

Mère janus et Père pantin —

une lecture psychanalytique ou
texte-génétique de *L'Etranger*

par Tadashi Suzuki

B. Imago maternelle

3. La Mauresque

En se mettant à écrire une lettre pour Raymond, Meursault dit : « *Quand il m'a dit le nom de la femme, j'ai vu que c'était une Mauresque.* » (50) Pourquoi « *une Mauresque* » plutôt qu'*une Arabe* ou *une femme arabe*, tandis que le narrateur appelle « *le frère de cette femme [mauresque]* » (46) constamment « *l'Arabe* » ? En effet, dans l'« Histoire de R » qui nous semble une variante de « son [de Raymond] histoire », le narrateur appelle la « maîtresse » de R « *une Arabe* »¹.

Selon *Logos*, *Maures / Mores* est dans certains cas « un terme qui désignait et qui désigne encore parfois, dans un contexte historique, les Berbères et les Arabes musulmans qui envahirent l'Espagne et le sud de la France, au VIII^e siècle, et qui poussèrent même des pointes loin en France. » S'il en est ainsi, on peut supposer qu'il y avait dans certaines conditions un rapport de synonymie entre *Maure / More* et *Arabe*. En effet, selon *Le Robert méthodique*, *Maure / More* est « ancien nom des habitants du Nord de l'Afrique (Berbères, Arabes). »

Dans *L'Etranger*, « *Arabe* » est toujours substantif et pour désigner *homme arabe*, excepté un seul cas : « *une infirmière arabe* » (13-14). *Maure* mis à part, étant donné que ce mot n'y apparaît pas, « *Mauresque* » y est toujours substantif et pour désigner *femme mauresque*.

Dans une variante de l'épisode de la morgue à l'asile, on trouve « *infirmière Mauresque* (que nous soulignons) »². Nous pourrions en conclure qu'il y ait aussi un rapport de synonymie entre *arabe* et *mauresque* comme épithètes dans *L'Etranger*, bien que le dernier n'y apparaisse pas en réalité.

Il s'agit donc d'une nuance de sens. Pourquoi l'auteur Camus a-t-il remplacé « mauresque » par « arabe » ? C'est peut-être que *mauresque* est en général employé pour qualifier les arts et la culture des Maures, et aussi pour raison de sonorité. Mais d'autre part on pourrait penser que *Mauresque* a un sens particulier et que l'auteur a épargné ce mot jusqu'à la scène de « la lettre » (50) pour en exploiter le sens particulier. En effet, selon *Logos*, *Mauresque* / *Moresque* signifie « une femme maure, une femme musulmane d'un pays musulman du bassin occidental de la Méditerranée », mais « le mot en ce sens est vieilli et ne s'emploie plus que dans un contexte historique, ou bien *par plaisanterie* (que nous soulignons) »³. Et il se peut que ce mot soit chargé d'un sens plus ou moins péjoratif dans la scène en question : d'une part Raymond trahit « de la tromperie » (47) de sa maîtresse, qui est « une *Mauresque* », et que « tout ce qu'elle voulait, c'était s'amuser avec sa [d'elle] chose. » (48) D'autre part, ayant répondu : « je compren[ds] qu'il veuille la punir » (49), Meursault se mit à écrire pour Raymond. Et après tout cela celui-là prononce le mot *Mauresque*.

Pourtant si « une *Mauresque* » n'avait que la fonction de péjoratif comme tel dans le récit, nous aurions un texte très simple et raciste. Certes le problème du racisme dans *L'Étranger* mérite réflexion, mais laissons cela pour voir le mot « *Mauresque* » chargé d'autres fonctions dans *L'Étranger*. (Nous avons déjà réfléchi sur le sujet du racisme dans *L'Étranger*, dans notre livre⁴.)

Au mot *maure* / *more*, *Logos* ajoute nota bene : « Ne pas confondre avec *mort*, ni avec *mors*, de *mordre* (que souligne le rédacteur) », puisque ce sont des homonymes, ce qui facilite l'association des idées entre ces trois mots.

La « lettre » que Meursault a rédigée à la place de Raymond pour « attirer sa [de Raymond] maîtresse » (141) et pour qu'elle soit « punie » (58) de nouveau, ce qui cause des « bagarre[s] » (45) avec « les Arabes » et le meurtre du « frère » de la maîtresse de Raymond commis par Meursault. A la suite de tout cela, l'« arrestation » (91) et la condamnation à mort de Meursault. On pourrait dire donc que le mot « *Mauresque* [mœrɛsk] » prononcé par Meursault provient de deux *morts* [mɔr] : celui de « l'Arabe » et surtout celui de Meursault lui-même.

Maure / *Mauresque* est en rapport avec « le chien de Salamano » (170) qui est un « épagneul » (42). Premièrement parce que le mot *épagneul* vient de *español* en espagnol et que *Maure* / *Mauresque* se rattache à l'Espagne, vu le sens de *Maures* / *Mores* cité plus haut. Deuxièmement que *Maure* et *mors* sont des mots homonymes. Troisièmement que *maure* / *more* a un sens étymologique : *brun foncé*, et que le chien est couvert « de croûtes brunes. » Enfin que *More*,

ancienne orthographe de *Maure*, a un dérivé *Moricaud / Moricault* qui était dans les temps anciens employé comme nom de chien et surtout comme surnom vulgaire (et raciste) des Africains⁵.

Ainsi, on peut noter le parallélisme entre les rapports de la « *Mauresque* » avec Raymond et ceux du chien avec Salamano. Dans le texte même, « *j'ai entendu une voix de femme dans la chambre de Raymond. Un peu après, le vieux Salamano a grondé son chien* » et un moment après « *les bruits d'une dispute ont éclaté chez Raymond* » (55) : celui-ci a puni sa maîtresse, ce qui nous fait penser que l'auteur lui-même suggère ici ce parallélisme-là.

Salamano est à l'épagneul comme un « *patron* » (43) à « *son chien* » ou un « *maître* » (60) à son esclave, ou « *l'homme* » (43) à « *la bête* » (44), ou « *propriétaire* » (61) à sa propriété. « *Ils ont l'air de la même race et pourtant ils se détestent.* » Ils se lient, l'un avec l'autre, de « *haine* », « *terreur* » (43) et violence. Certes le vieillard n'a pas négligé de « *le [le chien] nourrir* » (69) et « *voulai[t] lui acheter un collier.* » (59-60) Pourtant, « *il s'est mis en colère* » en l'injuriant : « *Donner de l'argent pour cette charogne. Ah ! il peut bien crever !* » (60) « *Il avait mauvais caractère [...] De temps en temps, on avait des prises de bec.* » (69) : « *Il bat son chien alors et il l'insulte* », en plus c'est « *ainsi tous les jours.* » (43)

Raymond est à « *une Mauresque* » ce qu'un « *souteneur* » (135) à une fille « *entretenu* » (46) ou « *petite* » (57) c'est-à-dire « *bête de plaisir* »⁶, ou un possesseur à sa « *chose* » (48) au sens littéral.

« *Il [Raymond] lui [à sa maîtresse] donnait juste de quoi vivre* », tandis qu'elle « *disait que c'était juste* » (47). C'est-à-dire qu'ils sont liés l'un à l'autre par « *l'argent* » (47) et l'avarice. D'autre part, même avant « *la tromperie* » de sa maîtresse, il « *la tapai[t], mais tendrement pour ainsi dire. Elle criait un peu. [Il] fermai[t] les volets et ça finissait comme toujours.* » (48) Ainsi violence, résistance et soumission aussi forment les nœuds de leur liaison « *inqualifiable* » (136). Il va sans dire que la violence est ici inséparable de la sexualité, vu le contexte. D'ailleurs pour « *la punir* » même, « *il coucherait avec elle et juste au moment de finir il lui cracherait à la figure et il la mettrait dehors.* » (50)

On pourrait observer parallèlement de l'érotique dans les relations de Salamano avec son chien, caractérisées par violence et soumission. « *Quand le chien veut uriner, le vieux ne lui en laisse pas le temps et il le tire, l'épagneul semant derrière lui une traînée de petites gouttes. Si par hasard le chien fait dans la chambre, alors il est encore battu.* » (43) Ce ne serait pas la peine de préciser ce que peuvent signifier *gouttes* et *chambre*⁷. Et comme

la « *Mauresque* » ne peut pas « *s'amuser avec sa [d'elle] chose* » sans être « *battue* » (48), le chien ne le peut non plus sans être « *battu* ».

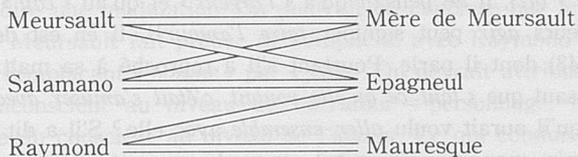
Nous avons vu dans la section précédente *Marie — doubles en chaîne* qu'entre Salamano et son chien, il y a une relation de *double / ombre* (au sens jugien, c'est-à-dire mauvaise partie de soi projetée sur l'Autre) par l'intermédiaire de contraste ainsi que de similarité. Il en est de même de Raymond avec sa maîtresse. D'un côté, leurs positions contrastent l'une avec l'autre, ce que nous avons constaté ci-dessus. D'un autre côté, il y a quelques points communs entre eux. Premièrement, sa maîtresse dont l'appellation « *Mauresque* » n'étant pas étrangère à l'Espagne, Raymond lui aussi a son nom de famille « *Santès* » qui est d'origine espagnole. Deuxièmement, il est « *assez petit* » (44), et elle est aussi appelée « *petite* » (57), c'est-à-dire une petite femme si on prend ce mot au sens littéral. Troisièmement, lui « *vif* » (45) ou violent avec « *un nez de boxeur* » (44); elle, elle est aussi violente, mord, n'hésitant pas à lui donner « *une gifle* » (58). Quatrièmement, l'un « *avait encore un sentiment pour son [de sa maîtresse] coït* »; l'autre aussi, « *tout ce qu'elle voulait, c'était s'amuser avec sa chose.* » Et enfin, si Raymond est un « *maquereau* » (57) comme le dit sa maîtresse, celle-ci elle aussi est une « *petite* », c'est-à-dire une prostituée.

Quand Raymond reproche à sa maîtresse de sa « *tromperie* » à elle en disant que : « *tu m'as manqué* » (55), ne s'agit-il que de « *l'argent* » (47)? S'il en était ainsi, il n'aurait pas « *d'abord pensé* » à « *la faire mettre en carte* » pour « *la punir* » (49).

Celle-ci lui sous-entendrait sa frustration sexuelle en disant « *qu'elle n'arriv[e] pas avec ce qu'[il] lui donn[e].* » Parce qu'un homme donne à une femme telle ou telle chose peut signifier *coïter*⁸, et qu'arriver se passera de commentaires. Par surcroît, on peut remplacer *manquer* par *manquer à ses devoirs*, qui signifie au langage populaire « faire son mari cocu »⁹. Et enfin, vu l'équation symbolique *Mauresque* = *épagneul* supposée plus haud, si le chien est un « *salaud* » (44), la *Mauresque* devrait être aussi une *salope* ou *chienne*. Bref, « *la tromperie* » était avant tout *infidélité*.

Si on peut ainsi en conclure que Raymond est en relation de double avec la « *Mauresque* » et que celle-ci l'est avec « *l'épagneul* » (42), on pourrait en dire autant de celui-ci par rapport à Raymond. En effet, ils se rattachent l'un à l'autre par *Espagne*. Et puis, l'épagneul étant un chien de petit format, Raymond lui aussi est « *assez petit* ». Enfin, le « *nez de boxeur* » du dernier nous rappelle celui du boxer, lequel est un chien de garde d'origine allemande. Le mot *boxer* vient de *Boxer* en allemand qui signifie originellement *boxeur*.

Voici un schéma qui représente sommairement les relations entre les personnages que nous avons pu constater jusqu'ici dans cette section ainsi que dans la précédente. (Le signe « = » représente les relations de *double / ombre* entre les deux termes.)



Vu le schéma, on pourra supposer que ce soit possible de mettre la signe « = » entre Meursault et Raymond sans l'intermédiaire de Salamano aussi bien qu'entre la mère de Meursault et la Mauresque sans l'intermédiaire de l'épagneul, et par conséquent que Meursault soit égal à la Mauresque, étant donné que Meursault l'est à sa mère.

Si Meursault est le « *seul soutien* » (11) de sa mère, Raymond est le « *souteneur* » de sa maîtresse. *Soutien* et *souteneur* sont tous les deux dérivés du mot *soutenir*, et l'un et l'autre signifient originellement celui qui soutient ou protège. Les deux personnages abandonnent leur rôle de protecteur à cause de « l'argent ».

D'après une critique, « à l'exception du l (et du q) le mot Mauresque est l'anagramme de Meursault »¹⁰. Cette remarque est très intéressante, mais rappelons-nous plutôt *Moricaud / Moricault* dérivé de *Maure / More*. *Moricault* tel qu'il est ressemble déjà à *Meursault* par la forme. De surcroît, *meur-* est le radical de *mourir* qui vient de *morire* du latin populaire venant lui-même de *mori* du latin classique, et *c* se prononce comme tantôt [s] tantôt [k]. En substituant comme cela, *Moricault* ne différerait guère de *Meursault* autant par la forme que par la prononciation. Si *Meursault* est ainsi égal à *Moricault*, et que le dernier se rapporte, comme nous avons vu plus haut, à la fois à *Epagneul* et *Mauresque*, lesquels sont en relation de double l'un avec l'autre, et que *Epagneul* est un double de « *Mme Meursault* » (11), *Mauresque* doit, comme une conséquence logique, se lier de similarité avec *Meursault* ainsi qu'avec « *Mme Meursault* », c'est-à-dire la mère de Meursault.

Il n'y a que deux personnages, la Mauresque et la mère de Meursault, que l'on appelle *madame* (11, 47). La « *tromperie* » dont Raymond parle veut dire *infidélité* comme nous avons vu ci-dessus : la mère de Meursault a son « *fiancé* » (171) à l'insu de son fils et, en plus, on pourrait supposer, comme nous l'avons remarqué dans la 1^{ère} section : *La mère de Meursault*, que ses amours

ont commencé bien longtemps avant son entrée à l'asile.

Raymond dit « *qu'il avait encore un sentiment pour son [de sa maîtresse] coït* ». *Coït* vient du mot latin *coire* qui veut dire *aller ensemble*. Et « *un sentiment* » signifie ici *amour*. Certes, en disant : « *J'ai bien agi avec toi et tu me le rends mal* » (47), il ne pensait qu'à « *l'argent* » et qu'au « *coït* » de sa maîtresse. D'ailleurs *agir* peut signifier *faire l'amour*¹¹. Il en est de même du « *bonheur* » (48) dont il parle. Pourtant s'il a reproché à sa maîtresse d'être infidèle en disant que « *tout ce qu'elle voulait, c'était s'amuser avec sa chose* », n'est-ce pas qu'il aurait voulu *aller ensemble* avec elle ? S'il a dit : « *Tu m'as manqué, tu m'as manqué* », n'aurait-il pas voulu sous-entendre par là que : « tu m'as causé du regret par ton absence » ? Si cela est ainsi, ayant soif de *tendresse* dans la liaison d'entre homme et femme réduits à « *chose* » ou « *coït* », il « *la tapai[t], mais tendrement* », et à la limite, il « *l'avait battue jusqu'au sang* » (48) à la recherche de « *la tendre indifférence* » (171), c'est-à-dire *in-différence de la tendresse*. Autrement dit, une femme qui ne veut que « *s'amuser avec sa chose* », qui refuse d'*aller ensemble* et qui *cause du regret par son absence* physique autant mentale, elle est « *coupable* » (170), donc il lui faut « *la punir* ».

Le *système séparé* inconscient¹² dans les profondeurs psychiques de Raymond tel que nous le voyons, est pareil au processus psychologique, que nous avons vu dans la 1^{ère} section, de Meursault en relation avec sa mère.

Tandis que la « *femme criait toujours et Raymond frappait toujours* », et que Marie lui « *a dit que c'était terrible* » et a « *demandé d'aller chercher un agent* », Meursault n'a « *rien répondu* » ni acquiescé à la demande de Marie. Pourquoi ? Parce qu'il « *n'aimai[t] pas les agents.* » (56) Mais ne serait-ce pas autant qu'il était d'accord « *moralement* » (144) pour « *la punir* », comme il avait dit : « *je comprenais qu'il [Raymond] veuille la punir* » (49) ?

Il est à noter que, la première fois que Meursault a vu la maîtresse de Raymond, celle-ci « *s'est précipitée à la porte et a déclaré à l'agent que Raymond l'avait frappée.* » (56) : Meursault alors a constaté de ses propres yeux que la femme a « *manqué* » à Raymond. La Mauresque a été appelée jusqu'à ce moment-là d'une part, « *une dame* », « *ma maîtresse* » (46) et « *madame* » (47) par Raymond, d'autre part, « *cette femme* », « *la femme* », « *une Mauresque* » (50), « *femme* » (55), « *la femme* », « *la femme* » et « *la femme* » (56) par le narrateur Meursault. Ce qui attire notre attention, c'est que celui-ci dit toujours « *femme* » chaque fois qu'il s'agit de la maîtresse de Raymond excepté une seule fois : « *une Mauresque* », et en plus, il le répète trois fois de suite dans la même page. Et Raymond, lui non plus, n'a pas prononcé jusqu'ici un mot qui veut dire *prostituée*. Pourtant dès l'instant en question, le narrateur arti-

cule « *filie* » qui peut signifier prostituée : « *La fille s'est précipitée à la porte.* » (56) Désormais excepté une seule fois que Raymond appelle sa maîtresse « *petite* » (57) qui veut dire *prostituée*, elle sera appelée constamment « *filie* » (57, 57, 57, 58, 72) par le narrateur. Nul doute qu'il n'y ait ici une rupture ou pour ainsi dire une modulation. On pourrait en conclure que le narrateur = personnage Meursault fait preuve de complicité avec Raymond qui veut « *la punir* », en remplaçant « *femme* » par « *filie* ». On devrait attribuer ce changement à l'inconscient au niveau du narrateur = personnage, bien qu'il ne s'agisse que du conscient au niveau de l'auteur. Ce qui conduit Meursault à se ranger inconsciemment du côté de celui qui veut « *punir* » la femme, ce serait son désir de la punir « *de la tromperie* » réelle ou fantasmatique de sa mère, voire, si on remonte vers la source, le désir profond de vengeance d'un petit enfant à l'égard de sa mère qui l'abandonne.

4. La femme automate

Bien que « *la femme automate* » (149) soit un personnage assez frappant pour faire dire à Meursault « *qu'elle était bizarre* », elle n'a pas réussi jusqu'à présent à attirer l'attention particulière des lecteurs plus longtemps que celle de Meursault : « *mais je l'ai oubliée assez vite.* » (67) Ainsi, selon un critique, « une page et demie est consacrée au spectacle d'une « *bizarre petite femme* », c'est « simplement parce que Meursault n'avait alors rien d'autre à faire que l'observer. Nous la reverrons au procès [...], Sans doute parce que la justice a réussi par des recherches minutieuses à retrouver tous ceux qui ont côtoyé Meursault pendant les jours qui ont précédé le crime. »¹³ Et d'après un autre critique, exception faite de Meursault, « le personnage le plus représentatif et le plus significatif de *L'Etranger* est peut-être la « *petite bonne femme* » au restaurant ». Pourtant le même critique entend par là qu'elle « n'a aucune raison de figurer dans ce récit. Sa présence est à la fois incontestable et injustifiable : la raison de son existence, c'est celle de Meursault et de tous « les autres », c'est « d'être-là », sans motif et sans finalité. »¹⁴

Toutefois, il est à remarquer que Fitch a appelé cette femme « [le] fantastique » et qu'il a suggéré un rapport entre la mère morte de Meursault et l'apparition de celle-là « dont l'évocation est suivie par l'histoire de Salamano » : la mort de sa femme, un chien perdu dont « *la vieille ne se guérit pas* » (69) et enfin « l'observation de Salamano » disant que Meursault « *devai[t] être bien malheureux depuis que maman était morte* » (70), elle « *qui aimait beaucoup son chien.* » (69)¹⁵

C'est peut-être Gassin, critique psychanalytique, qui a mis le premier pour de bon sur le tapis « *la femme automate* » et *la raison de son existence* dans le récit. A son avis, « il serait possible de rattacher le passage qui nous occupe au thème traditionnel de la « vengeance du trépassé ». Avec la femme automate, ce serait *la* [Gassin souligne] morte elle-même qui viendrait se saisir du vif [...] Aussi n'y a-t-il nulle surprise, ni pour le lecteur ni pour Meursault, à retrouver la « petite bonne femme » dans la salle du tribunal où elle semble être venue s'assurer de la condamnation de l'accusé. » « La mort réservée à Meursault est le supplice de la guillotine. De cette machine, la femme automate est une personnification. Elle « se distingue aussi par sa voracité », ce qui fait partie « du domaine fantasmatique de la Mère mauvaise. » D'ailleurs, « le texte dédié à la femme automate s'ouvre et se ferme sur l'adjectif « bizarre » qui, avec ses synonymes « étrange » et « singulier », renvoie toujours chez Camus au système de la Mère mauvaise. »¹⁶

Ce critique constate, lui aussi, un rapport entre la scène en question et « l'histoire de Salamano » qui la suit. Selon lui, « l'histoire de Salamano » est « une répétition [...] de la veillée funèbre à l'asile », étant donné qu'il s'agit ici d'une sorte de veillée funèbre pour l'animal disparu. « Que la veillée chez Meursault suive immédiatement l'épisode de la femme automate suggère à nouveau la possibilité d'un lien entre cet épisode et l'enterrement de la mère. »

« Quant à la séquence qui précède l'apparition de la femme automate », selon le même critique, « elle laisse pressentir l'échec de la relation Meursault — Marie », parce que celle-ci lui répond « par une amorce de chantage à la jalousie » en disant : « *Tu ne veux pas savoir ce que j'ai à faire ?* », ce qui « ne laisse guère de doute sur l'avenir des relations entre les deux jeunes gens. »¹⁷

Comme on le voit bien, Gassin mène l'analyse du texte de *L'Étranger* en se référant aux résultats obtenus en analysant les autres œuvres de Camus. Bien que l'interprétation de Gassin et la nôtre que voici se touchent souvent, notre méthode différera de la sienne.

En comparant « *le jeune journaliste* » avec « *la femme automate* » dans la salle d'audience, Gadourek dit que celui-là « incarne ce qui lui [à Meursault] est le plus familier » et que celle-ci « personnifie tout ce qui lui est à jamais étranger. »¹⁸ La remarque du même critique s'arrête ici. Mais c'est une bonne idée de considérer ces deux personnages comme les pendants l'un de l'autre, même s'ils nous paraissent au premier abord n'avoir aucun rapport l'un avec l'autre. Nous allons développer cette idée.

Meursault voit pour la première fois « *une bizarre petite femme* » (66) chez

Céleste et après être sorti du restaurant, il « *fini[t] par la perte de vue* » (67). Dans la deuxième partie du récit, quelques moments après l'ouverture de l'audience déclarée, il arrête son regard sur plusieurs personnes dans la salle, parmi lesquels il y a « *l'un d'entre eux [journalistes], beaucoup plus jeune* » (122) et « *la petite bonne femme du restaurant* » (123). Le premier se trouve « *près d'une table sous le banc des jurés* » qui sont « *devant* » (119) lui « *dans le box des accusés* » (118); la dernière au sein du « *public* » (123), c'est-à-dire au banc réservé aux auditeurs. Ils sont donc plus ou moins distants l'un de l'autre et observés séparément par Meursault. Pourtant, la deuxième fois que celui-ci arrête son regard sur eux, il dit : « *Je sentais les regards du plus jeune d'entre eux et de la petite automate.* » (124). La troisième fois aussi : « *Le jeune journaliste et la petite femme étaient toujours là.* » (126) La quatrième fois aussi : « *J'ai remarqué le regard du journaliste à la veste grise et de la femme automate.* » (149) Bref, Meursault les considère comme une paire. Après la scène du tribunal, « *la petite femme automatique* » (170) sera une seule fois évoquée par Meursault au sein de sa « *grande colère* » (171) à lui.

L'âge de cette « *femme automate* » est douteux. Le narrateur Meursault l'appelle une seule fois « *petite bonne femme* » (123). Si on prend cette expression dans l'ensemble, elle signifie, selon *Logos*, « une petite fille » comme terme d'affection, ou bien « une jeune fille ou une jeune femme (avec l'idée généralement d'un caractère volontaire, énergique) » comme terme familier. Toutefois le narrateur entend ailleurs par l'adjectif « petite », qui qualifie « *la femme automate* », toujours *petite* physiquement. On pourrait donc considérer l'expression « *petite bonne femme* » en question comme composée de *petite* et de *bonne femme*. Une *bonne femme* veut dire, d'après *Logos* aussi, au langage familier ainsi que péjoratif « une femme (quel que soit son âge ou son rang social) ».

Pourtant *bonne femme* peut signifier aussi en langage vulgaire « épouse » et en langage familier « femme âgée ou assez âgée, de condition modeste » (*Ibid.*). Ce sens dernier mérite d'être remarqué en admettant que « *le jeune journaliste* » « *beaucoup plus jeune* [que d'autres journalistes] » et « *la femme automate* » forment une paire. Ne pourrait-on pas tenir cette relation de paire comme celle d'un jeune fils et sa vieille mère ?

S'il en est ainsi, cette relation de paire nous évoque celle qui est semblable, d'« *un petit jeune homme* » (107) avec « *la petite vieille* » (105) qui est « *sa mère* » (107). Quant Meursault a « *remarqué qu'il* [un petit jeune homme] *était en face de la petite vieille* », c'est-à-dire qu'il a commencé à les voir en couple, « *tous les deux se regardaient avec intensité.* » (107) Comme il les a revus, ils « *se regardaient toujours.* » (107-108) Pour la troisième fois aussi, ils

« se regardaient. » (108) En somme il n'y a eu entre eux qu'un seul mot prononcé par le fils : « *Au revoir, maman.* » (108) Pour sa mère, elle tenait le silence, ne faisant qu'« *un petit signe* » (108). Malgré « *un espace de huit à dix mètres* » (105) qui les sépare, ils forment une figure en relief : un « *seul îlot de silence* » (108) sur un fond du « *bruit des voix* » que font « *les visiteurs et les prisonniers.* » (105)

Quant à l'autre couple, d'abord, « *le jeune journaliste* » dont les « *deux yeux m'examinaient attentivement* » (122), et « *la petite bonne femme* » « *me regardait avec intensité.* » (123) Ensuite, « *je sentais* [leurs] *regards* » (124). Pour la troisième fois, ils « *me regardaient encore sans rien dire.* » (126) Et enfin, « *j'ai rencontré le regard* » (149) silencieux de ces deux personnes. Dans ce cas aussi Meursault les prend ensemble pour une figure distincte qui représente pour ainsi dire un « *seul îlot de silence* », malgré on ne sait quel espace qui les sépare, étant donné que l'un se trouve « *près d'une table sous le banc des jurés* » et l'autre dans le « *public* ». Bien que *se regarder* ne soit pas la même chose que *regarder* le même objet, on pourrait supposer quand même un parallélisme entre ces deux couples.

Or, en regardant le « *visage un peu asymétrique* » du jeune journaliste, Meursault dit : « *j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même.* » (122) C'est-à-dire qu'ils sont *symétriques* ou en relation de doubles. Pour « *la petite bonne femme* », son « *regard* » « *sans rien dire* » qui importune Meursault ne pourrait-il pas nous évoquer celui de la mère du dernier, laquelle « *passait son temps à [le] suivre des yeux en silence* » (12)? La « *femme automate* » n'est-elle pas, elle aussi, un double de la mère de Meursault ? Si cela est ainsi, on pourrait dire par suite que le « *fils* » (108) prisonnier est un double de Meursault et que « *sa mère* » l'est de la mère de celui-ci.

Quelques critiques prennent, sans raison spéciale, « *un petit jeune homme* » et « *sa mère* » pour des Arabes¹⁹. Même s'ils avaient raison, on pourrait toujours considérer ces deux personnages comme un double de Meursault et celui de sa mère. Pourtant il nous faudrait dire qu'ils se trompent. Parce que le « *fils* » prononce en français « *Au revoir, maman* », raconté en discours direct, et que, comme nous avons vu dans la 2^{ème} section : *Marie*, le couple qu'« *un petit jeune homme* » forme avec « *sa mère* », ainsi que les deux autres que font les prisonniers avec leurs visiteurs *européens*, composent ensemble une figure distincte sur un fond des prisonniers et de « *leurs familles* » (106) visiteuses *arabes*²⁰.

De quoi donc le « *fils* » est-il coupable ? Le texte de *L'Étranger* n'en dit rien et d'autant que nous sachions, personne n'a jamais posé cette question.

Mais s'« il n'y a aucun détail inutile »²¹ dans *L'Étranger*, ce problème méritera quelques considérations.

La « mère » est « *habillée de noir* » (105). Pourquoi ? Est-ce seulement parce qu'il convient à une mère [mauvaise] »²² ? Le procureur dit : « *cette même cour, Messieurs, va juger demain le plus abominable des forfaits : le meurtre d'un père.* » (144) Si cela est ainsi, il ne sera guère étonnant que le criminel de ce « *meurtre d'un père* » soit mis dans la même prison que Meursault et qu'il vienne à se trouver à côté du dernier dans le parloir. La « mère » doit donc porter le deuil et le crime de son « fils » doit être « *le meurtre de [son] père* ». Le procureur paraît « *trop audacieux*[x] » (144) et il risque « un argument *étrange* (que nous soulignons) »²³ en disant que Meursault est « *coupable aussi du meurtre que cette cour devra juger demain.* » (144) Cependant ce sera argument *convaincant* à supposer qu'« *un petit jeune homme* » soit un double de Meursault. Et si on condamne celui-ci à mort pour avoir « *tu[é] moralement sa mère* » (144), sans aucun doute condamnera-t-on aussi celui-là à mort pour « *le plus abominable des forfaits : le meurtre de [son] père.* » Si cela est juste, où le « fils » pourra-t-il revoir sa mère, en disant que : « *Au revoir, maman* » ? Ce sera certainement au même lieu que Meursault, son double.

Or, nous avons pris, plus haut, « *petite bonne femme* » en *petite* plus *bonne femme*. Cependant, vu les gestes sans hésitation et précipités de « *la femme automate* », le sens d'« une jeune fille ou une jeune femme (avec l'idée généralement d'un caractère volontaire / énergique) », que peut signifier *petite bonne femme* dans l'ensemble, nous apparaît aussi valable. De plus, *bonne femme* peut signifier *épouse*. Si cela est ainsi, « *la femme automate* » ne serait-elle pas un double de Marie dont le « *visage avait la couleur du soleil et la flamme du désir* » (167) et qui « *avait envie que je l'épouse* » (170) ?

La réponse sera selon nous que si. D'abord parce que « *la femme automate* » vient « *s'asseoir à ma table* » (66) à la place de Marie, étant donné que Meursault a dit à celle-ci : « *nous pouv[ons] dîner ensemble chez Céleste* » (66), tout juste avant de rencontrer celle-là. Ensuite, l'une est un « *automate* », c'est-à-dire une sorte de *machine*. Pour l'autre, elle aussi, la *machine* à écrire la touche, puisqu'elle est « *une ancienne dactylo de mon bureau* » (32). D'ailleurs, « *des gestes saccadés* » (66) de « *la petite automate* » (124), son allure « *à la fois précise et précipitée* », son « *travail* » qu'elle continue « *méticuleusement* » avec « *la même application* » et ses « *mêmes gestes précis d'automate* » (67), tout cela suffirait à nous évoquer autant une « *dactylo* » à son travail qu'une machine à écrire en action.

Tout juste après que Marie « *a murmuré qu' [il] étai[t] bizarre* » (65), Meursault à son tour, en répétant comme un écho le mot *bizarre*, a « *pensé qu'elle [la femme automate] était bizarre.* » (67) On ne trouve « *bizarre* » comme attribut qu'à ces deux endroits dans l'ensemble du texte de *L'Étranger*.

Meursault « *l' [la femme automate]* » a « *suivie un moment* », mais a « *fini par la perdre de vue* » (67), c'est-à-dire que le domicile de celle-ci lui reste inconnu. Quant à Marie, le sien l'est aussi à Meursault ou bien au moins aux lecteurs, comme nous avons vu dans la section de *Marie*. Et Meursault retrouve la femme automate dans la salle d'audience. En attendant le jugement, il a « *rencontré le regard du journaliste [...] et de la femme automate. Cela [lui] a donné à penser qu' [il] n'avai[t] pas cherché Marie du regard pendant tout le procès.* » (149) C'est que ces deux femmes sont mises en rapport dans les profondeurs psychiques de Meursault. Enfin, le témoignage de Marie sur « *les programmes* » du film qu'elle a vu avec Meursault était tellement fatal contre celui-ci que « *[le] silence était complet dans la salle* » (133). D'autre part, « *les programmes* » (67) radiophoniques qui occupaient la femme automate dans le restaurant, c'était aussi un augure funeste pour Meursault, ce que l'on verra plus tard.

Si on peut conclure ainsi que « *la femme automate* » est un double de Marie et vice-versa, celle-là devrait être aussi celui de la mère de Meursault, puisque Marie est un double de celle-ci comme nous avons vu dans la 2^e section. La scène du restaurant où « *la femme automate* » est assise à la même table que Meursault est peu animée et nous semble sinistre, sans savoir exactement pourquoi. Excepté le moment où elle « *a appelé Céleste et a commandé* » (66) ses plats, celui-ci n'y apparaît jamais. Ceux que Meursault rencontre au déjeuner « *chez Céleste (,) comme d'habitude* » (10, 34), eux non plus. Comme s'il n'y avait que ces deux clients. Et à la même table, excepté une question et une réponse tout au début : « *elle [lui] a demandé si elle pouvait s'asseoir à [sa] table. Naturellement, elle le pouvait* » (66), ils ne se prononcent rien pour former pour ainsi dire « *un îlot de silence* ». Cette scène de table ne pourrait-elle pas nous en évoquer une autre qui n'est jamais racontée ? : celle où d'une part Meursault « *taciturne* » n'ayant « *jamais grand-chose à dire* » (96), d'autre part sa mère, avant son entrée à l'asile, toujours « *en silence* » (12) n'ayant « *rien à [lui] dire* » et « *s'enny[a] toute seule* » (70), ces deux personnages étaient assis ensemble à « *la table de la salle à manger* » (34).

La femme automate « *a ouvert son sac, en a sorti un petit carré de papier et un crayon* », en plus « *un crayon bleu et magazine* », et « *a coché une à une presque toutes les émissions* » sur « *les programmes radiophoniques de la semai-*

ne » (66-67) que donnait le magazine. Ne pourrait-on pas reconnaître ici « un télégramme » (9) décomposé en ses éléments que Meursault avait reçu de l'asile ? D'abord, le papier de télégramme est aussi « un petit carré de papier ». Certes on lit « un télégramme » et on écoute les émissions « radiophoniques ». Pourtant il ne s'agit pas ici d'« émissions » mêmes, c'est-à-dire *phone*, mais de « programmes », c'est-à-dire *gramme*. Et puis, « télégramme » est autrement dit *bleu* ou *dépêche*. Le mot dernier vient de *se dépêcher*, ce qui pourrait nous suggérer l'allure de la femme automate « avec une vitesse [...] incroyable » (67).

Rappelons-nous que l'« on voyait [...] des vis *brillantes*, à peine enfoncées, se détacher sur les planches passées au brou de noix » au moment où Meursault a vu pour la première fois la bière de sa mère dans la morgue, que deux « *chevalets en forme de X* » (13) supportaient la bière et que « la voiture » de pompes funèbres « *brillante, elle faisait penser à un plumier* » (25). Pour « la femme automate », elle a « des yeux *brillants* dans une petite figure de pomme » (65), et avec « un crayon bleu » « elle a coché une à une presque toutes les émissions. » (67) Il nous apparaît que « des yeux brillants » sont à « une petite figure de pomme » ce que « des vis brillantes » sont aux « planches passées au brou de noix. » Et puis, « X » est aussi une *coche*. Enfin, « un crayon » est à mettre dans « un plumier ».

Si cela est ainsi, on pourrait dire que « la femme automate » est une incarnation de la Mère de mort ou la Mère d'ombre cachée derrière le « visage » de Marie lequel « avait la couleur du soleil et la flamme du désir » (167). Cette mère d'ombre est revenue juste au moment où Meursault « allai[t] [se] marier » (75) pour commencer sa « vie nouvelle » (125). Elle est revenue pour souffler « un souffle obscur » et mettre une croix, qui est une des *coches*, sur les « années qui n'étaient pas encore venues » (169), en un mot pour « se saisir le vif » comme Gassin l'a supposé avec raison. « Aussi, comme l'ajoute Gassin avec perspicacité, n'y a-t-il nulle surprise [...] à retrouver « la petite bonne femme » dans la salle du tribunal où elle semble être venue s'assurer de la condamnation de l'accusé » avec son « regard » silencieux et persistant.

Tout juste avant le prononcé du jugement, Meursault voit « que le jeune journaliste [a] détourné ses yeux. » (151) Cependant il ne dit rien de la présence de « la femme automate » qu'il a continué jusque là de traiter comme le pendant du journaliste. Il perd celle-là de vue soudain comme il a « fini par la perdre de vue » au moment de leur première rencontre. Et il y ajoute tout de suite qu'il « n'[a] pas regardé du côté de Marie. » (151) On pourrait ici aussi constater que « la femme automate » et Marie sont mises en association d'idées

dans les profondeurs psychiques de Meursault. Cette fois, la première étant disparue, la dernière apparaît. Pourtant il ne la regarde pas. Est-ce parce qu'il craindrait de voir le visage de « *la femme automate* », mère de mort, apparaître en superposition sur « *celui de Marie* » (167), mère de vie ?

Où est « *la femme automate* », lorsqu'elle s'est évanouie tout d'un coup ? Si nous avons raison de la considérer comme une incarnation de la Mère d'ombre, elle devrait se retrouver présente à la mise à mort de son Fils condamné. Et certes, elle reviendra encore une fois, en « *machine* » (156) telle que le trait caractéristique d'un « *automate* » est, c'est-à-dire en « *guillotine* » (157).

La sentence de mort étant prononcée, dans sa cellule, Meursault se souvient d'une image de la « *guillotine* » sur une photo : « *Cette machine sur le cliché m'avait frappé par son aspect d'ouvrage de précision, fini et étincelant. [...] la machine est au même niveau que l'homme qui marche vers elle. Il la rejoint comme on marche à la rencontre d'une personne. [...] on était tué discrètement, avec un peu de honte et beaucoup de précision.* » (157-158) Il est clair aux yeux de tout le monde que la guillotine est ici personnifiée. Rappelons-nous que « *la femme automate* » avait « *des yeux brillants* » (66) avec « *les mêmes gestes précis d'automate* » (67).

De surcroît, selon le narrateur, l'exécution capitale est « *une affaire classée, une combinaison bien arrêtée, un accord entendu* » (156). Il en serait de même pour « *les programmes radiophoniques* ». On pourrait comparer chaque exécution ainsi que son « *patient* » (156) à chaque « *émission* » ainsi qu'à son rôle principal ; et « *la femme automate* » « *cochait* [ceux-ci] [...] avec la même application. » *Cocher* veut dire étymologiquement faire *une encoche ou une incision*, et il y a *croix* parmi les coches. Ainsi ses « *gestes* » pourraient nous évoquer une guillotine mise en action : « *un crayon* » dans sa main ici fait fonction de « *couperet* » (156), bien que celui-ci « *tranch[e]* » (151). Nous ajoutons que parmi tous les autres personnages qu'elle dans *L'Étranger* il n'y en a qu'un qui ait « *un crayon* » (130) : le procureur qui « *demande la tête* » (145) de Meursault.

La femme automate « *a englouti à toute vitesse* » des hors-d'œuvre et aurait fait de même du « *plat suivant* » (67) et de « *tous ses plats* » (66). On pourrait comparer la guillotine à la bouche : le couperet correspondrait aux dents et un « *patient* » à un « *plat* ». La guillotine « *englouti[t] à toute vitesse* » un à un « *tous ses plats* [/patients] ».

Guillotine est un nom féminin et le narrateur la compare à « *une personne* » qui est relativement petite, parce qu'elle est « *posée à même sol* » (157). Cela nous évoquerait aussi « *la petite automate* ».

« Mme Meursault » est probablement une veuve depuis longtemps avant le début du récit, parce que le narrateur dit qu'elle a « joué à recommencer » avec un « fiancé » (171). Or, *veuve* signifiait au langage populaire jadis *potence*, par la suite *guillotine*. C'est que *potence* et *guillotine*, toutes les deux sont des noms féminins et qu'elles sont veuves éternellement, parce que les hommes qu'elles *épousent* meurent tout de suite²⁴. Ainsi on pourrait supposer l'équation symbolique « guillotine » = « la femme automate » = « Mme Meursault ».

Épouser la veuve veut dire au langage populaire *se faire pendre ou guillotiner*²⁵. Si on remplace le mot *veuve* par « Mme Meursault », il paraîtrait possible de dire que l'exécution capitale de Meursault signifie, d'un côté l'accomplissement du désir incestueux, d'un autre côté la punition / castration infligée par le Père qui préside « la société des hommes » (144). Cependant, au langage populaire, *guillotine* peut signifier *sexe féminin*, et *épouser* fait *coïter*²⁶. Si on y ajoute que le couperet équivalait aux dents comme nous l'avons vu plus haut, on pourrait comparer une guillotine à la *vagina dentata*. Par conséquent la guillotine en elle-même est capable de représenter symboliquement la femme castratrice, et en plus avide et libertine.

Comme Marie a « des yeux brillants » (54), « la femme automate », elle aussi, a « des yeux brillants ». Pourtant son « regard » nous paraît neutre et métallique, voire masculin ou phallique.

La « jaquette » dont « elle s'est débarrassée » (66) est ici une veste courte pour dames. Pourtant le mot *jaquette* peut signifier aussi *habit de cérémonie pour messieurs*, et de plus au langage populaire *homosexuel passif*²⁷. Cela nous rappelle que Marie a « expliqué [à Meursault] qu'elle devait aller chez sa tante ». *Tante* aussi peut signifier, au langage populaire, *homosexuel* surtout passif²⁸. « Sa tante » ne serait-elle pas donc « la femme automate », et n'est-ce pas pour cela que celle-ci et Marie peuvent se remplacer ?

La femme automate « a ouvert son sac, en a sorti [...] un crayon » (66-67). *Sac* peut signifier *sexe féminin*²⁹ et *crayon* ferait *sexe masculin*. De telles interprétations des symboles paraîtraient stéréotypées, toutefois il nous semble qu'elles sont ici valables, vu l'équation symbolique « la femme automate » = « la guillotine » = *vagina dentata* = *femme castratrice* et que « coch[er] » avec « un crayon » est symboliquement pareil au fonctionnement du « coupe-ret », comme nous l'avons vu plus haut.

Ainsi on pourrait considérer « la femme automate » comme une « Mère castratrice avec pénis »³⁰, à supposer que l'équivalence entre celle-là et la mère de Meursault soit possible.

Pourtant, comme nous l'avons vu plus haut, « guillotine » / « Mme Meur-

sault » peut être un objet du désir incestueux, et « *Mme Meursault* » équivaut « *la femme automate* ». Ce qui se raccorde sans contradictions à « *la femme automate* » / « *Mère castratrice* ». Parce que, comme l'avons constaté dans la 1^{ère} section : *Mère de Meursault*, ce n'est pas le fantasme incestueux en lui-même mais sa fixation qui cause des troubles, et *castration* veut dire, selon nous, *mise dans un cercle contraignant et ensorcelé de la Mère incestueuse*³¹.

Ainsi : une mère qui ne répond pas, ou répond machinalement, aux appels de son enfant, et qui à la fois le séduit avec sa présence et abandonne avec son absence. Or, « *la femme automate* » agit tout juste comme un « *automate* » et excepté une seule fois, où elle parle à Meursault au début de leur rencontre en demandant « *si elle pouvait s'asseoir à [sa] table [à lui]* », avec la bouche close, elle ne lui porte aucune attention, toute préoccupée de soi-même. Quant à Meursault, il « *l'[a] suivie un moment* » comme s'il se retrouvait un petit enfant qui suit sa mère, et il a « *fini par la perdre de vue* » (67), c'est-à-dire qu'il a été abandonné. Et il a « *pensé qu'elle était bizarre, mais [il] l'[a] oubliée assez vite.* » Il ne s'agirait ici que de mépris et de négation, bref d'une défence maniaque pour réparer la perte. Il est probable qu'il revit ici une expérience primitive de sa petite enfance, que nous avons détaillée dans la 1^{ère} section : *Mère de Meursault*.

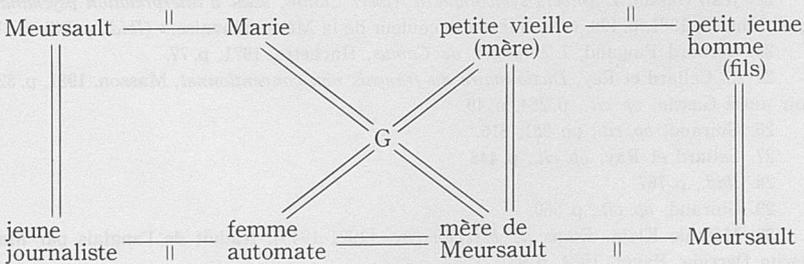
Comme nous l'avons vu dans la 3^e section : *La Mauresque*, il y a *mort* [mɔr] dans *Mauresque* [mɔresk], et on pourrait interpréter « *une indication* » du *mont-de-piété* » qui se trouvait « *chez elle* » et « *qui prouvait qu'elle [la Mauresque] avait engagé deux bracelets* » (48) comme une *indication* de l'« *arrestation* » (91) de Meursault, parce que *bracelet* au pluriel peut signifier « *menottes passées à un individu arrêté* »³². (Ici « *chez elle* » équivaut à « *dans son sac* » où se trouvait « *un billet de loterie* » (47-48), vu le contexte : « *une indication* » autant qu'« *un billet de loterie* » prouvent qu'il y a « *de la tromperie* », et aussi vu le symbolisme : on pourrait interpréter « *chez elle* » aussi bien que « *dans son sac* » comme *dans le sexe féminin*.) Et nous avons traduit dans cette section « *un crayon* » sorti du « *sac* » de « *la femme automate* » comme une *indication* symbolique de l'exécution / castration de Meursault. Enfin, nous avons constaté dans la 2^e section : *Marie* que le « *sac en toile cirée* » (72) de Marie a fait Meursault commettre le crime si bien qu'il a été condamné à mort. Bref, « *Mauresque* » = « *la Femme automate* » = Marie, toutes les trois sont des incarnations de la Mère mauvaise et phallique / Mère d'ombre. Meursault a raison de déclarer que « *la petite automatique* » est « *coupable* » (170).

Pourtant, comme nous l'avons constaté dans la 1^{ère} section, Meursault s'est assimilé et s'assimile à son insu des « *idée[s] de maman* » (110) ; il s'est

identifié et s'identifie toujours à sa mère. Par conséquent si « *la femme automate* » est pour lui un substitut maternel, il devrait être possible de trouver en lui les mêmes traits caractéristiques que celle-là. En effet, d'une part, « *avec beaucoup de soin, elle [la femme automate] a coché une à une presque toutes les émissions. [...] elle a continué ce travail méticuleusement pendant tout le repas. [II] avait déjà fini qu'elle cochait encore avec la même application.* » (67) D'autre part, Meursault, dans sa cellule, se « *souvenai[t] de chaque meuble, et, pour chacun d'entre eux, de chaque objet qui s'y trouvait et, pour chaque objet, de tous les détails et pour les détails eux-mêmes [...]. En même temps, [il] essayai[t] [...] de faire énumération complète. Si bien que [...] [il] pouvai[t] passer des heures, rien qu'à dénombrer ce qui se trouvait dans [sa] chambre.* » (112-113) Et puis, l'une « *coch[e]* » « *presque toutes les émissions* », c'est-à-dire, selon notre interprétation, qu'elle exécute presque tous les condamnés à mort. L'autre aussi fait la même chose en disant : « *Il n'y avait que des privilégiés. Les autres aussi, on les condamnerait un jour* » (170), si on le prend à la lettre.

Voici un schéma représentant les relations de *double* ou d'*ombre* [au sens jungien] entre les personnages dans *L'Étranger*, telles qu'elles sont apparues dans cette section. (Grand signe d'équivalence indique l'équation symbolique et celui de petit fait la similarité. G au centre, à l'intersection de deux grands signes d'équivalence est le sigle de *guillotine*.)

Nous n'avons pas remarqué particulièrement la similarité entre « *le jeune journaliste* » et « *la femme automate* », mais nous pensons que nous pouvons l'admettre, parce que leurs « *regard[s]* » se portent sur le même objet [= Meursault] à plusieurs reprises.



1. Albert Camus, *Carnets I*, Gallimard, 1962, pp. 122-123.

2. *Ibid.*, pp. 110-111.

3. Bien que *Mauresque* fût, dit-on, le terme consacré en Algérie sous l'indépendance

de la France pour désigner une femme arabe intégrée en tant que bonne etc. dans la communauté européenne, cela n'empêche pas un critique de dire que *Mauresque* était le terme « légèrement méprisant dans un contexte algérien » (cité dans *L'Étranger d'Albert Camus — un texte, ses lecteurs, leurs lectures — étude méthodologique* par Brian T. Fitch, Larousse, 1972, p. 34.

4. Tadashi Suzuki, *Le Monde de L'Étranger de Camus*, Hōritsubunkasha, 1986.
5. « Son emploi, à une époque sensible à toute forme de racisme, est non seulement familier, mais insultant. » (Dupré, *Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain*, Trévisé, 1972, p. 1504.
6. Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité, essai de glossoanalyse*, Payot, 1978, p. 129.
7. Pierre Guiraud, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique*, Payot, 1978, p. 213, 373.
8. *Ibid.*, pp. 287-290.
9. *Ibid.*, p. 430.
10. Isabelle Ansel-Lambert, *L'Étranger de Camus*, [1981], Bordas, 1985, p. 28.
11. Guiraud, *op. cit.*, p. 128.
12. John Bowlby, *Boshi kankei no riron III — Aijo soshitsu*, [Attachment and Loss, vol. 3 : Loss : Sadness and Depression, The Hogarth Press, 1980], Iwasakigakujutsushupansha, 1981, p. 397.
13. Pierre-Louis Rey, *L'Étranger de Camus*, Hatier, 1970, p. 43.
14. Ansel-Lambert, *op. cit.*, p. 33.
15. Fitch, *op. cit.*, p. 131.
16. Jean Gassin, *A propos de la femme « automate » de L'Étranger*, in *Cahiers Albert Camus* 5, Gallimard, 1985, pp. 79-80.
17. *Ibid.*, p. 80.
18. Carina Gadourek, *Les Innocents et les Coupables*, Mouton, 1963, p. 65.
19. *Ibid.*, p. 78. C. Roland Wagner, *The Silence of the Stranger, Modern Fiction Studies*, vol. XVI, n° 1, 1970, pp. 33-34.
20. Sur ce sujet, voir aussi notre livre, *op. cit.*, pp. 202-203.
21. Jean-Paul Sartre, *Explication de L'Étranger*, in *Situation I*, [1947], 1978, p. 112.
22. Jean Gassin, *L'univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique*, Minard, 1981, p. 190. « Le noir est la couleur de la Mère mauvaise. » (*Ibid.*, p. 143, n. 27.)
23. Bernard Pingaud, *L'Étranger de Camus*, Hachette, 1971, p. 77.
- 24-25. Cellard et Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Masson, 1981, p. 828. Voir aussi Gassin, *op. cit.*, p. 254, n. 49.
26. Guiraud, *op. cit.*, pp. 381, 315.
27. Cellard et Rey, *op. cit.*, p. 448.
28. *Ibid.*, p. 767.
29. Guiraud, *op. cit.*, p. 560.
30. Mélanie Klein, *Essais de Psychanalyse*, [1921-1945], traduit de l'anglais par Marguerite Derrida, Payot, 1978, p. 93.
31. Sur ce sujet, voir la 1^{ère} section du chapitre précédent : *Père de Meursault*, dans notre livre à paraître : *Mélancolie et exaltation — Le monde de L'Étranger de Camus*.
32. Cellard et Rey, *op. cit.*, p. 115.