

en particulier quand il nous montre son héros réfléchissant sur les raisons de son emprisonnement<sup>26</sup>.

Or, c'est ce procédé analytique qui explique l'emploi dans *L'Étranger* de la technique américaine. La présence de la mort au bout de notre route a dissipé notre avenir en fumée, notre vie est « sans lendemain », c'est une succession de présents. Qu'est-ce à dire sinon que l'homme absurde applique au temps son esprit d'analyse ? Là où Bergson voyait une organisation indécomposable, son œil ne voit qu'une série d'instantanés. C'est la pluralité des instants incommunicables qui rendra compte finalement de la pluralité des êtres. Ce que notre auteur emprunte à Hemingway, c'est donc la discontinuité de ses phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps. Nous comprenons mieux, à présent, la coupe de son récit : chaque phrase est un présent. Mais non pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit. La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Des cartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renait : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création *ex nihilo* ; une phrase de *L'Étranger* c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de

26. *L'Étranger*, pp. 103, 104.

chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. Le passé défini est le temps de la continuité : « Il se promena longtemps », ces mots nous renvoient à un plus-que-parfait, à un futur ; la réalité de la phrase, c'est le verbe, c'est l'acte, avec son caractère transitif, avec sa transcendance. « Il s'est promené longtemps » dissimule la verbalité du verbe ; le verbe est rompu, brisé en deux : d'un côté nous trouvons un participe passé qui a perdu toute transcendance, inerte comme une chose, de l'autre le verbe « être » qui n'a que le sens d'une copule, qui rejoint le participe au substantif comme l'attribut au sujet ; le caractère transitif du verbe s'est évanoui, la phrase s'est figée ; sa réalité, à présent, c'est le nom. Au lieu de se jeter comme un pont entre le passé et l'avenir, elle n'est plus qu'une petite substance isolée qui se suffit. Si, par-dessus le marché, on a soin de la réduire autant que possible à la proposition principale, sa structure interne devient d'une simplicité parfaite ; elle y gagne d'autant en cohésion. C'est vraiment un insécable, un atome de temps. Naturellement on n'organise pas les phrases entre elles : elles sont purement juxtaposées : en particulier on évite toutes les liaisons causales, qui introduiraient dans le récit un embryon d'explication et qui mettraient entre les instants un ordre différent de la succession pure. On écrit : « Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire mais qu'il me semblait que non. Elle a eu l'air triste. Mais en préparant le

déjeuner et à propos de rien, elle a encore ri de telle façon que je l'ai embrassée. C'est à ce moment que les bruits d'une dispute ont éclaté chez Raymond 27. » Nous soulignons deux phrases qui dissimulent le plus soigneusement possible un lien causal sous la pure apparence de la succession. Lorsqu'il faut absolument faire allusion dans une phrase à la phrase antérieure, on utilise les mots de « et », de « mais », de « puis », de « c'est à ce moment que... », qui n'évoquent rien sinon la disjonction, l'opposition ou l'addition pure. Les rapports de ces unités temporelles sont externes, comme ceux que le néo-réalisme établit entre les choses; le réel apparaît sans être amené et disparaît sans être détruit, le monde s'effondre et renaît à chaque pulsation temporelle. Mais n'allons pas croire qu'il se produit lui-même : il est inerte. Toute activité de sa part tendrait à substituer des pouvoirs redoutables au rassurant désordre du hasard. Un naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle eût écrit : « Un pont enjambait la rivière. » M. Camus se refuse à cet anthropomorphisme. Il dira : « Au-dessus de la rivière, il y avait un pont. » Ainsi la chose nous livre-t-elle tout de suite sa passivité. Elle est là, simplement, indifférenciée : « ... Il y avait quatre hommes noirs dans la pièce... devant la porte il y avait une dame que je ne connaissais pas... Devant la porte, il y avait la voiture... A côté d'elle, il y avait l'ordonnateur 28... » On disait de Renard qu'il finirait par

27. *L'Étranger*, p. 51.28. *Id.*, p. 23.

écrire : « La poule pond. » M. Camus et beaucoup d'auteurs contemporains écriraient : « Il y a la poule et elle pond. » C'est qu'ils aiment les choses pour elles-mêmes, ils ne veulent pas les diluer dans le flux de la durée. « Il y a de l'eau » : voilà un petit morceau d'éternité, passif, impénétrable, incommunicable, rutilant; quelle jouissance sensuelle si on peut le toucher! pour l'homme absurde, c'est l'unique bien de ce monde. Voilà pourquoi le romancier préfère à un récit organisé ce scintillement de petits éclats sans lendemain dont chacun est une volupté; voilà pourquoi M. Camus, en écrivant *L'Étranger*, peut croire qu'il se tait : sa phrase n'appartient pas à l'univers du discours, elle n'a ni ramifications, ni prolongements, ni structure intérieure; elle pourrait se définir, comme le Sylphe de Valéry :

*Ni vu ni connu :*

*Le temps d'un sein nu*

*Entre deux chemises.*

Elle est mesurée très exactement par le temps d'une intuition silencieuse.

Dans ces conditions peut-on parler d'un tout qui serait le roman de M. Camus? 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; mais, du coup, sauf dans les rares moments où l'auteur, infidèle à son principe, fait de

de ditto « auteur » il n'est pas dans le titre de la

la poésie, aucune ne se détache sur le fond des autres. Les dialogues mêmes sont intégrés au récit : le dialogue, en effet, c'est le moment de l'explication, de la signification ; lui donner une place privilégiée, ce serait admettre que les significations existent. M. Camus le rabote, le résume, l'exprime souvent en style indirect, lui refuse tout privilège typographique, en sorte que les phrases prononcées apparaissent comme des événements semblables aux autres, miroitent un instant et disparaissent, comme un éclair de chaleur, comme un son, comme une odeur. Aussi, lorsqu'on commence la lecture du livre, il ne semble point que l'on se trouve en présence d'un roman mais plutôt d'une mélodie monotone, du chant nasillard d'un Arabe. On peut croire alors que le livre ressemblera à un de ces airs dont parle Courteline, qui « s'en vont et ne reviennent jamais » et qui s'arrêtent tout d'un coup, sans qu'on sache pourquoi. Mais peu à peu l'ouvrage s'organise de lui-même sous les yeux du lecteur, il révèle la solide substructure qui le soutient. Il n'est pas un détail inutile, pas un qui ne soit repris par la suite et versé au débat ; et, 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 ; il n'en est pas un qui ne contribue à conduire le héros vers le crime et vers l'exécution capitale. *L'Étranger* est une œuvre classique, une œuvre

d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde. Est-ce tout à fait ce que voulait l'auteur ? Je ne sais ; c'est l'opinion du lecteur que je donne.

Et comment classer cet ouvrage sec et net, si composé sous son apparent désordre, si « humain », si peu secret dès qu'on en possède la clé ? Nous ne saurions l'appeler un récit : le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique. M. Camus le nomme « roman ». Pourtant le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps. Ce n'est pas sans hésitation que je donnerais ce nom à cette succession de présents inertes qui laisse entrevoir par en dessous l'économie mécanique d'une pièce montée. Ou alors ce serait, à la manière de *Zadig* et de *Candide*, un court roman de moraliste, avec une discrète pointe de satire et des portraits ironiques<sup>29</sup>, qui, malgré l'apport des existentialistes allemands et des romanciers américains, reste très proche, au fond, d'un conte de Voltaire.

Février 1943.

29. Ceux du souteneur, du juge d'instruction, de l'avocat général, etc.