplit par la mauvaise conscience. Mais la non-intentionnalité de la mauvaise conscience n'est pas une activité mentale, mais au contraire une passivité pure; car l'accusatif est le premier cas de la mauvaise conscience et non l'affirmation de l'être du *moi* qui est le produit actif de la bonne conscience du *moi* imposant ses droits d'exister dans le monde et d'occuper une place au soleil dans le monde. Levinas se questionne: "Par référence à quoi, en 'souvenir' de quoi, le moi qui est déjà ipséité et s'affirme – ou s'affermite – dans le monde et dans l'être, reste assez ambigu - assez énigmatique – pour se reconnaître [...] haïssable dans la manifestation même de son identité emphatique de l'ipséité – dans le langage, dans le dire-je" (p.138) Levinas explique que la mauvaise conscience n'est pas la finitude de l'exister signifiée dans

Nous croyons que la voix du narrateur de *L'Étranger* accomplit le discours de la bonne conscience qui est le déploiement de la conscience incarnée du héros de l'histoire; mais nous pensons que c'est la mauvaise conscience qui réalise l'écriture; car, sans cette inquiétude du *moi* souverain par l'intromission de l'*autre*, la transformation rendue possible le procès de l'écriture n'émergera jamais au seuil de la conscience intentionnelle et constituante.

Alors, il n'y a pas ici ni réminiscence de la valeur au début du procès ni découverte d'un absolu à la fin de l'histoire; mais vérité révélée par la sensibilité de la vie non-intentionnelle du sujet en face d'*autrui*.

## 5.4 Temporalité et inspiration

### 5.4.1 L'esprit historique et le mouvement de l'art

Nous pensons que les œuvres de Camus se produisent dans un double parcours de compréhension; double parcours qui est le reflet d'un double engagement du créateur dans le monde. Dans *L'Exil d'Hélène* Camus écrit: "L'esprit historique et l'artiste veulent tous deux refaire le monde. Mais l'artiste, par une obligation de sa nature, connaît ses limites que l'esprit historique méconnaît. C'est pourquoi la fin de ce dernier est la tyrannie tandis que la passion du premier est la liberté"<sup>33</sup>.

D'un côté, il y a le discours de l'envers qui est celui de la poésie. Ce discours parle de l'homme qui appréhende la beauté du monde et qui jouit du monde immergé dans la nature

---

l'angoisse en face de sa propre mort; puisque, dans la passivité du non-intentionnel, c'est la position dans l'être s'affirmant par la pensée intentionnelle qui se met en question. Levinas précise qu'être une mauvaise conscience signifie : "[...] être en question, mais aussi à la question, avoir à répondre – naissance du langage; avoir à parler; avoir à dire je, être à la première personne, être moi précisément, mais, dès lors, dans l'affirmation de son être de moi, avoir à répondre de son droit d'être" (p. 139). Ici, s'inscrit non pas l'angoisse en face de la propre mort, mais la crainte pour tout ce que l'exister du *moi* peut accomplir de violence et de meurtre, malgré son innocence intentionnelle. La mauvaise conscience est donc la: "Crainte qui remonte derrière ma 'conscience de soi' et quels que soient, vers la bonne conscience, les retours de la pure persévérance dans l'être" (p. 139). Et selon Levinas, la mauvaise conscience est la " Crainte qui me vient du visage d'autrui. Droiture extrême du visage du prochain [...]" (p. 139). Ici, s'inscrit la responsabilité de la mort de l'*autre* même si le sens de cette responsabilité pour la mort d'*autrui* ne consiste "[...] qu'à répondre 'me voici' à la demande qui m'interpelle" (*Entre nous, essais sur le penser-à-l'autre*, p.140). Dans cette perspective, nous concevons *L'Étranger* comme le récit du héros de l'histoire disant "me voici" en face de la demande qu'il a entendue le jour du meurtre en réveillant en lui sa responsabilité de la mort d'*autrui*.

<sup>33</sup> "L'Exil d'Hélène". In: *L'Été*, p. 144.

impérissable et antérieure à l'homme. L'envers signale le temps soutenu de l'éternité d'où jaillit la création artistique; il parle de l'instant d'inspiration qui est pure extase ressentie dans la fascination de l'image; il parle de l'expérience de l'instant soutenu dans l'éternité qui est la suspension de la pensée se produisant dans l'espace de l'imaginaire.

De l'autre côté, il y a le discours de l'endroit qui est celui du travail dans le monde par l'exercice de la liberté humaine. L'endroit indique la temporalisation de l'existence humaine; il parle du cours du temps concret et du travail humain se produisant dans le monde; il parle de la vie publique et politique de l'homme construisant l'avenir et l'histoire humains<sup>34</sup>.

Dans le mouvement de l'art, s'inscrit la possibilité de renaissance annoncée par la nature qui enseigne à l'homme la régénération de tout être vivant. Ici, la nature affirme la possibilité de renaissance éternelle de la vie au-delà de la mort par la répétition cyclique produisant la maturation de la matière du monde. L'artiste est l'homme qui accepte la leçon apprise par l'expérience de l'extase; pure contemplation lui enseignant que la création émerge du néant pour disparaître ensuite dans le même néant; création ne laissant que les vestiges de l'instant soutenu dans l'éternité dans la virtualité de l'espace imaginaire où s'annonce la création artistique en tant que célébration et pure gratuité.

Nous pensons que c'est l'image de la beauté d'Hélène qui représente dans l'œuvre de Camus l'expérience artistique. Camus écrit: " Malgré le prix que coûterons aux artistes leurs mains vides, on peut espérer leur victoire. Une fois de plus, la philosophie des ténèbres au-dessus de la mer éclatante. Ô pensée de midi, la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille!

---

<sup>34</sup> Maurice Blanchot écrit sur cette double inscription dans l'œuvre de Camus: "Je voudrais indiquer brièvement, et par des termes mal appropriés, pourquoi cette expérience de Camus est complexe et facile de trahir. Ce qui lui a été révélé en des moments exceptionnels dont les proses de jeunesse ont mis le souvenir en image, c'est comme s'il devrait, pour lui-même, toujours le développer selon deux directions qui correspondent à un double plan de culture : le plan de l'expérience russe, Dostoïevski, les nihilistes, Chestov; le plan de la sagesse grecque; l'absurde selon Kirilov, la nécessité selon Anaximandre. [...] ce qui nourrit son art est dans la vie et sa vie immédiate. Cet immédiat est la simplicité qui se saisit comme toujours double et aussi dans deux traditions: l'une dit le silence du monde souffrant, l'autre la beauté du monde silencieux ; l'une découvre l'impossibilité qui est l'injuste misère et l'injuste malheur des hommes ; l'autre dévoile l'impossibilité dans la 'nature sans hommes', l'aride immobilité du paysage, le présent de lumière qui nous destitue de tout projet et de tout espoir. Des deux côtés, une indifférence muette, une passion à la mesure de l'indifférence, une parole au niveau du mutisme. Et chaque fois il y a refus, il y a assentiment ; refus de ce qui nous refuse, le rocher, le vent nu, le désert de souffrance, refus qui se renverse en affirmation, dès que l'homme prend à son compte et prend au mot ce qui lui nie : lumière vide du jour, lucidité inflexible de l'homme; volte du rocher, révolte de Sisyphé" ("Le détour vers la simplicité". In: *Les Critiques de notre temps*, p. 105-106.)

Cette fois encore, les murs terribles de la cité moderne tomberont pour livrer, ‘âme sereine comme le calme des mers’, la beauté d’Hélène”<sup>35</sup>.

Pour nous, la féminité d’Hélène signifie l’impossibilité de la mort. Certes, la mort est certaine, mais elle ne se révèle jamais à l’homme qui désire l’appréhender. Ici, la mort enseigne une certitude qui n’advient jamais; elle signale la contemplation infinie dans l’extase de l’instant de mort qui ne se réalise pas. La mort signifie le temps d’arrêt où s’inscrit la disparition inévitable et pourtant insaisissable de la mort. La mort se révèle comme l’impossibilité de mourir, comme vie renaissante et impérissable s’inscrivant au seuil de la disparition. La féminité d’Hélène symbolise la vie éternelle de la nature toujours renouvelée par le passage du temps et de la mort. Camus écrit: “La nature est toujours là, pourtant. Elle oppose ses ciels et ses raisons à la folie des hommes”<sup>36</sup>.

La féminité représente donc ce que nous nommons le trajet court de la création camusienne. La beauté d’Hélène représente le mouvement artistique qui se réalise sous forme de temps cyclique; temps enseignant la vie périssant et naissant continuellement. C’est cette voix féminine indiquant la vie éternelle de la nature et de l’art que nous entendons au fond des deux récits: *L’Étranger* que de *La Chute*. Puisque l’art est lui aussi, comme la nature, une source impérissable et indestructible; puisque l’art enseigne aussi, comme la nature, l’acceptation de la mort et du silence du monde en face des interrogations humaines.

La féminité signale donc le mouvement du temps existentiel cheminant vers la mort comme l’animal qui réalise son destin. Ici, le temps est prescrit par un cheminement continu et infini de l’être. Puisque, dans ce registre de l’être, la mort apparaît comme un avenir impossible à se réaliser; comme l’instant suspendu dans l’éternité réalisant l’impossibilité de la mort. La vie chemine vers la mort; mais celle-ci ne réalise pas le monde. Elle indique plutôt la fin du monde, du temps et de l’histoire. Ici, la mort signale le moment de la disparition de l’homme, la limite au-delà du vivant où tout sombre dans le néant. La mort parle du cours du temps de la nature qui est le temps vide de contenu et sans mutation; qui est la répétition du même où tout est destiné à la disparition.

Bref, le discours de l’art est le mouvement d’ouverture de l’infini au sein de l’existence fini. Ce discours parle de la célébration de la beauté et exige une fidélité à la lumière du monde

---

<sup>35</sup> “L’Exil d’Hélène”. In: *L’Été*, p. 145-146.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 143.

naturel. Le mouvement de l'art indique la répétition cyclique de la nature où demeure l'acceptation des limites de compréhension de l'homme. Par ce registre, le temps se révèle comme le temps de l'éternité apprenant à l'homme la fugacité de la vérité qui demeure au sein de l'être. Dans le mouvement de l'art, l'homme n'est pas un être lancé dans le monde; au contraire, il est l'être dans le monde, jouissant des nourritures terrestres, tel que Camus l'écrit dans *Noces à Tipasa*: "À présent du moins, l'incessante éclosion des vagues sur le sable me parvenait à travers tout un espace où dansait un pollen doré. Mer, campagne, silence, parfums de cette terre, je m'emplissais d'une vie odorante et je mordais dans le fruit doré du monde, bouleversé de sentir son jus sucré et fort couler le long de mes lèvres"<sup>37</sup> Pour nous, ce discours est celui de la conscience non-intentionnelle dont nous avons parlé précédemment.

Au contraire, dans le mouvement historique, s'inscrit le travail du négatif par lequel l'homme lui-même accomplit le devenir de l'humanité en faisant de la mort le pouvoir de dépassement, de projection de l'avenir. Le mouvement historique affirme la possibilité de transformation du monde et de l'homme par le travail du négatif, expression de la liberté et du pouvoir de l'homme de façonner le monde d'après les exigences de sa conscience. L'esprit historique représente l'homme engagé dans le devenir humain. Ici, l'homme lutte pour transformer le monde, pour améliorer l'existence humaine à travers le travail de Sisyphe et la révolte de Prométhée. L'endroit s'associe à la masculinité où s'inscrivent les efforts de l'homme pour construire l'histoire. Camus écrit:

Si nous devons nous résigner à vivre sans beauté et la liberté qu'elle signifie, le mythe de Prométhée est un de ceux qui nous rappelleront que toute mutilation de l'homme ne peut être que provisoire et qu'on ne sert rien à l'homme si l'on ne le sert tout entier. S'il a faim de pain et de bruyère, apprenons à préserver le souvenir de la bruyère. Au cœur plus sombre de l'histoire, les hommes de Prométhée, sans cesser leur dur métier garderont un regard sur terre, et sur l'herbe inlassable<sup>38</sup>

La masculinité affirme l'exigence d'entrer dans le cours du monde, d'assumer les travaux de Prométhée, de travailler pour l'avenir humain, de réaliser la temporalisation. À notre avis, la masculinité marque le trajet long de la création camusienne. Pour nous, le discours historique est celui qui apparaît à la surface aussi bien de *L'Étranger* que de *La Chute*. Car nous pensons que le mouvement historique enseigne l'exigence de lutter contre le temps et la mort. Il signale le refus

---

<sup>37</sup> "Noces à Tipasa". In: *Noces*, p. 22.

<sup>38</sup> "Prométhée aux enfers". In: *L'Été*, p. 125-126.

du destin mortel et de la séparation régnant entre les hommes. La virilité masculine enseigne à l'homme l'exigence de la temporalité, expression du travail humain inscrivant le cours du monde. La virilité masculine propose à l'homme son entrée dans le temps du progrès et de la technique. Temps constructeur du devenir humain. Camus écrit: "Quelle tentation, pourtant, à certaines heures, de se détourner de ce monde morne et décharné! Mais cette époque est la nôtre et nous ne pouvons vivre en nous haïssant. Elle n'est tombée si bas que par l'excès de ses vertus autant que la grandeur de ses défauts. Nous lutterons pour celle de ses vertus qui vient de loin"<sup>39</sup>. Dans ce registre de l'être, la mort apparaît comme la possibilité de transformation de l'existence concrète de l'homme par l'inscription de la temporalité. Ici, la mort réalise l'avenir à partir du travail du négatif; expression du projet d'avenir construit à partir de la mort. Par l'esprit historique, la mort signale la possibilité de la construction du devenir humain.

Bref, le discours historique aboutit à la totalité, au savoir absolu. Puisque le discours historique réalise le mouvement dialectique de la compréhension rationnelle. Ici, le temps se révèle à travers le travail de la temporalisation du sujet réalisant le devenir humain. L'homme s'engage dans la lutte pour constituer le monde humain à la mesure de son désir. Dans le mouvement historique, l'homme est l'être lancé dans le monde; être sans demeure; puisque, par ce registre, l'homme lui-même construit sa demeure par le travail dans son existence temporelle. Pour nous, ce discours est celui de la conscience intentionnelle dont nous avons parlé précédemment.

#### **5.4.2 Infini et totalité**

Cependant, malgré la différence signalée par ces deux parcours, ces deux trajectoires de la compréhension parlent également de la possibilité du devenir humain; elles parlent de la possibilité de la survie de l'homme. Puisque ces deux façons d'envisager la mort et le temps affirment également la possibilité du dépassement de la mort par l'inscription de la temporalité humaine. En fait, les deux mouvements montrent l'exigence de refaire le monde. Les deux parcours de compréhensions affirment un temps s'inscrivant au-delà de l'instant de la mort; temps qui n'est pas capable d'annuler le passé vécu; mais qui porte la promesse de la renaissance

---

<sup>39</sup> "L'Exil d'Hélène". In: *L'Été*, p. 145.



de la vie et de la régénération de l'existence. Puisque aussi bien dans l'histoire que dans la nature s'inscrit le saut qualitatif de la répétition où se produit la régénération de l'essence de l'homme.

Ainsi, malgré la différence de la répétition se produisant dans l'histoire et celle se produisant dans la nature, ces deux formes de répétition annoncent la même possibilité de dépassement de la mort. Nous pensons que cela arrive parce que l'histoire au sens camusien est contaminée par les notions de l'évolution naturelle et biologique de l'espèce. Pour nous, l'auteur conçoit l'histoire, non dans le sens de la dialectique hégélienne où le devenir se produit par la négativité du concept; au contraire, l'histoire au sens camusien est marquée par les ressources de l'élan vital de la matière vivante. Nous pouvons apprendre cela dans le texte *Les amandiers* où l'auteur nous présente la métaphore de la mort et de la renaissance de la nature pour illustrer le devenir et la temporalité du monde: "Quand j'habitais Alger, je patientais toujours dans l'hiver parce que je savais qu'en une nuit, une seule nuit froide et pure de février, les amandiers de la vallée des Consuls se couvriraient de fleurs blanches. Je m'émerveillais de voir ensuite cette neige fragile résister à toutes les pluies et au vent de la mer. Chaque année, pourtant, elle persistait, juste ce qu'il fallait pour préparer le fruit"<sup>40</sup>.

Il y a dans la conception de Camus de l'histoire quelque chose comme une alchimie de la matière. La philosophie se produisant par les images<sup>41</sup> dont rêve Camus porte la trace de cette métamorphose de la substance naturelle par la rénovation et la maturation du devenir.

Néanmoins, il y a une différence fondamentale entre les deux discours. Car, tandis que la trajectoire de l'artiste désire préserver la beauté et parle de l'éternel, de l'impérissable et des limites que l'homme ne peut pas englober, au contraire, la trajectoire historique désire atteindre l'absolu et inscrire la totalité aboutissant à l'histoire. C'est-à-dire que tandis que dans l'envers le silence du monde enseigne à l'homme qu'il ne peut pas appréhender des vérités absolues, au contraire, dans l'endroit le silence du monde enseigne que l'homme doit se révolter contre l'absence de communication entre les hommes et qu'il lui faut s'engager dans les travaux de Sisyphe et de Prométhée pour refaire le monde. Camus écrit: "À l'heure difficile où nous sommes, que puis-je désirer d'autre que de ne rien exclure et d'apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre? Dans tout ce que j'ai fait ou dit jusqu'à présent, il

---

<sup>40</sup> "Les amandiers". In: *L'Été*, p. 117.

<sup>41</sup> Nous allons parler de la philosophie par images dans la conclusion de notre travail.

me semble bien reconnaître ces deux forces, même lorsqu'elles se contrarient. Je n'ai pu renier la lumière où je suis né et cependant je n'ai pas voulu refuser les servitudes de ce temps"<sup>42</sup>.

Bref, la différence des deux discours, linéaire et cyclique, marque la différence entre le discours artistique et le discours politique, entre le mouvement de l'art et le mouvement historique. La différence de ces deux discours, c'est la différence entre le discours qui aboutit à la fermeture du devenir humain dans la totalité du savoir absolu et le discours qui réalise l'ouverture de l'infini du devenir de l'espèce par la régénération de la matière organique. Ainsi, les deux discours sont régis par le même désir d'absolu, d'unité et de transparence qui est au centre de la création camusienne. Puisque, d'un côté, le désir d'absolu se révèle à travers la rationalité du discours philosophique où s'inscrit l'engagement de l'homme aux questions politiques de l'époque; de l'autre, le désir d'absolu se révèle à travers la sensibilité artistique où s'inscrit l'œuvre comme l'illusion virtuelle par laquelle l'homme assoiffe son désir d'unité dans l'instant soutenu de l'éternité de l'imaginaire.

### **5.4.3 *La Femme adultère***

Nous pensons que l'extase éprouvée par Janine dans *La Femme adultère* illustre le désir d'union et de transparence qui est la marque de la création artistique où la beauté et la joie de vivre dans un monde sont célébrées par la parole poétique. Ici, le silence du monde face aux questions humaines n'enseigne rien à l'homme. La mort n'enseigne pas à l'homme le désespoir de vivre; au contraire, elle lui enseigne l'acceptation des limites des puissances humaines de compréhension. Puisque le monde silencieux est à la mesure de la destinée humaine.

Pendant la journée, dans un pays étranger de l'Afrique peuplé par des Arabes, Janine est allé avec son mari sur une terrasse d'un fort pour voir le paysage immense du désert: "Et au moment où, parvenus sur la terrasse, leur regard se perdit d'un coup au-delà de la palmeraie, dans l'horizon immense, il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève dont les échos peu à peu remplirent l'espace au-dessus d'elle, puis se turent subitement pour la laisser silencieuse devant l'étendue sans limites"<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> "Retour à Tipasa". In: *L'Été*, p. 170.

<sup>43</sup> CAMUS, Albert. "La Femme adultère". In: *L'Exil et le royaume*, p. 25. Dans la suite de ce travail, les références à ce récit seront indiquées par le sigle *E et R* lequel, avec la pagination, suivra immédiatement la citation entre parenthèses.

Ici, Janine entend la voix de la nature ouvrant l'infini de l'espace et révélant l'horizon où reposent toutes les choses du monde. Mais qu'est-ce qu'il y a à entendre dans ce vide?, c'est la question que se pose Janine elle-même à ce moment-là: "Janine, appuyée de tout son corps au parapet, restait sans voix, incapable de s'arracher au vide qui s'ouvrait devant elle [...] Qu'y avait-il donc à voir ici? Mais elle ne pouvait détacher ses regards de l'horizon. Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignorée jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer" (*E et R*, p. 26).

C'est la mort qui se révèle à l'horizon à Janine. C'est la fin de la vie qui se présente à Janine dans le paysage vide du désert, puisque "[...] le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni mourrait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement" (*E et R*, p. 27). Mais cette mort dont Janine entend l'approche n'arrivera jamais; puisque la vie continue éternellement se soulevant par l'approche de cette mort. Et celui qui pleure dans l'intimité de Janine est celui qui vient de mourir en elle-même, mais c'est aussi celui qui vient de se dessiner en absence, celui qui va bientôt naître de l'extase de Janine; c'est la création qui naîtra de cet instant soutenu dans l'éternité; c'est le fils qui n'existe pas encore; fils portant la promesse de renaissance habitant dès lors dans l'intimité de cette femme fatiguée de la vie, de la peur de la mort et de la douleur de vivre: "À présent, elle se sentait trop grande, trop épaisse, trop blanche aussi pour ce monde où elle venait d'entrer. Un enfant, la jeune fille, l'homme sec, le chacal furtif étaient les seules créatures qui pouvaient fouler silencieusement cette terre. Qu'y ferait-elle désormais, sinon s'y traîner jusqu'au sommeil, jusqu'à la mort?" (*E et R*, p. 28).

Dès lors, Janine est renouvelée par la vision de l'éternité de l'espace de la nature. Mais Janine sait que cette éternité n'est pas faite pour elle, mais pour l'autre qui viendra, pour l'enfant, pour l'avenir qui naîtra plus tard dans le futur de l'écriture. Et c'est pour rencontrer cette mort portant cependant la promesse du fils qui naîtra d'elle-même que Janine retourne seule dans la nuit à la terrasse du fort. Dès lors, elle contemple "l'espace de la nuit" lui révélant le silence et le néant sur lesquels reposent le recommencement de la vie et de l'existence de tout être vivant:

Aucun souffle, aucun bruit, sinon parfois, le crépitement étouffé des pierres que le froid réduisait en sable, ne venait troubler la solitude et le silence qui entoure Janine. Au bout

d'un instant, pourtant, il lui sembla qu'une sorte de giration pesante entraînait le ciel au-dessus d'elle. Dans l'épaisseur de la nuit sèche et froide, des milliers d'étoiles se formaient sans trêve et leurs glaçons étincelants, aussitôt détachés, commençaient de glisser insensiblement vers l'horizon. Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond, où le froid et le désir maintenant se combattent. Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. Les dernières étoiles des constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide (*E et R*, p.33-34).

Dans la nuit sur la terrasse, l'endroit du monde se transforme en envers. L'être le plus profond de Janine se révèle par ce dehors du monde où repose l'éternelle substance du néant, menant la vie à sa disparition, mais sans laisser d'apporter la promesse de l'aurore à venir; aurore se réalisant par la mort de la vie elle-même.

Nous pensons que, par l'expérience de Janine, le héros de *L'Étranger* accomplit finalement son désir de fuir le monde, de rencontrer la source de l'eau pure: "Je pensais à la source fraîche derrière le rocher. J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil, l'effort et les pleurs de femme, envie enfin de retrouver l'ombre et son repos" (*E*, p. 87). De plus, par l'expérience de Janine, le narrateur de *L'Étranger* rencontre finalement les mots pour dire la vie consommée et renaissante de par cette consommation:

Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine (*E*, p. 179).

De plus, s'ouvrant à la fin de la vie et du monde, Janine rencontre la renaissance de la vie, et du monde, tel que l'écrivain du récit de jadis, l'écrivain de *L'Étranger* trouve les mots pour dire la parole authentique qui soutenait le discours de son narrateur. Tel que lui, Janine renaît encore une fois. Et sa vie se renouvelle par la mort, par la disparition de l'ancienne vie; disparition annonçant

la naissance de la vie régénérée par l'éternité de la nature. Mais cette vie ne renaîtra que si Janine accepte de mourir, tel que l'écrivain de jadis; que si elle accepte de devenir le néant de la nuit qui s'ouvre devant ses yeux fatigués et désireux d'avenir, tel que l'écrivain de jadis.

Par l'extase de Janine en face du néant s'ouvrant dans la nuit du désert, La Femme adultère couche avec l'inconnu qu'elle désire, l'*autre*, l'Arabe; l'*autre absolu* de cette femme qui est l'image du désir du créateur sur lequel repose la poésie soutenant l'écriture camusienne. Ici, Janine jouit de la sève du monde, jouit du sperme de l'homme qui est son prochain mais qu'elle méconnaît et devant lequel tous les regards du monde se détournent. Et de cet acte d'amour émerge le monde de l'avenir, naît le fils de l'homme de l'écriture<sup>44</sup>; naît le lecteur du livre à venir; lecteur qui est l'homme qui entend le désir demeurant au sein de la pensée du poète sur lequel repose l'écriture de Camus. Puisque la parole poétique invoque et supplie pour la naissance de l'*autre*; l'*autre* qui est l'image de l'avenir apparaissant au-delà de l'horizon de la représentation du monde.

L'extase de Janine illustre l'élan qui maintient vivant le mouvement de la création camusienne, car ici l'appréhension de la vérité enseigne la fugacité de l'instant. Puisque, après le moment d'extase, le poète, ainsi que Janine, doit accepter le fait qu'il a les mains vides; puisqu'il ne porte aucune certitude; sauf celle lui apprenant la vérité éphémère d'une vie impérissable s'inscrivant dans l'immanence d'une conscience vidée de sa souveraineté. Ainsi que l'enseignent les mots que Janine dit à son mari lorsqu'elle retourne à l'hôtel où celui-ci dort:

Quand Janine rentra, avec les mêmes précautions, Marcel n'était pas réveillé. Mais il grogna lorsqu'elle se coucha et, quelques secondes après, se dressa brusquement. Il se leva, donna la lumière qui la gifla en plein visage. Il marcha en tanguant vers le lavabo et but longuement à la bouteille d'eau minérale qui s'y trouvait. Il allait se glisser sous les draps quand, un genou sur le lit, il la regarda, sans comprendre. Elle pleurait, de toutes ses larmes, sans pouvoir se retenir. 'Ce n'est rien, mon chéri, disait-elle, ce n'est rien' (*E et R*, p. 34).

Cependant, c'est de cet instant révélant une mort impossible à venir et qui n'arrive jamais qu'émerge la mort comme possibilité; la mort comme travail de temporalisation; la mort comme institution de la négativité; la mort comme possibilité de transformer l'être; la mort comme possibilité de créer le devenir humain et d'instaurer l'histoire de l'humanité. Puisque l'eau qui descend du ciel et remplit l'âme de Janine est la même qu l'eau qui remplit l'âme du poète sur

---

<sup>44</sup> Janine est une femme mûre et sans enfants. Elle-même se questionne si c'est le manque d'enfant qu'elle ressent aujourd'hui: "Pas d'enfant! N'était-ce pas cela qui lui manquait? Elles ne savait pas" (*E et R*, p. 29).

lequel repose l'expérience de l'écriture. Tel que Janine, le poète est l'homme désirant et contemplant la gratuité d'un monde où tout porte la promesse de la mort; mais dans cette mort s'inscrit le salut apportant la régénération de l'être; salut s'inscrivant par l'immersion dans l'espace de la mort; création pure et *ex nihilo* du fils géré par le mariage de la poésie avec le discours du monde; fils qui est l'homme de l'avenir; l'homme que Camus perçoit s'inscrire dans l'horizon de *La mer au plus près*:

Au juste milieu de l'Atlantique, nous plions sous les vents sauvages qui soufflent interminablement d'un pôle à l'autre. Chaque cri que nous poussons se perd, s'envole dans l'espace sans limites. Mais ce cri, porté jour après jour par les vents, abordera enfin à l'un des bouts aplatis de la terre et retentira longuement contre les parois glacées, jusqu'à ce qu'un homme, quelque part, perdu dans sa coquille de neige, l'entende et, content, veuille sourire<sup>45</sup>

Alors, un jour viendra où un homme entendra l'appel de l'écrivain clamant pour l'inscription de la signification apprise par la reconnaissance de l'*autre* demeurant au centre de la création camusienne. Signification qui était celle déjà inscrite dans l'expérience du héros de *L'Étranger*; car sans la reconnaissance de l'*autre* portant *l'idée du bien* et s'inscrivant dans la vie incarnée de l'homme vivant de l'histoire de jadis, n'auraient émergé ni le désir de parole du narrateur ni l'auto-affection du sujet de l'écriture produisant l'œuvre. Puisque *c'est l'idée de bien* qui a permis au héros d'hier de dévoiler sur le ciel de jadis la rupture qui se produisait en effet dans son âme même. Scission provoqué par le malheur qu'il a lui-même créé dans le monde par l'acte meurtrier: "C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute l'étendue pour laisser pleuvoir du feu" (*E*, p. 90). Puisque c'était sur la fente s'ouvrant sur le ciel du monde, reflet de la rupture s'instaurant dans l'âme de l'homme de la vie incarnée du héros, que s'inscrivaient les signes aperçus par l'écrivain au moment où il attendait sa mort à venir à la fin du livre: "Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde" (*E*, p. 179).

*L'idée de bien* est la valeur soutenant la révolte, la passion et la liberté du narrateur et de l'homme de l'écriture apparaissant dans l'œuvre de *L'Étranger*. Et ce jour où un lecteur entendra l'appel porté par le vent, pure virtualité signalant le temps pur qui s'inscrit par l'écriture, ce jour-là sera le jour où le lecteur silencieux de *La Chute* rompra la monade de la conscience

---

<sup>45</sup> "La mer au plus près". In: *L'Été*, p. 184.

constituante du sujet transcendantal pour affirmer, au-delà de *l'être-pour-la-mort* de l'existence authentique dévoilée par le narrateur de *L'Étranger*, *l'être-pour-la-mort-de-l'autre* exposant la compréhension inauthentique du héros de l'histoire qui était en effet l'homme incarné sur lequel repose la possibilité même d'authenticité et de sortie de la vie inauthentique.

#### **5.4.4 *Le renégat***

Nous pensons que *Le renégat* illustre le discours produit par l'esprit historique décrit par Camus dans les textes de *L'été*. Pour nous, le discours du renégat est celui d'un homme qui n'accepte pas les limites de la compréhension humaine et désire instaurer dans le monde le savoir absolu compris comme l'aboutissement de l'histoire de l'humanité. Le discours historique est régi par les inquiétudes humaines. Ici, l'homme essaie de comprendre le monde avant d'en avoir épuisé toutes les possibilités. La totalité du savoir est le destin de ce discours, car l'homme n'accepte pas les limites de sa compréhension; ce discours ne porte que la voix du feu renvoyant au travail du négatif qui inscrit dans le monde la liberté de l'homme par l'instauration de l'histoire de l'humanité.

Pour nous, le renégat de Camus est le fils de Hegel et du christianisme dont parle Camus dans *L'Exil d'Hélène*:

Voilà pourquoi il est indécent de proclamer aujourd'hui que nous sommes les fils de la Grèce. Ou alors nous en sommes les fils renégats. Plaçant l'histoire sur le trône de Die, nous marchons vers la théocratie, comme ceux que les Grecs appelaient Barbares et qu'ils ont combattus jusqu'à la mort dans les eaux de Salamine. Si l'on veut bien saisir notre différence, il faut s'adresser à celui de nos philosophes qui est le vrai rival de Platon. 'Seule la ville moderne, ose écrire Hegel, offre à l'esprit le terrain où il peut prendre conscience de lui-même'. Nous vivons ainsi dans le temps des grandes villes<sup>46</sup>.

À notre avis, le renégat incarne le savoir chrétien qui inscrit la temporalité linéaire de l'histoire humaine conduisant l'homme au savoir absolu à la fin de la trajectoire dialectique de compréhension. Et le discours du renégat illustre le cheminement historique par la représentation d'une attente qui ouvre le récit en instituant le présent de la narration. Par cette attente, le renégat espère l'arrivée de son successeur pour qu'il puisse le tuer: "Du moins une chose est sûre, j'attends le missionnaire qui doit me remplacer. [...] Le missionnaire doit arriver ce matin, ou ce

---

<sup>46</sup> *Op. Cit*, p. 141-142.

soir. J'ai entendu dire qu'il viendrait avec un guide, il se peut qu'ils n'aient qu'un seul chameaux pour eux deux"<sup>47</sup>. Par cette attente, le récit représente la temporalité du discours par l'image de celui qui arrivera pour remplacer l'homme qui parle aujourd'hui. Mais ici l'attente signale le désir du renégat de conclure la trajectoire de compréhension par le meurtre absolu de l'homme qui s'approche et se dessine sur la ligne de l'horizon.

Dès le début du récit nous apprenons que le renégat est un homme qui est entré dans l'ordre chrétien, qui est ici le symbole d'une pensée tournée vers la bonté et la charité. Le christianisme apprenait autrefois à cet homme l'espoir de construire un monde meilleur où la vie humaine serait régie par la joie, la beauté et le bien. Le renégat explique le sens de son adhésion au christianisme:

Quand j'étais chez moi, dans ce haut plateau du Massif central, mon père grossier, ma mère brute, le vin, la soupe au lard tous les jours, le vin surtout, aigre et froid, et le long hiver, la burle glacée, les congères, les fougères dégoûtantes, oh ! je voulais partir, les quitter d'un seul coup et commencer enfin à vivre, dans le soleil, avec l'eau claire. J'ai cru au curé, il me parlait du séminaire [...] Il me parlait d'un avenir et du soleil, le catholicisme c'est le soleil, disait-il [...] (*E et R*, 38).

L'idée de bien apparaît donc ici comme le commencement de la trajectoire du renégat. Ici, nous comprenons que le but du renégat était d'abord de rencontrer une valeur qui puisse conduire le cheminement de l'histoire; valeur qui puisse aider l'homme à construire l'avenir de l'humanité dans le monde. Et la première valeur que le renégat rencontre est celle parlant de l'idée du bien qui a été enseignée par le curé dans l'enfance de cet homme qui reste aujourd'hui enfoui derrière une colline en attendant le missionnaire qui viendra le remplacer.

Ce curé lui parlait des Écritures sacrées. Et, en entendant les enseignements des Écritures sacrées, le renégat découvre sa mission d'homme dans le monde: apprendre aux sauvages l'idée de bien qu'il a appris par le discours de la foi catholique: "La mission, ils n'avaient que ce mot à la bouche, aller aux sauvages et leur dire: 'Voici mon Seigneur, regardez-le, il ne frappe jamais ni ne tue, il commande d'une voix douce, il tend l'autre joue, c'est le plus grand des seigneurs, choisissez-le, voyez comme il m'a rendu meilleur, offensez-moi et vous aurez la preuve'" (*E et R*, 38-39).

---

<sup>47</sup> CAMUS, Albert. "Le Renégat". In: *L'exil et le royaume*, p.37. Dans la suite de ce travail, les références à ce récit seront indiquées par le sigle *E et R*, lequel, avec la pagination, suivra immédiatement la citation entre parenthèses.



D'abord, le renégat a cru aux Écritures parlant de la bonté et de la charité. D'abord, il voulait devenir un homme meilleur et construire un monde plus juste en étant orienté par l'idée de bien enseignées par les Écritures. Et voulant mener la parole du Seigneur à ceux qui ne croyaient en rien, le renégat est alors parti vers la ville de sel où les hommes adoraient le mal:

[...] Taghâza [...] Le premier à m'en parler a été le vieux prêtre à demi aveugle qui faisait sa retraite au couvent, mais pourquoi le premier, il était le seul, et moi, ce n'est pas la ville de sel, les murs blancs dans le soleil torride, qui m'ont frappé dans son récit, non, mais la cruauté des habitants sauvages, et la ville fermée à tous les étrangers, un seul de ceux qui avait tenté d'y entrer, un seul, à sa connaissance, avait pu raconter ce qu'il avait vu. Ils l'avaient fouetté et chassé dans le désert après avoir mis du sel sur ses plaies et dans sa bouche [...] et moi, je rêvais sur son récit, au feu du sel et du ciel, à la maison du fétiche et à ses esclaves, pouvait-on trouver plus barbare, plus excitant, oui, là était ma mission, et je devais aller leur montrer mon Seigneur (*E et R*, p. 40).

Mais dans cette mission, le renégat rencontre un autre Seigneur. Car, dans la ville de sel, il est mis dans la maison du fétiche où il est mené à adorer le dieu du mal que les hommes habitant dans cette ville rendaient culte:

On m'a trompé, seul le règne de la méchanceté était sans fissures, on m'avait trompé, la vérité est carrée, lourde, dense, elle ne supporte pas de nuances, le bien est une rêverie, un projet sans cesse remis et poursuivi d'un effort exténuant, une limite qu'on n'atteint jamais, son règne est impossible. Seul le mal peut aller jusqu'à ses limites et régner absolument, c'est lui qu'il faut servir pour installer son royaume visible, ensuite on avisera, ensuite qu'est-ce que ça veut dire, seul le mal est présent, à bas L'Europe, la raison, et l'honneur et la croix (*E et R*, p. 52-53).

Bref, le renégat était d'abord un homme qui a voulu apporter le message parlant du bien et du bonheur appris par la parole chrétienne. Mais, en arrivant dans la ville de sel, il découvre que le vrai seigneur n'est pas celui parlant du bien, mais celui parlant du mal. Car le mal est la seule évidence irréductible sur laquelle l'homme pourra construire l'avenir de l'humanité sur terre. La ville de sel représente la communauté occidentale qui parcourt le chemin de l'histoire sans le soutien d'aucune valeur<sup>48</sup>. La ville de sel est le symbole de la civilisation occidentale et athée qui prescrit l'histoire sans aucune valeur; construisant l'avenir à partir de l'idée de néant et de l'évidence de l'absurde de la condition humaine.

---

<sup>48</sup> Dans la biographie de Camus écrite par Olivier Todd, nous trouvons la reproduction d'un dialogue de Camus et Jean Grenier par lequel Camus explique le sens de la nouvelle *Le Renégat* à son ami. Dans ce dialogue, Camus demande à Grenier quelle est son opinion sur *L'Esprit confus* qui est le premier titre donné par Camus au récit *Le Renégat*. Grenier lui répond: “- Não entendi nada – responde Grenier -, e, se você não tivesse dito de que símbolo se tratava (os intelectuais de esquerda), eu não o teria adivinhado” (*Albert Camus, uma vida*, p. 668).

Dès lors, le renégat assume le discours parlant du mal comme l'absolu vers lequel chemine l'histoire. L'unique langue qui parle dans la conscience de l'esprit confus est celle parlant de la lutte, de la liberté et de la puissance de l'homme. L'autre langue parlant de l'idée de bien, de la charité et d'un possible bonheur, c'est la langue perdue. Dès lors, il est cet homme qui a la langue coupée et qui ne possède plus la voix blanche de la nature où parlent les limites de la liberté et de la puissance de l'homme:

Quelle bouillie, quelle bouillie ! Il faut mettre de l'ordre dans ma tête. Depuis qu'ils m'ont coupé la langue, je ne sais pas, marche sans arrêt dans mon crâne, quelque chose parle, ou quelqu'un, qui se tait soudain et puis recommence, ô j'entends trop de choses que je ne dis pourtant pas, quelle bouillie, et si j'ouvre la bouche, c'est comme des cailloux remués. De l'ordre, de l'ordre, dit la langue, et elle parle autre chose en même temps, oui j'ai toujours désiré l'ordre (*E et R*, p. 37).

La langue coupée du renégat représente le savoir institué par les philosophies historiques modernes qui construisent le cours du monde sans le souvenir de l'autre langue parlant de la beauté du monde, parlant du bien sur lequel devrait se fonder la temporalisation de l'histoire du monde<sup>49</sup>. L'esprit historique du renégat a amputé la contemplation gratuite de la nature du cours du monde. Dans *L'Exil d'Hélène*, Camus parle de cette amputation: "Délibérément, le monde a été amputé de ce qui fait sa permanence: la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs"<sup>50</sup>. Et c'est pour cela que le renégat attend dès lors le commissaire qui vient le remplacer, car désormais il ne connaît qu'une seule vérité: le mal. Celui-ci est la valeur absolue sur laquelle repose désormais le cours du monde et l'histoire de l'homme:

Ô fétiche, mon dieu là-bas, que ta puissance soit maintenue, que l'offense soit multipliée, que la haine règne sans pardon sur le monde de damnés, que le méchant soit à jamais le maître, que le royaume enfin arrive où dans une seule ville de sel et de fer de

---

<sup>49</sup> Lorsque Le renégat adore le dieu du mal dans la maison du fétiche, il prononce toujours la triple répétition râ, râ, râ. Cassirer nous enseigne que le dieu Râ est le dieu du soleil égyptien qui se gère soi-même à partir de la nomination de son nom. Cassirer écrit: "Em o *Livro dos Mortos*, o deus do sol, Râ, é consignado como seu próprio criador, por haver dado a si mesmo seu nome, ou seja, suas essencialidades e poderes" (*Op. cit.*, p. 99). N'est-ce pas dans cette même perspective que, dans *La Chute*, Clamence répète pendant tout son discours, moi, moi, moi? N'est-ce pas pour cette autogenèse à partir de son nom que ces deux récits exposent la faillite et La Chute du sujet de l'écriture? Ne s'inscrit-il pas ici l'oubli de la première nomination de l'homme qui a été donné par le Créateur qui est au-delà du monde créé? Le sujet de l'écriture n'oublie-t-il pas dans ces deux écritures que la première nomination de l'homme repose sur la passivité de créature et que c'est seulement à partir de cette première nomination que l'homme a pu donner lui-même les noms des choses du monde, tel que nous l'enseigne le récit biblique de la genèse? Cassirer écrit: "[...] no relato bíblico de Gênese. Também aqui é a palavra de Deus que separa luz das trevas, que suscita de seu imo o céu e a terra. Os nomes das criaturas terrenas já não são, porém, conferidas pelo próprio Criador, mas por mediação do homem. Depois de haver Deus criado todos os animais do campo e todas as aves do ar, Ele as conduz perante o homem, para ver como este as nomeará [...]" (*Op. cit.*, p. 99).

<sup>50</sup> *Op. Cit.*, p. 142.

noirs tyrans asserviront et posséderont sans pitié ! Et maintenant, râ, râ, feu sur la pitié, feu sur l'impuissance et sa charité, feu sur tout ce que retarde la venue du mal, feu deux fois, et les voilà qui se renversent, tombent, et les chameaux fuient droit vers l'horizon [...] (*E et R*, p. 55-56).

Dans le discours du renégat, la parole de la féminité a été amputée du savoir historique, du cours du monde, de l'histoire de l'homme. La dualité de la trajectoire a été détruite. Dès lors, il n'existe que l'esprit voulant constituer l'absolu de l'histoire. Et cette transformation de son désir se produit parce que cet esprit a toujours voulu rencontrer l'ordre, la valeur absolue, le pouvoir absolu. C'est précisément ce désir d'absolu qui l'a conduit à sa perte: "Puissant, oui, c'était le mot que, sans cesse, je roulais sur ma langue, je rêvais du pouvoir absolu, celui qui fait mettre genoux à terre, qui force l'adversaire à capituler, le convertit enfin [...]" (*E et R*, p. 41). Le désir de puissance et de souveraineté mène l'esprit du renégat à perdre la foi qu'il possédait jadis. Désormais il n'affirme que le règne du mal, l'unique absolu possible pour l'humanité qui chemine vers l'avenir sans repères, sans le souvenir de la beauté d'Hélène lui enseignant l'idée du bien.

Pour garantir le règne de la certitude même si c'est celui du mal, il faut empêcher la poursuite du chemin. Il faut tuer ceux qui croient qu'il est encore possible d'inscrire dans le monde l'avenir de la bonté, le bien sur terre. Il faut tuer ceux qui apparaissent à l'horizon. Et, pour le faire, il faut reconduire ces hommes qui semblent retourner de nouveau vers l'horizon; il faut les empêcher de sortir de cet espace au-dehors du monde et de la représentation où reposent les hommes qui ne sont pas encore nés. Ici s'inscrit la fin de l'histoire. Ici, l'homme atteint sa satisfaction. Absolu et satisfaction en face du savoir établi. Et cet absolu, c'est le règne du mal et de la souffrance. Ici, s'inscrit la fin de la communication; la fin de l'écriture; la fin de l'homme:

Que bruit est bon de la crosse sur le visage de la bonté, aujourd'hui, aujourd'hui enfin, tout est consommé et partout dans le désert, jusqu'à des heures d'ici, des chacals hument le vent absent, puis se mettent en marche, d'un petit trot patient, vers le festin de charogne qui les attend. Victoire ! j'étends les bras vers le ciel qui s'attendrit, une ombre violette se devine au bord opposé, ô nuits d'Europe, patrie, enfance, pourquoi faut-il que je pleure au moment du triomphe (*E et R*, p. 56).

Certes, aujourd'hui tout est déjà consommé, mais cette consommation qui se réalise ici n'est pas la même que celle qui se réalisait dans *L'Étranger*; dès lors la consommation se réalise au sens inverse de celle annoncée par *L'Étranger*, car le vent portant le message de jadis signale l'absence de la voix de l'*autre*. Dès lors, il n'existe que cette terre sans vent et plein de soleil sur

laquelle l'homme marche sur un chemin qui est l'absence de chemin lui-même; chemin ne conduisant nulle part; chemin ne s'ouvrant sur aucun horizon. Cet espace sans ouverture et sans horizon est celui où ne s'inscrit aucune image, aucun signe, où n'apparaît personne. Dès lors, sur la terre vidée d'espoir d'avenir, le ciel lui-même s'est attendri. Le ciel est ici l'absence absolue d'horizon et d'avenir.

Mais pourquoi pleure-t-il au moment de la victoire? Le renégat pleure parce que l'autre langue, celle qui a été amputée, résonne encore dans la conscience d'aujourd'hui qui se croit satisfaite du savoir absolu et qui annonce la mal comme la valeur suprême de l'homme et du cours du monde. Parce que dans le désert de l'âme résonne encore l'autre voix annonçant l'idée de bien apprise autrefois. Parce que dans le discours satisfait du renégat, il existe encore le souvenir de l'ancienne âme ressentant la même soif que jadis. Parce que le renégat porte encore le même désir qu'autrefois:

Qui parle, personne, le ciel ne s'entrouvre pas, non, non, Dieu ne parle pas au désert, d'où vient cette voix pourtant qui dit: 'Si tu consens à mourir pour la haine et la puissance, qui nous pardonnera?' Est-ce une autre langue en moi ou celui-ci toujours qui ne veut pas mourir, à mes pieds, et qui répète: 'Courage, courage, courage?' Ah! Si je ne m'étais trompé à nouveau! Hommes autrefois fraternels, seuls recours, ô solitude, ne m'abandonnez pas! Voici, voici, qui es-tu, déchiré, la bouche sanglante, c'est toi, sorcier, les soldats t'ont vaincu, le sel brûle là-bas, c'est toi mon maître bien-aimé! Quitte ce visage de haine, sois bon maintenant, nous nous sommes trompés, nous recommencerons, nous referons la cité de miséricorde, je veux retourner chez moi. Oui, aide-moi, c'est cela, tends ta main, donne... (*E et R*, p. 57-58).

Cette partie citée ci-dessus s'inscrit dans le récit après une ligne pointillée. Cette ligne pointillée révèle qu'à ce moment-là rentre dans le discours du renégat une autre voix. Et cette autre voix parle la langue qui a été coupée de l'esprit confus. En effet, par cette citation reproduite ci-dessus prend fin le témoignage du renégat. Après cette partie du texte, l'auteur ferme les guillemets qu'il a ouvertes au début du récit pour introduire le discours de l'esprit confus du renégat. En fermant les guillemets, l'écrivain annonce l'entrée d'une autre voix dans le texte. Mais, malheureusement, il est impossible de réaliser cette autre parole qui est au-delà du discours parce que le commissaire qui devrait venir remplacer le renégat est déjà mort. La mort du commissaire représente en effet la mort du lecteur à venir signalant le futur de l'écriture et de la création. Cette mort institue l'impossibilité de l'entente de la voix parlant la langue qui a été coupée de l'esprit confus parce que la mort du commissaire signale la fin de la communication, la fin de l'avenir, la fin de l'écriture. Désormais, il n'existe plus l'homme qui devrait écouter la voix

blanche parlant la langue qui a été coupée du renégat. Le lecteur à venir de l'écriture est mort lorsque le commissaire qui devait remplacer l'esprit confus a été tué par le discours que celui-ci profère entre guillemets.

Après la fermeture des guillemets, l'homme qui est au-delà du discours du renégat est dès lors le fils de cette voix de langue coupée; de cette parole de feu; de cette parole de sel apportée par le discours du renégat. L'autre n'existe plus. Le lecteur est le fils du discours du renégat. En effet, il n'existe plus un fils de l'écriture, car celui-ci est le même que celui-là. La communication ne se réalise plus. L'espoir enseignant l'idée de bien de jadis disparaît définitivement de l'écriture. Il n'existe plus que le sel tendu par la main de l'autre homme qui s'approche de l'écriture, le lecteur, pour remplir la bouche de l'écrivain d'une poignée de sel. Lorsque les guillemets sont fermés, l'écrivain écrit: "Un poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard" (*E et R*, p. 58).

Ici, s'annoncent la fin et la mort définitives de l'écriture. Désormais, le mal est au-delà du récit; car il vient de l'horizon où apparaissait hier l'image du lecteur à venir. Le fils de l'écriture est disparu. Et la mort du lecteur signale la mort de l'écriture elle-même; elle indique la fin du monde et de la promesse de l'avenir. L'eau du monde est séchée. Le sel de l'histoire règne absolument dans le désert de l'âme de l'écriture qui est désormais incapable de semer le futur et la renaissance de l'homme à travers la parole.

Nous pouvons percevoir que les trois catégories du texte représentées par les trois répétitions ou niveaux de compréhension s'inscrivent dans *Le Renégat* par les marques du discours lui-même. Le discours qui est entre guillemets est celui du narrateur, c'est-à-dire le discours de la conscience, du logos, du savoir institué. Le texte qui s'inscrit au-dessus de la ligne pointillée annonce la parole originare sur laquelle se fonde l'écriture. La langue coupée parlant après la ligne pointillée nous renvoie à la vie du héros, sol fondamental, passé immémorial où repose la valeur confuse, c'est-à-dire la possibilité de la vie authentique et de la transcendance de l'homme. Et après la fermeture des guillemets s'inscrit la parole de l'écrivain qui refuse de se prononcer explicitement dans ces récits se révélant dans ces œuvres toujours comme l'interprète à venir. Dans les récits camusiens, l'écrivain n'est qu'un appel à l'homme qui naîtra à l'avenir de l'écriture. Mais dans le récit *Le Renégat* ce lecteur à venir est déjà mort; et il a été tué par ce narrateur parlant une seule langue; narrateur qui ne connaît plus l'autre langue, la langue originare reposant sur le passé immémorial du héros de jadis. E la mort de cette langue originare

habitant ce passé immémorial conduit le discours se produisant entre les guillemets à tuer celui qui vient d'apparaître à l'horizon, le lecteur, fils de l'écriture, promesse d'avenir.

#### 5.4.5 L'eau et le sel

Nous croyons que les deux textes, *La Femme adultère* et *Le Renégat*, représentent les deux extrêmes de la dichotomie établie entre le discours de l'art et le discours historique. Chaque récit représente les limites auxquelles arrive la pensée se plaçant dans une seule perspective de l'œuvre camusienne. D'un côté, il y a le mouvement de l'art décrit par *La Femme adultère*. Ici, se présente l'extase de l'infini. De l'autre côté, il y a le discours historique décrit par *Le renégat*. Ici, se présente la totalité de la monade de la conscience<sup>51</sup>. Cette confrontation entre nature et histoire est définie dans *L'Exil d'Hélène* où Camus compare la pensée moderne à la pensée Grecque :

C'est le christianisme qui a commencé de substituer à la contemplation du monde la tragédie de l'âme. Mais, du moins, il se référerait à une nature spirituelle et, par elle, maintenait une certaine fixité. Dieu mort, il reste que l'histoire et la puissance. Depuis longtemps tout l'effort de nos philosophes n'a visé qu'à remplacer la notion de nature humaine par celle de situation, et l'harmonie ancienne par l'élan désordonné du hasard ou le mouvement impitoyable de la raison. Tandis que les Grecs donnaient à la volonté les bornes de la raison, nous avons mis pour finir l'élan de la volonté au cœur de la raison, qui en est devenue meurtrière<sup>52</sup>.

Cependant, nous percevons s'inscrire dans chacun de ces deux récits extrêmes une seule image nous rapportant à son opposé. D'un côté, dans *La Femme adultère*, il y a l'image des trois phares de lumière qui nous renvoie au cours de la temporalité composée de trois phases représentant les trois répétitions: l'immobilité, la flamme et le silence; temporalité que nous avons analysée aussi bien au début de ce chapitre qu'au premier chapitre de ce travail. Cependant

---

<sup>51</sup> Il est important de remarquer que le discours de la totalité décrit par *Le Renégat* montre à peine une des formes de la réalisation de l'esprit historique, car il y a aussi la constitution du devenir à partir du travail du négatif qui n'aboutit pas à la totalité de la monade constituante de la conscience absolue du sujet transcendantal. Cette réalisation dans le monde par le travail humain de négation de la réalité donnée nous est révélé par le récit de *La Peste* où le médecin Rieux, qui lutte contre cette maladie, signale la positivité de la révolte de l'homme face aux malheurs qui s'imposent à l'existence humaine. Il y a aussi le récit *La Pierre qui pousse* qui montre l'ingénieur D'Arrast qui prend la place d'un autre homme qui n'a plus de forces pour réaliser sa promesse de mener une pierre jusqu'à l'église de son village. Mais, ici, il faut remarquer que l'ingénieur ne mène pas la pierre à l'autel de l'église chrétienne mais à l'autel de l'église païenne dans une grotte. Il refuse l'église chrétienne, symbole de l'esprit historique qui se réalise comme totalité, en la remplaçant par l'église païenne, symbole de la nature qui se réalise par la répétition cyclique.

<sup>52</sup> *Op. Cit.*, p. 142-143.

nous percevons que dans *La Femme adultère*, les trois phares possèdent une seule couleur, celle de la flamme du désir: le rouge: “[...] trois feux rouges surgirent dans le noir derrière elle, pour disparaître aussitôt” (*E et R*, p. 32), signalant ainsi la faillite de la temporalisation de ce récit qui est le produit d’une pure extase. De l’autre côté, dans *Le renégat*, il y a l’image d’un rectangle dessiné sur la paroi de la maison du fétiche par le sorcier où celui-ci conduit les femmes pour les battre: “[...] le sorcier a allumé un feu d’écorces autour duquel il trépassait [...]. Il a tracé un rectangle dans un coin où les femmes m’ont traîné [...]” (*E et R*, p. 48). Ce rectangle nous fait penser à cette espace de l’imaginaire où s’inscrit l’instant de l’extase absent du récit *Le renégat*.

Nous pensons que l’extase de Janine traduit le sens de l’extase inscrite de forme cachée dans *L’Étranger*. Pour nous, l’extase décrite par *La Femme adultère* est celle qui fonde le récit de *L’Étranger* mais qui ne se révèle pas explicitement par le discours linéaire du narrateur - qui est en effet le discours transparaissant à la surface de l’œuvre. De plus, nous pensons que le désespoir et le désert de l’âme représentés dans *Le Renégat* traduisent la signification du récit de *La Chute* mais qu’ils sont voilés par la rhétorique de Clamence.

Nous croyons que le discours linéaire du narrateur de *L’Étranger* aboutit au discours de l’orateur de *La Chute*; tandis que le discours cyclique et répétitif de *L’Étranger* aboutit à la voix de l’écrivain qui reste sous-jacente au discours du narrateur de *La Chute*. De plus, nous croyons que la voix de l’écrivain qui reste cachée dans ces deux récits clame la destruction d’une conception de révolte s’élevant sans la reconnaissance de l’innocence et de la beauté; innocence et beauté signifiant la vraie destinée de l’homme de l’écriture.

De plus, nous pensons que tant *L’Étranger* que *La Chute* affirme la même impossibilité. Mais, tandis que l’impossibilité de *L’Étranger* laisse sous-entendue une voix fragile et féminine signalant la beauté du monde et de la nature impérissable, au contraire, l’impossibilité de *La Chute* indique l’impossibilité radicale d’un monde où la féminité et la beauté ont été exilées à jamais du savoir de l’humanité.

En fait, nous croyons que c’est le même désir d’unité qui pousse la création se réalisant par ces deux parcours et qui s’inscrivent dans les deux œuvres, *L’Étranger* et *La Chute*. Mais, l’un des parcours aboutit dans le mouvement de la totalité historique où l’homme oublie les limites de son pouvoir de compréhension; tandis que l’autre aboutit dans le mouvement artistique où l’homme assoiffe son désir d’unité à travers l’écriture; écriture qui respecte les limites du pouvoir de compréhension de l’homme; limites lui enseignant que, au-delà de l’œuvre, l’homme

n'est pas le souverain absolu constituant le monde; puisque le monde est antérieur et postérieur à l'homme; et donc qu'il y existe quelque chose qui dépasse les pouvoirs de constitution de l'homme.

Cependant, plus tard, par *La Chute*, la temporalisation du temps ne se réalisera ni comme celle s'inscrivant dans l'éternité de la nature impérissable répétant infiniment les cycles de la régénération de la substance, ni celle s'inscrivant dans le cours de l'histoire concrétisant la négation humaine, symbole de la liberté et des puissances de constitution de l'homme. Or, *La Chute* représente précisément la fin du grand cycle de la création qui est né par l'appréhension de l'absurde dans *L'Étranger*, est passé par la révolte dans *La peste* et a abouti au seuil des exigences de l'amour<sup>53</sup>, qui est au-delà de la création accomplie par l'auteur.

Ainsi, nous pensons que le lecteur de *L'Étranger* qui n'est pas capable de percevoir dans ce texte le désir d'unité soutenant la pensée du narrateur n'est pas un lecteur capable d'accomplir le projet de l'écriture qui est celui qui clame la sortie de la vie telle qu'elle a été relevée par le récit. Le lecteur devra donc réaliser la sortie de la vie du héros; sortie que le narrateur n'a pas été lui-même capable de concrétiser.

De la même façon, nous croyons que le lecteur de *La Chute* qui n'est pas capable de percevoir le désespoir dominant le discours de l'orateur du récit n'est pas un lecteur capable de dégager de l'écriture l'exigence de provoquer la mort du discours tel qu'il a été proféré par Clamence; exigence de mort du discours s'annonçant par le discours de Clamence lui-même.

## 5.5 La mort de l'être pensant

Dans *Retour à Tipasa*, Camus écrit: "[...] il y a pour les hommes aujourd'hui *un chemin intérieur que je connais bien pour l'avoir parcouru dans les deux sens et qui va des collines de l'esprit aux capitales du crime*"<sup>54</sup>. L'auteur montre par ce texte avoir parcouru ce chemin intérieur dans les deux sens, c'est-à-dire qu'il a parcouru d'abord le chemin qui va des capitales

---

<sup>53</sup> Lévi-Valensi écrit : "Camus aimait à souligner, tant dans ses Carnets que dans ses déclarations, que son œuvre suivait un plan d'ensemble, regroupant successivement le 'cycle de l'absurde', expression de la négation – avec *Caligula*, *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, *Le Malentendu* – et, 'le cycle de la révolte', expression du 'positif', qu'il désignait également comme le 'mythe de Prométhée' – avec *La Peste*, *L'État de siège*, *Les Justes*, *L'Homme révolté*. Devait venir ensuite le mythe de Némésis, maintes fois évoqué, autour des thèmes de la mesure et de l'amour" (LÉVI-VALENSI, Jaqueline. *La Chute d'Albert Camus*; p. 16)

<sup>54</sup> *Op. Cit.*, p. 17; nous soulignons.



du crime à la colline de l'esprit; ensuite, il a parcouru le chemin qui va des collines de l'esprit aux capitales du crime. Pour nous, le premier chemin prescrit la trajectoire parcourue par *L'Étranger*. Et le deuxième chemin prescrit la trajectoire parcourue par *La Chute*.

Expliquons. Dans *L'Étranger*, l'auteur pensait pouvoir permettre l'émergence de l'esprit par le travail de l'écriture. Sortant du crime, l'homme pensait pouvoir apprendre quelque chose par l'ouverture de l'existence authentique de *l'être-pour-la-mort*. Mais en arrivant dans *La Chute*, cet esprit est monté si haut qu'il n'est dès lors plus capable de se souvenir des raisons de sa révolte, à savoir le refus du meurtre, du crime, de la mort comme le rapport établi entre les hommes. Ainsi, des cimes de l'écriture inaugurant la vie spirituelle dans *L'Étranger*, l'homme retourne par *La Chute* au non-sens et à l'absurde d'où il est parti; où le nihilisme perpétue le mal et le crime s'instituant dès lors comme la signification définitive du rapport établi entre les hommes. Ici, l'homme est arrivé au cercle infernal de *La Chute*.

En effet, les deux discours que nous avons nommés le discours linéaire et le discours cyclique s'inscrivent aussi bien dans *L'Étranger* que dans *La Chute*. Car nous pensons que le discours de remémoration de Clamence est le prolongement du discours linéaire du narrateur de *L'Étranger*. Mais nous pensons que la voix qui était hier renfermée dans l'intervalle entre la fin et le recommencement du livre de jeunesse de l'auteur s'inscrit encore une fois aujourd'hui derrière le discours du narrateur du livre de maturité de l'écrivain. Mais ce qui est paradoxal dans *La Chute*, c'est le fait que l'esprit parlant aujourd'hui dans ce récit est précisément renfermé dans les limites de cet intervalle qui s'annonçait hier dans *L'Étranger*. C'est précisément ce paradoxe que le récit actuel révèle; car *La Chute* montre que l'esprit naissant dans les pages de *L'Étranger* qui se trouvait dans l'intervalle de la création ne réussit plus à sortir de cet espace de l'imaginaire. Or, nous pensons que l'immersion dans l'intervalle devrait provoquer le dévoilement de la différence inscrite par les répétitions. Mais ce dévoilement ne se produit pas au moment où l'interprétation de l'œuvre se formalise. Puisque l'esprit qui habite aujourd'hui l'intervalle de la répétition d'hier devient un esprit sans matière, submergé dans un système virtuel des signes où ceux-ci opèrent sans aucune signification; mots opérant sans sémantique. Dès lors l'esprit opère un langage sans significations. Ce faisant, l'esprit est incapable de dire aujourd'hui l'émotion pure qui habitait le héros de jadis; émotion qui soutenait pourtant l'inspiration de l'écrivain d'autrefois. Dans *La Chute*, l'esprit reprend le souvenir de sa vie sans parler de la vie elle-même. L'esprit se trouve enfermé dans les limites d'une pensée qui n'est que l'expression de son oubli.

Encadré dans l'instant de mort s'approchant sans pourtant jamais arriver, l'esprit n'est plus capable de refaire l'écriture d'après la différence inscrite par les répétitions; il n'est plus capable de racheter la vie elle-même. Puisque l'esprit formalise désormais un langage sans sémantique, une pensée sans être, une spiritualité sans corps.

Nous pensons donc que *La Chute* signale la vie éternelle d'une pensée sans être, d'un devenir sans substance, parce que Clamence connaît la pensée du narrateur du récit d'hier, mais méconnaît la vie concrète du héros de l'écriture d'autrefois. Ainsi, l'esprit d'aujourd'hui éternise la pensée du narrateur mais refuse l'apprentissage appris par la vie concrète du héros de jadis. Ainsi nous proposons que *La Chute* réalise la fin d'un parcours de création qui inscrivait autrefois la double possibilité de régénération de l'homme. En fait, *La Chute* signale la fin d'une vision de monde où s'affirment aussi bien la possibilité de la régénération de l'espèce par la répétition inscrite dans le registre de la nature que la possibilité de l'homme de transformer le monde par la répétition inscrite dans le registre de l'histoire. *La Chute* inscrit finalement l'impossibilité absolue du pouvoir de mourir. Dans ce récit, l'intemporalité de la pensée représente l'impossibilité de la mort de la pensée. Par *La Chute*, la répétition ne révèle ni la différence ni le changement de l'essence de l'homme au cours du processus de compréhension. Dans l'œuvre de maturité de Camus, la mort apparaît comme l'impossibilité absolue de la mort, que ce soit la mort se produisant au plan de la nature, ou bien la mort se produisant au plan de l'histoire. En effet, par *La Chute* la mort n'affirme ni la possibilité de régénération de la nature ni le travail du négatif; c'est-à-dire que la répétition ne produit ni la mort réalisant le renouvellement de la matière organique ni la mort réalisant le travail du concept. Dès lors, *l'être pensant* naissant des pages de l'écriture de jadis devient une pensée intemporelle affirmant pour l'éternité son indestructibilité, son impossibilité de mourir.

Cependant, nous pensons que l'écriture de *La Chute* réclame précisément la possibilité d'inscrire la mort de la pensée qui est née au moment où le narrateur de *L'Étranger* a émergé de l'écriture d'autrefois. De même que la vie vécue du héros devient la vie passée et morte au cours de la temporalisation, en inscrivant au plan des idées *l'être pensant* qui est l'expression du narrateur du récit de jadis, la pensée elle-même devra pouvoir mourir dans *La Chute*; car la pensée est aujourd'hui une pensée morte inscrivant l'absurde comme unique signification. Alors nous pensons que l'écriture d'aujourd'hui réclame la possibilité de la mort de *l'être pensant* d'hier.

Or, pourquoi l'être de *l'être pensant* qui pense la mort est-il capable de mourir, en instaurant la pensée pure au plan des idées, alors que la pensée elle-même ne peut pas mourir au moment où celle-ci devient une pensée stérile n'apportant rien de nouveau à l'existence de l'homme?

D'un côté, nous pensons que *L'Étranger* révèle que l'auteur croit que l'homme est capable d'inscrire dans la culture l'enseignement qu'il appréhende par la prise de conscience. Dans le récit de jeunesse de Camus, l'écriture dévoile la foi de l'auteur à la possibilité de l'homme inscrire sa pensée au sein de l'être, au sein de la compréhension humaine. De l'autre côté, nous pensons que *La Chute* révèle le désir d'Albert Camus de provoquer la mort de la pensée du narrateur du récit antérieur; c'est-à-dire que *La Chute* expose le désir de l'auteur de détruire la pensée et la conscience naissantes dans *L'Étranger*.

Notre habitude est de penser que le cas de *l'être pensant*, celui qui est à la fois une pensée et un être préexiste à toute éternité. Les vérités ne vieillissent pas, ni se dégradent, le temps n'a pas de prises sur elles. Vladimir Jankélévitch écrit :

L'être pensant est dans une situation ambiguë. D'une part la permanence intemporelle des vérités caractérise aussi la pensée qui les pense: cette pensée, après tout, n'est-elle pas elle-même une vérité? L'intemporalité définit à la fois la vérité-objet et la vérité-sujet, la vérité pensée et la vérité pensante, l'idée et le 'cogitans' [...] Et ainsi la pensée qui pense l'intemporalité des normes et des axiomes, de la justice et des vérités mathématiques est la toute première soustraite au temps! [...] Mieux encore : la pensée qui pense l'immortalité de la vie universelle échappe elle-même à la mort, la pensée de la sempiternelle continuation vitale est encore bide plus intemporelle que cette continuation même; elle est le Cogito transcendant à l'histoire et à l'évolution et qui englobe l'une et l'autre. Et enfin (n'est-ce pas un comble?) une philosophie de la mort qui conclut à la mortalité de la créature est elle-même indépendante de la mort et transcendante à la mort, puisqu'elle utilise des principes rationnels et une logique qui ne font pas acception à la temporalité : le concept de mort présuppose une pensée que cette mort ne concerne pas. Comment la conscience de la mort pourrait elle-même mourir à son tour? [...] la pensée qui pense la mort reste hors du destin œcuménique des créatures, non parce qu'elle s'en excepte elle-même arbitrairement, mais parce qu'elle le transcende ; il est incompréhensible que cette pensée qui pense cesse de penser<sup>55</sup>

Cependant, *l'être pensant* peut lui aussi mourir. En dépit de l'impossible, l'absurdité de l'annualisation s'accomplit. Jankélévitch écrit : "Or justement l'être pensant, non plus comme pensant, mais comme être et comme réalité ontique, est personnellement voué à ce néant qu'il ne peut penser; il nie ce néant. Après quoi, il s'anéantit lui-même incompréhensiblement et il sombre lui-même dans cet impensable Rien. – La mort rend manifeste le lien organique et vital

---

<sup>55</sup> *La mort*, p. 409-410.

qui attache paradoxalement la pensée pensante aux contingences de la chair<sup>56</sup>. Alors, l'insoluble contradiction qui oppose la vérité immortelle et la nihilisation de la personne engendre un trouble inavouable et une déchirure perplexité. La vocation éternitaire de la pensée est elle aussi brutalement démentie par la mort du penseur. La conscience de mourir n'immunise pas la conscience contre la mort. L'homme transcende la mort, et en même temps il reste intérieur à cette mort. L'homme surconscient obéré par la mort a beau prendre conscience de la nécessité de mourir en général. Puisque c'est tout notre être qui est plongé dans la mort. Et nous pensons qu'Albert Camus désire produire dans les pages de *La Chute* la mort de *l'être pensant* naissant jadis dans *L'Étranger*, vu que la conscience naissante hier se réalise aujourd'hui par *La Chute* comme conscience absolue, laissant au-dehors des limites de sa compréhension la voix de *l'autre*. Voix renfermant le vrai sens de deux écritures. Car c'est de l'écoute de cette voix qu'a émergé le sujet de l'écriture.

Or, la subjectivité qui est née et qui se constitue par l'écriture au cours de la temporalisation de la compréhension de l'être par la pensée du *Dasein* est le fruit de l'entente de *l'autre*. La subjectivité et la temporalisation sont produites par l'entente de *la voix de l'autre* et par l'inscription de sa mort au centre de la pensée pensant la mort de tous les êtres vivant. C'est la faiblesse et l'humilité de *l'autre* qui affecte l'âme du *moi percevant* produisant ainsi la temporalisation du temps et inscrivant l'historicité du sujet de l'écriture. Nous pensons donc que c'est l'entente de la voix de *l'autre*, entente signalée pourtant par son absence dans le récit de *L'Étranger* et sonnante en sourdine encore une fois dans le récit de *La Chute*, c'est cette entente qui ouvre l'existence authentique du *Dasein* naissant dans les pages du récit de jeunesse de l'auteur et se prolongeant dans son œuvre de maturité. Car c'est l'expérience de *l'être-pour-la-mort-de-l'autre* et non *l'être-pour-la-propre mort* qui produit l'affection de l'âme du *moi*; affection produisant le dédoublement du *moi* perceptif en *je* pensant. La subjectivation est le produit de l'ouverture du *moi* au vestige de *l'autre* s'inscrivant dans l'horizon de la représentation du *même* et dévoilant la *non-phénoménalité de l'infini* qui scinde la finitude du *moi* mondain. Et c'est *l'infini* s'inscrivant par le vestige de *l'autre* qui porte *l'idée du bien* qui est l'idée antérieure à *l'idée de vérité*. Car *l'être-pour-la-mort de l'autre* se dévoile avant *l'être-pour-la-mort* du *Dasein*.

---

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 411-412.

La valeur antérieure dont parle Camus, valeur confuse reposant sur le sol fondamental d'où émerge la révolte camusienne signifie selon nous cette *idée de bien* qui ouvre le processus d'auto-compréhension du *Dasein*, la subjectivation du sujet de l'écriture et l'historicité de l'œuvre s'inscrivant dans une tradition culturelle. Et, pour nous, la voix de l'*autre* enseigne la responsabilité du *moi* par la mort de l'*autre*. Puisque l'*autre* est l'absolu déclenchant et la pensée, la subjectivité et la temporalité inscrites par les deux récits. Donc, la pensée, la subjectivité et la temporalité sont produites par le dévoilement voilé de l'*infini* ouvert dans une présence absente et dans un présent absent. Présence et présent hors des limites de la phénoménologie. Puisque ce présent absent et cette présence absente sont signalées par le *visage de l'autre* qui coupe la perception du *moi* mondain et interrompt la représentation du *je* transcendantal; *visage* rompant la permanence du *même* et mettant en question les droits de vie et la place occupée au soleil par le *moi*.

L'*autre* enseigne donc le désir de justice soutenant le projet d'écriture d'Albert Camus. Puisque le projet d'auto-compréhension est le produit du projet de compréhension de l'*autre*. L'auto-affection du sujet est le produit de l'affection du *même* par l'*autre*. La responsabilité pour l'*autre* est antérieure à la prise de conscience du *même* par soi-même. C'est l'*idée de bien* qui précède l'*idée de vérité*. La quête de la vérité est une conséquence de l'*idée de bien* enseignant la responsabilité du *même* pour l'*autre*. La conscience est donc produite par la scission du *même* opérée par l'interruption de l'*autre* signalant l'ouverture de l'*infini* dans la finitude du *moi*. L'*autre* est la trace de l'*infini* portant l'*idée de bien* par laquelle l'homme fini pense plus que ce qu'il est capable de penser; il pense à la *mort de l'autre* rompant la stabilité du *moi souverain*.

## CONCLUSION

Nous pensons que le processus de compréhension que nous avons nommé le parcours cyclique de compréhension s'inscrivant dans l'œuvre camusienne se rapproche du développement de configuration du nom propre de Dieu entrepris par le discours mythique décrit par Cassirer. Nous percevons que le parcours cyclique de compréhension se réalisant par l'œuvre d'Albert Camus produit la même contraction et le même rétrécissement d'une signification que Cassirer perçoit dans la pensée mythique par laquelle l'homme poursuit la nomination du Sacré.

Dans *Langage et mythe*, Cassirer réfléchit à l'œuvre de Hermann Userer, *Les Noms divins*. Cassirer remarque que Userer prescrit dans cet ouvrage le chemin conduisant l'homme à la configuration du nom propre de Dieu. L'auteur montre que ce chemin se formalise par trois étapes de la pensée<sup>1</sup>.

La première étape se constitue par l'appréhension momentanée d'une signification constituant, selon l'auteur, la couche la plus originaire de la pensée mythique. Cette première phase du développement se caractérise par la création des dieux momentanés. Ceux-ci ne personnifient ni une force de la nature ni ne représentent un aspect spécial de la vie humaine en les transformant en une figure mythique et religieuse stable. Au contraire, dans cette phase, il s'agit d'une excitation instantanée, d'un contenu mental qui émerge fugacement et disparaît avec la même rapidité. Cette signification qui commence à s'objectiver extérieurement crée la configuration d'un dieu momentané. Ici, chaque impression que l'homme reçoit, chaque désir qui en lui s'agite, chaque espoir qui l'attire et chaque danger qui le menace, peut l'affecter religieusement. Et, lorsque à la sensation momentanée de l'homme devant l'objet, à la situation qu'il rencontre, à l'action dynamique qui le surprend, l'homme donne la valeur et l'accent de la déité, alors un dieu momentané est éprouvé et créé. À ce moment, le dieu momentané s'érige devant l'homme avec une immédiate particularité et singularité; se dévoilant, non comme une partie d'une force susceptible de se manifester en différents lieux de l'espace, en différents points du temps; mais comme quelque chose qu'il n'existe qu'ici et que maintenant, dans un moment indivisible de l'expérience d'un unique sujet.

---

<sup>1</sup> CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*.

La deuxième phase s'impose au-dessus de ces démons momentanés qui apparaissent et disparaissent avec les émotions qui leur donnent origine. Dans cette étape, s'érige une nouvelle série de divinités dont les sources ne résident pas dans le sentiment momentané, mais dans l'activité ordonnée et durable de l'homme. Ici, la passivité de la première phase se transforme en une activité de l'esprit humain. Dès lors, les dieux momentanés deviennent des dieux spéciaux exposant une certaine activité de la vie humaine. Les dieux particuliers circonscrivent un certain espace de l'activité humaine.

La troisième étape du processus se révèle au moment où un unique être converge en lui tous les noms et tous les adjectifs qui prescrivent plusieurs dieux spéciaux circonscrivant plusieurs activités humaines. Ce troisième moment condense la passivité de la première étape et l'activité de la deuxième. Dès lors, le nom de dieu réunit la passivité de l'appréhension momentanée et l'activité de l'esprit qui circonscrit un certain espace de l'activité humaine. Dans la troisième phase, le nom de Dieu exprime une personnalité autonome; il exprime un être capable d'agir et de souffrir comme la créature elle-même. Les multiples noms qui auparavant désignaient plusieurs dieux particuliers se condensent dans une unique expression désignant un être personnel.

Cassirer remarque que la pensée mythique dans ses formes les plus primitives ne se place pas librement devant le contenu de la perception visant à le mettre en rapport avec d'autres contenus à travers la réflexion consciente, comme la pensée logique, discursive et intellectuelle. Au contraire, la pensée mythique repose sur le contenu qu'elle dévoile, en étant apprivoisée par le contenu qu'elle appréhende. Sous l'enchantement de l'intuition mythique et religieuse, l'homme n'aperçoit que la présence sensible du contenu signifié. Car le contenu momentané auquel se lie l'intérêt religieux de l'homme remplit complètement la conscience. Ici, ne se réalise ni l'élargissement de la perception ni l'expansion conduisant l'homme à de nouvelles sphères de l'être ni la distribution extensive des contenus. Au contraire, par la pensée mythique, l'impulsion réalise la concentration et la compression intensive d'une signification formalisant le maximum de rétrécissement d'un champ sémantique spécifique.

Pour Cassirer, c'est dans cette réunion de toutes les puissances en un unique point que demeure la pré-condition de toutes les configurations mythiques. Ici, le sujet se laisse porter entièrement par une unique impression momentanée. La configuration mythique implique une plus grande tension entre le sujet et l'objet. Et, à partir du moment où l'excitation subjective

s'objective extérieurement par une configuration, il émerge du sujet un éclat provoquant la diminution de cette tension. E, à ce moment, se révèle devant l'homme un dieu momentané. Ici, se produit l'isolement de l'impression en la séparant de la totalité des expériences quotidiennes. L'intensification résultante de la configuration du dieu momentané conduit l'homme à sortir de la sphère de l'ordinaire configurant l'espace mythique et religieux. Et les autres phases viennent reposer sur cette première impression formalisant à chaque reprise de plus en plus le rétrécissement d'une signification se répétant dans les différentes étapes du processus.

Par la configuration du dieu momentané, l'homme conserve non seulement le souvenir de ce que ce dieu représentait initialement et qu'au moment de sa libération il était pour lui la solution d'une crainte ou la réalisation d'un désir; mais l'homme garde vivante en lui la signification qui lui apparaissait alors. Et cette signification demeure vivante en affirmant sa présence longtemps après la disparition du souvenir de l'expérience momentanée. Car, au moment où l'éclat émerge, au moment où la tension de l'instant se décharge dans un son, dans un mot ou dans une image mythique, commence une péripétie de l'esprit; commence une objectivation progressive et infinie. Et à ce moment, les dieux d'activités remplacent les dieux momentanés. Et plus tard, le nom d'un Dieu unique condense tous les noms des dieux particuliers dans une unique expression exprimant la substance du Divin, le Transcendant.

Pour Cassirer, c'est à partir de la configuration intuitive et mythique et non à partir de la formation des concepts qu'émergent les concepts originaires du langage. Alors, le philosophe trouve une relation fondamentale entre la conscience mythique-religieuse et la conscience linguistique. Pour lui, les formes verbales apparaissent d'abord comme des entités mythiques. L'auteur propose donc que les concepts linguistiques ne se constituent pas par l'objectivation des diverses perceptions isolées ni par la sélection des notes caractéristiques, mais par la concentration d'un seul contenu perceptif, par la compression singulière d'une signification dans un seul point de référence.

Et cette concentration de la signification dépend de la direction de l'intérêt subjectif. Elle n'est pas seulement déterminée par le contenu de la perception, mais aussi par la perspective téléologique par laquelle la forme est envisagée par le sujet percevant. Seul ce qui se révèle comme important pour le désir, pour le vouloir et pour l'agir de l'homme, reçoit le sceau de la signification verbal. Seul ce qui est en rapport avec les centres du vouloir, de l'agir et du désir de l'homme est détaché de la série homogène des impressions sensibles, en étant alors dénoté par



une désignation. Et, selon Cassirer, seule l'expression symbolique crée la possibilité d'une vision à la fois rétrospective et prospective du donné perceptif. Et ce que l'homme a détaché de l'ensemble des impressions sensibles par le sceau de la signification ne disparaît plus jamais de la démarche de la pensée.

Pour Cassirer, toutes les formes symboliques de la représentation se détachent du mythe. Il écrit: "A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa"<sup>2</sup>. En fait, le philosophe montre que dans les récits de toutes les religions culturelles, la parole apparaît toujours unie au Dieu créateur. Parfois, la parole se présente comme l'instrument utilisé par Dieu pour créer le monde; parfois, elle apparaît comme le fondement primaire à partir duquel émerge l'ordre de l'existence. Ici, le nom de Dieu apparaît comme la force spirituelle qui a d'abord pensé le monde avant de le créer. Dieu est ici l'être qui a employé la parole comme instrument de la création. Cassirer précise: "As religiões cuja imagem do mundo e cuja cosmogonia se alicerça num contraste ético fundamental, o dualismo entre o bem e o mal, veneram na palavra falada a força primordial por cujo intermédio o caos pode transformar-se em cosmo moral-religioso".

Cassirer montre que pour la pensée mythique, le nom de l'homme peut présenter la même consubstantialité qui formalise le nom de Dieu. Puisque, pour la pensée mythique, la substance du sujet est unie à son nom. Pour la pensée mythique, le nom de l'homme n'est pas seulement un symbole; c'est aussi une partie de la personnalité de l'individu. Ici, le nom propre de l'homme peut se développer au-delà de sa signification purement accessoire indiquant la possession personnelle au fur et à mesure qu'il est envisagé comme un être substantiel, comme une partie de la personne. Car, pour la conception mythique fondamentale, l'individualisation humaine n'est pas quelque chose de fixe et immuable, mais quelque chose qui, à chaque pas donné, gagne un autre être, dans une nouvelle phase décisive de la vie. Et cette transformation de l'être substantiel de la personne s'exprime aussi par le changement du nom propre de l'individu.

Pour la vision mythique du monde, la conscience ne se met pas en attitude de libre réflexion devant le contenu visant l'élucidation des structures et des connexions régulières pour les analyser dans ses diverses parties et diverses conditions; mais, au contraire, la conscience mythique est apprivoisée par l'immédiateté du contenu qu'elle appréhende. Ici, la pensée ne

---

<sup>2</sup> CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*, p. 64.

dégage pas le contenu particulier ni n'avance ou ne rétrocede à partir de lui, mais elle s'étend devant la simple existence du contenu qui est devant lui. En fait, la fonction de la pensée mythique consiste à libérer la différenciation et l'individualisation de l'expérience. C'est seulement après l'émergence de cette individualisation, c'est seulement après la concentration de l'intuition en un seul point qu'émerge la formation mythique ou linguistique, le mot ou le dieu momentané. Pour la pensée mythique, il y a donc une coïncidence entre l'image et la chose, entre le nom et l'objet.

Mais avant l'impression fugace permettant l'émergence de dieux momentanés, Cassirer rencontre une couche plus originaire qu'il nomme *mana*, dénomination que l'auteur emprunte à Codrington. Le *mana* constitue la racine de la pensée mythique croyant en une force surnaturelle capable de pénétrer tout avènement ou tout être. La puissance du *mana* se présente parfois en des objets, parfois en des sujets, ne se maintenant jamais dans un unique objet ou dans un unique sujet, pouvant se substituer l'un à l'autre. Ici, l'existence des choses et des activités de l'homme s'insère dans un champ de force mythique, dans une atmosphère d'activité pénétrant en tout et pouvant se concentrer dans certains objets extraordinaires qui sont tirés du milieu commun. L'essence de cette vision ne consiste pas en une particularisation individuelle, en une notion, mais en une puissance générale capable de se manifester sous différentes formes. Et cette puissance est vénérée et sanctifiée de la même façon qu'elle est redoutée par ses pouvoirs. Alors, le concept de *mana* est lié au concept de *tabou*. Et toute manifestation de ce pouvoir se place au-dehors de la sphère du commun, appartenant à un espace spécial de l'existence, séparé par des frontières rigides de l'ambiance quotidienne et profane. Ici, s'inscrit la séparation entre le profane et le sacré; séparation primordiale permettant l'émergence des configurations divines définies. Le *mana* signale le mystère sur lequel reposent les différentes configurations mythiques et religieuses.

Cassirer remarque que Max Müller emploie le terme infini pour préciser le sens de l'expression *mana*. Mais Cassirer montre que l'infini signalé par le *mana* signifie plutôt l'indifférencié que le différencié de l'infini de la conception philosophique. L'infini de la conception primitive signale l'indéterminé de la force primordiale révélant le mystère sur lequel repose l'existence. Alors, l'infini présenté par le *mana* n'est pas l'infini de la philosophie et des religions monothéistes, mais l'infini d'avant la nomination, d'avant l'expression verbal. Tandis que l'infini de la philosophie et des religions monothéiste s'institue après l'expression verbale.

Pour Cassirer, le langage s'articule dans cet intervalle s'inscrivant entre l'infini du *mana* qui est l'indifférencié d'avant les expressions verbales et les configurations mythiques et l'infini qui est le différencié d'après les expressions verbales et qui englobe toutes les déterminations possibles dans un unique mot-substance. Pour l'auteur, le langage s'inscrit donc entre deux ineffables signalés par ces deux infinis. Tandis que l'infini du *mana* est l'ineffable signalant la limite inférieure, ineffable s'inscrivant au-dessous des expressions verbales, au contraire, l'infini de la théologie monothéiste et de la philosophie occidentale est l'ineffable signalant la limite supérieure, ineffable s'inscrivant au-dessus des expressions verbales. Mais entre les deux infinis, entre ces deux ineffables, s'inscrivent les expressions verbales exhibant toute sa richesse.

Il y a donc un parcours qui va du silence au silence, de l'ineffable inférieur à l'ineffable supérieur. Mais tandis que le premier silence repose sur la pure indétermination, au contraire, le deuxième silence ouvre l'au-delà du langage lui-même, l'absolu exprimant le nom de Dieu; nom qui est la substance même de ce qu'il désigne. Pour Cassirer, les expressions verbales et les configurations mythiques s'articulent entre ces deux infinis. Alors le chemin de la configuration part du silence du chaos, le mystère du *mana*, pour rentrer dans le silence de la création, l'absolu, le Divin. Entre les deux silences se réalise le parcours d'existence configurant toutes les expressions verbales et mythiques.

Nous pensons que les trois phases du développement de la pensée mythique signalées par Cassirer s'inscrivent dans l'œuvre de Camus par l'établissement de la trajectoire de compréhension que nous voyons s'inscrire de *L'Étranger* à *La Chute* et que nous avons nommée la répétition cyclique. Nous pensons que la trajectoire répétitive de la compréhension inscrite dans l'œuvre camusienne dessine un visage du monde; et nous croyons qu'en déchiffrant les traits de ce visage, le sujet poursuit la nomination d'une signification essentielle qui nommera aussi bien l'être du monde que sa propre substantialité, son humanité.

Expliquons. Pour nous, il y a dans *L'Étranger* le dévoilement d'un visage composé par trois couches représentant les trois sphères de la trajectoire de compréhension qui s'institue à travers les trois morts qui s'inscrivent dans le récit.

La première couche montre le visage de la mère où s'inscrit la mort naturelle de l'être féminin. Pour nous, cette mort indique le moment de la naissance du dieu momentané se révélant par le visage de la mère et signifiant la mort naturelle qui s'inscrit au sein de l'existence incarnée du héros de l'histoire. La mort naturelle de la mère permet le dévoilement du dieu

momentané; mais à ce moment, la signification de la mort ne fixe pas encore une signification stable; ainsi qu'elle émerge, elle disparaît aussitôt.

Sur le visage de la mère, se superpose le visage de l'Arabe signalant la mort de l'autre. Pour nous, cette mort représente l'entrée de l'homme dans la configuration des dieux spéciaux inscrivant la pensée de l'homme dans une sphère particulière de l'activité humaine; activité représentée par le discours judiciaire de la communauté. Et nous pensons que le visage de Marie est déjà associé au visage de l'Arabe, puisque le visage de Marie marque aussi la sphère de la vie commune des hommes. Nous pouvons percevoir la pluralité de ces visages s'inscrivant au sein de la pensée de Meursault, lorsqu'il imagine les femmes avec qui il pourrait jouir s'il était un homme libre: "Les premiers mois ont été durs, mais justement l'effort que j'ai dû faire aidait à les passer. Par exemple, j'étais tourmenté par le désir de femme. C'était naturel, j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes les femmes que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs" (*E*, p. 114). Et nous pouvons percevoir le sens du visage de Marie pour la pensée de Meursault, au moment où l'aumônier lui demande s'il n'a pas vu sur les murs de sa prison le visage de Dieu, et que Meursault lui répond qu'il a vu une pluralité de visages se dessinant sur la paroi de sa prison: "J'ai dit qu'il y avait des mois que je regardais ces murailles. Il n'y avait rien ni personne que je connusse mieux. Peut-être, il y a bien longtemps, y avais-je cherché un visage. Mais ce visage avait la couleur du soleil et la flamme du désir: c'était celui de Marie. Je l'avais cherché en vain. Maintenant, c'était fini. Et dans tous les cas, je n'avais rien vu surgir de cette sueur de pierre" (*E*, p. 173).

Alors, nous pensons que le visage de Marie réalise la liaison du visage de la mère et celui de l'Arabe. De plus, nous croyons que c'est à ce double visage – mère et Arabe - que se superpose le visage de Meursault lui-même. Pour nous, c'est sur ce visage à double couche que repose le regard du sujet de l'écriture; regard qui se formalise dans le récit par les trois catégories du discours littéraire: héros, narrateur et écrivain. Mais c'est le visage de Marie représentant le monde senti, éprouvé et joui par le héros d'autrefois qui réalise la médiation de ces deux autres visages fondamentaux: la mère et l'Arabe. Par le dévoilement de ce visage à double face et médiatisé par le visage de Marie, le sujet poursuit la nomination de son nom propre. Alors, nous croyons que le chemin de compréhension réalisé par l'écriture poursuit la nomination du nom propre de Meursault. Cependant, le nom propre de Meursault ne se prononce pas dans le texte.

Pour nous, la quête de nom propre signifie la quête du nom de Dieu signifiant la conquête d'une signification essentielle. Le nom de la personne représente la rencontre d'une vérité essentielle pour le sujet de l'écriture. Et ce nom doit se composer de ce visage à double face révélant l'image de la mère au fond et l'image de l'Arabe à la surface. Selon nous, l'acte par lequel Meursault voit son image reflété dans la gamelle signale l'acte par lequel il écrit le récit de sa vie: "Je me suis approché de la lucarne et, dans la dernière lumière, j'ai contemplé une fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse, et quoi d'étonnant puisque, à ce moment, je l'étais aussi? Mais en même temps et pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul" (*E*, p. 119-120). Alors rencontrer le nom propre signifie ici rencontrer la substance sur laquelle se fonde l'existence du sujet de l'écriture, son être, sa substantialité, son *je*. Puisque, pour nous, le nom propre signale la signification, la vérité essentielle du sujet de l'écriture.

Et c'est précisément une réflexion de Meursault sur le nom propre de Marie qui donne une piste permettant de dégager du texte cette interprétation sur la quête du nom propre. Lorsque Meursault suit attentivement la plaidoirie du procureur de justice, il remarque: "Il a résumé les faits à partir de la mort de maman. Il a rappelé mon insensibilité, l'ignorance où j'étais de l'âge de maman, mon bain du lendemain, avec une femme, le cinéma, Fernandel et enfin la rentrée avec Marie. J'ai mis du temps à comprendre, à ce moment, parce qu'il disait 'sa maîtresse' et pour moi, elle était Marie" (*E*, p. 146). Par ce commentaire de Meursault, nous comprenons que, pour lui, Marie porte un nom propre. Elle n'est pas un mot générique exprimant quelqu'un ou quelque chose du monde Cela signifie que, pour Meursault, Marie est un être substantiel unique; un être irremplaçable.

Et l'Arabe a-t-il un nom propre? Possède-t-il un nom propre ou est-il à peine un concept générique représentant un peuple sans nom? Et Meursault lui-même possède-il un nom propre dans le récit? Ne poursuit-il la nomination de son nom propre par l'écriture? Or, le droit romain précise justement que l'homme qui possède un nom propre jouit d'une identité juridique; parce qu'il est un individu libre. Mais les esclaves ne possèdent pas de noms justement parce qu'ils ne sont pas des hommes libres, ils ne sont pas des individus dans la conception juridique du nom<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cassirer remarque: "Quando o direito romano cunhou o conceito de personalidade jurídica, negando a certas pessoas físicas o reconhecimento do status de pessoa jurídica, também lhes negou, com a existência própria, a posse

Alors, pour nous, la nomination de son nom propre signifie que Meursault est capable d'appréhender la signification de son identité; la possibilité d'accomplir sa maturation d'homme appartenant à une culture déterminée. Mais le nom propre de Meursault ne sera pas prononcé sans la reconnaissance de l'autre sur lequel se fonde la substance du sujet; sans l'être qui soutient le *je* de l'homme. C'est par un unique acte que l'homme nommera ici son nom propre et celui de l'être fondant sa substance et son humanité.

Mais nous croyons que le visage de la mère dévoilé par *L'Étranger* repose sur la force indifférencié du *mana* qui est représentée dans l'œuvre camusienne par la mer. Dans l'œuvre de Camus, la mer représente le monde, la terre natale, le mystère de la vie, le cours de l'existence. Tel que le *mana* de la pensée mythique, la mer camusienne signifie l'énigme, le mystère, l'indéterminé, l'infini primitif du chaos, l'infini d'avant la création, l'infini sans nom, pur mystère, force indéterminée.

Pour nous, le cours de l'eau de la mer symbolise le temps cheminant vers la mort et vers le silence. Mais c'est de l'indétermination du *mana*, de la mer, qu'émerge le parcours de compréhension, la trajectoire de signification et de nomination prescrite par le processus d'écriture. Alors, partant de l'infini indifférencié de la mer, le sujet de l'écriture inscrit trois éclats de lumière exposant trois significations appréhendées par la triple expérience de mort signalant trois étapes du parcours de compréhension. Et partant du silence primitif, l'homme parcourt le chemin le conduisant au silence de l'absolu; au silence de la création où le nom de Dieu nommera la propre substance du Divin.

Nous pensons que chaque soleil s'inscrivant dans le récit signale une étape du parcours de maturation d'une signification essentielle écrivant le nom personnel du sujet de l'écriture. Nomination personnelle permettant la nomination de la signification de l'écriture elle-même. Car l'existence du sujet de l'écriture s'accomplit par le parcours de compréhension constituant l'objet esthétique. Donc, nommer le sujet de l'écriture signifie ici nommer aussi la signification de l'œuvre d'art : l'écriture.

Pour nous, la ponctualité de chaque expérience de mort est marquée par un soleil. Chaque mort représente une ponctualité. Et les trois soleils représentent les trois événements essentiels s'inscrivant dans le cours de l'existence de l'homme qui est comme le cours de l'eau de la mer.

---

de um nom próprio, no sentido jurídico. Sob a lei romana, os escravos não tinham direito a nome, por que não podiam funcionar com personalidades independentes" (*Ibid.*, p. 69).

Chaque soleil représente donc une étape du parcours de compréhension poursuivant la nomination du nom propre du sujet de l'écriture, qui est en effet la signification de l'objet esthétique

D'abord, il y a l'impression pure d'un dieu momentané nommant la mort de la mère. Le soleil de l'enterrement est le soleil de la nature affirmant le caractère du héros, l'intentionnalité originaire fondant la première couche sur laquelle repose l'existence de Meursault. Le soleil de la nature du héros est celui de l'enterrement de la mère, dieu momentané. Incarnation d'une première couche de compréhension de l'homme.

Ensuite, il y a l'inscription du dieu particulier nommant la mort de l'Arabe. Le soleil du meurtre est le même soleil que celui de la cour judiciaire. C'est le soleil de la culture, du savoir institué, de la conscience et du discours du narrateur du récit. Le soleil de la cour et du meurtre est le soleil de la culture; champ commun d'activité humaine se rapportant à la conscience et au discours du narrateur du récit. Il imprime l'effort de conscience de l'homme pour surmonter sa nature, pour trouver une loi capable de justifier sa différenciation par rapport au monde naturel et organique.

Puis, il y a l'appréhension du dieu personnel nommant le nom propre de Meursault. Mais le soleil de la propre mort ne se révèle que par la lumière de la lucidité émergeant de l'âme d'un homme désirant revivre sa vie. Le soleil lucidité est l'écriture elle-même s'inscrivant au monde comme matière diaphane, comme pure spiritualité. Effort singulier d'un homme pour rencontrer quelque valeur qui justifie sa vie individuelle. Mais ce soleil ne réussit pas encore à s'inscrire dans la matière du monde, ne réussit à nommer explicitement une signification. Le soleil-lucidité repose sur la virtualité de l'espace de l'imaginaire de l'écriture. En effet, ce soleil attend le moment de la lecture. Puisque la signification du troisième soleil est gardée pour les lecteurs du livre. Et il ne se réalisera qu'au-dehors du livre par l'interprétation à venir qui prolongera la temporalité de l'écriture.

Bref, l'écriture est le cours de l'eau où s'inscrivent trois soleils, trois hypostases du sujet produisant la temporalité du récit se présentant à travers les trois catégories du discours littéraire – héros, narrateur, écrivain. Chaque hypostase représente une extase du temps. La première hypostase, le premier soleil, signale le passé du héros. Ici, l'homme est en face de la mort de la mère. La deuxième hypostase, le deuxième soleil, signale le présent du narrateur. Ici, l'homme est en face de la mort de l'Arabe. Et la troisième hypostase, le troisième soleil, signale le futur de

l'écrivain. Ici, l'homme est en face de sa propre mort représentant l'ouverture de l'avenir où se réunissent ces trois morts, ces trois extases du temps; mais chaque hypostase écrit une intentionnalité du sujet sur la temporalité de l'écriture.

Alors, le cours de l'eau de l'écriture est marqué par trois répétitions d'une même expérience de mort. Mais la mort veut inscrire la signification du troisième soleil, le nom propre de Dieu. Nom propre signifiant à la fois la nomination Meursault et de l'autre sur lequel se fonde l'identité du sujet de l'écriture. La signification de l'écriture repose donc sur le nom propre de Meursault; nom signifiant la vérité essentielle réunissant le nom du sujet et celui de l'autre; réunissant le nom de l'homme et celui du monde, le nom de l'humanité et de l'être: l'expression du Sacré. Ici, l'activité de l'esprit du narrateur du récit et la passivité du propre corps du héros de l'histoire s'unifient configurant une unique expression désignant à la fois l'existence de l'homme et l'essence du monde. L'existence est indiquée par le cours de l'eau de la mer; l'essence est indiquée par la ponctualité de l'éclat du soleil<sup>4</sup>. Et la réunion de la nature et de la culture, de l'essence et de l'existence, signifie la transformation de la matière de l'homme par l'activité de son esprit; elle signifie l'effort de l'esprit pour rentrer de nouveau dans le cours de l'existence; pour rentrer de nouveau dans la matière d'où jaillit la lucidité de l'esprit; pour retourner à la substance maritime, c'est-à-dire pour rentrer dans le cours de la temporalité.

La superposition des trois soleils signifie la superposition temporelle. Ici, ce n'est pas la continuité temporelle qui formalise le temps, qui écrit la signification de chaque extase temporelle. Au contraire, c'est la discontinuité de chaque instant de la pensée oscillant entre la différence et la similitude qui formalise le parcours de compréhension. Chaque sphère du parcours se réalise à partir d'une oscillation. Chaque mort, chaque soleil affirme une différence et une similitude. Ici, la pensée est placée entre le oui et le non. Entre la mère et l'Arabe.

Les trois soleils inscrivent donc les trois couches temporelles qui se superposent en révélant la profondeur de la pensée pensant la mort. Ici, chaque ponctualité de l'instant signale la discontinuité de la temporalité. Chaque instant d'hypostase renfermé dans la dialectique entre le oui et le non est le centre décisif du temps. La synchronisation du récit, la continuité temporelle est l'œuvre de l'homme. Puisque, pour qu'il y ait d'une adaptation au temps, il faut que quelque

---

<sup>4</sup> Cette inversion des termes essence et existence est fondamentale, puisqu'il n'y a pas d'opposition entre les deux concepts. L'essence de l'homme est son existence, cours de l'eau; mais son existence se réalise par les hypostases de l'exister qui sont ponctualités d'essences, ponctualités momentanée, éclat transitoire d'un niveau de conscience de l'homme; essence se formalisant comme existence.



chose de nouveau arrive, que quelque chose soit surajoutée. Pour poursuivre réellement un acte primitivement adapté à l'espace, il faut un nouvel effort de l'homme pour surajouter un second effort. Les trois soleils sont les trois instants qui se superposent permettant la temporalisation du récit. Bachelard écrit : "[...] le temps est bien vertical et il s'en va tout entier le long de son cours horizontal [...]"<sup>5</sup>.

Bref, la superposition de ces trois cogitos, de ces trois soleils, de ces trois lucidités, inscrit le passage du temps horizontal. Mais c'est le temps vertical indiqué par chaque oscillation qui imprime l'effort spirituel soutenant les cogitos qui se superposent et temporalisent le récit. Chaque répétition signale un nouveau recommencement de la vie; instant où la pensée oscille entre l'affirmation et la négation. Par chaque répétition oscillant entre l'acceptation et le refus, la vie s'oppose à la vie elle-même. Mais chaque moment de négation signale aussi le recommencement de la vie. La ponctualité de l'instant signale le moment du recommencement où chaque nouvelle impression travaille la différence et la similitude mettant en mouvement la mécanique de la pensée. La discontinuité est donc le premier moment. Le désordre entre le oui et le non constitue le premier pas. La continuité du récit n'est qu'apparence. Elle n'intervient que de manière factice et tardive. Alors, il y a une dualité temporelle au départ du parcours. L'hésitation temporelle est ontologique. Puisque la discontinuité est la puissance du continu; la diachronie du temps est la puissance de la synchronie temporelle.

La limite de la superposition temporelle s'opérant par les ruptures du temps oscillant entre l'affirmation d'une similitude et la négation d'une différence, cette limite est le niveau trois<sup>6</sup>. D'abord, il y a le premier cogito d'une pensée incarnée représentée par la vie du héros. Ici, s'inscrit la vie vécue du héros portant l'affirmation de la vie immédiate. Ensuite, il y a le deuxième cogito qui est le cogito se révélant par le récit de Meursault; cogito émergeant des nuits passées en prison où l'homme pense à la vie désirant remplir son temps par la remémoration. Ici, s'inscrit la pensée négative du narrateur qui rachète le souvenir de la vie vécue. Puis, il y a le troisième cogito qui est le moment de la naissance de la subjectivité de l'écrivain. En étant pris dans la mécanique entre le oui et le non dans les nuits d'insomnie en attendant sa mort, l'écrivain

---

<sup>5</sup> BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*, p. 98.

<sup>6</sup> Bachelard écrit : "Pour notre part, psychologiquement, il nous semble extrêmement difficile d'accéder au (*cogito*)<sup>4</sup>. À notre avis, la véritable région du repos formel, où nous serions heureux de nous maintenir, est le (*cogito*)<sup>3</sup>. Dans les recherches de psychologie composée que nous esquisserons par la suite, on verra que la puissance trois correspond à un état suffisamment nouveau pour qu'on exerce longuement avant de continuer la composition. Le (*cogito*)<sup>3</sup> est le premier état bien délesté où la conscience de vie formelle apporte un bonheur spécial." (*Ibid.*, p. 101).

retourne à la vie et recommence à la revivre par le truchement de *L'Étranger*. Ici, s'inscrit le temps de la personne qui est la forme pure de la pensée où s'inscrit à la fois l'acceptation du héros et la révolte du narrateur<sup>7</sup>.

Mais la mer présente déjà cette réunion de l'essence du monde et de l'existence de l'homme que le sujet veut atteindre par la superposition temporelle. Car la mer est composée par de l'eau et du sel. En fait, l'action du soleil réalise la décantation du sel<sup>8</sup> signalant le produit qui émerge du travail de l'esprit, qui est symbolisé par l'éclat de lumière du soleil. Le sel est le produit de l'alchimie de la matière réalisée par le soleil. L'effort de lucidité de l'esprit agit sur l'eau de la mer représentant le cours de l'existence. Et chaque action du soleil agissant sur l'eau de la mer produit une signification, un nom, une poignée de sel. Et ce nom inscrit sa trace dans la matière humaine ainsi que le sel laisse sa trace dans la matière du monde, après l'évaporation de l'eau produite par l'action du soleil. La signification qui s'inscrit dans la chair de l'homme se produit de la même manière que les larmes séchées de Pérez laissent les traits de sel marqués sur son visage détruit le jour de l'enterrement; traits signifiant le travail de deuil de ce vieillard qui pleure à cause de la mort de la mère de Meursault: "J'ai encore gardé quelques images de cette journée: par exemple, le visage de Pérez quand, pour la dernière fois, il nous a rejoints près du village. Des grosses larmes d'énervement et de peine ruisselaient sur ses joues. Mais, à cause des

---

<sup>7</sup> La verticalité ne s'annonce que par le troisième cogito car le deuxième cogito est encore une pensée se produisant dans la temporalité horizontale et discursive du récit, tel que Bachelard le remarque, en citant la pensée d'un autre philosophe: "M.Ch. Teissier du Cros, dans un article d'une singulière profondeur, a bien saisi le caractère nécessairement discursif du cogito cartésien, cogito horizontal: 'Entre le *je* et le *suis*, il y a un rapport d'affirmation à confirmation. Le jugement d'existence du moi en somme est une *répétition*: sur un même plan, celui des réalités, l'expérience spécifique du moi confrontée avec l'expérience des choses, lui est déclarée assimilable'. Au contraire, si l'on monte au *je pense que je pense*, on est déjà libéré de la description phénoménologique. Un pas de plus et avec le *je pense que je pense que je pense*, ce que nous noterons (cogito)<sup>3</sup>, les existences consécutives apparaissent dans leur puissance formalisante. On est engagé dans une description nouménologique qui, avec un peu d'exercice, apparaît exactement sommable sur l'instant présent, dessinant par ces pures coïncidences formelles, la première ébauche du temps vertical" (p. 99). Et Bachelard explique: Alors, il s'agira moins de se penser en train de penser quelque chose que de penser quelqu'un qui pense. On assiste en somme, avec cette activité formalisante, à la naissance de la personne. À vrai dire, l'axe formel est dirigé à l'inverse de la personnalité substantielle, personnalité soi-disant originale et profonde, mais en réalité tout embrassée par la pesanteur des passions et des instincts, livrée à l'entraînement du temps transitif. Sur l'axe redressé que nous entrevoyons, l'être se spiritualise dans la proportion où il prend conscience de son activité formelle, de son degré cogitant, de l'exposant du cogito composé où il peut pousser sa libération [...] Alors la pensée serait entièrement appuyée sur elle-même. Je pense le je pense deviendrait le je pense le je, synonyme de je suis le je. Cette tautologie est garante d'instantanéité (*Ibid.*, p. 99-100).

<sup>8</sup> En analysant *Le Renégat* au dernier chapitre, nous avons vu qu'après le discours de l'orateur qui parle dans le récit et qui est entre guillemets, il apparaît la voix de l'écrivain signalant l'acte de quelqu'un qui remplit la bouche de l'orateur avec une poignée de sel. Après la fermeture des guillemets, l'écrivain ajoute au texte: "Une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard" (*E et R*, p. 58).

rides, elles ne s'écoulaient pas. Elles s'étalaient, se rejoignaient et formaient un vernis d'eau sur ce visage détruit" (*E*, p. 28-29).

Ainsi, nous pensons que chaque poignée de sel représente une signification se produisant par le travail de deuil qui est l'entreprise fondamentale réalisée par le sujet de l'écriture à travers le parcours cyclique de la répétition. Chaque poignée de sel signale un nom, une signification créant le chemin parcouru par l'écriture. La mort de la mère écrit la première pointée de sel écrivant la signification de la vie du héros de l'histoire. La mort de l'Arabe écrit la deuxième poignée de sel écrivant les mots du discours du narrateur de *L'Étranger* qui laissent les traces de sa pensée dans la matière diaphane du langage. La mort de l'écrivain écrit la troisième poignée de sel écrivant l'appel de l'auteur pour que le lecteur à venir découvre la signification essentielle de l'écriture, pour qu'il découvre le visage humain sur lequel repose le visage d'un seul homme, Meursault.

Mais la dernière poignée de sel se formalise par le récit de *La Chute*. Puisque, pour nous, la lecture de *L'Étranger* est accomplie par le récit de la maturité de l'auteur. Dans cette perspective, c'est Clamence qui doit révéler la signification du troisième soleil annonçant le nom propre de Meursault. La quête du nom propre signifie la quête d'une signification essentielle. Mais celle-ci ne se formalise ni par *L'Étranger* ni par *La Chute*. Puisque le récit qui accomplit l'interprétation de *L'Étranger* ne nomme pas le nom propre de Meursault. Car le récit de Clamence rachète la pensée du narrateur, mais oublie la vie incarnée du héros. Dès lors, le sujet essaie de nommer la signification de l'écriture d'hier dans un plan abstrait et sans substance. Désormais, le sujet nomme la vérité sans le souvenir de l'apprentissage essentiel apporté par le héros de jadis. Désormais, il n'existe plus le visage sur lequel se fondait hier le nom propre du sujet de l'écriture d'autrefois. En fait, dans le récit actuel, il n'existe plus le fond et la surface du visage sur lequel se fondait la signification du récit de jadis. Il n'existe désormais ni le monde ni l'autre signalant la double configuration sur laquelle se fondait hier le parcours de la nomination du nom propre du sujet de l'écriture. Dans le récit actuel, la conscience du je transcendantal est l'unique soleil, conscience absolue et souveraine, sans entente pour l'autre. Le soleil-lucidité de l'œuvre de jadis se dessine aujourd'hui dans l'espace de la pure virtualité du discours. Espace où le visage signalant la double face du visage sur lequel reposait l'identité du sujet de l'écriture d'hier a disparu.

En fait, différemment de Meursault, Clamence possède son nom propre, Jean-Baptiste. Mais ce double nom de Clamence est seulement l'indice de la double image sur laquelle se reflétait le visage du sujet de l'écriture de jadis. En fait, le nom propre de Clamence signale la perte de l'identité de la personne, car dès lors le nom se dit sans le soutien du double visage qui composait autrefois l'image reflétée du sujet de jadis: la mère et l'Arabe.

Encore une fois le meurtre de l'autre homme enseignant le mal moral sur lequel se fonde le trajet de compréhension du sujet de l'écriture de jadis se révèle comme la signification définitive de la temporalisation de l'écriture. Puisque le discours de Clamence oublie de racheter par son souvenir la signification de la souffrance sur laquelle se fondait l'écriture d'hier. Dès lors, le récit de Clamence efface de l'écriture d'hier la plainte qui constituait l'écriture de *L'Étranger*. En effet, l'interprétation de l'écriture antérieure réalisée par le discours de Clamence aujourd'hui efface le travail de deuil et de maturation qui s'inscrivait dans l'œuvre précédente. Aujourd'hui, il n'existe plus le cri de désespoir de l'écrivain de jadis criant pour l'annulation de la souffrance causé par la mort de l'autre. Souffrance que l'écrivain-Meursault comprenait hier au moment où il envisageait la possibilité de sa propre mort à venir s'inscrivant par l'avenir de l'œuvre au moment de sa condamnation.

Mais c'est précisément *La Chute* qui révèle la problématique du nom propre que nous mettons en évidence dans notre conclusion. En fait, Clamence remarque avait un autre nom dans le passé. Changer de nom signifie pouvoir changer la substantialité de la personne; cela signifie pouvoir devenir un autre. Or, pour la conception mythique fondamentale, l'individualisation humaine n'est pas quelque chose d'immuable, mais quelque chose qui à chaque pas donné peut recevoir un autre être, un autre je. Et cette transformation s'expose aussi par le changement de nom.<sup>9</sup> Le nom propre marque aussi l'identité juridique de la personne. Mais l'individu qui ne possède aucun nom et qui est enfermé dans une catégorie générique dans le parcours de l'écriture des deux œuvres camusiennes, c'est l'Arabe, l'autre absolu de Meursault, l'autre qui apparaît dès lors dans *La Chute* sous le signe du féminin. L'être féminin dont Clamence voit à peine la nuque sur les quais de la Seine avant sa plongée vers la mort apportée par les eaux de l'océan.

Mais la mort de l'écrivain s'annonçant par les dernières lignes de *La Chute* écrit au moins la promesse de l'avenir du troisième soleil de l'écriture de *L'Étranger* s'inscrivant au-delà de

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 69.

l'œuvre de maturité de l'auteur par la voix d'un nouveau lecteur qui naîtra après la mort du deuxième narrateur d'Albert Camus.

Nous pensons que chaque extase-soleil-intentionnalité représente une étape de la maturation d'un homme, une âge de la vie personnelle de Meursault. L'enfance du héros; la maturité du narrateur; et le vieillissement de l'écrivain. Ce parcours de maturation aboutit dans le récit de *La Chute* où vient s'inscrire le vieillissement de l'âme du jeune écrivain d'autrefois. Ces trois âges s'inscrivent dans *La Chute*, mais, passant au-delà du récit de *L'Étranger*, le processus de compréhension sort des limites de la vie personnelle d'un écrivain pour s'inscrire dans le cours temporel d'une communauté. La responsabilité de la mort de l'autre sort des limites de la vie individuelle de l'auteur pour s'insérer dans la vie commune de tous; elle sort de l'individualité de l'écrivain pour s'inscrire dans la responsabilité de tous les hommes qui sont engagés dans la lecture des livres *L'Étranger* et de *La Chute*.

En fait, partant de l'infini qui est la mer, l'infini indifférencié d'avant le langage, le sujet de l'écriture poursuit la nomination de l'autre infini, le différencié, l'absolu; nom condensant en lui toutes les significations. Il semble que le parcours désire retourner à l'infini du *mana*, à la mer, à la mort. Mais, en vérité, la trajectoire mène au-delà du langage, vers le silence où s'inscrit le Sacré; lieu où demeure le nom du Dieu personnel; nom englobant tous les attributs de Divin. Alors, ce n'est pas un retour à l'indifférence de l'infini du *mana*, de la mer, que poursuit l'écriture; mais le dépassement de ce premier infini, pour aller à l'autre infini, au différencié, à l'absolu. Et cet autre infini est celui se dévoilant par la verticalité du ciel signalant la transcendance où se dessine le visage de l'autre, l'absolu de l'écriture, le lecteur à venir, le fils de l'œuvre; l'homme portant la substantialisation du nom du Sacré; portant la double signification du visage de *L'Étranger*; visage exposant le monde et l'humanité dans une seule expression-substance.

Nous pouvons percevoir cette alchimie de la matière dans *La Mer au plus près* où Camus se rapproche de l'origine de l'œuvre signalant l'espace où s'inscrit à la fois le début de la création et la fin de l'existence. Espace où produire la mort de la vie signifie aussi produire la naissance de l'écriture; où produire l'œuvre signifie aussi cheminer vers la mort. Dans ce texte, l'homme est sur l'eau de son baptême allant à la fois vers sa disparition et vers l'avenir de l'écriture. Dans ce récit, le soleil est dans l'eau elle-même. Et, pour nous, l'entrée du soleil dans l'eau substantielle de la mer signifie produire la transcendance de l'esprit à partir de la matière du monde lui-même.

Camus écrit: “Je dormais à demi sous le soleil de deux heures quand un bruit terrible me réveilla. Je vis le soleil au fond de la mer. Soudain, la mer brûlait, le soleil coulait à long traits glacés dans ma gorge”<sup>10</sup>. Pour nous, l’entrée du soleil dans les eaux de la mer signifie créer la substance de l’homme à partir de la matière obscure de la mer; cela signifie produire l’existence humaine à partir de la substance organique du monde. Dans ce récit, la création se dévoile sur l’horizon où se dessine le visage de l’homme à venir, du fils de l’écriture qui n’existe pas encore, mais qui porte la promesse d’un nouvel avenir, d’un nouveau soleil; l’homme qui écoute l’appel de l’œuvre apporté par le vent: “Mais ce cri, porté jour après jour par le vents, abordera enfin à l’un des bouts aplatis de la terre et retentira longuement contre le parois glacées jusqu’à ce qu’un homme, quelque part, perdu dans sa coquille de neige, l’entente et, content, veuille sourire.”<sup>11</sup>

Mais nous pensons que la superposition du temps attend en effet la superposition d’une quatrième couche temporelle. Cependant, cette quatrième étape de la compréhension dépasse les limites de l’existence d’un seul homme. Le quatrième temps signale la sortie de la vie personnelle d’un seul homme et l’entrée de l’écriture dans la vie commune des hommes par la communication des consciences et par la fusion des horizons. Le quatrième temps - qui serait alors le quatrième soleil - signale le retour de la vie spirituelle au registre de la nature; lorsque l’effort de l’esprit rentre de nouveau dans la matière incarnée de l’homme signalant une nouvelle intentionnalité originaire et ontologique; lorsque la vie elle-même prononce le non de Dieu personnel qui est celui réunissant le nom du sujet et celui de l’autre; nom qui est l’expression de l’essence du monde et de l’existence de l’homme, qui est la consubstantialité du cosmologique du monde et de l’existentialité de l’homme. Alors, en dépassant le moment de nomination du troisième soleil, s’inscrira l’entrée du nom lui-même dans la substance du monde et dans l’humanité de l’homme. Le quatrième soleil signale le moment où l’œuvre sera accomplie comme substance organique du monde, comme intentionnalité originaire de l’homme; comme nature elle-même. Plus que l’acte de nomination, l’écriture vise donc à inscrire le quatrième soleil au seuil de l’existence incarnée. Le silence de l’infini transcendantal signale ce moment où se produit l’incarnation du nom propre de Dieu dans la substance du monde, dans l’eau de la mer; l’eau qui vient dès lors du ciel; ainsi que l’eau qui évade l’âme de Janine par l’extase devant le vide du désert vient du haut; puisque l’eau venant du ciel signale la pure verticalité, forme pure

---

<sup>10</sup> “La mer au plus près”. In: *L’Été*, p. 185.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 184.

du temps d'où jaillit la temporalisation du discours. L'écriture vise donc à atteindre le silence de l'absolu signalant la création accomplie; création signifiant que l'homme vit dans la substance du Sacré.

Mais l'infini du Sacré visé par le récit de jeunesse de l'auteur se réalise en effet dans l'absolu de *La Chute*. Cependant, dans ce récit, l'absolu signale la totalité du système dialectique; tandis que la poursuite du nom propre de Dieu visait autrefois l'ouverture de l'infini signalant la continuation éternelle du procès de nomination de l'humanité de l'homme - celle qui ne se dit pas sans l'appui de l'autre auquel le sujet est lié ontologiquement et métaphysiquement par le processus de l'écriture.

Pour nous, la superposition temporelle est signalée une fois dans *L'Étranger* au moment où Meursault reçoit la visite de Marie et qu'il décrit la salle où les prisonniers se rencontrent avec les visiteurs, les hommes libres: "La salle était séparée en trois parties par deux grandes grilles qui la coupaient dans sa longueur. Entre les deux grilles se trouvait un espace de huit à dix mètres qui séparait les visiteurs des prisonniers" (*E*, p. 108). Nous pensons que les deux parties divisées de la salle symbolisent les deux parties de *L'Étranger*. La première se rapporte à l'existence du héros Meursault, l'homme libre du début du récit. La deuxième se rapporte à l'existence du narrateur, le prisonnier du présent de la narration. Mais, en fait, ces deux parties du texte sont liées par le troisième espace s'inscrivant entre les deux formes d'existence de Meursault. Nous pensons que ce troisième espace symbolise le moment de l'extase de l'écrivain par laquelle celui-ci produit l'écriture dans les nuits d'insomnie où il éprouve à la fois la passivité du héros et l'activité du narrateur. En effet, Meursault-écrivain condense en lui la passivité du héros de la première partie et l'activité du narrateur de la deuxième partie. Il est l'homme habitant cet espace s'inscrivant entre la passivité du corps du héros et l'activité de l'esprit du narrateur. Et nous pensons qu'à ce moment un visage à double face émerge dans la pensée fascinée de Meursault-écrivain. Et, pour nous, c'est sur ce visage à double face que Meursault rachète l'image reflétant les contours de son propre visage.

En effet, lorsque Meursault est dans la salle de visite en face de Marie, il est entre deux couples. D'un côté, il y a une femme parlant avec son mari. De l'autre, il y a une mère parlant à son fils. Le premier couple parle en hurlant. Le deuxième reste en silence: "De mon côté, il y avait une dizaine de détenus, des Arabes pour la plupart. Marie était entourée de Mauresques et se trouvait entre deux visiteuses: une petite vieille aux lèvres serrées, habillée de noir, et une

grosse femme en cheveux qui parlait très fort avec beaucoup de gestes. [...] La grosse femme hurlait vers mon voisin, son mari sans doute, un grand type blond au regard franc. [...] Mon voisin de gauche, un petit jeune homme aux mains fines, ne disait rien. J'ai remarqué qu'il était en face de la petite vieille et que tous deux se regardaient avec intensité" (*E*, p. 108-109-110).

Nous percevons par la description du dialogue de ces deux couples les deux types de discours qui s'inscrivent dans *L'Étranger* et se prolongent dans *La Chute*. D'un côté, il y a le discours silencieux de la voix artistique, de la poésie, de la création littéraire, qui est le discours de la répétition cyclique représenté par la voix blanche de la nature. Cette voix est symbolisée par le couple du fils en face de sa mère. De l'autre, il y a le discours bavard de la culture, du logos, qui est le discours de la voix du feu de l'esprit historique. Cette voix est symbolisée par le couple du mari en face de son épouse. En effet, nous pensons que le discours silencieux de la nature repose sur la voix faible d'un peuple sans voix. Tandis que le discours bavard de la culture reproduit la voix forte des hommes puissants. En opposant le discours silencieux et discours bavard, nous opposons ici poésie et logos; discours cyclique et discours linéaire; parole mythique et parole logique. Et, pour nous, c'est entre ces deux discours que s'inscrit la voix de l'écrivain-Meursault. Alors la voix de l'écrivain s'inscrit entre deux autres voix. L'une apparaît à la surface du discours du narrateur. C'est la voix reproduisant le langage d'un peuple conquérant et puissant; c'est le langage rationnel de la compréhension; langage régi par le logos, par le discours logique. Ici, s'annonce l'évidence de l'absurde de rapports humains; et face à cette évidence, s'inscrit la révolte camusienne. L'autre apparaît au fond du discours du narrateur. C'est la voix reproduisant le langage d'un peuple vaincu et faible; c'est le langage poétique de la compréhension; langage régi par la pensée mythique, par le discours répétitif: "Le murmure, les cris, les conversations se croisaient. La seule île de silence était à coté de moi dans ce petit homme et cette vieille qui se regardaient" (*E*, p. 111). Ici, s'annonce l'absurdité de la nature signalant l'acceptation camusienne.

Dans la salle de visite, Meursault remarque qu'au moment où le fils se lève pour partir celui-ci dit au revoir à sa mère: "La petite vieille s'est rapprochée des barreaux et, au même moment, un gardien a fait signe à son fils. Il a dit: 'Au revoir, maman' et elle a passé entre deux barreaux pour lui faire un petit signe lent et prolongé" (*E*, p. 111-112). Nous croyons qu'à travers les mots prononcés par ce fils inconnu à une mère anonyme, Meursault dit finalement au revoir à sa mère qui est morte au début du livre. Et cet "au revoir" dit à travers l'autre se révèle entre les



deux grilles, entre le corps et l'esprit; dans l'espace de l'extase où l'écrivain rencontre le héros; où l'esprit du *je* transcendantal rencontre l'âme du *moi* profond. Et ici un nom essentiel est dit, mais ce nom ne dit que "au revoir" à l'être qui vient de disparaître, ainsi que Meursault lui-même va bientôt disparaître. Dire "au revoir" signifie dire "me voici". Et cette parole expose l'espoir pour que tout soit consommé, ainsi que l'écriture de *L'Étranger* l'annonce à la fin du livre: "Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine" (*E*, p. 179). Et ainsi que Clémence souhaite sa consommation à la fin de *La Chute*: "Vous m'arrêteriez donc, ce serait un bon début. Peut-être s'occuperait ensuite du reste, on me décapiterait, par exemple, et je serais sauvé. Au dessus du peuple assemblé, vous élèveriez alors ma tête encore fraîche, pour qu'ils s'y reconnaissent et qu'à nouveau je les domine, exemplaire. Tout serait consommé, j'aurais achevé, ni vu ni connu, ma carrière de faux prophète qui crie dans le désert et refuse d'en sortir" (*C*, p. 169).

Alors, nous concluons que dire le nom propre du sujet de l'écriture signifie dire 'au revoir' en face de cette image qui vient du profond de l'âme de l'homme ouvrant pourtant l'avenir de l'écriture où s'inscrira le nom propre du sujet de l'écriture et de son œuvre; nom signifiant l'humanité sur laquelle repose l'identité du sujet de l'écriture; nom qui ne se prononce pas sans la nomination du non-moi qui est devant le moi, c'est-à-dire, l'autre: le monde, la mère et l'Arabe. Triple face du sujet de l'écriture. Héros, mère et Arabe. Puisque le moi profond de l'écriture porte un visage de triple couche. Visage exposant à la fois l'homme et le monde, le même et l'autre, Meursault et l'Arabe; les deux reposant sur la force mystérieuse de la mer, la mère. Et c'est par l'intermédiaire du visage de Marie que se réalise cette liaison entre le visage de la mère et celui de l'Arabe, où s'inscrit le visage personnel de Meursault.

En fait, nous percevons que s'inscrit ici l'axiome de l'absurde qui met en rapport le silence du monde et le refus humain. Le silence du monde signale la pure passivité de la nature dessinant la ligne horizontale. Et le refus humain signale la pure activité de l'esprit humain dessinant la ligne verticale. Cet axiome permet l'inscription de la ligne diagonale mettant en rapport le silence du monde et le refus de l'homme. Et cette ligne diagonale pointe à la fois au-delà de la passivité du héros qui est dans le registre de la nature, et au-delà de l'activité du narrateur qui est dans le registre de la culture. Et cette ligne diagonale révèle la transcendance de l'autre: *L'Étranger*: autrui, signalant la profondeur sur laquelle s'inscrit le visage de Meursault;

profondeur que le système de la compréhension entrepris par l'écriture est incapable d'appréhender de manière explicite. Néanmoins, c'est ce visage de l'autre qui déclenche la mécanique du système où s'inscrit la subjectivité du sujet de l'écriture se réalisant par l'objet esthétique nommé *L'Étranger*.

Mais le problème s'aggrave à mesure que cette signification de *L'Étranger* que nous signalons ici devient un tableau enfermé dans le placard de la chambre de l'esprit du monde dans *La Chute*. L'image figée du tableau nous permet de penser à l'image où s'inscrivait hier le triple visage sur lequel reposait l'identification du sujet de l'écriture de *L'Étranger*. Tout aboutit dans cette image qui finalement ne fait pas partie du monde. Image qui n'expose que son absence sur la paroi d'un café où les hommes viennent réchauffer leurs cœurs en buvant du genièvre. Monde sans bonheur, parce que c'est un monde où ne s'inscrit plus l'idée de bien, ni dans le registre de la nature ni dans le registre de l'histoire.

Autrefois, c'était l'idée de bien qui faisait bouger le système. Mais, dès lors, le système s'est arrêté dans la synthèse définitive du savoir. L'homme ne porte plus la transcendance de l'être. Il n'est plus ni un *Dasein* ni l'être incarné d'autrefois. Il est l'esprit assombrissant les nuits éternelles de l'esprit sans âme; masculinité et virilité de l'esprit historique planant dans un espace virtuel et abstrait, éloigné de l'âme du moi profond qui est mort dans les eaux de la Seine. Dieu souverain qui de la divinité ne garde que son nom propre. Mais, désormais, ce nom est un nom sans substance, parce que c'est un nom qui ne porte plus la transcendance apportée par l'idée de bien. Transcendance que l'esprit du monde a perdu au moment où la féminité a disparu du discours; au moment où la parole authentique enseignant l'être-pour-la-mort-pour-l'autre s'est anéantie par le discours bavard de l'être-pour-sa-mort-propre de l'esprit historique. Puisque dans le récit actuel, l'âme du moi profond – signalant la féminité de la parole poétique et l'être-pour-la-mort-de-l'autre - n'apparaît que par la dépouille cadavérique qui est dans l'eau de l'océan, qui est dans l'eau du baptême de l'écrivain.

Dans *La Chute*, n'existe plus l'idée de bien signalant l'espace du langage où s'inscrivait hier le 'me voici' de l'écriture d'autrefois, offrant jadis l'espace du langage et de l'imaginaire aux lecteurs à venir, ainsi qu'on dit à quelqu'un qui s'approche "bonjour" ou à quelqu'un qui va bientôt partir "au revoir". L'idée de bien est disparue dans l'eau du baptême de l'écriture lorsque la femme vêtue de noir est plongée dans la mort.

Camus écrit qu'il désire faire par ses œuvres une philosophie composée par des images. Comment comprenons-nous cette philosophie par des images<sup>12</sup> envisagée par l'auteur?

Nous pensons que la philosophie par images ne signifie pas inscrire des images dans l'œuvre, mais faire de l'écriture l'agent producteur des images. Qu'est-ce que nous voulons dire? Nous désirons dire que l'écriture camusienne est un schéma révélant l'imagination transcendante de l'homme. Pour nous, l'écriture vise à provoquer la production des images dans l'âme du lecteur. Alors, la philosophie par des images réalise la communication de la signification de l'œuvre à partir des productions des images; elle réalise le dialogue de l'écrivain et du lecteur par l'éveil de l'espace de l'imaginaire où se produisent les significations. Donc, nous pensons que le processus de compréhension se répétant par les trois temporalités se répercutant dans les trois catégories du récit - le héros, le narrateur et l'écrivain - doit se répéter dans l'âme de l'interprète à travers la production des images.

Dans *Caligula*, lorsque Scipion dit à Caesonia qu'il désire tuer Caligula parce que celui-ci a tué son père, Caesonia lui répond qu'il lui faut essayer de comprendre une signification qui est tellement essentielle qu'elle ne peut être prononcée:

Caesonia – [...] je veux te dire quelque chose – ou plutôt, je voudrais parler à ce qu'il y a de meilleur en toi.

Scipion – Ce que j'ai de meilleur en moi, c'est ma haine.

Caesonia -Écoute-moi seulement. C'est une parole à la fois difficile et évidente que je veux te dire. Mais c'est une parole qui, si elle était vraiment écoutée, accomplirait la seule révolution définitive de ce monde.

Scipion – Alors, dis-la.

Caesonia - Pas encore. Pense d'abord au visage révolté de ton père à qui on arrachait la langue. Pense à la bouche pleine de sang et à ce cri de bête torturée.

Scipion – Oui.

Caesonia - Pense maintenant à Caligula. [...] écoute maintenant: essaie de comprendre. (Elle sort, laissant Scipion désespéré)<sup>13</sup>.

Ici, Caesonia dit à Scipion que pour comprendre cette signification essentielle, celui-ci doit imaginer son père mort; mort qui lui a causé souffrance et douleur. En effet, si le crime de Scipion tuant Caligula s'accomplissait, ce meurtre serait le deuxième crime s'instituant dans le récit, au même titre que la condamnation de Meursault par la cour judiciaire était le deuxième

---

<sup>12</sup> Camus écrit : "Um romance não é mais do que uma filosofia colocada em imagens. E num bom romance toda a filosofia passa para as imagens" (*Alger républicain*, octobre, 1938. Cité in: TODD, Olivier, *op. cit.*, p. 210).

<sup>13</sup> *Caligula*, p. 77-78.

crime s'instituant dans *L'Étranger*. Le crime de Scipion ne serait donc pas le crime commis par un homme sous le soleil de deux heures; ce ne serait pas un crime passionnel, comme le crime du héros de *L'Étranger*; mais un meurtre de vengeance; un crime s'instituant comme loi, le meurtre comme moyen de justice. Ici, la mort instaure la souffrance du coupable comme la signification de la justice entre les hommes. Ce faisant, la moral s'institue par la souffrance. L'enchaînement des morts ne prend pas fin et la justice affirme le meurtre comme la justice réglant la communauté humaine.

Mais ce que nous voulons montrer par la citation du dialogue de Caesonia et de Scipion, c'est le fait que Caesonia révèle ici que la vérité qu'elle envisage ne peut pas être reproduite par son discours, elle ne peut être prononcée par les mots. Cette vérité essentielle dont parle Caesonia devra être pensée et imaginée par l'homme qui désire la comprendre. C'est donc par l'imagination et par le sentiment que l'homme réussit à comprendre la vérité essentielle de l'écriture. Selon Caesonia, la parole qui, en étant écoutée, accomplira la seule "révolution définitive dans ce monde" n'est pas prononcée dans l'œuvre, mais elle devra quand même être écoutée à travers le discours. Ni l'écrivain ni le narrateur ni les personnages ne disent la vérité essentielle que l'écriture veut nommer, mais ils dévoilent la structure fondamentale où se produisent les images; où s'inscrit la qualité affective qui soutient l'écriture. L'écoute de la vérité essentielle se réalise donc ici par la pensée et par l'imagination de l'autre qui est au-dehors du récit, mais qui entend quand même l'impératif émergeant de la pensée et de l'imagination. Impératif que le lecteur comprend à travers le sentiment. Ici, l'imagination et la pensée dévoilent la qualité affective qui soutient l'œuvre. Chaque lecteur lisant le texte littéraire récupère une image semblable enseignant la souffrance individuelle de chaque individu singulier en face de la mort de l'être aimé. Chaque lecteur ressent dans son âme un sentiment semblable à celui auquel le texte fait à peine une allusion.

En effet, la réduction sous forme de récit littéraire provoque la même production des images par l'écho de la qualité affective; car reprendre la réduction signifie reproduire le parcours de la pensée qui découvre la similitude dans et par la différence des images qui sont rapprochées. Et ce rapprochement n'est possible que par l'éveil de l'imagination se produisant par le biais du sentiment.

C'est en effet la même chose qui se passe dans le texte *Entre oui et non* que nous avons analysé dans le premier chapitre de ce travail. Voir la mère comme l'Arabe et voir l'Arabe

comme la mère. Dans ce texte aussi, la structure met sous le regard une image, non pas telle image ou tel symbole, mais l'espace de l'imaginaire où se produisent toutes les images et tous les symboles. L'écriture veut provoquer l'imagination productrice des images. Elle ouvre l'espace de l'imaginaire producteur des images; elle dévoile le schéma du "voir comme". L'écriture camusienne veut éveiller l'imagination et le sentiment du lecteur. Dès lors, l'interprète devra chercher dans son âme le sentiment que l'écriture montre du doigt. Le lecteur doit récupérer la qualité affective qui soutient l'espace de l'imaginaire. Désormais, le lecteur doit raconter une histoire à la fois semblable et différente de celle qui est indiquée par le récit, tel que Clémence le dit à son interlocuteur à la fin de son discours: "Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur le quai de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie. Prononcez vous-même les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche: 'Ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!'". En fait, la "seule révolution définitive de ce monde" dont parle Caesonia se révèle nettement par le discours de Clémence lui-même, car l'orateur remarque ici que, par la deuxième chance donnée à l'homme, si celui-ci se jette dans l'eau pour sauver l'autre il sauvera en effet les deux, lui et l'autre, la nature et l'humanité, le monde et l'homme, Meursault et l'Arabe.

Selon Dufrenne, l'objet esthétique est ordonné par une qualité affective et celle-ci est pour l'œuvre un *a priori*. Puisque la qualité affective exprime la position absolue à partir de laquelle le sujet envisage les choses du monde. L'*a priori* est l'irréductible constituant l'objet concret. Dufrenne précise: "L'expérience dont cet *a priori* fonde la possibilité est une expérience qu'il faut appeler existentielle, et les objets de cette expérience composent un monde accessible au seul sentiment"<sup>14</sup> Cela veut dire que l'*a priori* signale un monde qui émane du sujet; non le monde que ce sujet connaît, mais le monde où il se connaît et selon lequel il est lui-même.

La qualité affective est l'*a priori* qui soutient l'œuvre littéraire. Elle est comme la structure transcendantale qui est la condition de l'expérience empirique. Puisque l'*a priori* est antérieur à l'expérience empirique, même s'il ne peut se dévoiler que par l'expérience empirique. L'*a priori* signale donc la structure dans laquelle se produit la connaissance. Dufrenne explique que la qualité affective est l'âme du monde exprimé par l'œuvre. Puisque c'est la qualité affective qui suscite le monde représenté. La qualité affective est donc comme la valeur se présentant

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 552.

comme une qualité matérielle. Cela veut dire que, lorsque l'objet est unifié par une valeur, cet objet devient un bien. La valeur peut donc précéder l'objet qu'elle constitue, l'annoncer comme message. Ici, la valeur est le médium permettant le développement de son contenu. La valeur est comme la puissance déployant son propre contenu. Alors, le bien ne résulte pas d'une valeur qui se surajoute à une chose préexistante; au contraire, elle s'incarne dans la chose en la constituant comme un bien.

En fait, *l'a priori* s'inscrit dans les trois niveaux existentiels du sujet de l'écriture constituant les trois paliers de l'œuvre. Ces trois paliers sont : le niveau de la présence où s'inscrivent les *a priori* corporels désignant la structure du monde vécu par le propre corps; le niveau de la représentation où s'inscrivent les *a priori* déterminant la possibilité de la connaissance objective du monde objectif; et le niveau du sentiment où s'inscrivent les *a priori* affectives déterminant le monde vécu et senti par le moi profond. Et, à chacun de ces niveaux le sujet offre un visage originel de lui-même et du monde qui l'entoure. Au niveau de la présence, le sujet est un corps éprouvant les choses du monde. Au niveau de la représentation, il est un sujet impersonnel pensant l'expérience empirique. Au niveau du sentiment, le sujet est le moi profond ouvrant l'imagination transcendante comme structure formelle où les significations nouvelles se constituent. Alors *l'a priori* se répète dans les trois sphères de la compréhension qui sont aussi les trois paliers constituant l'œuvre littéraire s'inscrivant à travers les trois catégories du récit: héros, narrateur et écrivain

Dans l'œuvre d'art, la qualité affective est une pensée. Mais c'est une pensée étrangère aux paroles instituées. Elle est l'inexprimable, l'invisible, l'affectivité qui est enfermée dans l'œuvre elle-même. Cette pensée est un principe immanent à l'œuvre, se développant pourtant à travers elle. Mais l'idée n'est pas ici une doctrine, une thèse présidant l'œuvre et cherchant à s'exprimer en elle. Au contraire, l'idée est ici dans le registre de la chair. Elle n'est pas pensée par elle-même, mais vécue sur le plan de la production esthétique. L'idée est intérieure au sujet qui réalise l'œuvre, puisque c'est elle qui anime l'œuvre. Elle habite la qualité affective qui est l'âme de l'œuvre. Alors, la qualité affective est dans l'œuvre une pensée, mais elle y est à l'état du sentiment. Et c'est ce sentiment que l'œuvre désire communiquer. Puisque la pensée veut ici communiquer le monde qu'elle envisage et produit. La qualité affective est donc à la fois antérieure au sujet et à l'objet. Elle constitue les deux à la fois. Mais cet avant de l'œuvre et du

sujet ne signifie pas une antériorité chronologique et logique, mais la priorité de la qualité affective. Puisqu'elle est au-dehors de ce qu'elle constitue.

Et le monde singulier répété dans les trois paliers constituant de l'objet esthétique appelle un lecteur singulier, fils de l'œuvre; l'homme qui devra répéter l'*a priori* repris par les trois couches de l'œuvre conformant les trois visages du monde envisagé et les trois catégories constituant le sujet de l'écriture.

Selon Dufrenne, le lecteur réalise l'*a priori* de l'*a priori* de la qualité affective. Dès lors, le sentiment devient la connaissance du sentiment. En fait, par la lecture, la qualité affective passe au registre de la catégorie affective. Puisque le lecteur réalise la connaissance de la qualité affective. Mais cette connaissance est ici une reconnaissance. Car le lecteur ne peut expliciter le sentiment, il ne peut trouver des noms pour exprimer la qualité affective que parce qu'il possède le savoir sur lequel repose la qualité affective. Mais cela ne signifie pas que ce savoir est postérieur au sentiment. Au contraire, c'est le sentiment qui produit ce savoir par la répétition de la qualité affective. Le lecteur éprouve le sens de la qualité affective parce que celle-ci fait écho en lui. Et cet écho est l'*a priori* résonnant dès lors dans la sphère de l'interprétation.

Par la lecture, la qualité affective passe au registre de la catégorie affective qui est plus universelle et générale que la qualité affective exprimée dans l'œuvre. Mais la catégorie n'annule pas le rapport singulier de la qualité affective de l'objet esthétique. Car le général de la catégorie affective n'est pas un abstrait. En fait, le sujet qui éprouve la qualité affective devient dans la catégorie un sujet impersonnel, mais qui reste encore un homme concret; car il est lui aussi capable de profondeur. En fait, le lecteur éprouve la qualité affective du moi profond de l'écriture. Le général de la catégorie affective ne détruit pourtant pas ce qui est essentiellement singulier dans la qualité affective de l'œuvre. Mais, dès lors, le singulier figure comme un concret possible se dessinant dans la vie concrète de l'interprète.

Pour nous, l'écriture camusienne réalise la communication des âmes par l'ouverture de l'imaginaire où s'inscrit la fusion des horizons. Fusion permettant la pensée de sortir des limites de la représentation d'un seul individu pour rentrer dans la sphère commune où se réalise le devenir des générations successives. Et c'est pour cela que l'espace devant lequel s'ouvre l'extase de Janine est celui dévoilant l'horizon se dessinant sur le vide du désert. Car c'est sur l'horizon que se dévoile l'imagination transcendante, c'est-à-dire l'horizon d'objectivité sur

laquelle se fondent l'empirie et la représentation. Et la ligne de l'horizon se dévoilant sur le désert indique l'au-delà de l'horizon lui-même où se révèle l'image où s'inscrit le lecteur à venir.

L'écriture appelle donc l'imagination et la pensée du lecteur pour que celui-ci formalise la continuité du parcours de la temporalisation de l'écriture. Le lecteur doit désormais révéler la qualité affective constituant à la fois le sujet de l'écriture et l'œuvre esthétique. L'imagination et la pensée du lecteur sont donc appelées pour qu'il dévoile l'affectivité qui soutient la création littéraire. Le lecteur devra donc chercher dans sa mémoire une signification parlant du même sentiment de refus de mort qui expose la qualité affective qui s'inscrit par l'œuvre de Camus. Ici, c'est la qualité affective soutenant l'œuvre qui s'inscrit dans l'âme du lecteur. Et pour nous, la transformation capable d'accomplir "la révolution définitive de ce monde" dont parle Caesonia est celle qui interrompt le cheminement de devenir humain s'instituant par des actes meurtriers.

Il faut remarquer que dans *Caligula*, c'est justement une femme, Caesonia, qui garde le secret de la signification fondamentale qui n'est pourtant pas prononcée dans le récit; de même que, dans *La Femme adultère*, c'est une femme qui ouvre son âme devant l'horizon signalant l'absence de l'avenir sur lequel se fonde la création à accomplir "la révolution définitive de ce monde". De même que, dans *La Chute*, c'est une femme qui meurt dans les eaux de la Seine, signalant la culpabilité définitive de l'esprit du monde.

Nous pensons que cela n'est pas une coïncidence, car dans les récits camusiens, la femme symbolise l'être portant le secret de l'écriture. Pour nous, la femme symbolise l'âme de l'écriture camusienne; elle symbolise l'affectivité sur laquelle se fonde sa création littéraire. Alors nous pensons que la femme soutient la qualité affective s'inscrivant dans les récits de Camus parce qu'elle symbolise l'âme de l'œuvre; elle représente l'*a priori*, la valeur, l'idée, la pensée qui fait de l'œuvre un bien, un don s'inscrivant dans le monde.

Selon nous, c'est la femme qui porte la vérité de l'écriture, parce qu'elle est le symbole de la passivité sur laquelle repose la création. La femme révèle la dualité fondamentale sur laquelle se fonde l'œuvre. Elle signale la passivité sur laquelle se fonde l'acte de créer. Puisque la création n'est pas ici produite par l'acte de constitution du sujet; puisque la création repose sur une passivité fondamentale. Et ce symbolisme de la femme se révèle nettement dans *La Femme adultère*, lorsque Janine qui est une femme mûre et sans enfants reçoit le sème venant du ciel pour gérer son fils, l'œuvre. La création est conçue ici comme un don offert par le monde à l'homme produisant l'écriture sous forme de poème. Sous le signe de la féminité, la création se



fonde sur une passivité plus passive que la perception; passivité signalant la constitution du sujet se réalisant comme réponse à l'appel venant de l'être, du non-moi: autre et monde. La féminité signale l'ouverture au cosmique qui soutient l'existential de l'homme. Mais c'est sur cette passivité de la féminité que repose le pouvoir de l'homme de gérer son fils; de gérer le fils de l'œuvre. Fils qui est l'œuvre du désœuvrement de l'écrivain. Fils qui porte la promesse de l'écrivain de demain; puisqu'il est le lecteur qui entend l'appel de l'écriture; qui répète l'*a priori* de l'œuvre; qui comprend la qualité affective qui résonne dans l'œuvre de désœuvrement de l'auteur. Car le lecteur écoute l'idée de bien, la valeur, l'*a priori*, qui gère l'écriture.

Et c'est précisément la femme qui a disparu du discours de l'esprit du monde dans *La Chute*. Et c'est précisément la voix de la passivité féminine qui a été oblitérée dans le discours de *Le renégat*, lorsque le cours de l'histoire occidentale a coupé la langue de l'esprit confus. Puisque dans ces deux récits, c'est la virilité qui écrit l'œuvre. Et cette virilité écrivant *La Chute* et *Le renégat* écrit le discours d'autoposition du sujet, constituant le monde à partir de soi-même, monade constituante, sans porte ni fenêtres, sans ouverture aux autres, au monde, à l'être. Sous le signe de la masculinité, la constitution du monde et de l'homme lui-même se réalise à partir de la liberté du sujet, par l'effort de néantisation, par le travail du négatif. Car dans *La Chute* et dans *Le renégat*, ne parle que la voix de la conscience; voix reproduisant un discours rationnel et logique; discours pris dans les mailles des significations instituées. Ici, l'image donnée par les récits ne réalise que la reproduction de la réalité donnée, annonçant comme seule vérité celle qui s'inscrit dans l'expérience empirique; mais oubliant la vérité signalant l'au-delà de l'empirie; l'au-delà de l'expérience découvert par l'autre conscience, par l'autre pensée du sujet. Conscience et pensée dévoilant une autre vérité s'inscrivant dans l'empirie et dans l'histoire passée sous forme de trace et d'impensé. Et cette vérité se révèle par l'extase, par l'ouverture de l'espace de l'*a priori* de la création; espace de l'imagination transcendantale, structure formelle d'où jaillissent des images nouvelles et des significations authentiques.

Qu'est-ce que l'image dévoilée par les récits camusiens nous mène à imaginer? Qu'est-ce que la qualité affective que nous découvrons dans les écritures de Camus nous fait sentir? Qu'est-ce que la pensée nous fait penser et reconnaître comme la signification fondamentale des œuvres de l'auteur?

Cette image et cette qualité affective inscrites dans l'écriture d'Albert Camus nous conduisent à penser au mal. Ici, le mal se révèle dans un double registre. Il y a le mal ontologique

qui s'inscrit dans le registre de la nature. Et le mal éthique qui s'inscrit dans le registre de la culture. Le problème de l'absence et du silence de Dieu au monde s'inscrit dans ce double registre du mal: ontologique et moral. En réfléchissant à cette image du mal, il nous faut essayer de répondre à la question: comment pouvons-nous concilier la bonté de l'homme et la reconnaissance de la souffrance dans le monde?

Le mal comme problème ontologique découvre la séparation originare de l'homme et du monde, il signale le mystère indépassable de l'origine de l'existence. Le mal ontologique signale la fermeture du mal dans l'être. C'est cela que le registre de la nature enseigne à la pensée camusienne. Le mal ontologique enseigne à l'homme une acceptation, puisque celui-ci reconnaît qu'il y a quelque chose dans le monde qui dépasse les pouvoirs humains.

Au contraire, le mal comme problème moral signale la liberté humaine. Il montre la volonté par laquelle l'homme est appelé à être responsable devant une loi qui le conduit à penser qu'il est différent de la nature pure, qu'il est la marque d'une dissidence, d'une singularité. Ici, l'homme est appelé et élu. C'est cela que le registre de la culture enseigne à la pensée camusienne. Le mal moral enseigne le refus, la révolte camusienne, il signale tout ce que l'homme peut réaliser pour améliorer sa condition dans le monde.

Il faut donc souligner la différence entre le mal commis et le mal souffert. Le mal moral désigne ce qui rend l'action humaine digne d'accusation. L'accusation caractérise l'action comme une violation d'un code éthique. L'auteur de l'action est déclaré coupable et il mérite donc d'être puni. Mais, par la punition, le mal moral institue la souffrance, puisque la punition est une souffrance subie par l'accusé. L'imputation centralise le mal moral de l'agent responsable. Au contraire, la souffrance révèle le caractère essentiellement passif du mal. Le mal comme souffrance possède plusieurs causes: la mort, un tremblement de terre, la peste. La souffrance se caractérise comme le pur contraire du plaisir. La souffrance porte l'homme à la lamentation.

L'accusation du coupable dénonce donc un défi moral. Car la faute rend l'homme coupable. Mais la souffrance qui institue l'accusation de la faute transforme le coupable en victime. C'est que la punition est aussi une souffrance. La souffrance est parfois causée par l'homme à un autre homme. Faire le mal est faire quelqu'un souffrir. Et c'est sur ce point fondant les deux maux, le mal moral et la souffrance, que le cri de lamentation est plus fort, lorsque l'homme se sent victime de la méchanceté humaine. Apparaît ici la profonde unité du mal moral et de la souffrance. Ici, une étrange expérience de passivité s'inscrit au sein de l'action maléfique.

L'homme se sent victime dans la mesure où il est coupable. De plus, la même fusion s'inscrit dans la frontière entre le coupable et la victime. Puisque causer un mal, c'est faire souffrir l'autre.

C'est cette expérience que nous percevons s'inscrire comme la signification appréhendée par l'écrivain-Meursault, lorsqu'il attend sa mort. À ce moment-ci, le sujet de l'écriture subit sa mort à venir et pense à la mort de sa mère et à la mort de l'Arabe, parce qu'à ce moment-là Meursault reconnaît la souffrance qu'ils ont dû ressentir au moment de leurs morts. Mais, en effet, la pensée oscille ici entre la différence et la similitude de ces deux morts. La mort naturelle institue la souffrance; ici, l'homme érige sa lamentation face à un mal ontologique. Mais la souffrance de la mort de l'Arabe est une souffrance que l'homme pourrait dissiper, qu'il pourrait annuler. Mais l'écrivain-Meursault éprouve par l'approche de sa mort à venir - qui est en effet une condamnation donnée par la cour de justice - l'unité du mal moral et du mal souffrance. Ici, le mal moral se lie au mal ontologique. Et c'est à ce moment-ci que le cri de lamentation est plus fort. De cette expérience émerge donc à la fois l'acceptation et le refus. Car l'homme doit accepter le mal ontologique, mais il doit refuser le mal moral.

Si le problème est purement d'ordre moral, alors la question n'est plus savoir d'où vient le mal, mais pourquoi l'homme fait le mal. Mais, ici, nous ne pouvons pas oublier le mal qui est causé par la punition du coupable. Mais, en fait, il est impossible de savoir pourquoi l'homme fait le mal, d'où vient le mal moral.

D'un côté, il y a la réponse donnée par la pensée mythique. Pour celle-ci, il y a dans la liberté humaine un fond démoniaque. Le registre de la nature enseigne ce fond démoniaque à la pensée camusienne. C'est pour cela que l'auteur fait appel à la mesure grecque.

De l'autre côté, il y a la réponse donnée par la dialectique hégélienne. Pour celle-ci, c'est la négativité qui assure le dynamisme de la dialectique. Puisque, ici, la négativité force la figure de l'Esprit à se lancer dans son contraire en produisant une nouvelle figure qui à la fois supprime et conserve la figure précédente. Par cette dialectique, il est nécessaire que quelque chose meure pour que naisse une autre chose meilleure et plus grande. C'est cela que le registre historique enseigne à la pensée camusienne.

Mais la question que se pose alors à Camus, c'est: dans la perspective de la dialectique, quel futur est-il réservé aux victimes? En fait, la souffrance est exclue du système dialectique au sens hégélien. Car l'histoire est racontée par les vainqueurs, et, par ce récit, les vaincus sont oubliés. Et les deux récits, *L'Étranger* et *La Chute*, reproduisent l'histoire racontée par les

vainqueurs, lorsqu'il décrivent les deux rencontres fondamentales, celle avec l'Arabe, dans le premier récit, et celle avec la femme, dans le deuxième récit. Les deux, féminité et Arabe, sont l'expression de la partie faible de la société, les vaincus.

Alors, nous pensons que Camus propose par ces deux récits une dialectique différente de la dialectique totalisante. Car nous pensons que le discours cyclique de la répétition prescrit une dialectique cassée qui n'aboutit pas à la totalisation du système. Au contraire, la dialectique cassée s'inscrit sur le signe du paradoxe où le dépassement d'un plan de compréhension à l'autre ne se formalise pas par le procès subsumant le contenu antérieur dans le contenu postérieur, visant à l'instauration de la synthèse totalisante. Ici, chaque plan de compréhension inscrit à la fois la sortie d'un niveau et l'entrée dans l'autre par l'acquiescement de la culpabilité, purgeant ainsi le mal commis de la trajectoire de compréhension. Ici, se produit la régénération absolue de l'être de l'homme. En fait, par la dialectique cassée, le mal est inconciliable avec la bonté. Car le mal est pensé comme un néant absolu. Néant qui est totalement hostile à la pensée pensant l'idée de bien. Ici, le mal n'est pas un néant de déficience, forçant la dialectique à cheminer vers la synthèse définitive. Mais, au contraire, se présente ici un néant de corruption et de destruction. Par la dialectique cassée, le néant est le contraire du bien; ce qui n'a pas de registre dans l'être. Ainsi, la dialectique cassée fait justice à la protestation de la souffrance humaine qui refuse d'entrer dans le cercle du mal.

Par la dialectique cassée, le néant est ce que le bien refuse; c'est ce qui est annulé par l'affirmation du bien. Ici, la pensée qui atteste la réalité du néant se gratifie par l'attestation que celui-ci est en fait déjà vaincu. Il n'y a qu'à inscrire dès lors la pleine manifestation de l'élimination du mal dans la réalité concrète. Par la dialectique cassée, le néant est ce qui n'existe que sous la forme de refus; le mal n'existe que sous la forme de révolte.

La sagesse camusienne se fonde alors sur la reconnaissance du caractère aporétique de la pensée pensant au mal. Puisque le problème du mal n'est pas seulement un problème d'ordre spéculatif, il exige la convergence de la pensée, de l'action morale et d'une transfiguration spirituelle du sentiment.<sup>15</sup>

Au plan de la pensée, le problème doit être appelé un défi. Mais un défi enseignant à chaque pas donné une défaillance, un échec. Ici, les synthèses sont toujours prématurées ; elles provoquent la pensée à penser toujours plus et de manière différente. L'énigme est ici une

---

<sup>15</sup> Nous employons ici les enseignements de Paul Ricœur développés dans *O mal, um desafio à filosofia e à teologia*.

difficulté proche du cri de lamentation. C'est une difficulté terminale produite par le travail de la pensée elle-même. Mais ce travail de la pensée rentre dans l'aporie. Et, dès lors, l'action et la spiritualité sont appelées à fournir une solution, une réponse visant à transformer l'aporie en une productivité, c'est-à-dire à continuer le travail de la pensée dans le registre de l'agir et dans celui du sentiment. Les deux récits, *L'Étranger* et *La Chute*, montrent cette faillite; d'abord, implicitement dans le premier récit; ensuite, explicitement dans le deuxième.

Par l'action, le mal signale ce qui ne doit pas être combattu. En fait, l'action inverse l'orientation du regard de la pensée. Car le regard de la pensée désire appréhender d'où vient le mal. Tandis que le regard de l'action se tourne vers le futur par l'idée d'une affaire à se réaliser.

Or, tout le mal commis pour quelqu'un est aussi un mal subi par l'autre. La violence n'arrête pas de refaire l'unité entre le mal moral et la souffrance. Toute l'action éthique et politique qui vise à diminuer la quantité de mal provoquée par la violence exercée par les hommes sur les autres hommes diminue donc le niveau de souffrance humaine dans le monde.

Mais il existe une source de souffrance qui se place en dehors de l'action humaine, c'est le mal ontologique. Alors, la réponse pratique possède des limites. Cette problématique appelle désormais la réponse spirituelle. La réponse émotionnelle transforme dès lors les sentiments qui nourrissent la lamentation. La réponse spirituelle réalise en fait un travail de deuil visant à la mutation qualitative de la lamentation. Dès lors, il faut incorporer l'ignorance gérée par l'aporie dans le travail de deuil enseignant une acceptation.

La première étape consiste à dire qu'il existe le hasard dans le monde. Cette affirmation signale le degré zéro de spiritualité de la lamentation. Cette étape est prescrite par l'affirmation sur laquelle s'appuie l'existence du héros de *L'Étranger*, l'homme donnant une substance corporelle au récit du narrateur qui naît de la pensée pensant la mort.

La deuxième étape est la phase de la protestation. Mais l'accusation contre Dieu signale l'impatience de l'espoir. Cette étape est prescrite par la protestation du narrateur de *L'Étranger*. Mais, en fait, le refus de ce narrateur repose sur l'impatience de l'espoir signalant la signification de la voix de l'écrivain qui émerge du récit de lamentation du narrateur produisant *L'Étranger*.

La troisième étape découvre que les raisons pour croire en Dieu et au bien ne résident pas dans la nécessité d'expliquer l'origine du mal. L'homme croit au bien malgré le mal. Ici, s'inscrit le refus des désirs qui ont géré la lamentation. Ici, s'inscrit le refus du désir d'être récompensé pour ses virtuosités. Refus à l'élément enfantin de la lamentation qui est celui prescrivant le désir

d'immortalité de l'homme. Dès lors, celui-ci doit accepter sa propre mort, puisque l'homme peut aimer le bien malgré l'évidence du mal. Il peut aspirer au bien en dépit de l'évidence de la mort. Il aime Dieu pour rien. Et cet amour sans motifs signifie la sortie d'une pensée se fondant sur l'idée de rétribution à laquelle la lamentation était apprivoisée. Et c'est cette signification que nous percevons pointée par le récit de *La Chute* où l'écrivain signale son refus de la révolte puisque celle-ci peut être source du mal dans le monde et de malheur pour l'humanité.

La pensée de Camus s'inscrit dans une ligne successive de la philosophie réflexive par laquelle l'affirmation originaire est en rapport avec la reprise de soi. Mais la problématique du mal transforme la pensée camusienne en l'éloignant de la tentation d'affirmer l'homme comme l'agent originaire de la transcendance se fondant par l'autoposition. La question du mal décentralise donc le sujet pensant en l'insérant dans l'ordre du faire et en le convoquant à l'approfondissement d'une méditation qui aboutit au seuil d'une pensée pensant à l'absolu.

Le divin n'a pas de substance dans l'ordre du monde. Il est transcendance et continue à l'être au moment de la naissance du sujet, au moment où l'homme a accès à son existence. Donc le sujet doit s'appuyer sur une rupture à la fois originaire et intemporelle pour constituer son propre être. Alors, l'homme doit confesser son passé comme avènement gratuit et non comme simple destin. Ce faisant, l'homme devient capable d'affirmer son présent comme la possibilité de sa renaissance. L'existence se révèle ici comme un don. Puisque l'homme reçoit l'existence, il ne la constitue pas. Puisque l'homme ne s'appartient pas complètement. Les ruptures qui s'inscrivent dans son existence doivent donc être assumées et envoyées à une rupture essentielle et constitutive par laquelle s'institue la particularité du présent. Ainsi, la transcendance rentre dans la mémoire du passé, dans le réel, permettant son dépassement par la construction de l'humanité à venir.

Dans notre conclusion sur l'œuvre camusienne, nous avons associé la quête du nom propre de Meursault dans *L'Étranger* à la quête du nom personnel de Dieu parce que nous pensons que par le dernier récit, *La Chute*, l'auteur révèle la nécessité d'envisager un type d'écriture capable de rompre l'absolu conçu d'après une conception totalisante. *La Chute* vient inscrire une rupture si radicale dans le processus de compréhension que nous sommes conduits de manière définitive à percevoir le travail de l'écriture comme une scatologie au-delà de l'horizon de compréhension, pour que ne nous restions pas enfermés dans la méchanceté inscrite par le discours du narrateur, Clamence.

La possibilité d'envisager le discours répétitif signifie la possibilité de comprendre la trajectoire de compréhension camusienne comme celle qui refuse le système totalisant. Alors, nous comprenons qu'il faut envisager la trajectoire de compréhension comme celle conduisant à la sortie de l'horizon de la compréhension totalisante où l'homme est l'agent créateur du monde.

Si le discours littéraire d'Albert Camus ne veut pas s'inscrire sous le signe de la révolte et de la lamentation, c'est parce qu'il ne réalise plus ici la démarche de constitution, mais il affirme au contraire le dépassant du refus, pour rentrer dans la sphère de l'amour qui ne demande rien à l'homme et qui ne donne pas ses raisons. C'est pour cela que nous pensons que l'extase de Janine traduit la signification de ce monde sans sens et sans justificatifs qui soutient l'œuvre camusienne. Monde de silence qui n'enseigne pourtant pas la démission de l'homme, mais, au contraire, exige sa fidélité à l'idée de bien qui est l'idée originaire soutenant le refus et la lamentation en face du mal, qu'il soit d'ordre ontologique, ou bien d'ordre moral.

Voulons-nous dire que Camus parle de Dieu par ses récits? Voulons-nous dire que Camus cherche le nom de Dieu par ses écritures?

Il faut essayer de comprendre Dieu comme nous avons essayé de comprendre l'idée de bien s'inscrivant dans les œuvres camusiennes dans notre travail lorsque nous avons rapproché celles-ci de la philosophie de Levinas. Ici, nous ne pensons pas en Dieu comme substance, mais comme l'idée de bien. Idée qui ne possède pas un registre dans l'être, dans la substance du monde. Idée qui signale en effet le dépassement de la structure de l'*esse*. Idée pointant à la fois au-delà de la matière de l'homme engagé dans le monde et au-delà de l'intentionnalité et de la pensée fini humaine. C'est l'idée de bien que nous voyons s'inscrire dans les œuvres camusiennes par le dévoilement de l'infini de l'horizon. Infini qui n'apparaît pourtant dans les récits de Camus que sous le signe de l'impossibilité, révélant ainsi les limites de la pensée finie de l'homme. Mais cette impossibilité n'écrit pas la faillite, mais les limites de puissances humaines.

Comment pouvons-nous justifier la possibilité de l'auto-affection du moi? Comment pouvons-nous justifier la possibilité pour l'homme de dévoiler l'existence authentique dont parle Heidegger si nous n'envisageons pas la possibilité du dépassement de l'*esse* de l'homme, de la finitude de l'homme, par une pensée pensant l'infini par laquelle l'homme fini pense plus que ce qu'il est capable de penser?

Nous pensons donc que la lecture doit transformer l'eau du baptême de Meursault et de Clamence en une autre eau venant de la transcendance apportée par l'idée de bien. Cette eau est celle qui vient du ciel en remplissant l'âme de Janine. En fait, cette eau venant du ciel signale l'idée de bien enseignant la valeur confuse dont parle Camus dans *L'homme révolté*. Valeur confuse, mais non totalement inconnue; car elle représente l'idée de bien signalant l'infini qui entoure les existences incarnées des personnages camusiens; de même qu'elle rompt avec la finitude des pensées des narrateurs de ces deux récits camusiens que nous analysons dans ce travail. Mais il faut préciser que l'eau venant du ciel ne signifie pas une transcendance désincarnée, allant au-delà de la matière, pure verticalité; au contraire, elle signale l'extase s'inscrivant dans la matière incarnée de l'homme. L'infini est ici dévoilé par une extase matérielle menant la pensée finie humaine à envisager le dépassement de sa propre finitude. Cette transcendance de l'infini signe en effet la verticalité du temps pur sur lequel repose l'extase éprouvée dans l'imaginaire éveillée par la qualité affective enseignant le refus du mal.

Camus n'a-t-il pas voulu être baptisé par l'église dans les dernières années de sa vie<sup>16</sup>? Si ce désir de l'auteur est vrai ou pas, nous ne pouvons pas le savoir. Mais au moins pouvons-nous peut-être comprendre la signification d'envisager le dépassement de la révolte et de l'absurde, au moment où la révolte enseigne à l'homme l'impossibilité radicale de construire le bien dans le monde sans provoquer plus de souffrance; et au moment où l'évidence de l'absurde de la condition humaine conduit l'homme à une pensée nihiliste qui n'est plus une étape intermédiaire du procès historique de compréhension, mais la vérité essentielle soutenant les relations humaines.

Nous avons déjà écrit dans notre travail sur la relation entre l'idée de beau, l'idée de vrai et l'idée de bien. Nous y avons précisé que nous avons commencé à lire la trajectoire de

---

<sup>16</sup> Howard Mumma écriture une œuvre racontant des rencontres avec Albert Camus pendant lesquelles le philosophe français posait des questions au théologien sur la Bible qu'il lisait alors avec beaucoup d'attention et d'intérêt. Pendant une de ces rencontres peu de jours avant l'accident qui a causé la mort de Camus, celui-ci demandait au théologien d'être baptisé de nouveau. Mumma écrit : "Albert olhou-me bem diretamente e, com lagrimas nos olhos, afirmou: - Howard, eu estou pronto. É isso que eu quero. É com isso que quero comprometer a minha vida" (p. 107). Camus parle ici du baptême et de son entrée dans l'église. Mais Mumma lui demande: "- Mas Albert, você já foi batizado?" Camus répond: "- Sim, quando criança... mas não significou nada para mim. Foi algo que fizera comigo, não mais significativo que um aperto de mão" (p. 108). À ce moment-ci Mumma explique à Camus que pour la doctrine chrétienne le baptême de l'enfant est suffisant et qu'il n'a pas besoin d'un nouveau baptême, mais Camus riposte: "- Mas me parece certo que eu seja batizado agora que eu gastei todos esses meses lendo e discutindo a Bíblia com você..." (p. 108). Mumma montre à Camus que ce n'est pas le baptême qu'il lui faut mais l'adhésion à l'église, le compromis avec les questions publiques et communautaires de la foi. Mais Camus répond: - Não posso pertencer a nenhuma igreja. Isso não é algo que você poderia fazer? Algo entre nós?" (MUMMA, Howard. *Albert Camus e o teólogo*, p. 110).



compréhension s'inscrivant dans les deux récits camusiens comme celle qui, en étant écrite dans le registre de l'œuvre d'art et poursuivant alors l'idée de beau, se transformait en discours philosophique se rapportant à l'idée de vrai. Mais, ensuite, par la lecture qui envisage l'écriture comme moyen d'ouverture de l'espace de l'imaginaire où s'inscrit les limites de l'horizon de représentation, espace où se dévoile l'absence de l'autre au sein de la trajectoire d'auto-compréhension du sujet de l'écriture; par cette lecture nous passons à envisager les textes de Camus, non plus comme des récits poursuivant l'idée de vrai, mais visant à l'idée de bien.

Dès lors, en suivant les enseignements de la philosophie de Levinas, nous percevons que l'idée de bien ne s'inscrit ni dans le registre de l'ontologie se rapportant au vrai ni dans le registre de l'esthétique se rapportant au beau. En effet, nous percevons que le discours littéraire de Camus vise à accomplir une parole authentique; non pas l'authenticité comprise comme celle produisant le discours d'auto-affection de la conscience qui se dédouble par le dialogue silencieux du sujet avec soi-même dans la solitude de la monade constituante, mais, au contraire, l'authenticité comprise ici comme moyen de communication des consciences différentes et diverses; consciences qui ne se placent pas nécessairement dans le même horizon de compréhension. Puisque nous percevons que l'œuvre de Camus, s'instituant par les trois catégories du discours littéraire, vise en effet à dépasser les cercles de compréhension inscrits dans les limites du récit. Nous percevons que l'œuvre vise à aller au-delà d'elle-même; elle vise à permettre l'inscription du cercle de l'interprétation. Alors, nous pensons que l'écriture vise à dépasser les cercles constituant le discours du récit, pour dévoiler le cercle de la lecture. Et ce dépassement se produit à travers une rupture radicale. Non pas une rupture qui est le prolongement de la compréhension par l'élargissement de la perception se développant d'un cercle à l'autre, suivant ainsi le parcours linéaire et dialectique de la compréhension; mais, au contraire, une rupture présentant un saut allant au-delà des limites du récit, pénétrant dans le monde de l'autre: le lecteur.

Finalement nous comprenons que le discours visant à la communication est le discours de la parole authentique produisant le dialogue de l'écrivain et du lecteur par le biais du sentiment que l'œuvre porte sous forme d'*a priori*. Alors, l'écriture d'Albert Camus ne formalise ni discours esthétique ni discours ontologique ni discours philosophique, mais un discours essentiellement éthique. Mais l'écriture camusienne est aussi ontologie, philosophie et art, car tous ces discours reposent sur l'impératif originaire d'ordre éthique. Impératif signalant

l'exigence de donner la parole à l'autre, de lui offrir l'espace abstrait de l'imaginaire où s'inscrit le temps pur permettant au *Dasein* de temporaliser son exister à travers le récit.

Le don de l'écriture est l'espace immatériel où se produit la communication des âmes; où se réalise la transformation de la matière de l'homme; où s'inscrivent la parole et le langage; lieu diaphane où se produit la spiritualité de l'homme, son humanité. Art, philosophie, ontologie sont originellement un don de l'œuvre à l'autre. Offre de l'espace de l'imaginaire où le lecteur pourra exercer sa liberté d'être absolument autre. Car, dans l'espace éthique de la création, le lecteur n'est pas un prolongement de l'écrivain; il n'est pas un double de l'auteur qui parle dans le silence de la conscience devenue une île solitaire planant dans l'océan sans fin d'une vie sans mort, comme celle où habite Clamence. Au contraire, dans l'écriture inscrite dans le registre éthique de la communication, le lecteur est un homme qui inscrit des éclats de lumière, des hypostases, des soleils, sur le cours de l'eau existentiel de l'écriture. Alors, libre, le lecteur pourra dépasser à la fois le soleil du héros, le soleil de la cour judiciaire - qui est celui du narrateur - et le soleil de l'être-pour-la-mort de l'écrivain à la fin de *L'Étranger*. Puisque dès lors le lecteur rencontre la signification de l'être-pour-la-mort-de-l'autre, qui est la signification pointant dans *La Chute* lorsque l'auteur reprend son œuvre de jeunesse pour demander: qui couchera sur le sol pour nous sauver?

Et c'est *La Mer au plus près* qui révèle la signification qui ne se prononce pas explicitement par le discours de l'esprit du monde dans *La Chute*, mais qui s'affirme quand même dans et par l'écriture. Dans ce récit-là, le soleil rentre dans la substance profonde de la mer; et, à ce moment-ci, l'écrivain comprend l'acceptation sur laquelle se fonde l'idée de bien par laquelle il forge son écriture: "Ce jour-là, je reconnus le monde pour ce qu'il était, je décidai d'accepter que son bien fût en même temps malfaisant et salutaire de ses forfaits. Ce jour-là, je compris qu'il y avait deux vérités dont l'une ne devait jamais être dite"<sup>17</sup>.

Et cette vérité qui ne devra jamais être dite est celle qui ne possède pas de substance dans le monde, qui est le néant menant l'homme à la poursuite de son contraire. Cette vérité qui ne devra jamais être dite est celle qui parle du mal qui ne s'inscrit dans le monde que par le refus de l'homme; refus annonçant la valeur originaire enseignant l'idée de bien. Puisque c'est l'idée de bien qui soutient le cours existentiel de l'écriture camusienne permettant que chaque acte d'écrire puisse produire un nouvel éclat de lumière capable de forger un nouveau soleil dans la matière

---

<sup>17</sup> *Op.Cit*, p.185.

maritime. Cette vérité qui ne devra jamais être dite parle du mal qui n'est que la main gauche de Dieu<sup>18</sup>. Le contraire du bien. Et la vérité qui devra par la lecture être redite est celle parlant de l'idée de bien sur lequel se fonde le refus du mal.

Dès lors, Albert Camus accepte sa mort, car il sait que l'homme doit accepter sa mortalité. Mais, désormais, l'auteur sait que le soleil de deux heures n'est pas forcément toujours le même soleil, puisqu'il comprend que le soleil du meurtre d'hier pourra être remplacé par le soleil de l'écriture. Puisque celle-ci est un don offert au lecteur à venir. Puisque, par la création de l'œuvre de désœuvrement, le sujet de l'écriture dort sur le sol pour sauver au moins l'âme des enfants qui naîtront au futur de l'écriture d'aujourd'hui: "Je doute parfois qu'il soit permis de sauver l'homme d'aujourd'hui. Mais il est encore possible de sauver les enfants de cet homme dans leur corps et dans leur esprit. Il est possible de leur offrir en même temps les chances du bonheur et celles de la beauté"<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> C'est Ricœur qui écrit sur la dialectique cassée lorsqu'il réfléchit à la philosophie de Karl Barth. Ricœur écrit : "Em que sentido esta dialética embora quebrada merece o nome de dialética? O nada também vem de Deus, mas em outro sentido, diferente da proveniência da criação boa, isto é, par Deus, elege (no sentido da eleição bíblica), é rejeitar algo que, por ser rejeitado, existe sob o modo de nada. Este lado de rejeição é de alguma forma 'a mão esquerda de Deus'. 'O nada é o que Deus não quer. Ele só existe porque Deus não o quer'. De outro modo, o mal só existe como objeto da cólera de Deus" (RICŒUR, Paul. *O mal, um desafio à filosofia e à teologia*, p. 45).

<sup>19</sup> Prométhée aux enfers. In: *L'Été*, p. 125.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages de Camus:

- CAMUS, Albert. *Actuelles. Chroniques 1944-1948*. Paris: Gallimard, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Actuelles II. Chroniques 1948-1953*. Paris: Gallimard, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Actuelles III. Chroniques Algériennes*. Paris: Gallimard, 1958.
- \_\_\_\_\_. *A morte feliz*. Trad. Vlarie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Caligula*. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Carnets*. In: LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, vol. 10, n. 109, janvier, 1962.
- \_\_\_\_\_. *La Chute*. Paris: Gallimard, 1956.
- \_\_\_\_\_. *La Peste*. Paris: Gallimard, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Le Discours de Suède*. Paris: Gallimard, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Les Justes*. Paris: Gallimard, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Le Malentendu*. Paris: Gallimard, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- \_\_\_\_\_. *L'Envers et l'endroit*. Paris: Gallimard, 1958.
- \_\_\_\_\_. *L'État de siège*. Paris: Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1971.
- \_\_\_\_\_. *L'Exil et le royaume*. Paris: Gallimard, 1957.
- \_\_\_\_\_. *L'Homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Noces suivi de L'Été*. Paris: Gallimard, 1959.
- \_\_\_\_\_. *O primeiro homem*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca & Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

\_\_\_\_\_. “Réflexion sur la guillotine”. In: *Réflexion sur la peine capitale* (en collaboration avec Arthur Koestler). Paris: Calmann-Lévy, 1957.

## **Études critiques sur Albert Camus:**

ARONSON, Ronald. *Camus et Sartre, Amitié et Combat*. Paris: Alvik, 2005.

BARTHES, Roland. “L’écriture et le silence”. In: *Le Degré zéro de l’écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Crítica*. Vol.2. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. “Le roman de *L’Étranger*”. In: *Faux pas*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. “Le mythe de Sisyphe”. In: *Faux pas*. Paris: Gallimard, 1971.

CHAGAS, Maria Clara Duet. *Le Désir et le silence dans L’Étranger d’Albert Camus*. Dissertation de maîtrise par U.F.R.G.S, 2000.

CHAGAS, Wilson. “Albert Camus e a lógica de absurdo”. In: *Mundo e contramundo*. Porto Alegre: Ed. URGs, 1972.

CHAVANES, François. *Albert Camus, un Message d’espoir*. Paris: Cerf, 1996.

FITCH, B.T. *Narrateur et narration dans L’Étranger d’Albert Camus. Analyse d’un fait littéraire*. Paris: Archives de lettres modernes, 1968.

GONZÁLES, Horácio. *Albert Camus*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem. Mundo, absurdo e revolta*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1971.

LEBESQUE, Morvan. *Camus*. Paris: Seuil, 1963.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline et alii. *Camus. Les Critiques de notre temps*. Paris: Garnier, 1970.

LÉVI-VALENSI, Jaqueline. *La Chute d’Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. *Réflexions sur le terrorisme*. Paris: Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. *La Peste d’Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1991.

LUPPÉ, Robert. *Albert Camus*. Paris: Éditions du temps présent, 1951.

- LLOSA, Mário Vargas. “Albert Camus e a moral dos limites” In: *Contra o vento e a maré*. Trad. Carlos Jorge Rio Branco Bailly. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- MATHIAS, Marcelo Z., *A felicidade em Albert Camus. Aproximação à sua obra*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- MOELLER, Charles. “Albert Camus ou l’honnêteté désespérée”. In: *Littérature du XX<sup>e</sup> siècle et christianisme*. Paris: Casterman, 1954.
- MUMMA, Howard. *Albert Camus e o teólogo*. Trad. Paulo Roberto Purim. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002.
- NGUYEN-VAN-HUY, Pierre. *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*. Neuchâtel: De la Baconnière, 1968.
- NICOLAS, André. *Camus*. Paris: Seghers, 1973.
- PINGAUD, Bernard. *L’Étranger d’Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1992.
- REY, Pierre-Louis. *L’Étranger de Camus*. Paris: Hatier, 1970.
- RICCEUR, Paul. “O homem revoltado”. In: *A região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *Explication de “L’Étranger”*, In : *Situation I*, Gallimard, Paris, 1947.
- SIMON, Pierre-Henri. “Albert Camus ou A invenção da justiça”. In: *O homem em processo*. Trad. Mário Sepúlvena. Lisboa: Portugalia, 1967.
- TODD, Oliver. *Albert Camus, uma vida*. Trad. Monica Stanhel. Rio de Janeiro: Record, 1998.

### **Études philosophique et théoriques:**

- ALES BELLO, Angela. *Fenomenologia e ciências humanas: psicologia, história e religião*. Trad. Miguel Mahfoud & Marina Massimi. São Paulo: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *L’Air et les songes*. Paris: José Corti, 1965.
- \_\_\_\_\_. *La Dialectique de la durée*. Paris: Quadrige/PUF, 1993
- \_\_\_\_\_. *La Poétique de l’espace*. Paris: PUF, 1967.

\_\_\_\_\_. *La Poétique de la rêverie*. Paris: Quadrige/PUF, 1993.

\_\_\_\_\_. *La Psychologie du feu*. Paris: Gallimard, 1949

\_\_\_\_\_. *La Terre et la rêverie*. Paris: José Corti, 1971.

\_\_\_\_\_. *L'Eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Trad. Emerson Xavier da Silva & Gilda Sodré Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAILHACHE, Gerard. *Le Sujet chez Emmanuel Levinas*. Paris: PUF, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris: Edition Seuil, 1977.

\_\_\_\_\_. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil,

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Editora 70,1987.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1973.

BERGER, Gaston. *Le cogito dans la philosophie de Husserl*. Paris: Aubier, 1941.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BOCHÉNSKI, I.M. *La Philosophie contemporaine en Europe*. Paris: Payot, 1951.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: EDUSP, 1990.

- BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e finitude*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BOURGEOIS, Bernard. *Hegel, os atos do espírito*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg & Mariam Schnaiderman São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin & Lúcia Melim. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1920.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. Trad. Brandão, Eduardo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Viver*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* São Paulo: Centauro, s/d.
- DASTUR, Françoise. *A morte, ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Heidegger e a questão do tempo*. Trad. João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luis Orlandi & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Maria Oliveira. vol. 2, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995
- \_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* Trad. Bento Jr. Prado & Alberto Alonso Muños. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A voz e o fenômeno*. Trad. Maria José Semião & Carlos Aboin Brito. Lisboa: Edições 70, 1996.
- \_\_\_\_\_. *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.



\_\_\_\_\_. *Força de lei*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Christian. *Heidegger: introdução a uma leitura*. Trad. Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luis Arthur Nunes & Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

\_\_\_\_\_. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Ome second. Paris: Presse Universitaire de France, 1953.

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Bordas, 1984.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

ECO, Umberto & MARTINI, Carlo Maria. *Em que crêem os que não crêem?* Rio de Janeiro: Record, 2004.

ÉTUDES PHÉNOMÉNOLOGIQUES. *Emmanuel Levinas*. Grèce: Edition Ousia, tome VI, n. 12, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise, uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo. E.P.U, 1989.

HANNAH, Arendt. *A vida do espírito. O pensar, o querer, o julgar*. Trad. Abranches, Antônio, Almeida, César Augusto R. e Martins, Helena. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- HAAR, Michel. *Heidegger e a essência do homem*. Trad. Ana Cristina Alves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trd. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Kant et le Problème de la métaphysique*. Trad. Alphonse Waelhens. Paris: Gallimard, 1953.
- HYPOLITE, Jean. *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*. Paris: Aubier, 1946.
- HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- HUSSERL, Edmond. *Méditations cartésiennes, introduction à la phénoménologie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1947.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*. Paris: Champs Flammarion, 1977.
- \_\_\_\_\_. *L'Ironie*. Paris: Champs Flammarion, 1979.
- JOLIVET, Régis. *Les Doctrines existentialistes, de Kierkegaard à J-P. Sartre*. Lyon: Éditions De Fontenelle, 1948.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud à Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de EDUERJ, 2002.
- LACAN, Jacques. *O eu na teoria de Freud na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Cristine Laznik Penot & Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LADRIÈRE, Jean. *A articulação do sentido*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: EDUSP, 1977.
- LE CLÉZIO, J. M. G. *L'Extase matérielle*. Paris: Gallimard, 1967.
- LEFORT, Claude, *Sur une Colonne absente. Écritures autour de Merleau-Ponty*. Paris: Gallimard, 1978.
- LÉVINAS, Emmanuel. *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1986.
- \_\_\_\_\_. *De l'Existence à l'existant*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Entre nous, Essais sur la penser-à-l'autre*. Paris : Grasset, 1991.

- \_\_\_\_\_. *L'Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Kluwer Academic, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Le Temps et l'autre*. Paris: Quadrige / PUF, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Totalidade e infinito*. Trad. Ribeiro, José Pinto. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 24, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *La Phénoménologie*. Paris: Presse Universitaire de France 1982.
- MELO, Nélvio Vieira de. *A ética da alteridade em Emmanuel Levinas*. PortoAlegre: EDIPUCRS, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- \_\_\_\_\_. *La Prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Les Relations avec autrui chez l'enfant*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NOVAES, ADAUTO. Org. *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- NOVAES, ADAUTO. Org. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- REVUE DE LA MÉTAPHYSIQUE ET DE LA MORALE. *Subjectivité et langage*. Paris: PUF, Avril-juin, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão Dionisíaca do mundo*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes & Maria Cristina dos Santos de Souza. São Pulo: Martis Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RICCEUR, Paul. *Da interpretação; ensaios sobre Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação e ideologia*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- \_\_\_\_\_. *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O conflito de interpretações; ensaios de hermenêutica*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O mal, um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Science et idéologie”. In. *Revue Philosophique de Louvain*. Mai, 1974.
- SARTRE, Jean-Paul & FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *L’Être et le néant, essai d’ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1950.
- STAROBISNSKI, Jean. *L’Œil vivant II. La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.
- STEIN, Ernildo. *A questão do método na filosofia; um estudo do modelo heideggeriano*. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e metafísica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História e ideologia*. Porto Alegre: Movimento, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Seis estudos sobre “Ser e tempo”*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- TIM de SOUZA, Ricardo & FERNANDES de OLIVEIRA, Nythamas (org.) *Fenomenologia hoje; existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- WINE, Noga. *A sublimação e o advento do sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.