

**التقنيات السردية في رواية "المحاكمة" لفرانز كافكا**

**و "الغريب" لألبير كامو**

**Narrative techniques in "The Trial" by Franz Kafka and "The Stranger" by Albert Camus**

**Techniques narratives dans "Le Procès" de Franz Kafka et "L'Étranger" d'Albert Camus**

**م.م. غسان صلاح جارالله البزاز**

**Asst. lect. Ghassan Salah Jarallah Al-Bazzaz**

**جامعة الموصل / كلية الآداب**

**Université de Mossoul \ Faculté des Lettres**

**E-mail: khasan.s@uomosul.edu.iq**

**الكلمات المفتاحية: العبث، التقنيات السردية، رواية، مقارنة.**

**Keywords: Absurde, Dispositif narrati, Roman, Comparaison.**





## المخلص

قدمت هذه الدراسة مقارنة لأهم تقنيات السرد في روايتين عالميتين وهما: المحاكمة لفرانز كافكا والغريب لألبير كامو. وتعد هاتان الروايتان من أكثر روايات القرن العشرين مناقشة وتصنفان من النقاد في ذلك الوقت وحتى وقتنا الحالي على أنهما انعكاس للمناخ الفكري الغربي في القرن العشرين آنذاك. لقد تم تحليل أهم أدوات السرد والتراكيب اللغوية التي استخدمها هذان الروائيين. وقد ربطنا أيضا التشابه في استخدام تقنيات السرد هذا بالإضافة إلى تأثير كامو الخاص برواية كافكا موضوع البحث. لقد أكدنا بشكل خاص على وظيفة الوقت في أعمال كلا المؤلفين، وكذلك استخدامهم للسخرية والموضوعات الوجودية والعبثية المساهمة في تشكيل شخصياتهم الروائية.

## Abstract

In this research, we made a comparative study of certain narrative techniques in two well-known works: *The Trial* by Franz Kafka and *The Stranger* by Albert Camus. This is a penetrating and insightful comparison of two of the most discussed novels of the 20th century. We have analyzed the most important tools of narration as well as the linguistic structures used by these two novelists. We have also related the similarity of use of these narrative techniques, as well as Camus' own appreciation of Kafka's work. Not only that, but we have particularly emphasized the function of time in the works of both authors, and their use of irony and the existentialist and absurd themes evident in the pursuits of their characters. This was achieved through an exploration of narrative devices, where the authors reveal these two works as a reflection of the intellectual climate of 20th century Europe.

## Résumé

Dans cette recherche, nous avons fait une étude comparative de certaines techniques narratives dans deux œuvres bien connues : *Le Procès* de Franz Kafka et *L'Étranger* d'Albert Camus. Il s'agit d'une comparaison de deux romans les plus discutés du XX<sup>e</sup> siècle. Nous y avons analysé les outils de la narration les plus importants ainsi que les structures linguistiques effectuées par ces deux romanciers. Nous avons aussi mis en rapport la similarité d'usage de ces techniques narratives ainsi que la propre appréciation de Camus sur l'œuvre de Kafka. Nous avons insisté particulièrement sur la fonction du temps dans les œuvres des deux auteurs, ainsi sur leur utilisation de l'ironie et les thèmes existentialistes et absurdes évidents dans les poursuites de leurs personnages. Cela a été réalisé à travers une exploration des dispositifs narratifs où les auteurs révèlent ces deux œuvres comme un reflet du climat intellectuel de l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle.



## Introduction :

Il y a plus de trente ans d'un siècle en constante évolution, des milliers d'années d'héritage culturel et des kilomètres de distance géographique séparant les vies de Franz Kafka et d'Albert Camus ; pourtant, à travers l'art, les deux hommes explorent une expérience qui donne une image exacte de l'homme dans le climat intellectuel du XX<sup>e</sup> siècle. Ces deux auteurs dotent leurs caractères d'attitudes, de sentiments et d'expériences latentes chez tous les hommes et ils font prendre conscience à leurs lecteurs, des angoisses, de l'isolement et de l'anonymat de l'*Homme* dans la société contemporaine. Les deux romanciers voient l'*Homme* comme un étranger lié à un monde indifférent : totalement responsable et seul témoin de sa propre existence. Comme si l'*Homme* subissait un procès surprenant et bizarre en même temps. Kafka et Camus font dépendre l'issue de ce procès du seul témoignage de l'accusé. Leurs écrits considèrent que l'*Homme* émerge comme un extraterrestre dans un univers dont il ne comprend ni ne partage les absurdités et les erreurs, pourtant cet *Homme* est seul responsable, entièrement libre, coupable et désespérément empêtré.

En fait, cette étude de la comparaison de certaines techniques narratives dans *Le Procès* de Kafka et *L'Étranger* de Camus a été basée sur le fait que Camus, quand il retravaillait son roman, s'intéressait vivement à Kafka. Cela a été mentionné dans une lettre de Camus,<sup>1</sup> où il a dit qu'il a lu *Le Procès* de Kafka en 1938. C'était aussi l'année où il a rassemblé ses notes et a commencé à travailler à la composition de *L'Étranger*.<sup>2</sup>

Le point de départ le plus évident, sur lequel cette étude a été structurée, était l'essai de Camus sur Kafka. Dans ce que Camus lui-même a appelé "*une interprétation de l'œuvre de Kafka*"<sup>3</sup>. Il reconnaît la nature paradoxale et contradictoire de l'écriture de Kafka et estime que le secret de Kafka réside dans cette ambiguïté fondamentale.

Cette recherche met l'accent sur les dispositifs narratifs utilisés par ces deux grands écrivains : le premier traitera ceux qui précisent les modalités de repérage temporel ; le deuxième discutera les personnages principaux et secondaires et en étudiera la similarité ainsi que la nature de leur structure de point de vue psychologique et moral ; le troisième mettra en exergue l'influence des lieux et de l'atmosphère sur les personnages ainsi que le déroulement des événements ; le quatrième portera sur la description. Nous y expliquerons son importance, puisque ces deux romans, d'une part, mettent l'accent sur le réalisme et d'autre part, mettent en évidence les côtés symboliques des situations vécues à la première moitié de XX<sup>e</sup> en Europe ; alors que le dernier analysera la structure linguistique dans les deux œuvres.



## 1. Le Procès et L'Etranger :

Ces deux romans sont des œuvres insolites qui, au premier abord, intriguent le lecteur par des réflexions sur son existence. Kafka et Camus présentent une séquence d'événements qui sont certains, concrètement réalisés et crédibles. Pourtant, au moment où le lecteur est appelé à s'adapter à ces événements dans un schéma logique, il est obligé de réajuster sa position ou de considérer les romans comme absurdes. Ni Kafka ni Camus ne contestent l'homme des faits déjà présentés. C'est plutôt par un déplacement des relations spatio-temporelles, qui bouleversent la conception du monde que se fait l'homme de ces actes. Les deux auteurs comprennent que le monde fictif doit, d'une manière ou d'une autre, être rendu réel, et que pour être rendu réel, il doit être dépeint avec une grande particularité de détail, mais cette précision de méthode s'applique aux mondes de leur propre création. Ce n'est qu'au moment où le lecteur se rend compte qu'il doit réajuster sa position qu'il prend conscience que les œuvres ne se veulent pas des représentations de la vie quotidienne mais comme des symboles de la condition de l'homme.

Bien que l'action des romans ait un sens avant tout symbolique, ces deux œuvres sont présentées objectivement à tous égards, les événements, les personnages qui y sont créés, ne sont jamais interprétés. A chaque instant, le lecteur se sent un peu éloigné du rythme de sa vie quotidienne et de sa réalité, mais à aucun moment il n'est en mesure d'affirmer définitivement qu'à ce moment précis et exactement de cette manière, l'auteur a rejeté le réalisme. Jamais, même dans les moments les plus bizarres, une interprétation totalement irréaliste n'est le seul possible. Tout peut être décrit logiquement, même s'il ne peut pas toujours être évident. Ce qui s'est passé ici, c'est que bien que le réalisme soit bouleversé, il n'est jamais rejeté. Kafka et Camus défilent devant le lecteur l'agglomération de la vie quotidienne qui a l'apparence d'un travail quotidien : ce sont des hommes et des femmes qui mènent des vies diverses et insignifiantes dans des villes qui sont totalement réelles. Mais à y regarder de près, les hommes et les femmes sont typiquement choisis. Il y a le curieux groupe de trois qui veille pendant les premiers instants du procès de Joseph K., et il y a l'étrange petite automate femme qui apparaît un jour chez Céleste et encore une autre fois au jour du procès de Meursault. Avant que le lecteur ne soit empêtré dans son interprétation de la signification symbolique des romans, il est conscient d'un monde fictif qui, bien que différent du sien, a beaucoup de choses en commun avec lui. Le réalisme des détails est présent dans un cadre symbolique, et le lecteur en est immédiatement conscient. C'est dans la présentation artistique de ces détails, dans l'utilisation de dispositifs littéraires pour créer une atmosphère et donner du sens à l'action de *Le Procès et L'Etranger* que l'une des similitudes majeures entre Kafka et Camus est perceptible. Dans l'importance du temps pour les protagonistes,



dans la représentation des personnages, dans la création des décors, dans l'accent mis sur les impressions sensorielles et dans l'utilisation du contrepoint et de l'ironie, il existe de nombreuses similitudes dans l'écriture de ces deux écrivains. Dans *Le Procès* comme dans *L'Étranger*, le thème principal est celui de la vie et de la mort. Les deux romans se terminent par la mort des protagonistes et s'intéressent avant tout au sens de la vie qui peut être constaté de ces décès.

## 2. Dispositif narratif temporel :

L'un des dispositifs les plus importants utilisés par les auteurs pour transmettre leur signification particulière est celui du temps en relation avec le développement de la pensée des héros. Pourtant, les relations temporelles ne sont pas seulement identifiées par les différents tiroirs verbaux, mais aussi par des indicateurs temporels comme des adverbes du temps, des locutions adverbiales ou des compléments circonstanciels, etc. Et dans un texte narratif, on pourrait distinguer plusieurs types d'expressions temporelles qui pourraient préciser un repérage contextuel simple ou un repérage contextuel faisant référence à un élément apparu précédemment dans la chaîne verbale.

Kafka a commencé son roman par : " On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin. "<sup>4</sup> Camus emploie une technique similaire dans *L'Étranger* : "Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas."<sup>5</sup> Ces ouvertures sont d'abord un emploi efficace de la doctrine classique de *in medias res*<sup>6</sup>, qui, en tant que technique, capte immédiatement l'attention du lecteur. Plus significatif, cependant, c'est que le lecteur est instantanément sensibilisé à l'importance du temps. Il est vrai que l'éclaircissement des notions de temps déterminées "matin" et "aujourd'hui" est consciemment affaibli par l'adjectif et la phrase modificateurs : "un" ; "ou peut-être hier", pourtant, dès le début, un sentiment d'intemporalité dans le temps est transmis au lecteur. Et ce sentiment d'intemporalité est important, car pour Kafka et Camus les thèmes de leurs romans ne se limitent pas à un moment particulier de l'histoire de l'homme.

A l'exception du chapitre neuf intitulé "*A la Cathédrale*"<sup>7</sup> du *Le Procès*, le paragraphe d'ouverture de chaque chapitre de ce roman fait référence au temps, comme "*le dimanche suivant*"<sup>8</sup>, "*de jour en jour la semaine suivante*"<sup>9</sup> ou "*Un jour d'hiver*".<sup>10</sup> Et chaque événement dans les chapitres a eu lieu à une heure précise de la journée : "*Lorsque, à neuf heures et demie du soir, il se retrouva devant sa maison*"<sup>11</sup> ; "*Il resta là à fumer un cigare jusque vers onze heures*"<sup>12</sup> ; "*il se hâtait, soucieux d'arriver à neuf heures, bien qu'il n'eût pas été convoqué pour un moment précis.*"<sup>13</sup>

La signification du temps est également implicite tout au long de la première partie de *L'Étranger*. Dans ce cas également, à l'exception du



chapitre cinq, le paragraphe d'ouverture de chaque chapitre fait référence au temps : "C'est aujourd'hui samedi"<sup>14</sup> ; "J'ai bien travaillé toute la semaine"<sup>15</sup> ou "Le dimanche"<sup>16</sup>. Et chaque événement, dans les chapitres, a lieu à une heure précise de la journée : "J'ai pris l'autobus à deux heures"<sup>17</sup> ; "J'ai dormi jusqu'à dix heures"<sup>18</sup> ; "A cinq heures"<sup>19</sup> ; "Je suis sorti un peu tard à midi et demi"<sup>20</sup>. Germaine Brée, dans son œuvre intitulée "Camus", montre que : "Le rythme du récit dans L'Étranger est un élément essentiel de sa composition. Les phrases factuelles courtes et sans lien dans les premières pages reflètent la relation de Meursault au temps : chaque sensation successive est enregistrée avec chaque moment successif ; le temps, quand Meursault s'en aperçoit, est donc une succession discontinuée de moments, et pendant des jours d'affilée il s'efface complètement de sa conscience."<sup>21</sup>

Dans ce cadre temporel soigneusement planifié, dans lequel les événements de chaque roman prennent exactement un an, le temps s'arrête soudainement et le réalisme est suspendu. Le temps est un cadre nécessaire et convenable qui se termine par disparaître, et le lecteur se retrouve face à face avec un monde qui n'a rien de commun avec le sien. Dans le chapitre "A la Cathédrale" sauf pour l'omission dans le premier paragraphe, les événements sont racontés avec les références temporelles spécifiques habituelles : " Ce matin-là, le temps était sale et pluvieux lorsqu'il arriva au bureau, fâché déjà de la journée qui l'attendait ; il était venu dès sept heures"<sup>22</sup> ; "il était neuf heures et demie"<sup>23</sup> ; "K. avait été ponctuel ; dix heures sonnaient juste au moment où il entra, mais l'Italien n'était pas encore là."<sup>24</sup> ; et ainsi de suite. En fait, les indications temporelles sont si nombreuses qu'au moment où le temps s'arrête, son cri est presque aussi fort que le cri de colère de la chaire. Presque chaque paragraphe avant que le prêtre prononce son sermon a au moins un signe au temps. Exactement à onze heures, le prêtre monte en chaire pour commencer son sermon, et quelques instants plus tard : "c'était déjà la pleine nuit."<sup>25</sup> Logiquement, la nuit noire peut s'expliquer par la tempête particulière à laquelle il est fait référence tout au long du chapitre ; Cependant, à partir de ce moment jusqu'à la fin du chapitre, il n'y a aucune mention du temps. Le temps s'est arrêté. Joseph K. est coupable. Le temps est mort.

Comme dans l'épisode de la Cathédrale du *Le Procès* de Kafka, dans la deuxième partie de *L'Étranger*, il y a une absence presque totale de mention des indications temporelles. Les indications à une heure précise sont remplacées par des indices au jour et à la nuit, au ciel et aux étoiles. Meursault ne pense jamais aux jours comme tels : "Les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi"<sup>26</sup>. Il appelle l'heure du coucher du soleil "L'heure sans nom"<sup>27</sup>, et pendant les premiers mois de son existence en prison, son souvenir des femmes qu'il avait aimées, peu importe à quel point de ne lui sert que pour : "tuait le temps"<sup>28</sup>. Une page



plus tard, il répète la phrase : "*Toute la question, encore une fois, était de tuer le temps*".<sup>29</sup> Et encore à la page suivante : "*Il me restait alors six heures à tuer*".<sup>30</sup> Comme le souligne Carl Albert Viggiani,<sup>31</sup> tout le concept et le sens du temps sont tués par la pratique du héros. Après cette reformulation du temps, il apparaît à nouveau : "*J'avais bien lu qu'on finissait par perdre la notion du temps en prison. Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi. Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts [...] tellement distendus qu'ils finissaient par déborder les uns sur les autres [...] Pour moi, c'était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule*".<sup>32</sup> Après deux jours de procès, le temps s'est arrêté. Meursault est coupable. Le temps est mort.

Dans les premières étapes des romans, chacune des sensations des protagonistes correspond à un moment particulier dans le temps. Pour K. et Meursault il n'y a ni passé ni futur mais seulement une succession de présent. Au fur et à mesure que les caractéristiques de ces deux personnages principaux évoluent du particulier au général puis à l'universel, les indications à un temps spécifique disparaissent. Ils sont comme momentanément éloignés du rythme immuable du temps, et c'est dans ces moments où le temps est suspendu que K. et Meursault commencent à évoluer de consciences purement sensibles à des hommes qui voient au-delà de leur propre ego à leurs relations avec les autres hommes. Le temps fait partie intégrante de ces deux romans surtout en ce qui concerne la structure et c'est ainsi que le thème du temps est évident.

### **3. Dispositif narratif des personnages :**

Si l'on passe de l'étude du temps au fonctionnement des personnages à l'intérieur de ce schéma temporel, les similitudes les plus marquantes se retrouvent entre les figures centrales des romans. Il y a une similitude étonnante entre Joseph K. et Meursault. Il ne fait aucun doute que ces deux employés du bureau sans visage représentent l'*Homme* à cette époque-là : son désir ardent que le monde soit explicable en termes humains et sa douloureuse conscience qu'il n'en est rien. Ils sont sans visage, car ils sont consacrés pour ne pas représenter un seul homme, mais pour représenter tous les hommes. À y regarder de près, ni l'un ni l'autre ne possède le caractère d'une personne qui a une réelle individualité. Leurs visages sont des visages empruntés qu'ils ont acquis au fil de la vie. Toute impression que le lecteur a d'eux découle de leur impact sur les autres personnages des romans et non d'une description physique d'eux.<sup>33</sup> Grâce à un mouvement constant, ils restent anonymes à un égard ; pourtant, ils gagnent paradoxalement dans cet anonymat, par l'imagination stimulée du lecteur,<sup>34</sup> une identité avec tous les hommes.

#### **3. 1. Le Héros de *Le Procès* :**

Joseph K. a trente ans et il est célibataire, indépendant et égocentrique. Sa vie est magnifique et à juste titre coordonnée avec le mode



de vie bourgeois. Il exerce consciencieusement son métier d'employé de banque et suit quotidiennement la même routine monotone. Il travaille dans son bureau jusqu'à neuf heures du soir, fait une petite promenade, boit de la bière avec ses amis jusqu'à onze heures, rentre chez lui dans sa pension. Il n'a d'autre obligation qu'envers lui-même. Son père est mort ; sa mère est malade et absente. La famille qu'il a n'a aucune importance pour lui ; selon le chapitre inachevé "Visite de K. à sa mère", K. n'a pas vu sa mère depuis trois ans, et le chapitre "L'oncle Leni" illustre clairement son indifférence aux liens familiaux. Les seules exceptions à sa routine sont les invitations occasionnelles du directeur de la banque pour une promenade ou un dîner dans sa villa et sa visite une fois par semaine à Elsa, une fille qui était de service toute la nuit jusqu'au petit matin en tant que serveuse dans un cabaret et pendant la journée, recevait ses visiteurs au lit. Même cet amour est conduit de manière fonctionnelle et sans engagement. Il ne met aucun fardeau sur sa liberté ou son après-midi de repos.

Dans aucun aspect de sa vie, K. n'a la moindre idée des complications qui entourent généralement l'existence humaine. Jusqu'au moment de son procès, il ignore totalement la nullité d'une existence de ce genre. Après le moment de l'arrestation jusqu'à sa mort, bien qu'il soit incapable de se révolter, il y a une évolution progressive vers une prise de conscience.

### 3. 2. Le Héros de *L'Etranger* :

Meursault, le personnage principal de *L'Etranger*, est complètement indifférent à tout sauf aux sensations physiques. Il a trente ans et il est aussi célibataire. Il exerce consciencieusement son métier d'employé, mais il s'intéresse plus à l'agréable sécheresse d'une serviette dans les toilettes à midi et à sa moiteur la nuit qu'à une éventuelle promotion à Paris. Il vit dans une succession du présent où tous les plaisirs sont des expériences sensuelles. Fumer, manger, nager, les relations sexuelles sont tous des actes égaux. Même la mort de sa mère n'a aucun effet immédiat sur lui. Il n'a d'autre obligation qu'envers lui-même. Sa famille est décédée et il est seul dans une maison de chambres. Il est détaché de tous les enchevêtrements qui entourent généralement l'existence humaine et il le reste jusqu'au moment où il se résigne à la bienveillante indifférence de l'univers.

Ces deux créations fictives sont au-delà du bien et du mal, non pas parce qu'elles veulent être là, mais parce qu'elles ne sont pas capables de reconnaître la différence entre le bien et le mal. Ce qui leur reste, c'est la peur d'avoir perdu la vraie fin de la vie, d'être coupables de mener une vie mal conduite qui ne peut être utile que par sa propre destruction. Le développement de l'ignorance initiale de K. et Meursault de cette culpabilité à une conscience alarmante est subtilement manipulé par Kafka et Camus.



Pendant un temps après leur arrestation, K. et Meursault tentent de faire rentrer tout ce qui leur arrive dans le cadre logique formé par leurs propres expériences antérieures. Ils considèrent leurs cas avec détachement et restent autant que possible au-delà d'un contact immédiat avec eux. Ils leur permettent d'intervenir quand il leur semble propice de le faire, mais ils sont également capables de se retirer d'eux à volonté. Au début, il est difficile pour l'un ou l'autre de penser que sa position est modifiée de quelque façon que ce soit. En parlant de son arrestation à madame Grubach, Joseph K. dit qu'il considère toute l'accusation de culpabilité : " *n'est pas seulement quelque chose de savant, c'est un néant ridicule* ".<sup>35</sup> C'est presque comme la position de Meursault. Car à l'issue de son entretien avec le juge d'instruction, une semaine après son arrestation, il remarque en sortant que : " *j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme* ".<sup>36</sup> Pour ces deux personnages principaux, *Joseph K* et *Meursault*, la conscience des accusations portées contre eux n'acquiert de l'importance et de la réalité qu'après un laps de temps considérable.

La vie quotidienne apparaît progressivement de plus en plus comme un parcours vide, enduré uniquement par habitude. L'arrestation, autrefois facile à déclarer de nulle valeur pour K., devient désormais sa seule occupation mentale. Il est pris dans une série d'obstructions apparemment étendues à l'infini qui implique la culture de fonctionnaires de la cour, d'un avocat et d'un peintre. Meursault aussi, pensant d'abord en termes de vie quotidienne, après une période pendant laquelle il s'adapte aux conditions existantes, succombe à son procès et ne peut plus penser qu'à l'aube et à son appel. En fait, les deux héros sont pris. À la fin de leur vie, ils sont enfin détachés de la vaine recherche du monde et par l'expérience de la mort imminente, sont livrés à leur besoin inassouvi de signification. Dans les derniers instants de leur vie, ils ne se voient plus dans le mouvement inépuisable du temps mais dans l'importance de l'instant présent. C'est à ce moment que la conscience des changements provoqués en eux par le procès, leur apparaît, et c'est à ce moment que le lecteur prend pleinement conscience de la signification symbolique des titres *Le Procès* et *L'Étranger*. Comme K. espère que la honte de sa mort lui survivra, Meursault aspire aux cris de la malédiction alors qu'il est conduit à la guillotine. Les deux ont des pensées pour recommencer. Comme la lutte décrite ici est réelle ; le sens de cette lutte est symbolique.

### **3. 3. Ressemblance de personnages principaux : Joseph K. et Meursault :**

Les similitudes physiques dans le développement de K. et Meursault sont encore mises en évidence par les dispositifs narratifs employés par Kafka et Camus. Il faut que ces dispositifs soient précisés avant de comparer les personnages mineurs des romans. Kafka et Camus utilisent



tous deux un style classique caractérisé par une extrême objectivité dans la narration dans laquelle les sentiments du narrateur ne sont jamais autorisés. Dans *Le Procès*, le narrateur raconte au lecteur ce qui se passe ; pourtant toute interprétation est omise et strictement limitée à ce qui se passe dans l'esprit de Joseph K. Tout est vu à partir de son point de vue et rien n'est rapporté qui ne soit vécu par lui. Dans *L'Étranger*, tous les événements sont narrés par Meursault. Ces dispositifs narratifs permettent aux deux auteurs de traiter de l'essence du personnage ainsi que de son sens.

En effet, en restreignant l'interprétation de tous les événements à ces deux personnages principaux, Kafka et Camus s'affranchissent de tout réalisme photographique étouffant et peuvent se concentrer sur l'individualité subjective de Joseph K. et Meursault. Les personnages ressentent, savent et agissent, et en tant que lecteurs, nous sommes autorisés à voir comment ils ressentent, savent et agissent ; mais notre vue est limitée par un point de vue extrêmement étroit. Joseph K. et Meursault interprètent les événements extérieurs, et leur interprétation change au cours de ces deux romans. Cependant, l'interprétation des auteurs se trouve beaucoup plus subtile, parce qu'elle comprend à la fois des personnages et des événements.

Les auteurs savent ce que les personnages, au mieux, comprennent progressivement. C'est pourquoi, nous croyons que l'interprétation des auteurs est subtilement inhérente aux interprétations des personnages. Dans *Le Procès* et dans *L'Étranger*, un accident inattendu et curieux réveille soudainement les protagonistes à la conscience, et une autre vie et un autre destin leur sont déterminés par cet accident. Ils s'aperçoivent que cet événement extraordinaire ne leur permettra plus de fermer l'œil jusqu'à ce qu'ils cèdent au sommeil de la mort. Et en tant que lecteurs, nous assistons à l'éveil de cette nouvelle existence à travers les yeux de la victime. Quelles altérations se produisent dans les personnages, si minimes soient-elles, dans le cadre du roman sont considérablement amplifiées lorsqu'elles sont projetées de l'individualité subjective des protagonistes dans l'observation objective du lecteur. Dès lors, toute évolution de l'individu peut prendre une signification nouvelle pour le lecteur tout en restant totalement insignifiante pour K. ou pour Meursault.

### **3. 4. Ressemblance de personnages secondaires :**

La ressemblance des dispositifs narratifs utilisés par Kafka et Camus explique en partie l'étonnante similitude entre la représentation artistique des personnages secondaires de ces deux romans. Semblablement au curieux groupe de trois, dans *Le Procès*, qui observent K. pendant les premiers instants de son arrestation, dans *L'Etranger*, on a l'étrange petit automate. La plupart des personnages secondaires ne sont pas



complètement développés. En fait, ces personnages ne sont vus dans aucune autre perspective que celle que leur donnent K. et Meursault. Par exemple, Block dans *Le Procès* n'est rencontré que dans l'atmosphère défavorable de la maison de l'avocat et il est considéré comme un pion faible et insignifiant des fonctionnaires du tribunal. Marie dans *L'Étranger* incarne la tendre chaleur d'une femme aimante ; cependant, aucun autre aspect de sa personnalité n'a été développé. Seules certaines caractéristiques sont soulignées ; cependant cette délimitation audacieuse invite notre imagination, à force de voir les personnages en action. Nous ne les considérons plus comme de simples contours mais ils sont capables de percevoir un ensemble composite d'une image de l'homme dépouillé de ses qualités luxuriantes et sensuelles. La séduction de la beauté physique est supprimée, et nous sommes frappés par le puissant fonctionnement de l'être intérieur d'un individu particulier à un moment précis de sa vie. Ce qui s'est passé avant ce moment ou ce qui vient après n'a aucune importance. C'est pourquoi le lecteur, comme le sont K. et Meursault, n'est autorisé à saisir fugitivement que certains traits d'un personnage, et c'est à partir de ces quelques traits qu'il doit se forger son opinion. Parce que tous les personnages qu'il rencontre K. sont doués de transformation selon la logique onirique. "*Policiers, collègues, étudiants, concierge, avocat, petites filles, peintre et prêtre, constituent la série projective d'une même instance qui n'existe pas hors de ses métamorphoses*".<sup>37</sup> Leni l'un des personnages du *Le Procès*, est dépeint de la manière suivante : "*Deux grands yeux noirs vinrent se montrer derrière le judas de la porte, ... Les deux yeux apparurent encore, ils avaient presque l'air triste*".<sup>38</sup> Il continue à décrire ce personnage d'une manière vague : "*Une jeune fille, K. reconnut les yeux noirs du judas, c'étaient des yeux un peu saillants, une jeune fille se tenait dans le vestibule, enveloppée d'un long tablier blanc et une bougie à la main. ... Elle avait une figure poupine et toute ronde ; non seulement ses pâles joues et son menton, ses tempes elles-mêmes étaient rondes, et son front était rond aussi*".<sup>39</sup> Cette description continue jusqu'à la page 135. En effet, Kafka ne donne nulle part une description détaillée de Leni. La description que nous avons est éparpillée sur plusieurs pages. Le lecteur a une image verbale d'une personnalité enfermée dans un corps féminin non décrit avec des yeux expressifs sombres, un visage arrondi en forme de poupée, de petites mains, des cheveux noirs fermement noués et une main droite avec une toile de peau reliant le majeur et l'annulaire. Les détails sont nets et architecturaux mais en aucun cas complets.

Dans *L'Étranger*, Camus décrit Raymond Sintès à peu près de la même manière : "Il s'appelle Raymond Sintès. Il est assez petit, avec de larges épaulettes et un nez de boxeur. Il est toujours habillé très correctement".<sup>40</sup> "Il avait un pantalon bleu et une chemise blanche à manches courtes. Mais il avait mis un canotier, ce qui a fait rire Marie, et



ses avant-bras étaient très blancs sous les poils noirs".<sup>41</sup> Un homme petit et trapu avec un nez de boxeur et des avant-bras plutôt poilus : physiquement, c'est tout ce que le lecteur sait de l'homme dont les actes sont directement responsables du procès et de l'exécution de Meursault.

Malgré la légèreté de ces esquisses verbales de Kafka et Camus, le lecteur n'a jamais le sentiment d'avoir affaire à des gens irréels. Un moyen évident employé pour éviter l'irréalité est la manipulation de tous les personnages en mouvement constant. Nous les voyons comme les voient K. ou Meursault. Un attribut physique particulier les frappe à un moment donné : une femme rit joyeusement, une autre est grassouillette et gaie, une autre encore appuie ses paumes ouvertes sur ses hanches. A un moment particulier, pour l'observateur particulier, cet aspect unique est l'aspect qui domine tous les autres. En tant que dispositif stylistique, ces personnages sans visage ont un double objectif : les protagonistes sont placés en relief plat et leur égocentrisme est accru par leur incapacité à voir au-delà de l'évidence.

Conformément à la sélection des facettes primaires du personnage et de l'action, l'intensité des romans est mise en évidence par l'intensité des scènes dans lesquelles l'action se déroule. Ce sont des romans qui détiennent physiquement et mentalement leurs protagonistes.

#### **4. Dispositif narratif de lieux et de l'atmosphère :**

Dans *Le Procès*, le soleil ne brille jamais. K. est constamment entouré d'un air lourd et terne, difficilement respirable. Pendant les quelques instants où il est dehors et libre de toute implication immédiate dans son procès, la pluie ou la neige tombe dans une pénombre brumeuse. A chaque instant décisif, la perception de K. est physiquement limitée. La chaleur accablante de la cour, de la maison de l'avocat, de l'appartement de l'artiste l'étouffe. Il n'est jamais capable de percevoir clairement l'impact d'un événement en raison de la pression épuisante qui lui est imposée pour combattre d'abord son environnement physique. Lors de sa visite à la cour, des plafonds bas où les gens ne peuvent se tenir debout que dans une position courbée, la tête et le dos cognant contre le plafond, l'empêchent de faire une observation sensée de la cour. Lors de sa visite au greffe du tribunal, K. sent l'air trop lourd pour lui et se tient écrasé contre la table, avec le mal de mer. Lors de son entretien avec l'avocat, il fait trop sombre pour que K. voie quoi que ce soit clairement. Et encore la chaleur étouffante lorsqu'il rend visite à l'artiste Titorelli ; et encore l'obscurité sombre de la scène de la cathédrale.

Dans *L'Étranger*, l'éclat du soleil est mis en valeur autant que l'indifférence de Meursault. L'enterrement de la mère, le meurtre et le procès se déroulent sous le soleil brûlant. Tout brille dans la brume de chaleur pour rendre le paysage inhumain et décourageant. Le sol est rouge chaud tacheté de vert vif ; la campagne ensoleillée est si éblouissante que



Meursault n'ose lever les yeux. Le jour du meurtre, la lumière du soleil éclate en flocons de feu sur le sable et la mer. Le jour du procès, la chaleur épouvantable et l'étouffement de l'air donnent un peu le vertige à Meursault. Aveuglé et immobilisé par le soleil et la chaleur, Meursault dans les moments les plus prégnants n'est jamais lucide. Contrairement à K., Meursault est aussi confiné physiquement de manière très réelle qu'elle l'a mis en prison.

Il n'est pas question ici de classer les bulletins météorologiques de la ville dans *Le Procès* ou d'Alger. Ce qui est important, cependant, c'est l'accent que Kafka et Camus mettent non seulement sur le cadre de leurs romans, mais aussi sur les détails des conditions climatiques dans lesquelles fonctionnent K. et Meursault. Ces conditions sont spécifiquement conçues pour enfermer les personnages physiquement car ils sont limités mentalement par leurs procès. Là encore, les auteurs ont choisi des extrêmes pour tenter de mieux illustrer la réalité fondamentale et l'effet de cette réalité sur l'homme non raffiné. L'éclat du soleil dans *L'Etranger* a le même effet que les pluies torrentielles et les neiges aveuglantes dans *Le Procès*. La prison de Meursault dans *L'Etranger* est une présentation réaliste de l'enfermement que vit K. dans l'obscurité éclairée à la bougie de tant de scènes de son procès.

De même, dans les scènes finales de ces deux romans, au moment où les protagonistes réfléchissent et réalisent tout l'impact de leurs procès, le temps est à nouveau en accord avec l'état mental des héros. Dans la scène d'exécution dans *Le Procès*, la lune éclaire tout avec cette simplicité et cette sérénité qu'aucune autre lumière ne possède. En revanche, dans *L'Etranger* après l'entretien de Meursault avec le prêtre, les étoiles brillent et l'air frais de la nuit rafraichit ses joues, tandis qu'il ouvre son cœur à la bienveillante indifférence de l'univers.

##### **5. Dispositif narratif de la description :**

Pour renforcer encore le réalisme de la mise en scène des romans, les deux auteurs accordent un soin minutieux à la sélection et à la représentation de détails spécifiques. Encore une fois, les romans acquièrent un caractère concret et un semblant de réalité qui, autrement, pourraient être perdus dans des œuvres essentiellement symboliques. Ce que nous avons à l'esprit ici, c'est qu'à la différence des personnages anonymes qui agissent dans l'enceinte des romans, les aspects physiques dans lesquels ils agissent ne restent pas si étrangers au lecteur. Un peu paradoxalement, les rues sans fin, habitées par des personnes sans visage, ont des détails physiques particuliers immédiatement reconnaissables par tous. Ou, peut-être plus précisément, on peut dire que même si K. et Meursault ne voient pas au-delà de leur nez en ce qui concerne les attributs physiques conventionnellement observés, ils sont quand même de fins observateurs des détails. Ainsi, lorsque K. entre dans la chambre de



Fräulein Bürstner le matin de son arrestation, il constate que la table de nuit a été poussée au milieu de la pièce pour servir de bureau et que l'inspecteur réarrange une boîte d'allumettes, une pelote à épingles et un livre posé sur la table. Il remarque un chemisier blanc suspendu au loquet de la fenêtre ouverte. Il observe aussi les deux vieux hommes de l'autre côté de la rue et que le troisième membre à rejoindre leur groupe est en train de serrer et de tordre sa barbiche avec ses doigts. Il remarque toutes ces choses, mais il ne voit pas les hommes qui sont en train de décider de son sort.

Dans la scène avec Titorelli, le même genre de description est utilisé. Les détails au sein du studio sont soigneusement arrangés. Pour K., toute la pièce, le sol, les murs et le plafond, est une boîte de planches nues avec des fissures visibles entre elles ; le lit est recouvert d'un assortiment varié de revêtements ; un chevalet au milieu de la pièce supporte une toile recouverte d'une chemise dont les manches pendent jusqu'au sol. K. voit chaque détail, mais ne voit rien. Titorelli lui-même reste indescriptible. L'impression que le lecteur a de lui provient presque exclusivement de l'environnement dans lequel il agit.

Le même genre d'observation se poursuit dans *L'Étranger*. Meursault regarde tout, mais ne voit rien. Lui, comme K., est sensible à son environnement, mais il ne projette jamais ces impressions sensorielles immédiates dans une sorte de relation au-delà. A la veillée de sa mère, il parle des gens autour de lui : "*je les voyais comme je n'ai jamais vu personne et pas un détail de leurs visages ou de leurs habits ne m'échappait. Pourtant je ne les entendais pas et j'avais peine à croire à leur réalité.*"<sup>42</sup> Ici, comme tout au long du livre, Meursault voit mais n'entend pas réellement et symboliquement. Il voit la morgue comme une pièce lumineuse et impeccablement propre avec des murs blanchis à la chaux et une grande lucarne. Il regarde le cercueil posé sur deux chaises au centre de la pièce. Le couvercle du cercueil est en place, mais les vis n'ont subi que quelques tours et leurs têtes brillantes dépassent du bois teinté et foncé. Son souvenir de l'enterrement implique la mémoire des villageois dans la rue, les géraniums rouges sur les tombes, l'évanouissement de Perez, la terre rouge fauve qui crépite sur le cercueil de sa mère et les morceaux de racines blanches mélangés à la terre. Cependant, malgré ces observations aiguës, ils ne sont jamais projetés au-delà des impressions sensorielles immédiates. Le Meursault sensible et indifférent est différent de Meursault dont le lecteur est constamment conscient à chaque page de la première partie du roman. Comme si l'auteur avait peur que le lecteur ne perçoive pas ces caractéristiques, Camus les répète encore et encore.

K. et Meursault sont tous deux des voyeurs chroniques ; cependant, l'impression sensorielle résultant d'un détail particulier à un moment donné est le seul effet positif de ce détail. Le détail lui-même est rarement retenu, jamais étudié ultérieurement. Par conséquent, l'impact du détail est



enregistré à la fois par Kafka et Camus dans les réactions sensorielles résultantes des personnages principaux. K. et Meursault sont deux employés de bureau anonymes, qui agissent dans des limites d'un monde de travail quotidien : un monde un peu borné par l'observation myope, il est vrai, mais un monde reconnaissable plein de toutes les distractions et de toutes les minuties qui dissuadent la plupart d'entre nous de voir une relation causale entre les événements et également entre les choses. Ce sont des hommes sensibles qui sont affectés par et agissent en fonction de l'environnement dans lequel ils se trouvent. Ce sont des égocentriques qui ne voient rien au-delà de l'immédiat, qui ne jugent pas et ne peuvent pas juger leurs propres actions. En tant que sensibles, tous les événements sont ressentis plutôt que connus, et Kafka et Camus rapportent objectivement les impressions sensorielles de leurs héros.

Deux illustrations servent à montrer la technique employée par les auteurs :

Dans *Le Procès*, Kafka relate les sentiments de K. dans les bureaux de la cour en ces termes : "Il ressentait une sorte de mal de mer. Il se croyait sur un bateau en mauvaise passe, il lui semblait qu'une eau furieuse frappait contre les cloisons de bois et il croyait entendre venir du fond du couloir un mugissement semblable à celui d'une vague qui allait passer sur sa tête ; on eût dit que le couloir tanguait et que de chaque côté les inculpés montaient et descendaient en cadence".<sup>43</sup>

Dans *L'Étranger*, Camus joue sur la sensation de la vue et de l'odorat du lecteur pendant que Meursault raconte ses impressions sur le cortège funèbre : "*Autour de moi, c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L'éclat du ciel était insoutenable. A un moment donné, nous sommes passés sur une partie de la route qui avait été récemment refaite. Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante. Au-dessus de la voiture, le chapeau du cocher, en cuir bouilli, semblait avoir été pétri dans cette boue noire. J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laque de la voiture. Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées.*"<sup>44</sup>

Ces deux passages sont peut-être exceptionnellement vifs, mais ils servent à clarifier le point que nous souhaiterions faire valoir. En fait, ils ne sont pas si atypiques. Pourquoi ? Parce que ce que Kafka et Camus ont fait, reste toujours dans le même but, c'est de faire comprendre au lecteur de la manière la plus claire possible l'importance de la sensibilité de leurs héros particuliers. Ces passages gagnent en ampleur quand on compare le grand nombre des réactions susceptibles relatées par les auteurs au nombre



quasi inexistant de passages dans la première moitié des romans qui expriment la pensée réflexive de K. et de Meursault.

L'effet total des représentations de ces impressions sensorielles est similaire dans chaque roman, mais les techniques particulières varient. Comme on peut le voir dans les passages cités, Kafka transmet métaphoriquement les sentiments de K. ; tandis que Camus transmet directement les impressions de Meursault. Il s'agit d'une différence significative dans les moyens qui n'implique pas une différence significative dans les fins. Dans les deux romans, ces moyens ne sont qu'une autre façon de souligner l'aspect fortement sensible de K. et de Meursault.

#### **6. Ressemblance dans la structure linguistique :**

Outre les similitudes dans la signification du temps pour les protagonistes, dans la représentation des personnages, dans la création des décors et dans l'accent mis sur les impressions sensorielles décrites, il existe d'autres techniques comparables utilisées par Kafka et Camus. La langue et la structure textuelle employées par les auteurs et l'utilisation du contrepoint et de l'ironie ajoutent également de manière significative à l'aspect générale de la réalité dans ces deux œuvres.

Il n'y a pas de terminologie spéciale utilisée ni dans *Le Procès* ni dans *L'Etranger*. Les deux auteurs font tout ce qu'ils peuvent pour éviter les termes abstraits et faire apparaître leurs histoires comme des événements simples, clairs et quotidiens. Les longs paragraphes de Kafka, qui s'écoulent parfois sans tenir compte des dialogues, des changements de rythme ou d'humeur, produisent à peu près le même effet que les courtes phrases concises de Camus.<sup>45</sup> Chez Kafka, l'effet est celui de l'essoufflement, de l'impatience du monde moderne. Chez Camus, le même effet est créé. Dans ses phrases tronquées, chaque action devient une action en soi qui ne permet aucune modification des événements passés. L'action est pointée vers l'avenir et vers la conclusion.<sup>46</sup> Dans les deux livres, la structure de la phrase crée une sorte de bourdonnement dans l'oreille du lecteur qui suggère la dissonance du tempérament moderne.

En effet, l'harmonie est une autre technique utilisée par ces deux auteurs pour ajouter de la validité à leurs créations. A l'effet de réalité établi par la description détaillée correspond la confusion harassante, un aspect bien réel de la vie quotidienne au travail, provoquée par l'utilisation du contrepoint. Cela peut être distingué dans *Le Procès* lors de la visite de K. à Titorelli, la conversation et l'écoulement de l'action sont constamment interrompus par les activités des filles dans le couloir. Alors que dans *L'Etranger*, cette technique est réalisée lors de la visite de Marie à Meursault dans la prison, ils n'ont aucune intimité, aucune possibilité de communiquer ; car ils sont toujours au courant des conversations des autres visiteurs et prisonniers qui les entourent. Dans ces deux scènes, les auteurs



donnent une autre illustration tangible de l'incapacité d'un être humain à communiquer avec un autre.

Le choix du langage courant et l'utilisation du contrepoint dans des œuvres qui contiennent tant de suggestions symboliques sont ironiques ; mais peut-être le dispositif le plus ironique de tous réside dans la structure des romans.

### **Conclusion :**

Pour conclure, on peut dire qu'une grande partie de la vitalité et de la beauté de ces romans dépend de la présentation artistique de leurs thèmes. Dans des œuvres qui mettent l'accent sur la recherche de sens de l'homme dans une vie limitée par la naissance et la mort, l'importance du temps pour les protagonistes souligne non seulement la philosophie de seconde en seconde de K. et de Meursault, mais bat également un rappel rythmique dans l'oreille du lecteur que toute vie se mesure en secondes. Au moment où le lecteur est passé au chapitre neuf de *Le Procès* intitulé "A la Cathédrale" et à la partie II de *L'Etranger*, il est devenu si pris dans l'élan de l'écoulement du temps. Le lecteur perçoit, presque inconsciemment, que quelque chose d'important est sur le point d'avoir lieu. C'est précisément ainsi, car c'est dans ces sections du roman que Kafka et Camus développent pleinement leur philosophie. L'utilisation particulière du temps par les auteurs est le dispositif le plus important dans *Le Procès* et *L'Etranger* ; car une fois que les personnages principaux sont placés dans un cadre temporel, la représentation de ces personnages et leurs réactions aux choses, qui les concernent, sont semi-dictées. K. et Meursault ne peuvent pas être des hommes qui philosophent sur le sens de la vie et cherchent à relier l'avenir au présent et le présent au passé. Le temps les précipite de seconde en seconde, et ils ne peuvent percevoir que fugacement les gens et les événements qu'ils frôlent. C'est donc le sens plus que la perception intellectuelle de K. et Meursault qui est mis en avant. Jusqu'à ce que le temps s'arrête, ces deux personnages se frayent un chemin dans la vie d'une manière pathétique, maladroite et pourtant étonnante. Ainsi, Kafka et Camus, par une manipulation extrêmement efficace de K. et de Meursault, semblent dire à leurs lecteurs que la vie est comme cela à moins d'avoir pleinement conscience de son absurdité et d'agir à chaque instant avec la pleine conscience qu'elle pourrait bien être la charger.

Enfin, nous pensons que ce sont presque les principales similitudes dans les dispositifs narratifs de *Le Procès* et *L'Etranger*. Pourtant, il y en a d'autres, comme la position des scènes dans lesquelles les protagonistes rejettent la religion formalisée sous les traits des prêtres ; le ton des chapitres est suffisamment différent pour nier plutôt que pour souligner les similitudes de surface ; cependant l'agencement des chapitres de *Le Procès* n'a pas été établi par Kafka. Les dispositifs narratifs comparés dans cette



recherche, bien que souvent difficiles à définir, ont été choisis pour illustrer que dans *Le Procès* et *L'Etranger*, ces dispositifs sont utilisés pour pointer, augmenter et préciser le thème central des romans : la recherche d'un sens à la vie. Un autre point qui est aussi bien important : c'est que l'utilisation du langage courant, du contrepoint et de l'ironie, bien que n'étant pas des dispositifs narratifs, sont des techniques stylistiques essentielles et comparables dans ces deux romans.



## Bibliographies :

1. BREE, Germaine, *Camus*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1959.
  2. CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1996.
  3. CAMUS, Albert, *L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka, Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
  4. DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, 1985.
  5. GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972
  6. JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
  7. JONES JR., James. F., *Camus on Kafka and Melville: An Unpublished Letter*, « The French Review », Vol. 71, 4 March 1988.
  8. KAFKA, Franz, *Le Procès*, Traduction de Alexandre Vialatte, Gallimard, 1989.
  9. MAQUET, Albert, *Albert Camus ou l'invincible été*, Paris, Gallimard, 1956.
  10. QUILLIOT, Roger, *La Mer et les prisons : Essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1956.
  11. VEG, Sebastian, *Lire les textes de Kafka contre leurs narrateurs 'L'exemple du Procès'*, Le Seuil « Poétique », 2006/4 n° 148, pages. 407-422. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-4-page-407.htm>
  12. VIGGIANI, Carl Albert, *Camus' L'Étranger, Publications of the Modern Language Association*, LXXI (December, 1956)
- 
- 1) Albert Camus, Lettre personnelle, Paris, le 3 décembre 1951. "J'ai lu Kafka a 25 ans et je l'ai lu en français. *Le Procès* m'a frappé." Cité dans James. F. Jones Jr., *Camus on Kafka and Melville : An Unpublished Letter*, « The French Review », Vol. 71, 4 Mars 1988, p. 646.
  - 2) Roger Quilliot, *La Mer et les prisons : Essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.
  - 3) Albert Camus, "*L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*," *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p.189.
  - 4) Franz Kafka, *Le Procès*, Traduction de Alexandre Vialatte, Gallimard, 1989, p. 4.
  - 5) Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1996, p.9
  - 6) Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 79.
  - 7) Franz Kafka, Op. Cit. p. 241.



- 8) Ibid., p. 42.
- 9) Ibid. p. 62.
- 10) Ibid. p. 139.
- 11) Ibid. p. 24.
- 12) Ibid. p. 31.
- 13) Ibid. p. 45
- 14) Albert Camus, Op. Cit. p. 23.
- 15) Ibid. p. 39.
- 16) Ibid. p. 51.
- 17) Ibid. p. 9.
- 18) Ibid. p. 25.
- 19) Ibid. p. 26.
- 20) Ibid. p. 29.
- 21) Germaine Brée, *Camus*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1959, p. 105.
- 22) Franz Kafka, Op. Cit. p. 242.
- 23) Ibid. p. 246.
- 24) Ibid. p. 247.
- 25) Ibid. p. 256.
- 26) Albert Camus, Op. Cit. p. 80.
- 27) Ibid. p. 81.
- 28) Ibid. P. 78.
- 29) Ibid. p. 79.
- 30) Ibid.
- 31) Carl Albert Viggiani, *Camus' L'Étranger, Publications of the Modern Language Association*, LXXI (December, 1956), p. 868.
- 32) Albert Camus, Op. Cit. pp. 80–81.
- 33) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 113.
- 34) Sebastian Veg, *Lire les textes de Kafka contre leurs narrateurs 'L'exemple du Procès'*, Le Seuil « Poétique », 2006/4 n° 148, page. 407. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-4-page-407.htm>
- 35) Franz Kafka, Op. Cit. p. 27.
- 36) Albert Camus, Op. Cit. p. 66.
- 37) Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, p. 188.
- 38) Franz Kafka, Op. Cit. p. 120.



- 39) Ibid., p. 121.  
40) Albert Camus, Op. Cit. p. 32.  
41) Ibid. pp. 51–52.  
42) Ibid. p. 15.  
43) Franz Kafka, Op. Cit. p. 90.  
44) Albert Camus, Op. Cit. p. 21.  
45) Albert Maquet, *Albert Camus ou l'invincible été*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 43–44.  
46) Ibid. p. 45.