LIÈGE université Library

http://lib.uliege.be https://matheo.uliege.be

Pour une esthétique de la réception de L'Étranger d'Albert Camus

Auteur : Sigaud, Mélanie
Promoteur(s) : Demoulin, Laurent
Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres
Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en analyse et création de savoirs critiques
Année académique : 2018-2019
URI/URL : http://hdl.handle.net/2268.2/7619

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Faculté de Philosophie et Lettres

Pour une esthétique de la réception de *L'Étranger* d'Albert Camus

Mémoire réalisé par Mélanie Sigaud

En vue de l'obtention du grade de Master en Langues et Lettres françaises et romanes, à finalité spécialisée en analyse et création de savoirs critiques

Promoteur : M. Laurent Demoulin

Lecteurs : M. Benoît Denis
M. Jean-Pierre Bertrand

Année académique 2018 - 2019

Qu'il me soit permis de remercier mon promoteur, M. Laurent Demoulin, pour ses encouragements, son enthousiasme et ses précieux conseils.

Je remercie également ma famille pour son soutien, et particulièrement ma tante Christine pour sa relecture, ainsi que mes amis, pour tout. En particulier, merci à Mathias pour sa relecture critique et aux membres des « *team* bibli », originale et nouvelle génération.

Ma reconnaissance va également à M. Salah Guemriche qui a généreusement accepté de m'envoyer une version PDF de son ouvrage lorsque celui-ci n'était plus disponible.

Table des matières

Introduction 3
1. Première réception (1942-1970) 15
1.1. Ébauche de reconstitution de l'horizon d'attente du premier public 15
1.2. Analyse de la réception 18
1.2.1. Maurice Blanchot, « Le roman de l'étranger » 18
1.2.2. Jean-Paul Sartre, « Explication de *l'Étranger* » 21
1.2.3. Roland Barthes, « Réflexion sur le style de "L'Étranger" » 24
1.2.4. Nathalie Sarraute, *De Dostoïevski à Kafka* 26
1.2.5. Roland Barthes, « *L'Étranger,* roman solaire » 27
1.2.6. Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie » 29
1.2.7. Albert Camus, Préface à l'édition universitaire américaine 30
1.2.8. Robert Champigny, *Sur un héros païen* 31
1.2.9. René Girard, « Pour un nouveau procès de *L'Étranger* » 34
1.2.10. Renée Quinn, « Le thème racial dans "L'Étranger" » 38
1.2.11. Pierre-Louis Rey, L'Étranger *: Camus : analyse critique* 41
1.3. Conclusions au sujet de la première réception 45
2. Deuxième réception (2000-…) 49
2.1. Réception passive 49
2.1.1. Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme* 49
2.1.2. Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain* 51
2.1.3. Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus* 52
2.1.4. Yves Ansel, *Albert Camus totem et tabou Politique de la postérité* 58
2.1.5. Jeanyves Guérin, *Albert Camus Littérature et politique* 63
2.1.6. Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger* 64
2.2. Réception active 65
2.2.1. Salah Guemriche, *Aujourd'hui Meursault est mort* 65
2.2.2. Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* 72
2.2.3. Quand l'Empire répond : regard sur les littératures postcoloniales 77
2.3. Conclusions au sujet de la deuxième réception 81
3. Lectures de *L'Étranger* et fusion des horizons 83
3.1. Stéréotype et lecture 83

3.2. Exemples de lectures par le biais des stéréotypes et thèmes 85
3.2.1. Lamria Chetouani, « *L'Étranger* d'Albert Camus : une lecture à l'envers du stéréotype arabe » 85
3.2.2. Arthur Scherr, « Meursault's Dinner with Raymond : A Christian Theme in Albert Camus's *L'Étranger* » 88
3.3. Fusion des horizons 90
3.3.1. Synthèse des lectures étudiées 90
3.3.2. *L'Étranger*, vecteur latent de la pensée coloniale ? 92
Conclusion 99
Bibliographie 103
Bibliographie primaire 103
Bibliographie secondaire 103
Théorie 103
Critique de *L'Étranger* 103
Algérie et littératures (post)coloniales 105
Autres 106

Introduction

Ce travail de recherche consistera en l'application d'une théorie littéraire à *L'Étranger* d'Albert Camus, roman incontournable du XX^e^ siècle. Cette décision tient d'une affection particulière pour les théories de l'École de Constance ainsi que d'une lecture décisive, à savoir l'essai d'Yves Ansel, *Albert Camus totem et tabou Politique de la postérité,* qui sera abordé plus amplement dans un chapitre ultérieur. Ansel soulève dans son essai la question philosophique et éternelle de la subjectivité de l'histoire littéraire. S'il ne la cite jamais explicitement, son analyse du paratexte de *L'Étranger*, qu'il appelle « discours d'escorte[1] », n'est pas sans rappeler la théorie de la lecture de Hans Robert Jauss. Alors qu'il s'en sert pour dénoncer avec opiniâtreté une mauvaise compréhension du roman, il démontre à quel point la réception d'une œuvre joue sur sa postérité. Il s'agit donc d'aller plus loin en confrontant cette réception à celle d'aujourd'hui, dans l'espoir de pouvoir véritablement saisir la place de *L'Étranger* en histoire littéraire.

L'intérêt d'une telle recherche réside dans une meilleure compréhension du roman de Camus ainsi que dans une tentative concrète d'appliquer la théorie de Jauss sur un cas d'école. L'objectif le plus important de ce travail est, dans un contexte géopolitique délicat où les cicatrices des colonies sont toujours ouvertes, d'étudier *L'Étranger* sous différents angles afin d'en réaliser une meilleure critique. Ce faisant, la notion de « fusion des horizons » de Hans-Georg Gadamer, empruntée par Jauss, sera mise en action et *de facto* démontrée. Pour mieux la saisir, nous nous concentrerons principalement sur la problématique politique du roman. Dans un entretien avec Benjamin Stora, historien spécialiste de l'Algérie coloniale, se pose la question « L'Algérie coloniale d'hier, miroir de la France d'aujourd'hui ? » En réponse, Stora affirme qu' « assumer une histoire plurielle est la condition pour accepter un présent aux visages multiples[2] ». C'est ce qu'il s'agit d'accomplir ici, par le biais de la littérature.

Cette introduction aura pour fonction de présenter succinctement les théories de l'École de Constance, pour alors en expliciter les applications dans le cadre de ce mémoire. Ensuite, l'axe adopté dans les recherches, ainsi que le corpus sélectionné, seront justifiés.

---

[1] ANSEL Yves, *Albert Camus totem et tabou Politique de la postérité,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 123.

[2] SARTHOU-LAJUS Nathalie et STORA Benjamin, « L'Algérie coloniale d'hier, miroir de la France d'aujourd'hui ? », dans *Études*, n° 1 (janvier 2016), p. 17.

Lorsque l'histoire lansonienne a cessé de satisfaire les théoriciens de la littérature, deux nouvelles solutions ont émergé : le marxisme et le formalisme. Tandis que le marxisme accordait beaucoup d'importance au contexte historique, le formalisme russe ne s'est intéressé qu'à la forme, rejetant la dimension sociale des textes. C'est alors que Hans Robert Jauss tente de concilier les deux approches dans son article datant de 1967 : « L'histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire[3] ». En 1974, dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, il développera toutes ses idées, à une période où l'effet de l'œuvre et l'activité du lecteur deviennent des thèmes centraux de la théorie littéraire, comme en témoigne la parution de plusieurs ouvrages, parmi lesquels *L'acte de lecture* (1972, traduit en français en 1985) de Wolfgang Iser, *Rhétorique de la lecture* (1977) de Michel Charles, et *Lector in Fabula* (1979, traduit en français en 1985) d'Umberto Eco. Dans la logique de l'évolution des études littéraires et à la suite du fameux article de Barthes « La mort de l'auteur » paru en 1968, ces travaux en appellent donc à une réorientation de la critique vers la lecture et le lecteur[4]. C'est dans ce courant théorique que nous nous inscrirons pour réaliser notre analyse de *L'Étranger* d'Albert Camus.

Né en 1921, professeur de Littératures romanes à l'Université de Constance, Hans Robert Jauss est un critique littéraire allemand alliant les études d'histoire littéraire et l'examen de la tradition critique à des éléments de sociologie. Il renverse l'ordre usuel dans l'analyse de la chaine de communication : c'est pour un public dont les attentes doivent être considérées comme la détermination directe de l'œuvre que l'auteur écrit[5]. Dans la préface[6] de la traduction française de l'ouvrage, Jean Starobinski se réjouit de la parution de celle-ci car elle permettra une diffusion plus aisée de la théorie de la réception de Jauss en France. Il remarque que jusque-là, l'histoire de la littérature a trop longtemps été une histoire des auteurs et des œuvres. Or, la concrétisation de la littérature ne peut se passer de l'expérience de ceux qui accueillent ces œuvres, les reconnaissent ou les rejettent, construisant des traditions en les choisissant ou en les oubliant. Surtout, ces destinataires, « actualisateurs » de l'œuvre, peuvent adopter le rôle actif qui réside dans la réponse à une tradition en produisant des œuvres nouvelles. Le lecteur est alors récepteur, discriminateur et, dans certains cas, producteur, imitant ou réinterprétant les œuvres qui lui ont été proposées.

[3] COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 249.
[4] DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2011, p. 29.
[5] « JAUSS (Hans Robert) », dans DEMOUGIN Jacques, *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures : Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Librairie Larousse, 1985, p. 790.
[6] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 7-21.

D'ailleurs, une des vues fondamentales de Jauss est que la figure du destinataire se trouve inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres précédentes. Le concept d'horizon d'attente traduit cette idée, le public étant prédisposé à certaines normes. Jauss résoudrait l'opposition entre structuralisme et historicisme en s'appuyant sur la synchronie de l'histoire : l'écart inscrit dans une œuvre qui ne respecterait pas totalement l'horizon d'attente est un facteur de mouvement diachronique et ne peut donc être mesuré qu'à partir de normes et de valeurs synchroniques puisque la réception, dont les concrétisations changent au fil du temps, met en mouvement une histoire diachronique. Survient alors la fusion des horizons, lieu de passage des traditions. C'est à Gadamer que Jauss doit cette idée qui exige de la réflexion herméneutique de tirer consciemment les conséquences de la divergence intervenant entre l'horizon du présent et le texte du passé : « l'horizon du présent ne peut […] pas se former sans le passé[7] ». Alors que pour Gadamer, les œuvres dites « classiques » assurent la médiation à travers la distance du temps, pour Jauss, cette recherche autorise une remise en cause de ces choix, de la part de la réception, des « classiques ».

C'est à partir du septième chapitre de son *Histoire de la littérature*[8] que Jauss s'attarde sur l'horizon d'attente. La thèse de ce chapitre repose sur l'assertion selon laquelle l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur doit reconstituer l'horizon d'attente de son premier public. Cet horizon d'attente est vu comme un système de référence scientifiquement exprimable qui résulte de trois facteurs principaux : d'abord, l'expérience antérieure que le public a du genre, ensuite, la forme et la thématique d'œuvres précédentes dont la connaissance est présupposée et enfin l'opposition entre langage poétique et pratique ainsi que celle entre le monde imaginaire et la réalité quotidienne, et ce pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît. Il est donc nécessaire de le définir pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci. Cette thèse est en fait dirigée à l'intention des sceptiques doutant qu'une analyse des effets créés par l'œuvre littéraire (ou même d'art) puisse éclairer sa signification[9].

Jauss convoque alors des moyens empiriques encore jamais pensés : les paramètres littéraires, dont on peut déduire les dispositions particulières dans lesquelles le public se trouve pour accueillir chaque œuvre. Le concept de « prescience » (*vorwissen*), faisant partie de l'expérience elle-même, est donc antérieur à la réaction psychologique du lecteur isolé

[7] *Idem*, p. 17.
[8] L'ouvrage que nous étudions est composé de plusieurs textes : *Histoire de la littérature, Histoire et histoire de l'art, Petite apologie de l'expérience esthétique, La « modernité » dans la tradition littéraire, De l'*Iphigénie *de Racine à celle de Goethe* et *La douceur du foyer*. Seul le premier est abordé ici.
[9] *Idem*, p. 54.

ainsi qu'à l'interprétation personnelle qu'il a de l'œuvre puisque le public est prédisposé à un certain mode de réception au moment où elle parait[10].

Le lecteur, au moment de découvrir un nouveau texte, garde à l'esprit un ensemble d'attentes et de règles du jeu envers celui-ci puisque les précédents textes appartenant au même genre l'avaient familiarisé avec un certain champ d'action qui peut alors être nuancé, corrigé, modifié, ou seulement reproduit. C'est ainsi que la relation du texte isolé à la série de textes antérieurs qui établissent le genre se constitue également selon un processus similaire de création et de modification permanentes d'un horizon d'attente. Il s'agit de reconstruire cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective antérieure avant de pouvoir poser le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût du lecteur isolé. Cette façon de procéder est idéale dans le cas des œuvres qui suivent l'horizon d'attente tout en pouvant être la source d'horizons poétiques nouveaux[11].

Dans son huitième chapitre, Jauss se concentre sur l'écart esthétique survenant éventuellement dans l'horizon d'attente. Cet écart est la manière dont une œuvre littéraire, au moment de son apparition, répond, dépasse, déçoit ou contredit l'attente de son premier public, et est donc le critère pour juger sa valeur esthétique. S'il n'y a pas de changement d'horizon, il s'agit pour Jauss de littérature culinaire[12]. Dans le cas contraire, quand l'écart esthétique est marqué par l'œuvre nouvelle, ses stratégies fournissent des critères pour mesurer ce qui caractérise la nouveauté, cette nouveauté étant définie par le degré qui la sépare de l'horizon d'attente de ses premiers lecteurs puis des lecteurs successifs au cours de sa réception[13].

Dans la thèse de son dixième chapitre, Jauss s'attarde sur les processus de réceptions passive et active. Il explicite alors la notion de *série littéraire* dont une œuvre fait partie et qu'il s'agit d'utiliser pour définir sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire. La réception passive du lecteur et du critique aboutirait à une réception active de la part de l'auteur et donc à une production nouvelle, qui pourrait résoudre des questions aussi bien éthiques que formelles posées par l'œuvre précédente, en en posant de nouvelles à son tour[14].

C'est dans sa thèse finale que Jauss revendique « tout simplement » que l'on voie l'histoire littéraire comme une « histoire particulière », dans un rapport à l' « histoire

[10] *Idem*, p. 55.
[11] *Idem*, p. 56.
[12] *Idem*, p. 58.
[13] *Idem*, p. 59.
[14] *Idem*, p. 69.

générale » qui ne se limiterait pas à la découverte dans la littérature d'une image typique, sublimée, caricaturiste ou utopique de l'existence sociale. Finalement, c'est quand l'expérience littéraire du lecteur interfère dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne et donc agit sur son comportement social que la fonction sociale de la littérature apparaît dans toute l'étendue de son potentiel[15].

Deux postulats fondateurs sont communs aux théories de la lecture : toutes voient le texte comme un processus inachevé, ainsi que comme un réseau d'indéterminations. Les théoriciens de la lecture reprochent en effet à leurs aînés d'avoir fait œuvre réductrice en délimitant le texte vu comme un produit (ou une productivité), et négligeant ainsi son destinataire, qui est pourtant le seul élément en plus du texte à apparaître lors de la communication littéraire. Les analyses qui négligent le lecteur se conçoivent comme les reproductions fidèles d'un sens fixé, ce qui escamote la réception qui est alors considérée comme un simple reflet d'une production dont l'activité lectrice se limite à exposer son procès d'engendrement. Une vision réductrice de la réception dénie donc à la lecture tout caractère autonome[16]. Nous pourrons remarquer, dans notre analyse de la réception de *L'Étranger*, que c'est ainsi que Jean-Paul Sartre a conçu son « Explication de L'Étranger », ce qui a d'ailleurs causé des malentendus dans la réception du roman, trop longtemps cantonné à l'illustration d'une philosophie.

Le premier postulat, donc, consiste à considérer le texte comme un processus inachevé voué à la polysémie tant qu'il n'est pas pris en charge par la lecture. Les significations que le texte semble proposer ne constituent alors jamais que des potentialités[17]. Dès lors, « il y a lieu de changer de question : il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des textes »[18]. Cette notion d'effet présuppose quant à elle une démarche vis-à-vis du texte qui n'est alors plus seulement un énoncé « constatatif » mais qui revêt toujours une dimension « performative », son énonciation réalisant des actes langagiers dont la pertinence s'établirait au-dehors des frontières dichotomiques de la vérité et de la fausseté[19].

[15] *Idem*, p. 80.
[16] DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 30.
[17] *Ibid.*
[18] ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1985, p. 8. Cité dans DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 31.
[19] DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 31.

Le second postulat repose sur l'inéluctable décalage entre « les codes d'énonciation des textes et ceux dont on se sert pour les recevoir[20] ». Ce décalage se manifeste en littérature plus que dans les autres communications par son aspect différé grandissant au fil du temps. De même, il peut être accentué par la distance culturelle[21]. Cette indétermination du sens s'observe autant au niveau des codes langagiers que l'énonciateur serait seul à maîtriser (noms propres, archaïsmes, néologismes, *etc.*) qu'au niveau des macrostructures du texte. Celles-ci peuvent être thématiques, narratives ou idéologiques et participent particulièrement à l'indétermination lorsqu'elles « relèvent de codes étrangers au lecteur, que ce soit à cause de leur éloignement socioculturel, de leur ancienneté, ou au contraire de leur trop grande nouveauté[22] ».

Dans l'avant-propos à l'édition française de son essai, Iser affirme que « l'effet et la réception constituent […] les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception »[23]. Dès lors, il s'agit d'appliquer des méthodes historico-sociologiques pour l'étude de la réception, et des procédés théoriques ou textuels pour celle de l'effet produit. C'est lorsque ces deux approches sont combinées que l'esthétique de la réception atteint son plein développement[24].

Dans l'impulsion des évolutions scientifiques et politiques des années soixante, la question du développement de la tradition et de sa préservation s'est effectivement nécessairement posée dans la mesure où la théorie littéraire supportait de plus en plus difficilement le conflit des interprétations. Ainsi, il est apparu qu'il est possible de poser à la littérature des questions divergentes, et que les interprétations en résultant donnent, pour une même œuvre, des conceptions différentes. La candeur herméneutique des chercheurs, considérant que la question qu'ils posaient au texte était la seule possible, a pris fin lorsque la littérature moderne est apparue hermétique à ce genre d'entreprises[25].

Partant du principe que l'art agit toujours sur nous (puisqu'il modifie notre perception du quotidien), Iser en vient à se demander de quelle manière il le fait. Pour répondre à cette question, « il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des

[20] *Ibid.*
[21] *Ibid.*
[22] *Idem*, p. 32. Les informations précédentes sont issues de cette même référence.
[23] ISER Wolfgang, *op. cit.*, p. 5.
[24] *Ibid.*
[25] *Idem*, p. 6.

textes[26] », ce qui équivaut à un changement de paradigme dans lequel le couple conceptuel message/signification est remplacé par le couple effet/réception[27].

Considérant que chaque texte littéraire témoigne d'un regard sélectif sur le monde organisé au sein duquel il apparait, et qui façonne sa réalité référentielle, Iser dépasse le sociologisme simpliste qui conçoit dans le texte une allégorie du social. Il perçoit d'ailleurs dans le texte une dimension événementielle puisque la sélection effectuée par celui-ci rend caduc le renvoi à la réalité référentielle, alors que la combinaison des éléments sélectionnés permet de surmonter les limitations sémantiques du lexique[28].

Or, « l'attente élémentaire de la permanence du sens est la condition préalable à l'élaboration du caractère événementiel du texte littéraire[29] ». Puisque le sens devient sens par prégnance, ses processus constitutifs, qui adviennent au cours de la réception du texte, ne peuvent à leur tour qu'être des réalisations sélectives de celui-ci. Dès lors, la polysémie du texte due à son caractère événementiel est restreinte, par la sélection, à une univocité. Cela signifie que le texte, lors de sa lecture, perd systématiquement des possibilités d'actualisation ; elles dépendent, au cas par cas, des dispositions propres à chaque lecteur et des codes socioculturels auxquels chacun est soumis[30]. Finalement, « le texte apparaît comme un processus car il ne peut être identifié de façon exclusive à l'un des stades décrits[31] ». Il est « le déroulement dans sa totalité : depuis la perspective de l'auteur jusqu'à l'expérience du lecteur[32] ».

Par ailleurs, les modèles des théories de la lecture se diversifient passablement, et nous pouvons établir une distinction entre celles qui développent une approche interne et celles qui privilégient une approche externe. Deux critères permettent de discerner la différence entre ces deux types d'approches : celui de la définition donnée à l'activité du lecteur et celui de la conception du lecteur lui-même.

La première attitude, interne, concernant l'activité du lecteur, correspond à celle d'Iser et ne s'oppose en fait pas au point de vue traditionnel axé sur le texte. En effet, elle prône la permanence de la subordination de la réception aux lois du produit et affirme que le lecteur suit les instructions que lui donne le texte. La nuance s'introduit dans la distinction entre les

[26] *Idem*, p. 8.
[27] *Ibid.*
[28] *Idem*, pp. 9-10.
[29] *Idem*, p. 11.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*
[32] *Idem*, pp. 11-12.

sens imposés par le texte (selon les théories précédentes) et, ici, l'idée de « conditions de sa réception » (Iser). Cependant, la limite entre sens inscrit et effet programmé est ténue et Todorov considère d'ailleurs que l'analyse structurale n'est pas si éloignée de la poétique des effets, qui n'en serait finalement qu'une version envisagée du point de vue de la lecture[33].

La théorie externe affirme quant à elle la subordination du texte au lecteur en mettant en avant la liberté dont il dispose pour agrémenter le texte de contenus nouveaux. Cette approche qui tente de « définir une lecture-type déterminée par l'immanence des effets[34] » étant considérée comme un coup de force faisant fi de la relativité historique de tout agir humain, l'inachèvement du texte est ici considéré comme infini : le caractère inépuisable du sens, se dispersant dans la pluralité des lectures, prévaut. La lecture est alors étudiée *en situation* et n'est pas restreinte par l'exécution d'un quelconque programme idéal. Les premières approches de ce type sont dues aux marxistes berlinois des années 1930 (Brecht, Benjamin) mais c'est à Jauss qu'elles doivent l'acquisition d'un statut théorique solide. Des chercheurs tels que Robert Escarpit, Jacques Leenhardt et Pierre Bourdieu lui donneront suite, tout comme le fera la thèse de l'engendrement infini du sens, principe premier des travaux de Barthes, de Derrida et de leurs héritiers, dès la fin des années 1960[35].

En fait, là où les théories internes, qui se concentrent sur l'effet, voient de l'objectivité, les théories externes, se focalisant sur la réception, voient « la relativité du sens construit et des projections effectuées plus ou moins consciemment par le lecteur[36] ».

Quant au lecteur, il est soit « lecteur modèle », soit « lecteur réel ». Le premier constitue une instance apte à restituer l'ensemble des interprétations que le critique interne considère programmées par le texte. Le plus illustre exemple de cette conception est Eco, qui imagine à l'intérieur de chaque texte un « lecteur modèle » anticipé par l'auteur. Le problème d'une telle vision réside dans le raccourci permis par le concept de « lecteur idéal » qui devient en fait un moyen de transfert, pour le critique, de son propre mode de réception qu'il érige alors en norme. La réponse à cet inconvénient est alors donnée par certains théoriciens de l'effet (Iser notamment) avec l'idée de « lecteur virtuel », défini par son rôle inscrit dans la structure du texte[37].

Les théoriciens de la réception s'intéressent, eux, au lecteur explicite caractérisé par sa liberté. Son activité effective sur le texte présente un caractère empirique, historique et réel,

[33] DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 33.
[34] *Idem*, p. 34.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*
[37] *Idem*, p. 35.

en ce qu'il projette ses significations sur le texte. Ce n'est toutefois pas un phénomène entièrement subjectif : le lecteur explicite est tout autant régi par les déterminismes idéologiques de son milieu socio-historique que par les lois de l'inconscient[38].

En suivant Iser et Jauss, il s'agira donc dans ce mémoire de réaliser une esthétique de la réception de *L'Étranger* selon des méthodes historiques et sociologiques ainsi que d'étudier les procédés théoriques et textuels du texte pour en concevoir l'effet produit. Cependant, l'analyse appliquée à la fin du mémoire relèvera plutôt de l'approche externe des théories de la lecture, même si cela n'empêche pas de garder les approches internes à l'esprit lors de l'analyse de la réception.

Bien que la rigueur théorique de Jauss exige que l'analyse de l'expérience littéraire reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, nous devrons nous contenter de quelques pistes rudimentaires sur l'existentialisme, en vogue au moment de la publication de *L'Étranger*, car l'aspect limité d'un mémoire ne permettrait pas d'étudier le roman en tant que réception active d'un horizon précédent ; cela relèverait en fait d'un travail à part entière supplémentaire. Ainsi, il a été décidé de se concentrer sur la réception de *L'Étranger* en tant que point de départ de la réflexion, bien qu'une remise en contexte, ne serait-ce qu'élémentaire, soit bien sûr indispensable. De la même façon, seront rapidement abordés les contextes historique et sociologique de l'Algérie coloniale ainsi que le genre paralittéraire du roman colonial, car il est possible que celui-ci ait joué sur l'horizon d'attente de certains lecteurs.

Une étude de l'évolution de la réception de *L'Étranger* démontrera l'idée selon laquelle il est possible de poser des questions diverses à la littérature, résultant en des conceptions différentes d'une même œuvre. Pour cela, une division sera établie entre ce que nous appellerons la « première réception » et la « deuxième réception » du roman. La première réception sera arbitrairement balisée entre 1942, année de la sortie du roman, et 1970, année de sa « mise en fiche » par Pierre-Louis Rey. Cet événement signifie une limite dans l'évolution de l'interprétation de *L'Étranger* car il s'agit d'une synthèse des analyses les plus estimées du roman qui sera, en tant que numéro de la collection *Profil d'une œuvre,* grandement relayée par les institutions scolaires, pilier décisif quant à la façon dont un roman est reçu et compris. La deuxième réception sera quant à elle amorcée au début de notre siècle, à une époque où la question coloniale devient de moins en moins taboue.

[38] *Idem*, p. 36.

En outre, selon l'idée que les interprétations différentes vont de pair avec une perte systématique, pour le texte et par interprétation, de possibilités d'actualisation, il s'agira également de repérer ce qui n'est pas dit dans les analyses, particulièrement dans celles de la première réception. Une attention particulière sera portée sur le versant politique que peut revêtir le roman quant à son cadre colonial. En effet, alors que les critiques de la première réception sont contemporains de la guerre d'Algérie, la question coloniale, pourtant d'actualité, n'a pas l'air d'influencer l'analyse de la plupart d'entre eux. Aussi, ces omissions récurrentes de la question « arabe » posée par le roman témoignent de codes socioculturels de la société du temps. De la même façon, les possibilités d'actualisation dépendent des dispositions propres à chaque lecteur ; cela sera notamment démontré dans le chapitre consacré à la lecture du roman selon les stéréotypes et thèmes relayés dans celui-ci.

Finalement, il semble important — d'après la déclaration de Jauss selon laquelle la fonction sociale de la littérature apparaît dans toute l'étendue de son potentiel lorsque l'expérience littéraire du lecteur agit sur son comportement social — de se pencher sur cet aspect politique de *L'Étranger*. Effectivement, il s'agit d'une lecture obligatoire pour beaucoup de lycéens et rhétoriciens encore aujourd'hui, et si ces générations de jeunes esprits sont formées sans regard critique sur les problèmes éthiques soulevés par certaines interprétations de *L'Étranger*, c'est la société entière qui s'embourbe dans son passé.

Une autre manière de situer notre travail pourrait consister à affirmer que nous y épousons le point de vue de la « mort de l'auteur ». Dans son célèbre article, Roland Barthes déplore que l'explication de l'œuvre soit « toujours cherchée à côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livre sa "confidence"[39] ». Il appelle donc à éloigner cette figure auctoriale de l'étude de ce qu'il appelle l'écriture multiple. Dans l'analyse, il ne s'agit pas de *déchiffrer* le texte mais bien de le *démêler* puisqu'il considère, comme les théoriciens de la lecture, que l'interprétation n'a pas de fin[40]. Il en vient à la conclusion qu'un « texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation[41] », et que le lecteur est le lieu où toute cette multiplicité se rassemble[42].

[39] BARTHES Roland, MARTY Eric (éd.), *Barthes : Œuvres complètes*, tome 2, *1966-1973*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp. 491-492.
[40] *Idem*, p. 494.
[41] *Idem*, p. 495.
[42] *Ibid.*

La morale de l'article de Barthes va au-delà de la théorie et prend des allures politiques quand il attaque la « bonne société » et qu'il conclut en affirmant que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur[43] ». Notre travail, dans lequel il s'agira d'essayer d'ignorer la figure de Camus, revêtira également une dimension sociale voire engagée, au gré de cette attaque de la « bonne société ».

Cette visée politique de la réception est notamment réclamée par Yves Ansel dans son article « Pour une socio-politique de la réception », dans lequel il remarque que malgré la place essentielle du lecteur accordée dans les théories de la réception, celui-ci en reste « passablement décharné, plutôt imaginé que réellement observé, jamais appréhendé dans ses réactions individuelles, affectives, historiques, etc.[44] ». Il appelle dès lors à ce que les chercheurs qui adoptent le point de vue de la réception se livrent à des enquêtes sociologiques précises, plutôt que de postuler un lecteur anonyme, voire idéal, et de généraliser[45]. Il précise alors que, dans la lecture individuelle, « entre en jeu une foule de facteurs (bio-sociologiques, scolaires, professionnels, historiques, idéologiques, géographiques, politiques, etc.) qui réduisent d'autant l'unicité, la subjectivité de l'évaluation[46] ». Par conséquent, il s'agit de prendre ces facteurs en compte lors de l'analyse de la réception de *L'Étranger*.

Ajoutons que le rejet de l'auteur dans l'analyse s'oppose à une *doxa* dont nous avons hérité depuis la naissance de la « critique » à Alexandrie, selon laquelle la lecture professionnelle des textes littéraires sert l'auteur[47]. Nous adopterons donc une contre-*doxa* légitimant, dans l'analyse, plutôt que l'auteur, la figure du lecteur, sans toutefois nous positionner contre l'auteur comme le font les essayistes de l'ouvrage collectif de Sophie Rabau *Lire contre l'auteur*. En effet, pour ces lecteurs contrauctoriaux, l'auteur dérange rien que par son existence puisqu'il est « lecteur, et par là même rival, par définition mieux autorisé du critique[48] ». Dans notre perspective, l'auteur n'a plus de pouvoir sur son œuvre une fois celle-ci publiée ; il n'a pas plus d'autorité qu'un autre critique, et c'est sur un pied d'égalité avec le reste de la réception que nous étudierons la préface de Camus à l'édition américaine de *L'Étranger*… sans pour autant oublier que nombre de critiques, eux, lui accordent beaucoup de crédit.

[43] *Ibid.*
[44] ANSEL Yves, « Pour une socio-politique de la réception » dans *Littérature*, n°157 (2010), p. 94.
[45] *Ibid.*
[46] *Idem*, p. 95.
[47] RABAU Sophie (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, pp. 8-9.
[48] *Idem*, p. 12.

Précisons, finalement, que le corpus étudié dans ce mémoire n'a certes pas été aisé à baliser. En effet, le roman de Camus ayant fait couler beaucoup d'encre, il n'était pas envisageable d'être exhaustive dans l'étude de la réception, même balisée. Une sélection de critiques a donc été établie selon des critères de légitimité, de renom mais aussi de diversité, afin de pouvoir dresser une synthèse de chaque génération de réception. Malgré une étude centrée sur la réception francophone du roman, la critique étrangère d'Edward Saïd issue de l'ouvrage *Culture et impérialisme* sera abordée. Cette décision est justifiée par l'existence d'une traduction de l'essai, ainsi que celle d'un relai spécifique de cette critique par *Le Monde diplomatique*.

Ainsi, après une brève esquisse de l'horizon d'attente du premier public de *L'Étranger*, la première réception sera étudiée, pour être ensuite confrontée à la deuxième, qui comprend également une réception active, dont nous analyserons les romans et l'aspect postcolonial. Un point sur les stéréotypes et thèmes perceptibles dans le récit sera envisagé avant de tenter enfin une « fusion des horizons » en présentant une analyse inédite de *L'Étranger*.

1. Première réception (1942-1970)

1.1. Ébauche de reconstitution de l'horizon d'attente du premier public

Il ne s'agit ici que d'un rapide aperçu des situations littéraires et géopolitiques au sein desquelles le roman a vu le jour. L'existentialisme, dont les thèmes sont présents dans *L'Étranger*, l'Algérie française et le roman colonial seront ainsi tour à tour sommairement présentés.

Dans les années qui ont suivi la Libération, l'existentialisme domine la pensée française, régnant sur le roman et le théâtre. Cette doctrine met l'accent sur l'*existence,* que les philosophes opposent à l'essence considérée comme illusoire, ou du moins comme un achèvement et non un commencement de la spéculation philosophique. Cette dernière a pour donnée immédiate l'existence, qui se ressent dans l'angoisse, tandis que l'absolu serait sans cesse à construire : « l'existence précède l'essence[49] ». Le Danois Sœren Kierkegaard (1813-1855), auteur du *Concept d'angoisse*, ainsi que les philosophes allemands Martin Heidegger, Karl Jaspers et Edmund Husserl sont les sources principales dont se réclament les existentialistes français[50].

Jean-Paul Sartre représente, dès 1938 avec *La Nausée*, l'existentialisme athée français, et sa forte personnalité ainsi que sa production féconde ont marqué la littérature française pendant plusieurs dizaines d'années. Cela aura pour résultat de créer un amalgame entre son existentialisme et la philosophie de l'absurde de Camus, qui la définit en 1942 dans son *Mythe de Sisyphe*[51].

En ce qui concerne la colonisation de l'Algérie, elle débute le 14 juin 1830, lorsqu'une armée française forte de 37 000 hommes débarque dans la baie de Sidi-Ferruch. Peu de temps après, le 5 juillet, le dey d'Alger appose son sceau sur la convention livrant Alger aux Français. Dès le début de l'année suivante, Oran est prise également. Le 22 juillet 1834, une ordonnance confirme le caractère définitif de la conquête française et un gouverneur général est désigné pour administrer « les possessions françaises dans le nord de l'Afrique ». Cependant, Abd el-Kader, théologien et personnalité politique importante qui avait déjà proclamé en 1832 un premier *jihad* contre les infidèles, inflige en 1835 une défaite au général

[49] SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 26.
[50] LAGARDE André et MICHARD Laurent, *XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1969, p. 593.
[51] *Idem*, p. 594.

Trezel à Macta. Il est reconnu comme souverain des deux-tiers de l'Algérie par le traité de la Tafna signé par Bugeaud en 1837. Le 13 octobre de la même année, Constantine subit l'invasion française, et Abd el-Kader finit par déclarer la guerre le 18 novembre 1839, ce qui signe la fin de la première colonisation[52].

En 1841, lorsque Bugeaud est nommé gouverneur général de l'Algérie, l' « occupation restreinte » prend fin pour laisser la place à la guerre totale et, après sept années de violences militaires, l'Algérie est proclamée dans la Constitution partie intégrante de la France le 12 novembre 1848[53]. Jusqu'en 1871, l'armée mène dans le pays une politique d'effacement des cadres économiques et politiques traditionnels, alors que les tribus et sociétés villageoises ainsi que montagnardes mènent des insurrections contre les envahisseurs pour tenter de conserver leurs terres et de s'opposer à l'expropriation, par la colonisation, des terres collectives[54].

Après être restée aux mains des militaires durant toutes ces années, l'Algérie devient donc en 1871 le bien presque exclusif des colons installés dans le pays. Ceux-ci s'enquièrent du travail de rentabilisation d'une colonie dans laquelle les musulmans n'ont plus aucun poids politique et où les Juifs ont été intégrés selon les normes économiques. Dans le but d'assimiler l'Algérie en tant que simple prolongement outre-Méditerranée, la France a travaillé à rejeter toute possibilité de protectorat ou de retour en arrière en y assurant l'assujettissement absolu et complet des liens et de la force de travail de sa population aux nécessités et avantages de la colonie. Pour ce faire, les colons ont bénéficié de tous les droits sur les colonisés qui restaient judiciables de dispositions d'exception oppressives. Les autochtones n'étaient pas des citoyens mais bien des « sujets » manipulables et condamnables à merci, situation qui deviendra officielle en 1881 avec l'établissement du Code de l'indigénat, qui réglemente ces dispositions répressives[55].

Même si la colonisation française n'était pas conçue par la majorité de la population comme une grande cause nationale, l'anticolonialisme est resté ténu et marginal[56]. Pour lutter contre le manque d'intérêt général, les voix des « bâtisseurs » de la France d'Outre-Mer s'élèvent, s'ajoutant à celles des porte-paroles du parti colonial parmi lesquels se trouve Jules Ferry, et proposent ce que Raoul Girardet appelle un « véritable *credo* colonial[57] ». En

[52] STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale*, Paris, La Découverte, 2004, p. 113.
[53] *Idem*, p. 113-114.
[54] *Idem*, p. 19.
[55] *Idem*, pp. 19-20.
[56] RIOUX Jean-Pierre, *La France coloniale sans fard ni déni : de Ferry à de Gaulle, en passant par Alger*, Bruxelles, André Versaille, 2011, p. 14.
[57] GIRARDET Raoul, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 128.

réponse aux multiples critiques adressées à la gestion coloniale des gouvernements en place[58], ce *credo* met notamment en avant l'expansion coloniale comme instrument décisif de grandeur et de puissance[59].

Parmi les messages propagandistes de ce *credo*, l'image du colon, jusqu'alors vu comme un conquérant, est façonnée comme celle d'un libérateur et d'un instructeur[60]. Reflet de cette image, le colonisé est quant à lui considéré comme un être inférieur, à sauver et à éduquer. Cette représentation des indigènes sera notamment véhiculée par le roman colonial et les cartes postales. En Algérie, les enfants du peuple pied-noir sont bercés par les histoires de Cagayous, héros « pied-nickelé pied-noir[61] ». Les cartes postales algériennes donnent quant à elles à admirer un portrait du colonisé folklorique, les hommes, aux visages invariablement durs, portant leur burnous brun, et les femmes, dévoilées, légendées de façon évocatrice : « Mauresque fumant le narguilé », « chanteuse fellah »… Une évidence s'impose *a posteriori* : ce n'est pas par l'esprit mais bien par les armes que l'Algérie a été conquise. La tranquillité apparente de la société musulmane, durement touchée par la colonisation, ne trouve son explication que dans une supposée résignation[62].

Au sein de la société coloniale algérienne, les « pieds-noirs » trouvent une certaine unité, malgré des divisions socio-économiques prononcées, dans leur sentiment de supériorité indiscutable sur les « Arabes ». Celle-ci est régie par leur peur commune de la majorité musulmane, à côté de laquelle ils vivent sans cordialité. Par ailleurs, les « pieds-noirs » peuplent principalement les villes ou les gros bourgs algériens, dans des lieux s'ordonnant tous sur le même principe : place centrale ; avenues principales ombragées, composées de nombreux commerces ; rues propres et tracées au cordeau … La place centrale, parfois décorée par des arbres ou divers kiosques, contient les symboles de la colonisation : mairie, église et école laïque[63]. Cette volonté d'imitation de la province française participe à une surenchère nationaliste due au manque de considération enduré par le peuple algérien de la part de la métropole, méprisante à l'égard de ses concitoyens d'Outre-Mer. Cette surenchère

[58] Dans le cas de l'Algérie, Didier Guignard remarque qu'on assiste dès 1870 à une dénonciation croissante de ces abus dont la compétition électorale de la minorité française en est souvent l'origine ; toutefois, l'attention accordée par le Parlement la presse métropolitaine s'accroît, transformant ces affaires en « scandales algériens » qui laissent découvrir un système politique et administratif gangréné par la violence, la corruption et le clientélisme. GUIGNARD Didier, *L'abus de pouvoir dans l'Algérie coloniale (1880-1914) : Visibilité et singularité*, Nouvelle édition [en ligne], Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, page consultée le 3/07/2019.
[59] GIRARDET Raoul, *op. cit.*, p. 132.
[60] *Idem*, pp. 136-137.
[61] SIBLOT Paul, « "Cagayous antijuif". Un discours colonial en proie à la racisation », dans *Mots*, n°15 (octobre 1987), p. 60.
[62] STORA Benjamin, *op. cit.*, pp. 34-35.
[63] *Idem*, pp. 87-88.

aura surtout pour résultat de creuser l'écart, en Algérie, entre les communautés européennes et musulmanes[64].

En 1934, Christian Sénéchal définissait le roman colonial, dans son histoire littéraire[65], comme étant l'œuvre de Français nés aux colonies ou y ayant vécu assez longtemps pour les avoir adoptées comme patrie, mais également celle d'indigènes d'expression française. Selon lui, l'écrivain colonialiste dépasserait le point de vue européo-centré pour dépeindre véridiquement le monde qui l'entoure, en se concentrant particulièrement sur l'aspect psychologique. Bien sûr, les intellectuels d'aujourd'hui n'ont plus tout à fait la même définition du genre.

Certaines études considèrent la littérature exotique comme une catégorie de la littérature coloniale. Ainsi, il y aurait trois grandes catégories dans la littérature coloniale : la première serait le fait d'autochtones, la deuxième serait une littérature de voyageurs, composée par des écrivains cherchant l'inspiration dans les colonies, et finalement la littérature des exotiques qui relèverait d'une invention sur un thème que les auteurs ne connaitraient pas réellement puisque la plupart d'entre eux n'avait pas vu ce qu'elle prend pour mission de décrire[66].

Finalement, la littérature coloniale se résume surtout en sa qualité de production par et pour les Blancs, dans laquelle on retrouve traits et idées allant dans le sens des convictions de la politique coloniale française[67]. Elle a accompagné cette dernière dans son mouvement par sa quantité et la marginalisation de ses adversaires, monopolisant l'attention du lecteur souvent aveugle sur les tares et limites de ce système[68].

1.2. Analyse de la réception

1.2.1. Maurice Blanchot, « Le roman de l'étranger »

Dans un article publié en 1942 paru au sein du recueil *Faux pas* en 1943, Blanchot examine *L'Étranger* sans se préoccuper du *Mythe de Sisyphe*, prenant certes la dimension absurde en compte mais ne s'y abandonnant pas complètement ; cet angle d'analyse se

[64] *Idem*, p. 94.
[65] SENECHAL Christian, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques SFELT, 1934, p. 284.
[66] RUSCIO Alain, « Littérature, chansons et colonies », dans BLANCHARD Pascal et LEMAIRE Sandrine, *Culture coloniale : la France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement, 2003, p. 68-69.
[67] *Idem*, p. 71.
[68] *Idem*, p. 77.

distingue de celui de la magistrale « Explication de *l'Étranger* » de Sartre et des analyses qui suivront (*cf. infra*).

D'ailleurs, s'il conceptualise l'absurde, il ne le nomme pas pour autant : il l'explicite cependant dans son analyse, notamment quand il dit, après avoir commenté le style « blanc » du roman, que « l'art de M. Camus est d'avoir lié cette forme à un mode essentiel de l'être humain et d'en avoir tiré un récit qui nous offre une image de la fatalité[69] ».

À propos du style, Blanchot anticipe l'idée que Sartre développera quant à une vision extérieure des personnages et il émet la possibilité selon laquelle, pour réellement connaître les personnages, il faut justement les avoir regardés en spectateur et, « de plus, imaginer qu'il n'y a pas d'autre moyen de les atteindre que cette connaissance *étrangère*[70] ».

C'est dans son résumé analytique du récit que Blanchot introduit un angle d'analyse qui deviendra crucial : celui du soleil. Ce résumé est en effet teinté d'indices sur la thèse à laquelle il arrivera ensuite : il commence par décrire un Meursault « dominé par le soleil[71] » avant de dépeindre la scène du meurtre : « Le soleil brûle toute cette scène ; l'air est feu ; la sueur glisse sur les paupières du jeune homme, lui obscurcit la vue et lui rend insupportable l'éclat du couteau offert à la lumière[72] ».

Dans ce même résumé, une phrase ne manque pas de faire sourciller aujourd'hui : « Pourtant, à première vue, cet incident semble plus désagréable que tragique ; il y a eu meurtre, mais meurtre que presque tout semble excuser ; l'issue du procès ne devrait être que banale, insignifiante, comme toute l'histoire[73] ». Une telle vision de l'homicide le banalise à un point qui déshumanise sa victime, pas même évoquée. Toutefois, Blanchot n'a pas tort quand il parle de l'issue insignifiante qu'aurait dû revêtir le procès, puisque la justice coloniale n'accordait pas la même importance aux crimes selon qu'ils étaient commis contre les colons ou contre les colonisés (*cf.* contexte historique).

Une fois son résumé terminé, Blanchot s'interroge : « Quel est ce petit employé, au comportement si banal et brusquement entraîné par la fatalité de ses actes insignifiants au point d'être livré à un destin épouvantable ?[74] ». À cette question, il répond par sa propre

[69] BLANCHOT Maurice, « Le roman de l'étranger » dans BLANCHOT Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 257.
[70] *Idem*, p. 256.
[71] *Idem*, p. 258.
[72] *Ibid.*
[73] *Ibid.*
[74] *Idem*, p. 259.

définition de l'homme absurde : « Il est l'absence profonde, l'abîme où il n'y a peut-être rien, où il y a peut-être tout, que suppose tout spectacle humain[75] ».

Il continue sa description, évoquant un mode profond de sensibilité consistant à ne pas sentir. C'est ainsi qu'il arrive à l'affirmation que c'est l'aveuglement causé par le soleil qui le pousse à tuer l'Arabe :

> Au moment où il va tirer sur l'Arabe, il est sans l'ombre d'une idée, sans projet, il est tout à son vide, il n'est en rien relié au passé de cette affaire ou à son avenir possible ; il est tout entier dans cette éclatante lumière qui le foudroie, lui fait trouver gênant l'éclair d'une lame au soleil, le fait tirer[76].

Sa deuxième thèse concerne la condamnation de Meursault par la société : elle ne lui reprocherait ni son meurtre ni son apparente insensibilité mais plutôt l'affirmation qu'il représente de l'idée de ne rien avoir à penser, de la réduction à néant « des grands sentiments dont elle s'enchante, la noblesse, la pudeur, l'amour filial[77] ». Le pire serait à ses yeux « qu'on puisse vivre avec une telle indifférence, au passé et à l'avenir, sans plan réfléchi, sans importance à l'ordre qu'elle suppose[78] ».

Le roman romprait donc avec l'horizon d'attente de la morale. Selon l'analyse de Blanchot, cette rupture serait illustrée dans le procès même de l'intrigue, rendant explicite la nouveauté de l'idée de l'absurde, avec laquelle les personnages du livre (et de la société en général) n'étaient pas prêts à composer.

Ensuite, Blanchot regrette que la conclusion du livre, à savoir que chacun est condamné, soit explicitée dans sa deuxième partie à laquelle il reproche un « changement de ton assez gênant[79] ». Il aurait préféré au contraire une sobriété plus grande au fur et à mesure du resserrement de l'étau autour du destin de Meursault. De plus, il trouve que la morale finale explicitée est différente de la leçon philosophique de l'ensemble du livre : le roman conclut sur une opposition entre vérité humaine et vérité sociale hypocrite, et abandonne l'aspect d'étrangeté profonde du personnage de Meursault.

Pour conclure, Blanchot signale que Meursault ne représente pas seulement « cette opposition trop facile de la réalité humaine et de la réalité sociale[80] » mais qu'elle est aussi « cette originalité essentielle qui s'affirme entièrement dans le présent et qui, changeant tout

[75] *Ibid.*
[76] *Ibid*.
[77] *Idem*, p. 260.
[78] *Ibid.*
[79] *Ibid*.
[80] *Idem*, p. 261.

hasard en destin, se heurte au monde, aux choses et à la société comme à un je ne sais quoi d'impossible et cependant de naturel et d'inexorable[81] » ; somme toute, l'absurde. Toutefois, comme souligné, Meursault s'attaque dans son discours final à l'hypocrisie sociale et inscrit donc un écart entre sa morale et la philosophie du roman, sur laquelle Sartre s'attardera peu de temps après.

1.2.2. Jean-Paul Sartre, « Explication de *l'Étranger* »

C'est dans les *Cahiers du Sud*, « refuge temporaire des essayistes qui refusaient d'écrire dans une *Nouvelle revue française* passée à la collaboration[82] », que Sartre livre son explication de *L'Étranger* au début de l'année 1943. Cette explication revêt un caractère didactique dès son titre et s'imposera canoniquement dans la réception de l'œuvre par l'effet de la renommée de Sartre et de sa disponibilité au lecteur constamment renouvelée (outre sa publication dans les *Cahiers*, elle a fait l'objet d'une publication en plaquette et fit bien sûr partie des textes réunis dans *Situations I*)[83]. Dans l'introduction, Sartre sous-entend que *L'Étranger* est un chef-d'œuvre classique ; il le confirmera (sans toutefois utiliser le superlatif) dans sa conclusion après avoir mené un examen qui pourrait être divisé en deux parties : d'abord, une explication philosophique du personnage de Meursault, ensuite, une analyse stylistique du roman.

Sartre commence par faire allusion à la critique qui jusque-là voyait en Meursault un « niais », un « pauvre type » ou, pour les « mieux inspirés[84] », un « innocent », et atteste ainsi que le roman n'a pas encore été compris, d'où la nécessité de son explication. Pourtant, il affirme que Camus a livré le « commentaire exact de son œuvre[85] » dans son *Mythe de Sisyphe* par l'exposé de l'absurde. La mission sartrienne est donc d'expliciter ce commentaire par un parallèle entre des extraits de l'essai et le personnage de Meursault.

Il explique ainsi l'absurde :

> Qu'est-ce donc que l'absurde comme état de fait, comme donnée originelle ? Rien de moins que le rapport de l'homme au monde. L'absurdité première manifeste avant tout un divorce : le divorce entre les aspirations de l'homme vers l'unité et le dualisme insurmontable de l'esprit et de la nature, entre l'élan de l'homme vers l'éternel et le caractère fini de son existence, entre le « souci » qui est son

[81] *Ibid.*
[82] Presses universitaires du Septentrion, DEGUY Jacques, *Sartre lecteur de l'Étranger* In : *Sartre. Une écriture critique* [en ligne], https://books.openedition.org/septentrion/16445?lang=fr#text, page consultée le 8/03/2019, dernière mise à jour en 2010.
[83] *Ibid.*
[84] SARTRE Jean-Paul, *Explication de l'Étranger*, Paris, Librairie du Palimurge, 1946, p. 6.
[85] *Ibid.*

essence même et la vanité de ses efforts. La mort, le pluralisme irréductible des vérités et des êtres, l'intelligibilité du réel, le hasard, voilà les pôles de l'absurde[86].

Selon lui, c'est grâce à la compréhension de la philosophie de l'absurde que l'on peut saisir le sens du titre du roman de Camus :

> Ainsi s'explique déjà en partie le titre de notre roman : l'étranger, c'est l'homme en face du monde […]. L'étranger, c'est aussi l'homme parmi les hommes : « Il est des jours où… on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée » (*Le Mythe de Sisyphe*, p. 29) — C'est enfin moi-même par rapport à moi-même, c'est-à-dire l'homme de la nature par rapport à l'esprit : « L'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace » (*Le Mythe de Sisyphe*, p. 29)[87].

D'ailleurs, l'on peut dire que Meursault est un personnage qui rompt avec l'horizon d'attente de la morale au tout début de sa réception :

> Et nous-même qui, en ouvrant le livre, ne sommes pas familiarisés encore avec le sentiment de l'absurde, en vain chercherions-nous à le juger selon nos normes accoutumées : pour nous aussi il est un étranger[88].

Se pose alors la question de l'intertextualité entre le roman et l'essai : l'homme absurde est-il exposé pour expliquer Meursault ou Meursault est-il mis en scène pour exemplifier l'homme absurde ? *L'Étranger* aurait-il engendré, dès son auteur, une réception active visant à répondre à la question philosophique posée ? L'existence de la traduction qu'est le *Mythe* n'altère pas en tout cas pas « la gratuité du roman[89] ». Pour Sartre :

> Le créateur absurde, en effet, a perdu jusqu'à l'illusion que son œuvre est nécessaire. Il veut, au contraire, que nous en saisissions perpétuellement la contingence ; il souhaite qu'on écrive en exergue « aurait pu ne pas être » […] Nous retrouvons ici, passé au crible du soleil classique, un thème du terrorisme surréaliste : l'œuvre d'art n'est qu'une feuille détachée d'une vie. Elle l'exprime, certes : elle aurait pu ne pas l'exprimer. […] Et comme la vie la plus absurde doit être la vie la plus stérile, son roman veut être d'une stérilité magnifique[90].

Cependant, *L'Étranger* n'est pas un ouvrage totalement gratuit puisque Camus distingue dans son *Mythe* le *sentiment* et la *notion* de l'absurde ; le premier serait inspiré par

[86] *Idem*, pp. 6-7.
[87] *Idem*, pp. 9-10.
[88] *Idem*, p. 11.
[89] *Idem*, p. 12.
[90] *Idem*, pp. 12-13.

le roman et la seconde donnée par l'essai. L'ordre d'apparition des deux ouvrages confirmerait cette assertion puisqu'un lecteur averti serait moins troublé par le « climat » de l'absurde livré sans commentaire par *L'Étranger*. Pas de doute, donc : « *L'Étranger* sera donc un roman du décalage, du divorce, du dépaysement[91] ».

Par ailleurs, Sartre est sévère avec le *Mythe* et souligne l'écart entre les deux livres, reprochant le manque de correspondance entre Meursault et les héros décrits dans l'essai. En effet, il est ambigu et n'est pas révolté avant la fin du roman : « Il ne semble se poser aucune des questions que l'on agite dans *Le Mythe de Sisyphe* ; on ne voit pas non plus qu'il soit révolté avant d'être condamné à mort[92] ».

Sartre embraie alors sur une amorce d'analyse de la forme du roman, laquelle illustre sa philosophie :

> […] d'une part le flux quotidien et amorphe de la réalité vécue, d'autre part la recomposition unifiante de cette réalité par la raison humaine et le discours. Il s'agit que le lecteur ayant été mis d'abord en présence de la réalité pure la retrouve sans la reconnaître dans sa transposition rationnelle. De là naîtra le sentiment de l'absurde […][93].

Toutefois, cette technique de jeux de glace n'est pas neuve et c'est le besoin que le lecteur soit mis en contact avec la réalité afin qu'il ressente l'absurdité du procès qui amène Camus à innover formellement : « il lui faut décrire avec des mots, en assemblant des pensées, le monde avant les mots[94] ». Pour expliquer le style du roman, d'aucuns l'ont décrit comme « du Kafka écrit par Hemingway[95] », mais pour Sartre la comparaison avec Kafka ne tient pas car il n'y a rien de louche, d'inquiétant ni de suggéré chez Camus. Il admet plus volontiers la parenté avec le style d'Hemingway avec qui *L'Étranger* partage les mêmes phrases courtes dont chacune est le commencement d'un objet neuf. Mais si l'existence d'une technique de récit à l'américaine a sans doute aidé Camus, elle ne l'a en aucun cas influencé, lui dont le style est plutôt cérémonieux.

En fait, le procédé de Camus consiste à intercaler une « cloison vitrée[96] » entre ses personnages et le lecteur afin de rendre opaque le sens de leurs gestes : cette cloison vitrée

[91] *Idem*, p. 18
[92] *Idem*, p. 17.
[93] *Ibid.*
[94] *Idem*, p. 19.
[95] *Idem*, p. 20.
[96] *Idem*, p. 23.

sera la conscience de l'Étranger qui, toute passive qu'elle est, enregistre uniquement les faits sans que le lecteur ne s'aperçoive de cette interposition.

Tout compte fait, c'est le procédé analytique pour lequel « la succession des *mouvements* est rigoureusement identique à l'*acte* pris comme totalité[97] » qui « explique l'emploi dans *L'Étranger* de la technique américaine[98] ». En effet, « l'homme absurde applique au temps son esprit d'analyse[99] » puisqu'une fois la mort établie au bout du chemin, la vie n'est plus qu'une succession de présents « sans lendemain[100] ». Ceci explique l'emploi de l'indicatif passé composé qui s'oppose au passé défini, temps de la continuité, pour accentuer l'isolation sur elle-même de chaque phrase :

> Voilà pourquoi le romancier préfère à un récit organisé ce scintillement de petits éclats sans lendemain dont chacun est une volupté, voilà pourquoi M. Camus, en écrivant *l'Étranger*, peut croire qu'il se tait : sa phrase n'appartient pas à l'univers du discours, elle n'a ni ramification ni prolongements, ni structure intérieure […][101].

Finalement, pour Sartre, le livre ne pouvait ni commencer ni terminer autrement, chaque détail ayant son importance et composant « une œuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde[102] ». Et, alors que dans l'introduction Sartre disait du roman qu'« il ne se préoccupait pas d'ensevelir une fois encore et de ses propres mains l'ancien régime ni de nous pénétrer du sentiment de notre indignité[103] », l'on pouvait se demander si ce rappel en le lisant « qu'il y avait eu, autrefois, des œuvres qui prétendaient valoir par elles-mêmes et ne rien prouver[104] » n'était pas le reproche, formulé ironiquement, d'un manque d'engagement politique du propos. Il n'y a plus de doute possible dans la conclusion : Sartre salue la gratuité et le génie de *L'Étranger*, qui demeure inclassable à la fin de son explication.

1.2.3. Roland Barthes, « Réflexion sur le style de "L'Étranger" »

C'est en juillet 1944 que Barthes, alors encore inconnu, livre sa première analyse du roman dans *Existences*. Il divise son examen en cinq parties, toutes centrées sur le style de

[97] *Idem*, p. 24.
[98] *Idem*, p. 25.
[99] *Idem*, pp. 25-26.
[100] *Idem*, p. 25.
[101] *Idem*, p. 28.
[102] *Idem*, p. 30.
[103] *Idem*, p. 5.
[104] *Ibid.*

l'œuvre : *Le fond et la forme*, *Plaisir du style*, *Le témoignage de l'œuvre*, *Style et absurde* et *Un style au passé composé*.

D'emblée, la couleur est annoncée : pour Barthes, *L'Étranger* est « un exemple remarquable des bizarres incidences du fond sur la forme[105] », et le plaisir du style est pour lui assuré par le respect de l'horizon d'attente du lectorat francophone de l'époque (« [il] ne s'obtiendra jamais que par fidélité à certaines préoccupations classiques qui sont l'harmonie, la correction, la simplicité, la beauté, etc. bref les éléments séculaires du goût[106] »). Le texte comblerait alors son lecteur modèle en asservissant ces conventions, et cette qualité attribuée par Barthes nous conduit à analyser cette réception du point de vue d'Eco davantage que de celui de Jauss, qui aurait tendance à alors qualifier l'œuvre de littérature culinaire. En effet, Barthes affirme que « ce livre est […] une œuvre d'art[107] » dotée du « souci de plaire au public[108] », tel un lecteur modèle à qui l'auteur prêterait ce — bon — goût. Ce lecteur modèle est en effet prévu par le texte qui le considère capable de coopérer avec l'actualisation textuelle[109], et dans ce cas, d'apprécier la qualité du style classique.

En tout cas, ce travail apparait pour Barthes en apparence contradictoire avec l'absurde, quoique les moyens classiques soient « employés avec une réticence perpétuelle[110] », résultant en un livre sans style mais pourtant bien écrit : le style est étranger, comme son personnage. Selon lui, le plaisir est procuré par une invisibilité qui « a su garder l'essentiel d'une belle œuvre : le *mélos*, l'élan qui fait le livre filer droit. Trois phrases du début suffisent à nous prendre […][111] ».

Barthes finit sa dissertation sur le plaisir du style par une comparaison entre celui de Camus et celui de Céline dans laquelle il oppose le « style de race[112] » (typiquement français, classique) camusien au « style de génie[113] » (à première vue plus absurde) de Céline, jugeant le premier plus efficace. L'on peut remarquer ici un exemple de décalage entre ce qui pouvait se dire à l'époque et ce qui serait politiquement incorrect aujourd'hui.

Dans la partie suivante, Barthes salue l'esquive de l'écueil qu'aurait été une anarchie du style transformant l'œuvre en témoignage : rien n'aurait été « plus contraire à la logique de

---

[105] BARTHES Roland, MARTY Eric (éd.), *Barthes : Œuvres complètes*, tome 1, *1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 60
[106] *Ibid.*
[107] *Ibid.*
[108] *Ibid.*
[109] ECO Umberto, *Lector in Fabula ou le Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 71.
[110] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 60.
[111] *Idem*, p. 61.
[112] *Ibid.*
[113] *Ibid*.

l'absurde que de témoigner, même sur l'absurde[114] ». Malgré un sujet avant-gardiste, Camus réussit ainsi à réaliser une œuvre à la « musicale simplicité de Bérénice[115] » dont « le froid vernis du style agit comme un isolateur[116] ».

Lorsque *Style et absurde* sont confrontés, Barthes explique que le respect du classique dans l'absurde n'est pas forcément contradictoire, l'absurde n'étant « pas maître d'ascèse[117] ». L'asservissement du style précédemment évoqué l'érige « à la mesure du désespoir absurde, du bonheur absurde[118] ».

Par ailleurs, le temps utilisé, à savoir le passé composé, est vu comme un outil à la fois de décantation et de résonance de l'événement, le rendant « à la fois lointain et présent, distinct et étranger[119] ». Barthes relève alors la possible création d'un nouvel horizon littéraire avec la création d'un nouveau style, « style du silence du style, où la voix de l'artiste […] est une voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable[120] ». Il souligne toutefois au passage qu'il ne s'agit pas d'exagérer l'importance du roman de Camus.

1.2.4. Nathalie Sarraute, *De Dostoïevski à Kafka*

En 1947, Nathalie Sarraute aborde *L'Étranger* dans sa quête de l' « *homo absurdus*, habitant sans vie d'un siècle dont le prophète est Kafka[121] ». Son essai nous donne un précieux témoignage de l'horizon d'attente du public qui allait accueillir *L'Étranger* : plus personne n'osait croire en un pouvoir d'immersion comme l'avait fait Proust, qui d'ailleurs n'avait pénétré assez pour dévoiler une surface de « ce fond extrême où gît la vérité, l'univers réel, notre impression authentique[122] ». Il s'agissait d'une période de désillusion pour laquelle la conscience de l'*homo absurdus* « n'était faite que d'une trame légère "d'opinions convenues, reçues telles quelles du groupe auquel il appartient"[123] », opinions qui masquaient « un néant profond[124] ».

Dès lors, l'on peut penser que *L'Étranger* répondait à l'horizon d'attente de l'époque, d'autant que Sarraute en dit qu' « on put croire à bon droit qu'il comblerait tous les

[114] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 61.
[115] *Idem*, p. 62.
[116] *Ibid.*
[117] *Idem*, p. 63.
[118] *Ibid.*
[119] *Ibid.*
[120] *Ibid.*
[121] GRENIER Roger, *Utilité du fait divers*, T.M. n°17, p. 95. Cité dans SARRAUTE Nathalie, « De Dostoievski à Kafka », dans *L'ère du soupçon : Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 9-10.
[122] *Idem*, p. 10.
[123] SARRAUTE Nathalie, *op. cit.*, p. 12. La citation au sein de la citation est de Roger Grenier.
[124] GRENIER Roger, *op. cit.*, p. 95. Cité dans SARRAUTE Nathalie, *op.cit.*, p. 13.

espoirs[125] ». Cependant, pour Sarraute, il se trouve que Meursault se trouvait en fait aux antipodes de ces attentes :

> Son attitude, qui avait pu rappeler, par moments, le négativisme têtu d'un enfant boudeur, était un parti pris résolu et hautain, un refus désespéré et lucide, un exemple et peut-être une leçon. La frénésie volontaire, propre aux véritables intellectuels, avec laquelle il cultive la sensation pure, son égoïsme très conscient, fruit de quelque tragique expérience dont il a rapporté, grâce à cette sensibilité exceptionnelle qui est la sienne, un sentiment aigu et constant du néant […] rapprochent l'*Étranger* de l'*Immoraliste* de Gide[126].

Elle en veut même à l'auteur à qui elle reproche d'avoir égaré ses lecteurs. Pour elle, l'aspect psychologique a gagné la lutte. Finalement, elle se demande si Camus n'avait pas cherché à démontrer, « au contraire, […] l'impossibilité, sous nos climats, de se passer de psychologie[127] ».

1.2.5. Roland Barthes, « *L'Étranger,* roman solaire »

Pour le bulletin du Club du meilleur livre, Roland Barthes analyse une nouvelle fois *L'Étranger* en avril de l'année 1954. Il parle alors cette fois davantage de la philosophie absurde, qu'il resitue historiquement comme s'il s'agissait d'un passé lointain, que du style.

Dès le début de son article, Barthes confirme le postulat selon lequel *L'Étranger* a marqué l'évolution littéraire en rompant avec l'horizon d'attente :

> On s'y est attaché comme à l'une de ces œuvres parfaites et significatives qui surgissent à certaines charnières de l'histoire pour signaler une rupture et résumer une sensibilité nouvelle. Personne n'a protesté, tout le monde a été conquis, amoureux presque. La parution de *L'Étranger* a été un fait social, et son succès a eu autant de consistance sociale que l'invention de la pile électrique ou celle de la presse du cœur[128].

La deuxième partie de cette confirmation explique peut-être pourquoi il est si difficile de se montrer critique vis-à-vis du roman aujourd'hui : son importance la rend presque intouchable.

---

[125] SARRAUTE Nathalie, *op. cit.*, p. 15.
[126] *Idem*, p. 21-22.
[127] *Idem*, p. 23.
[128] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 398.

Cependant, selon Barthes, *L'Étranger* permet en fait à la philosophie de l'absurde de passer « de la plume des précurseurs à la consommation du grand public intellectuel »[129]. Camus ne serait pas alors celui qui brise sans cérémonie l'horizon d'attente du public puisque son roman permettrait en fait de résumer les thèmes de l'existentialisme allemand, des romanciers américains, de Sartre et de Kafka ; son mérite est d'avoir su faire assumer à Meursault le « gestuaire de la passivité […] dans une sorte d'état second, qui est celui d'une indifférence fondamentale aux *raisons* du monde[130] ».

Barthes répète ensuite un peu l'idée de Blanchot selon laquelle Meursault, « à chaque geste conventionnel qu'il accomplit, […] laisse voir la fissure du rituel[131] » et que c'est ce que la société ne lui pardonne pas. Tous deux rejoignent Sartre pour affirmer que Meursault n'est pas révolté : son opacité est, aux yeux de la société, encore pire, puisqu'elle remet le monde en question.

Selon cette prémisse, Barthes affirme que « Meursault deviendra donc un assassin, et son procès sera moins celui d'un acte, que celui d'un regard[132] » ; philosophiquement, cela prend certainement tout son sens, mais ne devrait-on pas ne serait-ce que s'étonner de l'éclipse totale alors faite par Barthes de la victime de ce meurtre —enfin ? — totalement détourné ?

Nous ne sommes néanmoins pas au bout de nos peines, puisque Barthes digresse ensuite sur le soleil, en amplifiant l'idée — déjà discutable — de Blanchot et en la poussant, somme toute, jusqu'au bout : Meursault serait « un homme charnellement soumis au Soleil[133] », qui dominerait chacun des trois épisodes du roman, que Barthes divise entre l'enterrement, la plage et le procès. L'astre se voit ainsi attribuer le pouvoir de générer certains actes, et même de transformer « le geste en meurtre[134] » !

Avant de commencer à exposer cette idée, Barthes évoque la richesse du vieillissement de *L'Étranger*, désignant même une maturation laissant apparaître de nouvelles facettes au livre : si à sa parution, Barthes, poussé par la thèse en vogue à cette époque, avait surtout admiré le silence du roman, il ouvre maintenant les yeux sur un aspect différent de l'œuvre. Bien que la thèse du soleil ne soit pas si nouvelle (*cf.* Blanchot), il semble fortuit de souligner que cette remarque va dans le sens de l'intérêt d'une fusion des horizons de la réception, que nous nous attelons justement à faire.

---

[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.*
[131] *Ibid.*
[132] *Idem*, p. 399.
[133] *Idem*, p. 400.
[134] *Ibid.*

D'ailleurs, nous remarquerons dans cette veine que, tout à son discours sur le Soleil, Barthes ne cite pas une seule fois de nom de lieu, comme s'il oubliait de souligner qu'il s'agit d'une colonie, au taux d'ensoleillement pourtant forcément plus élevé qu'en métropole.

« Le roman est ainsi fondé, non seulement en philosophie, mais aussi en littérature : dix ans après sa parution, quelque chose de ce livre continue à chanter, quelque chose continue à nous déchirer, ce qui est bien le double pouvoir de toute beauté[135] » : Barthes, dans sa conclusion, ne croyait peut-être pas si bien dire.

1.2.6. Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie »

Dans un article polémique, Alain Robbe-Grillet prend en 1958 *L'Étranger* comme exemple du nouveau roman. Pour lui, « le héros de *L'Étranger* entretenait avec le monde une connivence obscure, faite de rancune et de fascination [136] ». Il affirme encore plus certainement que Barthes que ce sont bel et bien les choses, parmi lesquelles il cite évidemment le soleil, qui ont poussé Meursault au crime. Cette liste d'entités incriminées serait presque crédible si elle ne terminait pas sur le revolver. L'idée est pourtant de faire comprendre que « le principal rôle est occupé par la Nature[137] », ce qui est un angle de vue intéressant qui sera repris par Champigny (*cf. infra*) sous le concept de *phusis*.

La thèse de Robbe-Grillet réside dans le fait que l'absurde est « une forme d'humanisme tragique[138] », ce qu'il illustre par une liste de métaphores — tirées du roman — révélatrices de l'omniprésence de l'homme. C'est dans la scène du meurtre que Robbe-Grillet note une démultiplication de métaphores « humanisantes » liées au soleil : par ces observations, il rend la thèse du soleil un peu plus tangible.

Pour Robbe-Grillet, ces métaphores constituent même l'explication du livre. Par là, il fait remarquer que Sartre avait tort, dans son « Explication », d'affirmer que Camus refusait l'anthropomorphisme. Cependant, c'est en prenant des pincettes qu'il critique Sartre, évoquant « une vue incomplète de l'ouvrage[139] », justifiant l'auteur et lui donnant finalement raison sur sa conclusion : « Tout est dans l'ordre, puisqu'il s'agit, en fin de compte, ainsi que Sartre le note, de nous exposer, suivant le mot de Pascal, "le malheur naturel de notre

[135] *Ibid.*
[136] ROBBE-GRILLET Alain, « Nature, humanisme, tragédie », dans ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 57.
[137] *Ibid.*
[138] *Idem*, p. 58.
[139] *Ibid.*

condition"[140] ». De tels propos démontrent l'importance que l' « Explication » revêt et l'influence qu'elle a eue sur la réception de *L'Étranger*.

1.2.7. Albert Camus, Préface à l'édition universitaire américaine

La même année, Camus revient sur son roman et particulièrement sur un résumé qu'il en avait réalisé : « Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort[141] ». Il admet le paradoxe de cette phrase et entreprend de l'expliquer en la précisant : il acquiesce à l'analyse selon laquelle c'est le fait de ne pas jouer le jeu qui condamne Meursault.

Selon Camus, son personnage ne joue pas le jeu car il refuse de mentir, c'est-à-dire qu'il nuance son propos au lieu de se simplifier la vie comme le reste de la société qui aurait tendance à dire, en plus de ce qui n'est pas, davantage que ce qui est. L'auteur se plait à reformuler sa pensée avec une métaphore solaire (« Meursault pour moi n'est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombres[142] ») : comment l'interpréter ? Serait-ce un clin d'œil à la thèse du soleil ? Un moyen de la contredire ? Difficile de l'affirmer.

Après avoir laissé entendre la possibilité de voir en Meursault un martyr de la vérité[143], Camus conclut sa préface :

> Il m'est arrivé de dire aussi, et toujours paradoxalement, que j'avais essayé de figurer dans mon personnage le seul christ que nous méritons. On comprendra, après mes explications, que je l'aie dit sans aucune intention de blasphème et seulement avec l'affection un peu ironique qu'un artiste a le droit d'éprouver à l'égard des personnages de sa création[144].

Ce propos nous permet entre autres de mettre en doute l'autorité qu'un auteur revêt face à son œuvre, étant donné la subjectivité avouée. Par ailleurs, il pourrait sembler hasardeux de classer cet écrit : a-t-il réellement sa place dans la réception, étant de la même main que l'œuvre originale ? Dans une logique de « la mort de l'auteur », cette préface a toute sa place dans la réception, d'autant qu'elle parait avoir participé à l'inspiration de plus d'une autre lecture.

---

[140] *Ibid.*
[141] CAMUS Albert, LEVI-VALENSI (dir.), *Œuvres complètes*, tome 1 1931-1944, Paris, Gallimard, 2006, p. 215.
[142] *Ibid.*
[143] Cette expression sera utilisée par Pierre-Georges Castex quand il rédige *Albert Camus et « L'Étranger »* en 1965.
[144] *Idem,* p. 216.

1.2.8. Robert Champigny, *Sur un héros païen*

Robert Champigny, l'année suivante, a jugé nécessaire de publier un livre qui se consacre à une analyse du personnage de Meursault comptant plus de pages que le roman.

L'originalité de cette nouvelle étude — qui brasse néanmoins beaucoup d'idées déjà devenues des lieux communs dans la réception de *L'Étranger* — réside en son point de vue qui se veut ignorer le roman en tant qu'œuvre littéraire pour plutôt l'envisager de l'intérieur fictionnel. Dès lors, il accepte le contrat selon lequel « le lecteur se trouve en présence d'un récit fait par Meursault, personnage central du livre et narrateur à la première personne[145] », ce qui se rapproche de notre point de vue.

Chaque chapitre se concentre sur un qualificatif différent attribué à Meursault. Le premier, sur la facette éponyme du roman, entreprend une relecture du récit pour justifier l'impression globale de Champigny, selon laquelle le titre du roman est bien choisi.

Tantôt Champigny dit le contraire de Blanchot sur Meursault (« Il connaît et accepte les conventions du quotidien avec les hommes[146] »), tantôt il le rejoint, voire le répète (« Le tort de Meursault n'est pas tant d'avoir commis un crime que d'être, aux yeux de la société théâtrale, un criminel congénital, un criminel dans l'âme[147] »). Entre ces deux visions opposées, il développe son propos, et la notion d'acceptation des règles du jeu n'est plus vraiment mise en avant. L'on peut supposer qu'il s'agissait simplement là d'un mauvais choix de mots de la part de Champigny qui présente ici un ouvrage parfois confus.

Dans son développement, il met en évidence la grande intelligence sociale qu'il perçoit chez Meursault : selon lui, le personnage est doté de compassion, comprend les « choses du monde » et vit des relations aisées, dénuées de conflits avec son entourage. Tout cela fait partie pour Champigny du quotidien de Meursault, tel qu'il l'imagine par le récit.

Quand il considère la relation entre le narrateur et le lecteur, c'est sa vie élaborée (opposée à la brute, quotidienne) qu'il aperçoit. Dès lors, il remarque que « ce qui peut faire de lui un étranger, ce n'est pas tant ce qu'il dit que ce qu'il ne dit pas, ou plutôt, c'est la manière dont il dit ce qu'il dit et dont il ne dit pas ce qu'il ne dit pas[148] ». Il reprend donc pour le compte du lecteur ce que Camus avait expliqué dans sa préface à propos de l'avis de la société sur Meursault : cette idée nous intéresse particulièrement puisqu'elle place l'avis émis sur le personnage directement dans la réception.

---

[145] CHAMPIGNY Robert, *Sur un héros païen*, Paris, Gallimard, 1959, p. 11.
[146] *Idem*, p. 19.
[147] *Idem*, p. 31.
[148] *Idem*, p. 26.

Pour Champigny, la manière dont Meursault rend sa vie langagière en la racontant crée des attentes chez le lecteur. Or, ces attentes ne sont pas respectées puisque rien n'est recoupé, romancé. Alors qu'il s'attend à des confidences et à « un pont qui lui permette d'établir une relation avec Meursault en tant que celui-ci écrit sur sa vie[149] », le lecteur est brusqué par un Meursault tout bonnement étranger. Il romprait en fait avec son rôle d'autobiographe, et donc romprait son contrat avec le lecteur. Dans la lignée des narrateurs autobiographes, Champigny oppose Meursault au Marcel de la *Recherche*, modèle d'autobiographie qui avait établi ces attentes chez le lecteur en laissant sa marque dans la littérature.

Tout comme ses pairs contemporains, Champigny minimise l'assassinat perpétré par Meursault. Peut-être mérite-t-il la palme à cet égard dans la mesure où il évoque un « accident[150] » sans s'y attarder puisqu'il le résume succinctement en six mots (« tue un homme et est emprisonné[151] ») avant de revenir à sa longue analyse du rapport de Meursault à la société.

À partir de cet « accident », Meursault deviendrait véritablement un étranger, alors qu'il était pour Champigny jusque-là tout à fait adapté à sa société. D'ailleurs, il ne devient étranger que pour les juges, le public, le juge d'instruction, le procureur et l'aumônier, et il lui reste ses amis qui témoignent en sa faveur.

Dans le deuxième chapitre, Champigny se penche sur l'innocence de Meursault, qu'il discerne comme quelqu'un qui a gardé sa spontanéité enfantine, tout en lui attribuant une sagesse épicurienne. Comme Sartre, Champigny considère chez Meursault un temps limité au moment. Somme toute, l'idée sartrienne est étirée dans ce chapitre par une paraphrase du roman.

De nouveau, Champigny semble inspiré par les propos camusiens dans le troisième chapitre dans lequel il attribue à Meursault la qualité de « juste ». Il met le doigt sur une expression prisée de Meursault qui illustre ce souci « de ne pas dire ce qu'il ne sait pas, même à propos de détails qui peuvent nous sembler négligeables[152] » : « dans un sens ».

Il ne dit ensuite plus rien de neuf et répète — en l'étirant — l'idée de Camus. Un fait notable réside cependant dans ce chapitre : pour la première fois, à la nonante-et-unième page

[149] *Idem*, p. 27.
[150] *Idem*, p. 28.
[151] *Ibid.*
[152] *Idem*, p. 80.

de son ouvrage, Champigny écrit le mot « Arabe », et ce pour souligner le courage de Meursault de dire à ses codétenus — notons que Champigny n'utilise pas ce préfixe, comme pour différencier le héros du reste des détenus — arabes qu'il en a tué un. Peut-être est-il excessif de remarquer cette absence de désignation de la victime, mais finalement, remarquer ce qui est dit ou non constitue l'un des objectifs de notre travail.

Dans le chapitre suivant, c'est la culpabilité de Meursault qui est observée. Champigny cherche maladroitement à l'innocenter : juste après avoir cité l'extrait de l'homicide, narré par Meursault à la première personne, le critique prétend que le personnage considère l'événement comme « quelque chose dont il a été témoin »[153]. Une telle obstination quant à la réhabilitation de Meursault n'est quand même pas anodine. Gardons-nous de l'ignorer.

Champigny aborde ensuite la thèse du soleil, qu'il juge viable tout en précisant que Meursault n'utilise pas l'ivresse solaire comme excuse mais plutôt comme explication.

Après avoir exemplifié l'idée de Blanchot au sujet du juge d'instruction, qui sent le sens de sa vie mis en danger face à l'incroyance de Meursault en son dieu, Champigny innove en examinant plus en profondeur la fameuse société qui en veut à Meursault. Cette société, Champigny la désigne sous l'effigie du croyant, qui « se mue en tyran[154] » :

> Sa tyrannie peut être douce, mais elle est extrême, car elle prétend porter non seulement sur les gestes des autres, mais aussi sur leurs pensées et même sur leur sensibilité. C 'est la nature même, dans son éclosion spontanée, que le croyant veut effacer chez les autres afin de n'avoir pas à se rendre compte qu'il l'a étouffée en lui-même[155].

Champigny cite à maintes reprises cette nature sous le nom de *phusis,* qui « était chez les Grecs d'Asie Mineure la base de la réflexion philosophique. […] La *phusis* est en quelque sorte la nature, le milieu environnant. Elle s'oppose ainsi au *nomos,* la loi. Mais elle représente aussi un processus de croissance qui est un accomplissement de l'être[156] ».

Dans sa conclusion au chapitre, Champigny achève de diaboliser la société pour mieux ériger Meursault en héros dans le dernier chapitre de son analyse.

---

[153] *Idem*, p. 97.
[154] *Idem*, p. 121.
[155] *Ibid.*
[156] « Phusis », in SENSAGENT, [en ligne], http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/phusis/fr-fr/. (Page consultée le 15/04/2019, dernière mise à jour en 2016)

L'intérêt du dernier chapitre se voudrait résider en une question que Champigny se pose : « [Si j]'accepte la fiction selon laquelle c'est Meursault qui aurait écrit […] quand a-t-il écrit ?[157] ».

En lisant la première phrase du roman, l'on aurait tendance à se croire face à un journal dans la première partie, ce qui est d'ailleurs étonnant venant de Meursault. Outre cela, certains commentaires du héros tels que « Je crois maintenant que c'était une impression fausse » viennent déjouer cette théorie. Champigny imagine alors moins invraisemblable que Meursault ait « écrit, ou parlé, tout son récit après coup, dans ses dernières heures »[158]. Cette théorie rend alors problématiques les indices temporels tel que le premier mot du roman. Le critique s'en sort finalement par un subterfuge selon lequel « Meursault essaie d'adopter deux perspectives : il essaie de se placer à la fois dans le moment où il écrit, ou parle, et dans le moment où s'est passé ce dont il parle. »[159] Ce serait alors l'usage du passé composé qui permettrait de passer d'un point de vue à l'autre.

Finalement, Champigny octroie la qualité de héros à Meursault en ce qu'il assume son destin de manière exemplaire.

Cette pièce de la première réception de *L'Étranger* semble marquer une limite dans l'analyse contemporaine du roman : le critique a l'air de tourner en rond et n'amène rien de neuf. La longueur de ce compte-rendu qui relève largement de la paraphrase participera également peut-être à son manque de popularité et d'impact dans la réception. Néanmoins, il témoigne d'une sorte de canonisation des idées précédentes et résume somme toute la première réception. Cependant, pour pérenniser toutes ces idées, un format plus attractif était nécessaire : un numéro de la collection *Profil d'une œuvre*, par exemple.

1.2.9. René Girard, « Pour un nouveau procès de *L'Étranger* »

Dans un article d'abord écrit en anglais en 1968, puis traduit et repris dans *Critiques dans un souterrain* en 1976, René Girard réagit contre ce qu'on a nommé le « culte » de Camus, phénomène que l'on pouvait attester sur le plan universitaire par un grand nombre de publications dont une majorité encensait *L'Étranger*[160]. Par conséquent, son analyse est entièrement fondée sur la figure de l'auteur, puisque Girard affirme que « le processus créateur de l'écrivain est devenu un des grands thèmes littéraires de notre époque, sinon le

[157] CHAMPIGNY Robert, *op. cit.*, p. 146.
[158] *Idem*, p. 147.
[159] *Ibid.*
[160] GIRARD René, *Critiques dans un souterrain*, Paris, Librairie générale française, 1983, p. 137.

principal[161] ». Ce point de vue, opposé au nôtre, va pourtant tendre à le conforter, comme nous allons le voir.

L'article a pour objectif de démontrer que *La Chute*, roman de Camus paru en 1956, est une réaction de l'auteur face à ce qu'il affirmait autrefois. Il incarnerait alors Clamence, l'avocat de criminels se sentant le défenseur des opprimés pour finalement se rendre compte qu'il est « plus facile d'être vertueux en paroles qu'en actes[162] ». Selon Girard, il ne fait pas de doute que *La Chute* contient un élément d'autocritique en tournant en dérision l'hostilité systématique à l'égard des juges, doctrine considérée jusque-là constitutive d'une vie morale « authentique ». Cependant, il se rend tout de même compte qu'il est « normal de rejeter cette conclusion lorsqu'elle menace de détruire toutes les idées bien établies sur Camus, l'homme et l'écrivain[163] ». Ainsi, il appelle à une démystification de la figure de Camus et souligne une tendance que nous remarquons également dans notre étude des réceptions de *L'Étranger* : les critiques, admirateurs de Camus, s'interdisent peut-être parfois certaines interprétations dès qu'elles nuisent à son image.

Pour prouver sa thèse, Girard s'adonne à une démonstration quasi mathématique consistant à une déconstruction de certaines interprétations du roman. Les données qu'il utilise, considérées comme preuves logiques, sont les déclarations faites par Camus à propos de son œuvre dans sa préface de 1958.

Il commence par aborder la problématique du meurtre, considéré comme central et primordial à l'avancée de l'intrigue. Pourtant, pour beaucoup, il s'agit d'un prétexte permettant d'amener la thèse du roman, et le « fâcheux événement[164] » est donc relégué au rang d'accident par de nombreux critiques. À cette solution, Girard oppose l'argument que « si le meurtre est accidentel, il en est de même de la sentence qui frappe Meursault, et *L'Étranger* ne prouve pas que "tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort"[165] ». Il s'en prend ensuite aux critiques qui auraient vu dans le meurtre l'intervention d'un *Fatum* semblable à celui qui préside aux destinées des héros épiques et tragiques des littératures antiques. Pour lui, la théorie du destin n'est satisfaisante que si l'on isole l'épisode du meurtre, ce qui du coup empêche de l'intégrer au reste de l'œuvre.

[161] *Idem*, p. 141.
[162] *Idem*, p. 138.
[163] *Idem*, p. 140.
[164] *Idem*, p. 145.
[165] *Ibid.*

Dès lors, il remarque que les efforts pour donner un sens au crime de Meursault n'aboutissent à rien. Pourtant, ils ont lieu car « Camus a besoin de son "meurtre innocent" parce que son principe [selon lequel *tout homme … risque d'être condamné à mort*] *a priori* est manifestement faux [166] ». Ainsi, « l'idée sur laquelle repose le roman est invraisemblable[167] » Girard soulève des exigences contradictoires de la part de l'auteur envers son œuvre : « Pour faire de Meursault un martyr, il faut lui faire commettre un acte vraiment répréhensible, mais pour lui conserver la sympathie du lecteur, il faut préserver son innocence[168] ».

Ce serait l'habileté de la technique narrative qui dissimulerait le défaut de logique dans la structure du roman. En effet, la description des « moindres détails [d'] une existence aussi peu mouvementée que celle de Meursault, sans trace d'humour, […] crée automatiquement une atmosphère d'attente et de tension[169] ». Girard convoque alors une logique s'alignant sur celle des théoriciens internes (tel Eco) de la lecture concernant le lecteur : après avoir remarqué que chaque incident mentionné dans la première partie du roman se retourne contre Meursault au cours du procès, il décèle un conditionnement, pour le lecteur, à voir en chaque petit détail « des connotations inquiétantes pour le héros[170] », qu'il compare d'ailleurs à la traque des indices dans un roman policier.

Pour Girard, il ne fait pas de doute que Camus a écrit *L'Étranger* dans le but de prouver que « les juges ont toujours tort[171] ». Selon lui, cette vérité cachée dans le roman aurait « été découverte bien avant qu'elle ne devienne explicite dans *La Chute* si l'on avait soumis le drame de Meursault à une véritable analyse critique[172] ». Sous-entendant que ses prédécesseurs n'en ont pas réalisé une, il conclut qu' « une lecture attentive conduit en fait à mettre en cause la structure du roman, et à travers elle "l'authenticité de *L'Étranger*"[173] ».

Puisque ce roman constitue une « structure double qui doit son apparence d'unité à la passion de l'auteur et des lecteurs[174] », Girard affirme que l'incohérence de l'intrigue n'est pas due à une tentative maladroite de la part d'un Camus à moitié convaincu, mais au contraire à la certitude de l'auteur que l'innocent sera toujours traité en criminel. C'est au cours de sa démonstration que Camus est contraint « à faire de son innocent un vrai criminel

[166] *Idem*, p. 148.
[167] *Idem*, p. 149.
[168] *Ibid.*
[169] *Idem*, p. 150.
[170] *Ibid.*
[171] *Idem*, p. 151.
[172] *Ibid.*
[173] *Ibid.*
[174] *Idem*, p. 154.

pour obtenir sa condamnation, mais la force de sa certitude est telle qu'il ne s'aperçoit même pas de la tautologie[175] ». Ainsi, « pour reconsidérer *L'Étranger* à la lumière de *La Chute*, on ne [peut] pas s'en remettre exclusivement aux données extrinsèques fournies par l'appareil critique ou les "explications de texte"[176] ». Girard justifie son point de vue en assurant qu'il est nécessaire d'accepter « le parti pris d'auto-critique de l'écrivain[177] » et que le « vrai critique […] *communie* vraiment avec l'auteur et peine avec lui[178] ». Il nous semble que le lecteur s'expose alors au risque de prêter abusivement des pensées à l'auteur, ce que Girard semble d'ailleurs faire pour arriver à ses fins.

En effet, le critique conclut sa démonstration par une comparaison entre Camus et Meursault, auquel il impute préalablement des conduites enfantines afin de « ramener le meurtre de l'Arabe, la structure du roman, son style et l'inspiration du romancier à un processus unique[179] » — c'est d'ailleurs *via* ces conduites enfantines que Girard interprète l'absurde :

> Regardez Meursault : il commence à fréquenter la pègre, négligemment, comme il fréquenterait n'importe qui. La chose est sans importance puisque, pour lui, les *autres* n'existent pas vraiment. Peu à peu, Meursault se trouve mêlé aux affaires louches de ses compagnons, mais il ne s'en rend guère compte. Pourquoi s'en soucier puisque toutes les actions se valent ? L'enfant agit exactement de la même façon : il prend une boîte d'allumettes, par exemple, et joue avec distraitement. Il ne pense pas à mal, bien sûr, mais soudain une allumette flambe, et les rideaux aussi s'ils se trouvent à proximité. S'agit-il d'un accident, du destin ? C'est de la « mauvaise foi », et l'enfant, comme Meursault, ne se sent pas responsable. Pour lui, les objets ne sont que des fragments de matière perdus dans un univers chaotique. L' « absurde », tel que *Sisyphe* l'a fait connaître au grand public, s'est déjà incarné dans cet enfant[180].

Ainsi, *L'Étranger* refléterait la vision du monde du jeune Camus, que Girard associe au « jeune délinquant[181] » qu'est Meursault, « avec une perfection inégalée précisément parce que le livre n'a pas conscience de refléter quoi que ce soit, excepté naturellement l'innocence de son héros et l'iniquité de ses juges[182] ». Camus aurait donc écrit *L'Étranger* « contre "les juges", ou en d'autres termes, contre les bourgeois qui étaient les seuls susceptibles de le

[175] *Idem*, p. 155.
[176] *Ibid.*
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*
[179] *Idem*, p. 168.
[180] *Idem*, pp. 168-169.
[181] *Idem*, p. 171.
[182] *Ibid.*

lire[183] ». Girard considère donc que l'auteur prévoyait d'être rejeté par la critique, qui s'est finalement révélée être composée d' « avocats généreux » et non de « juges ».

Dans son analyse, Girard distingue deux types de lecteurs de *L'Étranger* : d'un côté, le jeune étudiant, naïf, non informé, qui « [saisit] la signification *objective* du roman parce que l'intention *subjective* de l'auteur [lui] échappe[184] » et voit Meursault comme une épave, et de l'autre le lecteur *éclairé*, qui « saisit tout de suite l'intention subjective[185] » et « a l'impression que l'œuvre n'a plus de secret pour lui[186] ». Comme démontré plus haut, Girard considère qu' « entre ces deux extrêmes, l'erreur triomphe[187] ». Il est intéressant de noter que le critique, dans sa distinction des lecteurs, déclare que « naturellement, les étudiants apprennent vite qu'il ne faut pas s'apitoyer sur le sort de Meursault sous peine de passer pour naïf[188] », ce qui témoigne d'une forte influence de l' « Explication » de Sartre tout en la remettant en cause. D'ailleurs, dans son analyse auctoriale, Girard considère que « cet univers terne et secrètement honni, c'est celui auquel Camus, à tort ou à raison, se sentait condamné à l'époque de *L'Étranger*[189] ».

Concernant la question coloniale, Girard ne l'évoque pas plus que ses contemporains. Bien qu'il souligne la condition sociale de Meursault, c'est plutôt pour justifier le fait que l'on « accepte sans protester le message ahurissant de *L'Étranger* [190] » puisque « les petits employés sont réellement les victimes toutes désignées de la société moderne[191] » ; cela révèle par ailleurs le relai d'un stéréotype intégrant l'horizon d'attente du public de l'époque.

1.2.10. Renée Quinn, « Le thème racial dans "L'Étranger" »

En 1968, pour la *Revue d'histoire littéraire de la France*, Renée Quinn est la première critique francophone à dédier une analyse du roman à la question coloniale, et plus précisément raciale. Quinn souligne d'ailleurs cette omission des critiques dès son introduction, dans laquelle elle justifie son ajout à la littérature de *L'Étranger* déjà fort fournie : « Et pourtant il est un aspect, ressortant, me semble-t-il, clairement du texte, que les

[183] *Ibid.*
[184] *Idem*, p. 162.
[185] *Ibid.*
[186] *Ibid*.
[187] *Ibid.*
[188] *Ibid.*
[189] *Ibid*.
[190] *Idem*, p. 149.
[191] *Ibid*.

critiques ont fort peu étudié[192] ». Elle précise que Paul Amash, dans son article de 1967 « The Choice of an Arab in *L'Étranger* », avait déjà abordé le sujet, en tirant la conclusion que, pour démontrer la fameuse affirmation de Camus quant à l'homme ne pleurant pas à l'enterrement de sa mère, il fallait que la société attache peu d'importance au sort de la victime.

Selon elle, l'influence sur son œuvre de la réalité politique dans laquelle Camus a vécu n'a pas encore été pleinement mesurée. Elle cite alors l'historien Pierre Nora, qui dans son ouvrage *Les Français d'Algérie*, propose une interprétation de cet ordre : le roman présenterait, de manière décantée, une situation historique réelle. Quinn explique le peu d'attention portée à cet aspect du récit par ce degré d'abstraction, et va jusqu'à se demander à quel degré Camus lui-même en était conscient.

Pourtant, la critique ne pense pas que les occurrences des personnages arabes dans le roman tiennent du hasard. Sans pour autant y voir une représentation symbolique de la situation dans laquelle se trouvaient les musulmans algériens, l'origine de la femme qu'entretenait Raymond, péjorativement désignée par le terme *Mauresque*, ne serait tout de même pas anecdotique.

Toutefois, il ne s'agit pas de présenter Meursault comme un raciste : il serait marqué par une attitude collective. Cette assertion rejoint nos vues théoriques puisque le narrateur est alors porteur d'une *doxa*, qui correspond à l'horizon d'attente du moment de la production : « Meursault déjà se trouve dans une situation historique où l'individu est défini avant tout par son appartenance à une race donnée[193] ». D'ailleurs, il en viendrait à partager une culpabilité collective à titre personnel lorsqu'il consent si facilement à aider Raymond.

Tout autant que l'aisance avec laquelle la police accepte la version de Meursault et Raymond concernant la femme qu'ils ont battue, la manière dont les frères de cette dernière réagissent prendrait du sens dans le contexte. Alors que le règlement de compte débute par une « bagarre du plus pur style musette »[194] et que Raymond a le dessus, leur tactique change au moment où Meursault est mêlé à l'affaire : « ils se contentent de suivre Raymond silencieusement et leur présence se fait de plus en plus obsédante à mesure qu'approche le dimanche du meurtre[195] ». Pour Quinn, la confrontation sur la plage revêt un caractère presque rituel. De plus, la critique dégage une symbolique :

[192] QUINN Renée, « Le thème racial dans "L'Étranger" », dans DESGRANGES René (dir.), *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1 (janvier-février 1969), p. 1009.
[193] *Idem*, p. 1010.
[194] *Ibid.*
[195] *Ibid.*

> On mesure tout ce qu'il entre de défi dans cette attitude de résistance passive et il ne semble pas trop fantaisiste d'y voir une représentation symbolique du seul comportement possible à la masse algérienne opprimée, de ce repliement sur soi-même auquel ont recours les vaincus devant une force supérieure en attendant le jour de la revanche[196].

Ainsi, le meurtre dont Meursault se rend coupable ne serait pas imputable au seul soleil, même si « le potentiel de violence implicite de la situation que nous dépeint Camus éclate, et son caractère inévitable est mis en relief par le fait que le meurtrier nous est présenté comme un instrument innocent[197] ». Pour Quinn, ce serait une façon pour Camus de démontrer qu'il n'y a pas d'innocent dans un tel contexte. Cette conclusion, prêtant des pensées à l'auteur, semble cependant facilement contredite par la préface que Camus a rédigée pour l'édition américaine de son roman.

Ensuite, la critique prend le soin de souligner que, contrairement à ce que certains auteurs ont déclaré, *L'Étranger* n'est pas un roman philosophique dépourvu de contexte historique et géographique. Elle prévoit la riposte que l'on pourrait lui opposer, à savoir que *Candide* comporte plus d'une allusion à l'histoire contemporaine, mais y répond d'ores et déjà en supposant l'intention de Camus :

> Dans *L'Étranger*, on ne trouve pas des références à des événements précis, car telle n'était pas l'intention de Camus. Mais, vivant en Algérie pendant les années 30 et situant son récit sur cette terre, il ne pouvait faire abstraction du drame de son pays que d'autres réussissaient à ignorer[198].

La critique soulève alors la question que nous nous sommes posée au cours de ces analyses, c'est-à-dire celle de l'omission, de la part des critiques, de la problématique coloniale du roman. Pour elle, ce châtiment qui a paru d'une injustice inacceptable à ses prédécesseurs était en fait inévitable : « À travers son personnage Camus, qui ne pouvait s'empêcher d'avoir mauvaise conscience, portait condamnation de sa propre race et partant de lui-même[199]». Par ailleurs, Pierre Nora, qui désigne le roman comme faisant partie de la littérature algérienne, affirme à son propos qu'il prend en charge le rapport psychologique qui hante les Européens d'Algérie sans qu'ils ne l'avouent. Pour lui, Camus renvoie ce rapport sur

[196] *Idem*, p. 1011.
[197] *Ibid.*
[198] *Idem*, p. 1013.
[199] *Ibid*.

« le plan de la symbolique inconsciente, le seul où les Arabes figurent dans la constellation psychologique des Français immobiles comme l'Étranger sous le soleil[200] ».

1.2.11. Pierre-Louis Rey, L'Étranger *: Camus : analyse critique*

La célèbre collection *Profil d'une œuvre* des éditions Hatier est connue pour sa fiabilité, sa rigueur et son accessibilité pour les élèves du secondaire. Nombreux sont les collégiens français qui étudient ces fascicules pour accéder au baccalauréat. Étant donné que l'école est le principal vecteur de fixation de la littérature, cette synthèse représente un tournant dans la réception de *L'Étranger* : dès sa parution en 1970, l'interprétation de l'œuvre sera uniformisée dans les esprits des étudiants francophones.

Retenons trois éléments de l'introduction : un ton largement laudatif, le choix d'un adjectif opportun et une citation de Brian T. Fitch.

Concernant le ton, nulle subtilité ne le cache, que ce soit quand Rey parle de « la gloire de *L'Étranger* [qui] demeure intacte[201] » ou quand il énumère les mérites du roman.

C'est dans la phrase « […] *L'Étranger* apparaît aujourd'hui à tous les critiques comme une date capitale de l'histoire du roman français[202] » que l'adjectif *français* pose question. En effet, *algérien* n'aurait-il pas aussi, voire mieux, convenu ? Il semble qu'une nuance aurait dû être établie étant donné que le roman avait été rédigé par un écrivain vivant jusque-là en Algérie, pays qui n'est pas la France même s'il s'agissait d'une colonie. Notons que dans sa description du cadre du récit, Rey ne fera que décrire une ville sans citer de pays ni mentionner le mot *colonie*, comme pour éclipser une évidence : le cadre est algérien. D'ailleurs, Camus faisait partie de l'École d'Alger, groupe littéraire informel d'intellectuels de gauche. Bien que cette école ait eu une attitude d'assimilation (ce qui est marqué notamment par la publication de l'écrivain chez Gallimard), une affirmation, majoritairement portée par les intellectuels de langue arabe, de l'idée d'une « littérature algérienne » séparée de la « littérature française », prenait court depuis l'entre-deux-guerres[203]. Dès lors, l'utilisation, sans hésitation, d'une telle appellation (« française ») balaie les revendications nationales des intellectuels algériens, d'autant que l'expression « écrivain algérien » était considérée comme inclusive par Jules Roy et Jean Pélegri, des compagnons de route de

[200] NORA Pierre, *Les Français d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961, p. 192 cité dans QUINN Renée, *op. cit.*, p. 1013.
[201] REY Pierre-Louis, *L'Étranger : Camus : analyse critique*, Paris, Didier Hatier, 1970, p. 3.
[202] *Idem*, p. 3.
[203] LEPERLIER Tristan, « Camus et la "littérature algérienne" une notion stratégique dans l'espace littéraire francophone », dans *French Politics, Culture & Society*, vol. 35, n°3 (hiver 2017), p. 72 et p. 75.

Camus à l'École d'Alger[204]. Cependant, la position littéraire de Camus reste sujette à débat parmi les cercles intellectuels et littéraires d'Algérie pour de nombreuses raisons, parmi lesquelles son manque de clarté quant à sa position sur l'Indépendance de l'Algérie[205].

Quant à la citation de Brian T. Fitch, elle date de 1968 : « On est en droit de se demander si tout ce qui peut être dit utilement aujourd'hui (sur *L'Étranger*), n'a pas déjà été dit, si on ne court pas le risque justement de se répéter et d'enfoncer les portes ouvertes par d'autres. Certes, une synthèse de ce corpus critique rendrait des services incontestables[206] ». Alors que le début résume bien l'état de la réception à ce stade du XX^e^ siècle, la dernière phrase de cette citation justifie l'étude menée par Rey. Il est donc important de se rendre compte que cet ouvrage est en fait, si l'on veut, une version synthétique et « digérée » de la première réception du roman. De plus, l'idée selon laquelle « tout a été dit » témoigne d'une éclairante occultation de la question coloniale qui n'avait alors été que très peu abordée, comme notre corpus en témoigne.

La première partie de l'ouvrage est nommée *Camus et « L'Étranger »* et divisée en sous-sections dont seules celle s'attardant sur les parentés de l'œuvre et celle resituant le roman dans l'œuvre de Camus nous intéressent.

Les parentés nous permettent d'en savoir plus sur l'écart établi avec l'horizon d'attente du public contemporain à la publication de *L'Étranger*. Tout d'abord, Rey évoque une comparaison que Castex avait faite entre Meursault et Julien Sorel : tous deux se montrent étrangers à leur procès. Le même critique avait également comparé le héros de notre roman avec Raskolnikov, un personnage de Dostoïevski, pour mieux les opposer. Selon le point de vue de l'esthétique de la réception, ces parentés peuvent participer à une réception active de la part de Camus à qui l'on peut raisonnablement prêter ces lectures, tout en faisant partie de sa propre stratégie quant à l'horizon d'attente de son public duquel il pouvait supposer une familiarité avec ces personnages.

Le roman est également mis en parallèle avec *La Métamorphose* de Kafka qui avait attribué à son narrateur la même inquiétude incongrue que celle éprouvée par Meursault quant au mécontentement de son patron alors qu'il était également dans une situation — au bas mot — désagréable.

---

[204] *Idem*, p. 78.
[205] *Idem*, p. 82.
[206] FITCH Brian T., *Narrateur et Narration dans « L'Étranger »*, Paris, Minard, 1968 (2^e^ édition), p. 3-4 cité dans REY Pierre-Louis, *op. cit.*, p.4.

C'est la comparaison avec *La Nausée* de Sartre qui nous apparaît la plus probante. En 1938, alors que Camus pensait déjà l'écriture de son roman[207], Sartre publie un roman également écrit également à la première personne par un narrateur qui, lui aussi, prenait conscience de l'absurdité du monde dans lequel il vivait. Ces préoccupations philosophiques communes sont à attribuer à une époque que Sarraute abordait dans son essai. Le sujet était donc d'actualité, tous deux écrivaient en réponse à un horizon d'attente philosophique ; ce serait donc surtout sur la forme, qui sera qualifiée par Barthes d' « écriture neutre », que Camus a rompu cet horizon.

En ce qui concerne la place du roman dans l'œuvre de Camus, Rey remarque que les ouvrages philosophiques de Camus ont probablement causé « du tort à sa production romanesque aux yeux des critiques soucieux de trouver dans la deuxième la vérification des premiers[208] ». C'était effectivement le cas de Sartre avec *Le Mythe de Sisyphe* et l'on remarquera que Rey évite de mettre le terme *absurde* en exergue dans son profil de l'œuvre, ce qui marque déjà une évolution entre l'amorce et la conclusion de cette première réception.

Après une deuxième partie consistant en un résumé du livre, Rey aborde, dans la troisième, la forme et l'interprétation de *L'Étranger*. Ici sont résumées les analyses de Champigny quant au point de vue du narrateur et à l'aspect étranger de Meursault.

Une nouveauté concerne la section appelée *Portrait d'un Algérois*. Mais, alors que l'on pourrait s'attendre à ce que soient soulevés certains non-dits, l'analyse se révèle monolithique et se concentre sur la personnalité de Meursault, apparemment seul Algérois au monde, précisée selon Rey par différents écrits — il cite notamment *Noces* — de Camus, vraisemblablement la seule source disponible sur l'Algérie.

Notons tout de même que Rey prend également ses distances avec la thèse du soleil qu'il n'aborde pas non plus telle quelle, même si comme ses contemporains, il met tout de même en doute la totale culpabilité de Meursault.

Finalement, Rey s'attelle à une analyse de toute une série de personnages secondaires, jusqu'ici largement ignorés par la critique. Parmi ceux qu'il nomme des « figures de rencontre », il aborde les « Arabes », desquels il dit qu' « ils font partie du décor et [que] la victime de Meursault n'est rien de plus pour lui qu'un obstacle sur la route qui mène à la

[207] Selon la notice d'André Abbou, Camus assemblait et détaillait dans ses *Carnets*, dès mai 1938, les instants d'une veillée mortuaire à laquelle il avait assistée et qui devait lui inspirer celle de la mère de Meursault. CAMUS Albert, *Œuvre complètes,* tome 1 *1931-1944*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1244.
[208] REY Pierre-Louis, *op. cit.*, p. 17.

source[209] ». Une lecture actuelle d'une telle phrase soulève la question : s'agirait-il d'une extrême maladresse ou Rey traduit-il purement et simplement la logique coloniale ?

Par ailleurs, il rétorque aux critiques qui ont soulevé les origines de la victime de Meursault :

> Certains critiques ont pourtant eu tort, à notre avis, de voir une intention de Camus dans le choix d'un Arabe comme victime du drame ; d'abord parce que la répartition de la population était telle en Algérie que Meursault avait neuf chances sur dix de tuer un Arabe plutôt qu'un Européen (disons deux sur trois puisque l'action se passe dans la région algéroise) ; dans ces conditions, c'est plutôt le choix d'un Européen qui eût pu témoigner d'une intention particulière[210].

Et d'ajouter, en note de bas de page :

> Sans doute l'entourage de Meursault est-il par ailleurs essentiellement composé d'Européens, mais il faut y voir la conséquence d'une certaine ségrégation, qui existait dans l'habitat et les occupations, mais qu'on n'a aucune raison de retrouver au niveau des activités très particulières de Raymond[211].

Pourtant, la discrimination ayant lieu dans l'Algérie coloniale allait jusqu'à une séparation entre les plages fréquentées par les Algériens musulmans et celles fréquentées par les Européens[212]. L'interdiction d'aller sur la plage de l'autre communauté était tacite, ce qui contredit les probabilités avancées par Rey.

En conclusion, Rey fait remarquer que chacun est libre « d'enrichir *L'Étranger* d'une signification symbolique, et de donner des résonances historiques au meurtre de Meursault[213] », ce avec quoi nous tombons évidemment d'accord, d'autant que c'est tout l'intérêt de la fusion des horizons. Il ajoute toutefois que la critique doit garder pour objectif de « faire le départ entre les significations évidemment voulues par l'auteur et celles que l'œuvre prendra ensuite indépendamment de sa volonté, et parfois contre elle[214] ». On reconnaît bien là le fidèle admirateur de Camus que l'on décelait dans l'introduction de l'ouvrage. Pourtant, le but du travail qui est le nôtre est bel et bien de nuancer, sinon de faire évoluer, le regard que l'on peut avoir sur le roman de Camus.

---

[209] *Idem*, p. 45.
[210] *Ibid.*
[211] *Ibid.*
[212] STORA Benjamin, *La Guerre d'Algérie expliquée à tous*, Paris, Seuil, 2012, p. 20.
[213] *Idem*, p. 46.
[214] *Ibid*.

Dans la quatrième partie, Rey remarque que le style de Camus n'est en fait qu'une traduction fidèle de la façon de parler des Français d'Algérie, « elle-même héritée du style et du rythme des récits des Arabes[215] ». Ce point mérite notre attention, puisque, comme mentionné plus haut, Camus faisait partie de l'École d'Alger, qui était définie principalement par son rejet littéraire et politique du courant littéraire de l'Algérianisme, qui n'est autre que la version algérienne du roman colonial[216]. Or, cet Algérianisme avait un souci, dans son processus de dissimilation par rapport au centre parisien, de création d'une langue neuve justement similaire au style « neutre » de Camus[217]. S'attarder davantage sur ce point trahirait notre point de vue, mais remarquons ces faits d'apparence contradictoires.

Dans sa conclusion, Rey explique que, par la thèse du roman consistant à dénoncer « les procédés d'une société qui préfère étiqueter les êtres plutôt que les accepter tels qu'ils sont et leur donne une essence pour pouvoir ensuite tolérer leur existence[218] », Camus inscrit en fait son personnage dans la veine des héros existentialistes, ce qui confirmerait l'hypothèse d'une réponse à l'horizon d'attente philosophique.

En définitive, alors que Camus, pour qui être classique consistait à suggérer le plus en disant le moins, « avouait volontiers […] ses prétentions au classicisme[219] », Rey confère à *L'Étranger* une qualité classique encore plus forte : « Camus y a trouvé une forme originale qui n'en finit pas d'être imitée pour exprimer une tragédie assez universelle pour que ses "ennemis" existentialistes eux-mêmes s'y reconnaissent[220] ». Cela confirme la vision de *L'Étranger* comme œuvre assez marquante pour établir un nouvel horizon d'attente.

1.3. Conclusions au sujet de la première réception

Comme l'ébauche d'horizon d'attente établie au chapitre précédent le laissait supposer, la réception contemporaine à la publication de *L'Étranger* est largement tournée vers l'aspect philosophique du roman. Ce dernier répond donc à une attente du public intellectuel, mais présente une rupture avec la morale doxique : Blanchot, notamment, indique combien Meursault est détesté par la société. C'est plutôt le style du roman qui présentera une

[215] *Idem*, p. 54.
[216] LEPERLIER Tristan, *op. cit.*, p. 72.
[217] *Idem*, p. 73.
[218] REY Pierre-Louis, *op. cit.*, p. 58.
[219] *Ibid.*
[220] *Idem*, p. 59.

réelle rupture avec l'horizon d'attente, et son succès sera tel qu'il en créerait un nouveau : alors que Rey parle d'une « forme originale », Barthes y voit un grand potentiel et Robbe-Grillet le désigne comme parangon du nouveau roman.

Notons l'importance que revêt l'« Explication » de Sartre. Celle-ci, qui s'établissait comme la traduction fidèle du sens fixé par le roman, aura en effet été considérée comme telle par de nombreux critiques de cette première réception. En témoignent des répétitions (par exemple de la part de Champigny) et un axe d'analyse peu changeant à travers les années. Certains toutefois s'en détacheront, comme Quinn ou Sarraute qui avait été déçue par l'Étranger, qu'elle attendait comme le Messie de l'absurde.

De plus, la critique était exclusivement (Champigny mis à part) dictée par un point de vue auctorial, ce qui biaise selon nous la réception. Premièrement, un réflexe causé par cette perspective réside en la recherche d'intertextualités entre les différents écrits de l'auteur, ce qui résultait parfois en des analyses forcées. Deuxièmement, la préface de 1958 de Camus a été presque accueillie comme la parole divine, les critiques considérant cette analyse de Meursault de la part de Camus comme canonique. Cela se remarque particulièrement dans l'article de Girard, qui se sert de la célèbre déclaration faite par Camus à propos de Meursault comme argument décisif pour comprendre le roman. Paradoxalement, il a basé toute son analyse autour de la désacralisation de la figure de Camus sans jamais lâcher le principe camusien qu'il tenait à tout prix à justifier. Troisièmement, cette optique auctoriale crée des langues de bois, ce dont témoigne la déclaration de Rey qui met en garde le critique contre les significations que pourrait prendre l'œuvre sans qu'elles n'aient été « évidemment voulues » par l'auteur.

Ensuite, remarquons une banalisation du meurtre de Meursault par la majorité de la critique de cette première réception. La tendance générale est de simplement le survoler, sans allusion aux origines de la victime, bien que certains, comme Champigny, aient même tendance à glorifier et innocenter Meursault, ce qui a pour résultat de totalement nier la victime arabe. Girard et Quinn se distinguent de cette masse. Le premier, remarquant la tendance de ses contemporains à vouloir à tout prix donner raison à Meursault, considère qu'elle est due à une trop forte adhésion à la thèse camusienne. La deuxième quant à elle livre une critique originale et solide, mais qui sera très peu relayée, et même déconsidérée dans le fascicule de *Profil d'une œuvre*.

Cette banalisation serait peut-être le reflet d'une *doxa* acceptant l'idée d'une société coloniale, sinon comme normale, en tout cas point choquante. D'ailleurs, le thème du soleil est un thème largement relayé dans les analyses de cette première réception qui peut-être ne

se rendait pas compte d'apprécier ainsi l'un des poncifs du roman colonial. En outre, le fait que le style si particulier du roman soit associable à la *nouvelle langue* de l'Algérianisme ne serait pas si éloquent si certains critiques, comme Rey, n'avaient pas eux-mêmes fait le lien avec le parler algérois, ne relevant le contexte colonial que loin de tout risque de polémique.

Enfin, relevons de façon anecdotique ce qui ressemble parfois à un manque d'attention entre les critiques. En effet, Barthes déclare par exemple en 1954 que tout le monde est passé à côté du thème du soleil alors que Blanchot, le premier de notre liste de critiques, l'avait relevé dès l'année de la publication du roman. De la même manière, Champigny répète énormément ses contemporains dans son livre *Sur un héros païen*, et l'on pourrait presque s'interroger sur l'intérêt de la parution de celui-ci si ce n'est pour son point de vue novateur (et évidemment, les intérêts financiers de Gallimard à ce que son nouveau *best seller* soit encensé une fois de plus).

2. Deuxième réception (2000-…)

2.1. Réception passive

2.1.1. Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme*

C'est dans son célèbre essai que Saïd amorce en 2000 la deuxième réception du roman, non sans y mettre un ton polémique. Des extraits issus de cet essai seront réunis en novembre de la même année dans un article du *Monde diplomatique* titré « Albert Camus, ou l'inconscient colonial », relai qui participera à la popularisation du débat.

Saïd y expose une vision que notre étude adopte également : si, effectivement, les auteurs des temps coloniaux écrivaient probablement sans penser aux possibles réactions des indigènes pourtant mis en scène dans leurs œuvres, ce n'est pas une raison pour ne pas y penser à notre époque. Ce qu'il appelle d'ailleurs « lecture en contrepoint[221] » rejoint notre concept de fusion des horizons. Pour Saïd, cette lecture « doit tenir compte des deux processus, celui de l'impérialisme et celui de la résistance : il faut élargir notre lecture des textes pour y inclure ce qui en a été autrefois exclu par la force[222] ». Fort à propos, il cite comme exemple *L'Étranger*, dont les analyses les plus relayées avaient omis l'importance du contexte colonial. De plus, Saïd pointe du doigt le combat de Camus contre l'émergence d'une Algérie indépendante, attitude révélatrice selon lui du parti pris colonial de l'auteur.

Dans le chapitre expressément nommé « Camus et l'expérience impériale française », Saïd présente l'auteur comme une figure impériale tardive perdurant « comme auteur "universaliste", qui plonge ses racines dans un passé colonial à présent oublié[223] ». Dans la foulée, il analyse la critique qu'O'Brien avait fait du roman, lui reprochant une volonté de « tirer Camus de l'embarras où il l'a mis[224] », tendance classique des commentateurs de Camus qui perdure encore aujourd'hui, comme nous allons le voir dans ce chapitre.

Ensuite, le critique entreprend d'envisager l'œuvre de Camus du point de vue d'un Algérien : alors qu'il avait déjà remarqué que l'écrivain ignorait l'histoire coloniale française au sein de son œuvre, sauf exception dont *L'Étranger* ne fait pas partie, il perçoit dès lors en

[221] SAÏD Edward W., *Culture et impérialisme*, trad. française Paul Chemla, Paris, Fayard Le Monde diplomatique, 2000, p. 119.
[222] *Ibid.*
[223] *Idem*, p. 252.
[224] *Idem*, p. 254.

elle « des éléments de l'histoire de l'effort français pour rendre et garder l'Algérie française »[225].

Il oppose ce point de vue à celui des lecteurs qui « associent d'emblée ses romans aux romans français sur la France[226] ». Il explique ce phénomène non seulement par l'usage de la langue française standard « mais aussi parce que leur cadre algérien parait fortuit, sans rapport avec les graves problèmes moraux qu'ils posent[227] ». Ainsi, il réagit à ce que nous appelons la première réception :

> Près d'un demi-siècle après leur publication, ils sont lus comme des paraboles de la condition humaine. C'est vrai, Meursault tue un Arabe, mais cet Arabe n'est pas nommé et paraît sans histoire, et bien sûr sans père ni mère. […] Et l'on doit lire les textes pour la richesse qui s'y trouve, non pour ce qui en a été éventuellement exclu. Mais justement. Je voudrais souligner qu'on trouve dans les romans de Camus ce qu'on en croyait autrefois évacué : des allusions à cette conquête impériale spécifiquement française, commencée en 1830, poursuivie de son vivant, et qui se projette dans la composition de ses textes[228].

Il annonce alors son objectif, qui est « d'examiner l'œuvre littéraire de Camus en tant qu'élément de la géopolitique de l'Algérie méthodiquement construite par la France sur plusieurs générations[229] », ce qui lui permettrait de fixer une image plus nette du « conflit politique et théorique dont l'enjeu est de représenter, d'habiter et de posséder ce territoire[230] ».

Selon lui, une « sensibilité coloniale[231] » tardive anime l'écriture de Camus et « refait le geste impérial[232] » en pratiquant le genre du roman réaliste, pourtant obsolète en Europe. Cependant, nous avons pu voir dans l'analyse de la première réception que cette qualité réaliste était requise par le thème de l'absurde. Dès lors, il s'agit de prendre nos distances avec une telle affirmation qui, peut-être, tient du biais de confirmation.

Ensuite, Saïd se penche plus précisément sur *L'Étranger*. Dans son analyse, il voit en Meursault, qu'il qualifie de « colon[233] », une allégorie de « l'effort humain très réel auquel sa communauté a contribué et le refus paralysant de renoncer à un système structurellement

[225] *Idem*, p. 256.
[226] *Ibid.*
[227] *Ibid.*
[228] *Ibid.*
[229] *Idem*, p. 257.
[230] *Ibid.*
[231] *Ibid.*
[232] *Ibid.*
[233] *Idem*, p. 267.

injuste[234] ». Il justifie cette assertion par une citation du roman dans laquelle Meursault affirme avoir eu raison sur la façon dont il a mené sa vie.

Toutefois, la première réception nous a indiqué clairement que Meursault vivait en opposition avec la société dans laquelle il se trouvait ; Saïd, en faisant fi de cet élément d'analyse, semble donc prendre un raccourci.

Le censeur confronte tout de même son analyse à celle de la première réception qui voit en *L'Étranger* l'expression de « l'universalité d'une humanité existentiellement libre, qui oppose un insolent stoïcisme à l'indifférence du cosmos et à la cruauté des hommes[235] » après avoir poussé son idée plus loin en l'exemplifiant de nouveau avec la compréhension, par Meursault, de la raison pour laquelle sa mère avait décidé de se remarier. En effet, « elle avait joué à recommencer[236] », ce en quoi Saïd voit une « obstination froide et tragique [qui] se mue en faculté humaine de se reproduire sans faiblir[237] ».

En conclusion, Saïd affirme que « resituer *L'Étranger* dans le nœud géographique où prend naissance sa trajectoire narrative, c'est voir en ce roman une forme épurée de l'expérience historique[238] ». En effet, il déplore le nombre de critiques qui ont « fait de sa fidélité à l'Algérie française une parabole de la condition humaine[239] ». Si la formulation est polémique, nous pouvons toutefois le rejoindre dans le reproche adressé aux critiques, qui, comme nous l'avons constaté dans la première réception, fuient la question coloniale. Cette fuite a pour résultat l'épuration que le critique regrette.

Finalement, nous pouvons également appuyer le propos de Saïd signalant que « le style dépouillé de Camus et sa sobre description des situations sociales dissimulent des contradictions d'une complexité redoutable[240] », puisque nous avons remarqué plus haut que Meursault n'aurait pas pu se trouver sur la même plage que l'Arabe qu'il a tué. Cet exemple témoigne du souci d'épuration dont Rey faisait preuve dans son analyse.

2.1.2. Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*

Sous forme de retranscription écrite, nous avons accès par ce livre à une émission culturelle que Robbe-Grillet avait animée sur France Culture pendant l'été 2003. Dans l'un de

[234] *Ibid.*
[235] *Ibid.*
[236] CAMUS Albert, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1211 cité dans SAID Edward W., *op. cit.*, p. 267.
[237] SAID Edward W., *op. cit.*, p. 267.
[238] *Ibid.*
[239] *Ibid.*
[240] *Ibid.*

ses vingt-cinq *podcasts*, qui sera nommé « Le principe d'incertitude », il aborde l'incipit de *L'Étranger* qu'il oppose à celui d'un roman d'Honoré de Balzac, *Louis Lambert*.

L'auteur compare ces deux romans car le narrateur du livre de Balzac énonce dès ses premières lignes des faits qui semblent irréfutables, au passé historique, alors que celui de *L'Étranger* est connu pour son obscurité.

À propos des premières phrases de romans, Robbe-Grillet affirme qu'elles annoncent un « contrat d'écriture et de lecture qui s'adresse à un public[241] ». Ainsi, celles de *L'Étranger*, exprimant l'incertitude, signalent un roman qui traduira l'incompréhension du monde.

Pourtant, une quarantaine d'années auparavant, Robbe-Grillet désignait un Meursault complice du monde, cette complicité étant « faite de rancune et de fascination[242] ». Aurait-il changé d'avis ? Robbe-Grillet ne développe pas davantage et ne réagit pas non plus à l'essai polémique de Saïd selon lequel *L'Étranger* changerait totalement de signification.

Cette pièce de la réception que nous appelons « seconde » n'amène finalement rien d'extraordinaire à l'interprétation du récit, mais témoigne d'une béatification du roman toujours présente au début du XX^e^ siècle, ainsi que d'une tendance à ignorer les nouvelles pistes dérangeantes. Cependant, le contexte de l'exposé de Robbe-Grillet ne se prêtait pas à une remise en question de *L'Étranger* qui n'est d'ailleurs pas au centre de son discours mais plutôt abordé de manière anecdotique. Il semblait donc ici surtout intéressant de se pencher sur l'évolution de l'interprétation de Robbe-Grillet qui incarne alors le besoin d'analyser l'évolution, dans le temps, de la réception d'une œuvre afin de mieux l'appréhender. D'autant que, nous le verrons plus loin, si l'affirmation de Robbe-Grillet quant à l'incertitude traduite par la narration de Meursault relève de l'anecdote, elle prendra une toute autre importance par la suite avec sa remise en cause de l'autorité du point de vue de Meursault.

2.1.3. Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*

Dans un volume publié en 2009, Jeanyves Guérin, chercheur à la Sorbonne, a l' « ambition de fournir un état actuel des connaissances disponibles sur l'œuvre d'Albert Camus[243] ». Avec un souci d'exposition de la richesse et de la complexité des écrits de l'auteur, « une équipe internationale et interdisciplinaire dans laquelle plusieurs générations de chercheurs voisinent[244] » a travaillé sur l'ouvrage qui ne compte pas moins de neuf cents

[241] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil-France Culture, 2003, p. 22.
[242] ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 57.
[243] GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, R. Laffont, 2009, p. XIII.
[244] *Idem*, p. XIV.

pages de « définitions ». Analysons la réception de *L'Étranger* dans une sélection d'entre elles.

La notice traitant de *L'Étranger* a été rédigée par Dominique Rabaté, professeur de littérature française à l'université de Bordeaux III. Alors que l'on pourrait s'attendre à une version synthétique mise à jour de l'ouvrage de Rey, nous avons affaire à tout autre chose : Rabaté prend en effet quelque peu ses distances sur la tendance de ce que nous appelons la première réception qui consistait à « réduire trop vite le roman à l'illustration d'une thèse[245] ». En outre, dès l'introduction, Rabaté parle d'une œuvre qui se refuse « à une interprétation univoque[246] ».

Il se réfère notamment au commentaire que l'écrivain Bernard Pingaud avait fait du roman en 1992. Selon lui, l'homme absurde « est essentiellement un joueur, qui s'incarne en trois figures : celle du donjuanisme, de la comédie et de la conquête[247] ». Or, Meursault ne joue pas, et en particulier « ne sait pas ou ne veut pas jouer la comédie sociale[248] ».

Par la suite, Rabaté simplifie un peu l'analyse de ce qu'il désigne comme la « subjectivité opaque[249] » du roman : il affirme en effet que Meursault raconte son récit « selon un mode strictement chronologique qui apparente la narration à une sorte de journal, mais [dans lequel] le narrateur ne dit jamais ce qu'il pense[250] ». Pourtant, Champigny le démontrait dans son ouvrage, Meursault commente parfois certains des faits qu'il raconte, comme ultérieurement. Ce raccourci lui permet de faire de Meursault « une conscience jetée dans le monde qui l'entoure[251] ».

Puis, Rabaté réinvestit le motif du soleil en ce qu'il le déclare « requis par une sensualité[252] » déclenchant chez Meursault un amour des bains de mer et un désir charnel envers Marie.

Il nuance également l'aspect de blancheur que l'on a attribué à la narration. Tout comme l'avait remarqué Barthes avant d'ériger le style du roman au rang d'écriture neutre dans son *Degré zéro de l'écriture*, Rabaté constate l'usage d'une langue classique en particulier à la fin de chaque partie, ce qui augmente, par un « lyrisme inédit[253] », l'aspect

[245] RABATE Dominique, « *L'Étranger* », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *op. cit.*, p. 290.
[246] *Ibid.*
[247] *Ibid.*
[248] *Ibid.*
[249] *Ibid.*
[250] *Idem*, p. 291.
[251] *Ibid.*
[252] *Ibid.*
[253] *Idem*, p. 292.

tragique des scènes concernées (à savoir le meurtre de l'Arabe et les derniers moments de Meursault).

L'auteur se distingue également de la réception qui le précède, et particulièrement de Sartre qui assurait le contraire, quand il affirme que « le roman de contingence devient roman à thèse de l'absence de signification globale de l'existence[254] ». L'on peut voir ici la différence de mentalité entre les deux réceptions puisqu'une telle qualification était véritablement péjorative à l'époque de la sortie du roman[255]. Ainsi, le contexte, dans lequel il n'était pas concevable de voir un roman à thèse en un récit que l'on voulait ériger au rang de chef d'œuvre, biaisait la réception qui s'interdisait une telle classification de *L'Étranger*.

Selon cette logique, Meursault « sert donc à dénoncer toute la mauvaise foi des discours institués[256] ». Somme toute, entre l'interprétation générale qui émanait de la première réception du roman et celle de Rabaté, il n'y a qu'un passage de la gratuité du roman à une « utilité » déclarée.

Lorsqu'il aborde la question de la justice et de la culpabilité, le critique remarque la dénonciation de l'injustice de la peine de mort, que l'absurde illustre. Il déclare alors que « [l]a mort de celui qui a tué ne rétablit aucune justice, aucun sens » mais souligne que cette thèse camusienne « n'est cependant pas sans poser problème[257] ». En effet, elle éclipse totalement l'importance du meurtre de l'Arabe, duquel Rabaté admet une lecture politique possible, bien qu'il précise qu'elle puisse être idéologique.

Cette lecture autoriserait une analyse du roman comme « reflet de la position des pieds-noirs[258] » dans laquelle l'Arabe représenterait l' « impossible réconciliation avec une terre que le malheur d'un conflit à peine volontaire fait perdre irrémédiablement[259] ». Après avoir précisé que cette vision du roman ne doit pas balayer toute la complexité de celui-ci, ce que nous ne pouvons qu'agréer, Rabaté explique que *L'Étranger* met également en scène, plus en profondeur, « une culpabilité première (dont on pourrait dire qu'elle est aussi le reflet

[254] *Idem*, p. 293.
[255] « Dans l'usage commun, le terme "roman à thèse" a une connotation fortement négative, évoquant des œuvres trop proches de la propagande pour être artistiquement valables. Aucun écrivain qui se respecte ne consentirait à voir cette étiquette appliquée à ses œuvres. […] Déjà en 1904, répondant à une "Enquête sur le mouvement littéraire", plusieurs écrivains qui n'avaient peut-être rien d'autre en commun […] s'accordaient pour condamner le genre. » SULEIMAN Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 8. Blanchot, notamment, amorce en 1945 un essai par la question : « On peut se demander pourquoi le roman à thèse a mauvaise réputation » Les romans de Sartre, *L'Arche*, octobre 1945, p. 120. Cité dans SULEIMAN Susan Rubin, *op.cit.*, p. 7.
[256] RABATE Dominique, *op. cit.*, p. 293.
[257] *Ibid.*
[258] *Idem*, p. 294.
[259] *Ibid.*

de celle des Blancs sur une autre terre qui ne sera jamais la leur)[260] ». Cette culpabilité est présente en Meursault qui « semble toujours en faute : il s'excuse constamment, et symptomatiquement, dans la première partie et avant même le meurtre, se lave plusieurs fois les mains comme pour laver quelque souillure originelle[261] ».

Nous pouvons donc noter ici, dans un ouvrage collectif duquel on pourrait pourtant attendre une pérennisation de la « bonne image » de Camus, que l'auteur de la notice de notre roman ose tout de même aborder le sujet fâcheux, ce qui tranche avec l'attitude de la première réception consistant à ignorer le débat. Toutefois, Rabaté ne place pas ce sujet au centre de son analyse, ne lui accordant finalement que peu de place, et veille à maintenir une certaine distance avec les lectures colonialistes possibles en utilisant le conditionnel.

La notice concernant le concept de « culpabilité » dans l'œuvre de Camus est rédigée par nul autre que Pierre-Louis Rey. Tout comme il le faisait trente ans plus tôt dans son *Profil*, il reprend l'analyse de Champigny qui consistait à voir en Meursault un caractère enfantin pour expliquer son incapacité à hiérarchiser ses fautes. Somme toute, c'est toujours la même rengaine : « le roman dénonce une société organisée pour juger les autres moins en raison de leurs forfaits qu'en vertu de l'idée qu'elle se fait d'eux[262] ». Sa réception du roman n'a donc pas évolué dans la mesure où il continue de se baser sur les critiques de la première génération.

C'est Pierre Grouix, écrivain, qui s'est occupé de la notice sur l' « innocence ». Son analyse de Meursault se démarque de celle de Rabaté, bien que la notice de ce dernier renvoie à cette entrée-ci. Effectivement, pour Grouix, l'attitude de Meursault est innocente, et la culpabilité du personnage « est construite par l'ordre social — et religieux — qui l'accuse en fait plus de son comportement très (trop ?) innocent que d'un geste ponctuel[263] ». Outre une adhésion totale au canevas d'analyse de ce que nous appelons la première réception, remarquons la façon dont Grouix désigne le meurtre de l'Arabe : « un geste ponctuel ». Si nous pensions que les critiques du XX^e^ siècle étaient inégalables pour négliger le pendant politique que peut revêtir le crime de Meursault, soyons rassurés : notre siècle n'est pas en reste.

[260] *Ibid.*
[261] *Ibid.*
[262] REY Pierre-Louis, « Culpabilité », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *op. cit.*, p. 192.
[263] GROUIX Pierre, « Innocence », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *op. cit.*, p. 417.

Dans la notice relative au « soleil » dans l'œuvre de Camus, Anne Prouteau relaie, en ce qui concerne notre roman, les idées de Barthes dans son article « *L'Étranger*, roman solaire ». Cela témoigne de la prégnance toujours présente de la thèse du soleil, qui est ici citée sans l'ombre d'une remise en question politique.

Séverine Gaspari débute sa notice sur Meursault en soulignant qu'il s'agit d'un personnage complexe « qui livre à chaque lecture des clefs qui n'épuisent jamais ses énigmes »[264]. Elle cite, parmi les interprétations multiples qu'on en a fait, « une dénonciation du colonialisme, du système judiciaire, ou des conventions familiales [265] ». Cette reconnaissance de la diversité d'analyses possibles rejoindrait tout à fait notre propos si Gaspari n'amoindrissait pas la possibilité que le personnage se prête « indéfiniment à toutes sortes d'interprétations[266] » avec le verbe « sembler ».

Ensuite, elle attribue à Camus une anticipation des « sentiments mitigés qu'allait inspirer cette apparente virginité spirituelle du personnage[267] », ce qui rejoint également notre théorie sous la pensée d'Eco, selon laquelle un auteur écrit toujours en pensant à son futur lecteur. Tout comme l'expliquait déjà Sartre, c'est au cours de son procès que cette future interprétation possible du lecteur prend vie, lorsque « Meursault est tout autant jugé pour avoir tué un homme que pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère[268] ».

Plus loin, alors que Gaspari souligne que le physique du personnage est très peu décrit, elle veut remarquer, maladroitement, un indice donné par le personnage de Marie sur la couleur de la peau de Meursault, et tente d'en tirer une analyse hasardeuse :

> Un détail malgré tout peut être déduit de la description non pas de Meursault lui-même, mais de Marie : après leur premier bain, elle lui dit en riant : « Je suis plus brune que vous. » Une reprise de la même formule un peu plus loin permet de comprendre qu'il ne s'agit pas de la couleur des cheveux, mais de la couleur de la peau : Meursault est donc bronzé. Ce détail est important car on s'aperçoit que, du coup, le couple Marie/Meursault ainsi que les Arabes du roman s'opposent de manière systématique aux autres personnages qui sont présentés comme ayant la peau blanche et, le plus souvent, les yeux clairs […][269].

[264] GASPARI Séverine, « Meursault », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *op. cit.*, p. 551.
[265] *Ibid.*
[266] *Ibid.*
[267] *Idem*, p. 552.
[268] *Ibid.*
[269] *Ibid.*

Ce point de vue mérite d'être débattu. Pour commencer, concédons à Gaspari que Marie parlait effectivement de la couleur de la peau de Meursault, puisqu'elle n'aurait de toute façon pas dû attendre un bain pour remarquer celle de ses cheveux. Ensuite, le trait d'humour tenant à son propre teint, plus foncé que celui de son amant, ne prouve aucunement que Meursault soit bronzé. Au contraire, il démontre seulement une certitude : il l'est moins que Marie. Finalement, depuis quand l'idée d'être plus bronzé que quelqu'un de bronzé prête-t-il à l'humour ? La blague de Marie serait plutôt à comprendre dans l'autre sens : l'on peut imaginer que c'est lors du bain qu'elle se rend compte que Meursault est en fait bien peu bronzé, d'où sa remarque sur le fait d'être plus brune que lui[270].

La suite de l'interprétation de Gaspari tient donc presque de la fabulation, qu'un œil suspicieux pourrait percevoir comme une tentative d'association de Meursault aux Arabes comme pour mieux le disculper.

Et pour cause, elle embraie sur l'affirmation suivante :

> Meursault est donc, comme l'indique la fin de son nom, « sault », du côté du soleil. Cet élément structurant, associé au fait que les Arabes le laissent tranquille lorsqu'il est incarcéré, tend à invalider les lectures privilégiant l'opposition raciale […][271].

Toutefois, cet alibi ne tient pas. La suite de l'analyse, pour le moins originale, est également difficile à suivre :

> On remarque au passage [à propos d'une comparaison avec Mersault, personnage de *La mort heureuse*] que « Mer » est devenue « Meur ». C'est peut-être un moyen d'inscrire profondément dans la logique du personnage le constat que, une fois le meurtre commis, Meursault se retrouve privé de mer (de mère), privé de sa liberté, et tout entier livré à l'imminence de sa propre mort, en quoi il s'oppose à Mersault[272].

D'ailleurs, la conclusion de la notice, dans laquelle Gaspari tente d'associer le corps de l'Arabe à celui de la mère de Meursault pour y voir une tentative de remplacement d'un « corps trop présent de n'avoir été ni regardé ni pleuré[273] » témoigne d'une analyse qui

[270] Comme le laisse supposer le culte de la mer ayant lieu dans la société algérienne de l'époque, les « pieds-noirs » devaient être généralement bronzés, ce qui expliquerait aussi pourquoi Meursault relève le teint blanc de certains personnages sortant ainsi de la norme. STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale, op. cit.,* p. 90.
[271] *Ibid.*
[272] *Idem,* p. 553.
[273] *Idem,* p. 554.

semble forcée. Peut-être voudrait-elle, par là, réfuter les analyses politiques du meurtre, populaires dans la deuxième réception de l'œuvre.

Finalement, le *Dictionnaire Albert Camus* témoigne d'un relatif immobilisme, duquel il ne faut pas s'étonner au vu de la portée de l'ouvrage qui sous-entendait dès le titre un hommage à l'auteur. Cet immobilisme se traduit par le peu d'appui concédé aux lectures politiques de *L'Étranger*, quand elles sont seulement abordées, et surtout par le fait que certaines notices tendaient même à les réfuter, comme nous venons de le voir.

2.1.4. Yves Ansel, *Albert Camus totem et tabou Politique de la postérité*

Dans son livre datant de 2012, Yves Ansel retrace les raisons du succès de Camus, en remettant constamment en question les mérites que les historiens et critiques littéraires ont pu lui attribuer. En effet, il considère plutôt Camus comme un exemple typique de la « loterie de la postérité[274] ». Pour lui, toute une liste de critères favorisent son entrée au « panthéon des gloires nationales[275] » : parmi ceux-ci, les intérêts nationaux, le fait de ne pas être trop politisé ou encore l'École. En fait, sa liste n'aborde pas les qualités formelles ou thématiques de l'œuvre d'un auteur mais bien tout le contexte qui l'entoure.

Le travail s'étend sur quatre chapitres : « La légende d'Albert Camus », qui annonce la couleur, « Camus et l'Algérie », chapitre permettant à l'auteur d'établir les bases théoriques et historiques du sujet, « L'écrivain et l'Algérie », analyse méticuleuse des textes et commentaires de Camus et « *L'Étranger* et les ravages du discours d'escorte », sorte d'apothéose lui servant somme toute d'argument pour donner raison à sa thèse. C'est ce dernier chapitre, sorte de méta-réception de *L'Étranger*, qui nous concerne.

Si l'ouvrage dans lequel parait ce chapitre a été publié en 2012, il s'agit ici d'une nouvelle version d'une analyse qui était déjà parue dans *L'art de la préface*, recueil d'articles publié en 2006 sous la direction de Philippe Forest. L'étude était alors titrée « Effets pervers du paratexte : *L'Étranger* d'Albert Camus ». Que ce soit pour le premier ou le second titre, le champ sémantique choisi (*cf.* « pervers » ou « ravages ») témoigne d'un parti-pris et annonce une analyse qui risque de manquer d'objectivité.

[274] ANSEL Yves, *Albert Camus totem et tabou Politique de la postérité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.14.
[275] *Idem*, p. 17.

D'après Ansel, les « ravages du discours d'escorte » sont principalement divisés en deux temps : celui de la comparaison systématique avec *Le Mythe de Sisyphe* et celui faisant suite à la préface de 1958.

Pour ce qui est du premier temps, il considère que la réception a été largement biaisée par la parution du *Mythe de Sisyphe* en 1942, ce à quoi Camus a selon lui contribué, notamment par son idée initiale qui était de regrouper les écrits sur l'absurde en un seul volume. Le plus influant, sur ce point, reste Sartre, jugé responsable de cette mise en parallèle automatique entre les deux ouvrages. Son explication, en effet, aurait, et nous pouvons le confirmer à la lumière de notre analyse de la première réception, fonctionné comme une sorte d'introduction au roman, et l'on verra dès lors dans *L'Étranger* une illustration de la philosophie de l'absurde, ce qui était en accord avec la vogue existentialiste de l'époque.

Ansel va jusqu'à dire que l'essai de Sartre, « qui sert à décrypter le titre, sert aussi à *refouler* d'autres significations, beaucoup plus littérales : que Meursault soit un Français en Algérie, que ce soit un étranger *dans le premier sens* […] du terme[276] ». Pourtant, le titre du roman lui donnait selon Ansel une grille de lecture, mais il est clair pour lui que la réception a été destinée à être biaisée dès la sortie de l'explication de Sartre en 1943. Tout comme nous l'avions remarqué dans notre analyse certes moins acerbe, il ajoute d'ailleurs que Sartre « parsème […] son "Explication" de quelques mises au point ("ce n'est pas un roman à thèse" ; […] ; "même pour le lecteur familier avec les théories de l'absurdité, Meursault, le héros de *L'Étranger*, demeure ambigu"[277]) destinées à préserver l'autonomie, la *spécificité* du roman[278] ».

À cette « Explication », Ansel oppose l'analyse d'Isabelle Ansel-Lambert datant de 1981, dossier pédagogique qui traitait du « réel » étranger et de l'enjeu colonial du roman. Toutefois, cet écrit aurait été mis au placard pour son aspect dérangeant. Néanmoins, la lecture de Saïd, qui a fait beaucoup plus de bruit, témoigne selon Ansel d'une lecture littérale du roman devenant « de moins en moins évitable[279] ».

[276] *Idem*, p. 127.
[277] SARTRE Jean-Paul, « Explication de *L'Étranger* » (1943), repris dans *Situations, I,* (1947), Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 127, 130, cité dans ANSEL Yves, *op. cit.*, p. 131.
[278] ANSEL Yves, *op. cit.*, p. 131.
[279] *Idem*, p. 132.

Ensuite, il pointe du doigt une vision machiste du roman, qui met en équivalence chiens et femmes, et désigne celles-ci comme systématiquement « coupables[280] ». Selon Ansel, ce discours phallocrate n'a pas été souligné car la critique se concentrait trop sur l'absurde pour s'en soucier. Si cette affirmation vaut tout aussi bien pour l'exclusion de la lecture politique du roman, il nous semble incertain que la prépondérance de l'analyse absurde en soit la raison. En effet, à chaque époque sa lecture, et alors qu'aujourd'hui la question coloniale de l'œuvre se trouve de plus en plus posée, celle concernant la position de la femme pourrait bientôt être prise en charge par les études de genre.

En tout cas, en ce qui concerne l'amalgame entre *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étranger*, Ansel affirme que, l'analyse de Blanchot exceptée, puisque précédant celle de Sartre, la totalité de ce que nous appelons la première réception va dans le sens de l'absurde. Pourtant, nous avons vu que des auteurs tels que Girard ou Quinn, malgré la date de leurs publications, n'allaient pas tout à fait dans ce sens. Pour démontrer cette affirmation, il analyse ensuite plusieurs textes critiques, notamment le deuxième article de Barthes qui relève plutôt, pour lui, de la paraphrase ornée. Il observe à ce propos que

> […] ce qui est patent, et qui alerte […] sur les tenants et les aboutissants d'un critique porté aux nues pour la radicale nouveauté de ses analyses, pour l'acuité de ses critiques anti-auctoriales […], c'est que la lecture charnelle et solaire de Barthes se révèle "tout bêtement" n'être qu'[…] une glose finalement réduite à épouser, à relayer le texte, à le dupliquer, et non à l'interroger, à le soupçonner, à le littéralement lire[281].

Ce soleil jugé responsable du crime traduit pour Ansel un soleil africain ennemi de l'homme blanc, cliché du roman colonial si bien travaillé qu'il en deviendrait méconnaissable. Une telle affirmation va bien sûr dans le sens de notre théorie, en ce qu'elle décèle l'utilisation d'un cliché issu d'une paralittérature populaire auquel le lecteur, familier de ce registre, pouvait s'accrocher comme point de repère. Cependant, une telle affirmation de but en blanc doit être reçue avec précaution, aussi essayerons-nous d'étudier dans notre prochain chapitre quels stéréotypes, clichés et thèmes du roman colonial nous pouvons réellement attester dans *L'Étranger*.

Ansel s'interroge alors sur le révolver, duquel les critiques ont destitué la fonction première pour l'attribuer au soleil. Tout d'abord, il souligne le déséquilibre d'armes entre Meursault et sa victime qui n'était munie que d'un couteau. Pour lui, cela traduit une

[280] *Idem*, p. 134.
[281] *Idem*, p. 139.

vision des deux civilisations sur un pied d'inégalité. Il relie d'ailleurs cette situation injuste à celle du port d'arme des colons causant l'insurrection kabyle de 1871 (*cf.* contexte historique *supra*). Ensuite, il souligne que Meursault se montre habile avec l'arme, ce qui prouverait qu'il savait déjà s'en servir. Une telle remarque tient cependant peut-être un peu de l'acharnement, car il ne faut pas exiger une vraisemblance sans défaut d'une œuvre fictionnelle. Finalement, Ansel prouve, citation à l'appui (« Si l'autre intervient, ou s'il tire son couteau, je le descendrai[282] »), que le meurtre était annoncé, prémédité, ce qui rend la théorie du meurtre solaire caduque.

In fine, cette première partie du chapitre témoigne d'une volonté de toute part de blanchir Meursault, ce que nous avions effectivement pu observer en étudiant la première réception, et à laquelle nous sommes parfois encore confrontée en découvrant la deuxième. Ansel, moqueur, dresse la liste les objets reconnus fautifs du crime — à la place de Meursault — par les commentateurs et en ajoute pour mieux exagérer le phénomène. Il conclut sur la persuasion — que nous partageons — qu'il reste encore beaucoup de choses à dire sur *L'Étranger*, d'une part car on ne finit jamais de découvrir une œuvre, et d'autre part, surtout, parce que celle-ci a été beaucoup analysée sous l'influence de l' « Explication » et demeure donc, encore plus que la moyenne, à découvrir.

Cette conclusion réfute donc totalement la pertinence de la plupart des analyses que nous avons abordées jusqu'ici, ne laissant aucun crédit à l'interprétation philosophique de l'œuvre, ce qui à notre sens est antithétique d'une analyse de la réception : comme dit plus haut, à chaque époque sa lecture. S'il est certain que la première réception est passée à côté de la question politique posée par le roman, son analyse n'en reste pas moins valide, ne serait-ce qu'en tant que témoignage de la valeur métaphysique du roman à l'époque de sa publication, et, certainement, aujourd'hui encore.

La seconde partie du chapitre concerne le deuxième temps de la réception de *L'Étranger*, conditionné par la préface de 1958. Ansel explique alors que plus un auteur est connu, plus l'épitexte a tendance à prendre le pas sur le texte, comme dans ce cas-ci : nous pouvons confirmer cette influence attestée dans notre analyse de la première réception.

Selon Ansel, cette préface était une occasion pour Camus de revenir sur son œuvre, mais il en profite surtout pour répondre aux critiques. Ainsi, c'est cet écrit et non plus l'*Explication* de Sartre qui formatera ce que le critique appelle la seconde génération de

[282] CAMUS Albert, *op. cit.*, p. 1166, cité dans ANSEL Yves, *op. cit.*, p. 144.

lecteurs (intégrée à notre plus large « première réception »). Parmi ceux-ci, il cite Pierre-Georges Castex ainsi que Rey, tous deux rédacteurs d'une fiche de lecture au sujet de l'œuvre.

Pourtant, certaines critiques défieront le jugement de Camus, notamment celles des anglophones Philip Thody et O'Brien. En fait, Ansel remarque que, même si la préface est rédigée à l'occasion de l'édition universitaire américaine, c'est surtout en France que Meursault sera établi comme victime suite à celle-ci. À l'étranger, la duplicité du personnage sera davantage exploitée dans l'analyse du roman.

Pour Ansel, le meilleur alibi de Meursault réside tout compte fait dans l'utilisation de la première personne pour la narration du récit. En effet, le lecteur se sentirait trop impliqué et serait poussé à voir Meursault comme innocent. Pourtant, Ansel ne peut pas nier aux mêmes critiques qui ont voulu disculper Meursault le ressenti d'opacité entre eux-mêmes et le narrateur, dont le style d'écriture installe une « vitre » (*cf.* Sartre) entre lui et son lecteur. Dès lors, cette explication semble sujette à caution.

En conclusion, pour Ansel, Meursault est plutôt un habile menteur qu'un « martyr de la vérité » : il se révèle en fait bien plus perspicace que le reste de son entourage, dont il remarque les défauts, et il s'agit en réalité d' « un raté, un *intellectuel déclassé*[283] » puisqu'il a fait des études pour ensuite les abandonner et s'interroge tout de même plus que la moyenne. Somme toute, le nihilisme du personnage serait en fait dû à cet avenir prometteur gâché, ce qui expliquerait aussi son mépris pour la culture populaire, bien qu'il soit issu d'un milieu modeste.

La fin du chapitre se concentrant sur une analyse du roman par le biais d'une critique de la figure de Camus, nous ne nous y attarderons pas dans cette partie du travail qui se veut centrée sur la réception du roman. Retenons juste la certitude de l'auteur quant au peu de bruit que son essai risquait de faire, suivant la logique d'une réception excluant les propos dérangeants afin de ne pas les relayer. Il nous semble en effet que l'exposé d'Ansel soit difficilement critiquable, s'agissant d'un sérieux travail philologique d'analyse de textes et de mise en relief mettant au grand jour les défauts de la première réception.

[283] ANSEL Yves, *op. cit.*, p. 169.

2.1.5. Jeanyves Guérin, *Albert Camus Littérature et politique*

Le directeur du *Dictionnaire Albert Camus* revient en 2013 sur l'auteur dans un essai visant à en relire l'œuvre en tant qu'écrite par un écrivain du politique (et non d'un écrivain politique). Dedans, nous pouvons nous pencher sur le chapitre traitant de « La justice en procès » pour la réception de *L'Étranger*.

Tout d'abord, Guérin se distingue des critiques analysées jusqu'ici en soulignant que, le récit étant à la première personne, « on ne connaît donc que le point de vue du personnage[284] ». Ainsi, il remet en cause l'autorité du narrateur en lequel les critiques, spécialement ceux de la première réception, avaient grande confiance, ce que faisait déjà Robbe-Grillet quelques années auparavant, mais dans une autre perspective. Cette précision, semblant rudimentaire mais ô combien nécessaire, permet donc d'avancer dans l'analyse du roman en ce qu'elle ouvre officiellement la voie à une interprétation forcément plurielle de l'intrigue.

Ensuite, Guérin développe l'idée de la première réception selon laquelle la condamnation de Meursault est due à son refus de jouer le jeu de rôles qu'exige la société en explicitant sans détour ce qu'elle aurait réellement voulu : que Meursault plaide la légitime défense, sa victime étant un Arabe. À partir de ce constat, il affirme que « le meurtre de l'Arabe est un prétexte à ériger son auteur en victime expiatoire d'un ordre moral et social intolérant[285] », puisque noircir la réputation des juges revient à blanchir Meursault. Nous retrouvons alors ici l'influence de la préface de 1958 et de la réaction, à celle-ci, de Girard.

Dès lors, Guérin rejoint quelque peu la première réception, en soulignant qu' « on n'est pas dans un roman réaliste[286] », ce que Sartre exprimait déjà par sa comparaison du roman avec un conte voltairien. Cependant, il inclut dans son analyse les remarques faites quant à l'anonymat des Arabes du roman, auxquelles il oppose le fait que ni le juge d'instruction, ni l'avocat de Meursault, ni le procureur n'ont d'identité spécifique non plus. En effet, pour lui, « ces hommes se confondent avec leurs rôles sociaux[287] ». Reste alors à nous interroger sur ce qu'est, exactement, le rôle social d'un Arabe selon le roman… Serait-ce d'être opprimé — voire assassiné — dans le total mépris de la société ?

---

[284] GUERIN Jeanyves, *Albert Camus Littérature et politique*, Paris, H. Champion, 2013, p. 60.
[285] *Idem*, p. 62.
[286] *Ibid.*
[287] *Ibid.*

2.1.6. Alice Kaplan, *En quête de L'Étranger*

En 2016, Alice Kaplan, universitaire spécialiste de Camus, met sa pierre à l'édifice de la deuxième réception. Rédigé en anglais, son livre apologique de *L'Étranger* est immédiatement traduit en français par Gallimard.

Kaplan y entreprend de faire la biographie génétique du roman de Camus, avec comme objectif immédiat de mettre en question, de la manière la plus concrète, l'évidence d'un des romans les plus lus du XX^e^ siècle, qui a fait partie depuis sa parution de l'éducation scolaire d'innombrables jeunes gens. Selon Kaplan, ce roman aurait pu ne pas exister. Or, si tel avait été le cas, nous ne serions pas exactement les mêmes, estime-t-elle : « La lecture de *L'Étranger* tient du rite d'initiation. Partout dans le monde, ce livre accompagne le passage à l'âge adulte et la découverte des grandes questions de la vie[288] ».

À titre d'œuvre purement humaine, *L'Étranger* représenterait ce moment tout à la fois d'indétermination et de détermination fondamentales d'une vie. C'est le moment où, sans certitude préalable, sont fixées les valeurs ou les principes d'orientation d'une existence : le monde est absurde et il s'agit de fixer un cap pour son existence. Pour Kaplan, réaliser la biographie du roman, ce n'est donc pas faire la biographie de l'auteur, parce que se rapporter à la genèse de ce livre, c'est élaborer une part de la biographie des générations qui depuis la Seconde Guerre mondiale ont littéralement grandi avec le roman. Dès lors, si *L'Étranger* a cette importance dans nos vies, il est essentiel de savoir exactement ce qui s'y joue : ce que l'on y trouve, ainsi que ce qui en est absent. Elle adopte donc la même résolution d'enquête que nous, puisque, pour concevoir le roman, elle tient à comprendre ce que les uns et les autres y ont trouvé depuis qu'on le lit.

Pour Kaplan, il s'agit d'accompagner Camus pour raconter l'histoire du roman de son point de vue, et c'est à l'aune de celui-ci qu'il conviendrait de reconsidérer les questions désormais incessamment posées au livre, dont la fameuse interrogation quant au choix de Camus dans la trop simple dénomination de la victime de Meursault. Sur le sujet, elle aborde la critique de Saïd, celle-ci ayant popularisé la perception d'une marque d'une sensibilité coloniale qui se serait insinuée dans le roman, sans toutefois lui donner un grand crédit.

Pour elle, néanmoins, c'est l'intertextualité qui a poussé Camus à nommer la victime « l'Arabe » : en effet, Kaplan établit un parallèle entre *L'Étranger* et *Le Facteur sonne toujours deux fois* de l'auteur James M. Cain, dont le choix narratif utilisé dans une

[288] KAPLAN Alice, *En quête de* L'Étranger, trad. française Alice Yaeger, Paris, Gallimard, 2016, p. 7.

partie du roman consiste à raconter l'histoire du protagoniste à partir de la cellule où il attend la mort. Dans cette ligne interprétative, Kaplan voit une similarité dans les moyens utilisés pour traduire l'ambiance raciste des contextes respectifs : alors que le roman de Cain arborait l'expression *les noirs*, celui de Camus s'empare de l'appellation réductrice *l'Arabe.* Il s'agirait donc d'un procédé stylistique.

Ainsi, selon cette analyse, il ne serait pas possible de voir un inconscient colonial chez Camus. Au contraire, il s'agirait d'un affrontement de l'écrivain par rapport à sa part d'ombre. Une telle analyse se défendrait mieux si une seule des nombreuses réactions de Camus sur son roman avait fait allusion à une telle interprétation possible. Or, comme nous avons pu voir dans l'étude de la première réception, les questions philosophiques régnaient, éclipsant tout débat politique. De nouveau, ne serions-nous pas face à une défense supplémentaire d'un Camus intouchable, comme en témoigne le prompt relai de Gallimard ?

2.2. Réception active

2.2.1. Salah Guemriche, *Aujourd'hui Meursault est mort*

Publié tout d'abord sur *ebook Amazon* en juin 2013 et plus tard en version papier aux éditions Frantz Fanon, ce roman-fiction doit sa création à l'écrivain et intellectuel algérien Salah Guemriche. Il n'a plus été disponible pendant un temps mais vient de reparaitre sur *ebook Amazon* et fait partie de la réception active de *L'Étranger*.

En effet, il illustre particulièrement l'idée de Jauss selon laquelle la réception passive du lecteur et du critique déboucherait en une réception active de la part de l'auteur et donc en une production nouvelle, laquelle pourrait résoudre des questions aussi bien éthiques que formelles posées par l'œuvre précédente[289]. D'une part, l'écrit entier, sous forme de dialogue entre le fils de l' « Arabe » et Camus, tend à poser des questions morales, particulièrement sur le sujet de l'Algérie coloniale. D'autre part, il fait en outre référence à la réception passive qui le précède.

Le propos du livre est très cynique et humoristique, en témoignent par exemple le sous-titre de l'un des chapitres (« Le cancer du colon »), le moment du dialogue où Tal Mud (tel est le nom de l'allocutaire de Camus) compare les personnages de Mersault et

[289] JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 69.

Meursault en affirmant qu'il ne voit pas en quoi les deux prêteraient à confusion : « Si ce n'est que l'un et l'autre tuent, et que leurs victimes présentent chacune un handicap : Mersault tue un infirme ; Meursault, lui, tue un Arabe…[290] » ou encore les anachronismes dont est truffé son discours.

La préface est signée par Jeanyves Guérin, qui centre sa réflexion sur Camus et son œuvre. À propos de celle-ci, il souligne très justement qu'elle « appartient à ses lecteurs[291] », tout en expliquant que chacun possède son propre Camus. Selon son idée, « celui des écrivains n'est pas celui des universitaires. Celui des Algériens n'est pas celui des Polonais qui n'est pas celui des Japonais[292] ». Il imagine alors qu' « un jour viendra où les lecteurs, écrivains comme critiques, du Nord et du Sud, de l'Est et de l'Ouest, confronteront leurs lectures[293] ». Cette aspiration est similaire à la nôtre, située sur le plan diachronique certes plus que diatopique, résidant en l'essai, en étudiant divers points de vue, de les confronter.

Guérin revient, apparemment las, sur l'anonymat de l'Arabe (« Cet Arabe que tue Meursault n'a pas de nom, on le sait[294] »). Ce faisant, il s'attaque aux critiques de Connor Cruise O'Brien et d'Edward Saïd, qui ignorent les comptes rendus de procès du « reporter d'*Alger républicain* [qui] donnait un nom et un prénom aux incendiaires d'Auribeau[295] ». En réaction, il est utile de rappeler la distinction entre l'écrivain et l'écrivant, surtout qu'une telle défense consistant à brandir la citation de noms dans un compte rendu, autrement dit le *minimum minimorum* du travail journalistique, paraît un peu faible. Aussi, une telle pugnacité dans la justification rend un peu ironique la réplique de Guérin, également adressée à Ansel par une référence directe au titre de son ouvrage : « Le plébiscite mondial des lecteurs ne vaut pas canonisation. L'esprit critique doit garder ses droits. Ni totem ni tabous[296] ».

En ce qui concerne la résolution, dans cette nouvelle œuvre, d'une question éthique posée par *L'Étranger*, elle commence dès l'interpellation du personnage du fils envers Camus, au début du deuxième chapitre du roman : « Vous savez bien qu'il y avait plus d'un menteur au tribunal, y compris parmi les juges ! Alors, je vous le dis, à vous

[290] GUEMRICHE Salah, *Aujourd'hui Meursault est mort*, Tizi Ouzou, Editions Frantz Fanon, 2017, [version PDF], p. 57.
[291] GUERIN Jeanyves, *Préface*, dans GUEMRICHE Salah, *op. cit.*, p. 9.
[292] *Idem*, p. 8.
[293] *Ibid.*
[294] *Idem*, p. 10.
[295] *Ibid.*
[296] *Idem*, p. 11.

précisément : Meursault n'a pas tué un Arabe anonyme, sans nom et sans visage, il a tué mon père ![297] ». Tal Mudarab (il précise à propos de son patronyme qu'il « désigne "l'Initié" »[298]), appuie un peu plus loin son sentiment d'injustice avec une référence fort bien placée à une citation de Camus qu'il détourne quelque peu : « Cela dit, si j'avais eu à choisir entre mon père et la justice, j'aurais choisi mon père[299] ». Il pose ensuite la question, qu'il déclare lui-même dérangeante :

> Et si Meursault avait tué non plus un Arabe, mais le père de mon ami Ariel ? Et si l'on avait dit à la terre entière que la victime était un Juif, et pas un Arabe, vous croyez que l'affaire en serait restée là ? Vous croyez que l'on aurait jugé un homicide ordinaire et non pas un crime raciste, qui plus est antisémite ? Que Meursault aurait continué à reporter la faute sur le soleil, à se présenter comme le bras armé du hasard, et à susciter toute la compassion du monde ? [300]

Si la comparaison est provocatrice, le problème éthique en reste pour le moins officiellement soulevé, et la réponse évasive attribuée à « Monsieur Albert », qui « dit que c'est sa manière à lui […] de montrer que l'absurde vient de la société, du jury, et non de cet inclassable personnage que lui a inspiré le vrai Meursault[301] », jugée insuffisante. Et, alors que l'endeuillé déplore qu' « un homme [soit] assassiné, et [que] le monde accepte que l'assassin soit jugé non pas pour avoir tué mais pour n'avoir pas pleuré la mort de sa mère[302] », le personnage de Camus lui reproche de façon condescendante qu'il croit « remonter à la réalité en partant de [la] fiction[303] », égarant au passage le concept de littérature. Ainsi, le fils de l'Arabe s'exclame : « Ah ! La littérature a bon dos ! […] Mais en Algérie, le soleil ne tue pas seulement les couleurs, il tue aussi les hommes, et des Arabes, de préférence !... Mon soleil à moi ne tue pas les questions, il les perpétue, de *génération en génération* […] Jusqu'à leur trouver les réponses qu'elles méritent ![304] » Nous avons ici une métaphore, consciente ou non, de notre théorie, avec le soleil incarnant la littérature et les questions la réception.

[297] GUEMRICHE Salah, *op. cit.*, p. 21.
[298] *Idem*, p. 27.
[299] *Idem*, p. 22.
[300] *Idem*, p. 23.
[301] *Idem*, p. 24.
[302] *Ibid.*
[303] *Idem*, p. 25.
[304] *Ibid.*

Tal se donne donc pour mission d'exprimer « ce que le fils de l'Arabe aurait écrit au nom du père[305] », mission qu'il mènera à travers plusieurs problématiques : parmi celles-ci, le personnage de Meursault, les différentes réceptions passives du roman, l'absence du nom de l'Arabe et la question coloniale. Cette dernière sera surtout abordée en rapport intertextuel avec les propos de Camus. Or, nous essayerons dans cette analyse de ne retenir que ce qui respecte la vision barthésienne de la « mort de l'auteur ».

À plusieurs reprises dans le livre est exprimée à Camus l'importance de l'avis d' « un Algérien, un Arabe, comme vous dites[306] » face à ce que l'auteur a pu dire ou écrire. Il nous semble effectivement qu'une telle réception ne pouvait venir que d'un des principaux concernés par la question algérienne posée par le roman et sa réception.

À propos de Meursault, Tal explique qu'il y a eu erreur dans l'exécution, « non pas judiciaire mais […] une erreur d'optique mentale[307] ». En effet, Meursault ne serait pas simplement étranger à la société ou même au pays, il le serait à la simple humanité. Il reproche d'ailleurs à Camus, non sans manquer d'humour, lui attribuant pour la cause « des accointances avec le diable[308] », d'avoir fomenté « ce plan machiavélique qui a consisté à faire de l'histoire de Meursault une fiction christique[309] », ce qui est une allusion explicite à la préface de 1958, qui était également décriée par Ansel.

Le personnage se rend également compte de l'ampleur de l'absurdité du procès de Meursault : « comment, en effet, juger ce qui échappe à la fois au bien et au mal ? L'assassinat de l'Arabe ? Un … non-lieu[310] ». Il déplore alors ironiquement que Meursault n'ait tué sa propre mère, mais admet selon les termes du procureur qu'il s'agissait d' « un meurtre par rétroaction, en somme. D'ailleurs, Meursault lui-même l'avait indirectement reconnu, en incriminant le soleil : *"C'était le même soleil que le jour où j'ai enterré ma mère"* ! Et l'Arabe, *la* victime ? Il n'avait qu'à ne pas se trouver sur son chemin ![311] ». Bien après ces amères déclarations, Tal conclut : « En fait, plus je repense au procès de Meursault, plus je me dis que le verdict ne fut qu'une condamnation par défaut[312] ».

[305] *Ibid.*
[306] *Idem*, p. 149.
[307] *Idem*, p. 23.
[308] *Idem*, p. 148.
[309] *Ibid.*
[310] *Idem*, p. 69.
[311] *Ibid.*
[312] *Idem*, p. 176.

Dans une lettre qu'il avait écrite à son voisin, Albert, Tal Mud avait déjà exprimé cette amertume à propos des Indigènes d'Algérie qu' « on ne […] voit pas, tellement ils sont transparents, tellement ils savent se rendre transparents[313] » :

> Aussi, ton meurtre est-il passé, ne pouvait que passer, tout naturellement, comme un fait divers. On ne tue pas une ombre, on l'écarte de son chemin, ou on s'en écarte. C'est quand le soleil s'en mêle que la confusion ou le conflit s'installent : du coup, c'est à qui cherche son coin d'ombre, à qui cherche à préserver sa part d'ombre. Et quand l'ombre est occupée par une autre ombre, c'est qu'il y en a une de trop … Alors, on tire : un coup, puis deux, trois, quatre, cinq coups, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus l'ombre d'un soleil !...[314]

Outre la confusion entre Camus et Meursault que nous allons explorer ensuite, nous pouvons ici déceler un écho à la colonisation avec la métaphore de la possession jalousée d'un coin d'ombre, qu'Ansel n'avait pas hésité à faire non plus.

Ainsi, Tal, et même le narrateur du livre, amalgament quelque peu Meursault avec Camus, et ce dès le début : en effet, Camus est défini comme étant le voisin de Tal Mud mais également de Salamano, ce qui tend à fusionner les attributs de l'auteur et du narrateur de *L'Étranger*. Le fait même que le fils de l'Arabe assassiné s'adresse à Camus au sujet du meurtre de son père témoigne d'une confusion entre l'auteur et son personnage. Cet enchevêtrement des deux semble tantôt conscient, tantôt inconscient. Il est intentionnel lorsque, par exemple, après lecture de la lettre de Tal Mud, Albert s'interroge sur l'identité de l'ombre :

> Quel original, se dit Albert, que ce Tal qui s'adresse à Meursault comme à une vieille connaissance et fait même d'un mort son interlocuteur implicite !... Et avec ça, « plus l'ombre d'un soleil » !... Mais au fait, pourquoi cette lettre a-t-elle été déposée chez lui ? Comme si le jeune Arabe ne s'adressait pas à Meursault mais à son fantôme. Ou mieux : à son ombre ! Et cette ombre, aux yeux de l'Arabe, serait donc Albert en personne ? Depuis ses cours de physique et de dessin, l'ancien élève de monsieur Germain sait de mémoire qu'il y a l'ombre portée et l'ombre propre. Mais alors, qui, de Meursault et d'Albert, serait l'ombre portée et qui serait l'ombre propre ?[315]

Cette interrogation avance l'idée selon laquelle l'auteur est tout entier responsable de ses personnages, qu'il manipulerait tel un marionnettiste, et justifie ainsi le choix d'un dialogue avec Camus. D'ailleurs, plus loin, Tal se met à imaginer une « trame romanesque

[313] *Idem*, p. 46.
[314] *Ibid.*
[315] *Idem*, p. 47.

donnant voix au chapitre aux personnages[316] ». Dans un tel cas, il affirme que l' « Arabe de *L'étranger*[317] » — notons qu'il ne le désigne alors pas comme son père — « ne se serait pas laissé faire, qu'il aurait exigé moins d'anonymat et quelques états d'âme, […] une existence, quoi ![318] » Cependant, son idée est trahie par la narration dans laquelle il se trouve lui-même : en effet, le dialogue affiche une tendance à l'unilatéralité, laissant peu de place aux réponses de Camus. Celles-ci, de surcroit, peinent à convaincre : peu de crédit est accordé aux réponses de l'auteur, et l'hommage tourne parfois en réquisitoire, de la même façon que celui du procès de Meursault qui peinait à parler pour se défendre.

Pour ce qui est des allusions et réactions à la réception passive, elles semblent multiples : dès l'incipit, parallèle au début et à la fin de *L'Étranger* (« Aujourd'hui, Meursault est mort. Comme il l'avait souhaité, il y a eu beaucoup de spectateurs, au moment de son exécution. Mais pas un seul cri de haine.[319] »), le ton est donné. D'ailleurs, il est dit de l'éclipse totale du soleil qui, selon la narration du présent roman, avait manqué de faire postposer la date de l'exécution de Meursault, qu'elle avait suscité « des débats houleux parmi l'opinion publique sur le sens de cette coïncidence astrale[320] ». Alors que nous pouvons y voir une référence aux analyses prônant la théorie du meurtre solaire, il reste à nous demander qui, des nombreux critiques de la première réception, incarne le mieux « l'avocat du *"meurtrier innocent"*[321] » qui brandit alors de nouveau le hasard « pour y voir une preuve de l'implication du soleil dans le geste désespéré de son client[322] ».

C'est de façon plus explicite que l'analyse de Saïd est également abordée. Si Tal Mud ne montre pas beaucoup de sympathie envers « le délire de cet autre Arabe[323] », il n'en conforte pas moins la thèse et affirme que « le contexte est déterminant en matière de fiction[324] » quand il médite sur les qualités et défauts des analyses idéologiques et structuralistes de la littérature.

Finalement, c'est à travers la moquerie qu'il s'attarde sur les critiques qui ont voulu voir en le prénom de Meursault une contraction de *mer* et *sol*, avec une divagation sur le

[316] *Idem*, p. 74.
[317] *Ibid.*
[318] *Ibid.*
[319] *Idem*, p. 19.
[320] *Idem*, p. 19-20.
[321] *Idem*, p. 20.
[322] *Ibid.*
[323] *Idem*, p. 83.
[324] *Idem*, p. 86.

nom de la ville de Mondovi (« Monde, ô Vie ![325] »), qui conforterait selon lui la thèse de l'absurde.

Quant à la symbolique du gommage (du nom) de l'Arabe dans *L'Étranger*, elle est tardivement abordée de plein front. Certes, le problème de l'anonymat du personnage avait déjà été soulevé, mais c'est la citation introductive au vingt-cinquième chapitre qui ouvre véritablement le débat :

> « Dans *Jacques le Fataliste* de Diderot, le valet, Jacques, est le personnage principal. Il porte un nom, tandis que son maître, anonyme, n'est que le "maître de Jacques". En gommant son identité, Diderot annonçait la Révolution française et la fin de l'aristocratie » Ameziane Ferhani (*Arts & Lettres,* 16-11-2012).[326]

Cette comparaison en négatif démontre l'importance que revêt l'anonymat de l'Arabe : alors que celui du maître de Jacques annonçait une Révolution, celui-ci perpétue une idéologie colonialiste accordant bien peu de place aux Indigènes qu'elle instrumentalise. D'ailleurs, à propos de ces derniers, Tal reproche à Camus sa façon de ne pas parler des Algériens mais bien des Arabes : « lorsqu'il vous arrive de parler des Algériens, il est clair, dans votre esprit, que le terme désigne d'abord les Français d'Algérie et secondairement les Arabes[327] ». Il fait également allusion à un journaliste algérois qui aurait été « intrigué par la différence qu'il a notée entre *Jacques le Fataliste* de Diderot et *L'étranger* […], et [aurait laissé] entendre que [Camus s'est] abstenu de nommer l'Arabe comme pour éloigner de [son] esprit toute idée de révolution[328] » pour affirmer qu' « en gommant l'identité de l'Arabe, on confirme la primauté coloniale, par l'inégalité dans le traitement des protagonistes[329] ».

En guise de conclusion au roman, Tal prend ses distances avec l'image que donne la postérité de Camus suite à ses longues et multiples réflexions sur le positionnement politique de l'auteur. Pour ce qui est du « meurtrier délicat[330] », il juge qu' « on ne peut pas se poser en agneau alors que l'on a du sang sur les mains[331] » ; de la même façon, il achève

[325] *Idem*, p. 168.
[326] *Idem*, p. 152.
[327] *Idem*, p. 159.
[328] *Idem*, p. 155.
[329] *Ibid.*
[330] *Idem*, p. 182.
[331] *Ibid.*

son sermon à l'adresse de l'auteur en lui disant qu' « on ne peut pas non plus […] se poser en théoricien de l'absurde et du non-sens, alors que l'on a du sens, beaucoup de sens sur les mains[332] ». Somme toute, nous avons plutôt l'impression que la réponse amenée à la question éthique posée par *L'Étranger* touche davantage à son auteur qu'à son texte. Des observations acerbes et justes sont indéniablement établies, mais ce type de réception active ne peut tout à fait nous combler, ne serait-ce que par son point de vue, centré sur l'écrivain.

2.2.2. Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*

Guemriche n'est pas le seul à avoir été inspiré par le centenaire de la naissance de Camus. En effet, la même année, Kamel Daoud publie un livre, qui obtiendra le prix Goncourt du premier roman en 2015, participant également de la réception active de *L'Étranger*.

Le roman prend la forme d'un soliloque par Haroun, petit frère de Moussa, l'Arabe tué par Meursault. Ce monologue est adressé à un jeune universitaire en quête de réponses sur *L'Étranger* et exprime la difficulté rencontrée par Haroun et sa mère pour faire leur deuil. Il est tout entier construit sur la destinée de l'orateur, profondément marquée par la mort de son frère, en passant par un parallèle entre lui et Meursault. De nombreuses analogies formelles sont également établies entre les deux romans, à commencer par l'incipit : « Aujourd'hui, M'ma est encore vivante[333] ».

Si faire le deuil de Moussa a été si complexe, c'est en particulier à cause de son absence du débat lors du procès de Meursault, si bien que Haroun déplore à propos du roman que « les gens en parlent encore, mais n'évoquent qu'un seul mort — sans honte vois-tu, alors qu'il y en avait deux, de morts[334] ». Cette absence est principalement traduite par l'anonymat de la victime, qui a par ailleurs causé des soucis à sa famille pour faire reconnaître son statut de martyr, mais qui a surtout provoqué chez elle une éreintante indignation : « Quand je repasse cette histoire dans ma tête, je suis en colère — du moins à chaque fois que j'ai assez de force pour l'être[335] ». Ainsi, cette conversation unilatérale est pour le personnage une occasion d'enfin se « débarrasser de cette histoire[336] ».

---

[332] *Ibid.*
[333] DAOUD Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 11.
[334] *Ibid.*
[335] *Idem*, p. 13.
[336] *Idem*, p. 25.

D'une part, Haroun gérait son deuil en s'inventant une histoire d'amour autour de la mort de son frère, refusant l'absurdité de celle-ci et ayant « besoin d'une histoire pour lui donner un linceul[337] ». D'autre part, il était inexorablement tiré par sa mère, qui aussi « mentait non par volonté de tromper, mais pour corriger le réel et atténuer l'absurde qui frappait son monde et le [s]ien[338] », vers un deuil impossible : « La disparition de Moussa l'a détruite, mais, paradoxalement, cela l'a initiée à un plaisir malsain, celui d'un deuil sans fin[339] ». Elle impose alors à son fils un « strict devoir de réincarnation[340] » de Moussa mais, nous le verrons, cette réincarnation sera plutôt celle de Meursault.

La première façon dont le couple du fils et de la mère a tenté de gérer le deuil a été d'investiguer la mort de Moussa, pour qui « il n'y [avait jusque-là] pas eu d'enquête sérieuse[341] ». Ainsi, des années de recherches rendues désespérantes par le manque de pistes ont hanté leurs vies respectives (illettrés, ils ne connaissaient rien du livre de Meursault). À propos du meurtrier, leur seul indice était qu' « il était *el-roumi*, "l'étranger"[342] » :

> Des gens du quartier avaient montré à ma mère sa photo dans un journal, mais pour nous il était l'incarnation de tous les colons devenus obèses après tant de récoltes volées. On ne lui trouva rien de particulier sauf sa cigarette coincée entre les lèvres et on oublia aussitôt ses traits pour les confondre avec ceux de tous les siens[343].

Cette investigation traduisait en fait une révolte précoce quant à la situation coloniale du pays : « Dans la famille, nous avions connu la mort, le martyr, l'exil, la fuite, la faim, le chagrin et la demande de justice à l'époque où les chefs de guerre du pays jouaient encore aux billes […][344] ». Dans l'autre sens, le crime de Meursault était bel et bien une illustration des dérives coloniales en Algérie, selon ce que Haroun dit de l'assassin :

> As-tu vu sa façon d'écrire ? Il semble utiliser l'art du poème pour parler d'un coup de feu ! Son monde est propre, ciselé par la clarté matinale, précis, net, tracé à coups d'arômes et d'horizons. La seule ombre est celle des « Arabes », objets flous et incongrus, venus d' « autrefois », comme des

[337] *Idem*, p. 31.
[338] *Idem*, pp. 46-47.
[339] *Idem*, p. 47.
[340] *Idem*, p. 51.
[341] *Idem*, p. 27.
[342] *Idem*, p. 44.
[343] *Ibid.*
[344] *Idem*, p. 114.

> fantômes avec, pour toute langue, un son de flûte. Je me dis qu'il devait en avoir marre de tourner en rond dans un pays qui ne voulait de lui ni mort ni vivant. Le meurtre qu'il a commis semble celui d'un amant déçu par une terre qu'il ne peut posséder[345].

Ce genre d'allégations mettant en parallèle l'injustice du meurtre de Moussa et celle de l'occupation coloniale sera récurrent dans le propos de Haroun. D'ailleurs, selon lui « le procès a été une mascarade, un vice de colons désœuvrés[346] ». D'un autre côté, il en profite également pour se réapproprier certains stéréotypes (*cf*, l'analyse de Lamria Chetouani *infra*) comme celui du port du bleu de chauffe, rare élément descriptif donné par Meursault sur sa victime, qu'il cite ironiquement parmi d'autres poncifs (« son bleu de chauffe, ses espadrilles, sa barbe de prophète[347] ») lorsque l'universitaire lui demande plus de détails sur Moussa. De plus, au même titre que Meursault désigne tous les Arabes de la même façon, Haroun, lui, appelle tous les inconnus *Moussa*, inversant ainsi le sort du nom de son frère. Un dernier élément du même acabit qu'il est intéressant de noter, parce que possiblement inconscient, est celui du patron alsacien chez qui la famille a atterri : « On disait de lui qu'il torturait les fainéants en s'asseyant sur leur poitrine. Et que dans sa gorge proéminente logeait le cadavre d'un Arabe, resté en travers de son gosier après avoir été englouti […].[348] ». Il s'agit en fait d'une transposition assez cocasse du stéréotype propre au discours colonial, consistant à faire de la paresse le premier attribut des peuples opprimés[349], ayant pour résultat d'exposer les conquérants en tant que tyrans.

Cette réappropriation passe aussi par le rétablissement d'une certaine « vérité ». En effet, Haroun tient notamment à préciser d'emblée à l'universitaire que « nous étions seulement deux frères, sans sœur aux mœurs légères comme ton héros l'a suggéré dans son livre[350] » et insiste pour qu'il note le prénom de Moussa, pourtant à « [rester] l'Arabe, et pour toujours[351] ». Cependant, Haroun n'est pas dupe et, à la fin de son récit, admet que sa parole est « à prendre ou à laisser[352] », et met ainsi en perspective sa version et celle de Meursault en les comparant à la biographie de Dieu, dont on ne sait si elle est véridique ou non : « L'Arabe est l'Arabe, Dieu est Dieu. Pas de nom, pas d'initiales. Bleu de chauffe et

---

[345] *Idem*, p. 12-13.
[346] *Idem*, p. 59.
[347] *Idem*, p. 30.
[348] *Idem*, p. 38-39.
[349] ARROUYE Jean, « Némoz le colon entre "barbares indolents" et "francs pillards" », dans MARTINI Lucienne et DURAND Jean-François, *Écrivains français d'Algérie et société coloniale, 1900-1950 ;* suivi de, *Robert Randau*, Paris, Éditions Kailash, 2008, pp. 139-140.
[350] DAOUD Kamel, *op. cit.*, p. 17.
[351] *Idem*, p. 22.
[352] *Idem*, p. 153.

bleu du ciel. Deux inconnus avec deux histoires sur une plage sans fin. Laquelle est la plus vraie ? Une question intime. À toi de trancher.[353] ».

La seconde manière dont la famille a géré son deuil, c'est par le meurtre d'un *roumi*, d'un étranger : autrement dit, par la vengeance. Poussé par sa mère, Haroun tire sur un dénommé Joseph, victime choisie pour ses origines. Cette deuxième mort arbitraire s'inscrit dans la continuité de la première : « J'ai appuyé sur la détente, j'ai tiré deux fois. Deux balles. L'une dans le ventre et l'autre dans le cou. Au total, cela fait sept, pensai-je sur le champ, absurdement.[354] ».

Ainsi, le destin, aidé par la folie de la mère de Haroun, l'a transformé en écho de Meursault. Aussi pense-t-il juste après son crime qu'il peut « enfin aller au cinéma ou nager avec une femme[355] ». Le récit de son emprisonnement embrasse la forme de celui de son prédécesseur, si ce n'est qu'il en est une « version arabe » et *post* Indépendance :

> Là, on m'arrêta avant de me jeter dans une pièce où se trouvaient déjà plusieurs personnes — quelques Arabes […], des Français pour la plupart ; […]. Quelqu'un me demanda en français ce que j'avais fait. J'ai répondu qu'on m'accusait d'avoir tué un Français, tous sont restés silencieux. Le soir est tombé. Toute la nuit, des punaises ont tourmenté mon sommeil, mais j'en avais un peu l'habitude[356].

Et cætera. Tout, dans la personnalité du jeune Haroun, rappelle Meursault, jusqu'à son métier — fonctionnaire. Même le jugement de son meurtre se trouve également frappé par l'absurde : on ne lui reproche pas d'avoir tué, mais de l'avoir fait quelques heures après l'Indépendance. Mais c'est à ce niveau-là que le personnage se distingue de Meursault : il rêve d'un procès, qu'il vivrait « avec l'ardeur d'un délivré[357] » et exprime des remords. Somme toute, il affirme avoir, « tour à tour, interprété l'un ou l'autre de ces rôles. Tantôt Moussa, tantôt l'étranger[358] », puis, surtout, le sien propre.

Donc, la violence engendre la violence, et un certain désespoir transparait de la pensée de Haroun : « Mais souvent aussi je retombe, je me mets à errer sur la plage, pistolet au poing, en quête du premier Arabe qui me ressemble pour le tuer. Que faire d'autre, dis-moi, avec mon histoire, sinon la rejouer à l'infini ?[359] ». Ce désespoir est

[353] *Ibid.*
[354] *Idem*, p. 85.
[355] *Idem*, p. 87.
[356] *Idem*, p. 110.
[357] *Idem*, p. 97.
[358] *Idem*, p. 98.
[359] *Idem*, p. 147.

partiellement dû à celui de sa mère qui, pendant des années, a été atrophiée par la disparition de sa raison d'être — son fils ainé — pour finalement, à court de patience, hisser son cadet « jusqu'à cette scène où il a pu s'emparer d'un revolver, exécuter le roumi Joseph et l'enterrer[360] ». Mais, surtout, ces deux afflictions complémentaires sont dues au déni de la mort de Moussa.

Quand il découvre enfin *L'Étranger*, Haroun est d'ailleurs frappé par l'absence de son frère. Dégoûté, il constate que « dès que la balle est tirée, le meurtrier se détourne et se dirige vers un mystère qu'il estime plus digne d'intérêt que la vie de l'Arabe[361] ». Du reste, l'enseignante — dont il tombera amoureux — qui lui apporte l'exemplaire du livre dans lequel il espérait trouver plus de réponses sur la mort de son frère lui explique que « pour elle, il s'agissait d'une histoire très simple. Un auteur célèbre avait raconté la mort d'un Arabe et en avait fait un livre bouleversant — "comme un soleil dans une boîte"[362] », interprétation rejoignant celle de la théorie du meurtre solaire de la première réception. À propos de celle-ci, Haroun déclare dès le début du livre :

> Il y a quelque chose qui me sidère. Personne, même après l'Indépendance, n'a cherché à connaître le nom de la victime, son adresse, ses ancêtres, ses enfants éventuels. Personne. Tous sont restés la bouche ouverte sur cette langue parfaite qui donne à l'air des angles de diamant, et tous ont déclaré leur empathie pour la solitude du meurtrier en lui présentant les condoléances les plus savantes.[363]

Pour combler ce manquement, il déclare que l'histoire devrait « être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche[364] », ce que la suite du livre tentera de faire, traduisant une réception active du roman, notamment par les aspects analysés ci-dessus. Au cours du récit, quelques allusions, bienveillantes, sont faites à Camus, que l'on devine dans le personnage d'un sourd-muet, seul témoin des rencontres entre Haroun et l'universitaire. L'ironie qu'incarne un tel témoin s'explique par la menace que personne d'autre n'entende le témoignage de Haroun : heureusement, l'universitaire — pressent-on — publiera une contre-enquête qui permettra au monde de relire *L'Étranger* autrement.

[360] *Idem*, p. 103.
[361] *Idem*, p. 56.
[362] *Idem*, p. 135.
[363] *Idem*, p. 14.
[364] *Idem*, p. 16.

2.2.3. Quand l'Empire répond : regard sur les littératures postcoloniales

Il semble important, de la même manière qu'a été abordé le roman colonial dans l'horizon d'attente du public francophone de *L'Étranger*, de jeter un œil sur ce que nous appellerons sa « réponse ». Après avoir rapidement résumé les débuts de la littérature algérienne de langue française, il s'agira d'explorer quelques-unes des caractéristiques de la littérature postcoloniale, et plus spécialement algérienne, que nous pouvons attester dans cette réception active de *L'Étranger*. Finalement, les théories postcoloniales seront confrontées à l'esthétique de la réception.

Comme mentionné précédemment (*cf.* l'analyse de la critique de Rey), le courant algérianiste est le premier des mouvements politiques de colons français qui réclament, sur fond d'antisémitisme, l'autonomie quant à une Métropole davantage « indigénophile ». Il est porté par Robert Randau, et se veut autant politique qu'esthétique, l'affirmation d'un style propre à la littérature algérienne représentant une manière d'attester une spécificité « nationale[365] ».

En réaction contre l'Algérianisme, se met à écrire dans les années 1930 un groupe composé d'intellectuels de gauche, parmi lesquels Camus, Emmanuel Roblès, Gabriel Audisio et Jean Pélégri. Ce n'est autre que l'École d'Alger, dont les membres, souvent issus de milieux populaires mais profitant d'une ascension sociale par l'école républicaine, sont orientés vers Paris, alors que les algérianistes le sont vers Alger[366]. En fait, on y voyait plus une sensibilité nord-africaine qu'une École. C'est notamment, en 1936, grâce à l'éditeur Edmond Charlot, qui avait ouvert sa librairie à Alger, que des romans et des recueils de poèmes déferlent en vagues[367].

> Des Algériens se mêlèrent à ce courant, […], mais remarquons qu'[…]une certaine ambiguïté subsistait. Albert Memmi croit possible, avec raison, l'interprétation de Camus, sous un angle algérien, dans une perspective de séparation. Les titres de ses œuvres sont en effet significatifs : *L'Étranger*, *Le Malentendu*, *L'Exil et le Royaume*, *La Chute*, *L'Homme révolté*[368].

Seulement quelques poètes et romanciers maghrébins de langue française se font connaitre avant 1945. En Algérie, les premières manifestations sont des essais politico-sociaux dont les écrivains entendaient donner leurs avis sur la « question indigène », le

[365] LEPERLIER Tristan, *op. cit.*, pp. 70-71.
[366] *Idem*, p. 72.
[367] DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1978, p. 18.
[368] *Ibid.*

« problème algérien » ou encore le « malaise algérien », termes revenant assez souvent de 1880 à 1945. Des petites revues, comme *La Voix des Humbles* ou *La Voix indigène*, naissent pour militer tantôt en faveur de l'œuvre française et de l'intégration, tantôt pour des revendications nationalistes. De 1920 à 1945, une dizaine d'auteurs algériens se lancent dans les romans et nouvelles, produisant des œuvres généralement moralisantes, mettant en scène un Européen en mal d'exotisme dans des séquences graphiques et folkloriques comblant son imagination à coups de poncifs et stéréotypes. D'une certaine manière, ils envisagent alors leur société avec le regard du colonisateur[369].

Il a donc fallu attendre longtemps pour que les Algériens se fassent entendre. D'une part, le traumatisme de 1830 avait été trop déséquilibrant, et d'autre part, trop peu d'entre eux étaient capables de manier la langue française avec suffisamment de bonheur. Ce sont les années 1945-1950 qui voient la naissance d'une littérature permettant la réalisation d'une émancipation. Ses qualités formelles étant si distinctes de celles des précédents romans qu'elle donne presque l'impression d'une génération spontanée. Certains de ses caractères révolutionnaires, qui se manifestent peu à peu au cours de son évolution, la font appartenir à la littérature nationale algérienne de la résistance. L'horizon littéraire et culturel est alors celui de l'École d'Alger et des revues explicitement progressistes voient le jour, ce qui rompt avec le conformisme algérianiste de la revue *Afrique*[370].

C'est donc dans cette période trouble de l'après-guerre que les revues de l'École d'Alger insèrent de plus en plus de textes d'Algériens, au départ édulcorés et sans visée politique, pour faire le jeu de l'entreprise assimilationniste. Cette évolution suit la courbe des événements, littérature et politique s'interpénétrant. Difficile d'affirmer qui, entre la littérature et la politique, fait avancer l'autre dans cette évidente interaction. Finalement, la précipitation des situations politiques et des rapports sociaux aura pour résultat que la majorité européenne de l'École d'Alger laisse de plus en plus de place aux Algériens qui percent[371].

Au sein des courants littéraires que Jean Déjeux dégage de la littérature maghrébine de langue française, nos deux textes semblent correspondre à une « littérature de refus et de contestation, écrite en fonction du lecteur européen, non plus pour lui faire plaisir mais pour témoigner et contester[372] ». Celle-ci a pour fonction de faire le bilan du romancier pour

[369] *Idem*, pp. 19-20.
[370] *Idem*, pp. 21-22.
[371] GHANI Merad, *La littérature algérienne d'expression française : approches socio-culturelles*, Paris, P.J. Oswald, 1976, p. 43.
[372] DEJEUX Jean, *op. cit.*, p. 38.

dévoiler et dénoncer les maux de la colonisation ainsi que les carences de sa propre société ou de sa famille. Cette littérature contestataire, tout d'abord affirmée par Mohammed Dib et Mouloud Mammeri en 1952, tend à resurgir une fois les indépendances acquises, s'affirmant depuis 1965-66 car certains écrivains n'oublient pas leur rôle social[373].

L'aliénation est le thème-clé autour duquel les autres thèmes s'organisent. Celle-ci pousse les romanciers algériens à une recherche identitaire, en allant au-delà de préoccupations strictement personnelles : ils parviennent à un niveau plus général et en viennent à aborder la question de l'identité de l'homme moderne en pleine crise de civilisation[374]. Faisons une entorse à notre point de vue pour en adopter un se basant davantage sur l'auteur et ainsi affirmer que c'est le cas pour Salah Guemriche et Kamel Daoud qui, en réaction à l'anonymat de la victime de Meursault, ont fait intervenir des narrateurs revendiquant l'identité de leurs père et frère respectifs. Les personnages concernés étant fictionnels, il s'agit par là de la revendication de l'identité de toute une communauté d' « Arabes » aliénée par le roman de Camus.

Parmi les moyens utilisés dans cette recherche identitaire, des stratégies linguistiques sont mises en place. Par exemple, la mise en évidence de mots arabes spécifiques, suivie d'une traduction entre parenthèses, représente une manière de mettre en évidence la distance culturelle entre le colonisé et son ancien bourreau[375]. Au même titre, la technique consistant à laisser certains mots non traduits dans le texte est davantage répandue, et représente un acte politique puisqu'elle relègue la traduction des mots laissés tels quels, associée à la culture de l'ancien colonisateur, à un statut inférieur[376]. Ce procédé est amplement utilisé dans la narration de *Meursault, contre-enquête*, avec une intervention de l'arabe dialectal dès la première phrase du récit. Ainsi, le texte se pose en concurrence avec celui du roman initial, d'autant que Haroun a pour but de surpasser Meursault dans sa narration[377].

En vue d'exorciser la dispersion provoquée par l'Histoire, une recherche forcenée de la continuité historique s'effectue également pour marquer l'opposition à l'Autre et pour mener la quête de soi. C'est dans une redécouverte du « moi » à travers le temps et l'espace

---

[373] *Idem*, pp. 38-39.
[374] DANINOS Guy, *Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1979, p. 12.
[375] ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back Theory and practice in post-colonial literatures*, New York, Routledge, 2002, p. 60.
[376] *Idem*, p. 65.
[377] ACHI Nacira, « Les systèmes d'expression dans le roman de Kamel Daoud Meursault. Contre- enquête : Vers une troisième écriture de la langue française », acte du colloque international de *Sémiotique et énonciation dans le roman africain francophone contemporain : entre* positionnements *d'auteurs et* formes *d'écriture* le 4/06/2019 à Liège [à paraitre].

et dans une réintégration dans l'unité historico-culturelle que l'identité du « moi » se confond avec celle du « nous »[378]. C'est ce que font Haroun et sa mère lorsqu'ils enquêtent sur la mort de Moussa, puis se vengent : l'éclipse faite sur le meurtre dans le roman et la critique de *L'Étranger* représente une disruption dans leur histoire personnelle, qui devient une métaphore pour l'Algérie coloniale.

De la même façon, un retour sur le passé est fréquemment remarqué, et certains personnages attacheront une grande importance à leur patronyme, se confondant avec leur identité *stricto sensu*[379]. C'est aussi bien le cas de Tal Mud que celui de Haroun. Le premier explique son sentiment d'errance par celui-ci :

> Je m'appelle Tal Mudarab. Mon patronyme, qui désigne « l'Initié » en arabe, vient du nom de ma tribu dont les hommes étaient jadis de père en fils des « initiés au greffage ». Après avoir été, en 1847, chassés de leur terre, qui couvrait une partie de la plaine de la Mitidja, mes ancêtres avaient émigré pour trouver refuge dans l'est du pays. […] Pour être franc, j'ai tellement nomadisé qu'il y a des jours où je sens mes racines courir sous tout le territoire national ![380]

Haroun quant à lui interprète à la lumière de son patronyme l'inquiétude qu'il ressentait pour sa mère lorsqu'ils vivaient à la campagne, laquelle était révélatrice de la misère de son pays. La nuit, il entendait « le pas sombre des hommes, ceux qui savaient que M'ma était sans protecteur[381] » et ressentait alors à quel point il était « bel et bien l'héritier de [son] père : gardien de nuit, *ould el-assase*[382] ».

Le moyen d'appropriation qui a finalement le plus de sens réside dans l'acte d'écriture en lui-même. C'est à travers une conquête du pouvoir investi dans l'écriture que ce discours postcolonial peut s'emparer de la marginalité qui lui a été imposée et faire de l'hybridité et du syncrétisme la source d'une redéfinition littéraire et cultuelle[383]. Ainsi, nous avions déjà remarqué plus haut, notamment *via* la réappropriation de poncifs dans *Meursault, contre-enquête*, mais les textes que nous avons étudiés revendiquent en fait l'identité de « l'Arabe » par le fait même d'exister.

Certains théoriciens de la littérature postcoloniale jugent cette appellation chronologique problématique. Anne McClintock a suggéré que le terme était hanté par la

[378] GHANI Merad, *op. cit.*, p. 60.
[379] DANINOS Guy, *op. cit.*, p. 63.
[380] GUEMRICHE Salah, *op. cit.*, pp. 27-28.
[381] DAOUD Kamel, *op. cit.*, p. 39.
[382] *Ibid.*
[383] ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *op. cit.*, p. 77.

figure d'un développement linéaire qu'il vise pourtant à déconstruire, et que le terme postcolonial marque métaphoriquement l'Histoire comme une série d'étapes dans une route partant du « précolonial » et passant par le « colonial » pour arriver au « postcolonial », ce qui dépeint un engagement spontané, sinon désavoué, à une vision linéaire du temps. Dans celle-ci, le *post* du terme « postcolonial » est voué à composer avec le spectre de la linéarité, et donc avec le même genre de développement téléologique auquel il voudrait s'opposer[384]. Il semble que notre vision d'une réception active résoudrait cette question puisqu'elle rendrait à l'adjectif *postcolonial* un aspect dynamique et malléable, considérant que les œuvres se répondent selon un horizon d'attente donné et des questions formelles ou éthiques posées.

2.3. Conclusions au sujet de la deuxième réception

Principalement suscitée par Saïd, la réflexion politique autour de la question éthique posée par *L'Étranger* se déploie dans la deuxième réception, sans toutefois gagner la considération de tous. Le propos, sûrement trop polémique, aura besoin d'être nuancé, et le sera notamment par la notice de Rabaté dans *Le dictionnaire Albert Camus*.

Cependant, nous pouvons constater le début d'une nouvelle tendance au déni de cette question politique, plus perverse que celle de la première réception en ce qu'elle consiste à défendre bec et ongle Camus en tentant de discréditer les lectures colonialistes de son œuvre. Parmi ces fervents défenseurs, pensons par exemple à l'analyse de Gaspari qui, malgré son inventivité, confine à la mauvaise foi dans la dénégation de la question qui nous concerne. Citons également Kaplan, qui elle aussi refuse d'admettre l'écueil de son auteur fétiche, et va à son tour jusqu'à essayer de retourner la situation à son profit. De nouveau, le point de vue auctorial, comme dans la première réception, biaise la seconde.

De l'autre côté, Ansel témoigne d'un manque de nuance nuisant à son propos, qui par ailleurs semble quelque peu obnubilé par la thèse de son livre. Alors qu'il est persuadé que celui-ci ne sera ni relayé, ni entendu, Guérin y fait pourtant allusion dans sa préface au livre de Guemriche. La lecture de Guérin quant à elle ressemble à une version évoluée du discours de la première réception : tout en intégrant les vues de ses prédécesseurs à sa pensée, il fait preuve d'honnêteté en s'attaquant aux questions qui dérangent, même s'il ne leur accorde finalement que peu d'égard.

Pourtant, les réceptions actives engendrées par le roman sont la preuve irréfutable du questionnement qu'il déclenche. De plus, leur forme similaire, à savoir un long

[384] *Idem*, pp. 195-196.

monologue, traduit le besoin urgent des principaux concernés (*i.e.* les Algériens) d'exprimer leur avis sur le sujet. En outre, l'importance que les personnages des deux œuvres accordent à leur patronyme signale notamment (*cf.* les différents moyens d'appropriation culturelle dans le point 2.2.3.) combien l'anonymat de la victime de Meursault pose problème.

3. Lectures de *L'Étranger* et fusion des horizons

Il s'agit dans cette dernière partie d'analyser certains stéréotypes et thèmes présents dans *L'Étranger*. Un bref point théorique sera tout d'abord établi, avant de l'exemplifier avec deux articles qui achèveront de nourrir notre réflexion, pour finalement proposer une lecture personnelle du roman. Celle-ci consistera à s'interroger sur les idées coloniales latentes dans le texte et dans sa réception, et sera précédée d'une synthèse des lectures étudiées dans ce mémoire, afin d'en expliciter la fusion des horizons. Le premier article sur lequel nous nous pencherons, intitulé « *L'Étranger* d'Albert Camus : une lecture à l'envers du stéréotype arabe », a été écrit par Lamria Chetouani en 1992. Nous devons le second, « Meursault's Dinner with Raymond : A Christian Theme in Albert Camus's *L'Étranger* », à Arthur Scherr qui l'a rédigé en 2009.

3.1. Stéréotype et lecture

Comme le dit très justement Riffaterre, le « phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi le lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte, énoncé et énonciation[385] ». Ainsi, dans la lignée de notre étude de l'évolution de la réception de *L'Étranger*, nous allons cette fois nous appliquer à en exposer des lectures se penchant sur l'analyse des stéréotypes et des thèmes discernables dans le roman.

Le rôle principal des stéréotypes réside dans l'acquisition, pour les textes, d'un sens relativement stable dans l'acte de lecture. De plus, ce sont eux qui lient les approches interne et externe du texte : les stéréotypies, par leur caractère historiquement et culturellement fluctuant, démontrent le bien-fondé d'une approche centrée sur l'activité du lecteur, mais elles fondent également la mémoire collective de chaque contexte spécifique et donc légitiment tout autant les approches internes du texte[386].

Parmi les compétences du lecteur, il ne semble pas exagéré d'affirmer que sa lecture d'un texte constitue un acte d'énonciation. Elle met en action trois facteurs : un premier d'ordre logique, qui réside dans l'intelligence, dans le texte, d'une structure sémantique globale ; un deuxième facteur, culturel, formé par l'ensemble des savoirs partagés par la communauté culturelle du lecteur ; et un troisième, plus personnel, consistant dans les intérêts et compétences de chaque lecteur. Ces facteurs, selon Dufays, sont respectivement désignés

[385] RIFFATERRE Michel, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 9 cité dans DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 30.
[386] DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 51.

par les termes *phases, codes* (ou *compétences*) et *modes*[387]. Nous avons pu constater la diversité que peuvent prendre les modes de lecture de *L'Étranger* : l'écart est grand entre, par exemple, celui de Saïd et celui de Kaplan. Chacun avait à cœur de démontrer soit l'influence de l'impérialisme sur la culture, soit la grandeur d'une œuvre, ce qui aboutit à deux analyses foncièrement dissemblables. Ce sont cependant les codes qui nous intéressent le plus dans ce chapitre, et nous allons voir qu'il est possible de tirer des conclusions quant à ceux qui sont intégrés par les lecteurs de la première réception de *L'Étranger*.

En effet, une distinction doit être établie entre la pratique du stéréotype et la conscience de cette pratique. C'est en devenant sensibilisé au caractère réducteur des schèmes collectifs figés que l'on peut les déconstruire[388]. L'article de Chetouani que nous allons aborder fonctionne ainsi dans la mesure où il permet de distinguer dans *L'Étranger* les schèmes empruntés à l'idéologie dominante de son époque. Cependant, n'oublions pas que cette déconstruction est dictée par un mode de lecture spécifique.

Quant aux types de compétences transtextuelles du lecteur, ils sont, toujours selon la théorie de Dufays, au nombre de quatre : la compétence générique, résidant dans le discernement des conventions et stéréotypes propres aux divers genres littéraires ; l'intertextuelle, centrée sur la connaissance des formes et contenus de textes littéraires spécifiques ; la métatextuelle, consistant en la connaissance de la « fortune critique » des textes lus ; et enfin la compétence paratextuelle, qui concerne à son tour le paratexte des écrits[389]. Cette dernière compétence influe grandement sur la réception d'une œuvre, comme Ansel le soulignait très justement dans son ouvrage. Nous verrons d'ailleurs dans l'article de Scherr à quel point elle peut dicter une analyse.

Concernant les codes de la lecture, nous serons amenée suivant Jauss et Gadamer à distinguer l'horizon de l'énonciation de celui de la réception. Le premier englobe les systèmes de connaissances d'application au moment de la production du texte qui autorisent le lecteur à faire signifier le texte en inscrivant ses signes dans une Histoire. Le second, quant à lui, inclut un certain nombre d'éléments communs avec le premier, mais également les codes ayant été ultérieurement développés et permettant de conférer au texte des sens *a posteriori*, en l'actualisant dans un nouveau contexte[390]. Ainsi, le lecteur pourrait par exemple analyser, outre la question politique de l' « Arabe », la place de la femme dans *L'Étranger*.

---

[387] *Idem*, p. 55.
[388] AMOSSY Ruth, *Les idées reçues Sémiologie du stéréotype*, Paris, Fernand Nathan, 1991, p. 10.
[389] DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 78.
[390] *Idem*, p. 111.

Cette différentiation est au fondement de la conception interactive de la lecture pensée par les théoriciens de l'École de Constance. En effet, la « fusion des horizons » est réalisée par le lecteur en confrontant ses codes à ceux du texte. Toutefois, une telle conception des deux horizons tend à dérober au texte son pouvoir de riposte lors de la projection sur celui-ci des codes du lecteur. La dimension « interactive » n'est réellement accomplie que lorsque le lecteur dégage dans le texte des significations qui lui sont contemporaines tout en gardant à l'esprit celles qu'il devait revêtir à l'origine[391]. Somme toute, c'est ce que nous nous appliquons à faire dans ce mémoire, en passant par l'étude de la première réception de *L'Étranger*, puis de sa deuxième, pour finalement y contribuer en amenant notre propre lecture de l'œuvre.

Toutefois, le facteur temporel n'est pas le seul à devoir être pris en compte. Selon Eco, les compétences encyclopédiques peuvent varier selon des paradigmes diatopiques, diastratiques ou encore diachroniques. Comme nous l'avons aussi bien vu dans la première que dans la deuxième réception, une multiplicité de points de vue existe, et ce parce que la compétence intertextuelle et les codes du lecteur empirique ne correspondent pas toujours à ce que supputait le texte en fondant son « Lecteur modèle »[392]. Ces critères de variation apparaissent clairement dans les deux articles que nous analyserons, l'un, écrit par une Algérienne, se centrant sur le stéréotype de l'Arabe, et l'autre, écrit par un historien spécialiste du christianisme, décryptant *L'Étranger* à travers la Bible.

3.2. Exemples de lectures par le biais des stéréotypes et thèmes

Les articles seront rapportés sans prise de position analytique. Aussi, par souci de ne pas en alourdir les résumés, nous approprierons-nous les idées de Chetouani et de Scherr sans chaque fois préciser qu'il s'agit, évidemment, de leur point de vue.

3.2.1. Lamria Chetouani, « *L'Étranger* d'Albert Camus : une lecture à l'envers du stéréotype arabe »[393]

Dans *L'Étranger*, le lecteur peut percevoir l'image suggérée de l'Arabe à travers plusieurs niveaux de lecture : typographique, grammatical, fréquentiel, lexico-sémantique,

[391] *Idem*, p. 112.
[392] AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, A. Colin, 2011, p. 78.
[393] CHETOUANI Lamria, « *L'Étranger* d'Albert Camus : une lecture à l'envers du stéréotype arabe », dans CHETOUANI Lamria et TOURNIER Maurice (dir.), *Mots. Les langages du politique*, n°30 (mars 1992), pp. 35-52.

culturel et historique. Il peut la concevoir plus clairement en analysant simultanément la description physique et morale des Arabes mentionnés. Ainsi, il saisira une meilleure idée de l'identité, de la personnalité et de la valeur sociale attribuées aux Arabes par le roman.

L'identité des Arabes est donc perceptible à partir d'indices disséminés dans le texte. Pour commencer, le mot *arabe* en tant qu'appellation collective témoigne d'une attitude globalisante. Ce terme générique embrasse en effet tellement d'idées (ethnie, religion, langue, culture, nation, pays) qu'il en devient vidé de tout sens. Ainsi, les êtres désignés de façon imprécise se voient dépourvus d'une spécificité quelconque du point de vue du narrateur, qui représente la mentalité de ses semblables.

En tant que terme de désignation et non de qualification, ce même mot manifeste un traitement inégalitaire entre les personnages arabes et non arabes, les seconds jouissant d'un nom propre chacun, sinon d'un prénom ou même des deux à la fois. En comparaison, aucun des personnages « indigènes » ne possède de qualificatif propre, et mise à part une occurrence de *Mauresques*, aucune autre appellation possible (comme *musulman*, *algérien* ou encore *autochtone*) n'est investie. Aussi le lecteur conçoit-il les Arabes du récit comme entrant dans un moule fixe.

Il peut même percevoir à travers cette appellation, utilisée comme nom propre *via* l'utilisation de la majuscule, la relation d'opposition entre le groupe d'appartenance du narrateur et celui des « autres ». Effectivement, le terme constitue une étiquette assignée à tous les individus rattachables à cette dénomination et caractérise donc une attitude xénophobe puisque les « Arabes » en deviennent anonymes, et en définitive spoliés de toute individualité.

D'ailleurs, l'utilisation relativement peu fréquente du mot — sur 14 330 occurrences et 2535 mots différents, le mot *arabe* est compté dix-neuf fois — dans un récit qui porte pourtant sur le meurtre d'un Arabe symbolise davantage qu'un effacement : elle affirme le rejet, par la société dominante, de l'Arabe. De plus, la victime de Meursault est également dépourvue de caractère et de forme physique. Alors que les personnages français sont consciencieusement décrits, le lecteur ignore tout de la taille, de l'âge, du teint ou encore de l'allure de l'Arabe.

Concernant le mot *étranger*, mis en exergue par le titre de l'œuvre, il renvoie aussi bien à Meursault, rejeté par sa société, qu'à l'Arabe anonyme, qui après tout est celui à qui le roman donne le moins de place puisqu'il occulte jusqu'à sa disparition. Selon que le lecteur se situe sur le plan métaphysique ou sociologique, l'attribution du terme varie. Dans le premier

plan, il est attribué à tout homme vivant dans le monde Absurde. Dans le second, la réponse est moins évidente : s'il s'attarde sur les rapports conflictuels entre les deux groupes de l'Algérie coloniale, le lecteur peut concevoir que ce soit l'Arabe qui est conçu comme étranger sur ses propres terres.

Quant à la personnalité stéréotypée de l'Arabe véhiculée à travers *L'Étranger*, le lecteur peut la percevoir à travers ses relations, le comportement de ses semblables, leur position sociale commune ainsi que par une référence à leur situation socio-professionnelle.

La relation des Arabes avec les Français, exemplifiée par le litige entre Raymond et les proches de sa maitresse, apparaît clairement conflictuelle. Dans ce cas, les Arabes sont guidés par trois sentiments : la vengeance, l'honneur et le patriotisme. Ce troisième s'explique par le symbole de la sœur, telle l'Algérie, « possédée » par les Français.

Le comportement des personnages arabes relaie quant à lui deux clichés dominants dans la pensée coloniale européenne : la haine de l'Arabe envers l'Européen et son caractère passif. La première est traduite par des locutions du roman (« suivi par » [à propos de Raymond], « venaient dans notre direction », « a tiré son couteau », *etc*) qui révèlent le défi symbolisé par la résistance du peuple algérien. Le deuxième cliché, lui, est perçu à travers les expressions (« se sont coulés derrière », « n'a pas bougé », « sans se soulever », *etc*) dénotant faiblesse, peur, renoncement et défaite arabes face à une force supérieure et oppressive.

La position sociale des Arabes est exprimée par les places inégales qu'ils tiennent dans l'espace romanesque. Alors qu'ils n'étaient que deux sur la plage, la présence des Arabes en prison, manifestée par des expressions du narrateur (« plusieurs », « la plupart », « détenus et leurs familles », *etc*), est massive. Ainsi, l'Arabe est résolument mis à l'écart du pays qui ne lui appartient plus. De plus, les mots que choisit Meursault pour parler des prisonniers arabes (« j'ai dit que j'avais tué un Arabe », « au-dessous de nous », « peu à peu on a emmené les Arabes ») traduisent toujours, malgré leur supériorité numérique, leur subalternité due à une attitude méprisante du narrateur envers eux. Face à ce comportement provocateur et cynique, les Arabes se montrent pourtant solidaires et serviables : ils refusent le jeu colonial divisant les Algériens en deux camps et considèrent Meursault comme leur égal, c'est-à-dire un simple détenu.

La référence socio-professionnelle aux Arabes dans *L'Étranger* n'est pas très significative vu que l'activité des Arabes n'est pas clairement explicitée. Cependant, le lecteur peut tout de même relever des allusions au métier de trois personnages : une infirmière et deux ouvriers. Toutefois, la première, bien que désignée ainsi, ne peut pas réellement en être

une selon le contexte socio-culturel, et lecteur découvrira d'ailleurs plus loin un autre terme (« garde ») pour la nommer. En outre, il est dit d'elle qu'elle a un chancre, et porte donc un bandeau cachant le bas de son visage à partir du nez. Cet élément la stigmatise et, pire, est un signe de déshonneur puisque le nez, doté d'une importance symbolique dans la culture algérienne, s'en trouve caché. Les ouvriers quant à eux représentent un prolétariat sale ou dégénéré, décrit par Meursault uniquement *via* des détails dévalorisants (« bleu de chauffe graisseux »).

Il apparait clairement dans *L'Étranger* que la valeur sociale de l'Arabe n'est pas digne de considération. Meursault n'avait aucun mobile pour son crime et n'attribue aucune valeur à sa victime dont il ignore tout : ce n'est pour lui qu'un indigène méprisé. Le meurtre s'inscrit en fait dans une mentalité dominée par le complexe de supériorité caractéristique de l'esprit colonialiste et ne suscite aucun sentiment de tristesse ni de repentir vis-à-vis du défunt qui n'est pas considéré en tant qu'être humain : « Les balles s'enfonçaient sans qu'il y parut. » Meursault remet la responsabilité de son action sur le paysage et le soleil et ne ressent comme conséquence de celle-ci que la perte des joies qui constituaient son existence heureuse.

Quant aux juges, leur intérêt (inexistant) envers l'Arabe reflète également, en appliquant la logique et le système de valeurs corollaires, une idéologie particulière. Alors que le procès de Meursault, dans la réalité politique contemporaine, étonne, il arbore paradoxalement davantage de crédibilité lorsque l'accusé est condamné à mort non pas pour le meurtre d'un Arabe, mais pour ne pas avoir pleuré à l'enterrement de sa mère.

En conclusion, cette image de l'Arabe selon des clichés racistes est ironisée par le roman qui pousse l'ironie jusqu'à la loufoquerie sociale dans la condamnation de Meursault. Par la voix inversée du narrateur, le lecteur peut comprendre que cette déconcertante condamnation est finalement inconcevablement juste.

3.2.2. Arthur Scherr, « Meursault's Dinner with Raymond : A Christian Theme in Albert Camus's *L'Étranger* »[394]

Le repas entre Meursault et Raymond représente un tournant dans *L'Étranger* car c'est à ce moment que Meursault commet un acte fallacieux, voire diabolique. Il écrit en effet, à la demande de Raymond, une fausse lettre de réconciliation sous le nom de ce dernier à

[394] SCHERR Arthur, « Meursault's Dinner with Raymond : A Christian Theme in Albert Camus's *L'Étranger* », dans TIPPENS Darryl, *Christianity and Literature*, n°58, 2009, pp. 187-210.

l'intention de son ex-maitresse ; il s'agit là d'une machination ayant pour but de l'attirer chez Raymond pour qu'il couche une dernière fois avec elle avant de la battre. Alors que l'innocence de Meursault est mise à l'épreuve, il ne réussit pas le test et s'identifie dès lors aux colons, allant jusqu'à boire immodérément afin de se sacrifier pour eux.

Cette alcoolémie constitue une excuse pour l'attitude peu catholique de Meursault. L'importance du vin dans le roman est d'ailleurs indiquée par le patronyme du personnage, qui renvoie à un vin de Bourgogne, généralement blanc. En accordant de l'attention à ce détail, le lecteur peut saisir l'identité de Meursault en tant qu'homme au cœur pur (blanc), sa couleur s'opposant à celle des Arabes (arborant un teint foncé), ainsi que la portée de la consommation de vin sur son destin. La couleur du type de vin supposément produit par les ancêtres de Meursault s'oppose également à celle du vin produit par les « pieds-noirs » d'Algérie, qui doivent justement ce surnom à leur production vinicole[395]. Cette opposition lui confère à nouveau de la pureté face à la société malveillante qui le juge et le condamne.

Dès lors, Raymond apparaît dans la vie de Meursault, tel Satan dans le jardin d'Eden, pour la bouleverser irrémédiablement. Le narrateur ressent d'ailleurs à son égard de l'empathie, comme s'il s'agissait d'un *alter ego* cristallisant ses propres tendances antisociales. Le diner offert par Raymond (du boudin noir avec du vin) ressemble, lui, à une caricature du repas offert par Jésus lors de la Cène, à savoir son corps et son sang. Dans cette parodie de l'épisode biblique, Raymond joue la contrefaçon du Christ, *alter ego* de Meursault qui, lui, incarne le Christ sans en réussir les épreuves, ce dernier test faisant écho à la tentation de Jésus par Satan dans le désert.

À cause de la lettre écrite par Meursault à ce diner, Raymond mène son plan machiavélique à terme et s'attire alors les foudres du frère de son ex-maitresse. Il s'en trouve poignardé dans une altercation entre Meursault, lui et le groupe du frère, et le premier le persuade de lui céder le pistolet qu'il avait apporté afin d'éviter un drame. Ironiquement, c'est Meursault qui finira par s'en servir, ce qui peut être perçu comme une sorte de culte satanique mené par Satan/Raymond qui, après avoir piégé Meursault lors de son diner, le manipule jusqu'à lui faire accomplir sa volonté. Les failles humaines de Meursault le conduiraient donc à précipiter sa chute, contrastant avec le Christ qui refuse aussi bien le vin lors de la Cène que les offres de Satan dans le désert.

[395] Benjamin Stora n'est pas aussi affirmatif sur l'origine du terme : « Les uns expliquent que le mot aurait été inventé par les Arabes, surpris de voir les soldats de 1830 débarquer bottes noires aux pieds. Certains racontent qu'il s'agirait de la couleur des pieds des vignerons d'Algérie foulant le raisin pour en faire du vin. D'autres explications peuvent encore être avancées. » STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale, op. cit.*, p. 25.

Ses actions de plus en plus répréhensibles rapprochent chaque fois Meursault des colons alors qu'elles l'éloignent de la figure christique. En réalité, il devient un Christ humain, adoptant les défauts de cette humanité, mais demeurant prêt à se sacrifier pour elle. Effectivement, la vérité (dont Camus parle dans sa préface de 1958) pour laquelle Meursault meurt est en fait la démonstration du mal commis par les Français en Algérie, qui devait être mise au devant de la scène lors de son procès. Malheureusement, Meursault échoue dans cette mission quand il ne parvient pas à se défendre face aux juges qui s'attardent sur son manque de respect des conventions sociétales.

Un autre ami de Meursault mentionné dans le roman est Emmanuel, qui lui prête sa tenue de deuil. Ce personnage peut aussi être conçu comme un *alter ego* de Meursault malgré son rôle mineur dans la narration. En effet, le lecteur peut voir en lui, avec son prénom pour indice[396], une version satirique du Messie brillant par son absence.

Finalement, Meursault se sacrifie en prenant la place de Raymond et, par glissement, de tous les colons lui ressemblant. S'il n'éprouve aucune antipathie pour son voisin, c'est parce que, tel Jésus, il se rend compte du monde violent qui les entoure et ne juge donc pas les actes d'autrui. Le lecteur peut relever bien d'autres similarités entre Jésus et le narrateur, qui est ironiquement désigné comme l'Antéchrist par le prêtre de la prison, tout comme Jésus avait été nommé « roi des Juifs » par les Romains avant d'être exécuté.

3.3. Fusion des horizons

3.3.1. Synthèse des lectures étudiées

Avant de se lancer dans une analyse personnelle de *L'Étranger* incluant une fusion des horizons de la réception de celui-ci, il semble nécessaire de réaliser une synthèse des différents modes de lecture relevés. Ainsi, nous tenterons de les prendre tous en compte dans notre réflexion.

Tout d'abord, l'angle d'analyse philosophique présente quelques difficultés pour être réduit à un seul mode. En effet, l'on pourrait en dire qu'il s'agit d'une lecture intemporelle, considérant le roman comme un conte philosophique. Cependant, la morale relevée situe tout de même le texte dans une société, laquelle ne peut être totalement intemporelle. La critique de cette société ne peut pas non plus être le critère définissant ce type de lectures, car certains auteurs ont abordé l'aspect métaphysique de *L'Étranger* sans pour autant s'attarder sur la

[396] Le livre d'Isaïe (7 :14) annonce qu'une vierge concevra un fils nommé Emmanuel, lequel, dans la plupart des interprétations, est en fait Dieu.

société (pensons à Robbe-Grillet qui voulait le définir comme prototype du Nouveau Roman). De plus, certains critiques aborderont le livre sous son aspect philosophique sans toutefois s'y abandonner totalement, ce qui exclut la possibilité de classer leur lecture sous cette étiquette. Ainsi, nous en distinguerons deux types : une lecture métaphysique et une lecture dite « nuancée », sans néanmoins oublier ce que nous venons de souligner.

Ensuite, les lectures dont le mode consiste à se concentrer sur la question coloniale du roman peuvent être séparées en deux catégories. La première se compose de lectures considérant que le roman participe par ses codes à l'idéologie coloniale, ou du moins la cautionne. La seconde comprend les lectures qui, au contraire, voient le roman comme une dénonciation de ce colonialisme.

Ainsi, nous aboutirions à ce tableau, qui nous prouve que la question coloniale est loin d'être négligée dans la réception de *L'Étranger* :

Lecture métaphysique	**Lecture nuancée**	**Lecture coloniale avec le texte comme**	
		reflet du système colonial	**opposition au système colonial**
Blanchot Sartre Barthes Sarraute Robbe-Grillet Camus Champigny Rey Grouix (*)	Girard Rabaté Gaspari Prouteau Guérin	Quinn (*) Saïd Ansel Guemriche Daoud	 Chetouani Scherr Rabaté Gaspari Kaplan

Remarquons les noms mis en exergue par des astérisques : il s'agit de critiques qui se distinguent de la tendance de leur réception respective pour adopter des vues plus en marge avec celles de la précédente ou de la suivante. Quinn, d'ailleurs, comme nous l'avons vu dans l'analyse de son article, ne prend pas entièrement parti pour l'une ou l'autre des interprétations coloniales du roman.

Finalement, il semble que les modes de lectures que nous avons étudiés pourraient également être classés selon un critère binaire : ceux qui évoquent le cadre colonial et ceux qui ne le font pas. Ainsi, un tableau distinguant les auteurs de la première et deuxième réception à cet égard se trouve révélateur de l'évolution des codes et modes de lecture (de

nouveau, nous marquons par un astérisque ceux se distinguant de l'inclination générale de leur « génération ») :

Lectures mentionnant le colonialisme	Lectures faisant fi du colonialisme
Quinn (*)	Blanchot
Rey (*)	Sartre
Chetouani	Barthes
Saïd	Sarraute
Scherr	Robbe-Grillet
Ansel	Camus
Rabaté	Champigny
Gaspari	Girard
Guérin	Grouix (*)
Kaplan	Prouteau (*)

3.3.2. *L'Étranger*, vecteur latent de la pensée coloniale ?

Alors qu'en 1934 Christian Sénéchal considérait le roman colonial comme l'œuvre de Français nés aux colonies ou y ayant vécu assez longtemps pour les avoir adoptées comme patrie[397], Alain Ruscio le résume aujourd'hui en sa qualité de production par et pour les Blancs, relayant traits et idées allant dans le sens des convictions de la politique coloniale française[398]. Sans en être un, *L'Étranger* de Camus semble pourtant entrer dans les deux définitions. Il nous reste dès lors à nous interroger sur les traits et idées issus de l'idéologie coloniale que nous pouvons dégager du roman. Dans la veine des théories de la réception, nous mettrons en parallèle ces caractéristiques — identifiées *a posteriori* — avec la réception contemporaine qui était la plus à même de s'y identifier, sans pour autant être consciente de cet aspect de son acte de lecture (*cf.* l'introduction théorique au chapitre). Une fois certains éléments de ce premier horizon d'attente — engendré par la réalité sociale du temps — identifiés, nous pourrons émettre des hypothèses de lecture pour répondre à notre question.

Tout d'abord, comparons le portrait stéréotypé du colon renvoyé par les discours colonialistes à la personnalité de Meursault, « pied-noir » d'Algérie. Selon Ruscio, il s'agirait,

[397] SENECHAL Christina, *op. cit.*, p. 284.
[398] RUSCIO Alain, « Littérature, chansons et colonies », dans BLANCARD Pascal et LEMAIRE Sandrine, *op. cit.*, pp. 68-69.

dans un roman colonial, du mythe du peuple neuf au sein duquel les colons se voient affublés de qualités exceptionnelles : « simples, peu bavards, bourrus parfois jusqu'à en être impénétrables, ils cachent pourtant des âmes sensibles[399] ». Force est de constater qu'il s'agit du portrait de Meursault. Champigny ne tarit d'ailleurs pas d'éloges sur son « héros païen », le qualifiant de « taciturne et discret »[400] avant d'en clamer la supériorité morale : « Franchise, impartialité, pudeur, courage, le récit de Meursault s'élève dans une souveraine dignité »[401]. Nombreux aussi sont ceux, à commencer par Sartre, qui ont ressenti ce caractère impénétrable généralement attribué aux membres du peuple neuf dans la narration de Meursault avant d'en comprendre la morale absurde, témoignant à son tour d'une âme sensible au monde.

Ensuite, dans son ouvrage précédemment étudié, Yves Ansel prête à *L'Étranger* l'utilisation d'un thème du roman colonial, à savoir le motif du soleil. Celui-ci consiste à présenter un soleil africain défavorable aux colons, prenant un rôle à part entière dans leurs vies et arborant une présence allant jusqu'à l'oppression[402]. C'est un motif bel et bien perçu et apprécié par les contemporains du roman, comme nous avons pu le constater dans diverses critiques de la première réception (*cf.* Blanchot, Barthes, Robbe-Grillet, Champigny).

Parmi les réalités sociales auxquelles le lecteur « blanc » pouvait s'identifier figure également l'importance de la mer pour les colons algériens. C'est « plus qu'un passe-temps, c'est un véritable culte[403] » où « s'exerce la sensualité[404] ». *L'Étranger* s'inscrit en effet dans cette réalité puisque chacune des scènes sensuelles décrites entre Meursault et Marie prend lieu dans l'eau salée.

Également, la dénomination « Arabe », comme l'a spécialement démontré Lamria Chetouani, témoigne d'un clivage social bien ancré dans l'Algérie coloniale. Cette appellation généralisée des Algériens musulmans est fixée dans l'imaginaire et le vocabulaire de l'époque[405] et se range donc dans l'idéologie dominante. La critique a également relevé dans le roman deux clichés fondamentaux de la pensée européenne du temps : la haine de l'indigène envers l'Européen[406] et l'indolence arabe[407], qui constituent des motifs récurrents

[399] *Idem*, p. 73.
[400] CHAMPIGNY Robert, *op. cit.*, p. 88.
[401] *Idem*, p. 91-92.
[402] SEILLAN Jean-Marie, « Littératures coloniales et contraintes génériques », dans DURAND Jean-François, SEILLAN Jean-Marie, SEVRY Jean, *Le désenchantement colonial*, Paris, Éditions Kailash, 2010, p. 47.
[403] STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale*, *op. cit.*, p. 90.
[404] *Ibid.*
[405] *Idem*, p. 34.
[406] SEILLAN Jean-Marie, *op. cit.*, p. 35.
[407] ARROUYE Jean, « Némoz le colon entre "barbares indolents" et "francs pillards" », dans MARTINI Lucienne et DURAND Jean-François, *Romanciers français d'Algérie, 1900-1950 ;* suivi de *Robert Randau*, Paris, Éditions Kailash, 2008, p. 139.

de la littérature coloniale. En effet, alors que des indigènes étonnamment « calmes » existent dans la littérature coloniale « comme les éléments muets d'un paysage familier dont ils porteraient les couleurs[408] », il en est de même pour ceux du récit de Camus. On les présente notamment « adossés à la devanture du bureau de tabac[409] » et très peu de leurs paroles sont rapportées. Elles ne le sont en fait qu'au discours indirect, *via* Raymond, ce qui obstrue symboliquement la liberté de leurs paroles puisqu'elles sont transmises uniquement par le discours du colon[410].

Ruscio précise qu'en Algérie, les colons prennent le soin de se distinguer aussi bien des « Arabes » que des Européens en s'appelant eux-mêmes « Algériens ». Cette tendance est présente dans la narration de Meursault qui ne considère pas les « Arabes » de la même manière qu'il considère ses concitoyens. Nous le remarquons par exemple quand il relève les origines de la maitresse de Raymond : « Quand il m'a dit le nom de la femme, j'ai vu que c'était une Mauresque[411] ». Pourtant, les « pieds-noirs » ne sont pas tous d'origine française, mais jamais Meursault ne s'arrête sur les consonances espagnoles présentes dans les patronymes de son entourage (Salamano, Cordona, Sintés), ce qui démontre une différence dans sa conception des Européens et des « Arabes ».

La sous-évocation de ceux-ci, et spécialement de la victime de Meursault, est aussi bien constatable dans le roman que dans sa première réception, ce qui témoigne également d'un consensus idéologique. La tendance de la deuxième réception dénote d'ailleurs avec celle de la première consistant à ne pas aborder la problématique de la victime arabe, ce qui exprime une évolution de l'horizon d'attente. Cela explique le nombre accroissant d'analyses se concentrant sur la question coloniale, comme c'est le cas de la nôtre.

L'Étranger n'est bien entendu pas un roman colonial[412], mais nous constatons tout de même un certain nombre d'éléments allant dans le sens de l'idéologie coloniale et répondant à l'horizon d'attente allant de pair avec celle-ci. Ce postulat déposé, nous pouvons nous atteler à une lecture du roman — nourrie des remarques d'autrui — nous permettant de répondre à la question posée.

[408] STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale*, *op. cit.*, p. 35.
[409] CAMUS Albert, *op. cit.*, p. 169.
[410] MICHEL Éric, *Représentations littéraires des rapports franco-algérien de la décolonisation au 17 octobre 1961* (texte dactylographié, TER, université de Nantes, 2004), pp. 27-33. Cité dans ANSEL Yves, *Albert Camus totem et tabou Politique de la postérité*, *op. cit.*, p. 163.
[411] CAMUS Albert, *op. cit.*, p. 159.
[412] Rappelons-nous : Camus faisait partie de l'École d'Alger.

Pour commencer, Meursault semble bel et bien traduire l'état d'esprit d'un Français d'Algérie étant donné que ses fines aptitudes à l'observation le poussent à détailler tous ceux qui l'entourent, tout en éclipsant la plupart du temps les « Arabes », qui ne sont signalés que lorsqu'ils ont une importance quelconque dans sa vie. Un tel déséquilibre au niveau des descriptions le poussant à n'évoquer qu'une poignée d'indigènes — l'infirmière et le groupe de sa victime — sur une quarantaine de personnes dans la première partie de sa narration — sans compter les groupes de personnes observés de son balcon, parmi lesquels figurent des jeunes gens du faubourg, les nombreux promeneurs ou encore les joueurs de foot — témoigne d'un mépris, ou en tout cas d'un manque d'intérêt non-dissimulé pour ceux qui sont pourtant majoritaires dans le pays.

Le récit pousse cette tendance encore plus loin lorsque la victime arabe de Meursault n'est presque pas évoquée au cours de son procès. Le meurtre est en un fait prétexte à l'illustration de la philosophie de l'absurde, quant à elle brillamment développée. Alors que Pierre Amash soulignait en 1967 dans son article « The choice of an Arab in *L'Étranger* » que pour que la thèse absurde garde sa primauté, il fallait que la société attache peu d'importance à la victime, d'où le choix d'un « Arabe », il semble important aujourd'hui de souligner le caractère problématique de cette réalité. L'historien Pierre Nora remarquait quant à lui six ans plus tôt dans son essai *Les Français d'Algérie* que le roman « apparaît sur le plan psychologique comme l'expression vraisemblablement sublimée d'une situation historique réelle, décantée jusqu'à l'épure [413] ». En effet, hormis les pratiques probablement inconscientes des motifs et stéréotypes de l'époque que nous avons pu déceler, le roman était souvent considéré comme anhistorique (*cf.* Sartre), grâce à un degré d'abstraction expliquant la faible attention portée sur ce versant du roman. Renée Quinn, dans son article « Le thème racial dans *L'Étranger* », s'interroge d'ailleurs, fort à propos, sur la mesure dans laquelle Camus lui-même en était conscient et précise qu' « il ne s'agit pas de présenter Meursault comme un raciste[414] » puisqu'il est en fait « marqué par une attitude collective[415] », c'est-à-dire la *doxa* que nous avons remarquée plus haut.

Dans la lignée de ce qui a été démontré, nous aurions tendance à nous arrêter sur le vocabulaire utilisé par Meursault pour décrire le couteau de son adversaire juste avant de l'abattre. Il parle en effet de « glaive éclatant[416] » et d' « épée brûlante[417] ». Outre une énième

[413] NORA Pierre, *Les Français d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961, p. 191 cité dans QUINN Renée, *op. cit.*, p. 1009.
[414] QUINN Renée, *op. cit.*, p. 1010.
[415] *Ibid.*
[416] CAMUS Albert, *op. cit.*, p. 176.
[417] *Ibid.*

occurrence du motif du soleil, nous observons ici l'usage de métaphores dont le référent est moyenâgeux pour l'arme de la victime, ce qui relaie une constante de la pensée coloniale reposant sur la vision du colonisé comme inférieur. Ainsi, la position d'ores et déjà subalterne de l' « Arabe », brandissant son couteau face au révolver moderne de Meursault, se trouve encore reculée de quelques siècles. D'un autre côté, cette transformation de l'arme pourrait être perçue comme la réhabilitation d'un statut conquérant et digne chez l' « Arabe », en référence à l'Empire ottoman ayant brillé pendant le Moyen Âge.

Certains dialogues entre Meursault et ses concitoyens se prêtent également à des lectures métaphoriques. Lorsqu'il remarque par exemple que le concierge de l'asile où vivait sa mère n'était somme toute pas si différent des résidents, qui avaient le même âge que lui, Meursault s'entend dire que « naturellement, ce n'était pas la même chose. Lui était concierge et, dans une certaine mesure, il avait des droits sur eux[418] ». Difficile aujourd'hui de ne pas faire le lien avec la situation coloniale de l'Algérie dans laquelle les Français se voient attribuer des « privilèges qui rendent le plus petit fonctionnaire français supérieur à n'importe quel Arabe[419] ». De la même façon, quand Meursault dit de son voisin Salamano et de son chien qu'ils « ont l'air de la même race et pourtant ils se détestent[420] », le parallèle avec les colons et le peuple algérien pourrait être établi. La prise de position du texte dans le cadre d'une telle métaphore consisterait à condamner l'attitude du colon (« ils se regardent, le chien avec terreur, l'homme avec haine[421] »), similaire à celle de Salamano qui, en réponse au questionnement de Meursault quant au forfait que le chien avait pu commettre pour mériter un tel traitement, rétorque « avec une sorte de rage rentrée : "Il est toujours là."[422] ».

Il est d'ailleurs important de préciser que le comportement de Meursault, parti pris européocentriste mis à part, se situe globalement à l'encontre de sa société puisque c'est son manque de conformité aux mœurs de celle-ci qui lui vaudra d'être condamné à mort. Son attitude dénigrante envers la religion chrétienne contrarie particulièrement la société coloniale car, pour faire face à l'Islam, la « communauté pied-noir » s'accroche à l'Église comme « instrument de préservation de l'identité des Français d'Algérie[423] ».

En outre, la condamnation de Meursault « au nom du peuple français[424] » peut aussi bien être comprise, suivant les critiques de la première réception, comme une condamnation

[418] *Idem*, p. 144.
[419] STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale*, *op. cit.*, p. 88.
[420] CAMUS Albert, *op. cit.*, p. 156.
[421] *Ibid.*
[422] *Ibid.*
[423] STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale*, *op. cit.*, p. 30.
[424] CAMUS Albert, *op. cit.*, p. 203.

de la part de la société française pour ne pas avoir respecté ses préceptes plutôt que comme un sacrifice de Meursault qui meurt pour les péchés de ses semblables, en suivant la lecture d'Arthur Scherr. Effectivement, une fois la sentence prononcée, Meursault peut enfin lire de la considération sur les visages qui jusque-là le jugeaient négativement, et les gendarmes deviennent tout à coup « très doux[425] » avec lui. Vu le cadre du récit, une telle attitude s'expliquerait par un sentiment de gratitude envers l'homme qui, en étant condamné à mort pour un crime somme toute banal dans le contexte colonial, purge la peine capitale au nom de tous les siens. Cette vision de la condamnation rejoint également l'analyse de Dominique Rabaté qui décèle en Meursault dans sa notice de *L'Étranger* du *Dictionnaire Albert Camus* une sorte de péché originel qui résiderait dans l'occupation de l'Algérie par les « Blancs ».

Il y a dès lors ambivalence entre l'opposition de Meursault au monde qui l'entoure et sa complicité avec Raymond, qui représente une catégorie de colons des plus condamnables. Elle trouverait son explication dans l'insensibilité de Meursault aux problèmes éthiques qui l'entourent. Il répond par la négative quand Raymond lui demande s'il n'est pas dégoûté par l'attitude de Salamano envers son chien ; par transfert (à la suite de la métaphore que nous avons suggérée plus haut), il exprime ainsi son indifférence à l'oppression coloniale. En aidant activement Raymond à perpétuer celle-ci au travers de ses actions moralement répréhensibles, il démontre une fois de plus son impassibilité face à la situation.

Enfin, c'est grâce à la réception active du roman que nous pouvons saisir la prégnance d'un problème colonial dans *L'Étranger*. Nous ne répéterons pas tout ce qui a déjà été énoncé plus haut sur les écrits de Salah Guemriche et de Kamel Daoud (*cf.* l'analyse de la réception active), retenons simplement que l'existence même de leurs romans respectifs démontre l'inévitabilité d'une réaction algérienne engendrée par le livre sur le sujet colonial. Le roman du deuxième auteur amène toutefois une repartie intéressante quant au motif solaire : Haroun dit de son frère qu'il était « l'ami du soleil[426] » pour mieux l'opposer à son meurtrier, ce qui pointe du doigt l'inadéquation d'un colon sous le soleil africain pour mieux y dénoncer sa présence.

Tout compte fait, il semble que la question coloniale ne soit pas au centre du roman, et que le relai de cette abstraction du contexte socio-historique et des stéréotypes y étant associés par la première réception, dans la mesure où ils n'étaient pas dénoncés ni même soulevés, suscite aujourd'hui bien des réactions (justifiées). Certains stéréotypes, comme l'aspect

[425] *Idem*, p. 204.
[426] DAOUD Kamel, *op. cit.*, pp. 16-17.

misérable des « Arabes » souligné par leur port du bleu de chauffe qu'a soulevé Lamria Chetouani, semblent tellement ancrés qu'ils en défient la logique du récit : en effet, la victime de Meursault porte son inconfortable uniforme d'ouvrier un dimanche, sur la plage… En fait, *L'Étranger* n'est vecteur de l'idéologie coloniale que si le lecteur adhère sans sourciller aux tendances doxiques de la narration ; une fois celles-ci relevées, Meursault peut tout aussi bien être le Christ qu'un « héros païen ».

Conclusion

« Comprendre un livre, c'est savoir comment il a été lu[427] ». L'objet de notre enquête, à savoir une esthétique de la réception de *L'Étranger*, nous a donc permis d'en réaliser une analyse personnelle et d'éclaircir certaines difficultés. Comme en témoigne cette citation issue des vues des sociologues de la littérature, une théorie n'exclut pas les autres. D'ailleurs, il ne s'agissait pas de prouver la primauté d'une sur l'autre mais plutôt de se servir de celle de l'École de Constance pour mieux apprécier un chef d'œuvre dont la réception nous a prouvé qu'il recelait toujours plus d'aspects à découvrir.

Aussi notre lecture du roman reste-t-elle ouverte aux différentes interprétations, desquelles elle se sert pour répondre à sa question. La fusion des horizons alors réalisée a permis de remarquer que la réception de *L'Étranger* était largement influencée par des modes et des codes de lecture spécifiques, les uns influençant les autres. En effet, les lecteurs qui ont analysé le texte sous le biais de l'absurde se servaient de codes notamment issus de la philosophie existentialiste, et ceux qui adoptaient un mode de lecture plus politique faisaient quant à eux appel à des codes stéréotypés *a posteriori*, avec un regard critique sur ceux-ci. En outre, la majorité de la première réception faisait appel à ces codes stéréotypés de manière inconsciente, ce qui infléchissait alors leur observation pour la rendre, à nos yeux, d'autant plus riche.

Nous ne répéterons pas les conclusions d'ores et déjà tirées de chaque réception étudiée, mais soulevons de nouveau un aspect révélateur sur celles-ci : le point de vue auctorial. Celui-ci, adopté sans exception, infléchissait sûrement les modes de lecture choisis. Effectivement, alors que certains lecteurs défendent résolument le roman au regard de la question coloniale en se basant sur les qualités humanistes d'un auteur comme s'ils ne voulaient pas en ternir la réputation ou la mémoire, d'autres semblent déterminés à en briser le mythe. Dès lors, il s'avère que le point de vue de la « mort de l'auteur » que nous avons adopté permettrait de maintenir une certaine neutralité puisqu'il ne s'agissait que de faire parler la réception et le texte, et non de juger qui que ce soit. De plus, cette vision auctoriale parait avoir entravé les réserves qui auraient pu être émises quant à la préface de 1958, qui a largement influencé la réception ultérieure.

Cependant, relevons un caractère problématique de l'étude de la réception, à savoir celui même de la disponibilité de son examen. En effet, un défaut de la théorie de la réception

[427] FORD H George, *Dickens and his readers*, Princeton, 1955. Cité dans ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 113

consiste à n'avoir, comme corpus utilisable, que les lectures d'une élite intellectuelle et sociale. Ainsi, il n'était par exemple pas possible d'avoir accès au point de vue d'un Algérien contemporain à la publication du roman, ce qui aurait pourtant été très pertinent pour notre étude.

Par ailleurs, une analyse diatopique, en plus de l'axe diachronique que nous avons observé, aurait pu déceler bien de nouvelles considérations. L'importance de la préface de Connor Cruise O'Brien à son ouvrage sur Camus aurait par exemple pu être étudiée selon ses relais internationaux en contraste avec ceux de la francophonie. Également, une observation diatopique aurait permis de démontrer l'accentuation de l'écart qui peut être causée par la distance culturelle vis-à-vis de l'horizon d'attente.

Il semble du reste important de repréciser que ce mémoire ne prétend pas réaliser une esthétique de la réception complète de *L'Étranger*, laquelle réclamerait davantage de moyens. Il ne s'agit en effet ici que d'un prototype centré sur la question coloniale et sur la réception du roman sans avoir l'occasion d'en explorer l'aspect de réponse à une littérature précédente, en tant que réception active. Cette restriction volontaire permettait de baliser le travail d'analyse qui, autrement, aurait peiné à être uniformément intelligible.

La question coloniale représentait quant à elle une perspective particulièrement fertile puisqu'elle permettait, outre l'observation d'une réception active concrète de notre cas d'étude, celle d'une réception active plus générale, à savoir celle de la littérature postcoloniale à l'Algérianisme et à l'École d'Alger. Ainsi, cela autorisait un chiasme dans l'étude des deux réceptions, puisqu'une partie de l'horizon d'attente de la première a causé la réception active dans la deuxième. Toutefois, cette prise de position s'associait au désavantage d'un travail qui prenait le risque de ressembler à une « traque au racisme », ce qui n'était pas le but. En effet, si certains propos ont éventuellement pu faire croire le contraire par leur excès de passion, l'optique adoptée a tendu à rester fidèle à celle exposée dans la problématique : il s'agissait surtout de faire parler les non-dits. Bien sûr, l'intention de ce mémoire n'était pas non plus de « diaboliser » un texte dont la qualité n'est plus à démontrer, mais bien d'en enrichir la lecture.

En tout état de cause, il importe d'ailleurs de relativiser la « diabolisation » dont pourrait être victime le roman sous certaines plumes. En ce qui concerne la réception active de *L'Étranger*, relayons tout de même le propos de Guy Daninos qui précise dans son ouvrage sur les nouvelles tendances du roman algérien que l' « Algérien se plaint d'avoir longtemps souffert de la colonisation, mais n'a-t-il pas tendance à oublier que lui-même appartient à un

peuple colonisateur venu de l'Est et qui s'est heurté aux Berbères indigènes ? »[428] De notre côté, gardons-nous de tomber dans une tendance à l'empathie exagérée, souvent ralliée par le discours et les pratiques sociales du monde occidental, consistant à accorder une « prééminence sans contrepartie à la parole de la victime[429] ». Celle-ci risquerait d'aboutir à une déformation ou une occultation des faits, au détriment de la réalité, dans la recherche vindicative de responsables[430]. Aussi espérons-nous avoir évité cet écueil en gardant un esprit scientifique dans l'analyse et dans le choix des sources.

Finalement, ce travail est le fruit d'une réflexion qui a pu être développée grâce aux cinq années d'étude du parcours romaniste mais se veut également être un questionnement citoyen. En effet, il semble que l'Université ne devrait pas servir uniquement à l'acquisition de savoirs mais plutôt à encourager les étudiants à développer un engagement personnel au sein d'une société en mal de sens. C'est pourquoi, *via* un ouvrage scolaire, ce mémoire met en question un pan de la *doxa* littéraire et en vient à demander si l'on ne devrait pas revoir la façon dont est enseigné *L'Étranger* dans nos écoles. Effectivement, notre étude de la réception du roman a démontré à quel point l'occultation de la question coloniale pouvait être problématique et mener à une lecture prescriptive d'un côté, à une réception active légitimement revendicatrice de l'autre. Aussi, pour endiguer le relai perpétuel de codes douteux, ne pourrions-nous pas commencer par relever ceux-ci de manière systématique ?

[428] DANINOS Guy, *op. cit.*, p. 15.
[429] SULTAN Patrick, *La scène littéraire postcoloniale*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2011, p. 101.
[430] *Idem*, p. 102.

Bibliographie

Bibliographie primaire

CAMUS Albert, *L'Étranger*, dans CAMUS Albert, LEVI-VALENSI (dir.), *Œuvres complètes*, tome 1, *1931-1944*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 141-213.

DAOUD Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Paris, Actes Sud, 2014.

GUEMRICHE Salah, *Aujourd'hui Meursault est mort*, Tizi Ouzou, Éditions Frantz Fanon, 2017.

Bibliographie secondaire

Théorie

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, A. Colin, 2011.

AMOSSY Ruth, *Les idées reçues Sémiologie du stéréotype*, Paris, Fernand Nathan, 1991.

ANSEL Yves, « Pour une socio-politique de la réception » dans *Littérature*, n°157 (2010), pp. 93-105.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », dans BARTHES Roland, MARTY Eric (éd.), *Barthes : Œuvres complètes*, tome 2, *1966-1973*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp. 491-495.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2011.

ECO Umberto, *Lector in Fabula ou le Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1985.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

RABAU Sophie (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

Critique de *L'Étranger*

ANSEL Yves, *Albert Camus totem et tabou Politique de la postérité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

BARTHES Roland, « "L'Étranger", roman solaire », dans BARTHES Roland, MARTY Eric (éd.), *Barthes : Œuvre complètes,* tome 1, *1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, pp. 398-400.

BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de “L’Étranger” », dans BARTHES Roland, MARTY Eric (éd.), *Barthes : Œuvres complètes*, tome 1, *1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, pp. 60-63.

BLANCHOT Maurice, « Le roman de l’étranger », dans BLANCHOT Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 256-261.

CAMUS Albert « Préface à l’édition universitaire américaine » dans CAMUS Albert, LEVI-VALENSI (dir.), *Œuvres complètes*, tome 1, *1931-1944*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 215-216.

CHAMPIGNY Robert, *Sur un héros païen*, Paris, Gallimard, 1959.

CHETOUANI Lamria, « *L’Étranger* d’Albert Camus : une lecture à l’envers du stéréotype arabe », dans CHETOUANI Lamria et TOURNIER Maurice (dir.), *Mots. Les langages du politique*, n°30 (mars 1992), pp. 35-52.

GIRARD René, « Pour un nouveau procès de *L’Étranger* », dans GIRARD René, *Critiques dans un souterrain*, Paris, Librairie générale française, 1983, pp. 137-176.

GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, R. Laffont, 2009.

- GASPARI Séverine, « Meursault », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, R. Laffont, 2009, pp. 551-554.
- GROUIX Pierre, « Innocence », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, R. Laffont, 2009, pp. 416-418.
- PROUTEAU Anne, « Soleil », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, R. Laffont, 2009, pp. 847-848.
- RABATE Dominique, « *L’Étranger* », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, R. Laffont, 2009, pp. 289-295.
- REY Pierre-Louis, « Culpabilité », dans GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, R. Laffont, 2009, pp. 191-193.

GUERIN Jeanyves, *Albert Camus Littérature et politique*, Paris, H. Champion, 2013.

KAPLAN Alice, *En quête de* L’Étranger, trad. française Alice Yaeger, Paris, Gallimard, 2016.

QUINN Renée, « Le thème racial dans “L’Étranger” », dans DESGRANGES René (dir.), *Revue d’histoire littéraire de la France*, n°1 (janvier-février 1969), pp. 1009-1013.

REY Pierre-Louis, *L’Étranger : Camus : analyse critique*, Paris, Didier Hatier, 1970.

ROBBE-GRILLET Alain, « Nature, humanisme, tragédie », dans ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 45-67.

ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d’écrivain*, Paris, Seuil-France Culture, 2003.

SAÏD Edward W., *Culture et impérialisme*, trad. française Paul Chemla, Paris, Fayard Le Monde diplomatique, 2000.

SARRAUTE Nathalie, « De Dostoievski à Kafka », dans SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon : Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 9-52.

SARTRE Jean-Paul, *Explication de l'Étranger*, Paris, Librairie du Palimurge, 1946.

SCHERR Arthur, « Meursault's Dinner with Raymond : A Christian Theme in Albert Camus's *L'Étranger* », dans TIPPENS Darryl, *Christianity and Literature*, n°58, 2009, pp. 187-210.

Algérie et littératures (post)coloniales

ACHI Nacira, « Les systèmes d'expression dans le roman de Kamel Daoud Meursault. Contre-enquête : Vers une troisième écriture de la langue française », acte du colloque international de *Sémiotique et énonciation dans le roman africain francophone contemporain : entre* positionnements *d'auteurs et* formes *d'écriture* le 4/06/2019 à Liège, [à paraître].

ARROUYE Jean, « Némoz le colon entre "barbares indolents" et "francs pillards" », dans MARTINI Lucienne et DURAND Jean-François, *Écrivains français d'Algérie et société coloniale, 1900-1950 ; suivi de, Robert Randau*, Paris, Éditions Kailash, 2008, pp. 134-159.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back Theory and practice in post-colonial literatures*, New York, Routledge, 2002.

DANINOS Guy, *Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1979.

DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1978.

GHANI Merad, *La littérature algérienne d'expression française : approches socio-culturelles*, Paris, P.J. Oswald, 1976.

GIRARDET Raoul, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

GUIGNARD Didier, *L'abus de pouvoir dans l'Algérie coloniale (1880-1914) : Visibilité et singularité*, Nouvelle édition [en ligne], Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

LEPERLIER Tristan, « Camus et la "littérature algérienne" une notion stratégique dans l'espace littéraire francophone », dans *French Politics, Culture & Society*, vol. 35, n°3 (hiver 2017), pp. 68-90.

RIOUX Jean-Pierre, *La France coloniale sans fard ni déni : de Ferry à de Gaulle, en passant par Alger*, Bruxelles, André Versaille, 2011.

RUSCIO Alain, « Littérature, chansons et colonies », dans BLANCHARD Pascal et LEMAIRE Sandrine, *Culture coloniale : la France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement, 2003, pp. 67-80.

SARTHOU-LAJUS Nathalie et STORA Benjamin, « L'Algérie coloniale d'hier, miroir de la France d'aujourd'hui ? », dans *Études*, n° 1 (janvier 2016), pp. 7-18.
SEILLAN Jean-Marie, « Littératures coloniales et contraintes génériques », dans DURAND Jean-François, SEILLAN Jean-Marie, SEVRY Jean, *Le désenchantement colonial*, Paris, Éditions Kailash, 2010, pp. 28-50.
SENECHAL Christian, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques SFELT, 1934.
SIBLOT Paul, « "Cagayous antijuif". Un discours colonial en proie à la racisation », dans *Mots*, n°15 (octobre 1987), pp. 59-75.
STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale*, Paris, La Découverte, 2004.
STORA Benjamin, *La Guerre d'Algérie expliquée à tous*, Paris, Seuil, 2012.
SULTAN Patrick, *La scène littéraire postcoloniale*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2011.

Autres

DEMOUGIN Jacques, *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures : Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Librairie Larousse, 1985.
LAGARDE André et MICHARD Laurent, *XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1969.
SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.
SULEIMAN Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.