

Les enjeux sémiotiques de la perception dans *L'Étranger* d'Albert Camus

Hani Georges

Université de Damiette (Égypte)

hanigeorges78@gmail.com

Résumé

Considéré comme l'incarnation romanesque des idées de son auteur, *L'Étranger* nous met face à l'absurde à travers le personnage problématique de Meursault, souvent étudié et commenté en tant que sujet de cette attitude philosophique. Or, comme l'absurde présuppose une relation entre l'homme et le monde, il se trouve ainsi immanquablement lié à la perception: une expérience sensible fonde alors le discours du roman tout en instituant Meursault en tant que sujet percevant/énonçant. Nous ferons appel aux ressources qu'offre la sémiotique du discours dans sa version phénoménologique pour analyser le parcours perceptif de Meursault et surtout pour examiner sous un jour nouveau la question de l'absurde camusien.

Mots-clé: Perception. Sémiotique du discours. Absurde.

Abstract

Considered as a romantic incarnation of author's ideas, *L'Étranger* put us in front of the absurd through the problematic character of Meursault, often studied and commented as subject of this philosophical attitude. The absurd presupposes a relationship between man and the world and is thus inevitably linked to perception: a sensory experience then founds the discourse of the novel, establishing Meursault as percipient/enunciator subject. We will use the resources offered by semiotics of discourse in its phenomenological version for analyzing the perceptual path of Meursault and especially to consider the question of Camus's absurd under a new light.

Key words: Perception. Semiotics of discourse. Absurd.

0. Introduction

Il va de soi que *L'Étranger* est un roman à facettes qui constitue toujours, aux yeux de la critique littéraire, une source inépuisable de lectures : philosophique, sociologique, psychologique, ou même politique. Nombre de commentateurs du roman (dont Bagot, 1993: 81; Pingaud, 1992: 76; Migeot, 2002: 2; Guérin, 2009 : 291) en ont mis en exergue l'identité problématique du héros, tout en démontrant que le *je* dont il fait emploi ne marque pas toujours la subjectivité mais renvoie parfois à un *il* déguisé : le moi apparaît alors comme une instance floue, il est tantôt présent, tantôt absent. On peut *grosso modo* noter que le sujet d'énonciation n'est pas présent en son discours de la même manière tout au long du roman, mais plutôt à des degrés variables, qui vont de la présence éclatante à l'absence qui le rend comme une simple entité phénoménologique, ce qui a sûrement des incidences plus qu'importantes sur la signification du roman, considéré à maints égards comme l'incarnation romanesque de l'absurde.

Nous postulons que pour mieux explorer l'univers signifiant du roman, nous nous devons d'étudier préalablement l'expérience perceptive et sensible qui en sous-tend le discours. Nous avons ainsi besoin d'une approche qui ne s'arrête pas uniquement aux marques explicites de l'énonciation (comme les embrayeurs : *je, ici, maintenant*, les déictiques : *ça*) mais puisse rendre compte de la totalité du processus signifiant dont le point de départ est la perception. La sémiotique du discours nous permettrait donc d'explorer le parcours perceptif de Meursault, lié d'une part à son activité énonciative et d'autre part à l'absurde dont l'expérience sensible peut être considérée comme l'une des voies possibles : cette attitude sous-entend une confrontation entre l'homme et le réel (Guérin, 2009: 8) car elle ne résulte pas uniquement de l'absence du sens du monde mais plutôt de la contradiction entre cette absence et le besoin de rationalité qui caractérise l'esprit humain (Roy, 1991: 48). Nous faisons nôtre la remarque d'Abdelkrim (1998: 45), selon laquelle la création camusienne ne se donne pas comme un acte intellectuel mais comme une expérience vécue et vitale dont l'authenticité du témoignage est fournie par le corps. L'engagement physique de Meursault qui se limite le plus souvent au domaine perceptif (Fitch, 1972: 56) nous serait ainsi d'une grande utilité pour aborder la question de l'absurde en tant qu'effet de discours du roman.

1. La présence sémiotique

En énonçant, le sujet prend nécessairement position puisqu'il énonce d'abord sa présence (Fontanille, 2000: 89) : le premier acte de l'énonciation s'avère donc la présentification, à savoir le fait de (se) rendre présent au moyen du discours. Le second en est la représentation, celle qui permet à la référence de commencer et qui prend la forme soit d'un débrayage si on passe de la position initiale à d'autres univers (débrayage actoriel, temporel, spatial : le passage du je à il ou de maintenant à

alors...) soit d'un embrayage corollaire du retour à la position initiale (Fontanille, 2000: 89-99).

Cette remarque préliminaire nous permet de constater que cet acte initial de présentification est ombilicalement lié à une expérience perceptive qui articule deux dimensions essentielles : l'intensité et l'extensité, ou en d'autres termes, l'énergie et le l'étendue spatio-temporelle. D'ailleurs, cette prise de position assurée par le corps propre du sujet percevant/énonçant lui permet de déterminer le partage entre ce qui lui est intérieur, à savoir le domaine intéroceptif d'une part, ce qui lui est extérieur d'autre part, à savoir l'univers extéroceptif et finalement ce qui relève de son propre corps, en tant qu'instance signifiante, à savoir le domaine proprioceptif (Fontanille, 2000: 33-36). Le partage dont on vient de faire état constitue, selon Fontanille, le ressort principal de l'opération signifiante, la *sémiosis*. Ainsi, avec chaque énonciation, une nouvelle prise de position par le corps du sujet se crée amenant un nouveau partage intéro-extéro-proprioceptif et ainsi de suite. Rappelons que le corps dont il s'agit n'est point le corps au sens physique ou charnel du terme mais l'instance percevante et énonçante, le corps signifiant que présuppose toute énonciation (Fontanille et Zilberberg, 1998: 95) : il s'agit alors du corps inscrit conjointement dans son rapport au monde via la perception et dans son rapport à l'ordre signifiant du langage (Pannier, 2005:125).

2. L'expérience perceptive

Tout en faisant appel à l'intensité et à l'extensité, la perception prend la forme soit d'une visée soit d'une saisie: dans le premier cas, le corps propre du sujet percevant se tourne vers ce qui suscite en lui une certaine intensité perceptive, à savoir vers ce qui a déjà une saillance perceptive, tandis que dans le second il perçoit des distances et des positions, à savoir le déploiement des entités perçues (Fontanille et Zilberberg, 1998: 95; Fontanille, 2000: 96). Il faudrait reconnaître désormais que ces deux opérations perceptives élémentaires que sont la visée et la saisie présupposent chacune un actant source, un actant cible et un actant de contrôle (Fontanille, 2000: 98). En d'autres termes, il faut nécessairement qu'il y ait une direction de la source de la visée ou de la saisie vers une cible et surtout un contrôle de cette direction qui permet le cas échéant de renforcer ou d'affaiblir l'intensité ou l'extensité.

Dans la logique de cette sémiotique, ces actants qui seront appelés des actants positionnels (Fontanille, 2000: 93) ne coïncident pas toujours avec les actants narratifs ou les rôles énonciatifs: le sujet d'énonciation à titre d'exemple ne doit pas nécessairement être la source de la visée ou de la saisie, mais il peut bel et bien être visé ou saisi par une altérité ou bien occuper la position de contrôle pour un autre actant.

2.1. Le champ positionnel

Qu'elle soit visée ou saisie, la perception doit s'exercer dans un champ appelé « le champ positionnel » (Fontanille et Zilberberg, 1998: 92) ou champ de présence

et dont les propriétés élémentaires sont le centre déictique et les horizons : le centre se caractérise par une intensité maximale et une étendue presque nulle contrairement aux horizons où le déploiement spatio-temporel est maximal et l'intensité minimale (Fontanille et Zilberberg, 1998: 95). Comme nous le verrons par la suite, la tension entre le centre et les horizons accorde au champ de présence une certaine profondeur : toute figure qui apparaît dans le champ sera alors caractérisée par une certaine position spatio-temporelle en profondeur par rapport au centre de référence, à savoir la position déictique de l'instance de discours (Fontanille, 2000: 233). En d'autres termes, à mesure que la figure s'éloigne du centre déictique, elle gagne déjà en profondeur et évidemment en extensité tout en perdant en intensité. Deux cas de figure sont alors à envisager : la profondeur progressive qui résulte du passage du centre vers les horizons et la profondeur régressive qui consiste au contraire à regagner le centre à partir des horizons.

Puisque la perception fait partie intégrante de tout processus énonciatif, il serait certainement juste d'admettre que l'absurde s'avère comme un effet de sens à base sensible : en tant qu'expérience perceptive ou tout simplement en tant que « mouvement perceptif », selon l'expression de Pignier (2012: 15), l'absurde surdétermine le discours du roman. Les catégories perceptives du champ positionnel, des actants et de la profondeur nous serviront par la suite à explorer le parcours signifiant de Meursault

3. Meursault : sujet–source ou sujet-cible ?

Dès les premières lignes du roman, le champ positionnel de Meursault se précise tout en s'articulant autour du « je » et d'« aujourd'hui » : il se présente surtout au début comme un actant source qui vise la vue du corps de sa mère. Mais la visée ne tarde pas être remise en cause « ou peut-être hier, je ne sais pas » (Camus, 1957: 7) car elle est plus ou moins médiatisée par le télégramme qui fonctionne alors actant de contrôle. Cette incapacité à saisir la cible se place ensuite sur la dimension cognitive « Cela ne veut rien dire » (Camus, 1957: 7), « C'est un peu comme si maman n'était pas morte » (Camus, 1957: 8).

Meursault qui était jusqu'alors source d'une visée inaboutie devient cible de la visée d'un tiers : pendant le trajet à Marengo : « 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, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant tout le trajet » (Camus, 1957: 8) : plusieurs sources visent alors son corps propre, dont certaines ont trait à la proprioceptivité comme la hâte, la course, d'autres au domaine extéroceptif et sensoriel comme les cahots, les odeurs... jusqu'à ce qu'elles l'assoupissent (demi-sommeil) et l'endorment. Notons que la plupart de ces éléments sont des actants de contrôle qui se transforment en actants source : pensons par exemple à la réverbération qui aide normalement à renforcer la visée sur le plan visuel. Ces actants source assument

le rôle de l'Anti-sujet sur le plan narratif : ils travaillent son corps jusqu'à le retirer de son champ de présence par le sommeil.

Presque la même chose se passe à la morgue, à la tombée du soir : « Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière » (Camus, 1957: 15) : la lumière devient la source d'une visée très intense : le verbe « aveugler » ainsi que le mot « éclaboussement » le mettent bien en valeur tandis que *soudain* confirme le tempo très rapide de la visée. La lumière assume aussi le rôle d'anti-sujet qui tient cette fois à priver le sujet de la vue, c'est-à-dire le retirer en quelque sorte de sa conscience, de son champ positionnel. Meursault ne cesse de subir en cible « l'éclat des lumières sur les murs » (Camus, 1957: 16) qui provoque sa fatigue tout en fonctionnant comme source de la visée et comme anti-sujet.

La lumière ne cesse alors d'envahir le champ de Meursault : « D'avoir fermé les yeux, la pièce m'a paru encore plus éclatante de blancheur. Devant moi, il n'y avait pas une ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes se dessinaient avec une pureté blessante pour les yeux » (Camus, 1957: 16) : la lumière, tout en visant Meursault, continue, en tant qu'Anti-sujet, son programme d'aveuglement de Meursault.

Avec l'entrée des amis de la mère, la lumière redevient un actant de contrôle et permet à Meursault de les saisir parfaitement de sorte que « pas un détail de leurs visages et de leurs habits ne (lui) échappait » (Camus, 1957:17). Mais très vite, il nous semble que cette visée et cette saisie sont remises en cause : une visée qui dépend uniquement de la perception visuelle car il « ne les entendai(t)pas » (Camus 1957:17), ce qui a pour résultat le fait qu'il avait peine à croire à leur réalité : la cible est donc en quelque sorte virtualisée, tout comme la mère dont la présence est plus ou moins virtualisée.

Avant la marche, le soleil commence déjà à envahir le champ de Meursault à un tempo accéléré : « La chaleur augmentait rapidement » (Camus, 1957: 24, 25) tout en faisant « tressaillir le paysage » (Camus 1957: 25) : source de visée d'autant plus intense que le sujet est « perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs » (Camus, 1957: 27) et lui troublait « le regard et les idées » (Camus, 1957: 27) à côté des odeurs de cuir, d'encens du vernis et de la fatigue : la proprioceptivité est très affectée par cette visée. La source est encore Anti-sujet qui effectue un programme visant à troubler le sujet.

Dans la mer avec Marie, Meursault est redevenu pleinement source de la visée et de la saisie au point qu'il « avai(t) tout le ciel dans les yeux » (Camus, 1957: 31) : les yeux fonctionnent donc comme actant de contrôle et le ciel est désormais considéré comme cible quasi permanente : « Je suis resté longtemps à regarder le ciel » (Camus, 1957: 36). Cependant, il se transforme en cible visée par la lumière des lampes des rues « qui ont fait pâlir les premières étoiles » (Camus 1957: 37) tout en fatiguant les

yeux de Meursault : « J'ai senti mes yeux se fatiguer à regarder les trottoirs avec leur chargement d'hommes et de lumières » (Camus 1957: 37) : l'actant de contrôle, à savoir la lumière devient source de visée et assume encore le rôle d'anti-sujet qui effectue le programme de fatiguer le sujet. D'ailleurs, le fait qu'il a senti ses yeux se fatiguer retient surtout notre attention car c'est bien le début d'un clivage qui ne cessera de s'accroître entre l'intéroceptivité et la proprioceptivité : le corps propre (le domaine proprioceptif) figurativisé par les yeux semble avoir son propre programme susceptible d'être ressenti par la conscience du sujet (le domaine intéroceptif).

Un décalage semblable se voit aisément suite à la visite que Meursault a rendue à Raymond : « Je n'entendais que les coups de mon sang qui bourdonnaient à mes oreilles. Je suis resté immobile » (Camus, 1957: 52) : Meursault est ici la cible de son propre corps qui fonctionne alors comme source et en même temps comme contrôle de l'intensité de cette visée : les coups du sang qui acquièrent une présence indépendante du corps tiennent à bourdonner aux oreilles qui n'entendent que de tels bourdonnements. Comme toujours, la source de la visée, à savoir le sang, assume le rôle d'un Anti-sujet qui tient cette fois non à endormir le sujet, ni à le fatiguer, mais ici à l'immobiliser.

Le jour du meurtre, la lumière, en tant que source de visée, l'a intensément frappé comme une gifle (Camus, 1957: 72) à cause de la fatigue et de la non-ouverture des persiennes qui fonctionnent alors comme actant de contrôle. De même, avant d'arriver au bord du plateau, Meursault constate qu'« un léger bruit de moteur est monté dans l'air calme jusqu'à nous » (Camus, 1957: 75) : le bruit monte jusqu'au sujet et le vise. L'air est le contrôle de la visée. Et même lorsqu'il a vu un chalutier, celui-ci « avançait imperceptiblement sur la mer éclatante » (Camus, 1957: 75) et ne peut alors constituer une cible de visée au sens plein du terme car il paraît imperceptible. Ceci nous permet de noter que même dans les rares cas où il devient sujet de la visée, il ne peut complètement saisir la cible. De même, lorsqu'ils ont vu la mer, ils ne l'ont aperçue qu'à travers la pente descendante (Camus, 1957: 76) : la saisie est encore inaboutie.

A la mer, Meursault est visé par le soleil qui constitue une source de visée. Mais à la différence des éléments naturels qu'on vient d'explorer et qui le plus souvent assument la fonction d'Anti-sujet, le soleil occupe narrativement le rôle d'Adjuvant : il lui veut du bien et fait que le sable chauffe sous les pieds (Camus, 1957: 77). Cette action bénéfique du soleil se poursuit pendant qu'il nage avec Marie : le soleil tient à « écarte(r) les derniers voiles qui (lui) coulaient dans la bouche » (Camus, 1957: 77), visant ainsi de plus près le corps propre de Meursault.

Le soleil qui jusqu'alors assumait un rôle bénéfique en tant qu'adjuvant ne tarde pas à devenir source d'une visée intense (aplomb, éclat, insoutenable...) mais aussi de saisie étendue (la mer) tout en assumant le rôle d'anti-sujet : « Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable(...)on

respirait à peine dans la chaleur qui montait du sol (...) » (Camus, 1957: 80) : la chaleur monte vers le sujet et effectue le programme d'étouffer le sujet.

D'une source de visée bénéfique à une source à la fois de saisie et de visée malféique, le soleil finit par occuper totalement le champ positionnel de Meursault : « il n'y a plus eu que le soleil et le silence » (Camus, 1957: 84,85). Sous l'effet du soleil, un décalage se fait encore entre la proprioceptivité et l'intéroceptivité : « Je marchais lentement vers le rocher et je sentais mon front se gonfler sous le soleil » (Camus, 1957 : 87) : le front se gonfle et le sujet le ressent indépendamment de lui-même. En d'autres termes, le domaine du sentiment (l'intéroceptif) et celui de l'affect (le front se gonfle) semblent distincts. Le décalage se fait encore sentir dans cet énoncé où le soleil vise de plus près le sujet : « La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. (...) le front surtout me faisait mal et toutes mes veines battaient ensemble sous la peau » (Camus, 1957: 89) : la sueur, la douleur au front et le battement des veines sont ressentis à travers la conscience du sujet, comme s'ils ont déjà un univers de sens indépendant.

Au moment du meurtre, « La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui (l') atteignait au front » (Camus, 1957: 89) : la lumière du soleil est ici considérée comme une source de saisie qui vise le sujet-cible et s'empare de son corps tandis que l'acier qui ne fait que refléter la lumière fonctionne comme actant de contrôle. Cette saisie a provoqué, comme déjà, l'aveuglement des yeux du sujet « derrière ce rideau de larmes et de sel » (Camus, 1957: 90) qui le sentait « plus que les cymbales du soleil sur(s)on front » (Camus, 1957: 90) de sorte que le corps du sujet est devenu pleinement cible de la saisie du soleil : « le soleil s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu » (Camus, 1957:90).

Devant le juge d'instruction, lorsque Meursault vise la lumière, il ne la perçoit qu'à peine, tamisée par un rideau de voile (Camus, 1957: 97). De même en prison, il ne voit la mer que via une petite fenêtre : « La prison était tout en haut de la ville et, par une petite fenêtre, je pouvais voir la mer » (Camus, 1957: 102). Mais suite à la conversation avec Marie, il redevient cible du bruit qui d'abord lui « faisait mal » (Camus, 1957: 111) avant de monter le soir de tous les étages de la prison : narrativement, le bruit se voit investir le rôle d'un Anti-sujet qui déclenche le programme de fatiguer le sujet.

En prison, tout en se regardant dans la gamelle de fer, en s'approchant de la lucarne « et dans la dernière lumière, (il a) contemplé une fois de plus (s)on image. Elle était toujours sérieuse et quoi d'étonnant puisque à ce moment (il) l'étais aussi ? Mais en même temps et pour la première fois depuis des mois, (il a) entendu distinctement le son de (s)a voix » (Camus, 1957: 119) : s'appuyant sur la dernière lumière en tant que contrôle –un contrôle qui tient juste à affaiblir la visée– le sujet vise sa propre image et sa propre voix : le décalage entre l'intéroceptif et le proprioceptif paraît ici plus saillant et ne cesse de s'accroître: au tribunal, par exemple, à la vue de

l'un des journalistes, Meursault a « l'impression bizarre d'être regardé par [lui]-même » (Camus, 1957: 126) : l'intéroceptif (l'impression) se distingue si clairement du proprioceptif (le regard intérieur) qu'il y ait lieu d'envisager ici une sorte de détachement.

Dans la voiture, en retour à la maison: « Dans l'obscurité de ma prison roulante, j'ai retrouvé un à un, comme du fond de ma fatigue, tous les bruits familiers d'une ville (...) le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà entendu, les derniers oiseaux dans le square, (...), tout cela recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle que je connaissais bien avant d'être en prison » (Camus, 1957: 132) : au prix de cette profondeur régressive, à savoir le retour au centre déictique du champ de présence, le sujet saisit pleinement *un à un* des figures de sa vie hors-prison qui font appel à la perception auditive. Cependant, cette saisie passe par le corps et plus précisément par la proprioceptivité : « du fond de ma fatigue », comme peut bien servir à virtualiser cette origine corporelle de la saisie. En tout cas, « l'itinéraire d'aveugle » remet en cause la complétude de cette saisie puisqu'en fin de compte, il n'a saisi que des sons, des cris... à travers l'actant de contrôle qu'est la voiture de prison.

Le même processus de profondeur régressive se voit à la fin de la plaidoirie de l'avocat de Meursault, sous la forme d'un seul souvenir : « À la fin, je me souviens seulement que, de la rue et à travers tout l'espace des salles et des prétoires, pendant que mon avocat continuait à parler, la trompette d'un marchand de glace a résonné jusqu'à moi » (Camus, 1957: 152) : la saisie est comme toujours incomplète parce que médiatisée à travers l'espace (la rue, les salles et les prétoires) et le temps (durant la plaidoirie). La trompette se présente dans cette optique comme source de visée qui résonne –intentionnellement si on peut bien le dire– jusqu'au sujet-cible mais à travers de multiples contrôles : la rue, l'espace des salles, les paroles de l'avocat. Les souvenirs, corollaires d'une profondeur régressive à caractère temporel, ne cessent désormais de viser et de se saisir de Meursault : « J'ai été assailli des souvenirs d'une vie qui ne m'appartenait plus (...) » (Camus, 1957:153)

Dans la salle d'audience, il a entendu « à peine » (Camus, 1957: 154) son avocat comme s'il n'arrivait guère à saisir sa cible que d'une manière imparfaite. Quelques lignes après, il redevient cible : « (...) c'est le silence de la salle qui est monté vers moi » (Camus 1957:157) : le silence semble viser intentionnellement le corps propre du sujet-cible. Dans sa nouvelle cellule qui fonctionne comme actant de contrôle, allongé, « (il) voi(t) le ciel et (il) ne voi(t) que lui .Toutes (s)es journées se passent à regarder sur son visage le déclin des couleurs qui conduit le jour à la nuit » (Camus, 1957: 158) : il apparaît ici d'abord comme une source de visée intense qui ne perçoit que le ciel lequel remplit son champ de présence, puis avec l'anthropomorphisation du ciel (*son visage*) et le nouveau rôle qu'il assume comme actant de contrôle pour la saisie temporelle, Meursault semble se retirer entièrement

du champ énonciatif du discours comme si ses journées *se passaient* d'elles-mêmes bien qu'il reste perceptivement comme source de saisie.

Après avoir regardé encore le ciel, Meursault dit : « J'écoutais mon cœur. Je ne pouvais imaginer que ce bruit qui m'accompagnait depuis si longtemps put jamais cesser (...). J'essayais pourtant de me représenter une certaine seconde où le battement de ce cœur ne se prolongeait pas dans ma tête. Mais en vain » (Camus, 1957: 164) : le décalage entre l'intéroceptif (l'écoute) et le proprioceptif (la voix du son cœur puis son battement, la tête) est ici corollaire d'une profondeur régressive dans la mesure où le sujet-source retourne au centre déictique : le battement du cœur est si intense qu'il se prolonge dans la tête de Meursault. On peut envisager un autre cas de décalage provoquant une profondeur régressive dans cet exemple : « Même si le moindre glissement me jetait à la porte, même si, l'oreille collée au bois, j'attendais éperdument jusqu'à ce que j'entende ma propre respiration, effrayé de la trouver rauque (...) » (Camus, 1957: 164) : l'intéroceptif (entendre) se détache ainsi du proprioceptif (ma propre respiration) mais ce décalage est présenté narrativement comme le résultat d'une transformation, à savoir une conjonction : le sujet se conjoint avec sa respiration qu'il visait éperdument.

Les exemples que nous avons analysés démontrent que Meursault est le plus souvent cible de la visée ou de la saisie du soleil, de la lumière, du ciel, bref des éléments naturels qui acquièrent une présence indépendante du champ du sujet (Fortier, 1977: 63), mais aussi des éléments non-naturels comme les souvenirs et les bruits. Parfois certains de ces éléments qui fonctionnent normalement comme des actants de contrôle de la visée ou de la saisie deviennent des sources qui visent ou saisissent le corps propre du sujet comme le cas de la lumière, et qui plus est, se voient investir narrativement le rôle d'anti-sujet. Lequel conçoit un programme narratif visant à fatiguer, à endormir ou à immobiliser le sujet. Dans les rares moments où il occupe bien la position d'une source de visée, il ne saisit qu'à peine ou incomplètement ce qu'il vise. A plusieurs reprises, surtout dans la seconde partie du roman, il effectue une profondeur régressive accompagnée parfois d'un décalage plus ou moins net entre le domaine interne, à savoir sa conscience et le domaine qui touche à son propre corps, à savoir le proprioceptif.

4. L'apparaître ou l'apparence

Dans le cadre de la sémiotique du discours, on distingue souvent entre l'apparence et l'apparaître : l'apparence s'applique à ce qui est visé, plus précisément à l'image engendrée au moyen des sens sur notre conscience (Barbara, 2009: 46) tandis que l'apparaître désigne ce qui est saisi, à savoir ce qui est réellement perçu et interprété. Notons que, dans le cadre de la théorie élaborée par Fontanille, l'écart entre les deux constitue le ressort essentiel de la signification (Fontanille, 2000: 229-230). Le

parcours perceptif de Meursault nous révèle qu'il s'attache le plus souvent à ce qui est visé, c'est-à-dire à l'apparence au détriment de l'apparaître.

A la morgue par exemple, Meursault perçoit ainsi la garde : « Je ne voyais pas ce qu'elle faisait .Mais au mouvement de ses bras, je pouvais croire qu'elle tricotait » (Camus, 1957: 16) : il vise la cible mais il n'arrive pas à la saisir complètement et il reste pour ainsi dire dans l'univers de l'apparence sensorielle. C'est seulement au moyen de l'actant de contrôle figurativisé par le mouvement des bras que le sujet arrive à saisir, mais incomplètement, la cible. La même incapacité se remarque aisément lorsqu'il n'arrive pas à saisir l'une des femmes, qui s'assied autour du corps de la mère en pleurant : « Elle était au second rang, cachée par une de ses campagnes et je la voyais mal (..) » (Camus, 1957: 18). La saisie incomplète ne se réduit pas au domaine visuel mais aussi auditif : toujours autour du corps de la mère défunte, Meursault dit : « De temps en temps seulement, j'entendais un bruit singulier et je ne pouvais comprendre ce qu'il était. A la longue, j'ai fini par deviner que quelques-uns d'entre les vieillards suçaient à l'intérieur de leurs joues(...) » (Camus, 1957: 20) : il reste un moment aux apparences, à la visée, avant de saisir, mais à la longue et d'une manière peu véridique (deviner), la cible. Ici, le temps fonctionne évidemment comme actant de contrôle.

Dans la mer avec Marie, il ne l'a saisie qu'imparfaitement : il a effleuré, c'est-à-dire, touché imperceptiblement ses seins, l'a touchée légèrement (Camus, 1957: 31) puis au cinéma il l'a embrassée « mais mal » (Camus, 1957: 32). A la suite de son départ, il regarde les familles, les filles et les garçons mais de son balcon : il les saisit mais à travers un contrôle, constitué par le balcon.

Après la rencontre avec le vieux Salamano, Meursault l'a « entendu aller et venir. [...] Et au bizarre petit bruit qui a traversé le cloison, (il a) compris qu'il pleurerait » (Camus, 1957: 61) : il n'arrive à saisir la cible que via le petit bruit bizarre et à travers la cloison. Nous remarquons la même saisie auditive imparfaite pendant la querelle de Raymond avec les Arabes : « J'ai mal entendu ce qu'il (Raymond) lui a dit mais l'autre a fait mine de lui donner un coup de tête » (Camus, 1957:82). Et lorsque Meursault a vu l'Arabe, il dit : « Je devinais son regard par instants, entre ses paupières mi-closes. Mais, le plus souvent, son image dansait devant mes yeux, dans l'air enflammé » (Camus1957: 88) : il n'arrive à voir le regard de l'Arabe qu'à travers les *paupières* et *par instants* qui contrôlent la saisie : il se contente seulement de le deviner .Par conséquent, ce qu'il a pu saisir n'est que l'apparence figurativisée par *l'image* qui dansait et qui n'est perceptible qu'à travers l'actant de contrôle : l'air enflammé.

Le même acte de deviner qui met en scène l'incomplétude de la saisie et l'attachement à l'apparence se voit dans cet exemple : « À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe » (Camus, 1957: 88, 89) : le sujet percevant n'a pas bien saisi le vapeur à cause de l'éloignement dans l'espace (le contrôle dans ce cas), il n'en a

aperçu que la tache qui affecte son œil occupé alors à viser intensément l'Arabe. Rappelons que le verbe *deviner* signifie entre autres « apercevoir, distinguer confusément, à peine » (Dubois, 1987: 376), ce qui confirme une fois de plus l'incapacité d'atteindre parfaitement la cible.

Dans la pièce du juge d'instruction, pièce tendue de rideaux et où il y a un bureau et une lampe, Meursault remarque : « J'avais déjà lu une description semblable dans des livres et cela m'a paru un jeu » (Camus, 1957: 94) : le sujet-source ne fait ici que virtualiser la cible tout en renvoyant tout ce qu'il perçoit à l'espace de l'écrit (une description livresque) comme si au moment où il est sur le point de saisir bien la cible, il passe immédiatement à l'univers du jeu, celui de l'apparence. Dans le tribunal, Meursault dit : « C'est à ce moment que j'ai aperçu une rangée de visages devant moi. Tous me regardaient : j'ai compris que c'étaient les jurés. Mais je ne peux pas dire ce qui les distinguaient les uns des autres. Je n'ai eu qu'une impression : j'étais devant une banquette de tramway [...] » (Camus 1957: 122, 123) : Meursault n'a saisi que des visages et il ne comprend qu'après coup qu'il s'agit de celles des juges, mais vite, tout est tourné en dérision, ce qui remet en cause la réalité de la cible : seule l'apparence est perçue.

5. Meursault : le parcours et le sujet

5.1. Le parcours perceptif

Tout en faisant appel aux deux opérations perceptives élémentaires, la visée et la saisie, Fontanille (2000: 134) a élaboré un tableau des modes d'existence et les parcours narratifs correspondants :

	VISÉE TONIQUE	VISÉE ATONE
SAISIE ÉTENDUE	Plénitude : le schéma narratif de la fuite	Inanité : schéma du risque
SAISIE RESTREINTE	Manque : schéma canonique	Vacuité : schéma de la dégradation

Dans la perspective de ce schéma, nous postulons que le parcours de Meursault semble aller de la vacuité à la plénitude dans la mesure où sa visée est d'abord intense tandis qu'il ne saisit presque rien ou saisit son entourage d'une manière incomplète et ce n'est qu'à la fin qu'il passe à la plénitude ou plus précisément à la quasi-plénitude : il n'acquiert sa densité existentielle (Fontanille et Zilberberg, 1998: 99) et son plein statut en tant que sujet source de visée ou de saisie qu'aux derniers moments de sa vie : « Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde » (Camus, 1957: 179) : c'est la première fois que Meursault saisit pleinement l'univers avec ses signes, la nature qui l'apaise et l'accueille (Fortier, 1977: 62), la première fois qu'il s'y ouvre corps et âme. Rappelons que Meursault n'a (re)trouvé cette faculté d'expression que juste avant son exécution (Fitch, 1972: 110), cette faculté qui lui était jusqu'alors méconnue et qui, plus est, est corollaire de la prise de conscience par

le sujet de son expérience sensible. Cependant, cette plénitude n'est que très provisoire, une étape fugitive car le sujet ressentant cette plénitude fuit vite son champ de présence (Fontanille, 2000: 125) : la mort de Meursault peut à cet égard être considérée comme une fuite à la plénitude angoissante de la réalité .

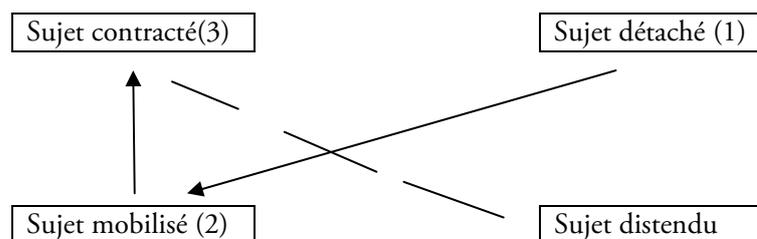
Notre analyse semble ainsi aller à l'encontre de celle de Rabaté (1995: 98) qui voit que la première partie du roman nous révèle la présence pleine au monde, à ses sensations, tandis que la seconde nous présente l'univers inauthentique, celui du jeu et du non-naturel : si on fait appel au parcours perceptif de Meursault, nous remarquerons qu'il est le plus souvent absent en tant que sujet percevant dans la première partie et s'avère visé ou saisi par une altérité qui envahit son champ de présence : prisonnier de l'immédiat (Pingaud, 1992: 91), il est incapable de toute profondeur progressive, à savoir le déploiement temporel ou spatial, l'emploi du passé composé en fait foi. Dans la seconde partie, par contre, Meursault acquiert, surtout à la fin, une présence pleine liée à son engagement perceptif : dans le roman, on va progressivement de l'absurde en tant qu'état d'être à l'absurde en tant qu'état de conscience (Fitch, 1972: 65).

5. 2. Quel type de sujet ?

Tout en faisant appel aux catégories perceptives et surtout à la typologie des sujets (en contracté, détaché, distendu, mobilisé) proposée par Fontanille et Zilberberg (1998: 104,105), nous pourrions avancer que Meursault commence par être un sujet détaché, c'est-à-dire, un sujet qui se caractérise par un décalage maximal entre la visée et la saisie ou l'intéroceptif et l'extéroceptif parce que le monde qu'il perçoit est diffus et peut-être indéchiffrable : c'est pourquoi, il le perçoit non en tant que tel mais plutôt en tant que la somme des expériences sensorielles. Meursault apparaît à maintes reprises comme sujet de visée sans saisie ou à saisie incomplète. D'ailleurs, nombreux sont les exemples où on a pu explorer le décalage entre l'univers intéroceptif et proprioceptif qui constituent le sujet face au domaine extéroceptif qu'est la réalité perçue. Cela est confirmé d'ailleurs par Gjorven (1982: 148) qui voit que *l'étranger* est un être séparé de lui-même et des autres sans que cela génère pour lui un état de malheur car même le malheur présuppose un état d'union entre l'être et ce qui l'entoure. Or, entre Meursault et le réel, il y a une épaisseur infranchissable : il vit sa vie séparé de lui-même.

Puis, il devient, à la fin de son parcours, un sujet mobilisé : face au monde perçu comme concentré et massif, le sujet est rassemblé et convoqué ; il y a certes une tension entre la visée et la saisie mais leur superposition est possible : l'exaltation finale de Meursault est l'expression de cette mobilisation de la visée et de la saisie au sein du sujet : « De l'éprouver (le monde) si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux et que je l'étais encore » (Camus, 1957: 179) : la concentration du monde est telle qu'il ne fait plus qu'un avec le sujet percevant qui par un effet de profondeur progressive vers le passé découvre qu'il avait été heureux. Peut-être

dans un univers autre, il atteindra le statut d'un sujet contracté qui conçoit l'existence comme unique et d'une présence éclatante, un sujet qui ne connaît aucun décalage entre visée et saisie ni entre intéroceptif et proprioceptif, lorsqu' : « il y (aura) beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueille(ront) avec des cris de haine » (Camus, 1957: 179). Le parcours de Meursault peut ainsi prendre le schéma suivant :



Conclusion

Il va de soi que l'intégration des catégories perceptives telles les actants positionnels, la visée, la saisie... dans l'analyse sémiotique de *L'Étranger* nous a d'abord permis d'envisager sous un jour nouveau la question de la subjectivité vidée du contenu qui caractérise souvent Meursault : bien qu'il s'exprime en je, celui ne saurait toujours renvoyer à un moi constamment et massivement présent au monde mais plutôt à un moi souvent visé ou saisi par une altérité, un moi qui est susceptible de ressentir le décalage entre l'intéroceptif et le proprioceptif, un moi qui est, bref, l'expression d'un corps travaillé. L'outillage conceptuel de la sémiotique du discours nous a ensuite permis d'explorer son parcours perceptif allant de la vacuité à la plénitude, à savoir du vide à la densité existentielle. Ce parcours nous a donné à voir l'absurde comme un effet de sens à base sensible pris en charge par une instance signifiante et perceptive qu'est le corps propre qui se présente comme l'opérateur de la présence sémiotique. Ainsi, le « je », dans une perspective purement linguistique, est considéré comme un simple marqueur de subjectivité, ou d'embrayage qui peut plus ou moins être identifié au sujet de l'énonciation proprement dit (Bertrand, 2000: 59) tandis que dans la perspective sémiotique, il est plus que cela : il habite un champ positionnel modulé, entre autres, par l'intensité et l'extensité et dont la présence est un variable essentiel (Fontanille et Zilberberg, 1998: 94, 95) : Rabaté (1995 : 94) n'a-t-il pas parlé, à propos du roman, d'un « je » qui cherche son propre lieu d'énonciation.

La mise en discours de l'absurde –une tentative déjà vouée à l'échec car comment donner du sens au non-sens ?– est assurée dans le roman non simplement par le biais d'un personnage énigmatique qui marque la défaite de la raison (Favre, 1998: 147), mais surtout par le biais de la perception. L'expérience perceptive est l'une des voies possibles de l'absurde : le sujet absurde, tel qu'il paraît dans le roman, est perceptivement celui qui n'est pas toujours la source de sa perception, celui qui se laisse

le plus souvent viser ou saisir par une altérité, son moi est souvent le lieu de tension entre l'intéroceptif et le proprioceptif. Un sujet qui, restant collé aux perceptions immédiates, est incapable d'effectuer une profondeur progressive dans le temps ou dans l'espace.

Étudier l'absurde dans sa version phénoménologique n'est pas chose entièrement nouvelle en soi : déjà, Sartre a fait remarquer que l'absurde dans *L'Étranger* est une donnée originelle et non acquise liée à la présence de l'homme dans le monde car le propre de l'homme est d'y être (Sartre, 1993: 109). Le propre de l'approche sémiotique réside en fait dans son intérêt exclusif au discours en tant que seule voie pour accéder aux données perceptives, c'est-à-dire, en tant que champ de présence avant d'être champ énonciatif (Fontanille, 1999: 233) et surtout dans les schémas et les classifications qu'elle propose et qui nous aident à explorer dans la syntagmatique du discours le parcours d'un sujet problématique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABDELKRIM, Zedgiga (1998): « Le lyrisme en dé-lire dans l'œuvre romanesque de Camus », in Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel (comp.), *Camus et le lyrisme*. Paris, Sedes, 43-50.
- BAGOT, Françoise (1993): *Albert Camus. L'Étranger*. Paris, PUF (coll. Études littéraires).
- BARBARA, Renaud (2009): *La perception. Essai sur le sensible*. Paris, Vrin.
- BERTRAND, Denis (2000): *Précis de sémiotique littéraire*. Paris, Nathan.
- CAMUS, Albert (1957): *L'Étranger*. Paris, Gallimard.
- DUBOIS, Jean [dir.] (1987) : *Larousse Dictionnaire du français contemporain*. Paris, Larousse.
- FAVRE, Frantz (1995): « *L'Étranger* et les ambiguïtés de l'absurde », in Jacqueline Lévi-Valensi (dir.) : *L'Étranger : cinquante ans après*, colloque d'Amiens 11-12 décembre 1992. Paris, Lettres modernes, 137-147.
- FITCH, Brian T. (1972): « *L'Étranger* » d'Albert Camus. *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures. Études méthodologique*. Paris, Larousse.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature*. Paris, PUF (coll. Formes sémiotiques).
- FONTANILLE, Jacques (2000): *Sémiotique du discours*. Limoges, PUL.
- FONTANILLE, Jacques et Claude ZILBERBERG, (1998): *Tension et signification*. Paris–Bruxelles, Mardaga.
- FORTIER, Paul A. (1977): *Une lecture de Camus : la valeur des éléments descriptifs dans l'œuvre romanesque*. Paris, Klincksieck.
- GJORVEN, Camilla (1982): « L'absence du lyrisme dans *l'Etranger* », in Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?* Paris, NRF, Gallimard, 147-159.
- GUÉRIN, Jean-Yves [dir.] (2009): *Dictionnaire Albert Camus*. Paris, Robert Lafont.

- MIGEOT, François (2002): « Figures du sujet dans *L'Étranger* de Camus ». *Semen*, 14. En ligne : <http://semen.revue.org,2501>.
- PANIER, Louis (2005): « Des figures mises en discours au corps du sujet » in Pierre-Yves Raccah (dir.), *Signes, langues et cognition*. Paris, L'Harmattan (coll. Sémantique), 117-134.
- PIGNIER, Nicole (2012): *De la vie des textes aux formes et forces de vie : Texte, sens et communication, entre esthésie et éthique*. Mémoire HDR en Sciences de l'Information et de la Communication préparée sous la direction de Jean-Jacques Boutau. Université de Bourgogne. En ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/4786>.
- PINGAUD, Bernard (1992): *L'Étranger d'Albert Camus*. Paris, Gallimard.
- RABATÉ, Dominique (1995): « L'économie de la mort dans *L'Étranger* », in Jacqueline Lévi-Valensi (dir.) : *L'Étranger : cinquante ans après*, colloque d'Amiens 11-12 décembre 1992. Paris, Lettres modernes, 93-107.
- ROY, Fernand (1991): « Le récit comme agent informateur du sujet. Lecture de *L'Étranger* d'Albert Camus », *Protée*, 19/1, 45-49.
- SARTRE, Jean Paul (1993): *Situations I. Essais critiques*. Paris, Gallimard–NRF.