

# Violence, Mort et Terreur: Camus, Meursault, Girard, et les limites de la critique littéraire

ERIC TOUYA DE MARENNE  
*Clemson University*

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard avance qu'une forme de mensonge cherche à cacher la dynamique de la violence présente dans la fiction du roman. En mettant en lumière l'illusion romantique qui dissimule la nature hétéronome du désir, Girard défie la logique des premiers travaux de Camus, en expliquant comment les schémas de ses premiers romans diffèrent des derniers. La transition de *L'Étranger* à *La Chute* illustre une de ces transformations. Camus énonce selon Girard "un mensonge" quand il fait de Meursault une victime de la société. Héros condamné, le protagoniste est selon lui le bouc émissaire de l'auteur, son rival mimétique. En vérité, Camus est seul responsable du crime de son personnage: "Meursault est un personnage de fiction, et, en dernière analyse, c'est l'auteur lui-même qui est responsable de son crime" (Girard, *Critique* 125).

Par le biais du personnage principal de *L'Étranger*, Meursault, Camus perpétuait le système sacrificiel qu'engendrait le désir mimétique dissimulé dans la conscience. Se rendant compte de cette dynamique dissimulée, Camus allait mettre fin à l'illusion romantique dans *La Chute*, œuvre dans laquelle, selon Girard, "ce qui s'effondre, c'est bien cette image flatteuse de lui-même que l'écrivain luttait pour situer et pour perpétuer" (Girard, *Critique* 116). Dans *L'Étranger*, Camus avait perpétué "les mécanismes du bouc émissaire" en justifiant l'acte criminel

du héros. Alors que le complot reposait sur la conviction de l'auteur de l'innocence de Meursault et sur l'hostilité des juges envers lui, Clamence avouait dans *La Chute* que lui et ses clients n'étaient pas aussi innocents qu'ils ne l'avaient supposé. À travers cette "conversion nécessaire", Clamence alias Camus reconnaissait implicitement, selon Girard, sa part de responsabilité dans le fait d'avoir perpétué dans *L'Étranger* le désir mimétique et la dynamique de la violence.

Quelques mots sur les fondements de la pensée girardienne qui nous permettront de mieux cerner cette lecture de Camus. Anthropologue de la violence et du religieux, Girard soutient la théorie mimétique selon laquelle les œuvres romanesques ont en commun un système de rapports fondé sur le caractère mimétique du désir. Dans ce cadre théorique, l'expérience romanesque détruit un mythe, celui de la souveraineté du personnage à l'égard d'autrui. L'écrivain crée en effet ses personnages en repérant dans les traits de l'autre, du rival, " le miroir fidèle de sa propre intimité " (Girard, *Critique* 17) achevant ainsi la fusion entre "l'observation" et "l'introspection".

Pourquoi, à la lumière de la pensée girardienne, Camus serait-il responsable du meurtre commis par Meursault? Pour Girard, la réponse est claire: "Camus a besoin de son 'meurtre innocent' parce que son principe a priori est manifestement faux . . . La soi-disant profondeur de l'absurde ne doit pas nous détourner du problème essentiel" (*Critique* 121). Girard poursuit ainsi son raisonnement: "L'idée sur laquelle repose le roman est invraisemblable . . . Pour faire de Meursault un martyr, il faut lui faire commettre un acte vraiment répréhensible, mais pour lui conserver la sympathie du lecteur, il faut préserver son innocence" (*Critique* 122). Meursault étant le rival mimétique de Camus, celui-ci doit le faire condamner et mourir sans qu'il ne soit pour autant

pleinement jugé coupable. Cette mise en scène est au cœur de l'élaboration de *L'Étranger*. Elle vise à réaffirmer le mépris que ressent Camus envers les juges et la justice, ainsi que les institutions qui leur donnent leur légitimité: "Tous les détails du procès concourent à prouver que les juges sont hostiles au meurtrier non pas à cause de son acte mais à cause de sa personnalité" (*Critique* 117). Le cas de "Meursault suffit à révéler au grand jour l'arbitraire des valeurs qui structurent toute communauté" (*Critique* 124). Camus fait triompher le "coupable" devant le grand tribunal de l'opinion publique: "Dans *L'Étranger*, le 'bon criminel' fait ressortir la 'méchanceté' des juges. Toute la passion de l'œuvre se concentre dans ce message différentiel" (*Critique* 13).

Malgré son originalité, l'interprétation de Girard du roman de Camus pose problème. Mon but, dans ce contexte, n'est pas en premier lieu de mettre en doute la validité de la philosophie girardienne, mais de mettre en question les stratégies de son approche critique. Si l'on voulait se faire l'avocat de Camus, on pourrait en effet soutenir que l'étude de Girard ne considère pas les intentions de l'auteur de *L'Étranger*. Par exemple, Girard ne s'attarde jamais sur le concept de l'absurde pour expliquer le geste de Meursault. Le critique recrée ainsi et réinterprète selon son propre système de pensée l'univers de l'auteur. Dans le but de justifier son hypothèse basée sur le désir mimétique et la théorie du bouc émissaire, Girard transforme les ramifications philosophiques et éthiques des romans de Camus.

La question relative à l'intention de l'auteur a longtemps été débattue depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Michel Foucault dans "Qu'est-ce qu'un auteur?" et Roland Barthes dans "La mort de l'auteur", substituent au principe littéraire et à l'intention de l'auteur, le langage, impersonnel et anonyme. L'auteur cède

ainsi le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou au scripteur, sujet au sens grammatical mais non plus psychologique.

À l'auteur comme principe producteur et explicateur de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Valéry, Proust, et le surréalisme: "L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit" (Barthes 61). Barthes est ici proche de Mallarmé, qui demandait "la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots". C'est ici le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur. Mais la mort de l'auteur, en dépit de sa violence, inaugure une ligne de recherche nouvelle car elle permet de rendre sa place au lecteur: "Toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, comme on le verra, rendre sa place au lecteur)" (Barthes 61). Le lecteur a besoin d'un interlocuteur imaginaire, construit par lui dans l'acte de lecture. La mort de l'auteur conduit à celle du critique, désormais relayé par le lecteur.

Au-delà de la mort à proprement parlé du sujet, l'effacement de l'auteur s'opère, selon Foucault, au profit des formes propres du discours. La disparition de l'écrivain permet de découvrir le jeu de la "fonction-auteur". Il s'agit d'analyser les conditions dans lesquelles il est possible qu'un individu remplisse la fonction d'auteur, et dans quel champ le sujet peut être celui du discours, du désir, ou du processus socio-économique étant entendu qu'il n'y a pas de sujet absolu. Ce qui dans l'individu est désigné comme auteur n'est que la projection du traitement que le lecteur et/ou analyste fait subir au texte.

Cette "nouvelle critique" qui va du structuralisme à la

déconstruction repose à l'instar de l'approche girardienne sur un processus exutoire d'expulsion et d'élimination. Ainsi, "l'appel à la théorie (ou critique de la critique) réagit-elle contre les pratiques qu'elle juge a-théoriques, ou anti-théoriques. Ce faisant elle les érige souvent, selon Antoine Compagnon, en boucs émissaires" (Compagnon 19). Par contraste, en ne se référant pas au monde par le biais des idées, des concepts et des abstractions, Camus pense directement la chair du monde, ce qui le mène, pour Michel Onfray, à être considéré "par les philosophes institutionnels comme ne faisant pas partie des leurs" (304). Dans un autre registre, Umberto Eco démontre dans *Les limites de l'interprétation* comment l'analyse du critique peut à tout moment s'imposer devant celle de l'auteur, un référent pouvant à chaque instant en appeler un autre. Le problème s'articule dès lors autour des questions suivantes: Qu'est-ce qui distingue "utilisation" et "interprétation" d'un texte? À quoi reconnaît-on qu'une interprétation est juste ou erronée? Que penser des théoriciens qui "déconstruisent" le discours?

À la lumière de ces questions, le livre édité par Thomas M. Kavanagh, *The Limits of Theory*, est intéressant pour au moins deux raisons: la première est que les études qui y sont réunies interrogent comme le titre l'indique les limites de la théorie et donc par voie de conséquence celles de la critique et de l'interprétation: "The question this book asks is not whether or not theory should be practiced, but how far and toward what our concern with theory will take us" (4). La deuxième raison est que parmi les études publiées dans le volume figure celle de René Girard lui-même intitulée "Theory and Its Terrors" [La théorie et ses terreurs]. Fidèle à sa pensée critique, Girard souligne dans quelle mesure le désir mimétique s'inscrit dans le discours théorique du

structuralisme (et la disparition de l'auteur évoqué plus haut) à la déconstruction. Ainsi, argumente-t-il, chez Saussure, le langage est un système de signes qui signifient par opposition des uns aux autres et traduisent l'expulsion du signifié, du référent et par là-même de la vérité: "The truth is that there is no truth in any text, except perhaps for an absence of truth, and even that is not quite certain" ("Theory" 233). Ici Girard fait explicitement référence à Derrida dont le système de pensée qui s'autodétruit lui-même trouve son origine dans une autre forme de désir mimétique: "Deconstruction originates in a spirit of mimetic rivalry with the social sciences" ("Theory" 234). Les tenants de la déconstruction ont pu affirmer que l'interprétation est infinie dans le sens où le nombre d'interprétations d'un même texte qui peuvent être faites de façon légitime est lui-même sans limite: "Thus deconstruction tends to function in exactly the same way as the social sciences in attempts to rival" ("Theory" 243). D'une même manière, la recherche de la vérité est soumise au même principe mimétique. Une compétition s'instaure dans ce cadre par le biais d'un processus d'affrontement et d'élimination jusqu'à que soit finalement reconnue l'impossibilité d'atteindre la vérité: "The assault on truth always comes at the end of a competitive escalation about truth. All such escalations divide into two main phases. The first is a positive phase in which everyone tries to reach a certain type of 'truth'. It ends in a deadlock, with everyone advocating his own 'truth' against all the other 'truths'. At some point, everyone gives up the search simultaneously, mimetically, and the rivalry shifts to the demonstration of how impossible it is to reach any kind of truth" ("Theory" 252).

Girard est-il lui-même victime (ou coupable) de cet abus de pouvoir de la critique et de la "vérité" sur laquelle repose

son système, et en faisant de Camus son “bouc émissaire”? La déconstruction derridienne de la métaphysique, du logocentrisme et de l’essentialisme peut-elle s’expliquer comme le fait Girard par le biais de la critique mimétique? Quid du rapport entre Girard et Derrida à cet égard exposant les limites de la critique littéraire? Dans son démenti de l’intention de l’auteur, le premier rejoint même si d’une façon radicalement différente le second. Derrida entend la littérature à travers le prisme du néant alors qu’elle a bien un sens pour Girard. Si ce dernier peut voir dans l’approche derridienne le même mécanisme d’exclusion qu’il condamne, elle concerne le *pharmakon*, en tant qu’écriture pour Derrida, et le *pharmakos*, ou bouc émissaire, sauvegardant l’unité de la communauté pour Girard.<sup>1</sup>

Une même logique du sacrifice organise par conséquent selon Girard la critique de Derrida comme celle qui va du structuralisme à la déconstruction. Et prenant au mot l’auteur de *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, il est important de noter que Girard souligne la dimension absolue et universelle du désir mimétique. Pourquoi par conséquent, ce qui serait vrai pour la relation entre Camus et Meursault ne serait-il possible dans le rapport entre Girard et Camus? C’est à ce niveau que la critique de Girard atteint ses limites. Il reconstruit à sa guise les intentions de Camus pour en faire à son tour son bouc émissaire.

Car Camus est-il vraiment responsable du crime de Meursault? Dans le cadre de la fiction et au niveau de la composition du roman, peut-être, mais cela est-il aussi vrai

---

1. Dans le mythe de Theuth, texte de Platon examiné par Derrida dans “La Pharmacie de Platon”, l’écriture est offerte à Ra, le père de la mémoire qui la rejette car elle menace la prééminence de la mémoire, du discours/ logos et l’esprit qui l’énonce. Elle est pour Platon un *pharmakon*, un remède poison bouc émissaire.

dans la réalité existentielle où le situe Girard? Si nous levons le voile sur l'interprétation de Girard, allons au cœur de la sensibilité de l'auteur et de l'analyste, et considérons les fondements divergents de leur philosophie, il n'échappera à personne que Camus n'examine jamais sous le même angle critique que Girard la nature arbitraire de la victimisation ou qu'il aurait souscrit à la conception girardienne des mécanismes sacrificiels.

Le mécanisme victimaire ou mécanisme de la victime émissaire, étant selon Girard à l'origine du religieux archaïque, ce système dont il dénoue les ressorts dans le roman ne fait qu'un avec le problème de l'apparition du sacré: "Le christianisme n'est pas un postulat extérieur à l'œuvre, c'est l'expérience romanesque qui est rapportée au christianisme et qui se laisse de plus en plus interpréter en lui" (*Critique* 18) La théorie girardienne sur les fondements de la société exposée dans *La violence et le sacré* et qui éclaire la lecture de Camus repose sur une réhabilitation de la victime dans la tradition judéo-chrétienne. À l'opposé, l'auteur de *L'Étranger* met en accusation la religion en soulignant l'absurdité de la condition humaine aux prises à une divinité implacable et à l'injustice qui ressort de la doctrine chrétienne (Fitch 14–16). Comment Dieu peut-il abandonner son fils sur la Croix? Il est à cet égard significatif que Camus se réfère à Meursault comme "le seul Christ que nous méritions". Tous deux sont à ces yeux de véritables victimes de la persécution des hommes et des dieux. Tous deux sont des étrangers et des boucs émissaires de la société. Éloigné de cette interprétation, Girard voit dans la Passion du Christ la reconnaissance et la fin du système sacrificiel (*Des Choses*).

À travers sa passivité et son indifférence, le protagoniste de *L'Étranger* ne peut pas être plus éloigné de la morale chrétienne. Camus fait le portrait d'un homme exilé du reste



du monde, et meurtrier en dépit de lui-même. Les juges essaient en vain de trouver un motif, une raison à son acte. Est-il innocent ou coupable? Son acte est-il volontaire? Dans le cadre nihiliste où il se situe, il nous semble impossible de trancher et que son attitude échappe à la vision dualiste du bien et du mal, de l'innocence et de la culpabilité. Cette image de "bon criminel" est pour Girard inacceptable: "Comment un homme peut-il commettre un crime et ne pas être responsable?" (*Critique* 118).

Peut-être est-ce ici la critique littéraire de Camus qui atteint ses limites. Qu'en est-il de l'intention de l'auteur? Résumant *L'Étranger* dans "l'Avant-Propos" de l'édition de 1955, il écrit que pour résumer son œuvre et la comprendre, il faut considérer tout d'abord que contrairement aux normes établies, Meursault ne joue pas le jeu et qu'il refuse de mentir. Il ajoute, Meursault est pour moi "un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombres . . . Une passion profonde l'anime, la passion de l'absolu et de la vérité". Ne faisant qu'un avec le silence du monde, le soleil de l'étranger renvoie à une existence qui porte la mort en elle-même.

Selon Roland Barthes, l'image du soleil et du néant soutiennent le livre à chaque mot. Meursault n'est pas seulement "aux prises avec une idée du monde, mais aussi avec une fatalité –le Soleil– extensive à tout un ordre ancestral de signe". La subordination du protagoniste à l'absurde du monde fait ainsi de *L'Étranger* une tragédie:

Ce qui fait de *l'Étranger* une œuvre, et non une thèse, c'est que l'homme s'y trouve pourvu non seulement d'une morale mais aussi d'une humeur. Meursault est un homme charnellement soumis au soleil, et je crois qu'il faut entendre cette soumission dans un sens à peu près sacré. Tout comme dans les mythologies

antiques ou la Phèdre racinienne, le Soleil est ici expérience si profonde du corps, qu'il en devient destin; il fait l'histoire, et dispose, dans la durée indifférente de Meursault, certains moments générateurs d'actes. Il n'y a aucun des trois épisodes du roman (l'enterrement, la plage, le procès), qui ne soit dominé par cette présence du soleil; le feu solaire fonctionne ici avec la rigueur même de la Nécessité antique. (dans Pingaud 198)

Mais Meursault est-il *vraiment* étranger? Il ressent l'absurdité et l'arbitraire de la justice et assiste à son procès comme s'il assistait à sa propre vie en simple spectateur. Il tourne le dos à la société et à un univers privé de sens; l'humain selon Camus ne peut se sentir qu'exilé; étranger à soi-même et au monde, il ressent la hantise du silence et de l'exil existentiel. Néanmoins, l'absurde suffit-il à expliquer l'étrangeté? D'un point de vue culturel et identitaire, Camus comme Meursault se sent étranger d'un côté de la Méditerranée comme de l'autre. Chacun éprouve un manque d'appartenance, le dénuement, le dépassement, et un sentiment d'innocence.

Sommes-nous cependant *vraiment* étrangers au monde et aux autres qui nous entourent? Si, pour reprendre l'expression de Camus, Meursault est animé d'une grande passion, celle de l'absolu et de la vérité, comment pourrait-il être étranger? Quelques passages du roman peuvent nourrir notre réflexion à ce sujet. Ils mettent en lumière les choix que font Meursault qui vont l'amener à commettre son crime et qui mettent à l'épreuve l'idée selon laquelle, comme les choses se valent, il demeure insensible, étranger, et indifférent à leur déroulement. Car il décide de témoigner et se fait le complice de Raymond qui abuse violemment de sa maîtresse en rédigeant la lettre qui sera à la source du drame. Il annonce par avance au sujet de l'arabe: "S'il tire son couteau, je le descendrai" (Camus,

*L'Étranger* 77). Il y a donc là préméditation avant que le soleil et la sueur ne produisent leurs effets. Il se dit un peu plus tard: "J'ai pensé à ce moment qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer" (*L'Étranger* 77). Une nouvelle fois, un choix se présente à lui. On objectera à juste raison que, selon son expérience, l'étranger prend ses décisions en songeant qu'une ou une autre alternative relative à leurs conséquences, n'auront dans le fond aucune importance. Cependant, le choix n'engage-t-il pas la responsabilité de celui ou celle qui le fait?

L'aspect mécanique de l'acte de Meursault, sa pantomime privée de sens, peut tout à la fois traduire l'inhumanité de son auteur que son innocence. On voit ici dans quelle mesure le processus exutoire d'élimination auquel se réfère Girard au sujet du rapport entre Camus et Meursault peut s'appliquer au phénomène d'expulsion du signifié, du référent et de la vérité dans la création et la critique littéraire. Comme le souligne Foucault, cette abolition contribue à l'effacement de l'auteur au profit des formes du discours. À la lumière de Barthes, nous voyons comment la "mort de l'auteur" peut aussi permettre au texte de s'actualiser à chaque lecture, l'unité d'un texte étant selon lui moins dans son origine que, par le biais du lecteur, dans sa destination.

Au lieu de voir par conséquent dans le protagoniste le bouc émissaire de l'auteur, son "rival mimétique", ainsi que Girard le définit, nous pourrions assister dans *L'Étranger* à une projection de Camus sur son protagoniste à travers une identification de l'auteur et une transfusion de sa personne dans le personnage. Dans le cadre de l'absurde, le crime de Meursault témoigne de la mort de l'homme, une mort injuste, injustifiée, injustifiable, celle qui est en nous, comme notre part la plus humaine. Selon la perspective de Maurice Blanchot, on pourrait arguer qu'à travers la mort de Meursault, c'est

l'auteur qui disparaît, l'acte d'écrire entraînant un véritable sacrifice, celui qui écrit s'exposant à cette mort qui est à l'œuvre dans la littérature:

L'écrivain qui écrit une œuvre se supprime dans cette œuvre, et il s'affirme en elle. S'il l'a écrite pour se défaire de soi, il se trouve que cette œuvre l'engage et le rappelle à lui, et s'il l'écrit pour se manifester et vivre en elle . . . Ou encore, il a écrit parce qu'il a entendu, au fond du langage, ce travail de la mort qui prépare les êtres à la vérité de leur nom: il a travaillé pour ce néant et il a été lui-même un néant au travail. Mais, à réaliser le vide, on crée une œuvre, et l'œuvre, née de la fidélité à la mort, n'est finalement plus capable de mourir et, à celui qui a voulu se préparer une mort sans histoire, elle n'apporte que la dérision de l'immortalité. (*La Part du feu* 327)

La mort dont il est ici question renvoie au questionnement inlassable de l'espace et de l'expérience littéraire, la remise en question de l'écrivain qui au-delà de son œuvre perd toute individualité et toute énergie. L'écriture est ici renvoyée face à elle-même, et l'écrivain, anéanti, en proie au désœuvrement: "Écrire, c'est ne plus mettre au futur la mort toujours déjà passée, mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée, et la reconnaître dans l'oubli qu'elle laisse et dont les traces qui s'effacent appellent à *s'excepter de l'ordre cosmique*, là où le désastre rend le réel impossible et le désir indésirable" (Blanchot, *L'Écriture* 108). Le cycle de l'absurde auquel se rattache *L'Étranger* conduit comme chez Blanchot à l'anéantissement. Il fait de la littérature une activité posthume.

Au-delà de la question de la vraisemblance et de l'illusion romantique de l'œuvre, Meursault n'est pas entièrement un

personnage de fiction et l'auteur n'est pas comme l'affirme Girard pleinement maître et responsable de son crime et destin. Nous avons vu qu'un choix s'offre à lui: témoigner ou non, tirer ou ne pas tirer. L'auteur ne cherche pas à perpétuer une "image flatteuse de lui-même" ainsi que l'avance le critique; il tente plutôt de témoigner du drame de l'homme absurde dans un contexte historique et identitaire déterminé, celui de la France et de l'Algérie pendant la période coloniale, à l'aube de la deuxième guerre mondiale. C'est dans ce cadre qu'une autre explication au meurtre de "l'étranger" se dessine, Meursault (coupable) et l'Arabe (victime) étant au fond deux personnages auquel l'auteur peut s'identifier.

On notera, par le biais d'une approche biographique de son œuvre, que Camus a toujours été étranger. Sa vie est marquée par la mort de son père à la Bataille de Marne au service de la France, un pays du nord de la Méditerranée qui lui est inconnu. Sa mère étant d'origine espagnole, il s'intéresse et s'oppose très tôt dans son travail de journaliste à la prise de pouvoir de Franco en 1936 et dénonce après la guerre dans la pièce *L'État de siège* le fonctionnement des régimes totalitaires tels que le franquisme qui soumettent les peuples par la terreur et la crainte. Contre la résignation et la passivité, il prône la résistance, la révolte et la liberté. Évoquant ses racines espagnoles, Rosa de Diego soutient que "l'hispanisme émotionnel" de Camus "influence la démarche de sa création et de ses prises de position" (19). Hélène Rufat affirme pour sa part que "les paysages espagnols sont autant de projections de ses lectures et de ses espoirs qui prennent appui sur ses connaissances des autres rives méditerranéennes" (91).

Le processus exutoire ne marque pas seulement, par conséquent, la mort du protagoniste, en tant que rival mimétique. Il frappe également l'auteur qui s'efface ou se

fragmente au profit des structures linguistiques et identitaires. Camus est-il algérien, espagnol, ou français? Dans le déchirement futur de la guerre d'Algérie, l'appartenance à une patrie distincte de l'autre et en conflit avec elle, aurait engendré un sacrifice. On comprendra dès lors son souhait permanent de réconcilier la Méditerranée et l'Europe. Comme Camus, Meursault est "étranger" aux yeux des représentants de la société qui le condamnent, dans le sens où il ne semble vouloir appartenir à aucune de ses composantes.

Mais "l'étranger" n'est-il pas aussi cette autre victime, possible bouc émissaire et rival mimétique non reconnu par Camus, Girard, et les juges? L'effacement de l'indigène dont on ignore le nom jette une autre lumière sur le cas de conscience du protagoniste français. Edward W. Saïd a rappelé que Camus s'était opposé à la revendication nationaliste d'indépendance algérienne. Il a, ce faisant, cherché à démontrer comment son œuvre trouve ses racines dans le colonialisme et l'inconscient colonial de son temps. L'ambiguïté du roman ne trouve-t-elle pas sa source dans le cadre du dilemme franco-algérien? Meursault est condamné non pas pour avoir tué un arabe mais pour ne pas avoir pleuré lors des obsèques de sa mère. Il l'avait enterrée avec un cœur de criminel. L'assassinat de l'arabe ne constitue pas ainsi l'élément prépondérant de la condamnation du protagoniste. Le meurtre semble être plutôt un prétexte qui permet à Meursault d'être condamné tout en bénéficiant de la sympathie du lecteur :

As a settler, Meursault reveals that while he enjoys the paradisiacal North African sun, he lives in unease when encountering in open, free, non-urbanized settings, such as in this majestic beach, the overwhelming majority of indigenous inhabitants whose mother tongues are as foreign to him as their cultures . . . The Arab serves as a stock character that

reveals the settlers' unconscious will to render French Algeria a European setting in which other Arabs are simply part of the landscape, albeit as the roughly eight to one invisible majority. (Vanborre 84)

Il est à n'en pas douter question dans ce passage de mécanisme sacrificiel et victimaire, l'approche postcoloniale amenant le critique à examiner l'impact et les ramifications politiques, culturelles et donc littéraires de l'oppression coloniale, et les moyens par lesquels les modes de pensée des pays colonisateurs ont pu justifier leur domination. Cette supériorité présumée trouvait son sens dans le cadre d'une opposition binaire (colonisateur/colonisé) qui légitimait l'autorité des pouvoirs occupants et les inégalités existantes entre dominants et dominés.

La violence et le processus de victimisation sont anticipés selon Emmanuel Lévinas par un effacement du sujet d'une autre nature. L'expulsion par le crime commence lorsque l'on ne reconnaît pas dans l'autre la transcendance dont la source est la subjectivité humaine même. C'est là que s'opère selon le philosophe la transcendance ou (sortie de soi) qui naît de la relation intersubjective: "Pour qu'une véritable transcendance soit possible, il faut que l'autre concerne le moi, tout en lui demeurant intérieur. Il faut surtout que par son extériorité même, par son altérité, l'autre fasse sortir le moi de soi" (12). Le visage de l'autre est de première importance à cet égard car il "oppose une résistance métaphysique à la violence . . . Il défie le pouvoir de pouvoir, la volonté de puissance. En cela, le visage élève le sujet à la responsabilité". Dans une telle relation, "le moi est mis en question par l'autre". Il "trouve à l'intérieur de lui-même l'autre comme tel" (14).

Du point de vue de la transcendance, la réhabilitation girardienne de la victime se situe dans la tradition judéo-

chrétienne. La mort sacrificielle du Messie envoyé de Dieu rachète le péché des hommes. La mort du Christ sur la Croix doit mettre fin au processus mimétique et aux mécanismes du bouc émissaire. À l'inverse de cette interprétation, Meursault est, selon Camus, "le seul Christ que nous méritons" dans le sens où il est l'incarnation de l'homme absurde face au silence déraisonnable du monde. Ainsi, Meursault comme Camus rejettent en bloc le cadre théologique de la morale chrétienne qui voit dans le crime la transgression du péché. Pour celui qui ne croit pas en Dieu, le désir d'immortalité n'est pas plus important que celui d'être riche ou d'être capable de savoir bien nager. Étranger, déshumanisé, victime d'un processus d'aliénation de soi, comment pouvait-il être coupable? Soumis charnellement au soleil, Meursault est victime de son aveuglement. Son crime se situe au-delà du bien et du mal.

Mais une telle interprétation est-elle viable? Ainsi que le souligne Bernard Pingaud, "les grandes œuvres se reconnaissent à ce qu'elles débordent tous les commentaires qu'elles provoquent" (137). Sans doute atteignais-je moi-même comme Derrida, Girard, et Camus quelques limites dans mon analyse. Cependant, au-delà du cycle de l'absurde se dessine celui de la révolte. N'est-ce pas celui-là qui doit nous servir de contre-exemple pour comprendre *L'Étranger*? Comme la déconstruction derridienne, l'interprétation girardienne de Camus est légitime en tant que telle, à travers le prisme de la réalité systémique de chaque critique. Dans ce paradigme, cependant, Girard ne prend pas suffisamment en compte la diversité et la complexité de la pensée de Camus, les circonstances historiques dans lesquelles cette œuvre était née, et le "silence déraisonnable du monde" auquel il est confronté. *La Peste* n'aboutit pas au désespoir mais à l'affirmation d'une nouvelle appartenance au monde.



*L'Homme révolté* que Girard prend soin également de ne pas citer illustre une ferme condamnation de la violence.

Aussi intelligente et intelligible fût-elle, il y a dans la "reconstruction" girardienne quelques limites atteintes et manquements essentiels. Elle a cependant le mérite d'attirer notre attention sur une problématique profonde. Chaque interprétation implique un processus exutoire d'expulsion. Toute critique de *L'Étranger*, œuvre si complexe à saisir, court le risque de ne pas considérer que chaque être humain (auteur, critique, personnage ou quiconque) est potentiellement victime, alors même qu'il ou elle ne peut vraiment échapper à la possibilité de ne pas être innocent: "Pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font" (Luc 23:34). Sans prendre nécessairement la pleine mesure de leur crime, celui du *pharmakos*, du Verbe, ou d'un inconnu, comment auraient-ils pu l'ignorer?

### Oeuvres Cités

- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil, 1984.
- Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- \_\_\_\_\_. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- Camus, Albert. Œuvres complètes. 2 vols. Paris: Gallimard, 1962–1965.
- \_\_\_\_\_. *L'Étranger*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1955.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris: Editions du Seuil, 1990.
- Diego, Rosa de. "LEspagne sur le coeur". *Albert Camus et l'Espagne*. Aix-en-Provence: Édisud, 2005. 19–32.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset, 1992.
- Fitch, Brian. *Camus et la religion*. Paris: Minard, 1982.
- Foucault, Michel: "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 3 (juillet–septembre 1969): 73–104.
- Girard, René. *Critique dans un souterrain*. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Librairie Grasset, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Deceit, Desire, and the Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1965.

- \_\_\_\_\_. "Theory and Its Terrors". In Kavanagh 225–54
- Kavanagh, Thomas, M. "Introduction". In Kavanagh 1–24
- Kavanagh, Thomas M., ed. *The Limits of Theory*. Stanford: Stanford UP, 1989.
- Lévinas, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Paris: Livre de Poche, 2006.
- Onfray, Michel. *L'ordre libertaire: La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris: Flammarion, 2012.
- Pingaud, Bernard, Ed. *L'Étranger d'Albert Camus*. Paris: Editions Gallimard, 1992.
- Rufat, Hélène. "Au-delà de l'Espagne franquiste: Albert Camus le 'libertaire espagnol'". *Albert Camus et l'Espagne*. Aix-en-Provence: Édisud, 2005. 83–98.
- Saïd, Edward. *Culture et Impérialisme*. Paris: Fayard, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *Situation I*. Paris: Gallimard, 1947.
- Vanborre, Emmanuelle Anne, ed. *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.