

LA DISTANCIATION DANS *L'ÉTRANGER* COMME FORME SCRIPTURALE DE LA MODERNITÉ CAMUSIENNE

Sylvain Koffi KOUASSI

Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

Sylvainlefrancet@live.fr

Résumé : *L'Étranger* fait indiscutablement partie des œuvres ayant construit la notoriété d'Albert Camus. Malgré les nombreuses études existantes, ce roman renferme encore des secrets étant donné son inépuisable richesse. Ainsi l'une de ses singularités réside dans la caractéristique innovante d'une écriture marquée par l'étrangéité du personnage qui fait exploser le schéma narratif traditionnel. L'écart entre le héros et le monde qui l'entoure est très grand du fait de son incapacité à s'adapter aux convenances du monde extérieur. Cette distanciation construite sur les scénographies du détachement et de la défamiliarisation préfigure la forme scripturale de la modernité camusienne.

Mots clés : Défamiliarisation, Détachement, Distanciation, Étrangéité, Modernité.

DISTANCING IN *THE STRANGER* AS A SCRIPTURAL FORM OF CAMUSIAN MODERNITY

Abstract: *The Stranger* is one of the works that have built the reputation of Albert Camus. In spite of the numerous existing studies, this novel still contains secrets given its inexhaustible richness. Thus, one of its singularities lies in the innovative characteristic of a writing marked by the strangeness of a strange character who explodes the traditional narrative scheme. The gap between the hero and the world around him is very large because of his inability to adapt to the conventions of the outside world. This distancing built on the scenographies of detachment and defamiliarization prefigures the scriptural form of the Camusian modernity.

Keywords: defamiliarization, detachment, distancing, modernity, strangeness.

Introduction

Les œuvres camusiennes malgré l'assertion selon laquelle le temps use les productions littéraires, n'ont jamais connu le purgatoire. Elles demeurent actuelles. Mais ce n'est pas cette intemporalité ou cette pérennité qui justifie leur caractère moderne et ce serait une lapalissade de faire mention de *L'Étranger* à propos des œuvres ayant assuré la notoriété d'Albert Camus.

Étudier ce roman de Camus, de nos jours, peut paraître comme une piste répétitive, une voie déjà explorée. D'importants travaux réalisés par d'éminents chercheurs ne manquent pas. N'empêche que ce roman recèle toujours des pans de réflexion à mettre en lumière vu qu'il demeure une mine inépuisable de richesses. L'une de ses richesses réside dans le style ainsi que dans le parcours narratif du personnage principal Meursault entendu comme la cristallisation ou la narrativisation de la philosophie de l'absurde préalablement théorisée dans *Le Mythe de Sisyphe* et mise en scène dans *Le Malentendu*. En se référant à l'histoire littéraire relative à la publication de *L'Étranger*, l'horizon d'attente du lecteur, terme cher à Hans Robert Jaus est bouleversé. Dans cette œuvre, le schéma narratif traditionnel est jeté aux orties au profit d'une écriture innovante marquée par l'étrangéité d'un personnage étrange et étranger : Meursault. L'écart entre le héros et le monde qui l'entoure est très grand. Son attitude iconoclaste est en lien direct avec son incapacité à s'adapter aux convenances du monde extérieur. Les scénographies du détachement ainsi que celles de l'inadéquation du regard individuel et social érigent une mise à distance entre le personnage principal et le lecteur. Cet article intitulé : « La distanciation dans *L'Étranger* comme forme scripturale de la modernité camusienne » analyse le caractère moderne de ce roman.

En quoi la distanciation fait-elle figure de modernité dans l'œuvre de Camus ? Quels liens existeraient-ils entre la modernité et la distanciation ? Quels sont les différents indices scripturaux de cette distanciation ? Dans quelle mesure celle-ci octroie-t-elle à ce roman le statut d'œuvre moderne ?

À terme, cette étude se propose d'étayer le postulat selon lequel le processus de défamiliarisation, cette forme de mise à distance est à même d'acter la dimension moderne dans ce texte de Camus. Par le biais de la narratologie et de la sémiotique, nous analysons les différents traits de la distanciation qui structurent cette œuvre.

Les enjeux scripturaux de cette mise à distance en lien avec la modernité constitueront également l'un des points saillants de notre réflexion qui exhume, *in fine*, l'attachement certain de Camus à la vérité et à la liberté.

1. Modernité et distanciation : quels liens ?

Une approche historique de la modernité construit sur l'adjectif « moderne » montre qu'elle entretient sans ambages une proximité avec ses variances lexicales « Modernisme et moderniste ». À première vue, la conceptualisation de la modernité aboutit à une forme d'insatiabilité du fait de son sens mouvant. Comme l'a souligné Jean Braudillard³, la modernité est « une notion confuse » qui renferme l'idée de progrès dans le sens d'« un changement de mentalité ».

Cette ambiguïté sémantique se justifie. De fait, chaque époque a sa modernité vu que c'est un mouvement incessant. La pluralité des approches aboutit à une complexité notionnelle. À propos de cet écueil définitionnel, F. Midal (2007, p. 83) observe également qu'une certaine opacité entoure la notion de modernité.

Comment déterminer ce qui fait qu'une œuvre soit moderne ? La difficulté est qu'il n'existe pas un concept clair de modernité comme il en existe un du fauteuil, du chien ou de l'étoile. La modernité est davantage une modalité qui apparaît sous un jour chaque fois unique selon les artistes qui la conçoivent et l'inventent.

L'on assiste donc à ce que A. Compagnon (1990, p. 18) nomme les paradoxes de la modernité. Pour cerner la notion, il propose des couples notionnels, procède par des antonymies afin de saisir les moindres nuances. Ces couples sont :

ancien et moderne, classique et romantique, tradition et originalité, routine et nouveauté, imitation et innovation, évolution et révolution, décadence et progrès, etc. Ces couples ne sont pas synonymes, mais on conçoit bien qu'ils forment un paradigme et qu'ils se chevauchent.

La modernité a partie liée avec l'actuel, le présent. Toutefois, la négation du passé est l'un de ses déterminants majeurs donc à la peinture de son temps. Ainsi, l'idée selon laquelle chaque époque aurait sa modernité puisqu'elle est fondée sur l'opposition à l'existant, une manière de faire autrement. L'artiste moderne s'inscrit dans un processus de représentation pour un monde qui est

³ Jean Braudillard est Maître-Assistant de sociologie à l'université Paris-X-Nanterre.

différent. Il remet en cause les traditions littéraires et esthétiques de son temps. Dans ce sens, H. Meschonic (1988, p. 66) écrira :

La modernité est un combat, un combat sans cesse recommençant » « ce qui est moderne doit se fossiliser, dépérir : la modernité est une sorte de masque que le temps imprime sur nos sensations. C'est le temps qui passe, qui change les choses, qui imprime dans nos sensations cette perception des choses mortes.

La modernité a vu le jour au début des années 1850. Baudelaire et Mallarmé sont à l'origine de la modernité dans la littérature française. Pour C. Baudelaire (1863, p. 383) la modernité est un sujet artistique.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel, l'immuable.

Ce changement dans les arts émane du bouleversement de la société elle-même. Le rejet des modèles anciens, l'aspiration à un monde nouveau constituent ses modalités premières et l'écrivain moderne est tenté par l'expérimentation des formes nouvelles, par la découverte d'horizon nouveau au détriment du connu, du traditionnel. Quelle est la place du lecteur dans ce vaste mouvement de rénovation, de passage d'un monde traditionnel à un monde nouveau ?

L'histoire littéraire telle que revisitée par Hans Robert Jaus fait du lecteur un maillon clé de l'univers littéraire. Il demeure l'un des constituants de la littérature. Le lecteur est dorénavant au centre du champ d'analyse littéraire. Il donne vie à l'objet littéraire. Cette théorie moderne de la réception s'insurge de fait contre la quête traditionnelle du sens caché du texte. Pour elle, la constitution du sens résulte de l'interaction entre texte et lecteur. La notion de distanciation introduite au théâtre par Bertolt Brecht est consubstantielle au lecteur. Toutefois, ce quatrième composant de la littérature s'est illustré par sa passivité surtout en tant que spectateur lors des représentations scéniques. L'introduction de la technique de la distanciation dans cet art du spectacle par Bertolt Brecht a pour but d'éveiller l'esprit critique du lecteur-spectateur sur tout ce qui se déroule sur la scène.

À partir des travaux d'Erwin Piscator sur le théâtre politique, Bertolt Brecht a créé le théâtre épique. Son objectif est de rendre le théâtre beaucoup plus éducatif. Pour ce faire, il a inclus les notions de divertissement et d'enseignement dans le théâtre. De fait, le théâtre épique permet au lecteur-spectateur, de discuter, de prendre une part active à tout ce qui se passe sur la scène. Ce théâtre devient dans ce contexte un théâtre dialectique dont le fondement ou l'essence est la distanciation, un terme axé sur la réflexion. Elle donne la possibilité au lecteur-spectateur de renouveler les structures de la société qui maintiennent une part de la population dans la léthargie. Selon P. Pavis (2006, p. 277), la distanciation au niveau du lecteur-spectateur se révèle par la destruction du quatrième mur « un mur imaginaire séparant la scène de la salle. » qui autorise sa participation à tout ce qui se passe sur la scène. F. Midal (2007, p. 134) à propos de la modernité, évoque l'écrivain Robert Wilson qui y a recours afin de créer un autre type de rapport entre le lecteur et le livre ou entre le spectateur et l'acteur :

Le travail de Robert Wilson récuse de manière radicale cette manipulation des instincts et des images. Il préserve la résistance du réel à se laisser saisir et le montre dans son mystère propre. Il nous rappelle ainsi qu'il faut sans cesse apprendre à mieux regarder. Nos perceptions sont beaucoup plus vastes que ce que nous croyons. Robert Wilson se situe ainsi dans la lignée de Bertolt Brecht. S'opposant à l'identification de l'acteur à son personnage, Brecht montre l'importance de susciter un effet de distanciation. Pour lui le théâtre devrait « faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps le rendre insolite, étrange », afin de permettre au spectateur de prendre ses distances par rapport à lui.

La distanciation, procédé du théâtre épique de Bertolt Brecht contre la passivité du lecteur-spectateur aristotélicien fait donc partie des traits particularisants de la modernité étant donné qu'elle innove l'art avec la prise en compte effective du lecteur-spectateur. Elle contribue à rendre celui-ci plus actif et plus critique. Selon B. Brecht (1999, p. 61) : « les mots allemands « *fremd* et *befremdlich* traduits par étrange et insolite » rentrent dans la composition de « *verfremdung*, (la distanciation) ». De manière générale, en fonction du contexte, ces termes signifient « étranger, insolite, ou distant ». En un mot comme l'a si bien conceptualisé S. R. Traoré (2021, p. 315) :

La distanciation aiguise l'esprit critique du lecteur-spectateur induit dans l'étrange ou la défamiliarisation. Avec ce processus, en effet, le connu se mue en inconnu, étrange. Il permet d'appréhender une

nouvelle image, de révéler l'aspect insolite d'une personne, d'un objet ordinaire.

Outre l'œuvre théâtrale, l'effet de distanciation est un procédé utilisé dans la narration avec pour but l'interruption du processus naturel d'identification du lecteur aux personnages. C'est dire que le procédé de distanciation est présent dans plusieurs autres expressions artistiques autres que le théâtre.

Quelles sont donc les scénographies de la défamiliarisation dans le roman *L'Étranger* ?

2. Scénographies de la défamiliarisation

En présentant au public ou au lecteur des lieux communs d'une manière inconnue ou étrange, le procédé de défamiliarisation ou d'ostranénie vise à améliorer la perception du familier. Avec elle, une nouvelle perspective sur la vision traditionnelle de la réalité est présentée au lecteur soit sur l'axe linguistique, générique ou par la mise en relief de situations ou de relations imprévues. Cet éloignement rend impossible l'identification et force le lecteur à adopter une posture critique face au renouvellement du tracé narratif.

Meursault est un personnage étranger non pas au monde mais à l'image déformée construite par les hommes. D'un point de vue social, religieux, les scènes incluant le comportement de ce personnage détonnent avec les croyances et conventions traditionnelles. Le traitement judiciaire de l'affaire le concernant est encore plus bouleversant. Ces scènes sont déstabilisantes. Le tragique événement qui le touche en est le véritable révélateur. Immense est le deuil qui le touche directement puisque la défunte est sa génitrice. Mais contre toute attente, au lieu d'avoir les traits de l'orphelin de mère affligé par la séparation, il est plutôt distrait pendant le déroulement des obsèques. Pendant la veillée, il est absorbé par son désir de détailler les traits des vieillards venus veiller sa mère.

Le lendemain, alors que l'on s'activait aux derniers détails pour l'ensevelissement, il se donne le loisir d'admirer le soleil levant, la nature harmonieuse de la campagne. Présent de corps mais absent d'esprit, il laissait son esprit vagabonder vers Alger, se remémorant ses habitudes. « Je respirais l'odeur de la terre fraîche et je n'avais pas sommeil. J'ai pensé aux collègues du bureau. À cette heure, ils se levaient pour aller au travail : pour moi c'était toujours l'heure la plus difficile » écrit A. Camus (2006, p. 147). Non seulement

il ne se montra pas affecté mais encore qu'il a du mal à interpréter l'émotion des autres pendant les obsèques de sa génitrice. Meursault en plus de n'avoir pas pleuré est gêné par les pleurs des autres. « Peu après, une des femmes s'est mise à pleurer. (...) j'étais très étonné parce que je ne la connaissais pas. J'aurais voulu ne plus l'entendre. » (A. Camus, 2006, p. 146).

S'il est vrai que par son attitude, Meursault refuse de s'identifier à la société, le lecteur a également du mal à s'identifier à lui. Ses réactions pendant les obsèques de sa mère sont inacceptables pour le commun des mortels ayant la tradition chevillée au corps. Ainsi dans l'un des chefs de la littérature africaine, le personnage a été banni de son village pour n'avoir pas pleuré à la mort de son père. Nous assistons à une sorte d'étrangéisation du récit dans *L'Étranger*. Dans ce roman, la distanciation au niveau du lecteur-spectateur ne se révèle que par la destruction d'un quatrième mur « un mur imaginaire séparant la scène de la salle. » (P. Pavis, 2006, p. 277).

Comme le fait Bertolt Brecht qui autorise ainsi la participation de ce dernier à tout ce qui se passe sur la scène mais plutôt à l'érection d'une cloison vitrée. Jean-Paul Sartre analysant ce rapport entre le lecteur et les personnages de *L'Étranger* en occurrence Meursault affirme : « Le procédé de M. Camus est tout trouvé : entre les personnages dont il parle et le lecteur, il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte que des hommes derrière une vitre ? » (J-P. Sartre, 1947, p. 106-107). C'est dire que les personnages sont identiques à des ombres. Ils sont dépouillés de substrat psychologique, d'identité complète. On a du mal à se référer à ses personnages. Meursault n'a pas de prénoms, on ne connaît pas son âge, aucune idée de son physique, son passé a été passé sous silence.

Incapable de communiquer, le silence de Meursault détonne avec les situations auxquelles il est confronté. Il est étranger au monde et étranger pour le monde. Son étrangéité est perceptible dans cette mise à distance opérée entre lui et la société conventionnelle. Le personnage est robotisé parce que dénué d'émotion et de moralité. « Lui sont reprochés une indifférence émotionnelle et un détachement moral qui, bien qu'apparents, suffisent à le considérer comme dépourvu d'âme humaine. D'où sa dangerosité sociale » (J-P. Sartre, 1947, p. 106-107).

Tout comme son indifférence devant son avenir surprend son patron, son attitude face à la demande en mariage de Marie et son avocat nous déconcerte, nous déroutent en tant que lecteur. Le lecteur est décontenancé vu le manque de sérieux, l'absence de gravité qui devraient se lire sur le visage

de Meursault à l'annonce d'un événement aussi brutal. Il s'agit de la mort d'un être cher, la mère est unique. Comme le dit Céleste : « On n'a qu'une mère » (A. Camus, 2006, p. 141).

Meursault se met à table après le télégramme comme d'habitude. La mort de sa mère est un non événement pour son fils. Et pourtant ce vers d'Alphonse de Lamartine « Un être vous quitte et tout est dépeuplé »⁴cette formule utilisée dans les oraisons funèbres. Ce n'est pas le cas chez Meursault, il a pu même s'endormir dans l'autobus qui l'emmenait à Marengo. On ressent une sorte d'inconfort, de malaise. Un gouffre se creuse entre Meursault et nous.

Outre les conventions sociales jetées aux orties, la mise à distance se réalise dans l'étrangeté de Meursault aux règles de la justice. C'est pourquoi le procureur n'a pas hésité à prononcer son bannissement de la société comme il le rappelle lui-même : « Il a déclaré que je n'avais rien à faire avec une société dont je méconnaissais les règles les plus essentielles » (A. Camus, 2006, p. 200-201). Pour preuve, il se conduit en un simple spectateur pendant un procès qui le touche directement parce qu'ayant tué un Arabe. Les circonstances du crime sont aussi bouleversantes. Comment accepter la lumière du soleil comme mobile d'un acte aussi grave ? Pire, il somnole « sa main était étrangère à son cœur » (P-L. Rey, 1991, p. 37). Ainsi Meursault sera-t-il condamné non seulement pour son attitude lors des obsèques de sa mère mais aussi parce qu'il n'a exprimé aucun regret pour le crime odieux qu'il a commis.

Tout comme la fable, le style est neuf. On se rappelle d'ailleurs ce « style de l'absence » évoqué par R. Barthes (1950, p. 60) dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

Cette parole transparente, inauguré par *L'Etranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme.

Bien plus, ce roman se départit de l'écriture traditionnelle portée par les romanciers du siècle précédents tels qu'Honoré de Balzac. L'histoire se déroule selon la perspective de l'analepse qui est selon G. Genette (1972, p. 106), « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de

⁴Un vers très populaire d'Alphonse de Lamartine extrait du recueil *Méditations poétiques*, publié en 1820.

l'histoire où l'on se trouve ». En d'autres termes, dans l'organisation temporelle du récit, surgissent plusieurs discordances qui bouleversent le cours linéaire de la narration. Dans *L'Étranger*, à y regarder de près Meursault raconte son histoire à la fin du roman après la visite de l'aumônier. Le début du roman est certainement la fin et vice-versa. De fait, c'est en étant en prison que Meursault raconte sa vie en prenant pour point de départ la mort de sa mère jusqu'à son arrestation. Il y a donc un décalage dans la narration. Dans son livre *Les Personnages dans l'œuvre d'Albert Camus*, A. Coulibaly (2014, p. 68) fait remarquer ceci :

Chez Camus, on assiste dès le début à une inversion de l'axe de lecture. Tout ce qui est dit est la somme de ce qui s'est déjà déroulé. Le récit de *L'Étranger* dans son ensemble est un acte de remémoration. Il l'est encore plus surtout dans sa seconde partie qui reprend, retrace et résume la première. Le personnage-narrateur fait un effort d'anamnèse, de remonter parfaitement conscient dans le temps. Cette façon particulière est novatrice dans la présentation du personnage.

De façon classique, l'intrigue d'une œuvre s'articule autour d'un état initial à un état final en passant par différentes péripéties qui sont une sorte de succession des événements qui s'enchevêtrent sans retour en arrière. *L'Étranger* ne s'inscrit pas dans ce moule classique. Nous sommes loin de la transcription d'un monde parallèle à celui du lecteur où il éprouve de la sympathie pour les personnages. En règle générale, l'adhésion ou l'identification du lecteur aux personnages d'un récit trouve sa réalisation dans le partage des émotions entre les deux entités. Meursault, lui, manque d'affect et ne semble pas partager l'affect des autres complexifiant ainsi toute possibilité d'identification. Comment le lecteur pourrait-il se retrouver dans un récit et comprendre le procès du meurtre de l'arabe axé sur l'état d'âme de l'étranger au moment de l'enterrement de sa génitrice ?

La mise à distance et la défamiliarisation découle d'un écart entre l'expérience classique du lecteur et le nouveau style qu'inaugure *L'Étranger*. Comme le signifie H. R. Jauss (1978, p. 58) dans ce cas de figure, l'horizon d'attente prend un coup.

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » (*Horizontwandel*) requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique

d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art «culinaire», du simple divertissement.

Les procédés de défamiliarisation et de mise à distance constitutifs de la distanciation dans *L'Étranger* constituent pour le lecteur classique un coup de massue. Mais n'est-ce d'ailleurs pas cela la vocation d'une œuvre d'art ? Car pour F. Kafka :

Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon lire ? (...) Nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, condamnés à vivre dans les forêts loin de tous les hommes, comme un suicide-un livre doit être la hache qui Brise la mer gelée en nous⁵.

L'impossibilité pour le lecteur d'identifier au personnage principal du fait de son étrangeté aux conventions sociales qu'il n'hésite pas à mettre en miettes suffit-il à le hisser au rang de personnage moderne ?

3. Meursault personnage moderne et chantre de la liberté

Albert Camus dans la préface à une édition américaine de *L'Étranger*, résumait son roman par cette phrase : « Dans notre société, tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort » (A. Camus, 2006, p. 215-216). Meursault est un personnage qui rejette les codes illusoire imposés par la société. Il est l'incarnation par excellence de l'anticonformisme et de la subversion. L'enseigne extérieure du roman est à sujet programmatique du parcours et du substrat de Meursault : un véritable étranger. Par rapport aux personnages des œuvres classiques, Meursault est encore un étranger.

Etant donné que cette présentation du personnage le distingue de ses ancêtres du XIXe siècle, il laisse poindre une conceptualisation nouvelle du personnage, celle de son affranchissement par rapport aux critères du passé (A. Coulibaly, 2014, p. 70).

Ce personnage camusien se caractérise par son manque de consistance. Il est vide d'émotions, il est détaché de tout. C'est un personnage étranger aux

⁵ Ce passage est extrait d'une lettre du 27 janvier 1904 adressée par Franz Kafka à son ami Oskar Pollak.

autres, étranger à lui-même et encore aux causes et aux conséquences de ses faits et gestes en occurrence de son crime sur la plage.

Le parcours de Meursault va ainsi de l'expérience du vide, de son attitude à désaffecter l'univers des mythes et des sentiments qui y sont assujettis, à celle de la densité et de la diversité réelle du réel, en lui-même et en dehors de soi (L. Bove, 2014, p. 36).

En se montrant indifférent et surtout isolé dans la prison où il s'est senti le plus, l'exil devenu un royaume. Ce vide aiguise comme l'atteste P. Forest (2006, p. 6) qui affirme que « Camus considère le vide et le vertige où s'éveille la conscience moderne ». Un roman à l'allure d'un journal intime tenu au jour le jour mais des jours imprécis.

Meursault veut se départir du souci de la société de sauvegarder les apparences. « Pour que tout soit consommé, il me restait à souhaiter qu'il ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine » (A. Camus, 2006, p. 213). Il rejette définitivement le monde, la société conventionnelle. Il refuse de jouer le jeu, de camper pendant le procès le rôle qui lui a été assigné d'avance par les jurés. Par sa réaction et son attitude, Meursault a réussi à déstabiliser le jeu social. Cette rupture avec le lien social signe de liberté fait partie des traits de la modernité.

La dénonciation des institutions, des canons stylistiques, des règles de comportement, n'est pas faite contre la réelle tendresse, la beauté et la justice mais précisément en leur nom. La modernité se révolte contre l'hypocrisie des règles parce qu'elles ne font que perpétuer un ordre devenu arbitraire et mortifère (F. Midal, 2007, p. 61).

Comme susmentionné, l'homme moderne ayant rompu avec le poids des traditions est libre dans ses choix et modes de vie. Meursault est une expérimentation de la notion de liberté, chère à Albert Camus. La modernité de Camus répond à la conception qu'a André Brink de la littérature quand il écrit : « La vocation essentielle de l'écrivain réside dans une croisade impitoyable contre l'hypocrisie, la dissimulation et le mensonge ».

Conclusion

À l'aune de la distanciation brechtienne, *L'Étranger* offre de nouvelles pistes d'analyse. Loin de la critique traditionnelle, ce roman s'inscrit dans la modernité du fait de la défamiliarisation et de la mise à distance qu'il crée entre le lecteur et ses habitudes de lecture en occurrence des œuvres classiques. De fait, les attitudes de Meursault rompent avec son horizon

d'attente. La structure narrative de *L'Étranger* ne cadre pas totalement avec les canons classiques de l'œuvre romanesque héritage de l'époque balzacienne. Le monde dans lequel évolue ce personnage camusien n'offre aucun parallélisme avec celui du lecteur avec qui aucune sympathie n'est possible. L'absence d'affect sincère chez Meursault, son attitude pendant et après les obsèques de sa génitrice jointes aux institutions sociales vidées de leur essence sont un frein au processus d'identification du lecteur au personnage et à la trame de cette œuvre romanesque. *In fine*, il est vrai que la modernité est une notion ambivalente et complexe mais chez Camus elle trouve sa réalisation dans la négation du passé, dans l'opposition à l'existant, du rejet des conventions sociales et surtout dans la quête et l'affirmation de la liberté.

Références bibliographiques

CAMUS Albert, 2006, *L'Étranger*, in *Cœuvres Complètes I (1931-1934)*, Paris, Gallimard, 1480p.

BARTHES Roland, 1953, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 179p.

BAUDELAIRE Charles, 1986, *Le Peintre de la vie moderne (1863) cité dans :* MITTERAND, Henri (prés.), *Littérature, XIXe siècle*, Paris, Nathan, 891p.

BENAC Henri et RÉAUTÉ Brigitte, 1993, *Vocabulaire des études littéraires*, Paris, Hachette, 255p.

BOVE Laurent, *Albert Camus, de la transfiguration-Pour une expérimentation vitale de l'immanence*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 168p.

BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999, 253p.

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Editions du Seuil, 1990, 193p.

COULIBALY Amara, *Le Personnage dans l'œuvre d'Albert Camus*, Sarrebruck, Editions Universitaires Européennes, 2014, 420p.

FOREST Philippe, « *Albert Camus, toujours moderne* », *Le Monde des Livres*, 5 mai 2006.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil, 286p.

- GUERIN, Jean Yves, 2009, *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 1595p.
- JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 334p.
- MESCHONIC Henri, 1988, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 313p.
- MICHEL Jean-Luc, 1991, *La Distanciation, Essai sur la société médiatique*, Paris, Éditions l'Harmattan, 368p.
- MIDAL Fabrice, 2007, *Petit traité de la modernité*, Paris, Pocket, 287p.
- PAVIS Patrice, 2006, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 472p.
- REY Pierre-Louis, 1991, *Profil d'une œuvre, L'Étranger, Albert Camus*, Paris, Hatier.
- TRAORE Ramata Sogotiénin, 2021, *Le marronnage : une modalité de la distanciation dans la dramaturgie de Kossi Efoui*, In Djiboul, n°001, Vol.1, pp. 314-331.