

**Lecture analytique n°1.** Albert Camus, *L'Étranger*, 1942, depuis le début jusqu'à « *s'ennuyer avec vous* », pp. 9-12.  
**L'incipit.**

**Lecture analytique n°2.** Albert Camus, *L'Étranger*, 1942, depuis « *J'ai bien travaillé* » jusqu'à « *à me manquer* », pp. 57-59. **Un homme heureux.**

**Lecture analytique n°3.** Albert Camus, *L'Étranger*, 1942, depuis « *Dès qu'il m'a vu* » jusqu'à « *porte du malheur* », pp. 93-95. **La scène de meurtre.**

**Lecture analytique n°4.** Albert Camus, *L'Étranger*, 1942, depuis « *Il disait qu'il s'était penché* » « *que de monstrueux* », pp. 155-157. **Le réquisitoire du procureur.**

**Lecture analytique n°5.** Albert Camus, *L'Étranger*, 1942, depuis « *Du fond de mon avenir* » jusqu'à la fin, pp. 183-186.  
**L'explicit.**

## I. Étude des caractéristiques de l'incipit : Évocation d'une conscience engluée dans le présent.

### 1. Le cadre spatio-temporel. Indices flous, ancrés dans le réel. On a accès à la conscience du héros.

- Des **indices spatiaux** précis : « à Marengo » « à quatre-vingt kilomètres d'Alger » « à deux kilomètres du village » : Algérie française. Les nombres et les chiffres rendent l'évocation précise.
- Des **lieux** sont évoqués : évocation de la cellule sociale : centre hospitalier / maison de retraite : « asile de vieillards » (lieu de vie en communauté) ; « restaurant, chez Céleste » (lieu de rassemblement) « asile » : progression sur le plan chronologique.
- Les **indices temporels** : 2 types d'indices : une pensée engluée dans l'instant présent.

⇒ La référence à la situation d'énonciation : « aujourd'hui » « hier » « après-demain » « dans l'après-midi » « pour le moment » « il y a quelques mois » « pendant tout ce temps » « il y a trois ans ». Sensation de simultanéité entre les émotions vécues et le moment de l'écriture : plongée dans les pensées d'un être. En même temps, peu de repères précis : être qui n'associe pas sa vie à des dates précises : vie dans l'instant présent mais pas de repères sociaux clairs.

⇒ La perception du temps : « je prendrai l'autobus à deux heures » « deux jours de congés » « j'ai pris l'autobus à deux heures » : obsession des chiffres : mais ces derniers sont vidés de leur sens dans la mesure où il n'y a pas de repère précis.

### 2. Les personnages principaux saisis dans la relation qu'ils entretiennent avec le héros.

- « Maman » : personnage clef du roman dont la disparition est à l'origine de la condamnation finale du narrateur. Présence forte : « mère décédée » : discours rapporté : annonce officielle. « comme si maman n'était pas morte ». Puis paroles du directeur rapportées : « Mme Meursault » : être saisi sur le plan social.
- Des personnages qui jouent un rôle sur le plan social : « mon patron » ; le restaurant de « Céleste » (prénom associé à une enseigne, ce n'est donc pas un indice personnel, intime) ; les habitués du restaurant de Céleste : pronom personnel « ils » employés de façon curieuse puisqu'il n'a pas de référent. Anonymat des individus évoqués : indifférence : « ils avaient tous beaucoup de peine pour moi » « ils m'ont accompagné à la porte » : démonstration d'affection déplacée et en décalage avec les liens qui unissent le narrateur et ces personnages. Un voisin : « il a fallu que je monte chez Emmanuel » (collègue de travail). Un « militaire ». « le concierge » « le directeur ».
- Personnages qui n'ont pas d'existence intime mais saisis en fonction des liens qui les unissent à la communauté.
- Meursault : narrateur : « je » : anonymat.

### 3. Étude des caractères du récit.

⇒ Récit chronologique : importance des liaisons dans le texte ; il suit la succession des événements, des paroles ou des pensées qui à divers moments occupent la conscience du héros.

- Chronologie stricte des faits qui accaparent la conscience. Verbes d'action et de mouvement : « je prendrai l'autobus » « j'arriverai » « j'ai couru »
- Importance du langage : l'évolution des pensées du personnage : « j'ai dit » « j'ai demandé » « j'ai pensé » « j'ai dit »

⇒ La mise en place de l'action à venir : le lexique de la mort qui menace le héros : « morte » « décédée » « condoléances » « deuil » « cravate noire et un brassard ». Lien établi entre le décès de Mme Meursault et l'exécution de Meursault à la fin du roman qui sera condamné parce qu'il n'a pas pleuré le jour de la mort de sa mère. Attitude de Meursault maintenant va déterminer la fin de l'histoire.

## II. Un mode de narration particulièrement original qui plonge le lecteur dans un certain malaise.

### 1. Un journal des faits et gestes du héros.

Vie quotidienne du personnage principal, Meursault.

- Recours au **passé-composé** par opposition aux temps du récit : **temps de l'oralité**, nie la littérature en faveur de la réalité. Associé à la première personne il nous plonge dans une action vécue. Mais il fige aussi l'action, puisqu'il le coupe de toute relation antérieure ou ultérieure avec d'autres actions.
- **Phrases inertes, sans dynamisme**, qui se referme sur elle-même « il m'a regardé de ses yeux clairs ». Récit décousu ; pas de mise en perspective des événements.

- **Meursault** semble **absent de ce qu'il voit** : mais la perception du réel épouse les **fluctuations de la conscience** ; perception bien vivante :

- Perception d'une étonnante acuité : descriptions méticuleuses : art du détail : évocation du portrait et des gestes du directeur : « *petit vieux* » « *légion d'honneur* » « *yeux clairs* ».
- Perception qui prend le caractère fantasmatique d'un état sommeilleux : « *je me suis assoupi* » « *j'ai dormi* » « *il faisait très chaud* ».
- Récit comme tourbillons d'instantanés épars et d'images fortes qui percent le brouillard de sa conscience : énumération fragmentée : « *Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel* ».

## 2. La focalisation.

=> **Focalisation interne** : perception de l'univers du récit se fait par le regard ou la conscience de Meursault. Le narrateur ne rapporte que ce que voit le personnage témoin et ainsi personnage et narrateur se confondent.

=> Une **première personne ambiguë** : traditionnel dans un journal écrit sur le ton de la confiance : propre à l'effusion, introspection, expression d'une subjectivité. « *Je* » abondant dans le texte. Or, ce « *je* » a les caractères d'un « *il* » : objectivité et détachement du récit. Impression d'un personnage extérieur à lui-même, insensible, réduit au rang de caméra enregistratrice. Caractère du type de focalisation externe : paradoxe de ce « *je* » qui emprunte au « *je* » une vision depuis l'intérieur et qui tient du « *il* » l'objectivité détachée de cette vision. Malaise que l'on éprouve à la lecture vient de ce paradoxe.

### III. Le portrait ambigu du narrateur.

#### 1. Meursault et les règles sociales.

Un homme « étranger », ie différent des autres hommes. Prise de distance vis à vis des codes sociaux.

⇒ L'importance des **codes sociaux** : valeur symbolique des **objets** : on met en évidence un objet qui signifie quelque chose de précis : « *il me verra en deuil* » : le patron du narrateur va changer d'attitude en constatant sur le plan visuel que Meursault porte le deuil ; importance du verbe de perception visuelle « *voir* ». Les **objets du deuil** : « *une cravate noire et un brassard* » : connotations de la couleur « *noire* » et le « *brassard* ». Le désir du directeur de se distinguer sur le plan social et moral : « *la légion d'honneur* » : décoration, insigne, elle récompense les *mérites éminents* militaires ou civils rendus à la Nation. En tenue civile, les chevaliers portent à la boutonnière un ruban rouge, les officiers une rosette rouge, les commandeurs une rosette rouge sur demi-nœud en argent, les grands officiers une rosette rouge demi-nœud moitié argent moitié or, et les grand'croix une rosette rouge sur demi-nœud en or.

⇒ **La mise en cause des règles de bienséance** : dénonciation de la comédie sociale : les gestes socialement corrects : « *quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte* » : verbe de mouvement, mise en scène sociale mise en cause ; « *Puis il m'a serré la main qu'il a gardée si longtemps que je ne savais trop comment la retirer* » : langage corporel et comédie sociable (antithèse).

⇒ **La mise en cause des règles de bienséance** : dénonciation de la comédie sociale : les paroles socialement correctes : « *et Céleste m'a dit : « on n'a qu'une mère »* » : discours rapporté, prise de distance ; « *présenter ses condoléances* ». Dénonciation des paroles apaisantes forcées : « *mon cher enfant* » (apostrophe).

⇒ L'importance des **codes sociaux** présentés comme des contraintes : tournures impersonnelles « *il fallait que je rencontre le directeur* » « *il lui fallait une garde* » « *il a fallu que je monte chez Emmanuel* » ; importance du verbe « *devoir* » : « *je n'aurais pas dû lui dire cela* » « *elle devait s'ennuyer avec vous* ».

#### 2. Innocence et sentiment de culpabilité.

⇒ **Innocence** de Meursault dans la manière où il se plie aux règles sociales : Meursault semble étranger à un certain nombre d'usages formels, devoirs ou tabous des hommes. Désinvolture à l'égard de nos rituels est une clé du personnage : Meursault ne triche pas, ne majore pas ses sentiments : paroles et actes en accord avec ce qu'il ressent. « *J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler* » : négation et discours rapporté : rejet de la parole. Prononce des phrases que les règles sociales nous interdisent de prononcer : « *excuse pareille* » : décalage entre la situation (décès d'une mère) et la demande de congé (« *il n'avait pas l'air content* ») : le « *patron* » de Meursault ne respecte pas le jeu social.

⇒ Sentiment de **culpabilité** qui le mine : sensible au jugement des autres. Autojustification : « *Ce n'est pas de ma faute* » ; plus loin, le héros imagine le sous-entendu accusateur du directeur de l'asile : « *Vous n'avez pas à vous justifier* ». Impuissance à se soustraire au jugement d'autrui et à son jugement, impuissance à échapper à la mauvaise conscience d'avoir envoyé sa mère à l'asile.

## **I. Un récit original mettant en évidence les contradictions du personnage mal à l'aise dans le monde.**

### **1. Etude du mouvement du texte : but : encadrer la scène de la plage et la mettre en valeur.**

⇒ **Partie I :** Depuis le début jusqu'à « *explications* » : vie professionnelle et sociale. Vocabulaire de l'activité professionnelle : « *travaillé* » + connotations du prénom « *Raymond* » (collègue de travail, p. 44) ; activité sociale avec « *cinéma* » « *écran* ».

⇒ **Partie II :** §1 et §2 : La visite de Marie. Divertissement : connotations du substantif « *samedi* » ; importance du pronom « *nous* » (union).

⇒ **Partie III :** §3-4 : La vie dans l'appartement de Meursault : vie sociale et sphère intime. Transition entre le §2 et le §3 : « *chez moi* » « *ma fenêtre* » « *chambre* » (pour désigner l'appartement de Raymond, mais renvoie aussi à celle de Meursault).

### **2. Etude du cadre spatio-temporel : mettre en valeur l'opposition entre un univers clos et un univers ouvert.**

⇒ **Partie I :** indices temporels : « *toute la semaine* » « *deux fois* » ; lieux de divertissement sur le plan social : « *au cinéma* ». Lieu clos.

⇒ **Partie II :** indices temporels : « *hier* » « *samedi* » « *et nous sommes allés* » « *soleil de quatre heures* » « *mais au bout de quelque temps* » « *pendant un moment* » « *quand nous nous sommes rhabillés* » « *A partir de ce moment* » « *la nuit d'été* ». Perte des repères temporels ordinaires : *vie dans l'instant* = carpe diem. Lieux : « *à quelques kilomètres d'Alger* » « *sur une plage* » : références de plus en plus imprécises. Puis « *fenêtre ouverte* » = désigne l'appartement de Meursault : phénomène de clôture partielle.

⇒ **Partie III :** indices temporels : « *ce matin* » « *Un peu après* » « *quand elle a ri* » « *un moment après* » « *c'est à ce moment* ». Précision car immersion dans la vie sociale. Indices spatiaux plus précis / effet de clôture : « *chambre de Raymond* » « *escalier* » « *chez Raymond* ». Mais surtout : présence d'autrui qui remet en cause l'intimité de Meursault.

### **3. Une narration originale exprimant la scission du personnage en rupture avec le monde.**

#### a) La focalisation.

⇒ **Focalisation interne :** perception de l'univers du récit se fait par le regard ou la conscience de Meursault. Le narrateur ne rapporte que ce que voit le personnage témoin et ainsi personnage et narrateur se confondent.

⇒ Une **première personne ambiguë** : traditionnel dans un journal écrit sur le ton de la confiance : propre à l'effusion, introspection, expression d'une subjectivité. « *Je* » abondant dans le texte. Or, ce « *je* » a les caractères d'un « *il* » : objectivité et détachement du récit. Impression d'un personnage extérieur à lui-même, insensible, réduit au rang de caméra enregistreuse. Caractère du type de focalisation externe : paradoxe de ce « *je* » qui emprunte au « *je* » une vision depuis l'intérieur et qui tient du « *il* » l'objectivité détachée de cette vision. Malaise que l'on éprouve à la lecture vient de ce paradoxe.

#### b) Le jeu sur les temps.

■ Recours au **passé-composé** par opposition aux temps du récit : **temps de l'oralité**, nie la littérature en faveur de la réalité. Associé à la première personne il nous plonge dans une action vécue. Mais il fige aussi l'action, puisqu'il le coupe de toute relation antérieure ou ultérieure avec d'autres actions. Détachement ; phrases séparées, actions séparées ; juxtaposition et coordination : crée un rapport d'égalité entre les faits relatés (pas de hiérarchie).

■ Les **temps du récit** : recours à **l'imparfait de l'indicatif** : mise en valeur des actions de second plan ; procès qui n'a pas de début et pas de fin. Actions associées à une temporalité reconfortante : actions qui s'enchaînent ; plus d'actions séparées froidement. Union.

## **II. Meursault, l'étranger. Divorce entre l'homme (acteur) et sa vie (décor). But : développer le sentiment de l'absurde.**

### **1. Contraintes sociales et liberté.**

- Les **contraintes** : tournure impersonnelle « *il faut* » « *il fallait* » (p. 58) ; expression de la contrainte « *convenus* », les horaires des bus vécus comme une entrave à la liberté : « *nous avons pris un autobus* » « *nous avons été pressés de trouver un autobus, de rentrer, d'aller chez moi et de nous jeter sur un lit* » (parallélisme de construction, mais opposition entre le syntagme concernant le bus et les 3 autres verbes proposés : accélération du rythme).

- Le **désir de liberté** : Une paronomase consiste à rapprocher des mots comportant des sonorités semblables mais qui ont des sens différents. On appelle paronymes des mots qui se ressemblent par leurs sons. « *Marie est venue, comme nous en étions convenus* » : expression de la contrainte liée à un rendez-vous fixé. Plaisir social et contrainte : « *Emmanuel*

qui ne comprend pas toujours ce qui se passe sur l'écran » : négation associée aux désagréments que génère la présence d'Emmanuel. Symbolique de la « *fenêtre ouverte* » : rejet des éléments qui limitent l'espace.

## 2. Plaisir et déplaisir.

- **Violence et agressivité** : Langage associé à la violence : « *grondé* » « *Salaud, charogne* » « *bruits d'une dispute* » « *hurlé* » ou à la gêne, la contrainte « *voix de femme* » « *cela ne voulait rien dire* » (parole et négation, rejet). Les mots vidés de leur sens : discours rapporté et prise de distance : « *Tu m'as manqué, tu m'as manqué, je vais t'apprendre à me manquer* » : décalage entre la supposée bienveillance de la formule conventionnelle et la violence qui suit.
- **Douceur et liberté** : sensible dans l'opposition entre la parole vécue comme une contrainte et le silence : « *donner des explications* » « *je lui ai dit* » // « *nous n'avons plus parlé* » « *ri* » (anaphore) (le rire déclenche une réaction de Meursault qui est plus sensible à l'absence de parole qu'aux paroles). Manifestation / expression de la douceur : « *s'est collée à moi* » « *mis sa bouche contre la mienne* » « *je l'ai embrassée* » « *tenue contre moi* » « *je l'ai embrassée* ».
- **Travail et jeu** : « *travaillé* » « *toute la semaine* » // « *samedi* » « *jeu* ».

## III. Meursault, un homme heureux. Evocation d'un bonheur sensuel.

### 1. La communion de Meursault avec le monde : un rapport sensuel au monde.

- **Changement sur le plan pronominal** : apparition du « *nous* ».
- Apparition de **phrases longues et complexes** : contraste avec les phrases lapidaires associées à la comédie sociale.
- Vocabulaire poétique : **lyrisme** : expressions des émotions : « *nous nous sommes roulés dans les vagues* », description de lieux plus précise « *resserrée* » « *bordée de roseaux* ».
- Thème de la **lumière** et de la clarté : « *blanches* » « *soleil* » « *dentelle mousseuse* ». Pureté et volupté.
- Communion avec la **nature** : références aux **éléments naturels** : « *terre* » ; feu avec « *soleil* », « *eau* », « *air* » (« *ciel* »).
- Les **perceptions sensorielles** : référence aux 5 sens : vue, goût, toucher, ouïe (connotations avec les « *vagues* » mais sens perçu de façon négative : voir les querelles de voisinage), odorat (absence d'allusions). Union grâce à l'eau.

### 2. La communion avec les êtres : Marie et la nature du désir qu'elle suscite.

- **Désir et sensualité** : pas de portrait moral de Marie mais portrait physique. Relation mécanique : à partir d'un vêtement (donnée visuelle) et d'un rire (pas de parole, action sensuelle), expression du désir : « *elle a ri de telle façon que je l'ai embrassée* » : lien cause / conséquence.. Rapports amoureux présentés de façon instinctive.
- **Refus de l'amour comme abstraction** : conception abstraite des rapports amoureux : amour comme représentation sociale d'un événement concret : c'est une fiction illusoire qui ne rend pas compte du sentiment amoureux authentique : méfiance à l'égard du langage et de la comédie sociale : « *elle m'a demandé si je l'aimais* » « *je vais t'apprendre à me manquer* ».

## **I. La mise en place d'un climat inquiétant. Evocation de la double polarité : nature bienveillante / nature néfaste.**

### **1. L'effervescence des éléments naturels.**

Avec l'ascension du soleil, on assiste au passage d'un état bienveillant de la nature à un état hostile et meurtrier. La plage des rires de Marie se transforme en lieu d'affrontement tragique infernal.

- ➔ L'eau : « *océan de métal bouillant* » « *bruit des vagues* » « *rideau de larmes et de sel* » « *gouttes de sueur* » « *sueur amassée dans mes sourcils* » « *sueur* » : connote l'inquiétude, l'angoisse, la saleté.
- ➔ L'air : « *l'air enflammé* » « *souffle épais et ardent* » « *ciel [...] pleuvoir du feu* » : pesanteur désagréable de la chaleur.
- ➔ La terre : « *une plage vibrante de soleil* »
- ➔ Le feu : « *vibrante de soleil* » « *le même soleil* » « *la même lumière* » « *la brûlure du soleil* » « *le même soleil* » « *brûlure* »

### **2. La valeur symbolique des références au soleil.**

Soleil qui se transforme en force qui annihile la pensée : c'est dans un état proche de l'hallucination que Meursault tire.

- ➔ Soleil au zénith est écrasant : métaphores de la pesanteur : « *ancres* » « *acier* » «
- ➔ Soleil qui fige les êtres : «  *paresseux* » « *étale* » : termes qui désignent le soleil mais aussi l'état dans lequel se trouve le personnage. Métaphore figé, cliché : « *jeter l'ancre* ». Verbes de mouvement associés à des négations : « *n'avancait plus* ».
- ➔ Soleil qui est douloureux, brûle les joues, les yeux, toutes les sensations deviennent intolérables. Champ lexical de la souffrance physique : « *brûlure* » « *me faisaient mal* » « *battaient* » « *aveuglés* » « *épée brûlante* » « *tendu* » « *crispé* ». Tension morale avec la valeur symbolique de la « *sueur* ».
- ➔ Soleil d'apocalypse, une force dispensatrice de mort : « *il m'a semblé que tout le ciel s'ouvrait pour laisser pleuvoir du feu* ». Oxymore : « *pleuvoir du feu* » : enfer.

## **II. La préparation du crime : étude de la progression du récit. Une menace pèse sur les personnages.**

### **1. La tension entre les différents personnages.**

- Raymond : le personnage qui est à l'origine du meurtre : vengeance. « *J'ai serré le revolver de Raymond dans mon veston* ». Personnage vite évacué. N'est pas le mobile du meurtre.
- Le narrateur interne : « je » : fil directeur du texte ; personnage à l'écoute de ses pulsions ; Caractère du type de focalisation externe : paradoxe de ce « je » qui emprunte au « je » une vision depuis l'intérieur et qui tient du « il » l'objectivité détachée de cette vision. Mais, peu à peu, confusion externe / interne avec description précise des émotions du héros. Plus d'objectivité détachée : union de l'être avec ses sensations. Expression d'un malaise pesant.
- L'arabe : autre est perçu grâce au regard : « *dès qu'il m'a vu* » « *son regard* » « *paupières* » « *mes yeux* » « *regardé l'arabe* » « *mes yeux* ».
- Le soleil : élevé au rang de personnage : union arabe/soleil : « *l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil* » : Arabe vécu comme une menace en raison de l'arme éclatante dans le soleil dont il dispose qui éblouit Meursault : « *couteau* » « *acier* » « *lame étincelante* » « *glaive éclatant* » « *épée brûlante* ». Assimilation arme / soleil.

### **2. Création d'une sensation d'enfermement.**

#### a) Alternance **Imparfait-plus que parfait // passé composé.**

■ Recours au **passé-composé** par opposition aux temps du récit : **temps de l'oralité**, nie la littérature en faveur de la réalité. Associé à la première personne il nous plonge dans une action vécue. Mais il **fige aussi l'action**, puisqu'il le coupe de toute relation antérieure ou ultérieure avec d'autres actions. Détachement ; phrases séparées, actions séparées : pas de préparation du meurtre, absence de préméditation ; juxtaposition et coordination : crée un rapport d'égalité entre les faits relatés (pas de hiérarchie). Evocation de phrases qui se referment sur elles-mêmes.

■ **Temps figé** : « *plus paresseux, plus étale qu'à midi* » ; importance de l'anaphore de « *même* » : similitude = identité = pas d'évolution.

■ Les **temps du récit** : recours à l'**imparfait de l'indicatif** : mise en valeur des actions de second plan ; procès qui n'a pas de début et pas de fin. Actions qui s'enchaînent ; plus d'actions séparées froidement. Intensité de l'émotion et de la sensation mise en valeur.

- b) Alternance **Phrases complexes** à l'imparfait // **phrases simples** au passé composé.
- **Passé-composé : plus d'écoulement temporel, ordre menacé.**
  - **Imparfait** : Etirement de la phrase. Emprise du soleil devient plus forte. Evocation de la fièvre qui s'empare du personnage. « *Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi.* ».

### III. Le tragique au cœur de l'insignifiant.

#### 1. Omniprésence de la mort.

- ⇒ Valeur symbolique de l'**obscurité** : « *tache noire* » « *ombres sur son visage* ».
- ⇒ **Deuil** : « *le jour où j'avais enterré maman* ».
- ⇒ **Les armes qui connotent la mort** : le couteau et le revolver.
- ⇒ **Image de l'anéantissement** : « *détruit* » « *coups* ».

#### 2. L'expression du tragique.

- a) Une force qui dépasse le personnage qui agit contre sa volonté : **fatalité**.
- Le malheur inexplicable survient au milieu du bonheur. Le geste de Meursault devient alors une fatalité, dépourvue de causes assignables, une fatalité que lui préparent le monde et le soleil. Tragique au cœur de l'insignifiant, absurdité : temps morcelé de l'écriture de cette écriture où chaque phrase est un recommencement, un présent, nous apprend que les faits ne s'enchaînent pas. Succession des présents du roman est la prémisse d'un acte lui aussi isolé et sans passé : inoffensif Meursault tue un homme à cause du soleil. **Antithèses** : « *détruit* » « *malheur* » // « *heureux* ».
  - Visage ironique de la fatalité : c'est en voulant sauver l'Arabe que Meursault se retrouve en possession de l'arme.
  - Soleil comme manifestation du destin : Meursault plus souvent objet que sujet de l'action : « *la brûlure du soleil gagnait mes joues* » « *cette épée brûlante rongerait mes cils* » « *la gâchette a cédé* ».
- b) Le héros n'est ni tout à fait **coupable**, ni tout à fait **innocent**. Meurtre prémédité ? Etat de folie ?
- **Innocent ?** Agit malgré lui : « *j'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini* » (p.93) : confusion réflexion volontaire et sensations involontaires qui sont plus fortes.
  - **Innocent ?** La cible est illusoire : Meursault tue dans un état second : confusion entre l'être et le paraître : « *son image dansait devant mes yeux* » « *il avait l'air de rire* » « *mes yeux étaient aveuglés* ».
  - **Coupable ? Il commet le crime et vise un être** : « *tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver* » : « *j'ai touché le ventre* » « **Alors j'ai tiré encore quatre fois** » : valeur du connecteur logique : violence de l'acte car a détruit l'ordre du monde ?

**Lecture analytique n°4.** Albert Camus, *L'Étranger*, 1942, depuis « *Il disait qu'il s'était* » jusqu'à « *que de monstrueux* », pp. 155-157. **Le réquisitoire du procureur.**

## **I. Etude du réquisitoire du procureur. Une vision manichéenne du monde.**

### **1. Le discours séduisant d'un brillant orateur.**

#### **a) Le discours de l'orateur :**

- La modalité déclarative de la phrase : expression de la certitude (fin du réquisitoire).
- Les apostrophes et adresses au public : « *Messieurs les jurés* » : connaissance des pratiques sociales. Le procureur tient compte de la présence du public : « *cette cour* » (valeur du déictique). Les deux références sont plus loin associées : « *cette même cour, messieurs* » (p. 156).
- La structure élégante des phrases : rythmes binaires qui en imposent au lecteur : « *la vertu toute négative de la tolérance doit se muer en celle, moins facile, mais plus élevée, de la justice.* » (p. 155).
- Les hyperboles et les superlatifs : « *abominable forfait* » « *atroce forfait* » « *jamais autant qu'aujourd'hui* » « *le plus abominable des forfaits* » (p. 156).
- Les périphrases : « *l'auteur de ses jours* » (p. 156) ; « porter la main » pour tuer : périphrases fortement théâtralisées posent le pb de la désignation : une même réalité peut être nommée de plusieurs manières.
- Les métaphores qui marquent les esprits des lecteurs : « *le vide du cœur* » : métonymie ; « *devient un gouffre* » (p. 155). « *le cœur léger* » (p. 157)
- Les figures d'insistance : les répétitions : « *je vous demande* » « *que je vous la demande* » « *réclamer* » (p. 157) ; les énumérations ou accumulations : « *compensé, balancé, éclairé* » (p. 157).
- Les jugements de valeur : les termes péjoratifs : « *cet atroce attentat* » (p. 156).

#### **b) La gestuelle de l'orateur :**

- « *L'avocat s'est arrêté et, après un moment de silence, a repris d'une voix très basse* » : le procureur interprète un rôle : comédie sociale. Equivalent d'une indication scénique. « *a-t-il ajouté en élevant la voix* » (p. 156). « *il a essuyé son visage brillant de sueur* » (p. 157).
- Importance des déictiques : mise en scène théâtrale.

### **2. Les accusations mensongères du procureur.**

- Les **raisonnements** utilisés dans le cadre de l'argumentation : la **concession** : « *Sans doute, ajoutait-il, nous ne saurions le lui reprocher. Ce qu'il ne saurait acquiescer, nous ne pouvons nous plaindre qu'il en manque.* » (p. 155) : circonstances atténuantes : feint d'adopter le point de vue de la défense.
- Les **chefs d'accusation** : le recours au **syllogisme** / au **sophisme** : le **faux raisonnement logique**. 2 déviations du discours : 1) la question de la « mère » 2) La question du parricide. Mise en relation de deux crimes distincts : « *le meurtre d'un père* » // « *un homme qui tuait moralement sa mère* » : valeur des indéfinis : pas d'esprit de nuance ; amalgames ; article indéfini pour mettre en évidence l'effort de généralisation. « *Le premier préparait les actes du second* » (p. 156). Importance des structures binaires : prépayer l'assimilation des deux cas. « *l'homme qui est assis sur ce banc est aussi coupable du meurtre que cette cour devra juger demain* » (p. 157).
- Le sophisme :
  - \*\* le meurtre d'un père est atroce
  - \*\* équivalence des deux sentiments inspirés par les deux crimes différents
  - \*\* une métaphore : « tuer moralement »
  - \*\* identification des deux meurtres : « légitime »
  - \*\* résolution : Meursault est « matricide » donc il est aussi coupable du crime dont le cas est étudié le lendemain.

## **II. Dénonciation de la comédie sociale :**

### **1. La mise en accusation du langage : étude de la composition du texte. Le montage habile des séquences : alternance discours / pensées (accès à la conscience de l'accusé)**

- Le recours au **style direct** et au **style indirect libre** : les **paroles du procureur**. 2 niveaux : les moments forts de l'argumentation sont clairement reconstitués : discours rapporté direct. Les moments secondaires rapportés de façon indirecte : « *Il disait qu'il s'était penché sur elle et qu'il n'avait rien trouvé, messieurs les jurés* » (p. 155). Introduit dans le récit des expressions montrant qu'il s'agit de paroles rapportées : « *Il disait qu'à la vérité, je n'en avais point, d'âme* » (p. 155) : recours à l'anacoluthie.
- Le **monologue intérieur**. Importance du pronom personnel « je » : rappel du point de vue adopté : focalisation interne.

⇒ But de la manœuvre : invalidier les développements du procureur. Par ce simple procédé de composition, Camus fait l'économie d'une réfutation explicite, laissant au lecteur le soin de confronter les points de vue en présence.



## 2. Un texte polémique : but : imbriquer des niveaux de réalités différents : c'est la parole muette qui constitue la défense de Meursault.

**Paradoxe d'un innocent relatif condamné à la peine capitale** : marques de la **présence de Meursault qui écoute** le discours du procureur :

- Les verbes introducteurs : « *Il disait* » (répété deux fois) ; « *ajoutait-il* » « *il a dit enfin* » « *il a déclaré que* »
- Les connecteurs logiques dénonçant l'illogisme du discours : « *c'est alors qu'il a parlé de mon attitude envers maman* » (p. 156) = dénomination qui rend compte de l'affection que porte le narrateur à sa mère. « *mais il a été beaucoup plus long que lorsqu'il parlait de mon crime* » : dénonciation de l'attitude injuste du procureur. Recours aux connecteurs logiques qui invalident les discours du procureur : « *mais* » « *alors* » « *Mais, il ne craignait pas de le dire* » « *il a dit enfin* »
- Prise de distance : « *selon lui* » « *toujours selon lui* »

## 3. La satire d'une institution sociale : la Justice.

- Dénoncer **l'injustice de la condamnation** : dénonciation de la **comédie sociale** : décalage entre les pensées réelles des individus et les discours tenus : le procureur utilise le langage afin d'exprimer des sentiments qui n'existent pas : dénonciation des valeurs sur lesquelles s'appuie l'argumentation du procureur : « *humain* » « *principes moraux* » « *cœur des hommes* » « *vertu toute négative de la tolérance* » « *justice* » « *la société* » « *se retranchait de la société des hommes* ». Langage vidé de son sens.

- Une **formule paradoxale** : recours à l'**oxymore** : « *la vertu toute négative de la tolérance* » : manœuvre argumentative afin de ne pas reprendre certaines valeurs morales. Le procureur ne veut pas admettre qu'il est INHUMAIN et INTOLERANT. Appel à la justification de la peine de mort.

- Justice et société : **ostracisme** : indirectement, le procureur avoue pourquoi cet homme doit être exécuté : il n'a pas joué le jeu social :

- Importance des négations mettant en évidence le rejet de Meursault : « *rien d'humain* » « *n'avait rien trouvé* » « *je n'en avais point* » « *ne m'était accessible* » « *vertu toute négative* » « *je ne lis rien* »
- L'ostracisme : « *se retranchait de la société* » « *je n'avais rien à faire avec une société dont je méconnaissais les règles* ». Jeu de mots sur « *retranchait* » : renvoie à « *tête tranchée* ».

**Dimension historique :**

-- Histoire : dénonciation des procès hitlériens ou fascistes : les prêtres bénissent les fusils ; mise en cause du rôle joué par l'église pendant la seconde guerre mondiale.

-- Homme pauvre dans une société dont il ne joue pas le jeu ; il est traité comme un exclu, un paria comme aurait pu l'être sa victime.

-- Histoire : Meurtre du colonisé comme acte historique : dénonciation de la colonisation : portée symbolique du roman.

**Contexte :**

Jusqu'à l'explosion de la colère de Meursault, on assiste, de la part de l'aumônier, à une tentative de conversion du condamné. Le narrateur refuse de jouer la comédie du remords, du repentir : dénonciation de l'hypocrisie sociale.

**Texte :** Deux parties dans le texte : 1) Violence et colère 2) calme et paix intérieure.

**I. La dénonciation du théâtre social et du théâtre religieux.**

**1. L'expression de la colère du narrateur : portée polémique du récit. Mise en cause des règles sociales.**

**a) La violence physique.**

- Métaphore géographique : la révolte est associée à un « *souffle* » qui remonte progressivement à la surface : sentiment d'indignation totalement assumé ; « *souffle* » comme matérialisation de la violence qui progresse à l'intérieur de Meursault. Indices spatiaux renvoyant à cette montée de la violence : « *fond* » « *remontait vers moi* » « *venues* » « *du fond de mon avenir* » (répétition).
- Importance des accumulations et des énumérations : intensification de l'émotion et amplification de la colère : « *comprendait-il, comprenait-il donc ?* » « *Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vie qu'on choisit, les destins qu'on élit* » (p. 183). But : exprimer un cri : déchaînement corporel : « *criant* » (ouïe)
- La violence corporelle : « *étouffais* » « *on m'arrachait l'aumônier des mains* » « *yeux pleins de larmes* » : gestes violents.

**b) La violence verbale.**

- Parallélismes de construction : « *Que m'importaient* »
- Importance des questions oratoires : pas de manipulation de l'interlocuteur mais désir de faire comprendre sa vision du monde.
- Phrases complexes.
- Discours indirect libre : « *Comprendait-il donc, ce condamné et que du fond de mon avenir...* » : phrase inachevée : indice qu'on a affaire à un discours rapporté. Marques de l'oralité : phrases courtes + présentatif « *il y a* » + les répétitions.
- Importance des points de suspension : la violence qui le submerge est si forte qu'il ne parvient plus à l'exprimer. Signe de l'essoufflement à rattacher au « *souffle* » (valeur de la métaphore) qui lui enlève tout souffle justement (« *j'étouffais* »).

**2. L'aumônier, acteur de la comédie sociale : encore un comédien qui maîtrise ses effets.**

- Description de l'attitude des corps : **gestuelle comme prise en charge de l'expression du psychologique.** Jeu de rôle ; comédien consommé : « *Lui, cependant, les a calmés et m'a regardé un moment en silence. Il avait les yeux pleins de larmes. Il s'est détourné et il a disparu.* » (p. 184) : multiplie les gestes symboliques ; équivalent d'indications scéniques : « *calmés* » (geste apaisant ie mouvement du corps et paroles ; se veut supérieur à l'homme révolté dont on ne peut maîtriser la violence) ; « *regardé* » (les yeux) ; mouvement du corps « *détourné* » « *disparu* ».
- La **proposition de conversion de l'aumônier** : en échange du repentir, la paix de l'âme, admission dans la cité de Dieu : but du prêtre : le décharger du poids de cette mort.

⇒ **antithèses** : le peuple élu par Dieu // égalité devant la mort qu'évoque le narrateur :

- « *égalisait* » « *un seul destin* » « *moi-même et avec moi des milliards de privilégiés* » (valeur du connecteur « *et* » qui met deux notions sur le même plan ici) « *valait autant* » (rapport d'égalité introduit, quantification) ; les rapports d'identité introduits dans le texte : « *était aussi que* » « *autant que* » « *valait mieux que lui* ». Répétition de l'adverbe « *aussi* ». « *pareil à moi* ».
- « *les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit* » « *privilégié* » « *condamné* » (marques de la différence entre les individus)

- ⇒ Le langage religieux suspecté d'être hypocrite : « privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères » (p. 184) ; répétition du substantif « condamné » : allusion au thème de la damnation : la religion catholique qui a introduit la notion de péché et interdit à l'homme de profiter du bonheur terrestre.

## II. Un dénouement ambigu : Meursault, un homme heureux. Acceptation de l'absurdité du monde.

### 1. La communion de Meursault avec le monde : un rapport sensuel au monde.

- Apparition de **phrases longues et complexes** : contraste avec les phrases lapidaires associées à la comédie sociale.
- Vocabulaire poétique : **lyrisme** : expressions des émotions : « merveilleuse paix de cet été » « senti » « heureux » « souhaiter » « grande colère » « trêve mélancolique »
- Thème de la **lumière** et de la clarté : « étoiles » « été » « étoiles ».
- Communion avec la **nature** : références aux **éléments naturels** : « campagnes » ; « terre », « sel », « marée ».
- Les **perceptions sensorielles** : référence aux 5 sens : vue, goût (« sel »), toucher, ouïe (« bruits de campagnes » « paix » « tempes » « des sirènes ont hurlé »), odorat (« »). Union grâce à l'eau.

**2. La fonction cathartique de ce roman.** Acceptation de l'absurdité du monde. Effet de clôture du roman. Le héros accepte son destin absurde et donc la mort.

- Dimension tragique du roman : « purgé » : catharsis : purgation des émotions : référence à une notion chère à Aristote : vivre par procuration des émotions intenses et extrêmes afin de s'en libérer : d'où dénouement paradoxalement heureux.

La **catharsis** est la purgation des passions par le moyen de la représentation dramatique : en assistant à un spectacle théâtral, l'être humain se libère de ses pulsions, angoisses ou fantasmes en les vivant à travers le héros ou les situations représentées sous ses yeux. Pour Aristote le terme est surtout médical mais il sera interprété ensuite comme une purification morale. En s'identifiant à des personnages dont les passions coupables sont punies par le destin, le spectateur de la tragédie se voit délivré, purgé des sentiments inavouables qu'il peut éprouver secrètement. Le théâtre a dès lors pour les théoriciens du classicisme une valeur morale, une fonction édifiante.

*« Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive. »*

- **Acceptation de la mort : fin de la période de deuil.** Les réponses aux questions posées au début du roman : « il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé » » : reprise des éléments introduits au début du roman ; acceptation du vocabulaire employé et des codes sociaux « fiancé ». Acceptation du vocabulaire absurde mais qui lui est désormais indifférent.
- **Homme réconcilié avec lui-même** : le thème du repos et du sommeil comme symbolique de cette acceptation : valeur symbolique du « réveil » : découverte ; prise de conscience d'une vérité.
- Champ lexical de l'indifférence : « indifférent » « tendre indifférence du monde »
- Mise en relation de thématiques opposées afin de rendre compte de cette indifférence : antithèses « mort » « vivre ».
- Mise en cause des notions d'amour et de haine : équivalence de tous les sentiments : « souhaiter » « accueillent » « cris de haine ».
- Tension : clôture, enfermement (prison) /// ouverture, liberté : antithèses nombreuses : liberté psychologique et morale : liberté avec « départs » « libérée » « là-bas » « étoiles » « recommencer » (refus des limites) « revivre » (+ répétition) « m'ouvrais » /// enfermement nié « exécution » « s'éteignait ».