

Jere Tarle

**Sur l'emploi du passé composé dans «L'Étranger»  
d'Albert Camus:  
De la grammaire à l'écriture et au style**

Dans une interview accordée à l'hebdomadaire parisien *l'Express*,<sup>1</sup> Claude Simon et Alain Robbe-Grillet ont livré des réflexions sur l'élaboration du discours romanesque qui nous serviront de point de départ dans notre approche du discours de *L'Étranger*.<sup>2</sup> Avec ces deux écrivains, il s'agit en effet de romanciers extrêmement sensibles et théoriquement conscients de la problématique linguistique de la littérature. Pour Claude Simon, «*Madame Bovary*, ce n'est pas un traité de morale sur l'adultère, c'est une certaine nuance de gris, l'aboiement des chiens, un goût de poison, un certain imparfait...». Pour Alain Robbe-Grillet, «le projet de Camus, lorsqu'il a eu l'idée de *L'Étranger*, était d'écrire un livre au passé composé; après, pour le meubler, il a trouvé une histoire appartenant à son expérience: celle du meurtre d'un Arabe. Mais ce qui était premier, c'est le passé composé».<sup>3</sup>

Nous reviendrons plus loin sur ce que ces réflexions nous semblent révéler à la fois de compréhension et d'incompréhension à l'égard des particularités de l'écriture romanesque, et notamment à l'égard de celles de *L'Étranger*. Nous retenons pour le moment — parce qu'elle recoupe notre propos — l'importance primordiale, et un peu trop exclusive, accordée à l'emploi du passé composé.

---

<sup>1</sup> 12 janvier 1961.

<sup>2</sup> Les citations de *L'Étranger* qu'on trouvera dans ce texte renvoient à la pagination de l'édition de la «Bibliothèque de la Pléiade»: Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, 1963.

<sup>3</sup> Les réflexions énoncées par A. Robbe-Grillet dans cette interview ont été reprises dans son essai: *Pour un nouveau roman*, Paris, 1963.

Dès 1943, dans sa brillante «Explication de *L'Étranger*»,<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre aussi a souligné le rôle singulier joué par le passé composé:

C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. Le passé défini est le temps de la continuité.

Citons encore un grand linguiste, Émile Benveniste, dont l'étude sur «Les relations de temps dans le verbe français»<sup>5</sup> retiendra notre attention un peu plus loin, étude dont nous extrayons ici l'observation suivante:

Il serait intéressant d'analyser les effets de style qui naissent de ce contraste entre le ton du récit, qui se veut objectif, et l'expression employée, le parfait à la première personne, forme autobiographique par excellence... C'est le cas de *L'Étranger* d'Albert Camus.

Nous venons de citer les remarques de quelques lecteurs de choix de *L'Étranger*, qui nous semblent très bien illustrer un certain effet global de lecture suscité chez un grand nombre de lecteurs du roman. Cet effet global pourrait se résumer en un sentiment de rupture de l'écriture romanesque de *L'Étranger* par rapport à celle du roman traditionnel, rupture dont le «signe marqué» par excellence serait le passé composé. C'est Roland Barthes<sup>6</sup> qui a été le porte-parole le plus explicite de cette catégorie de lecteurs:

Dans ce même effort de dégagement du langage littéraire, voici une autre solution: créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage... Il s'agit de dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit. Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style.

Relevons encore le dernier prolongement de cette manière de lire *L'Étranger*, c'est à-dire son rapport avec les jugements de valeur émis sur le livre, dès sa parution en 1942. *L'Étranger* s'est imposé d'emblée à l'attention du public comme une oeuvre de réelle valeur. D'autre part, comme ce même public y était frappé surtout par un certain «degré zéro» de l'écriture et du style, il s'est produit une espèce de télescopage entre ces deux impressions globales. La réussite du roman résulterait de cette rupture, de cette innovation: le passé composé, la brièveté des phrases, autrement dit le caractère parataxique de la forme.

<sup>4</sup> Repris dans *Situations I*, Paris, 1947.

<sup>5</sup> Repris dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.

<sup>6</sup> *Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953, cf. pp. 66—68 de l'édition Gonthier, 1965.

Or il s'est trouvé, avec le temps, des lecteurs professionnels, parmi les stylisticiens traditionnels<sup>7</sup> notamment, qui affirmaient à peu près le contraire. Pour eux, la valeur de *L'Étranger* était corrélatrice de sa solide facture classique, voire hyperclassique. Et ils relevaient, même au niveau de l'écriture du roman, les signes éloquents de l'attachement de Camus à l'écriture classique. Dix-neuf (!) imparfaits du subjonctif, ce temps «mort», et pas tous à la troisième personne.

— p. 1202:

C'était assez drôle que je ne m'en fusse pas avisé plus tôt.

Le familier «c'était drôle», signifiant ici (il s'agit de la guillotine) «étrange», voisine avec le plus-que-parfait du subjonctif en «-usse».

A propos de l'ordre des mots, ils ont noté les cas d'inversion, et aussi les nombreuses reprises, contrairement à l'affirmation de Sartre.

— p. 1199:

...c'est le silence de la salle qui est monté vers moi, le silence...

— p. 1200:

...que le hasard et la chance une fois seulement avaient changé quelque chose. Une fois!...

Ils ont souligné l'existence de groupements ternaires, de phrases au rythme très élaboré qui deviennent quelquefois de véritables périodes.

— p. 1135:

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 de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient, encore du monde, des voix, le village, l'attente devant un café, l'incessant ronflement du moteur, et ma joie quand l'autobus est entré dans le nid de lumières d'Alger et que j'ai pensé que j'allais me coucher et dormir pendant douze heures.

En bref, il s'agirait pour eux de prouver que Camus «fait du style», qu'il n'y a pas dans *L'Étranger* que l'absence du style; de suggérer aussi que la valeur réelle de *L'Étranger*, ses assises déjà solides, sont redevables de son empreinte classique, décevable même au niveau de l'écriture. Les pages de «l'écriture neutre», le passé composé première personne, les phrases courtes, certaines négligences, ne seraient alors qu'exigences du «fond» (dans la perspective des visées psychologico-réalistes de

---

<sup>7</sup> Cf. M. — G. Barrier, *L'Art du récit dans L'Étranger*, Paris, 1962, et J. Hugon de Scoeux, «Étude stylistique d'une langue hyperclassique dans *L'Étranger* d'Albert Camus», in *Le Langue Stranière*, n° 2, 1967.

l'oeuvre), et la rançon toute conjoncturelle que l'auteur aurait à payer à une sensibilité moderne du *vraisemblable* romanesque, catégorie qui contiendrait en plus une certaine méfiance vis-à-vis de la Littérature:

Le recours à deux termes très traditionnels dans les querelles de la littérature française peut assez bien illustrer et résumer les deux approches de *L'Étranger*, telles que nous venons de les esquisser. En effet, ce qui est en question ici, c'est de savoir si c'est le classicisme ou bien la modernité de l'oeuvre qui prédomine et détermine en dernière analyse son succès. Tout Camus est dans ce déchirement, qui est sensible, à des degrés différents, dans sa production littéraire toute entière ainsi qu'à tous les niveaux de sa réflexion. Il voulait être à la fois résolument de ce temps et héritier d'une longue tradition classique. Il affirme d'un côté: «Que ce temps soit loué, au contraire où la misère crie et retarde le sommeil des rassasiés... il faut parier pour la renaissance. Il ne nous reste plus d'ailleurs qu'à renaître ou à mourir»,<sup>8</sup> de l'autre: «Mais la jeunesse du monde se trouve toujours autour des mêmes rivages».<sup>9</sup> En littérature, il se déclare souvent être l'amateur fervent d'une grande tradition classique; dans *La Princesse de Clèves*, il admire «la courbe nue d'un langage sans défaut»,<sup>10</sup> et s'écrie par ailleurs: «... tout en rendant au roman américain ce qui lui revient, je donnerais cent Hemingway pour un Stendhal ou un Benjamin Constant».<sup>11</sup>

Ce conflit, cette tension entre le classicisme et la modernité, qui figure aux yeux de Camus toute vraie civilisation, on les trouve dans *L'Étranger* en un raccourci saisissant. Camus l'a mis ici à profit mieux que dans aucune de ses oeuvres, essais ou fictions, grâce justement au coefficient de modernité de *L'Étranger*: grâce au fait que cette histoire familière et inquiétante se joue au niveau des écritures, elles aussi familières et inquiétantes, à travers des langages qui ne frayent pas ensemble. C'est cette entreprise de langage qui aboutit à bouleverser notre imagination du réel. Dans cette entreprise, dans cette intrigue d'écritures, constitutives d'une unité dynamique du style, il faut accorder une place privilégiée au passé composé conjugué par un «JE».

Il est nécessaire de préciser maintenant dans quel sens nous continuerons à utiliser les mots *écriture* et *style*. Car ces notions ne sauraient être considérées comme des données réelles, mais purement lexicographiques. Dans notre acception du terme *écriture*, nous ne nous référons pas aux travaux récents de

---

<sup>8</sup> *L'Homme révolté*, p. 650; la pagination renvoie à l'édition de la «Bibliothèque de la Pléiade»: Albert Camus, *Essais*, Paris, 1965.

<sup>9</sup> O. c. p. 703.

<sup>10</sup> O. c. p. 667.

<sup>11</sup> Cf. *Essais*; Pléiade, p. 1426.

Julia Kristeva ou de Jacques Derrida, travaux d'un intérêt capital et dont les implications continuent, après la linguistique, à bouleverser le paysage intellectuel dans lequel nous sommes habitués à ranger les principaux objets de la culture littéraire. Dans cette conception, *l'écriture* est un terme de la dichotomie où elle s'oppose à la *littérature*, c'est-à-dire la productivité scripturale, une spatialité et une *lisibilité* différentes, opposées au discours littéraire avec sa logique monovalente, son syntagme linéaire. Les textes qu'on analyse actuellement dans cette optique présentent une activité scripturale de nature à favoriser singulièrement l'opération; les textes, par exemple, de Raymond Roussel ou de Philippe Sollers, à un degré moindre ceux de Lautréamont et de Mallarmé, bien sûr. L'acception du terme *écriture* que nous prenons à notre compte dans ces lignes se réfère à celle que Roland Barthes a explicité dans son essai *Le degré zéro de l'écriture*.<sup>12</sup>

...entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle: l'écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage... L'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le contenu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total.

En d'autres termes, à partir d'une langue donnée, le travail de l'écriture et du style produit un langage nouveau, connoté. C'est la problématique qui sera prolongée par Barthes dans ses *Éléments de sémiologie*.<sup>13</sup> Il est nécessaire aussi, avant de poursuivre, de préciser autant que possible quelle acception nous donnons ici à ce je ne sais quoi qu'on nomme encore aujourd'hui le style. D'un point de vue lexicographique, sans prendre en considération les langages spéciaux, mais seulement le lexique de l'esthétique et le lexique général, on peut dire que ces deux derniers comportent une infinité de nuances sémantiques dans l'usage du mot «style» en français moderne.<sup>14</sup> Toutefois, dans la problématique littéraire et stylistique, ces acceptions se ramènent à deux seules, complémentaires d'ailleurs: l'homme même et l'élaboration consciente. Celle que nous empruntons à Barthes, pour l'élargir un peu plus loin, s'apparente à la première des deux:

<sup>12</sup> Pp. 16—17, sq.

<sup>13</sup> Dans l'édition Gonthier, *Éléments de sémiologie* suivent *Le Degré zéro de l'écriture*.

<sup>14</sup> Cf. H. Schodel «Observations sur l'usage contemporain du mot style», in *Bulletin d'information du Laboratoire d'analyse lexicographique*, V, Besançon, 1961.

La langue est donc en-deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà: des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi, sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence.<sup>15</sup>

On le voit, pour Barthes, le style est l'homme même. Ainsi, le couple formé par Barthes entre *écriture* et *style* recoupe partiellement (grâce surtout au mot «style») d'autres couples qu'on peut trouver dans l'espace verbal à l'intérieur duquel se situe le «texte» général de la culture littéraire, couples qui sont autant de répétitions de la même opposition: rhétorique, marque individuelle; classicisme, romantisme (réalisme y compris); technique, vision. Il est à peine besoin de remarquer qu'on en est aujourd'hui à considérer que ces couples figurent moins les dichotomies que les attitudes complémentaires, à l'oeuvre toutes les deux, mais dans des proportions différentes, dans la théorie et la pratique stylistiques de presque tous les écrivains.

Pour revenir à *L'Étranger*, nous ne souscrivons pas entièrement, comme on a pu s'en apercevoir, à la thèse de Barthes sur l'écriture particulière de ce roman. Pour nous, il y a dans *L'Étranger* plusieurs écritures et c'est leur dialogue, leur conflit même, qui donne au roman une certaine unité dynamique du style. Dans cette élaboration de différentes écritures, l'emploi du passé composé, tel qu'il y a été fait, mérite une attention toute particulière. Dans ce livre, qui n'est pas un journal intime (réel ou fictif, comme *La Nausée*), le passé composé nous frappe tout de suite et continue jusqu'à la dernière page à se révolter contre nos habitudes littéraires qui attendaient le passé simple à sa place. Dès la première phrase, c'est l'inquiétude:

Aujourd'hui maman est morte.

au lieu de:

Ce jour-là, sa mère mourut (était morte).

Il y a dans *L'Étranger* six passés simples, six inadvertances, c'est-à-dire réminiscences romanesques, tant il a été dur de se débarrasser radicalement de ce temps indissolublement lié à l'expression romanesque. Quantité négligeable ici, puisqu'il y a, d'autre part, plus de mille sept cents verbes au passé composé et même, comme on l'a déjà dit, dix-neuf verbes à l'imparfait du subjonctif.

Regardons maintenant, pour nous expliquer la position du passé composé dans *L'Étranger*, quelle est la place de cette forme

<sup>15</sup> *Degré zéro*, p. 14.

verbale dans le système temporel de la langue moderne, et ayons recours pour cela aux grammaires du français. Il est significatif à cet égard qu'une grande grammaire normative, *Le bon usage*, de M. Grevisse, ne nous avance pas du tout dans cette recherche:

Le passé composé indique un fait achevé... que l'on considère comme étant en contact avec le présent, soit que ce fait ait eu lieu dans une période de temps non entièrement écoulée ou que ses conséquences soient envisagés dans le présent (§ 721).

Rien sur la langue parlée par rapport à la langue écrite, rien non plus sur les différents plans d'énonciation. Un essai de grammaire descriptive<sup>15</sup> nous fournit des indications beaucoup plus éclairantes:

Le passé composé, en tant que composé d'un auxiliaire au présent et d'un participe marquant l'accompli, a une position ambiguë... Dans la langue parlée, le passé composé est le temps narratif pour les faits passés... Le passé composé représente le processus dans son au-delà (accompli) tel qu'il apparaît au locuteur, au moment où il l'évoque: il est le passé à la fois entièrement révolu (aspect du parfait) et encore présent à la pensée de celui qui l'énonce. Il est de ce fait un temps extrêmement «vivant», et on comprend qu'il ait pu se substituer au passé simple dans la langue parlée...

La clé du problème ne nous est suggérée que par l'approche grammaticale bénéficiaire des acquis de la linguistique générale, approche entreprise par un des plus éminents représentants de cette science, Émile Benveniste. De son étude déjà mentionnée, il faut retenir les points suivants:

... on se propose de montrer ici que l'organisation des temps relève de principes moins évidents et plus complexes. Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en deux systèmes distincts et complémentaires... Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents que nous distinguerons comme celui de l'«histoire» et celui du «discours». L'énonciation historique, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés... L'énonciation historique comporte trois temps: l'aoriste (= passé simple ou passé défini), l'imparfait, le plus-que-parfait... Le temps fondamental est l'aoriste... Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur... C'est d'abord la diversité des discours oraux... mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins: correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques... La distinction que nous faisons entre récit historique et discours ne coïncide donc nullement avec celle entre langue écrite et langue parlée... L'énonciation historique et celle de discours peuvent à l'occasion se conjindre en un troisième type d'énonciation, où le discours

<sup>15</sup> Paul Imbs, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, 1960, pp. 100 sq.

est rapporté en termes d'événement et transposé sur le plan historique; c'est ce qui est communément appelé «discours indirect». Il faut surtout souligner les trois temps fondamentaux du discours: présent, futur et parfait... Commun aux deux plans est l'imparfait... Pour énoncer des faits passés, le discours emploie le parfait, qui est à la fois l'équivalent fonctionnel de l'aoriste, donc un temps, et il est aussi autre chose qu'un temps.<sup>17</sup>

Nous voici en mesure de mieux expliquer à la fois nos impressions et les intentions de Camus en ce qui concerne l'emploi du passé composé. La valeur de celui-ci relève de la place qu'il occupe dans le système de l'énonciation historique (le récit, la narration), ainsi que de la manière dont ce système est assumé dans le roman en tant que Littérature.

Dans sa grande période au dix-neuvième siècle, l'histoire fictive du roman — de Balzac, Stendhal, Flaubert ou Maupassant, se construit avec le passé simple troisième personne. Tout une éthique de l'histoire et de la littérature, des rapports étroits et camouflés entre l'écrivain et le lecteur, s'y trouve impliquée. L'histoire se fait toute seule dans «l'absence» de l'auteur, qui n'est qu'omniprésence de démiurge, tandis que le lecteur, bien distant, est confortablement assis dans son fauteuil de spectateur. Ainsi le passé simple troisième personne devint le signe par excellence de l'écriture du roman et de la Littérature.

La réaction des romanciers du vingtième siècle se traduira de plusieurs façons, mais il s'agira toujours d'un refus du roman. *À la recherche du temps perdu* ne veut être qu'une introduction à la Littérature, *Le voyage au bout de la nuit* contient une forte proportion d'autobiographie, *La Nausée* se veut journal intime, pour ne mentionner que les principaux moments de la production romanesque. Mais, même dans ces livres, le passé simple est assez solidement représenté au niveau de la narration, tandis qu'il est entièrement banni de la narration de *L'Étranger*, livre qui pourtant reste en quelque sorte à l'intérieur des limites du roman: une histoire fictive y est racontée, somme toute assez nourrie. Seulement dans cette histoire s'établissent entre le narrateur et le lecteur des rapports plus étroits, de solidarité et de complicité, grâce au passé composé, et l'écriture rassurante du roman traditionnel s'en trouve détruite. Il n'est que trop évident que le geste par lequel le narrateur de *L'Étranger* est introduit comme un «JE» est simultanément et corrélatif de l'emploi systématique du passé composé.<sup>18</sup> Le «JE» nommé Meursault n'est

<sup>17</sup> Cf. o. c., pp. 238, sq.

<sup>18</sup> Il est significatif et intéressant de noter que le problème de la personne dans l'énonciation a été simultanément étudié par Émile Benveniste et le romancier Michel Butor; pour É. Benveniste cf. in o. c. *L'Homme dans la langue*, pp. 225, sq, et pour M. Butor. «L'Usage des pronoms personnels dans le roman», in *Les Temps Modernes*, n° 178, 1961.



pas un «JE» d'autobiographie ou de journal qui ne s'adresserait qu'à lui-même. Il ne supprime pas la réalité humaine du dialogue, il est le point de vue auquel nous, lecteurs, sommes invités à nous placer dans l'histoire. Ainsi l'histoire individuelle de Meursault, ce personnage aussi puissamment tenté de solitude que de solidarité, se versera dans l'histoire collective. L'emploi du présent comme forme verbale étant assez rare dans le roman, le passé composé conjugué par un «JE» instaure un décalage subtil entre le narré et la narration tout au long de la première partie du roman, et permet en même temps, dans la deuxième, que ce décalage s'approfondisse selon les besoins de l'évolution de l'acteur. En d'autres termes, et d'une manière plus générale, le passé composé première personne fait que l'énonciation de *L'Étranger* amène une écriture ou plutôt des écritures originales qui permettent au texte d'échapper tant au récit traditionnel qu'à la forme autobiographique, en constituant par là même sa particularité stylistique principale.

Voyons de plus près quelles sont ces différentes écritures. C'est d'abord celle que l'enfant acquiert à l'école primaire où il apprend pour la première fois, par des exercices de rédaction, à relater des faits passés dans la seule forme verbale dont il dispose pour ce faire: le passé composé. C'est à travers cette écriture scolaire enfantine que Meursault va tenter de raconter la mort et l'enterrement de sa mère, qu'il appelle «maman» tout au long du récit. Dans la bouche d'un homme de trente ans «maman» pour «mère» signale autant que le passé composé cette écriture enfantine, et dénote toute la tendresse de Meursault pour sa mère. Voici un des nombreux échantillons de cette écriture, p. 1126:

L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur, etc.

Cette écriture enfantine se signale aussi par des impropriétés syntaxiques, comme dans cette phrase, p. 1158:

Marie s'est moqué de moi, parce qu'elle disait que j'avais une tête d'enterrement.

Dans cette phrase on attend la juxtaposition au lieu de la subordination. Seulement cette phrase, par le biais de la contraction, fait l'économie de plusieurs propositions; elle signifie en effet tout cela: «Marie s'est moquée de moi, et quand je lui ai demandé pourquoi, elle a dit que c'était parce que j'avais une tête d'enterrement». Ainsi par la contraction obtenue au prix d'une impropriété syntaxique Meursault le taciturne réussit à

mettre en mots, et comme à contre-cœur, son goût du silence et son émerveillement muet devant le rire joyeux de Marie. Toute l'écriture enfantine du texte — dominée par le passé composé, les rappels de «maman», les phrases courtes, les maladroites de langage — dégage le goût du silence et une certaine difficulté à raconter. Cet embarras est tout particulier quand il s'agit, dans la première partie du roman, de raconter les discours, les bavardages des autres et d'y prendre part; car, dans certains passages importants du texte, l'énonciation se fait comme discours. Si on enlève des pages 1143 à 1154 tout ce qui est au discours direct, au discours indirect et au discours indirect libre, il ne reste pratiquement rien.

Les trois discours se chevauchent sans qu'aucun ne prenne le dessus et le romancier réussit à les rattacher à l'écriture enfantine, non seulement grâce aux personnages qui les énoncent, mais aussi grâce à un geste d'ordre graphique. A ces trois discours, il refuse presque tout privilège typographique: il n'y a pas d'italiques, pas d'alinéa, presque pas de guillemets, tout est fondu dans le reste du texte. Le non verbal, c'est-à-dire les introductives et les incisives sont brèves, assez rares et au passé composé, on dirait des répétitions lasses et révoltées contre la Littérature:

— p. 1146:

Comme je ne disais rien, il m'a demandé si cela m'ennuierait de le faire tout de suite et j'ai répondu que non... Il a répété sa phrase et j'ai dit: «Oui».

— p. 1150:

Il voulait ensuite aller au bordel, mais j'ai dit non parce que je n'aime pas ça.

— p. 1153:

J'ai dit que oui mais que dans le fond cela m'était égal.

L'écriture enfantine perd peu à peu son innocence lorsque le «bras-le-corps» sensuel de Meursault avec le monde — la mer, le soleil, les étoiles — est mis en mots.

— p. 1160:

Au large, nous avons fait la planche et sur mon visage tourné vers le ciel, le soleil écartait les derniers voiles d'eau qui me coulaient dans la bouche.

Dans cette phrase, simple et magnifique, le soleil se charge d'anthropomorphisme et «écarter» les voiles d'eau du visage de Meursault. L'écriture lyrique transparait. Elle culminera dans la scène du meurtre. Mais déjà dans la scène de l'enterrement les choses se chargeaient d'un anthropomorphisme inquiétant: le goudron devient «la pulpe brillante», «la terre couleur de sang», «la chair blanche des racines». Dans la scène de l'enterrement la société bourgeoise entre pour la première fois dans le

récit de Meursault et donne naissance à l'écriture réaliste. Le Directeur de l'asile, l'infirmière déléguée, le prêtre, l'ordonnateur des pompes funèbres, — s'imposent avec insistance, suffisance; par l'inauthenticité de leurs «sentiments distingués, qui ne veulent rien dire», ils jettent un froid inhumain sur l'enterrement de «maman». Ils auront leurs portraits, portraits souvent chargés (amenant ainsi, en même temps, l'écriture ironique), et ce dans la meilleure tradition réaliste, comme cette infirmière déléguée, venue officiellement témoigner sa sympathie, p. 1132:

Elle a incliné sans un sourire son visage osseux et long.

Ces portraits réalistes sont très nombreux dans *L'Étranger*. En voici encore deux exemples.

Le proxénète, p. 1143:

Il est assez petit, avec de larges épaules et un nez de boxeur. Il est toujours habillé très correctement.

L'aumônier, p. 1205:

Il est resté un moment assis, les avant-bras sur les genoux, la tête baissée, à regarder ses mains. Elles étaient fines et musclées, elles me faisaient penser à deux bêtes agiles. Il les a frottées lentement l'une contre l'autre.

L'enterrement est le premier moment crucial du récit de Meursault, le meurtre en est le second. Pour le meurtre l'écriture devient nettement lyrique: elle se répand en images. Ici le soleil ne «tape» plus (dans l'expression «ça tape», l'anthropomorphisme est oublié, étant devenu cliché populaire), le soleil, «gifle» dès le matin de la journée du meurtre.

— p. 1158:

Dans la rue, à cause de la fatigue et aussi parce que nous n'avions pas ouvert les persiennes, le jour, déjà tout plein de soleil, m'a frappé comme une gifle.

Avant d'attaquer de nouveau, mais cette fois comme un «glaive éclatant», une «lame étincelante» et une «épée brûlante», le soleil continue à menacer par son poids, pp. 1161—1164:

Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable.

Je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue.

... nous restions cloués sous le soleil...

Le soleil était maintenant écrasant.

Mais la chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel.

Dans cette phase l'attaque n'est pas encore insupportable, le soleil et la terre se trouvent dans des rapports de disjonction.

L'attaque devient fatale quand les rapports du soleil et de la terre aboutissent à une conjonction, pp. 1162—1166:

On respirait à peine dans la chaleur de pierre qui montait du sol.

Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant.

Le soleil se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer.

Quand Raymond m'a donné son revolver, le soleil a glissé dessus.

C'était le même éclatement rouge.

Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant.

La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front.

L'agression du soleil est à son paroxysme à travers une synesthésie enivrante et douloureuse, p. 1166:

Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front.

Trois registres sensoriels se répondent dans cette phrase: l'auditif — les cymbales, le visuel — les cymbales du soleil, le tactile — sur mon front. Rappelons le caractère métaphorique de toute synesthésie et sa fonction éminemment poétique. On est loin ici de l'écriture innocente, enfantine. Depuis les temps les plus anciens de notre culture, l'écriture lyrique est chargée d'écrire le destin. Camus y est trop sensible pour ne pas s'en servir. Dans les pages du meurtre c'est le destin tragique de Meursault qui se joue. A l'attaque implacable du soleil Meursault riposte par un coup de feu, et le meurtre est accompli. Le silence et l'équilibre du jour, d'une plage et d'une vie, sont détruits. Alors, p. 1166:

...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.

Ces «quatre coups brefs», Camus les a puisés dans l'espace de notre intertextualité culturelle: ils renvoient aux quatre notes initiales d'une symphonie célèbre. Sinon, pourquoi pas trois ou cinq coups?! Ce «coup» de Meursault (de Camus) tracassera le juge d'instruction et il n'arrivera pas à le comprendre.

Ainsi s'ouvre la deuxième partie du roman, celle du destin tragique. L'écriture enfantine disparaît dans de nombreux passages; les écritures lyrique, réaliste et ironique, envahissent de plus en plus le texte. C'est que la société bourgeoise fait irruption dans la vie de Meursault, avec ses: juge d'instruction, juge président, avocat général, avocat, aumônier, geôliers. Meursault est jugé et il veut se justifier, non pas devant ses juges ou avocats, mais devant lui-même et devant nous, lecteurs. Pour ce faire,

il doit apprendre à se souvenir, à repenser sa vie passée pour l'accepter et pour accepter par là même la mort. De ce fait, le récit de la deuxième partie est à la fois juxtaposée et parallèle à la première partie; on ne relate plus seulement le passé immédiat mais également un passé plus éloigné. Le narrateur obtient ce changement de temporalité sans rien changer au système verbal. Il l'obtient grâce au caractère polyvalent et extrêmement vivant du passé composé. Dans la deuxième partie de *L'Étranger* le passé composé assume pleinement sa valeur temporelle. Nous savons que pour énoncer des faits passés, le système du discours emploie le passé composé qui devient ainsi l'équivalent fonctionnel du passé simple. Nous comprenons maintenant que seul le passé composé pouvait permettre à *L'Étranger* de produire son sens, que seule cette forme verbale pouvait permettre à la fois la diversité des écritures de ce roman et son unité de style. Le passé composé première personne est le pivot du roman, non en raison de la précision des états qu'il dénote, mais grâce à la plasticité de sa morphologie et de ses valeurs. Il est le support permanent des écritures qui jurent entre elles. En retour, le passé composé emporte, dans l'histoire de la langue littéraire, la marque de son passage dans *L'Étranger*.

Nous ne nous penchons pas sur l'emploi de l'imparfait dans *L'Étranger*, parce que cette forme verbale est commune aux deux plans d'énonciation: *histoire* et *discours*, par conséquent elle est propre aussi à toute activité scripturale. En revanche, nous sommes tentés de proposer une interprétation de ces dix-neuf imparfaits du subjonctif de *L'Étranger*. Les puristes les plus éculés ne trouveraient absolument rien à redire au zèle avec lequel Camus s'est appliqué à utiliser ce temps «mort» chaque fois qu'il en avait le moindre prétexte normatif. Il nous semble que Camus veut signaler par là qu'il n'a pas l'intention d'abandonner la Littérature, contrairement à certains autres indices. D'ailleurs, Jean-Baptiste Clamence, ne nous dira-t-il pas, une quinzaine d'années plus tard, dans cette magnifique *Chute* (dans la Littérature):

Quand je vivais en France, je ne pouvais rencontrer un homme d'esprit sans qu'aussitôt j'en fisse ma société. Ah! je vois que vous bronchez sur cet imparfait du subjonctif. J'avoue ma faiblesse pour ce mode, et pour le beau langage en général.<sup>19</sup>

Tout un constat d'impuissance et de conscience de l'écrivain du vingtième siècle peut être déchiffré rien qu'à travers son attitude à l'égard d'un mode grammatical. Elle n'est pas facile, l'écriture «innocente»!

Dans la deuxième partie de *L'Étranger*, Meursault se sent de plus en plus obligé, pour justifier son existence et pour don-

<sup>19</sup> Cf. *La Chute*, Pléiade, p. 1476.

ner du poids à sa justification, d'avoir recours à l'écriture littéraire. Pour polémiquer avec une certaine culture il faut se rendre maître de ses valeurs consacrées, il faut savoir puiser dans sa prestigieuse intertextualité, même et surtout si on veut la transformer et s'inscrire en faux contre elle. C'est dans cet esprit que Meursault, dans la cellule de sa prison, réfute le discours pascalien, p. 1178:

J'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué. J'aurais attendu des passages d'oiseaux ou des rencontres de nuages comme j'attendais ici les curieuses cravates de mon avocat et comme, dans un autre monde, je patientais jusqu'au samedi pour étreindre le corps de Marie.

et p. 1180:

J'ai compris alors qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison. Il aurait assez de souvenirs pour ne pas s'ennuyer.

De même, à la fin de l'ouvrage, dans le cinquième chapitre de la deuxième partie, lors de cette «illumination», geste par lequel *L'Étranger* se rattache un peu plus encore au roman réaliste, Meursault doit retrouver, pour parer à l'éloquence de l'aumônier, une éloquence qui lui est symétrique, p. 1208:

Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi... 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... C'était comme si j'avais attendu pendant tout le temps cette minute et cette petite aube où je serais justifié... 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'importait son Dieu... comprenait — il donc? etc.

La dernière phrase de *L'Étranger* finalement, celle par laquelle Meursault renvoie à *l'ecce homo*, et figure «le seul christ que nous méritons» — selon le mot de Camus,<sup>20</sup> cette dernière phrase atteint à une «perfection» classique, p. 1209.

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.

---

<sup>20</sup> «Préface à l'édition universitaire américaine», cf. *L'Étranger*, Pléiade, p. 1921.

Nous ne nous étonnons pas que nombre de lecteurs aiment moins cette «illumination» finale du roman, où *L'Étranger* intègre la Littérature en même temps qu'il émet le concept de révolte, après s'être si souvent révolté contre la Littérature dans le reste du roman. Mais il ne faut pas oublier que l'originalité puissante de *L'Étranger* réside justement dans la diversité de ses écritures et dans leur conflit. Ainsi *L'Étranger* libère plus de révolte dans le public que *L'Homme révolté* ne développe de concepts de révolte parmi les gens intelligents. Ce thème de la révolte, qui plonge sans doute dans la mythologie personnelle de Camus, dans l'hypophysique de sa parole — pour reprendre le mot de Roland Barthes, ce thème de la révolte ne s'inscrit pas dans le style de *L'Étranger* comme le résultat d'un don mystérieux; il existe dans l'histoire de la société inscrite dans la langue, et c'est le travail sur cette langue qui produit le roman et son style. L'originalité puissante du style de *L'Étranger*, c'est le travail approprié de l'écrivain sur la langue par rapport à l'histoire de la langue et à l'histoire de la société inscrite dans la langue. Dix ans après la mort d'Albert Camus, *L'Étranger*, que son auteur considérait comme le point zéro de sa réflexion, nous apparaît comme sa contribution la plus importante et comme un des moments vitaux du roman français contemporain. C'était un de ces moments de rupture indispensable, rupture qui a eu ses prolongements et bien au-delà du «nouveau roman». En revanche, des livres ultérieurs de Camus, *La Peste* et *La Chute* tout en nous intéressant nous semblent des retours en arrière, tandis que son dernier livre, *L'Exil et le royaume*, recueil d'exercices de différents styles littéraires, nous laisse presque indifférents.

Nous sommes loin, dans ces lignes, d'avoir épuisé l'analyse de toutes les particularités des différentes écritures et du style de *L'Étranger*. Nous avons voulu souligner leur diversité et surtout le rôle particulier qu'y joue le passé composé. Nous avons voulu suggérer aussi que c'est surtout dans ces différentes écritures et dans le passé composé qu'il faudrait chercher de véritables «objets de représentation» et d'analyse du roman. Mais nous avons écarté, comme on a pu s'en apercevoir, l'attitude d'Alain Robbe-Grillet: cette espèce de béatitude devant le passé composé — signe béant. Pour nous, la façon dont le passé composé a été employé dans le roman, constitue un des gestes fondamentaux dans la production de sens propre à *L'Étranger*.