

LE SUJET ENCHAINÉ :
LE SUJET ABSURDE, PSYCHANALYTIQUE, ET LITTÉRAIRE
CHEZ ALBERT CAMUS ET JACQUES LACAN

by

Paul Joseph Cathcart

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements
for graduation with Honors in Foreign Languages and Literatures: French

Whitman College
2014

Certificate of Approval

This is to certify that the accompanying thesis by Paul Joseph Cathcart
has been accepted in partial fulfillment of the requirements
for graduation with Honors in Foreign Languages and Literatures: French.

Zahi Zalloua

Whitman College
May 1, 2014

Table

Introduction

<i>Qu'est-ce qu'un sujet ?</i>	1
<i>Camus, Lacan et le sujet</i>	5

Partie I: Le sujet absurde camusien et le sujet psychanalytique lacanien

<i>Sisyphé</i>	7
<i>Le fonctionnement du Je</i>	10
<i>Structures analogues de sujet absurde et lacanien : la qualité d'être enchainé</i>	13
<i>Sujets Mythiques</i>	17

Partie II : Le sujet littéraire de *L'Étranger*

<i>Introduction au texte</i>	18
<i>Comment concevoir généralement le sujet littéraire de <i>L'Étranger</i></i>	19
<i>La situation du texte dans son cadre critique contemporain</i>	20
<i>Une lecture des analyses de Robbe-Grillet et Sartre</i>	24
<i>Une analyse de la métaphore comme elle est déployée dans <i>L'Étranger</i></i>	29
<i>Le fonctionnement de la métaphore dans le cadre du roman entier</i>	35

<u>Conclusion</u>	38
-------------------------	----

<u>Bibliographie</u>	42
----------------------------	----

Introduction

Qu'est-ce qu'un sujet ?

Les théoriciens littéraires français de la deuxième moitié du vingtième siècle se servent souvent du terme *sujet* dans des contextes qui sont toujours en rapport assez étroit, mais avec des significations parfois diverses. Le cadre de ce travail ne permet pas un résumé exhaustif, encore moins détaillé, de ces théories et comment elles interagissent. Cependant, il est toujours utile de remarquer l'étendue de l'importance du sujet à ces théories, aussi bien que pour démontrer la diversité de son application. Pour accomplir ces deux objectifs, on rend compte, dans les termes les plus sommaires et succincts que possible, du rôle du sujet dans les théories de Louis Althusser, Jaques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Georges Poulet, et Jacques Lacan.

Les théories des trois premiers se visent à la destruction du sujet, respectivement comme un instrument de l'idéologie, de la philosophie de *logos*, et d'une littérature d'expression. À la fin de son essai « L'idéologie et appareils idéologiques de l'État », Althusser explique que l'idéologie est fondée sur sa capacité à interpeller des individus comme des sujets (qui sont toujours déjà des sujets à cause de la présence éternelle de l'idéologie). Ces sujets sont formés par leur assujettissement au Sujet, la reconnaissance mutuelle entre le Sujet et le sujet, et la reconnaissance de soi en tant que sujet.¹ En se reconnaissant en tant que sujet, on s'inculque dans l'Idéologie. Chaque action est accordée un sens par sa situation à l'intérieur des rituels des appareils idéologiques de l'état. Selon Althusser, l'adoption de la subjectivité est alors, le moyen principal par lequel un sens figée est imposé sur le monde et les choses, et comment l'oppression du

¹ Althusser, *Positions (1964-1975)*.

prolétariat est achevée. Derrida trouve aussi que le sujet contribue à l'autocratie de sens. Dans son essai, « La Structure, le signe et le jeu », le *sujet* est inclut dans une liste des principes fondamentaux, (avec « essence, existence, substance . . . transcendantalité, conscience, Dieu, homme, etc. ») dont chacun sert à centrer des structures, par le fait d'exister en tant qu'un « être comme *présence*. »² Ce signifié final au centre du discours empêche la substitution libre des éléments de la structure et fige le sens qui est produit là-dedans. Le discours n'est plus reconnu en tant que tel ; il n'est plus un jeu, mais une présence, une actualité. Foucault, discute aussi du rôle de sujet dans la formation du sens d'une structure, mais la structure sur laquelle il se concentre spécifiquement est l'œuvre. À la fin de « Qu'est-ce qu'un Auteur ? » Foucault suggère une réforme de la conception du sujet. Il ne veut point considérer le sujet comme une source d'origine sur laquelle le sens d'un texte est fondé. Pour lui le sens n'appartient pas au sujet, car le sens précède le sujet à jamais. C'est par l'existence du discours et par sa structure que le sujet est permit d'exister.³ On peut résumer alors, les refus de ces trois théories, comme le refus du sujet en tant que source, ou en tant qu'essence.

Barthes, Poulet, et Lacan refusent aussi la possibilité de primordialité de l'individu dans la construction de sens, mais ils approprient le terme *sujet* de façons diverses qui nient une telle proposition et la remplace avec une autre qui l'explode. L'essai « La mort de l'auteur » de Barthes, est une dénonciation de l'auteur comme la source créatrice du sens de son œuvre. Il remplace l'idée de l'auteur créateur avec le scripteur qui n'est plus que sa main, qui n'est plus que l'acte d'inscription. La distinction est que « l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre

² Derrida, *L'écriture et la différence*, 411.

³ Foucault, *Dits et écrits Vol. 1*, 810–811.

que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne ». ⁴ Le sujet n'est en rien égalé à l'être humain, ou le « moi » qui est une « personne ». Non, le sujet n'est plus qu'une position dans le langage qui n'existe que dans le langage. Or, ce sujet grammatical précède la personne, car le langage la précède. Barthes ne fait pas l'erreur de supposer que ce « je » qu'on énonce signifie pas le « soi » qu'il prétend parfois à signifier. En évitant cette distinction, il nie absolument la validité du *sujet* comme présence qui transcende le langage, pendant qu'il rend compte de la présence continuée du sujet grammatical après la dislocation du sujet comme présence. On peut considérer la théorie phénoménologique de la lecture exposée dans l'essai « Phénoménologie de la conscience critique », comme l'exploration du sujet qui existe toujours dans le texte, même après une telle négation du sujet en tant que source du sens. Ce sujet inclut, mais dépasse aussi le sujet grammatical de Barthes. En théorisant le processus de lecture, Poulet reconnaît que des idées apparaissent dans sa conscience, qu'il les pense en tant que sujet, mais aussi qu'elles lui sont étrangères. Quand il accueille des idées en lisant un texte, « . . . je m'affirme comme sujet de ces idées, décrit-il, je suis le principe subjectif à qui ces idées servent pour l'instant des prédicats. »⁵ La transformation des signes en objets subjectifs mentaux dans l'acte de la lecture lui fait certainement le sujet de ses pensées, car c'est lui qui les pense, mais il ne les pense pas en tant que « lui-même. » Le « soi », « l'esprit sien », est déplacé par le sujet du texte, il envahit la conscience du lecteur. Le lecteur n'est donc plus que le *principe subjectif* dans lequel le sujet peut se loger provisoirement. Qui est le « je » énoncé par ce sujet ? On risque de le réduire à l'auteur, et, en se faisant, retomber dans la même conception du sujet comme la source du

⁴ Barthes, *Le bruissement de la langue*, 66.

⁵ Poulet, *La conscience critique*, 281.

sens du texte. Le sujet du texte ne correspond pas exactement à l'auteur, parce que le sujet de texte « ne peut être que dans l'œuvre, »⁶ mais les auteurs jadis discutés pourraient accuser Poulet d'une mise en valeur excessive du rôle de l'auteur en tant que la source du sens. Selon lui, « une infinité de connaissances biographiques, bibliographiques, textuelles ou généralement critiques me sont indispensables » pour la connaissance du sujet, bien que le sujet dépasse toujours de telles informations. Néanmoins, on peut considérer une telle concession de l'importance des telles informations comme une concession trop généreuse à la capacité de l'auteur à former le langage selon ses propres desseins. Mais il ne faut point ignorer que Poulet refuse définitivement la possibilité qu'aucun individu ne peut agir en tant que source. « Aucune idée n'est à personne. Les idées passent d'un esprit à l'autre comme passent de main en main des pièces de monnaie. Rien n'est plus erroné, par conséquent, que de vouloir définir une conscience par les idées qu'elle émet ou qu'elle adopte ».⁷ Peut-être les détails biographiques, bibliographiques, etc. sont utiles pour leur capacité à multiplier les sens d'un texte, plutôt que de servir à une tentative à la solidification du sens. Quant à l'origine, ou la possession du sens, on est rempli du sentiment de l'indifférence proposé par Foucault : « Qu'importe qui parle ? ».⁸ L'importance est située en éprouvant ce sujet, sans regard pour ce qu'il est. Il n'est que ce qu'il est : le sujet est singulier et indissociable du texte. La théorie psychanalytique de Lacan s'engage aussi avec une recherche continuée sur la subjectivité encore que ce soit d'une optique assez différente. L'interprétation que donne Derrida de comment la théorie psychanalytique de Freud

⁶ Ibid., 284.

⁷ Ibid., 280.

⁸ Foucault, *Dits et écrits Vol. 1*, 812.

s'attaque à la question de la subjectivité s'applique aussi bien à la question de comment fonctionner l'analyse de Lacan dans cette même confrontation avec le sujet. Selon lui, la critique de Freud déstabilise « la présence à soi, c'est-à-dire de la conscience, du sujet, de l'identité à soi, de la proximité ou de la propriété à soi. »⁹ Lacan accomplit une pareille disruption du sujet comme une présence à soi, par la situation de ce sujet dans le langage, ou la symbolique. Ce déplacement de sujet du centre ne le détruit pas, mais le redéfinit. Il ne peut plus être considéré comme essence. Le sujet existe encore, mais il n'appartient pas au vécu.

Une question reste irrésolue encore, comment concevra-on le sujet dans cet essai? On ne peut que suggérer un bricolage pour la réponse. Entreprendre à examiner le sujet poststructuraliste, c'est examiner la conscience dans le contexte de l'imaginaire et le réel, étant situé toujours déjà dans le symbolique. On doit donc se servir de chaque discours, en reconnaissant sa condition de n'être plus qu'un discours. On espère, par ce moyen, à arriver à quelques impressions du sujet, sans prétendant à le saisir dans sa totalité. Finalement on tente de concevoir le sujet qui dépasse une simple addition de ses objets. On cherche le sujet dont le texte est prédicat, non pas à prétendre exposer le prédicat comme sujet. Il faut penser celui qui pense, plutôt que penser à ses pensées.

Camus, Lacan, et le sujet

L'inspiration préliminaire de ce travail était de développer un portrait du sujet camusien selon le concept de sujet comme développé par la théorie psychanalytique lacanienne. L'ampleur d'une telle tentative dépasse de loin les limites d'un essai comme

⁹ Derrida, *L'écriture et la différence*, 412.

celui-ci et mes capacités analytiques. Pour limiter et focaliser alors l'étendu du travail, on concentra principalement sur quelques travaux de ces deux auteurs, qui par la force de leurs expressions sont souvent considérés comme des textes exemplaires de certaines modalités des œuvres totales des deux auteurs. On commencera avec « Le mythe de Sisyphe » de Camus, qui est considéré comme le point de départ pour la compréhension de sa théorie de l'absurde, qui mènera à notre concept du sentiment de l'absurde, ou la subjectivité absurde. Ensuite, on examinera « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (qui sera référencié dorénavant comme « Le Stade de Miroir » tout court) de Lacan qui est l'essai exemplaire de l'exposition du sujet lacanienne. On sondera les structures et formulations analogues entre ces deux textes, pour commencer à concevoir d'où le sujet absurde et le sujet lacanienne se rapprochent, et d'où ils sont distincts. Dans la deuxième partie du travail, on fera une lecture de *L'Étranger* de Camus, l'œuvre la plus renommée, pour essayer d'arriver à une appréciation de sujet du texte, comme il est situé par rapport à la théorie littéraire de son temps, le sujet absurde camusien, et le sujet psychanalytique lacanien. La grandeur de ces trois textes principaux dépasse en quelque sorte leur situation historique actuelle, et les insuffle avec une qualité mythique, alors la discussion finale se concentre sur l'importance d'une lecture qui se reconnaît en tant que mythologique.

Partie I : Le sujet absurde camusien et le sujet psychanalytique lacanien

Sisyphé

« Le mythe de Sisyphé » commence avec les déclarations emphatiques: « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécu, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie ». ¹⁰ Ces questions arrivent jusqu'au fondement de la philosophie, parce qu'elles exigent qu'on réfléchisse sur les conditions qui permettent l'existence de la philosophie. Si il ne vaut pas la peine de continuer à vivre, la philosophie s'arrêterait aussitôt. Mais ces questions sont aussi à la base de la philosophie car pour qu'on puisse formuler valablement une réponse à la question de la valeur de la vie, il faut connaître intimement la vie, et les sens qu'elle a. La quête pour cette connaissance est la visée ultime de la philosophie. La recherche de cette connaissance de la vie mène Camus à exposer ses pensées sur l'absurde. Après la mort de Dieu et la perte de foi résultant, le monde est dépourvu de toute valeur absolue. L'absurde est le produit de l'existence simultanée du désir insistant de l'homme pour la clarté et le sens, et de l'irrationalité assommante du monde. L'absurde est la relation essentielle entre l'homme et le monde, donc « L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. » ¹¹

Les mots, *l'homme désire la clarté et ne trouve rien que l'irrationalité au monde*, ont l'air d'un truisme moderniste. Mais la façon dans laquelle Camus critique le sujet humain, l'être comme présence, démontre la qualité démystifiante de son projet. Camus met le sujet à penser à soi. Quand l'esprit se met à penser à lui-même, il se sent tout bouleversé parce qu'il ne peut pas du tout saisir ce qu'il est : « . . . dès que la pensée

¹⁰ Camus, *Essais*, 99.

¹¹ Ibid., 113.

réfléchit sur elle-même, ce qu'elle découvre d'abord, c'est une contradiction. »¹² Bien qu'il se croie un, il est incapable de se définir comme une unité. Pour manifester cette contradiction Camus utilise une formulation d'Aristote qui démontre l'impossibilité logique d'achever une démonstration de la « vérité » absolue d'un ; les affirmations et les négations qu'il faut pour ce faire se multiplient jusqu'à l'infini. Chaque assertion n'a de sens qu'en référence à tout les autres. « Ce cercle vicieux n'est que le premier d'une série où l'esprit qui se penche sur lui-même se perd dans un tournoiement vertigineux. »¹³ À cause des paradoxes intrinsèques et inaliénables de l'esprit asservit à la raison, au premier mouvement de l'esprit, le monde d'unité nostalgique « se fêle et s'écroule : une infinité d'éclats miroitants s'offrent à la connaissance. Il faut désespérer d'en reconstruire jamais la surface familière et tranquille qui nous donnerait la paix à cœur. »¹⁴ Le désir pour une unité est une nostalgie pour le retour à une condition qui n'a jamais existé qu'en apparence. L'unité du sens n'est qu'une construction qu'on crée par l'abstraction des choses en termes de nos pensées, mais les choses en soi restent inconnues. Il décrit l'illusion de la maîtrise de sens en disant « De même tous ces sentiments irrationnels sur lesquels l'analyse ne saurait avoir de prise, je puis *pratiquement* les définir, *pratiquement* les apprécier, à réunir la somme de leurs conséquences dans l'ordre de l'intelligence . . . ».¹⁵ L'ordre d'intelligence est un système qui marche sans contradictions internes ; il fonctionne quand on accepte que ses termes signifient ce qu'ils prétendent à signifier, mais l'ordre de l'intelligence ne peut pas justifier ses significations en utilisant son propre langage. Par conséquent, l'homme qui existe en tant qu'un élément de cet ordre

¹² Ibid., 109.

¹³ Ibid., 110.

¹⁴ Ibid., 111.

¹⁵ Ibid., 105.

d'intelligence, « . . . se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une partie perdue ou l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. »¹⁶ Cette métaphore de l'acteur et son décor éclaire que la vie n'est plus qu'un artifice créé par l'homme et ses pensées. Après avoir reconnu cet artifice en tant que tel, il ne peut pas continuer à agir à l'intérieur de la raison sans en reconnaissant que ses actions dépendent sur sa suspension continuelle de l'incrédulité et le renouvellement de sa prétention. Sa vie n'est plus qu'une vraisemblance de réalité, construite par la raison. Camus exige de son lecteur

Il faut considérer comme une perpétuelle référence, dans cet essai, le décalage constant entre ce que nous imaginons savoir et ce que nous savons réellement, le consentement pratique et l'ignorance simulée que fait que nous vivons avec des idées qui, si nous les éprouvons vraiment, devrait bouleverser toute notre vie. Devant cette contradiction inextricable de l'esprit, nous saisirons justement à plein le divorce qui nous sépare de nos propres créations.¹⁷

Ce passage démontre l'impératif moral de la philosophie camusienne de l'absurde. Il ne faut pas consentir à l'ignorance, ou affirmer « la réalité de l'Un (quelque soit). »¹⁸ Cette « ignorance simulée » est l'acteur qui joue à l'étage et se prétend d'être chez lui ; il oublie qu'il joue. Mais en réfléchissant, on reconnaît que la réalité dépasse la raison. Il y a un au-delà de la raison, auquel nous appartenons actuellement. Nous n'existons pas dans l'artifice de l'étage. Il y a un divorce qui nous sépare nous et nos créations (la raison).

¹⁶ Ibid., 101.

¹⁷ Ibid., 110–111.

¹⁸ Ibid., 110.

En reconnaissant ce schisme, la conscience est éveillée et provoque la suite. « La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif . . . suicide ou rétablissement. »¹⁹ La suite qu'élit Camus est l'éveil définitif, le rétablissement. Il faut continuer de rester conscient de l'absurdité, et de ne pas retourner dans la chaîne de la vie machinale, qui consiste à continuer la quête de l'unité dans le monde qui est marqué par la division, la fracture, et la différence. Cette conscience persistante de l'absurdité est la révolte camusienne, la seule réponse justifiable à l'absurde.

Le sujet absurde camusien est alors celui qui éprouve qu'il existe, et qu'il n'appartient pas à l'ordre de la raison. Le sujet exprime : « Ce cœur en moi, je puis l'éprouver et je juge qu'il existe . . . Là s'arrête toute ma science, le reste est construction. Car si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir, et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts. »²⁰ Le sujet absurde camusien est capable de s'engager dans la raison, de se référer en tant que sujet, il se nomme « Je, » mais exprime aussi l'incapacité de cette nomination à l'épuiser. C'est le paradoxe de n'exister que dans le langage, mais de se croire toujours ailleurs.

Le fonctionnement de Je

Le stade du miroir commence quand l'enfant s'identifie, « au sens plein que l'analyse donne à ce terme »²¹, avec l'image qu'il voit dans la glace. Lacan intitule l'image avec laquelle l'enfant s'identifie un *imago*, qui n'est plus qu'un *Gestalt*, ou « une extériorité » unifiée. Il y a une grande déhiscence entre cet *imago* et l'expérience vécue

¹⁹ Ibid., 107.

²⁰ Ibid., 111.

²¹ Lacan, *Écrits I*, 90.

de l'enfant, qui éprouve son corps comme morcelé. Il ne peut pas localiser les sensations ou concevoir les limites entre lui et le reste du monde. Sa subjectivité est intrinsèquement divisée alors que l'imaginaire est dépeint . . .

comme *je-idéal* . . . Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, — ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance avec sa propre réalité.²²

Cette identification primaire préfigure, mais n'achève pas, la naissance de sa subjectivité telle qu'elle est conçue par Lacan : marqué par un schisme. On désire l'unification de l'*imago*, mais l'esprit de l'homme n'est pas structuré selon la même unité que son corps. Un dualisme (ou schisme) est établi entre le sujet idéal (le je) et le moi (la réalité du vécu). Cette division n'est pas réalisée dans sa plénitude jusqu'à la crise œdipienne pendant laquelle l'enfant fait la répression primaire qui forme l'inconscience, et dans laquelle l'enfant se reconnaît en tant que sujet individu et différencié des autres. Dans son essai « From Simone de Beauvoir to Jacques Lacan », le théoricien Toril Moi résume avec beaucoup de précision le processus qui mène à cette répression primaire, et comment elle structure désormais et définitivement le sujet. Avant la crise œdipienne de l'enfant, et pendant le stade du miroir, l'enfant existe dans l'Imaginaire où « . . . the child believes itself to be a part of the mother, and perceives no separation between itself and the world. In the Imaginary there is no difference and no absence, no identity and

²² Ibid., 90–91.

presence. »²³ Dans la crise œdipienne, le père intervient dans l'unité dyadique entre la mère et l'enfant, et refuse l'accès de l'enfant au corps de la mère. Cette destruction de l'unité imaginaire avec la mère a un double effet sur le sujet. Elle fait entrer à la fois l'enfant dans l'Ordre Symbolique, qui est gouverné par la Loi du Père, qui est constitué par le « non, » et la menace de la castration, et elle structure son désir autour du rétablissement de l'unité perdue. Mais, l'Imaginaire et l'Ordre Symbolique sont complètement irréconciliables, donc ce désir pour l'Imaginaire doit être réprimé parce que restant « . . . in the Imaginary is equivalent to becoming psychotic and incapable of living in human society. »²⁴ L'achèvement de ce désir, ou sa satisfaction, n'est pas du tout possible, parce que rien ne peut remplir le manque. Le désir et l'inconscience sont construits comme un langage ; ils sont des enchainements de signifiants aux signifiants qui ne peuvent jamais arriver à représenter un signifié pour créer une signification authentique. Le langage ne peut pas faire référence à une chose qui ne l'appartient pas. Des choses n'existent que dans le langage, et le langage n'est composé que de signifiants. Alors les signifiés n'existent pas en tant que tels. Donc Moi conclut très correctement que la mort est l'objet ultime du désir, parce que seulement l'anéantissement du sujet peut accomplir « . . . the final healing of the split subject. »²⁵

²³ Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, 99.

²⁴ Ibid., 100.

²⁵ Ibid., 101.

Structures analogues de sujets absurde et lacanien : la qualité d'être enchaîné

Le sujet absurde camusien et le sujet lacanien sont caractérisés par une division interne. Les deux sujets conçoivent une perte d'unité originelle qui est considérée ultimement comme un état fictif ou imaginaire. On peut noter qu'en ce respect, les deux évoquent la chute d'Éden comme dépeinte dans la mythologie Judéo-Chrétienne de la formation de l'homme. Dans les deux cas l'homme chute d'une unité avec la nature, où la connaissance parfaite de lui même et de son monde sont présents et de la même matière. Dans le cas de la théorie lacanienne, cette analogie est étendue au péché originel, et l'intervention de Dieu le Père, qui rompt l'unité dyadique entre l'homme et la terre sa mère. Cette comparaison à la bible est utile seulement pour démontrer l'ancienneté de la conception du sujet divisé dans la culture occidentale. Mais il ne faut pas pousser cette analogie trop loin et en abuser.

Continuons alors avec la lecture unifiée des théories camusienne et lacanienne. On peut considérer que les deux théoriciens exposent le même phénomène mais par des voies différentes. Camus l'aborde par une analyse dirigée sur son propre esprit, une interrogation du soi présent. Par contre, Lacan s'intéresse au dévoilement des mécanismes qui structurent le sujet. Ces deux approches démontrent les deux faces opposées d'une même médaille, et les deux n'existent que dans la mesure où ils sont soutenus implicitement par l'autre. Faisons compte de ces relations analogues entre les conceptions de Camus et Lacan, où dans chaque paire, le terme suivant peut être conçu comme une explication du mécanisme qui produit le premier : l'insensibilité des gestes machinaux de Camus et l'enchaînement des signifiants de Lacan — la nostalgie pour

l'unité fictive et le désir pour l'unité imaginaire avec la mère et le monde — l'absurde et le manque. Utilisons la première de ces paires pour démontrer la relation entre les termes de Camus et de Lacan. Selon Camus, la vie est marquée définitivement par « l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance. »²⁶ Ceci est surtout une *observation*, et la démonstration de cette observation est soutenue surtout par référence à son observation que la raison ne peut pas soutenir sans multiplier ses affirmations jusqu'à l'infini. Dans son essai « L'instance de la lettre, ou la raison depuis Freud », Lacan avance que chaque signifiant ne renvoie qu'aux autres signifiants ou « la chaîne signifiante. »²⁷ Il n'y a aucune barre saussurienne entre le signifiant et le signifié, parce que le signifié n'existe que dans le langage. Le langage perd sa fonction nominative/référentielle et garde seulement ses fonctions métaphoriques et métonymiques. Donc on peut concevoir cette théorie de Lacan comme une *explication* de l'observation de Camus. La vie et les actions qui la constituent sont privées de sens profond, parce que le sens est construit par le langage qui ne réfère qu'à soi même dans un enchaînement infini de sens, qui n'arrivera jamais à vraiment signifier ce qu'il prétend à signifier. Dans cet optique, la clôture du sens ne peut être qu'une prétention absurde.

On rencontre une similarité saisissante de terminologie des deux auteurs dans leur utilisation des termes chaîne, enchaînement, enchaîner, etc. Il faut, bien sûr, reconnaître le double sens du mot *enchainé*. Il y a le premier sens littéral, duquel Lacan se sert pour décrire le fonctionnement des signifiants, qui veut dire : « attaché par une ou plusieurs chaînes à quelqu'un ou à quelque chose. » Cette définition souligne surtout la qualité

²⁶ Camus, *Essais*.

²⁷ Lacan, *Écrits I*, 259.

d'être lié, et se diffère du deuxième sens figuratif qui est : « Privé de liberté morale, réduit à la soumission, assujetti. »²⁸ Camus utilise le terme « enchaîné » pour décrire la condition essentielle de l'homme : « Cette raison universelle, pratique ou morale, ce déterminisme, ces catégories qui expliquent tout, ont de quoi faire rire l'homme honnête. Ils n'ont rien à voir avec l'esprit. Ils nient la vérité profonde qui est d'être enchaîné. »²⁹ Camus utilise le terme dans son sens plein ; il se sert des deux sens également. On est indubitablement assujetti par l'absurde ; il n'y a aucune façon de la surmonter ou de l'échapper. On est prisonnier face à l'absurde. Mais Camus n'utilise point le mot « soumit » ou « assujetti » pour terminer sa phrase, il utilise « enchaîner » d'une manière qui se rapproche au sens lacanien, d'être dans une chaîne, ou d'être lié étroitement à une série d'éléments. On a déjà vu Camus utilisant le terme chaîne avant cette phrase, quand il parle des deux suites possibles après l'éveil, « le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif. »³⁰ Ici, le retour à la chaîne se réfère définitivement au retour à la poursuite incessante et inconsciente de l'unité dans un monde qui n'a qu'un sens hétéroclite. La chaîne insensible qui rend absurde la vie de l'homme est angoissante. Il faut noter que le symptôme de Lacan, l'effet du manque, se définit aussi par son existence enchaînée :

. . . Entre le signifiant énigmatique du trauma sexuel et le terme à quoi il vient se substituer dans une chaîne signifiante actuelle, passe l'étincelle, qui fixe dans un symptôme — métaphore où la chair ou bien la fonction sont prises comme

²⁸ “Le trésor de la langue française informatisé.”

²⁹ Camus, *Essais*, 113.

³⁰ *Ibid.*, 107.

élément signifiant — la signification inaccessible au sujet conscient où il peut se résoudre.³¹

Le désir d'unité imaginaire avec la mère, *le signifiant énigmatique de trauma sexuel*, doit être substitué pour un autre terme, parce qu'il est réprimé pendant la crise œdipienne. Cette substitution primaire, causée par la répression primaire, déclenche le symptôme qui est le déplacement métonymique du désir dans une chaîne d'actions qui ne résoudre jamais le désir catalysant. On arrive alors à éprouver la deuxième et la troisième paire de relation analogique entre le sujet camusien et le sujet lacanien — la nostalgie pour l'unité fictive et le désir pour l'unité imaginaire avec la mère et le monde — l'absurde et le manque (le symptôme). Encore une fois, on voit que la théorie de Lacan présente une *explication possible du mécanisme* qui produit l'effet observé chez Camus. La proposition, que le retour dans la chaîne de Camus est expliqué par le déplacement métonymique du désir dans la chaîne signifiante de Lacan, est renforcée par l'observation que les deux concluent respectivement dans le suicide et le désir de la mort (parce que Camus égale le retour dans la chaîne à une forme de suicide).

Le rapprochement du terme enchaîné chez Camus et chez Lacan est éclairci et approfondit dans la partie finale de *Le mythe de Sisyphe* qui est composé de la traduction fameuse du mythe actuel. Camus raconte que, selon Homère, Pluton envoya le dieu de la guerre pour amener Sisyphe en enfer parce qu'il ne pouvait supporter que Sisyphe « avait enchaîné La Mort ». ³² Pour sa punition en enfer, il est embesogné avec un travail enchaîné. Le double sens du terme *enchaîné* est remis au premier rang et donc apporté à l'attention du lecteur. Pour avoir enchaîné la mort, il est enchaîné par un travail

³¹ Lacan, *Écrits I*, 277.

³² Camus, *Essais*, 196.

enchaîné. Traduction : Pour avoir subordonné la mort, il est assujettit à un travail sans fin qui est l'articulation répétée de la tentative à l'achèvement d'un bout toujours illusoire. Le symptôme — la pierre — est déplacé continuellement — est roulée une fois après l'autre — dans une chaîne signifiante—dans un travail enchaîné. Mais suite à ce point survient la première contradiction entre les deux présentations des sujets : Sisyphé, le sujet camusien par excellence, est heureux, mais le sujet lacanien désire la mort. Le sujet camusien est saisi par une clairvoyance dans laquelle il est conscient de son destin : « Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. ». Sa conscience le rend « supérieur à son destin. ». Il sait que « tout n'est pas, n'a pas été épuisé. Elle chasse de ce monde un dieu qui y était entré . . . ». ³³ La suite qu'il élit est le rétablissement, non le suicide. Il refuse de faire de son destin (son symptôme) son Dieu : le sens unifié de sa vie. En tant que sujet, le sujet camusien excède chaque force totalisante. Est-ce qu'il est possible d'imaginer le sujet lacanien heureux avec son symptôme ?

Sujets mythiques

Le fait que Camus et Lacan fondent leurs philosophies de la subjectivité sur les mythes de Sisyphe et de Œdipe respectivement, déstabilisent leurs philosophies en tant que philosophies. Leur élément mythique est, à la fois, un geste à leur obligation envers la tradition narrative de l'occident et une invitation à reconnaître comment leurs philosophies agissent en tant que mythes qui cannibalisent et trahissent leurs mythes d'origine. Ces philosophies ne sont plus que des narrations de la vie intérieure des héros mythiques qui sont privés de noms et prétendus être universels. Il ne faut pas oublier que

³³ Ibid., 197.

ses grands hommes mythiques partagent leur qualité d'exemplarité, et leur manque de facticité, avec leurs homologues contemporains. Les deux types de sujet doivent être compris en tant que sujets narratifs, façonnés par le narrateur, et narrés à travers le langage. Leurs existences ne dépassent ni l'ordre symbolique, ni la page, et elles ne peuvent pas être prises comme les représentations exactes des entités actuelles.

En faisant une analyse du sujet littéraire camusien, comme il est présenté dans *L'Étranger*, on développera le vocabulaire nécessaire pour comprendre un sujet littéraire en tant que tel. La partie suivante de ce travail traitera ce sujet, en se servant des critiques de Sartre et Robbe-Grillet comme des points de départ pour notre compréhension des implications du style de la narration dans la création d'un éthos implicite dans un texte. Cette analyse sondera constamment les structures analogues déjà développées dans cette partie, avec la visée ultime d'arriver à une synthèse de ces mythologies dans notre compréhension du roman.

Partie II : Le sujet littéraire de *L'Étranger*

Introduction au texte

L'Étranger, publié en 1942, est un des romans les plus renommés du 20^{ème} siècle. Le texte a marqué un point de départ de la tradition romanesque, et a constaté une révolte contre la société avant la deuxième guerre mondiale. Que la renommée du texte dure pendant plus de soixante-dix ans, et que des lecteurs des générations multiples et variées continuent de se retourner vers ce texte, témoigne que le texte demeure toujours irrésolu. La question de la révolte de *L'Étranger* n'a jamais été formulée de façon satisfaisante (c'est à dire, finale, définitive, conclusive) par aucune critique parce que la signification

et la tenue du roman, et en particulier de son héros Meursault, demeurent à toujours ambiguës. On ne reprend donc pas le travail de Jean-Paul Sartre en entreprenant à faire une « explication de *L'Étranger*, » mais on se vise à approfondir la connaissance du sujet littéraire camusien en regardant *L'Étranger* comme « exemplaire » d'une modalité de son œuvre romanesque. On entreprend de tirer des conclusions à propos du fonctionnement du sujet littéraire camusien par une analyse soignée du texte et de la critique qui l'accompagne sans prétendre de produire une lecture exhaustive ou véridique au sens herméneutique.

Comment concevoir généralement sujet littéraire de L'Étranger

Ce sujet littéraire est constitué également du narrateur—celui qui raconte/médiatise à tout point notre relation à l'histoire—et du héros narré qui existe dans le monde de l'histoire. On n'a aucun accès à la réalité de l'histoire. On n'a que l'expression de cette réalité, la narration, qui dissimule la vraie connaissance du sujet narrateur de ce monde, intentionnellement ou involontairement, et aux degrés variables. En lisant, on apprend surtout de quelle façon le narrateur s'exprime, le fonctionnement principal du sujet de l'énonciation. Alors, pour développer une connaissance de ce sujet, il faut analyser comment Meursault le narrateur narre la réalité de son monde et de Meursault le héros. Cette analyse éclaircira comment le sujet fonctionne vis à vis de la symbolique. Mais, avant de fouiller les spécificités de la narration de Meursault dans *L'Étranger*, il faut regarder la théorie littéraire contemporaine à l'écriture de *L'Étranger* pour comprendre comment le style de narration en soi révèle la façon dans laquelle le narrateur se met en relation avec son monde.

La situation du texte dans son cadre critique contemporain

Dans son essai « Nature, humanisme, tragédie » Alain Robbe-Grillet expose l'humanisme apparent de la littérature de son temps, et son désir de se distancer de cet éthos en théorisant un « avenir réaliste. »³⁴ Selon lui, l'humanisme ne s'agit de plus « . . . que d'établir un rapport constant entre l'univers et l'être qui l'habite. »³⁵ Il y a une intimité entre le narrateur et le monde qu'il narre à l'extrême où l'un ne peut pas être distingué de l'autre. Les sentiments et les passions sont projetés ou extériorisés sur le monde dans un jeu du miroir dans lequel on ne peut plus localiser la source de signification. Cette pratique est problématique parce que « J'oublierais que c'est moi, moi seul, qui éprouve la tristesse ou la solitude ; ces éléments affectifs seront bientôt considérés comme la *réalité profonde* de l'univers matériel, la seule réalité . . . »³⁶ Ce jeu falsifie le vrai rapport entre l'être et l'univers, parce qu'il n'y a aucune profondeur des choses. Ce mensonge embrouille les éléments *subjectifs* avec les éléments *objectifs* du monde, et en se faisant, impose sur le vécu un déterminisme causal et une singularité qui ne lui appartiennent pas. Mais déjà un problème potentiel se relève ; si l'humanisme se définit comme le fusionnement du narrateur et son monde, et si on se fie à la définition jadis présentée qui exige l'unité de la narration et du monde de l'histoire, est-il nécessaire de considérer chaque narration comme humaniste ? Provisoirement, on répond, non ; si le narrateur constate la séparation entre lui et son monde, où par exclusion ne fait aucun lien

³⁴ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 55.

³⁵ Ibid., 49.

³⁶ Ibid., 51.

explicite entre lui-même et son environnement, le texte ne peut pas être classé de cette manière.

Selon Robbe-Grillet, l'humanisme envahi sournoisement un texte à travers la mise en jeu de la métaphore :

La métaphore, qui est censée n'exprimer qu'une comparaison sans arrière-pensée, introduit en fait une communication souterraine, un mouvement de sympathie (ou antipathie) qui est sa véritable raison d'être.³⁷

La métaphore prétend de ne pas faire plus que décrire, mais en fait elle transforme les objets en les anthropomorphisant, en leurs donnant des qualités et des capacités humaines. À cause de cet anthropomorphisme, on ressent une certaine similitude entre lui-même et les choses, et provoqué par cette similitude, on y construit une cohérence qui se nomme la nature, et cette nature est supposée miroiter celle du narrateur. Par ce moyen, le monde est investi d'un sens profond, et la réalité est remplacée avec une illusion toute figée. Or, même en niant la profondeur du sens dans le monde, la métaphore peut le transformer dans une autre forme d'intransigeance : celle de la tragédie. La tragédie est, à la fois, une concession de l'absence du sens, et une sublimation de cette absence en un manque : une condition essentielle. Dans la tragédie, on tombe alors dans le même piège que l'anthropomorphisme absolu car elle impose sur l'homme une nécessité qui n'est pas fidèle à l'actualité de l'expérience humaine. Malgré les lamentations de Robbe-Grillet à propos de la « quasi-totalité » de l'écriture de ses contemporains qui succombe à l'humanisme, sa description de *l'homme d'aujourd'hui*, exprime dans des termes abstraits comment il faut l'éviter. Face à « . . . cette absence de

³⁷ Ibid., 49.

signification, l'homme d'aujourd'hui . . . ne l'éprouve plus comme un manque, ni comme un déchirement. Devant un tel vide, il ne ressent désormais nul vertige. Son cœur n'a plus besoin d'un gouffre où se loger », ³⁸ et en regardant les choses qui l'entoure, « . . . son regard se contente d'en prendre les mesures ; et sa passion, de même, se pose à leur surface, sans vouloir les pénétrer puisqu'il n'y a rien à l'intérieur . . . ». ³⁹ « Nature, humanisme, tragédie » présente alors, une série de classifications que l'on appliquera maintenant à l'analyse de la narration dans *L'Étranger*.

L'année après la publication de *L'Étranger*, Sartre a publié un essai qui est intitulé avec une prétendue stérilité « Explication de *L'Étranger*. » La finalité et la totalité du terme explication ne démentent pas la tentative de l'essai, qui va aussi loin pour constater les raisons personnelles pour lesquelles « M. Camus » a écrit le roman. Mais en dépit de (ou, peut-être à cause de) l'orgueil de ce travail, Sartre nous offre une lecture très utile pour sa clarté et pour sa qualité extrême. Sartre présente *L'Étranger* comme une représentation du sentiment de l'absurde comme représenté dans *Le Mythe de Sisyphe*, et le *Mythe de Sisyphe* comme une représentation de la notion de l'absurde. Selon Sartre, la signification du roman est inséparable de l'essai, mais il admet « la gratuité du roman ». ⁴⁰ L'absurde explique la qualité irrésolue des motivations du meurtre commis par Meursault, parce que l'absurde résulte de la présence de l'homme dans le monde et de l'absence approfondie du sens dans le monde. Pour Sartre, une telle représentation de l'absurde exige une élision complète de chaque forme qui peut faire entendre un sens profond, et il prétend que Camus entreprend d'achever une absence

³⁸ Ibid., 53.

³⁹ Ibid., 48.

⁴⁰ Sartre, *Situations, I*, 106.

totale du sens dans son roman : « Toutes les phrases de son livre sont équivalentes, comme sont équivalentes toutes les expériences de l'homme absurde ; chacune se pose pour elle-même et rejette les autres dans le néant »⁴¹ Pour le faire Camus n'a pas organisé les phrases pour éviter « les liaisons causales »⁴² et a refusé tout anthropomorphisme comme « Un pont enjambait la rivière ».⁴³ Meursault le narrateur, est présenté donc comme un *homme d'aujourd'hui* de Robbe-Grillet, qui refuse chaque piège de l'humanisme. Mais suivant ces affirmations des techniques narratives qui tentent d'éliminer chaque élément humaniste, il admet qu'il y a de « . . . rares moments où l'auteur, infidèle à son principe, *fait* de la poésie . . . ».⁴⁴ Il décrit la présence de cette poésie comme si elle est ultérieure au texte, que c'est un excès de l'œuvre actuelle. Mais cette position est problématique, car il nie catégoriquement l'existence de chaque élément stylistique qui donne un sens approfondi au monde de l'histoire où à son héros, et ensuite il reconnaît, dans le style d'une réflexion momentanée (qui a peu d'importance), qu'il y a des exceptions à ce prétendu refus. Ensuite, en conservant cette analyse des tentatives stylistiques du narrateur, il les trouve tout à fait inadéquates pour achever leur visée :

Mais peu à peu l'ouvrage s'organise de lui-même sous les yeux du lecteur, il révèle la solide substructure qui le soutient . . . le livre fermé, nous comprenons qu'il ne pouvait pas commencer autrement, qu'il ne pouvait pas avoir une autre fin : dans ce monde qu'on veut nous donner comme absurde et dont on a soigneusement extirpé la causalité, le plus petit incident a du poids . . .

⁴¹ Ibid., 120.

⁴² Ibid., 118.

⁴³ Ibid., 119.

⁴⁴ Ibid., 120.

L'Étranger est une œuvre classique, une œuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde.⁴⁵

Une lecture des analyses de Robbe-Grillet et Sartre

Si Meursault le narrateur a vraiment extirpé soigneusement la causalité de son récit (s'il est *l'homme d'aujourd'hui*), et si son livre présente encore une histoire qui dépend entièrement d'une causalité sous-textuelle ou structurelle, l'argument de Sartre n'arriverait à une telle contradiction. Mais comme Peter Schofer reconnaît dans son essai sur *L'Étranger*, « The Rhetoric of the Text : Causality, Metaphor, and Irony », « . . . Meursault is quite capable of observing, understanding, and inferring causes ».⁴⁶ Meursault démontre cette capacité quand il s'assied sur son balcon en regardant des passants dans la rue le lendemain de l'enterrement de sa mère. Il démontre une appréciation pour les petits détails, et comment ses détails fonctionnent pour expliquer les sentiments et les actions des personnes. En voyant un vieil homme avec « un canotier, un nœud papillon et une canne à la main . . . [il a compris] pourquoi dans le quartier on disait de lui qu'il était distingué »⁴⁷ et, voyant des « jeunes gens du faubourg » qui sur la rue « [il a] pensé qu'ils allaient aux cinémas du centre. C'était pourquoi ils partaient si tôt et se dépêchaient vers le tram . . . ».⁴⁸ Or, dans les premières deux pages, Meursault explique trois événements avec une logique équivalente à la formulation : événement *A* s'est passé « à cause de » *B*. Le premier est quand il éprouve une fatigue en route vers l'asile : « Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots,

⁴⁵ Ibid., 120–121.

⁴⁶ *Albert Camus's The Stranger*.

⁴⁷ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, 1140.

⁴⁸ Ibid.

à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi ». ⁴⁹

Et pendant les occasions suivantes, il réfléchit sur l'état psychologique de sa mère :

« Dans les premiers jours où elle était à l'asile, elle pleurait souvent. Mais c'était à cause de l'habitude. Au bout de quelques mois, elle aurait pleuré si on l'avait retirée de l'asile.

Toujours à cause de l'habitude. » ⁵⁰ Les exemples où Meursault démontre une telle reconnaissance de la causalité débordent des limites de ce travail, mais pour vraiment comprendre la multitude il faut qu'on se satisfait avec des chiffres crus. Le terme « pour quoi » apparaît 32 fois, il y a 16 phrases qui utilisent le terme « cause » pour expliquer un lien causal de quelque sorte, et 63 instances de « parce que » / « parce qu'il » / « parce qu'elle » etc. Les termes de l'argument de Sartre sont radicalement sapés de leur force, parce qu'il n'y a pas de principe de bas évident d'un monde extirpé de causalité duquel Camus erre dans les élans poétiques, mais un texte où la causalité y est partout mêlé. Que le texte n'achève pas la visée proposée dans son essai n'est pas le résultat d'un manque de cohérence interne dans le roman, mais le résultat de son imposition d'un éthos « absurde » qui ne correspond pas à l'actualité du texte. Sa conclusion finale, que le roman dépend de la causalité temporelle et physique pour rester soi-même, n'est aucunement minée par la découverte des liens causals dans le texte, mais actuellement fortifiée.

Cependant, on peut défendre les termes de cette thèse de Sartre (que Camus extirpe la causalité) si on limite l'extirpation de la causalité en général à l'extirpation d'une causalité approfondie (développée plus d'une ou deux couches) à propos des sentiments et actions de Meursault. Peter Schofer suit une telle adaptation des termes en

⁴⁹ Ibid., 1127.

⁵⁰ Ibid., 1128.

observant que, « If he can draw conclusions seated on his balcony, at a distance from the participants, he does not show the same abilities when it comes to his own feelings and emotions ». ⁵¹ Meursault le narrateur n'interroge jamais les raisons psychologiques des sentiments et des actions de Meursault le héros. Schofer utilise la scène où Meursault écoute Salamano en pleurant comme un exemple de refus du narrateur à exposer les raisons profondes de ses sentiments. Après avoir reconnu que Salamano pleurait, Meursault écrit, « Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé à maman. Mais il fallait que je me lève tôt le lendemain. Je n'avais pas faim et je me suis couché sans dîner » ⁵² On ne peut pas déchiffrer si son ignorance de la cause est actuelle ou prétendue, mais c'est certain qu'il éprouve l'existence d'une cause malgré son incapacité à la définir. Or, le « mais » qui commence la phrase suivante indique un choix conscient de ne point s'interroger sur la suite causale, un choix qu'il accomplit en substituant cet objet de pensée avec un autre sans valeur émotionnelle. Aussi, cette substitution lui sert convenablement en tant qu'excuse pour devenir inconscient aussitôt en dormant. Après que cette substitution soit faite, dans la dernière phrase, il n'a aucune reconnaissance de causalité. Il ne remarque pas qu'il puisse exister une raison pour son manque d'appétit. Cet exemple est exceptionnel, parce qu'il constitue à la fois l'admission de l'existence d'une causalité émotionnelle et le refus d'exposer cette causalité. Dans la majorité des instances où Meursault ressent une émotion ou un sentiment vif, toute causalité psychologique est niée par l'absence complète de tout type de causalité, ou par une substitution avec une causalité physique comme l'exemple déjà cité de sa fatigue en route vers l'asile.

⁵¹ *Albert Camus's The Stranger*, 128.

⁵² Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, 1154.

Mais qualifiant ainsi les limites de la définition de causalité, la deuxième moitié de la thèse de Sartre, qu'on comprend à la fin de lecture qu'il y a une causalité soutenant le roman entier, est minée. Comme Sartre reconnaît : « *L'Étranger* n'est pas un livre qui explique : l'homme absurde n'explique pas . . . ». ⁵³ On peut résumer la critique de Sartre ainsi : la conclusion de Sartre dans son « Explication » est soutenable si ses termes ne sont pas justes, et si ses termes sont justes, sa conclusion est insoutenable. En effet, c'est l'extrémité de son analyse qui le rend impossible à soutenir.

Robbe-Grillet prend une position extrême envers *L'Étranger*, et il conclut son analyse en le dénonçant comme une œuvre humaniste, mais pour des raisons exactement opposées à celles de Sartre. Tandis que Sartre prétend que Meursault le narrateur refuse la causalité, la métaphore, et l'anthropomorphisme, Robbe-Grillet accuse Meursault le narrateur d'avoir déployer ces formes. Il décrit,

Aussi le livre n'est-il pas écrit dans un langage aussi *lavé* que les premières pages peuvent le laisser croire. Seuls, en effet, les objets déjà chargés d'un contenu humain flagrant sont neutralisées avec soin, et *pour des raisons morales* . . . A coté de cela nous découvrons, de plus en plus nombreuses à mesure que s'approche l'instant du meurtre, les métaphores classiques les plus révélatrices . .

.⁵⁴

Robbe-Grillet est très conscient de l'élosion sélective de la causalité jadis discutée par rapport à l'argument de Sartre. Cette neutralisation opérée soigneusement par Meursault est celle des liens causals de sa vie intérieure. Ce contenu émotionnel et sentimental est la série « d'objets déjà chargés d'un contenu humain flagrant. » Mais, constatant que ces

⁵³ Sartre, *Situations, I*, 106.

⁵⁴ Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, 57.

objets sont *déjà* chargés d'un contenu humain implique qu'ils ont été ainsi avant leur entrée dans le texte, et une telle implication accorde à ces objets des rôles privilégiés. Ces objets ont une importance humaine alors que les autres sont neutres. La profondeur est leur nature, et Camus doit opérer sur ces objets pour les aplatir. L'implication qu'une chose a du sens avant qu'elle soit ainsi inculquée par le narrateur, mérite d'être notée pour sa dissonance avec le discours auquel elle appartient. Mais l'importance principale est qu'il reconnaît que la causalité n'était extirpée du texte que dans l'absence de toute réflexion approfondie sur le héros par le narrateur. Or, pendant que le texte se déroule vers la scène du meurtre, la métaphore commence à envahir le texte. Robbe-Grillet reconnaît la folie de Sartre en ignorant l'importance de la métaphore.

Sartre a sans doute remarqué ces passages, mais il pense que Camus, « infidèle à son principe, fait de la poésie. » Ne peut-on pas dire, plutôt, que ces métaphores sont justement l'explication du livre ? Camus ne refuse pas l'anthropomorphisme, il s'en sert avec économie et subtilité, pour lui donner plus de poids.⁵⁵

Dans la scène climatique du meurtre, le soleil est anthropomorphisé par une série de métaphores violentes. Meursault tire parce qu'il ne peut plus supporter la brûlure de cette attaque. Ainsi, « Le monde est accusé de complicité d'assassinat ».⁵⁶ La notion que cette complicité explique le meurtre est renforcée explicitement et sans aucune métaphore quand Meursault le narrateur rapporte que, pendant son procès, son héros avait répondu à une requête de « préciser les motifs qui avait inspiré » son acte en disant « . . . que c'était

⁵⁵ Ibid., 58.

⁵⁶ Ibid.

à cause de soleil ». ⁵⁷ C'est vrai que le soleil est l'explication du crime, et c'est aussi vrai que le soleil explique ce meurtre seulement parce qu'il est anthropomorphisé. Mais quand Robbe-Grillet demande au rhétoricien si « ces métaphores sont justement l'explication du livre, » ce n'est pas clair ce que cela veut dire. Est-ce qu'il y a une signification sous-entendue dans le texte de laquelle le soleil est représentatif comme métonymie ? Est-ce que c'est simplement la présence du soleil en tant que métaphore qui est, en soi, la raison du meurtre ? Ou est-ce que le soleil n'a aucune autre fonction que de remplacer un questionnement approfondi de la causalité émotionnelle de héros ? Pour répondre à ces questions il faut situer les métaphores de la scène meurtrière dans leurs contextes stylistiques et narratifs du reste du roman.

Une analyse de la métaphore comme elle est déployée dans L'Étranger

Robbe-Grillet rejette *L'Étranger*, pour des raisons morales dogmatiques, parce qu'il contient des métaphores, sans analysant le fonctionnement de ces métaphores dans le contexte plus large du roman entier. Est-ce qu'on peut nommer humaniste un texte qui déploie des métaphores pour démontrer leur incohérence ultime? Comme Schofer éclaire, si on lit le texte littéralement, il n'y a aucune explication des motifs profonds donnés pour ses sentiments ou ses actions. Comme la fatigue qu'il éprouve en route vers l'asile, le soleil semble être l'agent principal d'un ordre causal physique qui ne correspond pas à la profondeur impliquée dans un crime aussi extrême que le meurtre. Il y a alors une tension qui est établit dans le texte entre le sens littéral qui refuse absolument une profondeur de sens, et la croyance qu'une raison doit exister. Le désir pour cette raison

⁵⁷ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, 1198.

est nourri sournoisement, jusqu'au moment du meurtre, par une série de détails qui fondent une lecture métaphorique, sans utiliser explicitement la forme stylistique de la métaphore. Selon Schofer, lue dans son contexte immédiat, la première phrase, « Aujourd'hui maman est morte » est une « subtle indication that under the broken causal strands there lurks a metaphorical reading of the entire novel ». ⁵⁸ La causalité est détruite dès le premier moment, par la glissade du temps présent au temps passé, et la suggestion deux fois répétée dans le premier paragraphe que c'était « peut-être hier » n'inspire qu'une réticence à prendre cette phrase préliminaire littéralement. Cette lecture métaphorique « sees the novel in light of the first sentence, the death of a mother. As the narrator relives the past as though it were the present, he creates a double text. As we read the text before our eyes, we are asked to perceive the events in light of the mother's death 'today' . . . » ⁵⁹ La lecture métaphorique est ajoutée à la lecture littérale, mais elle ne la remplace pas. Dans cette optique, chaque phrase est faussée par l'absence de sa mère, pendant que la lecture littérale refuse d'accorder cette absence aucune valeur causale profonde. Ainsi, chaque fois que la mort de la mère est refusée une présence à la couche littérale du texte, la tension entre les deux textes s'accroît. Cette tension est finalement brisée au moment sur la plage où Meursault le narrateur reconnaît que « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous le peau. » ⁶⁰ Bien que ce ne soit pas une reconnaissance explicite de la relation causale entre la mort de sa mère et la douleur qu'il éprouve, « Meursault clearly establishes a metaphorical relationship between the scene of

⁵⁸ *Albert Camus's The Stranger*, 132.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, 1168.

the murder and the funereal ». ⁶¹ Dans les deux scènes il y a la même relation causale physique entre le soleil et la peine qu'il éprouve dans sa tête. Dans cette réflexion il y a un point d'intersection momentanée des deux couches de lecture, et cette intersection prend la forme du déclenchement littéralement violent du meurtre.

Il ne peut pas exister une lecture définitive du contenu de cette lecture métaphorique, parce que son existence est toujours virtuelle, sous-entendue, impliquée. Mais dans sa critique « *L'étranger* : A Lacanian Reading » Ben Stoltzfus fait une lecture détaillée du lexique métaphorique de la narration, qui peut aider à éclairer une série d'évocations que le texte provoque. Pour Stoltzfus, cette lecture métaphorique est une manifestation du déplacement du désir inconscient pour l'unité avec la mère, et la reconstitution de la scène primaire (la crise d'Œdipe), où la mère et le père s'allient pour interdire cette unité imaginaire à l'enfant (Meursault). Comme jadis discuté dans l'introduction, après l'ascension au langage, ou la construction du sujet à son entrée à l'ordre symbolique, l'unité éprouvée par l'enfant avec la mère est toujours interdite, mais le désir pour cette unité continue dans des déplacements métonymiquement enchaînés. La première phrase du roman exige que le lecteur se rappelle constamment de l'absence de la mère, et, en ce faisant, elle constate la qualité inachevable du vrai objet de désir. Pour le sujet lacanien et camusien littéraire, « Aujourd'hui maman est morte » n'est pas une constatation d'un fait historiquement localisable, mais plutôt une déclaration de la condition essentielle qui structure l'économie de son désir de manière inconsciente. L'actualité de cette séparation primaire est respectée partout au niveau du sens littéral, mais pendant que le texte se déroule, les atteintes à une réunification métaphorique

⁶¹ *Albert Camus's The Stranger*, 134.

s'additionnent à une lecture métaphorique peu ambiguë dans laquelle *la mer* devient une métonymie pour *la mère*, et *le soleil* devient une métonymie pour le père aux sens lacaniens de ces termes. Le lendemain de l'enterrement de sa mère, Meursault le héros s'est baigné dans la mer, où il a retrouvé Marie Cardona, avec qui il commence une relation sexuelle ce même jour. Cette excursion forme une relation explicite entre l'eau, la sexualité, et la proximité physique au corps féminin.

Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins. J'étais encore dans l'eau quand elle était déjà plat à ventre sur la boue. Elle s'est retournée vers moi . . . j'ai laissé aller ma tête en arrière et je l'ai posée sur son ventre . . . Sous ma nuque, je sentais le ventre de Marie battre doucement.⁶²

Meursault le narrateur raconte son contact avec le ventre et les seins de Marie, les parties du corps les plus marquées de signification maternelle. Le ventre est le site d'unité physique actualisé de l'enfant et la mère avant la naissance de l'enfant, et les seins sont les sources nourrissantes de la vie pour le nouveau né. Pendant qu'il se plonge dans l'eau rafraîchissante, Meursault revisite ces sites maternels avec une sensualité presque explicite. En se mettant la tête sur son ventre, il démontre qu'il se focalise sur son corps à l'exclusion de tout autre aspect de sa personne. Dans cette intimité physique, ses sensations sont mêlées avec les agitations de son corps. De plus, la femme s'appelle Marie, qui est le prénom de la mère de Jésus, la mère exemplaire de la société occidentale. Malgré ces évocations de la maternité, il n'utilise point le mot *la mer* pour décrire le plan d'eau dans lequel ils nagent dans cette scène. Peut-être que l'homonyme, côte à côte avec la sexualité de la scène aurait évoqué trop explicitement la qualité

⁶² Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, 1138.

œdipienne de la scène. Or c'est exactement l'absence d'exposition explicite qui facilite le fonctionnement d'un tel déplacement du désir. Cette scène établit, alors, un lien métonymique fort entre *la mer* et *la mère* de Meursault. Cependant, il faut noter que *la mer* ne représente pas spécifiquement le personnage auquel Meursault fait référence en tant que « maman. » *La mère* et *la mer* représentent l'unité perdue avec la mère et tout l'environnement dans l'entrée de l'ordre symbolique. Les manifestations de ce désir pour *la mère/la mer* représentent, alors, un désir pour l'abolition de son identité en tant que telle, et un retour à la vie avant son entrée dans le symbolique. Ou comme Stoltzfus le formule : « The displaced object of Meursault's love is the world, since the absurd, as Camus defines it, is that irreparable rift between man and the world—between man's rage to live and the world's inability to fulfill that passion ». ⁶³ Dans ce sens, les théories de Camus et Lacan se diffèrent seulement puisque celle de Lacan postule l'existence actuelle de cette unité primordiale (bien qu'elle soit imaginaire), tandis que Camus rejette la possibilité d'avoir expérimenté une telle unité en tant que fiction de la nostalgie. Mais après l'entrée dans l'Ordre Symbolique, le sujet lacanien est constitué par les mêmes désirs et se heurte à la même incapacité à se satisfaire du sujet camusien.

Meursault le narrateur emploie le mot *mer* dix-sept fois dans le roman, et quatorze de ces usages appartiennent aux sept pages qui comprennent la scène qui mène au meurtre. Or, il utilise le mot *mère* ou *maman* au moins une fois toutes les six pages, et normalement une fois toutes les deux pages dans le reste du texte. Mais dans ces sept pages, il ne s'en sert pas du tout. Pendant la durée de cette scène, la *mère* littérale est remplacée métaphoriquement par *la mer*, mais cette *mer* n'offre plus la satisfaction

⁶³ Stoltzfus, "L'étranger: A Lacanian Reading," 521.

corporelle et sexuelle de la scène du bain. La mort de sa mère et le gouffre entre lui et son corps sont réalisés. Ici, le déplacement autrement constant de son désir est entravé par l'interruption oppressive du soleil. Le soleil et la mer s'allient dans un anthropomorphisation violent qui l'attaque. Décrivant la scène, le narrateur écrit : « C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable qui se prolongeait ici. Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancé plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal brûlant ».⁶⁴ Le temps cesse de passer, le monde devient un enfer figé où la *mer* se transforme en une entité hostile et inaccessible, possédée et transfigurée par le soleil qui l'avait pénétré avec son ancre. Le soleil est, donc une métonymie pour le père, le maître de l'Ordre Symbolique. Cette métonymie est renforcé par l'homonyme entre symbole/cymbale quand Meursault exprime qu'il ne sentait « plus que les cymbales de soleil » sur son front.⁶⁵ Meursault veut échapper du pouvoir de l'Ordre Symbolique, et la source représente son « envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil, l'effort et les pleurs de femme, envie de retrouver l'ombre et son repos ».⁶⁶ Ce qu'il cherche dans la source est ce qu'il a trouvé auparavant dans *la mer*. Or, il veut retourner dans l'utérus, cet environnement aqueux où il peut retrouver le murmure de l'eau, l'ombre, et le repos. Mais sa voie est empêchée par l'Arabe et son couteau. En fait, c'est le reflet du soleil sur le couteau qui l'immobilise. Il décrit que « La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front ».⁶⁷ Mais comme le double sens du mot lame le représente, le soleil ne pousse Meursault à l'extrême déclenchement de meurtre que par sa maîtrise de la *mère*

⁶⁴ Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, 1167.

⁶⁵ Ibid., 1168.

⁶⁶ Ibid., 1167.

⁶⁷ Ibid., 1168.

et par son interdiction d'y accéder. Comme Stoltzfus expose, c'est la collusion entre la *mer* et le soleil qui force Meursault à faire face à son incapacité de posséder sa mère comme son père le peut. Le soleil domine tout, et il n'y a aucun moyen d'échapper aux cymbales du soleil parce que sa relation à la mère est médiatisée par rapport à Non de Père.

Le fonctionnement de la métaphore dans le cadre du roman entier

Mais il faut rappeler que cette lecture métaphorique du texte se limite à sa première moitié, et qu'il n'est qu'une demie partie du double texte vis à vis de sa lecture littérale. C'est à dire qu'il ne faudrait pas réduire le texte à cette lecture métaphorique en même temps qu'il ne faut pas l'ignorer. Comment est-ce que cette lecture fonctionne quand elle est située dans le contexte du roman entier ? Le procès de Meursault, qui constitue la première moitié de la deuxième partie, est un resserrement du texte sur soi-même, où les mêmes actions sont racontées encore, à travers le compte de Meursault sur l'interprétation de l'avocat général. Le fonctionnement implicite de l'avocat général est d'attribuer des raisons aux actions de Meursault et d'y exposer les motifs de son crime. Le procès impose, alors, une signification au meurtre qui doit être absurde. Chaque attribution du sens est absurde parce que le texte n'a permis aucune reconnaissance d'un sens approfondi des actions et des ressentiments de Meursault au niveau littéral de l'histoire. La lecture métaphorique du texte existait simultanément avec l'histoire littérale aux yeux du lecteur, et elle a présenté une justification approfondie des actions de Meursault le héros, mais c'est précisément parce que cette lecture dépend de

l'existence et de la structure du texte en tant que texte, que cette lecture est inaccessible à l'intérieur de l'histoire littéraire.

Sartre évoque le problème de l'accès à la réalité de l'histoire, et la capacité des personnages à attribuer des interprétations qui correspondent à cette actualité dans son analyse de la « justice absurde ». Selon lui, « l'impression d'une justice absurde » existe chez le lecteur et dépend d'une reconnaissance du décalage entre les « conclusions de l'avocat général et les véritables circonstances du meurtre. » Pour comprendre *les véritables circonstances du meurtre*, il faut comprendre comment l'évènement est passé dans l'actualité du monde de l'histoire, le vécu de ses sujets. Mais Sartre reconnaît que le lecteur n'est pas situé dans ce monde ; la totalité de notre relation à ce monde est médiatisée par Meursault le narrateur, et dans cette médiatisation, « il lui faut décrire avec des mots, en assemblant des pensées, le monde avant les mots. »⁶⁸ Sartre prétend finalement qu'une lecture littérale du texte nous apporte une connaissance de ce monde à cause du refus de Meursault de donner un sens au monde, mais comme on a démontré jadis dans ce travail, une lecture métaphorique se développe côte à côte avec cette lecture littérale. Cette lecture métaphorique fausse chaque lecture littérale que l'on fait, et l'accès à l'actualité du monde est par conséquent interdit. La réalité de l'histoire existe seulement fictivement pour les personnages du texte. Or, une lecture qui respecte les métaphores de texte tire sur les mêmes évènements qu'utilise l'avocat général en interprétant le meurtre. Mais, ce n'est pas dire que la justice n'est pas absurde, ou que les conclusions de l'avocat général sont justifiées. La justice du procès est absurde parce que l'avocat général n'a accès ni au *texte* de Meursault le narrateur, dans lequel il peut faire

⁶⁸ Sartre, *Situations, I*, 111.

une *lecture* métaphorique, ni à l'expérience *vécue* de Meursault. Il y a un gouffre entre les preuves qu'il expose, et des sens que ces preuves sont prétendues représenter. Ce gouffre est témoigné quand il dénonce les actions de Meursault le héros en disant « Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une liaison irrégulière, et allait rire devant un film comique. Je n'ai rien de plus à vous dire. »⁶⁹ L'absurdité de ces accusations réside dans l'incapacité de l'avocat général à les lier au meurtre avec la causalité et la littéralité prétendues par la justice. Aucun personnage représenté dans le récit n'est capable de faire de tels sauts causaux, parce que tout personnage existe dans le monde de l'histoire. Meursault le narrateur est la seule entité qui peut ainsi faire, parce qu'il transforme ce monde dans l'acte de l'écriture. Il fait de ce monde un *texte*, une *narration*, qui ne peut qu'invoquer des lectures métaphoriques. Mais cette lecture métaphorique ne peut pas être comprise comme une explication de la vie et du crime de Meursault le héros, parce que cette lecture appartient à la narration de ce monde. Or, la narration enregistre ce monde dans l'Ordre Symbolique, tandis que l'expérience de Meursault le héros est vécue. *L'Étranger* ne prétend donc pas à échapper l'Ordre Symbolique pendant qu'il démontre l'absurdité de l'imposition du symbolique sur le vécu, et dans ce mouvement, *l'Étranger* peut être lu comme une affirmation de la qualité inéluctable des théories de Lacan, et un rappel aux qualités métaphoriques de ces théories. Le sujet camusien invite sans cesse à une lecture qui lui inculque un sens parce qu'il existe dans le domaine du langage et du discours. Cependant, il appartient aussi au monde de l'histoire, un monde auquel le lecteur n'a contact qu'en se confrontant à son incapacité à franchir la narration en tant

⁶⁹ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, 1192.

que telle. La relation entre le lecteur et le sujet camusien (le héros) est mimée par Meursault le narrateur quand il réfléchit sur l'occasion où il a entendu Salamano en pleurant : il est sûr de son existence sans étant capable de la définir.

Conclusion

L'essai « La structure, le signe et le jeu » de Jacques Derrida est un point de départ indispensable à ce travail pour son exposition du sujet en général, mais surtout pour son exposition du rôle du sujet dans les mythes. Selon lui, le caractère essentiel du mythe est que « le mythe ne peut lui-même avoir de sujet et de centre absolus. »⁷⁰ Le mythe est alors mythique par sa structure a-centrique, où l'« absence de centre est ici l'absence de sujet et l'absence d'auteur ».⁷¹ Et, par conséquent « l'unité du mythe n'est que tendancielle ou projectif. »⁷² La critique du sujet/auteur/ingénieur, est une critique de l'attribution de titre sujet (source du sens) comme une description valable de l'organisme qui écrit le texte. Ce sujet n'est plus qu'une ligne de fiction, on rencontre aussi cette critique dans la théorie de Roland Barthes ; rappelons : *l'auteur est mort*. Le langage et le sens qu'il communique précèdent toujours l'individu qui les énonce en adoptant une subjectivité grammaticale. Le mythe se distingue alors des autres textes seulement dans sa réception, parce qu'on reconnaît volontiers son manque d'auteur/sujet en l'attribuant à la tradition d'une société. On peut tirer quatre conclusions à propos du mythe : 1) Le mythe est une fiction, qui est toujours considérée comme une fiction, et de laquelle l'origine est même une fiction, mais on traite cette fiction avec le respect d'une

⁷⁰ Derrida, *L'écriture et la différence*, 420.

⁷¹ Ibid., 421.

⁷² Ibid., 420.

vérité approfondie. 2) Le mythe ne prétend faire aucune référence au monde actuel ou historique ; ce qui libère les métaphores de mythe à fonctionner comme des métaphores pures et non référentielles. Ces lectures métaphoriques sont considérées exemplaires des aspects de la condition humaine. 3) Cette vérité métaphorique du mythe consiste en l'interprétation des signifiés qui n'appartiennent qu'à la symbolique, alors une lecture mythique participe dans le jeu symbolique sans prétendre d'être centré. 4) Tandis que le sujet/auteur/ingénieur est nié par ce type de lecture, la présence du sujet textuel/grammatical/narrateur/héros n'est aucunement minée. Or, le héros mythique, ou le personnage exemplaire de quelque condition « essentielle » —est une qualité omniprésente du mythe.

Il faut aborder la question du mythe, parce que « Le mythe de Sisyphe » et « Le stade de miroir » sont fondés sur des mythes grecs. Les deux essais incarnent la division paradoxale présente dans les quatre conclusions qu'on vient de proposer ; cela signifie que leurs discours nient la validité de l'existence d'un sujet/auteur/source et incitent des lectures des textes comme si ils sont décentrés. Les deux présentent aussi l'existence d'un sujet exemplaire qui structure la façon dont on comprend le reste de leurs travaux : le sujet absurde, Sisyphe, exemplaire de la condition de révolte continuée dans l'enchaînement perpétuel – et le sujet psychanalytique, Œdipe, exemplaire du drame familial et la formation du sujet humain. Chez les deux, le sujet est marqué par sa dépendance au langage pour son existence et l'incapacité du langage à le définir : le sujet est à la fois enchaîné à l'intérieur du langage et au-delà de celui-ci. La capacité de l'exemplarité de communiquer la réalité du vécu est sévèrement critiquée, cependant ces discours s'appuient sur la formation d'un sujet exemplaire pour faire cette critique.

C'est utile de noter le mythologique dans l'étude de *L'Étranger* parce que le roman remplit les fonctions du mythe, pendant qu'il résiste à une incarnation charnue de ses fonctions. Cet accomplissement, sans pleine réalisation, des fonctions du mythologique démontre l'absurdité de la tentative à éviter le mythologique aussi bien qu'il démontre l'absurdité de l'adoption d'une mythologie au sens complet. Bien que *L'Étranger* dépeint le monde d'une façon qui correspond à des représentations « réalistes » pendant la majorité du texte, le roman ne situe pas le récit géographiquement ou historiquement, et alors c'est une fiction qui ne fait aucune prétention référentielle à une réalité historiquement connaissable. À la scène du meurtre les métaphores envahissent le texte, et ces métaphores « expliquent » le texte et son héros. Ces métaphores sont permises d'agir comme des métaphores pures, sans signification expresse. Or, le roman invite une lecture métaphorique depuis la phrase primaire (conditions 1 et 2). Le narrateur stérilise le texte sur la couche littérale, car il n'explique point les raisons métaphysiquement approfondies des actions du héros. Cette stérilisation se présente en tant que défi de la part du narrateur de sa capacité à former un sens des actions du héros, et le narrateur prétend à se décentrer comme centre/source du sens. Mais le « Je », le sujet grammatical /héros continue d'être omniprésent dans le texte (conditions 3 et 4).

L'extirpation formelle de toute causalité métaphysiquement approfondie dévoile le processus par lequel le lecteur impose du sens sur le texte dans une lecture métaphorique qui se développe simultanément avec la lecture littérale. La vérité métaphorique du texte ne peut être conçue alors que comme une vérité projective. Cependant, cette lecture métaphorique n'est possible que dans la mise en récit de la vie

du héros par le narrateur. En dépit que le récit n'a pas de sens explicite, le fait d'être un réseau symbolique l'insufflé de signification métaphorique ; ce souffle est la qualité d'être dans le langage. Dans ce cadre, la prolifération des métaphores dans la scène du meurtre est douée d'un sens plus lourd. La violence extrême de la scène est inséparable de l'éruption du langage métaphorique. La mise en récit de cette scène la dote nécessairement d'un sens qui ne peut pas appartenir au vécu. Les cymbales/symboles du soleil cause un acte de violence parce que les métaphores font toujours de la violence au vécu. Elles sont une méta-métaphore : une métaphore pour être une métaphore.

Quand l'avocat général impose une lecture métaphorique sur la vie de Meursault, il prend la fonction du narrateur et du lecteur à la fois. Il narre le vécu, il le transforme en histoire. L'absurdité d'une telle imposition est apparente parce que la réalité vécue de Meursault n'est point communiquée, et ne peut jamais être communiquée d'une façon complète ; néanmoins, en le condamnant à la mort, l'état l'effacera totalement et finalement. La condamnation à mort prétend donc une compréhension totale où il n'y a que méconnaissance.

L'Étranger échoue à réaliser pleinement les fonctions du mythe, parce que ses métaphores sont vides en fin de compte. L'omission de toute causalité métaphysiquement approfondie au niveau explicite du texte—et la démonstration de l'absurdité intrinsèque à l'imposition d'une causalité au vécu (même de la mise en récit en générale) —prohibe la formation d'un portrait de Meursault comme un sujet exemplaire de la part du lecteur. Il n'est pas même exemplaire d'un manque du sens, parce qu'en existant dans le langage, il est toujours déjà compris. *L'Étranger* est le mythe absurde de l'existence d'un mythe au-delà du langage.

Bibliographie

- Althusser, Louis. *Positions (1964-1975)*. Paris: Éditions Sociales, 1976.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions de Seuil, 1984.
- Bloom, Herald. *Albert Camus's The Stranger*. Modern Critical Interpretations. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.
- Camus, Albert. *Essais*. Éditions Gallimard, 1965.
- . *Théâtre, récits, nouvelles*. Éditions Gallimard, 1962.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions de Seuil, 1967.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits Vol. 1*, n.d.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Éditions de Seuil, 1966.
- “Le Trésor de La Langue Française Informatisé.” *Enchainé*, n.d.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1985.
- Poulet, Georges. *La Conscience Critique*. Paris: Librairie José Corti, 1971.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de minuit, 1961.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations, I*. Paris: Éditions Gallimard, 1947.
- Stoltzfus, Ben. “L'étranger: A Lacanian Reading.” *Texas Studies in Literature and Language* 31, No. 4 (Winter 1989): 514–35.