

Fiche portant sur le roman L'Étranger d'Albert Camus.

I Résumé du roman.

II Analyse globale du sens de l'œuvre.

III Analyses de scènes clés du roman (ce sont ces scènes qui sont indiquées dans le descriptif, il est évidemment possible d'en évoquer d'autres).

I Résumé de L'Étranger, Albert Camus.

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre 1 : annonce de la mère de Meursault. Meursault se rend à l'asile : le directeur, le concierge. La nuit à la morgue. Le cortège, l'enterrement

Chapitre 2 : samedi : lendemain de la mort de la mère de Meursault. Baignade avec Marie Cardona au port. Instants passés avec elle. L'inaction de Meursault un dimanche durant

Chapitre 3 : Meursault au bureau. La pause à 12.30 avec son collègue Emmanuel. Le vieux Salamano et son chien. Raymond Sintès.

Chapitre 4 : Meursault et Marie à la plage. La querelle chez Raymond Sintès, le gendarme. Meursault accepte de témoigner en faveur de R. Sintès. La fuite du chien de Salamano. La tristesse de Salamano

Chapitre 5 : Sintès invite Meursault pour le week end au cabanon de Masson (un ami de Sintès). Un danger menace Sintès. Meursault se voit proposer par son patron un poste à Paris. Cette proposition le laisse indifférent. Marie demande Meursault en mariage. Il s'en moque, mais accepte. Le dîner chez Céleste. Discussion avec Salamano

Chapitre 6 : le dimanche, au cabanon de Masson, sur le bord de la plage. Le groupe d'arabes. Les joies de la baignade. La bagarre et la blessure de Sintès. Le face-à-face à la source. Peu après, le meurtre de l'arabe.

DEUXIÈME PARTIE

Chapitre 1 : interrogatoires chez le juge d'instruction. Rencontre avec l'avocat. La scène du crucifix. Onze mois d'instruction.

Chapitre 2 : incarcération de Meursault. La visite de Marie. Comment Meursault tue le temps.

Chapitre 3 : l'entrée de Meursault dans le box des accusés. L'ouverture du procès. L'appel à la barre du directeur de l'asile. L'appel à la barre du concierge de l'asile. L'appel à la barre de Tomas Pérez, le dernier petit ami de la mère de Meursault. L'appel à la barre de Céleste. L'appel à la barre de Marie. L'appel à la barre de Masson et de Salamano. L'appel à la barre de Raymond Sintès. Retour à la prison.

Chapitre 4 : la longue plaidoirie du procureur. Meursault, n'ayant pas son mot à dire, se sent absolument étranger au débat. La réplique de l'avocat. Condamnation de Meursault à la peine de mort.

Chapitre 5 : la machine qui donne la mort. Réflexions de Meursault sur le pourvoi possible, la mort et la grâce présidentielle. La visite de l'aumônier, la réaction violente de Meursault à son égard, Meursault, « l'Antéchrist ». La résignation, l'acceptation de la mort, l'attente de l'exécution.

Bref résumé du roman

A Alger dans les années 1930. Un employé de bureau nommé Meursault – le narrateur – raconte, sur un mode où prime la sensation, comment il apprend la mort de sa mère, l'enterre

puis, le lendemain même, noue une relation amoureuse avec une jeune femme, Marie Cardona. Meursault se lie ensuite avec son voisin de palier, Raymond Sintès, au point de prendre parti dans une vilaine affaire que ce dernier vient d'avoir avec des Arabes, parents de sa maîtresse mauresque. Invité à la plage par Raymond, Meursault est entraîné dans une rixe au cours de laquelle il tue sans le vouloir, avec un revolver, un des Arabes qui les ont suivis jusque-là.

La seconde partie du récit débute après l'arrestation de Meursault : apprentissage de la prison, interrogatoires, visite de Marie et procès. Les témoignages interprétés de façon accablante et l'attitude déconcertante de Meursault donnent de lui une image d'un monstre d'insensibilité. Meursault est condamné à mort, plus pour avoir eu des fréquentations contestables et n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère que pour le meurtre de l'Arabe. Dès lors, il essaie de ne pas trop compter sur un pourvoi en cassation et affronte lucidement le verdict. Après avoir violemment refusé l'aide de l'aumônier, il parvient, en paix avec le monde et lui-même, à accepter le rôle que la société lui fera jouer le jour de son exécution.

II analyse globale du sens de l'œuvre.

A. Le titre

Temps d'écriture très long : dès 1935, Camus rédige des notes, conserve des anecdotes, des idées pour le roman auquel il ne s'attelle définitivement qu'en 1939. Plusieurs titres : au départ, *Meursault*, puis *La pudeur*, *Un Homme Libre*, *Un homme heureux*, *Un homme pas comme les autres*. On voit à travers les différents titres l'évolution du contenu du roman, dont ils révèlent les différentes réflexions et les différents thèmes. Intéressant de voir les facettes assez opposées de Meursault à travers les adjectifs utilisés. NB : Camus signe ses articles dans *Le Soir* républicain du pseudonyme Jean Meursault : un nouveau « Mme Bovary c'est moi ! » (pour reprendre la célèbre phrase-cri-du-cœur de Flaubert).

Quelles sont les différentes significations que l'on peut donner au titre ? Pourquoi *L'étranger* ?

- Qui est d'une autre nation : M est un Français qui vit en Algérie (mais L'Algérie est un département français et l'action se déroule avant les événements qui, à partir de 1956 –ou 1945- vont conduire à l'indépendance en 1962. Camus est né en Algérie et il sera favorable aux idées nationalistes).
- Qui n'appartient pas à un groupe (social, familial) (différent, distinct, isolé) : ne respecte pas les conventions sociales (deuil, fume à l'enterrement, relation avec Marie et film comique, avec Fernandel, le lendemain).
- Etranger à quelqu'un, inconnu : M nous paraît étrange (différent de « étranger ») : On ne le connaît pas bien à la fin et les autres personnages non plus. Etranger à lui-même (il ne se reconnaît pas dans le miroir, il est sérieux alors qu'il sourit).
- Etranger à quelque chose : indifférent devant son patron, devant Marie 69-70, déconcerte son avocat, indifférent à la mort de sa mère (ça m'est égal).

Mais, avant son jugement, M ne se sent pas un étranger : il est en accord avec la nature (il aime la mer, le soleil). Il ne se pose pas de questions à propos des rapports humains, il les vit et s'en étonne (quand Raymond lui offre son amitié ou Marie son amour). Sa passivité peut nous sembler étrange (passe des journées entières à son balcon ; routine bureau-manger ; ne vit plus que dans une seule pièce ; ne descend pas chercher du pain...).

Changement avec le procès : M se sent étranger, impression que l'affaire est traitée en dehors de lui (153-154). Il assiste à son procès comme à un spectacle, il est dépaysé car il n'y a pas été préparé (étranger à cette affaire). On le tient à l'écart alors qu'il devrait avoir le premier rôle (satire de la justice qui fonctionne en ignorant le principal intéressé). De même qu'il n'était pas lui-même lors du meurtre, le soleil l'avait changé.

B. Les aspects biographiques

1. Le goût de la vie

« Si je n'ai pas dit tout le goût que je trouve à la vie, toute l'envie que j'ai de mordre à pleine chair, si je n'ai pas dit que la mort même et la douleur ne faisaient qu'exaspérer en moi cette ambition de vivre, alors je n'ai rien dit », lettre à Jean de Maisonseul, 1937.

Cf le titre « Un homme heureux », les joies de la vie évoquées (femmes, baignade, soleil, même la fin du texte, la recherche désespérée du bonheur dans la prison, etc.

2. La figure de la mère

Sans doute partiellement biographique. Intérêt particulier dans les notes de Camus sur l'écriture de textes évoquant les rapports fils/mère. Fusionne plusieurs textes antérieurs tirés des carnets.

Voir comment l'attachement à la mère est très fort dans l'œuvre : « Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle ». Condamne tout jugement sur sa mère et sur son attitude par rapport à elle. P.120. Respect certain de la mère, voir également le nom « maman », qui finalement marque, à l'opposé de l'apparente froideur, un véritable attachement filial.

3. La mort

Dès 1937, maladie pulmonaire d'Albert Camus qui menace d'être fatale. Roman qui traite justement du paradoxe entre angoisse de mort et désir effréné de vivre (qui se nourrit de cette dernière). On retrouve dans les Carnets de cette époque ces mêmes réflexions. Finalement, la fin de l'œuvre laisse apparaître une forme possible de bonheur, de conciliation de ces deux positions. C'est dans la contemplation lucide du monde et de lui-même que Meursault finit par trouver le bonheur : « 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 ».

C. Jugements de Camus

« *L'Étranger* décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde. » (*Carnets*, II, éd. Gallimard, p. 36)

« *La Peste* a un sens social et un sens métaphysique. C'est exactement le même. Cette ambiguïté est aussi celle de *L'Étranger*. » (*ibid.*, p. 50)

« Dès l'instant où l'on dit que tout est non-sens, on exprime quelque chose qui a du sens. 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. »

C. Les techniques narratives

Le récit est à la première personne, ce qui marque la place prédominante du narrateur. Usage presque constant du participe passé, parfois du présent de l'indicatif. Sens rétrospectif du passé composé, évidemment. Normalement, le passé composé montre des actions achevées mais ayant des répercussions sur le temps présent. Mais le passé de Meursault est tellement résumé, réduit à des indications lapidaires, qu'il semble mécanisé. Les phrases courtes, à l'apparente simplicité, réduisent les actions à leur simple procès, sans réelles implications. Par ailleurs, l'ajout du présent de narration ancre plus encore la parole du narrateur dans le présent.

Enfin : aucun retour réel dans le passé, et aucune projection dans le futur. (Cf la proposition du patron : pas d'évolution de carrière souhaitée, car aucune projection possible dans l'avenir. Tout est centré sur l'instant présent, temps isolé, complètement différent du roman traditionnel).

L'Étranger : Le personnage de Meursault et les sens

Un personnage imprégné de sensations

1. Meursault, un « animal » primitif ?

L'omniprésence du ciel, du soleil dans tous les épisodes ou presque : Meursault comme un baromètre de l'univers physique.

Enterrement de la mère : notations sur la chaleur, la lumière plus ou moins intense

Moments d'intimité avec Marie : éléments du corps féminin qu'il désire, sensations du toucher et de l'odorat, plaisirs charnels dans les bains en communion avec la nature ;

A tout instant en communication avec l'univers de couleurs et de bruits : « le ciel était vert », qui sont facteurs de satisfaction ou d'ennui.

2. Meursault, prisonnier de ses sens

Les éléments et les sensations peuvent se retourner contre lui : c'est le sens du chapitre 6 où le meurtre narré du point de vue du criminel finit par ressembler à un acte de légitime défense contre l'agression d'un soleil et d'une chaleur hostiles. Point de rupture de l'équilibre de son existence précaire, clairement signalé par le texte. Dans le dernier chapitre, la symbolique de l'aube assimilée à la possibilité de la grâce fait du soleil un élément ambivalent, source de vie ou bien de mort, puisque c'est à l'aube aussi qu'on exécute les condamnés. La mort est aussi comparée à une montée, une « ascension en plein ciel ».

Le personnage de Meursault et la question du sens

Un personnage privé de signification

1. **Un temps absurde** : avec de telles dispositions psychologiques, Meursault est soumis au temps présent, incapable de se projeter dans un avenir : au chapitre 5, il décline les projets d'avenir de son patron, de sa « fiancée ». Pendant le réquisitoire du procureur, il comprend son propre fonctionnement mais échoue à l'expliquer : « j'étais toujours pris par ce qui allait arriver ». Dans l'isolement de sa cellule il affronte le problème du temps en face « toute la question, encore une fois, était de tuer le temps » et grâce à la recréation de souvenirs de liberté finit par trouver « qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison ». Cette « prison », c'est peut-être lui-même.
2. **L'absence à soi et aux autres** : Meursault est une énigme vivante aux autres d'abord : étonnement et indignation des autres devant son indifférence à l'amour, à la mort, scandale pour le juge d'instruction qui le traite d'antéchrist, pour le procureur qui juge l'homme sans cœur, sans larmes devant le tombeau de sa mère... Mais il est une énigme pour lui-même : en prison, dans le fond de sa gamelle, il reconnaît avec peine son propre reflet. Cette impossibilité de « réfléchir » aux deux sens du terme, c'est à dire renvoyer une image et penser, fait de lui un aveugle : « itinéraire d'aveugle » dit-il p 148. Ainsi, pendant le procès, par un effet de dédoublement étrange, il a en fixant le public « l'impression bizarre d'être regardé par moi-même ».

III Analyse de scènes clés de l'œuvre de Camus.

A : l'incipit, du début à « prendre des tickets et faire deux heures de route. ».

L'incipit, ou plus précisément la première phrase de L'étranger est une phrase célèbre : « Aujourd'hui, maman est morte ». Célèbre sans doute par l'étrange choix que de commencer un roman par un aussi sinistre événement, mais également parce qu'elle donne immédiatement le ton de l'œuvre, et qu'elle nous fait d'emblée entrer dans cette technique narrative si particulière, entre le récit et le discours.

En quoi cette plongée dans l'intériorité du narrateur est-elle également une plongée dans une nouvelle conception du romanesque ?

Nous chercherons donc à comprendre les raisons du malaise certain qui saisit le lecteur à la première lecture, mais surtout à en déduire les implications dans la construction du personnage ambigu qu'est Meursault.

Une écriture désincarnée...

La découverte d'une intériorité

Première personne et temps de l'écriture

Omniprésence du Je, choix des marqueurs temporels « aujourd'hui », « hier », « demain », « dans l'après-midi », « demain soir » : ils tendent vers le journal intime. Cependant, nous

n'en avons pas les indices traditionnels (écriture sous forme de notes, indications de lieu et d'heure de l'écriture). Pas de logique narrative propre à ce genre.

Néanmoins, par emploi du passé composé, du présent de l'indicatif, du futur, nous sommes évidemment dans une forme de discours qui nous donne à voir l'intériorité d'un personnage, d'une conscience.

Personnage dont nous apprenons le nom par le hasard des événements racontés : « Mme Meursault », dit le directeur de l'asile, tout comme nous ne pouvons que deviner que l'action se passe à Alger. Ce qui ajoute encore à l'illusion du journal intime.

Pour conclure : temps isolant, et lecteur isolé dans le présent qui se déroule sous ses yeux. Mise à nu d'une conscience.

Oralité apparente du discours

L'oralité apparente du discours va dans le même sens que les remarques précédentes. Phrases apparemment très simples : voir les trois premières lignes. Le discours est à peine plus construit que le télégramme retranscrit dans le premier paragraphe. Écriture parfois même sous forme de notes : « cela ne veut rien dire », « toujours à cause de l'habitude », « C'était vrai ». Phrases réduite parfois à la plus simple construction grammaticale possible : noter par exemple la récurrence du schéma Sujet-Verbe-Complément. Les propositions sont placées de manière extrêmement classiques : « Comme il était occupé, j'ai attendu un peu ».

Marque du journal intime, mais également gage de vérité. Pas de réel mise en doute de la véracité des événements relatés : pas de soupçon du lecteur. Renforce d'autant plus cette entrée dans la vie – la conscience – du héros.

Successions d'actions mécanisées

Un premier malaise cependant apparaît très rapidement. La succession des événements est extrêmement brève, puisque les faits sont consignés de la manière la plus épurée possible. Par ailleurs, l'absence assez frappante de termes de liaison (asyndètes) crée l'illusion d'une succession d'actions mécanisées : « l'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. » au lieu de « l'asile est à deux kilomètres du village. **(alors)** J'ai fait le chemin à pied. **(et)** J'ai voulu voir maman tout de suite. » (entre parenthèses, mes ajouts).

Découverte d'une intériorité, certes. Mais d'une intériorité particulière qui, si elle semble s'offrir totalement au lecteur sans faire la moindre impasse sur les actions vécues, n'en est pas moins problématique par sa neutralité évidente. Le lecteur se trouve alors face à un genre romanesque inhabituel, et perd rapidement ses repères.

Une rupture avec les codes traditionnels du roman

L'absence frappante de descriptions

Outre le style, la temporalité particulière, la description est également source de malaise. Ou plutôt l'absence de descriptions.

Cet incipit fait apparaître un certain nombre de personnages, dont aucun n'est décrit. Ainsi, la mère du « maman est morte » n'est-elle jamais l'objet d'une description, alors même qu'elle

est au centre de la narration de cet extrait. De la même manière, Le patron, Céleste, Emmanuel, Le concierge, le militaire sont réduits à leurs simples prénoms ou fonction, ainsi qu'à leurs propos. Seul le directeur de l'asile a droit à un semblant de description : « C'était un petit vieux », « il m'a regardé de ses yeux clairs ». Elle est cependant réduite à son minimum, et on ne sort ni de l'expression courante (petit vieux) ni de la construction grammaticale simpliste (yeux clairs).

Les lieux ne sont pas davantage l'objet de description. Finalement, les actions n'en prennent que plus d'importance encore, puisque le récit tout entier se concentre sur leur enchaînement.

Vers une complète objectivité

L'étude des temps et des personnes du récit nous conduirait à parler en termes d'énonciation d'une focalisation interne (chaque événement est vu à travers les yeux du narrateur). Cependant, l'absence de description s'accompagne d'absence presque totale de subjectivité, d'implication personnelle de Meursault. Attention : il nous donne bien ses pensées, nous explique ses choix. Mais il le fait sans jamais mentionner une quelconque implication affective : « J'ai dit « oui » pour ne plus avoir à parler ». Mais on ne sait pas pourquoi il ne veut pas parler... Face à ce laconisme de l'expression, le lecteur est amené à formuler lui-même ses interprétations. Quoi qu'il en soit, l'impression d'objectivité est totale, de neutralité pourrait-on dire. Les autocorrections vont d'ailleurs dans le même sens, en montrant la volonté ferme de ne dire que le vrai : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier. Je ne sais pas ».

Coller au plus près du réel ?

On se demande alors le but de ces exigences du récit. Est-ce dans un but réaliste ? Pour créer une écriture qui colle complètement au réel ? Cependant, le refus des descriptions tend à nier ce choix du réalisme. C'est au plus près de la conscience de Meursault que cette écriture nous place.

Le degré zéro de la conscience

Isolement du temps présent

À cause des temps utilisés (passé composé, présent et futur simple), l'expression de la temporalité du narrateur est réduite au minimum. Impression que seuls les termes hier-aujourd'hui-demain sont pertinents dans la conscience de ce dernier. Isolement du présent de l'indicatif, qui reste la seule référence possible du narrateur : « Aujourd'hui », « hier » « enterrement demain ». Les trois instances temporelles apparaissent – et sont clairement mises en relief – dès les premières lignes du roman. On a l'impression que le narrateur ne peut ni se souvenir au-delà, ni se projeter plus loin que les « deux jours » de congé dans l'avenir.

Disparition d'une échelle de relativité

À ce temps réduit à sa plus simple linéarité, s'ajoute un récit des événements qui semble faire abstraction de toute échelle d'importance. C'est peut-être cela d'ailleurs qui, dès l'incipit, crée

ce malaise assez perceptible. Finalement, se poser la question de la date exacte de la mort de sa mère, parler au patron, rencontrer le directeur de l'asile sont des actes aussi essentiels pour le narrateur qu'expliquer pourquoi Emmanuel a une cravate noire ou de préciser qu'il a fallu attendre un peu le directeur. Les événements s'enchaînent les uns aux autres dans la même linéarité, dans la même neutralité que le temps.

Aucune implication personnelle du héros

D'où finalement cette impression finale que le héros ne s'implique jamais dans sa narration : tout est raconté sur le même ton, avec la même économie de moyens, rien ne distingue dans la narration l'événement qui semble majeur au lecteur – la mort de la mère – de la sieste contre le militaire.

La narration, privée de ses habituelles prolepse, ellipses, ou ralentissements divers, semble tellement plate et machinale qu'il semble alors qu'au-delà d'une écriture désincarnée, ce soit à un héros tout aussi privé de sens que l'on ait affaire.

... Pour un héros désincarné ?

L'indifférence totale de Meursault

La mort de la mère

Et si cette indifférence est immédiatement perceptible, c'est parce que la narration débute par ce qui va être essentiel dans le roman : la mort de la mère. Pas un seul sentiment n'est exprimé sous la plume du narrateur face à cet événement tragique entre tous. Les trois premières phrases n'ont de but que la recherche de la date exacte de la mort, accumulant des autocorrections et les élucubrations (quoique rapides) du narrateur. L'enchaînement est immédiat entre la nouvelle et les modifications d'emploi du temps qu'elle entraîne : « je prendrai l'autobus », « j'ai demandé deux jours de congé », tout en montrant bien qu'elle ne bouleverse pas tant que ça les habitudes du narrateur : « j'ai mangé chez Céleste, comme d'habitude ». Il est impossible de relever dans notre extrait un seul modalisateur qui marque la tristesse du narrateur. Si certains éléments sont négatifs, ils sont contextuels et matériels : « course », « cahots », « odeur d'essence », « j'ai attendu un peu », « m'a tenu la main si longtemps que je ne savais pas trop comment la retirer ». Ils ne sont pas liés directement au chagrin du deuil. Le lecteur n'est pas loin de croire que cette mort est surtout un bon prétexte pour avoir deux jours de congé : « il ne pouvait pas me les refuser, avec une excuse pareille ». Enfin, le dernier paragraphe de l'extrait est même réellement choquant : il explique son refus d'aller voir sa mère parce qu'elle s'est habituée à l'asile, mais surtout à cause de « l'effort pour aller à l'autobus... ». La présence du tiret après « ça me prenait mon dimanche » accroît encore le décalage entre l'action peu glorieuse et son explication qui l'est encore moins. Plus le narrateur se force à décrypter avec lucidité ses actes, plus il semble inhumain.

Les sentiments sont uniquement perceptibles chez les autres personnages

Finalement, les seules réactions « émotionnelles » à la mort de la mère sont celles des personnages de l'entourage de Meursault : « ils avaient tous beaucoup de peine pour moi », « On n'a qu'une mère », ou encore la longue poignée de main du directeur, sans doute destinée à montrer sa compassion. Mais non seulement les autres font preuve de sentiments

qu'il ne dévoile pas, lui le premier concerné, mais encore ces effusions ont presque l'air de le gêner : Le constat de la peine de ses amis est si succinct qu'il semble étonné, la poignée de main l'embarrasse. Tout contact amical, qu'il soit de compassion circonstanciée ou amical (le sourire du militaire) est refusé, considéré comme gênant, voire impudique.

Une expression réduite au minimum

Enfin, c'est l'absence des modalisateurs qui surprend principalement le lecteur. A des phrases à la simplicité presque scolaire s'ajoute une volonté (?) de neutralité, d'objectivité qui semble presque constante. Les seuls « commentaires » que se permet le narrateur sont à propos de tout autre chose que la mort de sa mère : « j'étais un peu étourdi » (parce qu'il a monté les étages ?).

Une logique déconcertante

Une étrange utilisation des connecteurs logique

Mais au-delà de l'objectivité troublante du récit, la logique de la narration est elle aussi déconcertante. Nous avons déjà relevé les nombreuses asyndètes qui morcellent le récit en action dénuées de tout rapport. Mais les quelques connecteurs logiques employés sont également marquants. Ainsi, lors de la scène avec le patron. « en somme, je n'avais pas à m'excuser », ou encore « pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte ». La réflexion du narrateur consiste à trouver les raisons de l'attitude peu agréable du patron, qui viendrait du caractère « non officiel » du deuil qui disparaîtrait après l'enterrement : « une affaire classée ». Le lecteur a du mal à suivre le raisonnement, et le paradoxe entre l'apaisement du patron et l'affaire classée de l'enterrement... De la même manière, dans le dernier paragraphe : « Elle aurait pleuré si on l'avait retirée de l'asile. Toujours à cause de l'habitude. C'est un peu pour cela que dans la dernière année je n'y suis presque plus allé ». Le « pour cela » est loin d'être évident : parce que sa mère est habituée ? Parce qu'elle n'aurait plus voulu sortir de l'asile ? La logique de la réflexion nous échappe – et accroît son aspect sordide.

La nécessité du lecteur de combler les manques

Le lecteur est finalement obligé de combler seul les lacunes de la narration, de rajouter les connecteurs logiques où ils ne sont pas : « Il a perdu son oncle, il y a quelques mois », ou encore au début : « cela ne veut rien dire » (quoi donc ? les sentiments distingués ? Enterrement demain ? Mère décédée ? !) et de les expliciter où ils ne sont pas suffisants. C'est sans doute là une des raisons du malaise qui saisi le lecteur. Face à ces incertitudes, et devant la si apparente absence de sentiments du narrateur, le lecteur ne comble jamais ces manques à l'avantage de Meursault : c'est toujours l'explication la plus négative qui vient à l'esprit, toujours l'attitude la plus sordide que l'on comprend.

La lucidité comme nouvelle valeur

Les marques implicites de l'affectif

En réalité, pour peu que l'on prenne le temps de relire l'extrait – ou que l'on fasse le choix de le lire sans accabler davantage Meursault, les marques d'affection sont présentes. Il suffit de lire autrement : « pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte ». Si Meursault attend l'officialisation de la mort de sa mère avec impatience, c'est peut-être parce qu'alors il ne sera plus aussi troublé par l'absence de date précise. C'est peut-être également parce qu'il aura réalisé ce qu'il ne veut pas encore comprendre. Pourquoi ne pas lire cela comme la marque d'un choc ? D'un déni ? De la même manière, son arrivée à l'asile est assez précipitée : « j'ai couru pour ne pas manquer le départ », « j'ai voulu voir maman tout de suite » : tout ceci indique un trouble certain, de même que son refus de parler au militaire dont finalement on ne connaît pas la cause (impossibilité de parler dans un tel moment ? pourquoi pas !). Enfin, le dernier paragraphe, aussi immonde soit-il dans les raisons pour lesquelles il n'a pas vu sa mère, montre une certaine attention à son bien-être. Loin d'être indifférent au récit des derniers mois de sa mère, Meursault est en mesure de confirmer – et peut-être peut-on même voir du soulagement dans le « C'était vrai » – les paroles du directeur. Dernière chose : l'emploi du terme « maman » et non « mère », qui pour enfantin qu'il soit reste un terme affectif.

Un sentiment de culpabilité à fleur de peau

Le seul sentiment qui, finalement, transparaît clairement dans le texte, c'est le sentiment de culpabilité de Meursault. Que ce soit lorsqu'il parle à son patron (« ce n'est pas de ma faute », « je n'aurai pas dû dire cela », « je n'avais pas à m'excuser ») ou au directeur (« j'ai cru qu'il me reprochait quelque chose »), que ce soit même quand il commente les paroles de ce dernier (« C'était vrai »). C'est à travers ce sentiment de culpabilité que se ressent le mieux l'affection de Meursault pour sa mère : s'excuser de sa mort, c'est en faire un événement sans importance ; l'avoir mise à l'asile, c'est pour lui la certitude qu'elle était plus heureuse et il a peur d'en douter ; enfin le « c'était vrai » sonne comme une manière de convaincre une dernière fois le lecteur du bonheur de sa mère. Finalement, loin d'être l'expression d'une indifférence totale à la mort de la mère, l'incipit peut-être lu comme l'image d'un homme qui cherche à se persuader, lui et les autres, qu'il fait en sorte que sa mère meure heureuse.

Une valeur annonciatrice

Tous les éléments du procès qui seront utilisés contre Meursault se trouvent, finalement, concentrés dans cet incipit. La justification maladroite de l'internement de sa mère, la mécanisation des actions accomplies sous l'influence d'impressions et de sensations physiques (le sommeil dans le bus est causé par « cette hâte, cette course (...), ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel »), la chaleur (« il faisait très chaud ») qui accompagne tous les événements tragiques de la vie de Meursault, et en même temps ce malaise qui rend douteuses toutes les actions du personnage.

Conclusion : Cette première plongée dans le roman qu'est la lecture de l'incipit est particulièrement déconcertante dans le cas de *L'Étranger*. Coupé des codes traditionnels de la lecture romanesque, placé face à une intériorité dont il peine à comprendre le fonctionnement et le raisonnement, confronté à l'événement tragique de la mort de la mère et ne trouvant pas les réactions émotionnelles attendues, le lecteur ressent un malaise qu'il met immédiatement

sur le compte du héros qui paraît particulièrement antipathique. En réalité, si Meursault est effectivement donné comme un degrés zéro de la conscience, il n'est pas pour autant un personnage si indifférent. Et son refus d'interpréter ses actes n'est pas tant la preuve d'un refus de communication ou d'émotion qu'un refus de ne donner qu'une signification aux choses. Au lecteur d'apprécier, de combler les manques de la narration, d'imaginer tous les possibles de ces actes, mais aussi de la laisser ouverte.

B : Marie.

Nous nous situons au début du chapitre IV. Une semaine s'est écoulée depuis l'enterrement de sa mère. Ils'agit de la deuxième rencontre avec Marie Cardona, une « ancienne dactylo » de son bureau qui l'attirait déjà à l'époque mais qu'il avait perdu de vue. Cette scène illustre un motif obsédant dans l'œuvre de Camus : la sensualité qui constitue une source de bonheur et un antidote contre l'absurde.

1) L'érotisme de la scène.

A : Un décor érogène :

Au niveau du cadre spatiotemporel, tout est réuni pour favoriser la naissance du désir. D'abord, la scène se déroule un samedi, jour vacant pour Meursault, qui se sent libéré de ses obligations professionnelles "j'ai bien travaillé toute la semaine" et donc totalement disponible pour Marie. C'est « l'été » mais « le soleil » n'est pas "trop chaud" comme le note le narrateur car il est assez tard dans l'après-midi. La plage se situe loin du tumulte de la ville, à "quelques kilomètres d'Alger" et les éléments qui la décrivent insistent sur son étroitesse grâce à l'adjectif "resserrée" ; elle est dissimulée entre des "rochers" et des "roseaux" uniquement ouverte

sur la mer ce qui lui confère une ambiance intimiste, offrant aux amoureux un refuge idéal. D'ailleurs, le narrateur ne fait référence à aucune autre présence humaine en dehors de leur couple. De plus, la tiédeur de l'eau sur laquelle Meursault insiste à 2 reprises par la répétition de l'adjectif "tiède" connote une sensation agréable, propice à l'alanguissement. Enfin, La présence de vagues légères favorise les "jeux" érotiques.

B : Marie, une tentation irresistible.

Le désir de posséder Marie s'impose d'emblée et avant même le départ pour la plage. La conjonction de subordination "parce que" désigne en premier lieu la tenue vestimentaire de Marie comme la cause initiale à l'attraction physique qu'il ressent. Rien pourtant dans les quelques éléments descriptifs qu'il donne ne laisse supposer qu'elle porte une tenue particulièrement séduisante sinon la présence de "rouge", couleur vive et chaude qui provoque l'excitation des sens. L'adjectif "belle" qui s'applique à la robe suggère en outre une certaine élégance. En fait, on comprend plus loin que cette robe d'été laisse deviner le corps de Marie et notamment "ses seins durs" dont la fermeté pourrait rappeler celle de fruits. Il en va de même pour les sandales qui découvrent les pieds de la femme, autre figure sensuelle puissante ou bien plus tard le pyjama aux manches retroussées qui laissent apparaître les bras. Plus que la nudité totale, le vêtement joue un rôle majeur dans la séduction. En dernier lieu, son regard se pose sur le visage dont la métaphore avec une fleur en souligne la beauté et la fraîcheur. Marie se définit finalement grâce à la référence à son teint "brun" comme une

filles du "soleil", une beauté méditerranéenne que Camus a célébrée dans « Noces » et que les peintres du XIXe depuis Delacroix jusqu'à Renoir ont brillamment illustrée. En outre, dans son comportement, Marie est sexuellement provocante, d'abord par son rire récurrent qui sert de déclencheur à l'étreinte "« quand elle a ri, j'ai eu encore envie d'elle » / « elle a encore ri de telle façon que je l'ai embrassée ». Ensuite c'est son regard sans pudeur et intense ("ses yeux brillants") qui invite Meursault à l'amour. Enfin, on peut noter que c'est elle qui prend systématiquement l'initiative des jeux érotiques et du contact physique "Marie m'a appris un jeu", "elle s'est collée à moi".

2) La sensualité comme antidote à l'absurde.

A : Refus des composantes sociales et affectives.

Qu'il soit sur la plage ou dans son appartement, Meursault est en retrait de la société qu'il n'appréhende qu'indirectement par les bruits qu'il entend de l'autre côté de la cloison. Ce point de vue incomplet, métonymique, qu'il a des habitants de son immeuble : "une voix de femme", "un bruit de semelles et de griffes" rend compte de l'aspect étrange et inquiétant que revêt la société pour lui. Il en ressort en effet une impression d'agressivité constante que ce soit à travers le rapport de Salamano avec son chien ou de celui de Raymond et de sa femme marqués tous deux par les «disputes», les insultes, les gronderies. Finalement l'affection nous apparaît n'avoir que des conséquences négatives et être génératrice de souffrance.

De plus, l'extrême franchise avec laquelle il s'adresse à Marie lorsqu'elle lui demande s'il l'aime révèle son incapacité de s'adapter aux codes sociaux. En effet, sa réponse négative revêt une certaine impolitesse. Ce refus du mensonge de complaisance, du mensonge courtois est finalement un acte de révolte contre l'ordre social. L'amour pour Meursault ne signifie rien "cela ne voulait rien dire" car c'est un sentiment conventionnel qui permet de légitimer le plaisir sexuel tout comme le mariage d'ailleurs. Le fait qu'il n'aime pas Marie ne l'empêche pas de la désirer et la désirer n'implique pas qu'il l'aime.

Au contraire, Ses actions sont primaires, presque animales : manger, dormir et s'accoupler. Son désir est instinctif et ne s'éveille qu'avec des stimuli physiques : le rire, la chaleur, la couleur, la chair. Ainsi, le seul intérêt de Marie est son attrait physique. En conséquence, aucune référence n'est faite à sa personnalité, aucune de ses paroles n'est rapportée au discours direct, un peu comme si Marie n'existait qu'à travers le regard de Meursault.

B : Les noces avec le monde.

Pourtant, paradoxalement, Meursault n'est pas insensible au monde, au soleil, à la mer, à Marie comme en témoigne l'abondant lexique des sensations. Mais il est incapable d'interpréter ses sentiments, d'intellectualiser ses émotions ainsi que le reflète le modalisateur exprimant l'incertitude qu'il utilise pour répondre à Marie « il me semblait que "non". Ceci se traduit chez lui par une forme d'indifférence. Par exemple, il constate que Marie « a l'air un peu triste » mais ne paraît éprouver aucune compassion pour elle. Cette sensualité à l'état brut, dénuée d'intelligence, lui permet de se sentir « présent au monde », de ne plus s'y sentir étranger (cf : Les Noces). On constate, en effet, que, dans cette page, Meursault utilise des termes qui connotent une fusion comme « elle s'est collée », "nous nous sommes roulés" ou bien encore "la nuit d'été couler sur nos corps".

C : le meurtre.

Dans ce passage, le personnage-narrateur Meursault est retourné seul sur la plage après une altercation opposant son ami Raymond et deux Arabes. L'un d'eux est le frère de l'ancienne femme de Raymond. Le narrateur a sur lui le revolver de son ami : il l'avait forcé à le lui remettre pour éviter tout débordement. Il rencontre par hasard l'un des deux Arabes.

Ce texte présente une progression dramatique où le hasard joue un rôle déterminant. Pourtant, de nombreux éléments insistent sur la fatalité de cette rencontre et l'absurdité de son dénouement.

I Une scène dramatique.

A : Le drame en marche

Le drame est lié à la progression de Meursault. Il est revenu à la source parce qu'il avait trop chaud et la personnification de la chaleur montre bien à quel point elle était atroce (« son grand souffle chaud »). Il voit l'Arabe et dans un premier temps s'immobilise : « j'étais assez loin de lui, à une dizaine de mètres ». Puis il avance vers l'Arabe, sans que cela porte vraiment à conséquence : « J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout, il était encore assez loin ». Enfin, une action, soulignée avec insistance et comme étirée dans le temps montre le drame qui peut en découler : « A cause de cette brûlure que je ne pouvais pas supporter, j'ai fait un mouvement en avant », « en me déplaçant d'un pas »; « Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant ».

B : Le rôle du hasard.

Le retour du personnage est présenté comme une banale promenade. Il se retrouve face à l'Arabe qui devient alors son adversaire, alors même qu'il est surpris de le voir à cet endroit. (« j'ai été surpris un temps »).

L'Arabe se trouve dans une position d'abandon, dont semble rêver le narrateur : « il reposait sur le dos, les mains sous la nuque, le front dans les ombres du rocher, tout le corps au soleil ». Il est donc dans une position non agressive; c'est le hasard qui va conduire au dérapage final.

C : Le temps suspendu.

Le drame est relié à l'altercation qui a précédé : « C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable qui se prolongeait ici ». La répétition de l'adverbe « même » signale que l'affrontement va se réitérer. De plus, le rythme ternaire de la phrase ajoute une profondeur dramatique à la scène.

Le temps semble de toutes façons s'être même immobilisé : « 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 ».

Meursault enfin lui-même rapproche cette scène d'une autre journée qui a eu lieu au début du roman : « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman », comme si le temps n'avait pas avancé.

Le hasard, l'immobilité du temps renforcent l'aspect dramatique de cette scène; cependant, l'on peut se demander si leur présence imposante n'a pas une signification plus profonde : montrer que le personnage est le jouet de la fatalité et que le dénouement de cette scène relève

de l'absurde.

II La fatalité

A : Omnipotence des éléments : un monde hostile

- Le décor est immobile (plage), mais semble pourtant en mouvement, impression donnée par les nombreuses métaphores et personnification de la mer (« océan de métal bouillant », « la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues », « vibrante de soleil », « murmure de son eau »). Le décor est ainsi un personnage à part entière.

- La lumière joue un rôle important puisqu'elle trouble la vision de Meursault. Ses yeux sont soumis aux incertitudes et à l'aveuglement : les verbes employés témoignent de l'imprécision de sa vision (« je devinais son regard », « son image dansait devant mes yeux », « mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel »).

- La luminosité, ici, loin de rendre plus claire la perception, est source de confusion : « Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire ». Ce qui conduit à la métamorphose du couteau en « épée » et en « glaive » et fait croire à Meursault qu'il est agressé. Les termes évoquant la lumière sont très nombreux dans ce passage et le mot « soleil » est répété huit fois, comme pour l'accuser.

- La chaleur également conduit au meurtre. La chaleur est personnifiée, ce qui en fait un élément vivant. Les verbes d'action insistent sur son influence néfaste sur M. « Toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi », « s'opposait », « s'appuyait ».

L'évocation, à plusieurs reprises, d'une « brûlure » fait du personnage une victime.

C'est cette brûlure qui le force à avancer vers l'Arabe : « A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant ». Le lien logique « à cause de » montre bien la relation de cause à effet entre la chaleur et le premier pas vers le drame.

De plus, la chaleur ajoute au trouble de la vue : « La sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais ».

La confusion des perceptions chez M. est visible dans le mélange qu'il fait de l'eau et de la lumière : « la lumière a giclé » : le narrateur est dans l'incapacité de discerner ce qu'il voit et ressent, ce qui va le conduire à l'irréparable.

- C'est tout l'environnement qui est hostile et qui attaque le regard du pge : « ronger », « sel »).

B : Le châtime divin : la fatalité est marquée par la présence d'une force transcendante qui pèse sur le personnage.

- Tout un champ lexical indique ce rapprochement : « glaive », « lame étincillante », « le ciel », ainsi que la personnification des éléments.

- L'insistance avec laquelle le texte souligne que c'est le front qui est touché prouve que l'agression se porte en un point vital du corps (« le front surtout me faisait mal », « lame...qui m'atteignait au front », « je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front »)

- L'apocalypse : le vocabulaire et les expressions concourent même à évoquer la fin du monde, l'Apocalypse (« océan de métal bouillant », « la mer a charrié un souffle épais et ardent »; « C'est alors que tout a vacillé »; « il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu »).

III L'absurde

A : La rupture de l'équilibre.

- Le temps suspendu et la structure en boucle de la première partie du roman qui se clôt sur l'évocation de la scène qui l'a commencé montre un équilibre défaillant, où le temps se referme sur lui-même. Ceci confère au passage le rôle d'une fermeture en boucle de la première partie, comme si tout ce qui s'était passé entre ces deux moments n'avait pas eu d'importance. Tout revient à la même chose.

- L'acte de tuer s'inscrit comme une rupture de l'ordre de la nature : « détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux ».

– Le bruit du revolver installé un avant et un après de la faute « J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux ».

Le plus que parfait d'aspect accompli signale cette rupture et montre qu'on ne pourra pas revenir en arrière. L'expression « alors tout a vacillé » indique qu'avant, tout était bien, que Meursault

avait une vie tranquille et qu'il n'avait pas conscience de son caractère absurde.

L'expression « quatre coups brefs sur la porte du malheur » peut faire penser au théâtre : le théâtre de la comédie humaine se met en scène.

B : Un personnage responsable ?

D'abord, le narrateur semble manquer de volonté propre : « J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et tout serait fini », mais il ne le fait pas! « Je savais que c'était stupide » et pourtant il continue. Le crime n'est pas motivé, ni prémédité (« Rester ici ou partir, cela revenait au même »), même s'il porte sur lui, cependant, l'arme de Raymond. Il apparaît également comme un enfant : il parle de sa mère en employant le terme « maman », ce qui est sans doute affectif, mais dénote aussi une absence évidente de maturité. De plus, il transforme la réalité : le couteau devient une « épée ». On le voit dans le tour « les cymbales du soleil sur mon front », ou encore dans la phrase « La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincillante qui m'atteignait au front » où l'expression « c'était comme » montre qu'il joue à métamorphoser le réel.

Par ailleurs, il est victime des éléments (lumière et chaleur) et est déresponsabilisé par leur influence négative. Et si la chaleur gêne les sensations de M. et engendre chez lui la douleur, comme l'indique la phrase: « le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau », les déterminants employés (« les paupières », « le front », « la peau ») suggèrent que le corps de M. ne lui appartient plus. Or, comment pourrait-il être responsable de ce qu'un corps qui n'est pas lui a fait?

Enfin, le pistolet semble avoir agi seul : « La gâchette a cédé ». Cet acte lui a échappé complètement, la responsabilité ne lui appartient pas. L'enchaînement des actes se déroule sur un mode passif : il ne s'agit pas de la volonté d'une conscience libre. La possession d'une arme, d'ailleurs, le place dans un état de toute-puissance, état qu'il n'a pas choisi puisque le pistolet ne lui appartient pas : « J'ai touché le ventre poli de la crosse », ventre non plus maternel, mais engendrant la mort.

Le personnage est coupable, certes, car c'est lui qui a tiré, mais il n'apparaît pas responsable : tout lui échappe et agit sans lui, hors de lui, ses actes autant que son corps, et semble soumis à la loi de l'absurde.

C : absence de prise de conscience.

Meursault tue quelqu'un qui n'était pas son ennemi (absence de motivation) et ne ressent

aucun sentiment envers lui, ni avant, ni pendant, ni après le crime.

– Après le meurtre, il n'éprouve aucun remords et ne pense qu'à l'équilibre du jour et à son bonheur maintenant en péril, comme un enfant égoïste.

– Il commet alors un acte horrible, où une légitime défense éventuelle est réduite à néant : « Alors j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte ». Cet acte d'acharnement, accompli avec un sang-froid inquiétant, est introduit par l'adverbe « alors », qui souligne qu'il s'agit d'une conséquence du meurtre : il y a là une logique chez le narrateur à se venger de ce qui a détruit son petit bonheur. Mais il ne prend pas conscience de l'horreur de son acte; au contraire, cela suscite sa curiosité : « où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût ».

– La sincérité du NE dans ce passage, qui ne cherche pas à cacher ou diminuer l'horreur de ce qu'il a fait, révèle l'absurde de la situation et de la vie. Le monde et les comportements n'ont pas de sens, c'est pour cela qu'il se permet de tirer sur un cadavre, juste *pour voir*.

Conclusion :

Ce passage, centré sur le thème du meurtre, pose la pb de la responsabilité. Il fait de Meursault un personnage étranger à ses actes et à lui-même, ce qui rejoint le titre du roman. L'abondance des images symboliques pèse sur le texte comme une fatalité et la responsabilité ambiguë du narrateur ainsi que sa sincérité et sa simplicité déroutante mettent en cause l'absurdité de la vie en montrant des comportements et un monde dépourvus de sens.

D : l'épilogue.

Scène finale de l'Etranger. Roman qui retrace une partie de la vie de Meursault, personnage-narrateur, qui raconte sa vie au jour le jour. Un jeu de circonstances l'amène à tuer un arabe, et il est condamné à mort. Peu de temps avant l'exécution, un aumônier pénètre dans sa cellule et tente de le reconforter et de lui faire accepter Dieu et la repentance. Mais ses paroles de douceur et d'espoir mettent Meursault hors de lui. Après une longue et terrible révolte, Meursault a une révélation qui lui permet enfin de trouver le bonheur.

Nous tenterons donc de voir comment, en découvrant dans ce monologue tragique toute l'absurdité de la condition humaine, Meursault parvient-il à la paix et à l'acceptation de soi.

I. Un monologue tragique.

A. Une construction très rigoureuse

- Construction en deux parties, très nettement séparées dans l'extrait : « alors, ... » et « lui parti, j'ai retrouvé mon calme »
- S'articulent autour de la présence et de l'absence de l'aumônier. C'est l'opposition entre l'homme confronté à autrui, et l'homme seul avec lui-même.
- Deux narrations très différentes. Première partie : Discours indirect libre (noter les passages évidents). Fait entendre la voix même de Meursault, rend la révolte encore plus vivante, plus violente. Permet de voir à quel point il s'en prend à l'aumônier + oralité du discours presque théâtrale ici. Effet de réel très net avec l'interruption de la dernière phrase, qui mime l'étouffement ressenti.

- De la révolte à la paix. Chacune des deux parties s'articule autour de ces deux thèmes : noter les deux champs lexicaux très présents.

B. Une véritable catharsis

- La présence de cette révolte, la présence si nette du tragique évoque évidemment le schéma cathartique.
- Présence du tragique : solitude du héros, face à l'aumônier qui représente « tous les autres ». A la fois dans le DIL et dans le monologue intérieur. Mention de la mort, du destin. Martèle sans arrêt le « je » de la P1.
- La révolte intérieure propre à la catharsis : « crier à plein gosier », « déversais sur lui tout le fond de mon cœur », « bondissements mêlés de joie et de colère », « j'étouffais en criant ceci ». Véritable purgation des passions. Voir la réaction du prêtre : « les yeux plein de larmes ».
- La preuve : le second moment de l'extrait correspond à un calme, une forme de dépassement de soi-même, ou encore l'accès au sublime : « j'ai retrouvé le calme », « épuisé », « merveilleuse paix », « pour la première fois depuis longtemps », etc.

C. Vers la nécessaire acceptation de soi

- C'est par ce mouvement en deux parties qui ressemble fort à la terreur et à la pitié de la catharsis antique que Meursault peut s'affirmer comme homme.
- Première partie montre déjà cette affirmation de soi dans la violence : « Moi, j'avais l'air », « Mais j'étais sûr de moi », « Oui, je n'avais que cela », etc. relever la très forte présence de la première personne, la construction parallélique des phrase et l'opposition aux autres qui n'apparaissent que comme des figurants.
- Dans la deuxième partie, c'est l'acceptation : « Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal ». On relève le verbe « purger » qui rappelle bien la purgation cathartique, et la notion du « mal » bien sûr. Libéré de ces mauvaises passions, Meursault est enfin libre : « je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde », « j'ai senti que j'avais été heureux et que je l'étais encore.
- Meursault peut enfin, comme tout héros tragique, accéder au sublime par la mort.

II. L'absurde paradoxe de la condition humaine.

A. La disparition de la linéarité du temps

- Tout au long du roman, nous avons vu que Meursault était sans arrêt prisonnier d'un temps isolant : son champs d'action et de pensées semble se limiter au temps présent et au passé ou futur très proche.
- Dans la première partie de notre extrait, la temporalité semble particulièrement importante : « J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison. J'avais vécu de telle façon et j'aurai pu vivre de telle autre. J'avais fait ceci et je n'avais pas fait cela ». L'utilisation du plus-que-parfait, de différents futurs, est ici novatrice. Pour la première fois, le narrateur envisage sa vie dans un champs temporel beaucoup plus large, et pire encore, n'hésite pas à imaginer un nouveau futur : « J'aurai pu vivre », ou encore « du fond de mon avenir... les années pas plus réelle que je vivais ». C'est éminemment paradoxal, étant donné que seules quelques heures le séparent de son exécution ! Or, au moment de mourir, sa vie prend une importance dans le temps encore inédite, voire même fantastique : voir image du « souffle obscur » qui « remonte » du futur.
- Il semble que les trois temporalités se mélangent alors, se confondent dans un instant présent qui abolit toute idée scientifique du passé et de l'avenir.
- Rien d'étonnant qu'il se sente « prêt à tout revivre » : il en a la possibilité, dans ce nouvel étirement infini du temps.

B. La fin des certitudes

- Si le temps perd ses repères habituels, c'est également le cas de tout ce qui fait le monde sensible.
- Plus aucune vérité ne semble acceptable, plus aucune certitude : « il avait l'air si certain, n'est-ce pas ? Pourtant, aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme ». Renouvellement intéressant de la comparaison : il ajoute « de femme », comme pour donner plus d'importance à la femme, celle dont il rêve, celle qu'il a trouvée dans Marie ? Rend plus humaine cette comparaison.
- « il n'était pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort ». Derrière l'évidente critique des dogmes religieux et particulièrement catholiques, on a aussi la perte de cette certitude : quand est-on mort ? quand vit-on ? Il semblerait qu'on puisse être mort en vivant – si on refuse l'idée de la vie soudain admise par Meursault.
- Autre nouvelle certitude : plus aucune échelle de valeur n'est valable chez les hommes : tous sont équivalents ; « Le chien de Salamano... nouveau Meursault ». Chaque personnage du roman est cité, mais tous sont équivalents, interchangeables. Leur relation à Meursault est indifférenciée, ils font partie du « les autres aussi ». L'être humain se retrouve seul finalement face à une multitude de détails tous sur le même plan.

C. La mort comme unique gage de valeur de la vie

- Finalement, « rien, rien n'a d'importance ». C'est la « morale » de ce discours à l'aumônier. Et la seule chose qui à la fois enlève toute valeur aux événements de la vie et leur donne tout leur sens, c'est « cette minute et cette petite aube où je serai justifié », la mort.
- « justifié » ? Parce que cette mort le justifie comme être humain, justifie également l'absurdité de ses actes : « tout le monde était privilégié. Il n'y avait que des privilégiés. Les autres aussi, on les condamnerait un jour ». La mort devient le « destin » qui « élit » tout le monde (noter la valeur si positive du terme). Meursault semble réutiliser le vocabulaire du prêtre : « élire », « frères », « destin »,

« privilégiés ». La religion est donc inutile face à la mort : il n'y a d'autre élection que cette dernière.

- Le fait de penser – voire d'éprouver – cette réalité permet donc enfin à Meursault de s'affirmer pleinement : « Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de cette vie et de cette mort qui allait venir ». Cette lucidité, ce savoir enfin inébranlable procure alors à Meursault ce sentiment de puissance qui se lit dans cet épilogue.

III. Une paix salvatrice.

A. L'accès à une nouvelle conscience

- C'est dans ce monologue que Meursault semble se libérer, à travers une forme de catharsis nous l'avons vu. Mais c'est aussi la première fois que, libre et puissant, il affirme ses pensées, ses sentiments, les explique, et donne au roman tout son sens.
- Il est intéressant de voir que cet accès à une nouvelle forme de conscience passe par l'expression de soi-même, l'extériorisation : « crier à plein gosier », « pris par le collet », « déversais sur lui », « étouffais en criant ». C'est, physiquement, une révolte si violente qu'elle le laisse « épuisé ». Il s'endort même, et se réveille « avec des étoiles sur le visage ». Ne peut-on pas lire ici une forme de mort et de renaissance symboliques ?
- Dans cette renaissance, il semble enfin se rapprocher de sa mère. La boucle du roman est finalement bouclée : de l'annonce froide et presque inhumaine de la mort de sa mère, en passant par son refus d'en parler au procès, on arrive à une véritable prise de conscience. « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman ». Meursault « comprend » enfin ses derniers actes, et se compare à elle : « Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti près à tout revivre ». Dans ce « moi aussi » resurgit cette filiation si essentielle, presque dans un testament posthume de sa mère.

B. La possibilité du bonheur

- Ce qui, finalement, rapproche la mère et le fils, c'est la découverte d'un bonheur qui, à la fin de leur vie, leur a été commun. C'est en effet dans la mort que Meursault trouve enfin la libération si attendue : « je me sentais prêt à tout revivre ». Libéré de cette attente, de cette crainte, la vie redevient alors possible. On peut « jouer à recommencer ». Si Meursault refusait de pleurer sur sa mère, c'est pour ne pas nier le bonheur de ses derniers instants, celui d'avoir trouvé un fiancé par exemple.
- Le bonheur passe donc par l'acceptation (celle de la mort, de la finitude, de l'absurdité de la vie) et par le renoncement. Non pas renoncer à la révolte (elle est salvatrice, on le voit dans l'extrait) mais renoncer à lutter contre l'inévitable, à le nier, le refuser. On retrouve dans cette attitude une forme de stoïcisme moderne, entre le « memento mori » et le fait de ne pas combattre ce contre quoi on ne peut rien.
- Le moment de l'exécution se pense alors, paradoxalement, comme une nouvelle affirmation de soi. La dernière phrase, paradoxale, revendique la haine de la part des autres, comme pour ne pas regretter une vie qui n'offre plus aucun espoir, ou encore pour se poser, solitaire, en anti-héros lucide qui, dans la mort, va se sublimer.

C. Un attachement viscéral à la vie

- C'est alors que, paradoxalement, se développe dans l'épilogue une autre posture de Meursault, celle de l'attachement matériel, sensuel, à la vie. On peut l'observer tout au long du roman. Avant le meurtre de l'Arabe, par exemple, meurtre qui détruit l'équilibre de la nature dans laquelle il « [avait] été heureux ». Meursault est un personnage attaché aux sensations, à ses sens uniquement, qu'il s'agisse du soleil ou de Marie.
- Mais à la fin du roman, cet attachement devient plus conscient, et surtout est assimilé à la seule forme de bonheur possible. Après son court sommeil, c'est toute la nature qu'il redécouvre : « des bruits de campagne », « des odeurs de nuit, de terre et de sel », « comme une marée », « nuit chargée de signes et d'étoiles ».
- Mais il se découvre surtout comme faisant partie intégrante de ce monde. Ainsi le montrent les correspondances entre les éléments et lui : les odeurs « rafraîchissaient [ses] tempes », « les étoiles sur [son] visage », la nuit qui « entrainait en [lui] comme une marée ». Dans cette communion absolue avec la nature, tous les sens sont présents et se mélangent à la manière des synesthésies baudelairiennes.
- Meursault se retrouve alors lié charnellement, sensuellement au monde, par la chair : « de l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin ». L'instant présent est valorisé, puisque seul il permet à Meursault de dire : « j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore ». C'est de l'épicurisme que l'on se rapproche enfin, dans cette victoire des sens.
- Les sirènes du départ peuvent alors sonner. Meursault est près, lucide et calme, si proche de la nature et si loin des hommes.

Conclusion : Dans ses Carnets, Camus écrit : « La mort ! A continuer ainsi, je finirai bien par mourir heureux ». C'est ce paradoxe que l'on retrouve de manière évidente dans notre épilogue, ainsi qu'un autre également présent dans les Carnets : « Pessimiste quant à la condition humaine, mais optimiste quant à l'homme ». Ces deux citations résument l'essentiel de notre texte. C'est à travers la révolte, la colère, la violence que l'homme découvre l'absurdité de la condition humaine. Il faut d'abord renoncer à tout espoir, à tout pieux mensonge, se retrouver seul face à la mort, pour comprendre quel est le salut de l'être humain. Ce salut, c'est à travers deux postures très hellénistes que Meursault le trouve, le stoïcisme et l'épicurisme. Reste à apprécier le lyrisme extrêmement efficace du dernier mouvement, d'autant plus touchant qu'il est le dernier cri de cet homme, la dernière « sirène », et que c'est, paradoxalement, un cri d'amour et de vie.