



Résumé: Jusqu'à présent de nombreuses études ont été réalisées sur *l'Etranger* de Camus. L'humour et l'absurde sont deux thèmes qui méritent d'être analysés puisque l'oeuvre littéraire est perçue sur plusieurs niveaux sémantiques. Alors Meursault n'est pas si indifférent aux événements qui l'entourent, au contraire il est un observateur, même avec son silence il adopte un regard critique à la manière de Socrates. Autrement dit, avec Meursault, Camus met en scène les fonctions de l'humour dans la vie humaine, en tant qu'art de la révolte. Finalement, une lecture sensible aux techniques de l'humour nous donne la possibilité de mieux comprendre les messages que l'auteur a voulu nous communiquer.

Mots-clés: Candeur, comique, parodisation, absurde, paradoxe, style indirect libre, humour, provocation, scandale.

Abstract: There have been various studies on Albert Camus' work, *Foreigner* so far. However, we believe it to be one of the most important issues with its humorous and silly content. If this work is read without considering the art of humour, there may be many misunderstandings. Therefore, Meursault is not such an insensitive person who is indifferent to events in his surrounding, on the contrary, he is extremely an observing type, even his silence is the one which displays a critical attitude. In other words, Camus, by means of this character, is manifesting the functions of humour in life in the best way. As a result, a more sensitive reading to humour techniques will provide us with the opportunity to perceive and to examine the messages he wants to give and to understand Camus' art of drama.

Key words: Candid, comic, to parody, absurd, paradox, indirect style, humor, provocation, scandal.

Özet: Şimdiye kadar Albert Camus'nün *Yabancı* adlı eseri konusunda pek çok değişik çalışma yapılmıştır. Ama bizce mizah ve saçma konusu incelenmesi gereken en önemli konulardan birisidir. Mizah sanatı göz önünde bulundurulmadan eğer bu eser okunursa, yanlış anlamalar ortaya çıkabilir. Şu halde Meursault sanıldığı kadar olaylara kayıtsız kalan duyarsız bir kişi değil tam tersine aşırı gözlemci yapısı olan, suskunluğu bile Socrates tarzında eleştirel bir tutum sergileyen birisidir. Başka bir ifade ile Camus bu kişi aracılığı ile bir başkaldırı sanatı olarak mizahın insan hayatındaki işlevlerini en iyi şekilde ortaya koymaktadır. Sonuç olarak mizah tekniklerine duyarlı bir okuma,

bize Camus'nün roman sanatını daha iyi anlama ve vermek istediği mesajları daha iyi irdeleme ve algılama fırsatı verir.

Anahtar sözcükler: *Saflık, gülünç, parodileştirme, saçma, paradoks, dolaylı söylem, mizah, kışkırtma, skandal.*

Jusqu'à maintenant, de multiples lectures-sociologique, politique, existentialiste, stylistique et psychanalytique - ont été faites au sujet des œuvres de Camus. En revanche, deux caractéristiques primordiales ont souvent été négligées par les chercheurs : l'ironisation et ses enjeux.

Que peuvent être les techniques privilégiées d'un auteur qui aime bien tourner tout en dérision: une panoplie des railleries apparaissent alors dans l'écriture camusienne : des antiphrases et des oxymores les plus provocants en passant par les paradoxes les plus absurdes jusqu'aux métaphores les plus dépréciatives. Les registres ironiques sont à tel point multipliés que parfois même ceux-ci se confondent l'un dans l'autre, tour à tour l'ironie devient humoresque et l'humour devient ironique, la satire devient ironique ou l'ironie devient satirique. La polyphonie de la dépréciation culmine alors dans une écriture multiforme.

La rhétorique de l'ironie sait finalement jouer avec les mots, les situations, les personnages, l'auteur lui-même, les textes antérieurs, le sens des mots. Camus est donc un virtuose dans l'art de la théâtralisation. N'est-il pas alors inutile de rappeler que Camus traite le procès de Meursault comme une représentation théâtrale même si l'ensemble de ce drame se déroule dans un décor dysphorique qui signale la déshumanisation progressive. C'est peut-être ce jeu multiple et ses enjeux qui devraient faire le charme de la problématique de l'écriture ironique de Camus. C'est aussi cette rigoureuse théâtralisation qui marque les caractéristiques de l'ironisation camusienne. D'où l'abondance des réseaux lexicaux et des métaphores liés à la notion de spectacle.

Le moi infantile

Dans *l'Etranger*¹ de Camus, on dirait que Meursault retombe en enfance par un retour en arrière régressif. En effet celui-ci nous apparaît la plupart du temps comme un enfant naïf. Le fait qu'il dise «*maman*» au lieu de dire «ma mère» est très révélateur. La façon d'appeler sa mère témoigne son refus de socialiser la relation aux êtres : «maman», c'est justement le mot de l'enfant et du rapport intime. Le mot «mère», c'est la définition formelle de cette relation socialisée. Même si l'on dit «maman» à sa mère, on dit «mère» lorsque l'on parle d'elle aux autres. Comme un enfant, sa nature sensuelle le met en rapport intime avec le monde naturel : la mer, le ciel, le soleil.

Il qualifie encore les gens de «gentils» comme Raymond ou de «méchants» au cours de son jugement. Tous ces marqueurs lexicaux de la candeur de son personnage nous le révèlent comme un nouveau Candide qui démontre les contrefaçons de la justice et de la comédie sociale. A l'exemple d'Uzbek,

de Candide, de Migromégas, et de l'Ingénu, Meursault voit défiler devant ses yeux les gestes absurdes vides de sens des comportements humains. Sous la lumière nouvelle de son regard enfantin, exempt de préjugés, il ne prend rien au sérieux : «*tout cela (lui) a paru un jeu.*» (p. 100). Comme il ignore le fonctionnement de la justice, il s'étonne avec candeur que l'instruction de son procès s'effectue sans lui : «*le juge discutait les charges avec mon avocat. Mais en vérité, ils ne s'occupaient jamais de moi, à ces moments-là.*» (p. 110) Il avoue lui-même son ingéniosité et sa candeur lorsqu'il décrit en ces termes cette parodie de justice : «*Tout était si naturel si bien réglé et si sombrement joué que j'avais l'impression ridicule de faire partie de la famille.*» (p. 110)

Le procédé qui consiste à créer un regard étranger afin de se livrer à une critique humoristique de son propre milieu n'est pas du tout une nouveauté spécifique à Camus. Bien avant lui, Montesquieu dans *Les Lettres persanes* (1721), avait tourné en dérision la société française du XVII^e siècle, en inventant la correspondance entre deux Persans venus à Paris et leur famille restée en Perse. Par ailleurs, Montaigne faisait déjà parler, dans le chapitre intitulé «des cannibales» de ses *Essais* (1580), des Indiens du Brésil et racontait leur étonnement face au fonctionnement de la monarchie et face aux inégalités sociales existantes en France.

En ignorant certains interdits sociaux, Meursault semble totalement méconnaître la hiérarchie des valeurs imposées par le jeu social. Il ne fait pas le culte formel obligé à la mémoire de la mère, que la société exige de ses membres. Il ne joue pas en effet le jeu social pendant la cérémonie de l'enterrement. Meursault ne parvient pas à se reconnaître dans le personnage adulte d'un criminel que la justice a fait de lui. Par une nouvelle candeur encore, «*il allait même lui tendre la main, mais il s'est souvenu à temps qu'il avait tué un homme.*» (p. 100)

Comme Freud le signale, ici le sens de l'humour résulte donc d'une comparaison entre le moi social et le moi infantile. Il signale par ailleurs que c'est cette dégradation vers l'enfance qui crée le regard humoristique et la situation comique. Il s'agit d'un comique involontaire procuré par un naïf qui a des traits infantiles. Comparé au moi adulte, ce naïf nous apparaît comme un enfant et il nous offre le plaisir des jeux d'antan².

Le détachement impassible

La façon de voir Meursault semble ignorer les catégories morales du bien et du mal. Par conséquent comme Candide et Uzbek, Meursault est un vrai étranger, comme le titre du roman l'indique bien, dans ce monde de conventions où il est nécessaire de connaître les règles du jeu moral pour bien jouer son rôle social. Bien que l'étrangeté vienne du comportement serein et mou du personnage à l'enterrement de sa mère, selon nous la vraie bizarrerie provient surtout de la façon dont le récit est narré. Car Meursault, dans son rôle d'autobiographe, est un narrateur humoriste qui ne veut rien cacher. Restant fidèle à la description impassible de la vérité, son regard humoriste est étranger aux conventions de la représentation romanesque de sa personne. C'est pourquoi il n'adhère pas aux mythes collectifs de la représentation de la vie et de sa déformation en comédie. L'entêtement de Meursault est donc la volonté de ne pas vouloir

devenir un comédien comme les autres personnages qui portent un masque d'apparence façonné.

La situation narrative est celle de la focalisation interne comme l'exemple de Julien Sorel. La perception descriptive s'effectue à travers le filtre de la conscience de Meursault comme celui du personnage de Stendhal. Ainsi le personnage et le narrateur se confondent l'un l'autre dans la mesure où le narrateur ne raconte que ce que voit Meursault.

Par le regard candide de ce personnage, nous suivons comment le procès se déroule, quelle ambiance y règne et quelles sont les attitudes des gens qui assistent à ce jugement. Meursault lui-même devient un spectateur de son procès par une distance humoristique. Ne faut-il pas justement parler ici plutôt d'un éclatement entre son moi d'à présent et son moi de tantôt. Le surmoi de Meursault console le moi de ce personnage, il trouve même des nouvelles consolations devant la mort. Ainsi ce détachement humoristique parvient à neutraliser la souffrance du sujet qui a besoin de recourir à cet humour cynique. Dans l'impossibilité de changer la situation par les supplications ou la révolte, il contrôle ses comportements, il joue l'indifférence impassible pour nier l'atroce, en le traitant par l'humour noir. Ainsi le monde féroce ne devient pour lui qu'un jeu d'enfant tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie : «*tout un remue-ménage qui m'a fait penser à ces fêtes de quartier.*» (p. 128) Par un détachement, il se sent «*de trop un peu comme un intrus.*» (p. 130) Ce détachement fait de lui et par la même occasion du lecteur un spectateur de cette parodie de justice qui est son procès. Et même dans un sens, cela l'intéresse de voir un procès. Il dit qu'il n'en avait jamais eu l'occasion. Ce détachement ironique lui donne le recul nécessaire à une observation remarquable.

Les comiques de gestes, de situation, de mots

La qualité du don d'observation humoristique de Meursault est remarquable tout au long du procès. Les détails comiques relevés par Meursault sont assez significatifs pour démontrer la comédie des sentiments :

- Les nuances de tons utilisés : «*d'un ton péremptoire*» (p. 141)
- La manière de regarder : «*le concierge m'a regardé alors avec un peu d'étonnement et une sorte de gratitude.*» (p. 139), «*Le directeur a regardé alors le bout de ses souliers*» (p. 137), «*En arrivant, le concierge m'a regardé et il a détourné les yeux.* » (p.138)
- Le langage gestuel : «*il a serré la main du gendarme avec beaucoup de chaleur.*» (p. 130), «*Le procureur avait le visage fermé et piquait un crayon dans les titres de ses dossiers.*» (p. 141), «*Le silence était complet dans la salle quand Marie a eu fini.*» (p.144)

Toutes ces notations nous montrent encore une fois le degré de lucidité et l'acuité du regard critique de ce personnage. Dans son discours d'accusation, le procureur associe à l'éloquence de la parole, la grandiloquence du geste :

- «*Mais le procureur s'est redressé encore, s'est drapé dans sa robe.* » (p.148)
- «*Mais le procureur s'est élevé avec violence contre cette opposition.* » (p.139)
- «*Le procureur a remarqué d'un air indifférent qu'il lui semblait que c'était le lendemain de la mort de maman.* » (p. 143)

Lorsque Meursault décrit le don de simulation du procureur, son portrait touche ici presque à l'humour satirique :

« Le procureur s'est alors levé, très grave, et d'une voix que j'ai trouvé vraiment émue, le doigt tendu vers moi, il a articulé lentement... » (p. 141) Cependant, Meursault apprécie moins le talent de simulation de son avocat : *« Mais mon avocat, à bout de patience, s'est écrié en levant les bras, de sorte que ses manches en retombant ont découvert les plis d'une chemise amidonnée. » (p. 147)*

Il est donc tourné en dérision parce qu'il a une attitude guignolesque aux yeux de Meursault dans la mesure où il joue faux et calcule mal les effets de sa voix, de ses gestes et de ses paroles : *« il a demandé à Pérez sur un ton qui m'a semblé exagéré... » (p. 140)*

La réaction du public par les rires montre bien aussi l'échec de l'effet des paroles de son avocat, alors que la déclaration du procureur fait un effet considérable sur le public lorsqu'il annonce :

« Oui, s'est-il écrié avec force, j'accuse cet homme d'avoir enterré une mère avec un coeur de criminel. » (p. 148)

Ces paroles ont suffi à tenir le public sous l'exaltation et le charme de la rhétorique du procureur.

La comédie d'un procès ou procès d'une comédie

Un tribunal peut bel et bien devenir comme dans l'exemple du jugement de Meursault un lieu hautement théâtral. Car toutes les structures et tous les acteurs sont là pour jouer la grande tragi-comédie : les costumes et les rôles des juges, des avocats, du procureur, de plus un public, une scène, des gestes cérémoniaux. Sur cette scène, ce sont le procureur et l'avocat qui jouent le rôle principal : puisqu'il s'agit de gagner le procès, tous les moyens sont bons alors pour jouer la meilleure comédie afin de remporter la partie.

En face de ces comédiens professionnels, on voit bien que Céleste n'est pas habile dans l'art de la rhétorique. A l'inverse du procureur, celui-ci a le coeur humain mais malheureusement pas l'habileté des discours : *« comme il était arrivé au bout de sa science et de sa bonne volonté... il m'a semblé que ses yeux brillaient et que ses lèvres tremblaient. Il avait l'air de me demander encore ce qu'il pouvait encore faire. » (p. 142)*

Quant à Marie, il s'agit d'une mère handicapée des paroles puisqu'elle fond en larmes dans la salle de justice et elle sait bien qu'elle s'exprime mal : *« Marie a éclaté en sanglots, a dit que ce n'était pas cela, qu'il y avait autre chose, qu'on la forçait à dire le contraire de ce qu'elle pensait, qu'elle me connaissait bien et que je n'avais rien fait de mal. » (p. 145)*

Le silence socratique de Meursault et sa valeur rhétorique

Plusieurs fois déjà, nous avons également constaté le manque de capacité de Meursault dans l'art de s'exprimer. Lorsqu'il est au parloir avec Marie, il la trouve *« très belle mais il n'a pas su le lui dire. » (p. 116)*

De même, lorsqu'il voit le désarroi de Céleste, il a la même retenue silencieuse :

« moi, je n'ai rien dit, je n'ai fait aucun geste (...). » (p. 142)

D'un côté, l'on trouve ceux qui savent manipuler parfaitement le langage, de l'autre, ceux qui ne savent même pas exprimer leurs sentiments les plus sincères. D'un côté, ceux qui savent donc, rappelons-nous à cet égard, la parfaite comédie jouée et de l'autre côté, ceux qui ne savent même pas dire ce qui est vrai.

Par tous ces personnages dépourvus de l'art oratoire, Camus met en accusation le langage de convention dans la mesure où cet outil de soi-disant communication est en fait une création sociale qui n'accomplit toujours son ultime objectif qui est justement dire la vérité mais non pas mentir. Dans le cas de Meursault, le langage, en fin de compte, n'est qu'un outil efficace de la comédie sociale. D'après l'explication de Talleyrand citée par Kierkegaard, « l'homme n'a pas été doué de la parole pour révéler sa pensée, mais pour la cacher. L'homme a inventé le langage pour dissimuler sa pensée³. »

Il suffit au procureur d'emprunter les modèles rhétoriques préétablis pour simuler certains sentiments convenus. Le langage est donc pour lui comme son costume fait à sa taille et à sa mesure pour pouvoir jouer la parodie de justice. Le silence de Meursault a donc une valeur rhétorique depuis celui de Socrate autant que l'art de la rhétorique afin de se défier d'un langage qui n'est qu'un instrument mensonger. Alors, Meursault adopte une autre manière plus ironique de parler comme Socrate devant les mascarades du jugement.

Les propos de Camus, dans la préface à l'édition américaine, confirment d'ailleurs ce que nous venons de dire : « je voulais seulement dire que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit... En quoi Meursault ne joue pas le jeu? La réponse est simple : il refuse de mentir. Mentir ce n'est seulement dire ce qui n'est pas, c'est surtout dire plus que ce qui est, en ce qui concerne le coeur humain, dire plus qu'on ne sent... »

On en déduit que la faute de notre personnage est de refuser de falsifier ses sentiments et de dire ce qu'il sent vraiment. Par conséquent, Meursault nous paraît doublement victime du langage : premièrement, en n'acceptant pas de dire plus que ce qui est, en restant fidèle à la stricte vérité, il suscite le scandale et met en cause les institutions sociales.

A plusieurs reprises, son avocat formule justement la nécessité du mensonge lorsque Meursault dit qu'il aime bien sans doute sa mère mais cela ne veut rien dire : « Tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient. Ici, l'avocat m'a coupé et paru très agité. » (p. 102) Alors il lui fait promettre de ne pas dire cela à l'audience ni chez le magistrat instructeur. Ce qui est pire encore, son avocat lui demande l'autorisation de mentir : « Il m'a demandé s'il pouvait dire que ce jour-là, j'avais dominé mes sentiments naturels. » (p. 102)

Deuxièmement, à l'inverse, l'étiquette de criminel qui est constituée par le langage théâtral du procureur n'est jamais acceptée par Meursault : «*C'était une idée à quoi je ne pouvais pas me faire.*» (p. 100) Comme il ne connaît pas justement ce milieu de justice pleine de conventions, il lui est nécessaire de prendre un avocat pour bien jouer le jeu du jugement selon ses règles. Pour ce personnage étranger à ce nouveau monde, le mot «*criminel*» n'est qu'une image de convention qu'il n'éprouve pas du tout et qu'il n'adoptera jamais. Meursault qui n'a tué qu'«*à cause du soleil*», se retrouve en effet coupable «*d'avoir enterré sa mère avec un coeur de criminel*». La faiblesse de ce personnage n'est donc pas de pouvoir résoudre ce paradoxe. A chaque fois que Meursault essaye de faire quelque chose, il reste incapable de le réaliser parce que c'est la machine infernale de la justice qui est déjà en marche : «*c'est peut-être pour cela et aussi parce que je ne connaissais pas les visages du lieu que je n'ai pas très bien compris tout ce qui s'est passé ensuite (...).*» (p. 132) Les codes de ce jugement lui restent donc complètement inconnus et hermétiques. C'est là qu'il se contente de transcrire d'un oeil humoristique, tout en détail l'étrangeté de tous les rituels de cette parodie qui commence à l'amuser plutôt qu'à l'inquiéter.

La parodisation et le langage manipulé

Alors Meursault, avec une extrême méfiance vis-à-vis du langage de convention qui l'excède, refuse de parler pour falsifier la vérité et il préfère se taire pour observer que de se défendre. A la suite de cette comédie de la justice, nous déduisons en fait que c'est le pouvoir incontournable de la rhétorique judiciaire qui est en train de tuer Meursault.

De tout cela, il résulte que le procès de Meursault s'organise autour de l'acte de tronquer la vérité entre les deux orateurs (le procureur et son avocat) pour qui tous les moyens sont bons pour gagner le procès. Ces deux personnages, en tant que professionnels comédiens, pratiquent l'art de la persuasion, c'est-à-dire «*l'oratio*». Tous les deux recourent en permanence, pour faire un meilleur effet, à la séduction de belles paroles qui proviennent de la rhétorique :

L'interrogation oratoire «*A-t-il seulement exprimé des regrets?*» (p.154), l'adresse «*messieurs*», les hyperboles et les superlatifs «*remords éternels*», «*abominable forfait*», «*atroce*», «*aveuglante clarté*», «*jamais autant qu'aujourd'hui*», les périphrases fortement théâtralisées «*porter la main*» au lieu de «*tuer*», «*le corps de celle qui lui a donné le jour*» (chapitre III) au lieu du «*corps de sa mère*» et par ailleurs de nombreuses formes de répétitions et d'insistance : «*jamais*», «*pas une seule fois*» (p.154), «*rien d'humain pas un des principes*» (p.155), «*Je vous demande (...) que je vous la demande*» (p.157) peuvent être cités comme preuve de leur recours à l'art oratoire.

A l'ouverture du procès, le président annonce qu'il est là pour «*diriger avec impartialité les débats d'une affaire qu'il veut considérer avec objectivité.*»⁴ Le déroulement du procès nous montre finalement le contraire de ce que le président prétend faire. C'est cette contradiction paradoxale et cette dichotomie entre les propos et les faits du président qui font naître l'atmosphère humoristique du récit et c'est cette dualité qui crée la situation comique qui nous entraîne jusqu'aux sourires amers.

La fin du procès dément ironiquement, comme nous le constatons dans les citations suivantes, les propos du président dans la mesure où la cour a condamné Meursault en ne faisant que suivre l'argumentation absurde et le réquisitoire de l'avocat général :

« Le même homme qui au lendemain de la mort de sa mère se livrait à la débauche la plus honteuse, a tué pour des raisons futiles et pour liquider une affaire de moeurs inqualifiable. » (p.147)

« J'ai retracé devant vous le fil d'événements qui a conduit cet homme à tuer en pleine connaissance de cause (...) car il ne s'agit pas d'un acte irréfléchi (...) et l'on ne peut pas dire que cet homme a agi sans se rendre compte de ce qu'il faisait. » (p.153)

Toutes ces «bévues» commises par Meursault ne sont pas par conséquent des causes principales du crime de ce personnage. Par un habile retournement, c'est cette procédure de jugement que Camus finit par rendre étrange, absurde et même risible.

Ces exemples trillés parmi d'autres démontrent bien que l'avocat général ne fait que donner son point de vue subjectif, par conséquent ses analyses ne sont pas très cohérentes et elles sont plutôt contraires à la logique du jugement. Sa façon de voir et d'analyser les choses prouve clairement son raisonnement absurde emprunt de paradoxes. Face à cette attitude qui n'est pas loin de la parodisation de la justice, Meursault ne fait qu'observer, d'une manière ironique, ce procès qui s'est complètement transformé en comédie et mascarade.

L'absurde

Le raisonnement de l'avocat général fait une curieuse allusion intertextuelle à celui de Pangloss qui enseignait *«qu'il n'y a point d'effet sans cause⁵»*.

Il n'y a donc là aucune matière à démonstration. L'avocat général fait passer l'absurdité de sa logique pour des raisonnements légitimes. L'effet humoristique de l'argumentation de l'avocat général est alors redoublé dès que nous constatons l'analogie entre son argumentation absurde et celle de Pangloss qui disait justement : *«il est démontré que les choses ne peuvent être autrement.»* L'avocat général comme ce célèbre philosophe de l'optimisme prouve ce qui n'a pas besoin de l'être. Il considère en revanche comme prouvé ce qui demanderait à l'être. Aussi bien pour l'avocat général que pour Pangloss, il n'est pas besoin de prouver puisque cela est démontré. Ici, les activités du procureur comme celle du philosophe Pangloss sont tournées en dérision.

Alors qui est donc la cible de cette critique humoristique : celui qui propose une telle argumentation, c'est-à-dire l'avocat général ou celui qui l'écoute et le croit ?

A notre avis, les deux en même temps, comme dans le cas du personnage de Voltaire, c'est le fonctionnement même d'un pouvoir judiciaire qui est visé par Camus. Ainsi, par le jeu du renversement, la thèse de l'avocat général est d'une manière humoristique complètement ridiculisée.

Voilà comment Camus s'exprime par un regard humoristique dans l'étrangeté et l'absurdité de ce monde :

« Les hommes aussi secrètent de l'inhumain. Dans certaines heures de lucidité, l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure⁶. »

Camus compare cette situation comique à un homme qui parle au téléphone derrière une cloison vitrée où l'on ne voit que l'homme gesticuler mais l'on n'entend pas sa voix. C'est ce malaise, c'est cette nausée que nous éprouvons devant l'humanité de l'homme qui est qualifié d'absurde par Camus.

Par le recours au pronom de première personne «je», en tant que lecteurs, nous devenons tous aussi un Meursault et le monde factice devant lui nous apparaît tel qu'il apparaît à ce personnage. Dans un univers soudain privé d'illusions et de clartés, nous nous sentons étranger. C'est ce divorce et ce décalage entre nous et notre vie qui est justement le sentiment propre à l'absurdité. Au lieu de vivre dans l'absurde en permanence, c'est par la prise de conscience de cette absurdité que nous pouvons accéder à une véritable humanité.

Le paradoxe

On perçoit une distance à valeur appréciative par rapport au narré, un écart entre l'événement et le propos qui le rapporte. La non-adhésion du narrateur passe dans cet écart rendu sensible par les paradoxes. Le mécanisme complexe du paradoxe est fondé sur la feinte qui emprunte souvent les formes de la polyphonie : l'instance énonciative se dédouble : un premier énonciateur rapporte les paroles d'un second énonciateur et s'en démarque. La voix du second énonciateur, par les paradoxes, les contrevérités ou les jugements qu'elle énonce, est dénoncée par le premier énonciateur. (On peut rappeler ici la force ironique du texte de Montesquieu sur l'esclavage des nègres) .

Dans le paradoxe, on remarque une inadéquation du propos tenu par rapport à la situation. La distance entre le narrateur et le narré est suggérée par Catherine Kerbrat-Orecchioni par «*le degré d'adhésion de l'énonciateur/ narrateur à son énoncé*⁷.»

Le texte de Camus explore le motif paradoxal, caractéristique du monde renversé, (du puissant/impuissant). Le titre même du roman est la traduction concrète de ce paradoxe. Bien qu'il ne soit pas coupable, il est condamné à mort. La dissonance polyphonique qui fonde le discours ironique est constitutive du roman : cette polyphonie est surtout repérable dans les paradoxes. Ce sont ces paradoxes qui fondent l'humour ironique.

L'indifférence de Meursault face à la mort

Meursault est un homme qui prend conscience de l'absurde que les hommes vivent grâce à sa lucidité issue de son détachement humoristique. Son regard teinté d'humour lui fait refuser l'espoir illusoire d'un au-delà. C'est la raison pour laquelle Meursault refuse de recevoir l'aumônier. Il ne tombe pas dans la faiblesse où Julien Sorel est tombé après la visite du prêtre. Lorsque l'aumônier insiste, il lui demande de partir. En le quittant, le prêtre affirme son intention de prier pour lui. Alors Meursault s'énerve, le saisit par le collet et se met à hurler en lui disant que cette mort justifie sa conception de la vie et tous les destins se

valent puisque tous les hommes sont condamnés à mourir. Le gardien les sépare. C'est alors que Meursault, une fois calmé, est envahi par la merveilleuse paix de cette nuit d'été. Il éprouve les mêmes sentiments de bonheur, de courage et de douceur que Julien Sorel et Socrate ont éprouvés avant lui. Il se met à sourire comme Méphistophélès. Purgé du mal et vidé des illusions, il s'ouvre pour la première fois à «la tendre indifférence du monde ».

En refusant la comédie du remords, il refuse comme Julien Sorel l'hypocrisie et sait conserver son intégrité. De même qu'il l'avait fait avec le juge d'instruction et avec le procureur qui ne sont justement que des représentants du théâtre social, il refuse le jeu de l'aumônier.

On retrouve les mêmes procédés humoristiques mis en oeuvre lors de son jugement, pour décrire la parodie de l'aumônier. Celui-ci est aussi un comédien qui sait maîtriser ses effets. Là aussi, la pause descriptive est nettement humoristique dans la mesure où cette description dévalorisante et caricaturale décrit l'attitude corporelle du personnage à travers ses yeux, ses mains, ses mouvements) : «*il a relevé brusquement la tête et m'a regardé en face*» (p. 176), *il a détourné les yeux...* » (p. 177)

Ainsi le langage des gestes parle d'eux-mêmes d'une manière behavioriste et Meursault, humoriste détaille tous ceux qui révèlent le caractère comique de l'aumônier : «*A ce moment, ses mains ont eu un geste d'agacement*» (p. 177) ; «*il s'est levé à ce mot et m'a regardé droit dans les yeux.*» (p. 178) Meursault est tellement lucide justement qu'il qualifie de «*jeu*» (p. 178) ce comportement. Il a maintenant la certitude qu'il s'agit d'une nouvelle comédie : «*c'est un jeu que je connaissais bien* (p. 178) Comme le juge d'instruction qui, avec sa croix, obtient l'aveu des coupables, l'aumônier se sert de la mort pour amener Meursault à se repentir. Il échoue dans cette tentative d'entraîner Meursault sur le terrain du divin : «*Et justement, ce dont il me parlait me m'intéressait pas.*» (p. 177) Comme Julien Sorel, il refuse l'aide des religieux parce qu'il croit que celle-ci serait une lâcheté. Enfin, pour que le bonheur soit complet, il faut que Meursault lance comme Julien Sorel un dernier défi. Il ne veut pas de résignation car «*vivre, c'est ne pas se résigner*⁸» selon Camus.

La révolte est donc la seule réponse qui puisse nous délivrer de la fatalité du destin. Cette attitude, loin de conduire ces personnages à la désespérance est en fait liée à un grand amour de la vie. On sent chez eux la forte révolte contre l'injustice et l'hypocrisie de la religion. La mort de Meursault, comme celles de Julien Sorel et de Socrate, est en définitive une mort heureuse qui deviendra même le titre oxymorique du futur roman de Camus puisqu'elle leur révèle à tous le prix et la valeur de la vie dans le refus de jouer à la comédie des hypocrites.

Le style indirect libre

Lorsque Meursault décrit les événements, on constate une certaine indifférence de ce personnage à l'égard de ce qui se passe puisqu'aucune émotion de Meursault n'est extériorisée dans ses comportements. La mort même de sa mère reste sans importance pour lui, cette attitude impassible est un trait fondamental de cet étranger.

Un autre procédé qui vise à accentuer à nos yeux l'indifférence de Meursault est le recours fréquent au style indirect libre. La caractéristique de ce mode, à la différence du style direct qui transcrit littéralement les paroles et du style indirect qui n'en conserve que le contenu en effaçant la présence du locuteur, est de permettre l'introduction du narrateur dans les paroles qu'il rapporte. C'est ce mode de la superposition qui nous permet de faire entendre deux voix simultanées : celle du narrateur Meursault et celle du locuteur.

Cependant, nous sommes étonnés par le silence de la voix de Meursault dans la mesure où il reste neutre, objectif, autrement dit insensible et impassible alors que ce qu'il raconte est justement le plus injuste. Cette indifférence nous rappelle la description impassible des atrocités décrites par un regard ironique du personnage (Candide) de Voltaire. Ce pseudo état impassible du personnage est en fait ce qui lui garantit son recul critique et la possibilité de se distancier.

L'insensibilité de Meursault pendant l'enterrement de sa mère nous rappelle, en proposant un écho intertextuel, l'insensibilité de Candide lorsqu'il décrit l'horreur de la guerre : *«ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées qui tenaient leurs enfants à leurs nouvelles sanglantes ; là des filles éventrées (...) rendaient les derniers soupirs ; d'autres, à demi brûlées, criaient qu'on achevât de leur donner la mort. Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupées⁹.»*

Ce genre de description impassible dans l'oeuvre de Voltaire avait déjà suscité des lectures opposées qui donnaient lieu à un certain contresens. Mme de Staël, dans son oeuvre *De l'Allemagne*, portait déjà un jugement très négatif à l'égard de l'ouvrage de Voltaire : *«Ouvrage qui semble écrit par un être d'une autre nature que nous, indifférent à notre sort, content de nos souffrances, et riant comme un démon ou comme un singe, des misères de cette espèce humaine avec laquelle il n'a rien de commun¹⁰.»*

Quant à Musset, cet auteur attribue à Voltaire, dans son oeuvre *Rolla* (1833), *«le hideux sourire»* que celui-ci promène sur les victimes de la guerre. De ces deux lectures négatives, il s'ensuit que Mme Staël et Musset critiquent donc l'indifférence sarcastique de Voltaire devant les maux qui frappent les êtres humains. Il faudra donc attendre l'interprétation de Jean Starobinski qui corrigera ultérieurement ces malentendus de lectures. Selon ce critique, les événements narrés prennent *un aspect insoutenable (...). Ils appartiennent à la catégorie des faits auxquels Voltaire ne peut penser sans frémir d'horreur¹¹.»*

La question est donc de savoir si Voltaire est vraiment insensible ou frémissant d'horreur : en vue de donner une réponse convaincante à cette question, il nous faut un argument qui servira de support de lecture cohérente qui nous évitera toute sorte de contresens. A notre avis, toute lecture analytique dépend en fait, de notre réceptivité de lecteur à l'égard de l'humour de l'auteur.

Comme dans le cas de l'ironie, dans celui de l'humour aussi, il faut toujours supposer une connivence entre l'auteur et le lecteur. Si nous ne percevons pas l'aspect humoristique de l'écriture de l'auteur, comme l'ont fait Mme

De Staël et Musset, nous risquerons également de mal interpréter l'absence d'émotion comme «rire de démon» et «hideux sourire». Or, cet effet n'est qu'une conséquence d'un procédé de l'écriture humoristique. Autrement dit, aussi bien Camus que Voltaire, refusent donc tous les deux, à leurs lecteurs, toute occasion de s'apitoyer sur les faits rapportés pour mieux susciter en eux le frisson d'horreur qu'ils éprouvent eux-mêmes. L'humour en tant que figure rhétorique introduit alors un décalage entre les faits racontés et la manière de les raconter. Comme dans les exemples de Voltaire et de Camus, des faits horribles sont racontés sans que nous semblions en tant que lecteurs témoigner la moindre émotion. Aussi bien pour le texte de Voltaire que celui de Camus, comme nous le constatons, la forme la plus aboutie de cette écriture humoristique est en fait les procédés de l'humour noir.

On peut donc dire que ce pseudo état impassible du personnage de Camus et de celui de Voltaire est en fait ce qui leur garantit justement leur recul critique. Par ailleurs, si notre attention est surtout retenue tout au long de notre parcours de lecture sur la dimension humoristique de ces ouvrages, c'est que cette nouvelle lecture enrichit notre interprétation du texte et que cette approche humoristique nous procure par conséquent plus de plaisir à les lire et nous permet de mieux décrypter, dépister le message du récit.

Description et portrait humoristiques

Avant d'aborder d'autres procédés de l'humour, arrêtons-nous un peu également sur l'art de la description humoristique de Camus.

Dans son ouvrage, Philippe Hamon suppose justement appeler «*étiquette de personnage* » l'ensemble des marqueurs, «*noms propres, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases, descriptives diverses, titres, portraits, leitmotif, pronoms personnels, etc.*»¹² qui constituent le personnage et l'effet personnage. Cette appellation est un concept qui nous convient parfaitement et que nous proposons d'appliquer à nos exemples. Car c'est la distribution de ces marques descriptives et leur organisation qui créent finalement l'atmosphère humoristique du récit. Par ailleurs, c'est aussi dans «*la concordance et discordance relative dans un même texte, entre marques stables (le nom, le prénom) et marques instables à transformations possibles (qualifications, actions)*» que s'organise l'intérêt dramatique de l'histoire. C'est là enfin que s'inscrit le jugement porté par le narrateur, que se lit le regard jeté sur les personnages parce que ceux-ci peuvent incarner des «valeurs» positives ou négatives étant représentants de groupes sociaux ou d'une certaine institution sociale.

Selon Hamon, il existe toujours une intentionnalité dans l'étiquette des personnages puisque ceux-ci sont en permanence valorisés ou dévalorisés, ils sont appréciés ou ironisés d'une manière humoristique ou parfois satirique.

Lorsque Meursault observe un dimanche, depuis son balcon, une famille qui se promène, il fait déjà, dans la première partie du roman, une description plutôt teintée d'humour :

« C'étaient d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons en costume marin, la culotte au-dessous du genou, un peu empêtrés dans leurs vêtements raides et une petite fille avec un gros nœud rose et des souliers noirs vernis. Derrière eux,

une mère énorme en robe de soie marron, et le père, un petit homme assez frêle que je connais de vue. Il avait un canotier, un noeud papillon et une canne à la main. Et le voyant que sa femme, j'ai compris pourquoi dans le quartier, on disait de lui qu'il était distingué. » (p. 37)

Lorsque nous nous arrêtons sur cette description pittoresque, nous saisissons immédiatement l'accent malicieux plein d'humour mais bien camouflé de ce personnage sous son indifférence apparente.

Les choix des adjectifs «*empêtré dans leurs vêtements raides*», «*petite*», «*gros*», «*rose*», «*énorme*», «*petit*», «*frêle*» sont des clin d'oeil au lecteur afin de souligner la présence d'une description humoristique. Surtout la mise en parallèle de l'énormité de la femme et de la petitesse du mari crée un dessin caricatural qui met en scène le contraste existant entre ces deux personnages comiques. Plus loin, lorsqu'il décrit la fin de la journée, il souligne encore une fois qu'«*il a reconnu le monsieur distingué au milieu d'autres*» (p.39) alors que les promeneurs rentrent chez eux. Cette dernière remarque est franchement très humoristique bien qu'elle soit prononcée sur un ton assez neutre. La répétition de ce surnom «*distingué*» est le meilleur indice de son sens de l'humour. Ce procédé est ici si subtilement utilisé qu'il suppose, de la part de ce personnage, une sensibilité malicieuse et fine. Il a donc une manière spécifique à lui-même de raconter et montrer les choses d'une manière amusante.

De même, lorsque Meursault évoque le vieux Salamano et son chien, on dirait qu'il fait un rapprochement très amusant entre le maître et son animal. Car il bestialise Salamano et humanise le chien. Il inverse presque leur identité.

« A force de vivre avec le chien, seuls tous les deux dans une petite chambre, le vieux Salamano a fini par lui ressembler. Il a des croûtes rougeâtres sur le visage et le poil jaune et rare. Le chien, lui, a pris de son patron une sorte d'allure voûtée, le museau en avant et le cou tendu. » Par l'induction, Meursault déduit qu'«*Ils ont l'air de la même race et pourtant ils se détestent.* »(p.45-46)

Ici, le processus d'humorisation atteint le point culminant. Le lien inattendu que Meursault établit entre un chien et un être humain et le remplacement du mot «*maître*» par le mot «*patron*» produisent un effet comique qui provoque une atmosphère humoristique. Même si l'humour ici n'est pas aussi fin que dans les exemples précédents, il existe bel et bien et il se fait sentir dans la dérive paradoxale de deux êtres où l'on perd la conscience des limites de la raison. Le chien se voit même attribuer le qualificatif moral de «*salaud*». Comme la présentation par une seule phrase du directeur de l'asile démontre encore une fois que Meursault ne donne les détails indiciels que si cela en vaut la peine :

« c'était un petit vieux avec la Légion d'Honneur. » (p.11)

Pourquoi choisit-il ce détail plutôt qu'un autre? C'est parce que ce choix n'est qu'une illusion d'une certaine intentionnalité. Par ailleurs, un détail significatif peut donc faire image à lui seul lorsque l'auteur veut suivre le principe de l'économie des moyens. Par un clin d'œil humoristique, il réduit ainsi le petit vieux par une description synecdochique (la partie pour le tout) à sa médaille qui ne vaut pas grand'chose à ses yeux. Cette remarque souligne que, pour

Meursault, cette décoration a plutôt une charge symbolique dépréciative. Lorsqu'il s'agit du personnage Pérez, Meursault s'attarde au contraire plus longtemps sur le portrait physique en énumérant encore une fois tous les détails comiques :

« C'est un vieillard à l'allure empruntée... Il avait un feutre mou à la calotte ronde et aux ailes larges (...), un costume dont le pantalon tire-bouchonnait sur les souliers et noeud d'étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc. Ses lèvres tremblaient au-dessous d'un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa. » (p.26)

Meursault s'efforce de donner tous les traits d'une caricature aussi authentique que possible. Les mots sont soigneusement choisis pour la recherche d'une image humoristique qui parle à l'esprit du lecteur. «*L'allure empruntée*», la taille démesurée de son chapeau, le rouge sang de son visage et les autres détails pittoresques soulignés par le verbe «*tire-bouchonnait*», par les adjectifs qui font sortir le contraste oxymorique entre «*noir*» (étoffe noire, points noirs) et «*blanc*» (col blanc, cheveux blancs) entre «*grand*» (ailes larges, grand col, curieuses oreilles brillantes et mal ourlées) et «*petit*» (étoffe trop petite), ne servent donc qu'à créer un effet comique et humoristique.

Dans ce portrait aussi, de façon générale, les images et métaphores visent à caricaturer, comme un peintre impressionniste qui part du principe que le réel n'existe en soi mais à travers l'impression qu'il produit sur l'observateur. Ce personnage s'applique à reproduire le plus fidèlement possible la sensation éprouvée. De même, Meursault ne se prive pas de comparer Pérez qui s'évanouit à cause de «l'énervement» de grosse «peine» à un pantin :

« On eût dit un pantin disloqué. » (p.31)

Ici aussi, le recours à une image métaphorique crée l'humour parce que «qui dit image dit intention» et «dit aussi une conscience qui juge». Malgré les circonstances attristantes vécues par Pérez devant ce rapprochement comique, nous pouvons ne pas rire ou sourire.

Lorsque l'on étudie les caractéristiques de l'humour évoqué dans ces descriptions, on peut en constater trois différentes variantes : celle qui est acceptable, celle qui est déjà quelque peu difficile à accepter et finalement, comme dans l'exemple de comparaison de «*pantin disloqué*», l'humour se transforme en scandale dans la mesure où, comparer un pauvre vieillard qui perd la conscience à cause de son chagrin, à un pantin ne peut évoquer qu'un sentiment scandaleux chez les gens qui ont une certaine sensibilité humaine.

Qui pourrait dire alors que ce personnage est un inconscient qui ne sait ni ce qu'il dit ni ce qu'il entend ? On verra justement plus loin pendant les audiences de son procès, qu'il ne cessera d'afficher des comportements provocants. Comment peut-on expliquer alors ces attitudes scandaleuses et provocantes sinon avec le recours à l'humorisation ?

La provocation et le scandale

Ici aussi la célèbre histoire d'un condamné qui dit, en montant sur un échafaud, un lundi matin : «*voilà une semaine qui commence bien*», nous éclaire pour nous permettre de mieux déchiffrer les comportements paradoxaux de Meursault. Comme Freud l'a déjà expliqué, jouer la froideur impassible est une manière de nier l'atroce, en le traitant par la plaisanterie qui pousse l'humour jusqu'aux limites extrêmes du scandale et de la provocation.

Dans ces comportements provocateurs de Meursault, la conscience extrêmement sensibilisée de ce personnage ne fait que chercher systématiquement à se détourner de la mort afin de neutraliser sa souffrance. La provocation et le scandale sont donc une façon de se défendre contre lui-même. C'est grâce au triomphe du narcissisme et aux surinvestissement psychique du surmoi consolant le moi que la souffrance est réduite à presque rien. Ce qui dérange donc Meursault, c'est l'omniprésence de la mort, soit dans la cérémonie, soit dans les rides de ce vieillard qui constitue l'image transitoire de lui-même et de cette mort à enterrer. Comme Freud le signale, il veut transformer le monde féroce en un jeu d'enfant tout juste bon à faire l'objet de la plaisanterie. C'est pour cela qu'il a besoin de la distanciation pour pouvoir orienter son esprit ailleurs vers les détails pittoresques qui font rire et qui font oublier l'atroce. Le recours au mécanisme de l'humorisation le sauve donc du désespoir et le rire est salutaire pour lui.

Meursault explique en ces termes cet état psychologique lorsqu'il veille dans la petite morgue :

« Je voyais les morts comme je n'ai jamais vu personne et pas un détail de leurs visages ou de leurs habits ne m'échappait. Pourtant je ne les entendais pas et j'avais peine à croire à leur réalité. » (135)

De toute façon, Meursault nous donnera toujours l'impression tout au long du récit, de quelqu'un qui a peine à croire à la réalité en face de lui. Ce personnage a l'impression que, tout semble, selon lui, évoluer dans un monde irréel et fantasmagique. C'est justement ne pas pouvoir comprendre l'état psychologique de Meursault qui nous pousse à l'erreur et nous fait croire qu'il est inconscient, indifférent, dans un état de semi-sommeil, qu'il n'est pas lucide et qu'il semble étrangement absent de ce à quoi il assiste, de ce qu'il entend et pense. Lorsque le directeur de l'asile lui dit : «*je suppose que vous voulez voir votre mère* ». Meursault raconte : «*Je me suis levé sans rien dire.*» (p. 12)

La parfaite lucidité de Meursault ne se voit pas seulement dans ses déchiffrements des apparences physiques. Il est aussi extrêmement sensible au langage sonore puisque la moindre inflexion des voix ne lui échappe et ne reste pas du tout inaperçu. Il n'a pas seulement l'oeil mais aussi l'oreille pour entendre tout et saisir toutes les insinuations et tous les sous-entendus. Il excelle donc dans tous les domaines du langage paraverbal qui est si important dans l'art théâtral.

Lorsque le directeur de l'asile lui rappelle que Mme Meursault est entrée là il y a trois ans et qu'il était son seul soutien, le mot « soutien » laisse entendre justement beaucoup de choses car, par le recours à l'implicite, le directeur de l'asile lui fait sentir qu'il avait abandonné sa mère : «*J'ai cru qu'il me reprochait quelque chose et j'ai commencé à lui expliquer*» (p. 11)

De même, le lendemain de l'enterrement de sa mère, lorsqu'il va se baigner au port, il rencontre une ancienne dactylo de son bureau ; tous les deux, ils se reposent, ils rient et le soir, ils vont au cinéma pour voir un film drôle et bête interprété par Fernandel. Les mots «*rire*», «*sourire*» sont répétés plusieurs fois afin de signaler le comportement paradoxal et incohérent de Meursault. D'ailleurs, lorsque Marie est surprise de le voir avec une cravate noire, elle lui demande s'il est en deuil. Quand elle apprend que sa mère est morte la veille, elle a «*un petit recul*» (p.35). Il a envie de dire encore que ce n'est pas de sa faute. De même, lorsqu'il demande deux jours de congé à son patron, il remarque immédiatement l'air mécontent de celui-ci. Il lui dit même : «*ce n'est pas de ma faute.*» Comme le patron ne lui répond pas, il pense alors qu'*«il n'aurait pas dû lui dire cela.»* (p.9)

De même, lorsque le concierge s'apprête à dévisser la bière pour lui faire voir sa mère morte, Meursault ne veut pas, alors, le concierge a fait un sursaut d'étonnement en disant : «*vous ne voulez pas?*» Il a répondu «*non*». Il s'est interrompu et Meursault était gêné parce qu'il sentait fortement qu'il n'aurait pas dû lui dire cela :

« Au bout d'un moment, il m'a regardé et il m'a demandé : «pourquoi?» mais sans reproche, comme s'il s'informait. J'ai dit : «je ne sais pas» (129) alors tortillant sa moustache blanche, il déclare sans le regarder: je comprends. » (p.14)

Dans cette petite scène, il n'existe pas un seul mot qui soit inutile et un seul comportement sans signification. Ici, ce qui nous intéresse surtout, c'est de constater à quel point il est sensible à la communication non verbale effectuée entre lui et le concierge. De l'inflexion de la voix jusqu'au silence, en passant par le regard qui se détourne et l'attitude de gêne, tout devient signifiant comme dans un langage théâtral. Si Meursault évoque un détail, c'est que celui-ci est porteur de signification et même tout n'est pas explicitement dit, il faut chercher le sens entre les lignes.

L'épisode de la cigarette est aussi révélateur que les autres pour décrire les caractéristiques de la clé de ce personnage. Le concierge lui offre du café au lait, il accepte de le boire. Alors il a soudain envie de fumer :

« Mais j'ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman. J'ai réfléchi, cela n'avait aucune importance. J'ai offert une cigarette au concierge et nous avons fumé. » (p.17)

Normalement, fumer devant le corps d'une mère défunte est contraire aux convenances dans la mesure où fumer une cigarette est incompatible avec la peine qu'il est censé éprouver. Même s'il n'est pas obligé d'éprouver tellement cette peine, c'est la moindre des choses qu'il en donne le signe. Mais Meursault ne tient pas compte des coutumes et il vit au de-là même s'il hésite au début. C'est ainsi qu'il semble encore une fois étranger à un certain nombre d'usages formels obligatoires liés aux tabous de la société. Cette attitude sans gêne qui est jugée de mauvais goût par les membres de la société est la vraie clef qui nous ouvre le secret de ce personnage : Meursault est en fait quelqu'un qui ne veut pas tricher et falsifier ses sentiments puisqu'il ne feint pas une douleur qu'il n'éprouve pas vraiment. La parfaite concordance de ses paroles et de ses actes est l'exacte expression de ses sentiments.

On peut en déduire ceci que ce personnage n'est en quelque sorte qu'un «*pauvre*» innocent qui ne fait que la provocation et le scandale dans la mesure où il ne veut pas pratiquer la comédie humaine. Par un renversement humoristique, les accusateurs deviennent coupables et celui qui est accusé devient innocent comme dans le fameux procès de Socrate. Camus attire ainsi l'attention sur l'impuissance à échapper aux regards des autres et à leur mauvaise conscience de jugement.

Conclusion

Finalement le lecteur reconnaît en Meursault le symbole de l'honnêteté puisque sa conscience qui n'est pas encore corrompue par les comédies de la société est une pure transparence. Sa distance humoristique nous laisse voir le monde dans toute sa nudité. Par ce nouveau regard humoristique, Meursault nous place en levant le décor, devant ce que nos habitudes nous empêchent de voir. Une lucidité humoristique veut dire déjà un premier pas vers la liberté. Il faut savoir refuser comme ces personnages le statut de victime pour finir par se débarrasser du carcan des institutions sociales et religieuses que nous détestons. La distance humoristique nous apprend donc à être conscient de nos faiblesses pour les déplorer amèrement.

Il en résulte que Meursault est entièrement lucide et par conséquent cette capacité de lucidité constitue l'une des conditions sine qua non de l'humorisation et de l'ironisation. Alors il faut dire dans ce cas que cet homme soi-disant impassible, indifférent et énigmatique est un personnage d'une extrême lucidité, très observateur et que rien ne lui échappe jusqu'aux moindres détails qui révèlent même l'aspect absurde et comique des choses et des personnes. Bien qu'il dise souvent comme Socrate «je ne sais pas», les nombreuses preuves sont là pour prouver le contraire qu'il sait cependant beaucoup de choses mais, en adoptant l'attitude de Socrate, il parle peu ou parfois il ne parle pas du tout pour dire beaucoup de choses. Les procédés litotiques deviennent donc ses techniques d'humorisation et d'ironisation préférées.

Bibliographie

Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1957. Nos références sont données à partir de l'édition Gallimard.

Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard.

Soren Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de l'Oronte, 1975.

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Coll. Idées Gallimard, 1942, p. 28 -29.

Catherine Kerbrat- Orecchioni, *l'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.

Camus, *Noces*, « l'été à Alger », Gallimard, Paris, 1972.

Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993.

Jean Starobinski, « le Fusil à deux coups de Voltaire », *Le Remède dans le Mal*, NRF Essais, Gallimard, 1989.

Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Droz, Paris, 1983.

Notes

¹ Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1957. Nos références sont données à partir de l'édition Gallimard.

² Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, p.348-353.

³ Soren Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de l'Oronte, 1975, p.229.

⁴ C'est nous qui soulignons les mots « impartialité et objectivité ».

⁵ Chapitre I (*Candide*).

⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Coll. Idées Gallimard, 1942, p. 28 -29.

⁷ Catherine Kerbrat- Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980, p.106.

⁸ Camus, *Noctes*, « l'été à Alger », Gallimard, p. 68 - 69.

⁹ (Chapitre III)

¹⁰ Cité par Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993, pp.75-92.

¹¹ Jean Starobinski, « le Fusil à deux coups de Voltaire », *Le Remède dans le Mal*, NRF Essais, Gallimard, 1989.

¹² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Droz, 1983.