HAL
open science

Clamence ou le soliloque absolu

Xavier Bonnier

To cite this version:

Xavier Bonnier. Clamence ou le soliloque absolu. Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire, 1992, 91, pp.299-313. hal-03622554

HAL Id: hal-03622554

https://normandie-univ.hal.science/hal-03622554v1

Submitted on 1 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POETIQUE

Bernard Vouilloux
Tentative de description d'une écriture sérielle
Maria Augusta Babo
Un livre qui n'en était pas un

Christiane Ndiaye
Roquentin et la parole vierge
Xavier Bonnier
Clamence ou le soliloque absolu

Nathalie Roelens
Nez à nez avec l'humour

Bruno Tritsmans
Territoires et dérives
Lucie Bourassa
De l'espace au temps, du voir à la voix

Discussion critique
Jean Molino
Logiques de la description

SEPTEMBRE 1992 / SEUIL

91

Xavier Bonnier

Clamence ou le soliloque absolu

Comme s'il répugnait à circonscrire le non-conformisme de sa pensée aux propos tenus par ses personnages ou aux remarques acides de ses narrateurs, Camus paraît avoir tenu à sortir des habitudes jusque dans la structuration de ses grandes œuvres de fiction, inscrivant la surprise, ou au minimum le *dérangement*, aussi bien dans ce qui semble être le « contenant » que dans le « contenu », par une sorte de constance dans les finesses de l'énonciation : dans *L'Étranger*, Meursault, condamné à mort, retrace sa propre histoire, rendant impossible le récit de ses derniers instants – dont eût pu rendre compte un narrateur extérieur; dans *La Peste*, le narrateur, *a priori* anonyme, révèle *in fine* au lecteur qu'il ne fait qu'un avec le protagoniste du récit, le docteur Rieux, jusque-là tenu à distance par la délocution de la troisième personne; dans *La Chute*, enfin, le locuteur se confesse à un quidam dont il ne laisse parvenir au lecteur que ce qu'il veut bien, lui-même, répéter ou signaler comme bribes, gestes ou mimiques. Autrement dit, là où le lecteur aurait pu suivre un dialogue – même déséquilibré –, il n'a droit qu'à un long monologue où percent, par interstices, les réactions de ce qu'il faudrait plutôt appeler, *ipso facto*, un auditeur.

S'il est toujours un peu vain de spéculer sur ce qu'*aurait pu* donner un autre montage des voix narratives, et s'il est à peine plus pertinent d'estimer ce que « gagnent » les solutions retenues par rapport au sens profond de chacun des ouvrages – l'horreur approchante de l'interruption de la parole, dans *L'Étranger*, par exemple, ou le refus de céder au pathétique dans le cadre d'une « chronique » d'inspiration universaliste, pour *La Peste* –, il faut en tout cas reconnaître que, dans les trois œuvres, le lecteur est conduit à s'interroger sur le statut réel de la parole qui lui est proposée et qui prend, dans *La Chute*, un caractère franchement énigmatique.

A première vue, *La Chute* n'est qu'un long monologue de cent cinquante pages environ et, à ce titre, constitue une gageure intéressante et réussie, car cet ample discours se laisse lire sans ennui.

Pourtant, à un deuxième niveau, il apparaît que ce « non-ennui » doit beau-

coup à la présence discrète d'un interlocuteur, dont le lecteur découvre les réactions et les répliques à travers certains arrêts, questions et commentaires du locuteur lui-même. Une sorte de jeu de piste devient alors possible, qui consisterait pour le lecteur à dégager et à suivre, « en creux », d'après le monologue de fait du locuteur, les propos de son vis-à-vis. Bizarrement, ce n'est qu'en 1963, sept ans après la publication de *La Chute*, que la critique s'est avisée – et encore : dans le cadre d'une étude beaucoup plus globale et comme en passant – de décrypter systématiquement ce deuxième discours [1]. Du coup, au-delà de la variation, dans le ton et les modalités de la phrase, qu'apporte la présence de ce deuxième personnage, c'est la personnalité et le rôle de ce dernier qui paraissent dignes d'intérêt : que vaut-il, que dit-il exactement, et surtout et d'abord, car c'est une question partiellement préalable aux précédentes, qui est-il?

Seule voix explicite de cette fiction, le locuteur nous apprend qu'il parle à un confrère, avocat parisien quadragénaire et élégant qui loge dans un hôtel situé sur le Damrak, artère importante d'Amsterdam – où est censé se dérouler l'entretien. Quant aux propos dudit confrère, le lecteur n'en perçoit pas toujours la teneur avec la même facilité, ni la même évidence, ni la même rapidité; c'est qu'ils transparaissent grâce au discours du locuteur, et que celui-ci leur impose trois filtres diversement opaques : tout d'abord, le locuteur paraît parfois ne pas attendre la réplique de son confident, qu'il a pourtant réclamée : « Asseyons-nous, je vous en prie. Qu'en dites-vous? Voilà, n'est-ce pas, le plus beau des paysages négatifs [2]! », ou encore : « Venez chez moi, voulez-vous, vous sonnerez trois fois. Vous retournerez à Paris? Paris est loin, Paris est beau, je ne l'ai pas oublié [3]. »

Plus fréquemment, ensuite, le locuteur semble répondre à des gestes, à des rictus, à des signes de tête ou à des ébauches de répliques articulées qui, dans une conversation courante entre deux personnes, fournissent une part non négligeable de l'échange réel et constituent, ici, un élément de vraisemblance : « Quand je vivais en France, je ne pouvais rencontrer un homme d'esprit sans qu'aussitôt j'en fisse ma société. Ah! je vois que vous bronchez sur cet imparfait du subjonctif [4] »; « On nous apporte enfin notre genièvre. A votre prospérité. Oui, le gorille a ouvert la bouche pour m'appeler docteur [5] »; « A propos, connaissez-vous la Grèce? Non? Tant mieux [6]! »; « J'ai été tenté par la Résistance dont on commençait à parler, à peu près au moment où j'ai découvert que j'étais patriote. Vous souriez? Vous avez tort [7]. »

Enfin, tout aussi fréquemment, le discours du locuteur consiste en une sorte de soudaine et brève reprise, sentie par le lecteur comme littérale, de ce que l'interlocuteur vient de dire : qu'il s'agisse d'un seul mot (par exemple : « Fascinante? Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps [8] »; « Demain? Oui, comme vous voudrez [9] »), ou d'un groupe de mots (par exemple : « Près de cinq millions, au dernier recensement? Allons, ils auront fait des petits [10] »; « Le ciel vit? Vous avez raison, cher ami [11] »; « De la patience? Vous avez raison, sans doute [12] »; et aussi : « Comment, quel soir [13]? »; « Si j'en suis capable moi-

même [14]? »; « Quoi? cette femme [15]? »). Parfois, même, l'ellipse est si vive que le lecteur doit présupposer, de la part de l'interlocuteur, toute une phrase ou un enchaînement de phrases ayant valeur de relance ou d'objection : « Vous avez raison, son mutisme est assourdissant [16] »; « Vous vous trompez, cher, le bateau file à bonne allure [17]. » C'est à ce troisième type de transmission des énoncés qu'il faut rapporter l'importante réplique : « Heureux de vous connaître [18] », qui fait évidemment penser que l'interlocuteur vient de se présenter immédiatement après « Clamence », tout en frustrant le lecteur de ce nom propre – que « Clamence » eût pu reprendre, tout comme il arrive, dans le réel, de réarticuler d'un ton légèrement interrogatif le nom d'une nouvelle connaissance, pour s'assurer qu'on l'a bien entendu.

A défaut donc de connaître son identité, le lecteur peut-il, de toutes ces reparties supposées, dessiner la personnalité de l'interlocuteur? S'il faut entendre par ce terme un ensemble de traits physiques et moraux constants, la réponse est négative. Les seuls détails physiques dont dispose le lecteur sont contenus dans ce bref passage qui suit de près les présentations : « Vous avez à peu près mon âge, l'œil renseigné des quadragénaires qui ont à peu près fait le tour des choses, vous êtes à peu près bien habillé, c'est-à-dire comme on l'est chez nous, et vous avez les mains lisses. Donc, un bourgeois, à peu près! Mais un bourgeois raffiné [19]! » L'ironie du syntagme adverbial obsédant « à peu près », qui modalise cette ébauche de prosopographie, n'est pas là pour démentir le sentiment que c'est bien peu. En revanche, la plupart des réactions prêtées à l'interlocuteur convergent sur une attitude assez cohérente, faite à la fois de bienveillance (à plusieurs reprises, le locuteur remercie son compatriote de le laisser continuer sa « confession » : « je crains de vous étourdir un peu, merci, vous êtes courtois [20] »; « Vraiment, mon cher compatriote, je vous suis reconnaissant de votre curiosité [21] »; « Non, je vous intéresse? Vous êtes bien honnête [22] ») et d'une certaine méfiance (« J'exagère? Non, mais je m'égare [23] »; « Non, je ne plaisante qu'à moitié [24] »), méfiance qui finit par faire avouer au locuteur qu'il a affaire à « un client difficile [25] ».

La situation d'énonciation, toute à l'avantage du locuteur, paraît donc en partie compensée par la situation psychologique plus équilibrée que font deviner, dans son énoncé, sa prudence, ses mises au point et ses hommages appuyés à la clairvoyance d'un auditeur qui n'a donc rien de passif et ne se laisse pas aisément leurrer.

Cette configuration actantielle a paru *ipso facto* intéressante en tant que telle à certains critiques, qui ont tenté de décrire le quasi-affrontement entre les deux personnages. Au fur et à mesure de son déroulement, en effet, la confession du locuteur semble ourdir une sorte de toile d'araignée autour de l'interlocuteur qui, au bout de ce tissage, prisonnier de vérités qui le concernent autant que son confrère, va devoir à son tour passer aux aveux et confesser une existence en perpétuel porte à faux. Une bonne part de l'intérêt de l'ouvrage consiste ainsi dans cette lutte sourde, dans ce conflit larvé entre la parole envahissante et roublarde du

« juge-pénitent » et la résistance implicite d'un confident qui se refuse à assumer un rôle d'accusé.

Or, sur cette question, les avis sont très partagés : d'un côté, en effet, certains critiques concluent à l'efficacité du verbe arachnéen du locuteur et, se fondant surtout sur l'aplomb malicieux de ses dernières exhortations (« Tenez, maintenant que vous allez me parler de vous, je vais savoir si l'un des buts de ma passionnante confession est atteint [26] »; « Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie [27] »), assurent que « la seule issue, pour l'Autre, est dans la confession. Vaincu, celui-ci commence ses aveux [28] ». Le terme de « vaincu », qui pourrait paraître excessif, est en lui-même parfaitement justifié par la manière dont le locuteur commente sa propre « technique » de « juge-pénitent » [29], qui consiste à s'accuser d'abord lui-même en brossant un autoportrait peu flatteur dans lequel, insensiblement, l'autre va se reconnaître, pour se confesser à son tour.

D'un autre côté, le lecteur est toujours libre de s'en tenir à la lettre du monologue et de considérer que le locuteur échoue, précisément, dans sa stratégie d'incitation au *mea culpa*, et ne peut recueillir la symétrique confession de son interlocuteur : ainsi, H. Allen Whartenby, qui, récusant les déductions de C. Gadourek, tient que les roueries de bateleur de « Clamence », au moment où elles pourraient sceller une emprise émotive et morale décisive sur son confrère, suscitent au contraire chez ce dernier une brusque et salutaire prise de distance qui se double d'un désaveu : son rire fait voler en éclats la prétention du locuteur, dès que celui-ci tente de glisser subrepticement de la confession du « je » à celle du « vous » : « Essayez. J'écouterai, soyez-en sûr, votre propre confession, avec un grand sentiment de fraternité. / Ne riez pas! Oui, vous êtes un client difficile, je l'ai vu du premier coup. » Certes, le locuteur ne paraît pas absolument désarçonné, qui ajoute aussitôt : « Mais vous y viendrez, c'est inévitable », et, plus loin : « Car vous reviendrez, j'en suis sûr [30]! » Pures rodomontades, selon le critique américain, qui s'en tient à la fois à ce rire sardonique, si bien en rapport avec d'autres marques de défiance apparues en d'autres moments importants de la confession, et au fait que l'ouvrage se clôt sans qu'apparaisse le moindre signe de changement de locuteur.

Le conflit interprétatif a donc au moins le mérite de la clarté : ou bien priorité est donnée au meneur de jeu, auquel cas le rideau n'est tiré sur sa confession que pour mieux signaler le début d'une autre – c'est l'extrapolation de C. Gadourek; ou bien priorité est donnée aux réactions de l'interlocuteur telles qu'elles sont enregistrées et restituées par ledit meneur de jeu, auquel cas le rideau se baisse parce que le relais n'est pas pris de la confession qui vient de s'achever. Chacune de ces options antagonistes peut se nourrir de tel ou tel fait de discours puisé dans les six sections du monologue, et chacune a son intérêt, parce qu'elle est une ébauche de réponse à la question du statut de l'interlocuteur, de sa valeur et, en conséquence, de celle du propos du locuteur – d'où l'ordinaire tentation de comparer celui-ci et

Camus en fonction du succès ou de l'échec supposé du premier face à son interlocuteur.

Pourtant, il se pourrait que ces deux interprétations opposées procèdent de la même erreur fondamentale et que la difficulté à trancher pour l'une ou l'autre soit due au fait que chacune pose le problème à un niveau non pertinent, celui de la recherche de faits qui, en quelque sorte, échapperaient au discours qui seul les suggère au lecteur. En présentant la désormais classique série d'études sur *La Chute*, Brian T. Fitch avait dépassé le conflit Gadourek-Whartenby, mais plutôt en l'éludant, car son propos revient à atténuer l'importance de l'interlocuteur :

> Au fur et à mesure que Clamence encourage la complicité de son auditeur en passant du « je » au « nous » avant de le désigner d'un doigt accusateur avec la transition finale au « vous », le lecteur se substitue peu à peu au nouveau compagnon de l'habitué des bars d'Amsterdam, car lui aussi est susceptible à la flatterie par laquelle Clamence fait appel à sa « lucidité » et à son sens de l'humour. Plusieurs facteurs, entreliés d'ailleurs, y incitent le lecteur : pour commencer, le caractère peu différencié de l'interlocuteur qui fait que, tout autant que le portrait que Clamence esquisse de lui-même, il pourrait être chacun de nous, et ensuite, son silence, dans la mesure où ses rares paroles ne nous parviennent que rapportées par la bouche de Clamence. Un être si effacé finit par être perdu de vue [31].

Sensible à ce « caractère peu différencié » et à cette sorte de prise en otage d'un discours par un autre, Fitch n'en a peut-être pas poussé assez loin les conséquences, car, jusque dans le présupposé de sa dernière phrase, et à l'instar des deux critiques précédents, il reconnaît une existence, une présence objective, à l'interlocuteur. Si C. Gadourek et H. Allen Whartenby font se dresser face à face « Clamence » et son confrère, Fitch voit s'effacer *de facto* ce dernier personnage au profit d'une instance fictive polyvalente chargée surtout de représenter le lecteur – mais, en tout état de cause, même et peut-être justement si on le « perd de vue », cet interlocuteur *est, de jure*, au moins comme personnage symbolique ou allégorique, et, en cela, les trois approches critiques se rejoignent sur le même présupposé. Or, à l'encontre de cette vision du dispositif actantiel, il pourrait bien être nécessaire de « déréaliser » cet interlocuteur et d'affirmer que *La Chute* ne prend tout son sens qu'à condition que l'on y voie un monologue absolu, celui d'un personnage fictif qui, à l'intérieur de l' « espace » de cette fiction, est absolument seul et ne parle strictement à personne, en tout cas pas à un personnage de même consistance que lui, tel, par exemple, qu'il pourrait être incarné sur scène par un figurant ou, dans une adaptation, par un vrai partenaire chargé de dire lui-même les répliques prêtées à l'interlocuteur. Par voie de conséquence, il s'agit bien d'affirmer que chaque fois qu'il paraît s'adresser à son confrère ou en reprendre les propos, le locuteur ne fait que s'imaginer cette présence, soit pour relancer le discours qu'il se tient à lui-même, soit pour s'obliger à ne pas sombrer dans le délire ou l'incohérence qui guettent la solitude absolue.

Les arguments qui plaident en faveur de cette hypothèse sont de diverse sorte : en premier lieu, tous les éléments descriptifs susceptibles de donner une personnalité distincte aux deux personnages. Ce n'est sans doute pas sans quelque malice que Camus fait dire à son locuteur : « Vous avez à peu près mon âge, l'œil renseigné des quadragénaires qui ont à peu près fait le tour des choses [32] », etc. Passant à son propre aspect physique, le locuteur déclare : « Par la taille, les épaules, et ce visage dont on m'a souvent dit qu'il était farouche, j'aurais plutôt l'air d'un joueur de rugby, n'est-ce pas? Mais, si l'on en juge par la conversation, il faut me consentir un peu de raffinement. » Or, si ces deux descriptions paraissent brosser deux personnages distincts, ce n'est pas parce qu'elles divergent quant aux mêmes critères, mais parce qu'elles portent sur des critères différents. Autrement dit, elles ne se contredisent pas, elles se croisent et se complètent. Du reste, lorsqu'elles se rencontrent sur le même critère, c'est pour concorder : l'interlocuteur est un « bourgeois raffiné » et le locuteur vient de se consentir « un peu de raffinement ». Si l'interlocuteur a « les mains lisses », le locuteur a « les ongles faits ». Ainsi, rien n'interdit au lecteur de créditer le locuteur lui aussi de « l'œil renseigné des quadragénaires qui ont à peu près fait le tour des choses » (bien au contraire, étant donné le caractère récapitulatif de son discours), ni de supposer à l'interlocuteur, réciproquement, « l'air d'un joueur de rugby », puisque rien ne sera dit de sa physionomie.

En second lieu, le lecteur peut constater, au fil des pages, que, si peu de choses sont dites du comportement social de l'interlocuteur [33], son niveau culturel, en revanche, et l'élévation de son esprit font l'objet de plusieurs remarques qui tendent toutes à les aligner sur ceux du locuteur : cet interlocuteur « bronche » sur les imparfaits du subjonctif, ce qui « prouve deux fois [sa] culture, puisqu['il] les reconna[ît] d'abord et qu'ils [l']agacent ensuite [34] »; par ailleurs, il connaît les Écritures et l'Enfer de Dante [35]. Nanti de ce double bagage livresque, il va traverser sans anicroche la subtile succession de références et d'allusions dont le locuteur se plaît à émailler sa « confession ». Pour l'instant donc, eu égard à des caractéristiques physiques qui *peuvent* être identiques, et à des caractéristiques intellectuelles et morales qui le sont explicitement, il y aurait quelque fondement à douter de l'altérité effective de cet « autre » qui concède tant de points communs au « même ».

C'est peut-être ce qui explique l'absence du nom propre de cet interlocuteur : l'ellipse du « Heureux de vous connaître [36] » est une « perche » tendue au lecteur, au moins autant qu'une invitation à s'y projeter, et c'est évidemment un corollaire qu'il faut voir dans le mutisme significatif de l'interlocuteur lorsqu'il s'agit de choisir son enseigne et sa devise; quoi de plus normal si le locuteur est seul et, de surcroît, choisit pour sienne « une face double, un charmant Janus, et, au-dessus, la devise de la maison : " Ne vous y fiez pas. " Sur mes cartes : " Jean-Baptiste Clamence, comédien " [37] »? Sa face étant double, l'apparition de sa symétrique est superflue. Comme le nom propre de l'interlocuteur, son enseigne et sa devise

eussent fait double emploi. Car il ne faut pas oublier – contrairement à l'usage de la critique – que l'on ne devrait pas parler de Clamence, mais seulement de « Clamence », ou du locuteur qui dit s'appeler Clamence [38] pour avouer ensuite qu'il ne s'agit pas là de son vrai nom – ce dont il tiendra compte jusqu'au bout de sa confession, d'une part en assortissant cette identité du titre de « comédien », d'autre part en rectifiant un accroc (peut-être volontaire, car destiné à rappeler indirectement sa pseudonymie) au cours du récit de son expérience de « pape » dans un camp de prisonniers en Afrique du Nord [39]. L'absence de nom du côté de l'interlocuteur supposé est donc le parfait corollaire de la présence d'un nom supposé du côté du locuteur. La situation de communication s'en trouve « déréalisée » et se rapproche d'autant du jeu de rôles.

Un dernier argument « de fait » plaide pour la singularisation de l'énonciation : au fil des six sections de la « confession », les formules vocatives évoluent vers une quasi totale complicité : d'un « monsieur » très réservé (I), le locuteur passe à « cher monsieur » (II), puis à « mon cher compatriote », obsessionnel dans la troisième section (sept occurrences), à « cher ami » et à « mon cher ami » (IV), à un très curieux et très troublant « cher » tout court (V, en concurrence avec « cher ami », puis « mon cher » et « très cher », et enfin « mon ami », en une envolée pathétique assez suggestive), pour finir avec un « mon cher » et « cher maître » (VI). Globalement, donc, la distance formelle de politesse entre le locuteur et celui à qui il est censé s'adresser diminue continûment au fil du discours [40]. La confession paraît tendre vers une quasi-assimilation entre le locuteur et son « autre », d'autant plus si l'on songe à tous les traits qu'ils ont déjà en commun. L'assimilation totale a lieu « hors champ », après la fin de la confession – ou n'a pas lieu du tout : peu importe, puisqu'il n'est pas aberrant de penser à la tentative de réconciliation (réussie ou non) d'un personnage avec lui-même.

Deux données seulement pourraient être objectées, sur un plan apparemment matériel, à l'hypothèse d'une identité totale entre locuteur et allocutaire : d'une part, le second loge dans un lieu (le Damrak) différent de celui du premier (le quartier juif) ; d'autre part, il vient de Paris, où il va vraisemblablement retourner (le pseudo-Clamence, lui, restant à Amsterdam). Si les deux personnages peuvent donc être identiques au physique comme au moral, et au social comme au cérébral, ils diffèrent quant à leur provenance et à leur lieu de résidence. Pourtant, une telle objection ne tiendrait pas compte de la nature de l'hypothèse émise : affirmant que le locuteur est à la fois la seule voix manifeste et la seule voix « réelle », elle prévoit que ce locuteur construise un interlocuteur distinct, exactement comme il peut imaginer telle ou telle anecdote, ou constater tel ou tel fait. Reste certes à savoir pourquoi il se serait évertué à accumuler les ressemblances et les identifications, pour faire diverger le portrait sur deux points seulement. C'est bien pourquoi, au-delà de la réponse de principe qui vient d'être faite – et qui pourrait prendre la tournure théorique suivante : il est illusoire d'arguer, contre un schéma d'énonciation, d'un fait qui n'est lui-même que le produit illusoire de ce schéma –,

il peut être utile, et non contradictoire, de « prendre au sérieux » ces deux exceptions, comme si elles suffisaient à instituer un deuxième personnage.

Le Damrak, artère fort passante d'Amsterdam, n'est pas une curiosité touristique majeure, loin s'en faut : le prétendu interlocuteur du pseudo-Clamence a choisi un quartier sans résonance particulière, tout comme le locuteur a élu domicile dans le très discret « quartier juif ». Or, là encore, les deux personnages peuvent n'en faire qu'un. D'une part parce que le locuteur a très bien évoqué lui-même la brutale déportation, par les nazis, de la communauté juive, déportation qui fut si exhaustive qu'il vaudrait mieux parler, comme les guides de voyage, de l' « ancien quartier juif », car, à la lettre, ce lieu n'existe plus [41] : cette fois, c'est du côté du locuteur qu'une détermination est vacante, et peut donc se calquer sur celle de l'interlocuteur. D'autre part parce que, dans le parler d'Amsterdam, l'expression « voler des bicyclettes au Damrak » est à la limite de la locution ou du proverbe : cette large avenue du centre ville débouche sur la Central Staation, gare importante devant laquelle sont quotidiennement laissées en stationnement des centaines de bicyclettes, qui sont la proie facile des voleurs – lesquels voleurs, la plupart du temps, et c'est ici l'important, ne font que se dédommager ainsi du vol de leur propre bicyclette. Ce procédé de justice expéditive et immanente, d'ailleurs parfaitement connu des services de police de la ville, signifie surtout que le Damrak est le lieu où une pratique sociale devient circulaire, puisqu'il est simultanément celui d'un préjudice et celui de sa compensation, d'une disparition et d'une présence retrouvée, et du même restitué dans l'autre.

En conséquence, ce fameux « interlocuteur » loge dans un espace qui, d'une part, défie la loi tout en la pratiquant – et le pseudo-Clamence ne fait pas autre chose, qui s'est reconverti en conseiller juridique et complice effectif des truands –, et, d'autre part, est parfaitement complémentaire du « quartier juif », car il est celui de la présence-absence et le symbole de la transitivité et du caractère transitoire des biens et des personnes; à cet égard, le choix du lieu d'hébergement, un hôtel (il eût pu s'agir d'une famille ou d'amis), indique de façon redondante, par rapport à son emplacement (le Damrak), la *fonction* de cet « interlocuteur » : un être de passage essentiellement hypostatique, l'éphémère incarnation d'un autre soi-même; car, s'étant perdu dans le quartier juif fantôme, le locuteur se réinvente ailleurs, mais pour revenir circulairement vers lui : le quartier juif et le Damrak constituent deux métonymies équivalentes de la perte.

Pour ce qui concerne la signification de la référence à Paris, il est essentiel de prendre en compte, au-delà de l'emploi ponctuel qui en est fait par le pseudo-Clamence, le discours de celui-ci sur ce lieu, et, au-delà de son discours, celui qui est tenu par Meursault, dans *L'Étranger*, sur la capitale de la métropole. Le locuteur de *La Chute*, tout d'abord, garde une forte nostalgie de la ville qui fut celle de ses succès professionnels et amoureux : non seulement la mention de cette ville éveille en lui la nécessité d'égratigner le confort intellectuel de la bourgeoisie humanitariste à laquelle il a longtemps appartenu, mais elle est aussi le synonyme

douloureux d'un bien-être facile, d'une insouciance hédoniste évidemment corollaire du pharisaïsme qui vient d'être évoqué, mais qui n'en reste pas moins le contexte de certains moments de plénitude. Ainsi les deux anecdotes quasi traumatisantes, en tout cas formatrices, que conte le pseudo-Clamence se déroulent-elles à Paris. Celle du rire entendu depuis le pont des Arts, puis de son appartement : « c'était un beau soir d'automne, encore tiède sur la ville, déjà humide sur la Seine [...]. Je goûtais le silence revenu, la douceur du soir, Paris vide. J'étais content [42] »; et celle de la noyade probablement suicidaire de la jeune femme brune aperçue sur le pont Royal :

> Il était une heure après minuit, une petite pluie tombait, une bruine plutôt, qui dispersait les rares passants. [...] J'étais heureux de cette marche, un peu engourdi, le corps calmé, irrigué par un sang doux comme la pluie qui tombait [43].

Dans le même ordre d'idées proprement nostalgiques, il faut retenir cette courte digression, déjà citée, à la fin de la cinquième section :

> Vous retournerez à Paris? Paris est loin, Paris est beau, je ne l'ai pas oublié. Je me souviens de ses crépuscules, à la même époque, à peu près. Le soir tombe, sec et crissant, sur les toits bleus de fumée, la ville gronde sourdement, le fleuve semble remonter son cours. J'errais alors dans les rues [44].

C'est pratiquement trois fois la même scène qui est évoquée, selon des rythmes, des sonorités et des prédicats qui font incontestablement de certaines pages de *La Chute* des poèmes en prose. Mais, par ailleurs, Paris est aussi le lieu qu'il a fallu quitter à la suite de la crise morale décisive, et c'est donc le lieu de toutes les compromissions, impostures et lâchetés (« J'ai d'abord fermé mon cabinet d'avocat, quitté Paris, voyagé [45] »).

Ce double sentiment d'attraction et de répulsion, qui suffirait déjà à faire de Paris un lieu au minimum problématique, sinon symbolique [46], s'éclaire et se confirme par celui, beaucoup moins ambigu, qu'affiche Meursault lors de sa conversation avec Marie Cardona, dans le chapitre v de *L'Étranger*, et où la jeune femme, amoureuse de Meursault et désireuse de parler d'avenir, lui propose le mariage; il accepte, mais avec une indifférence décourageante, car, juste auparavant, il a nié que le mariage soit « une chose grave » : « J'ai répondu que nous le ferions dès qu'elle le voudrait [47]. » Or, bizarrement, il « enchaîne » sur un sujet peut-être contigu, mais différent : « Je lui ai parlé alors de la proposition du patron et Marie m'a dit qu'elle aimerait connaître Paris. » Conscient ou inconscient, un lien doit manifestement pouvoir être tissé entre le mariage et cette proposition; et, de fait, c'est la suite et fin du passage qui le suggère, tout en mettant en lumière la valeur du toponyme : « Je lui ai appris que j'y avais vécu dans un temps et elle m'a demandé comment c'était. Je lui ai dit : " C'est sale. Il y a

des pigeons et des cours noires. Les gens ont la peau blanche " [48]. » Comme dans *La Chute*, Paris est donc relégué dans le passé; comme dans *La Chute*, il est le lieu de possibilité de la réussite sociale – la proposition du patron est évidemment une offre de promotion; et, comme dans *La Chute*, il est récusé par le protagoniste.

D'un côté, l'argument de Meursault, pris à la lettre, pourrait paraître faible : il n'est pas fréquent de refuser ce genre de promotion pour de tels motifs. D'un autre côté, on voit mal ce qui pourrait lier un Meursault, jeune, sensuel, homogène, au vieux renard, cérébral et infiniment hétérogène, qu'est le pseudo-Clamence. Or, ce lien existe, et aux deux bouts de la carrière littéraire de Camus, il répond à une même logique, celle qui fait de « Paris », dans tous les sens du terme, une représentation toponymique du Père : il est le lieu où se dit la Loi, mais celle-ci est frelatée, détournée, contournée. C'est clair pour le pseudo-Clamence, qui, avant de quitter Paris, s'est longuement et consciencieusement sabordé devant ses clients et ses confrères, inaugurant ainsi sa technique du portrait-miroir dénonciateur; mais c'est vrai aussi pour Meursault, dont on peut maintenant comprendre les motifs, à condition d'en entendre la résonance éthique : « C'est sale », dit-il, et les « pigeons », ce sont bien les dupes qui, quotidiennement, s'échouent dans les « cours noires », cours de justice qui dispensent le mal et donnent toutefois l'illusion de la restitution, ou de l'existence en profondeur, d'une certaine pureté, alors que « les gens ont la peau blanche » – mais n'ont peut-être de blanc que cette peau, signe de noirceur intérieure : le pseudo-Clamence ne reprend-il pas exactement la même idée lorsque, ayant vanté la Grèce et regretté son inaccessibilité (car « il y faut des cœurs purs »), il précise qu'*a contrario*, dans l'Occident nordique et policé, « la crasse nous guinde » [49]?

Le refus du pseudo-Clamence a, certes, quelque chose de plus conscient, et, partant, de plus désespéré, que celui de Meursault, mais c'est précisément la vivacité quasi instinctive de ce dernier qui peut permettre de saisir l'évolution de ce symbole toponymique : d'une part, le désir de Meursault pour Marie ne se signale qu'au lendemain de la mort de sa mère – et, qui plus est, lors d'une baignade : c'est dans la Mer vivante que Marie, dont le nom connote déjà une maternité consolante, peut se substituer à la Mère morte, c'est dans l'élément salubre et concret que la jeune *dactylo* (ainsi marquée par l'importance du plus physique des sens, le toucher) va pouvoir faire momentanément oublier la présence abstraite de la Mère – qui, très symétriquement, ne reviendra au souvenir du narrateur qu'après que celui-ci aura été abandonné à son sort carcéral par Marie : la Femme et la Mère sont ici exclusives, parce que réciproquement substituables, jusque dans la chronologie.

D'autre part, il est significatif que le *seul* souvenir de Meursault concernant son père fasse apparaître celui-ci revenant, malade jusqu'à la nausée, d'une exécution capitale publique : le spectacle l'a tellement écœuré qu'il va en vomir; comme si l'incarnation de la Loi ne pouvait en endurer la vérification, le père de Meursault fournit déjà l'indice de la claudication du Sur-moi en s'effaçant de façon à la fois

trop humaine et lamentable [50]. Or, le père réel une fois mort, le Père symbolique visé par cet aveu de l'intenable survit en des avatars dès lors toujours-déjà disqualifiés : dans leur paronymie, voire leur complicité étymologique, en tout cas dans leur indiscutable parenté phonétique, le *patron* et le lieu qu'il propose, *Paris*, prennent le relais du *père* pour piéger Meursault. Et, tout naturellement, c'est Marie qui, prenant dialectiquement le relais de la Mère, fera pression sur le fils pour « connaître Paris ». Ainsi, à la faveur d'une simple variante vocalique, « Père » et « Mère » sont-ils représentés sous les tentations hypostatiques figuratives de « Paris » et de « Marie » – mais pour se heurter au refus de Meursault, qui renonce à l'un, perd l'autre et, par son rejet de la Loi, retrouve tout uniment son père et sa mère dans l'univers refermé, irrespirable mais seul possible, d'une « cellule » pour le coup fort familiale, et qui ne mène que plus sûrement à la « capitale », comme si la ville se vengeait à travers la peine que dispensent symboliquement ses « cours noires » [51].

C'est pour avoir longtemps grugé lui-même les « pigeons » et s'être contenté d'y arborer une « peau blanche » que le pseudo-Clamence avait quitté Paris. Mais, du coup, si ce lieu vaut par sa puissance symbolique, il n'est plus si sûr que son « interlocuteur » y retourne : dans une circularité déjà entrevue, la louche *Amsterdam* finit exactement comme elle commence, et la fin du séjour signifie seulement ce retour du double dans le giron de la mauvaise foi [52]. Et il ne serait pas plus possible de démontrer que le locuteur lui-même va regagner la ville de Paris qu'il ne serait possible de démontrer que son prétendu allocutaire restera, comme lui, à Amsterdam.

De fait, un élément d'un autre genre peut permettre de dépasser la question, en confirmant au passage le caractère absolument monologique du discours : les six sections de *La Chute* s'achèvent sur une béance qui n'est pas seulement celle de la parole, mais aussi celle de l'existence pure et simple : le locuteur est « confus de [...] recevoir couché », à cause de son paludisme, son allocutaire. Puis c'est en vain qu'il essaye de se lever pour voir la neige tomber, et il ne se résout à rester tranquille que pour se réjouir de ce qu'il est trop tard pour se racheter de sa lâcheté passée – une chute physique qui fut sa chute morale –, certain maintenant d'échapper au jugement des hommes : bref, tout indique que le pseudo-Clamence va mourir, ce qui, encore une fois, s'accommoderait de l'hypothèse de l'unicité actantielle, les retrouvailles avec le Père pouvant indifféremment se négocier par le retour à *Paris* ou par le voyage *ad patres*... Et, quant au Père éternel, Il ratifie ce symétrique devenir par Son propre effacement : de même qu'Il a créé le monde en six jours pour contempler Son œuvre le septième, de même le pseudo-Clamence, qui avoue avoir parlé cinq jours consécutifs avant le dernier [53], jusqu'à créer un personnage issu de lui, va entrer dans le silence définitif le septième jour – c'est du moins l'hypothèse la plus défendable, en raison non seulement de la convergence de tous les éléments susdits vers l'ersatz d'absolution qu'il se donne lui-même, mais aussi de l'attention prêtée par Camus, pour des motifs évidemment symbo-

liques, au découpage narratif [54] de certaines de ses œuvres. Une telle *chute*, au sens diégétique du terme, qui donne toute sa pertinence au titre (car *La Chute*, tout en dénotant la triste réalité physique de la mort, n'en retrouverait que davantage sa dimension biblique), aurait du même coup la vertu de rendre oiseux, nul et non avenu le débat entre partisans et adversaires de l'aveu de l'allocutaire supposé : au terme de cette création verbale de six jours, il ne peut y avoir confession de qui que ce soit d'autre – dans l'espace de cette fiction, s'entend –, parce qu'il n'y aura plus personne pour l'entendre, de même qu'il n'y avait personne pour écouter la première, qui tombe inutilement dans le néant.

A-t-elle fait autre chose pendant qu'elle se dévidait? C'est le contraire que paraît démontrer l'insistance du locuteur à marquer, nonobstant ses « répliques » à l'allocutaire, la solitude de son discours : dans une série de confidences qui, maintenant, peuvent être vues comme autant d'indices savamment instillés à l'intention du lecteur, le pseudo-Clamence lance d'une part certaines vérités d'habitude (« J'aime marcher à travers la ville, le soir, dans la chaleur du genièvre. Je marche des nuits durant, je rêve, ou *je me parle interminablement. Comme ce soir, oui*, et je crains de vous étourdir un peu [55] », ou : « j'aime toutes les îles. Il est plus facile d'y régner [56] »), qui donnent une allure franchement solipsiste à cette confession; et, d'autre part, certaines vérités événementielles, ou du moins liées à quelque découverte ponctuelle : « j'ai mis au jour la duplicité profonde de la créature [57] », et aussi : « L'homme est ainsi, cher monsieur, il a deux faces : il ne peut pas aimer sans s'aimer [58] » – autant d'assertions qui confirment l'idée que ce locuteur, dont il faut rappeler qu'il a choisi le *Janus bifrons* pour enseigne, se suffit à lui-même : il se parle, mais seul à seul.

Du coup, d'autres sentences plus anodines peuvent être relues de manière plus féconde, à commencer par « Je suis la fin et le commencement [59] » : l'outrecuidance de l'usurpation prophétique doit passer au second plan, derrière l'acception langagière et chronologique de la formule, car celle-ci signale clairement que, du pseudo-Clamence, Verbe fondateur, rédempteur et total, rien ne saurait s'extraire. A ce titre, elle est à lire moins avec une grandiloquence mégalomane que sur le ton d'un constat mélancolique. Et, surtout, le lecteur est conduit à réinterpréter la formule finale d'un long paragraphe d'autocommentaire : « le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir [60] ». En micro-contexte, le portrait en question est l'autoportrait de « Clamence », tandis que le miroir, lui, réfléchit l'image de l'interlocuteur; mais, selon le macro-contexte qui vient d'être reconstitué, il faudrait aussi lire l'inverse, c'est-à-dire que le portrait que tend le locuteur du parfait hypocrite qu'il évoquait – et qui peut figurer aussi bien lui-même que son interlocuteur possible ou que le lecteur – ne se révèle en fait qu'un cuisant autoportrait, le pseudo-Clamence ne parvenant jamais à reconnaître une véritable altérité, ni à « sortir de lui-même », de l'image de son propre miroir, pour dessiner quelqu'un de différent – ce que prouve du reste sa description de l'interlocuteur. Cherchant à se fuir pour voir un autre capable de le distraire, il se retrouve chaque

fois dans cette inconfortable et désespérante position qui fut la sienne lorsque, rentré chez lui et angoissé par le rire entendu sur le pont des Arts, et visiblement désireux de se rassurer par un contact avec autrui, il « appel[la] un ami qui n'[était] pas chez lui [61] » : la superbe ambiguïté de cette relative, qui peut être aussi bien de sens déterminatif que de sens prédicatif (en l'occurrence, consécutif), confirme cette clôture de la personnalité, jamais tant renvoyée à elle-même que lorsqu'elle en convoque une autre.

Comme un dernier aveu, le locuteur glisse, en une digression rien moins qu'innocente, sur le sérieux de son expérience « papale » :

> Et mes histoires, vraies ou fausses, ne tendent-elles pas toutes à la même fin, n'ont-elles pas le même sens? Alors, qu'importe qu'elles soient vraies ou fausses si, dans les deux cas, elles sont significatives de ce que j'ai été et de ce que je suis [62].

On ne saurait mieux décevoir par avance tout postulat d'intersubjectivité authentique dans une lecture conséquente de *La Chute*; ce que le locuteur voudrait se faire croire à lui-même pour mourir tranquille, il se le dit sans grand espoir d'y prêter foi, mais sans renoncer à celui d'avoir construit un peu de sens. Ainsi se trouverait illustrée, par l'impasse de ce trompe-l'œil énonciatif, la plus simple et la plus forte des idées camusiennes, celle de la notion d'absurde : à définir celle-ci par la dissonance entre le viscéral besoin de sens et de raison qui travaille l'être humain et l'incapacité totale du monde à fournir ce sens et cette raison, il faut voir en « Clamence » le dernier patient de cette douloureuse distorsion, un patient qui, ayant fait le deuil d'un sens immédiat et venu du monde lui-même, et s'étant une fois pour toutes reconnu *Clamans in deserto* – et il est clair maintenant que ce désert passe la mesure attendue –, s'accommode, avant de désencombrer l'horizon, d'une signification controuvée, de son propre cru, valable pour lui seul, mais d'autant plus consolante qu'elle cherchera sa caution dans une invérifiable médiation. Celle d'un interlocuteur compréhensif, né avec son malaise, entretenu pour l'apaiser, et destiné à sombrer avec lui dans le même silence.

NOTES

1. Carina Gadourek, « Les traîtres en enfer », *Les Innocents et les Coupables. Essai d'exégèse de l'œuvre d'Albert Camus*, La Haye, Mouton, 1963, p. 175-201.
2. *La Chute*, in *Théâtre-Récits-Nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1962, p. 1510.
3. *Ibid.*, p. 1534.
4. *Ibid.*, p. 1476.
5. *Ibid.*, p. 1477.
6. *Ibid.*, p. 1523.
7. *Ibid.*, p. 1536.
8. *Ibid.*, p. 1476.

9. *Ibid.*, p. 1509.
10. *Ibid.*, p. 1476.
11. *Ibid.*, p. 1510.
12. *Ibid.*, p. 1516.
13. *Ibid.*, p. 1489.
14. *Ibid.*, p. 1490.
15. *Ibid.*, p. 1509.
16. *Ibid.*, p. 1475.
17. *Ibid.*, p. 1523.
18. *Ibid.*, p. 1478.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p. 1480.
21. *Ibid.*, p. 1495.
22. *Ibid.*, p. 1522.
23. *Ibid.*, p. 1528.
24. *Ibid.*, p. 1535.
25. *Ibid.*, p. 1546.
26. *Ibid.*, p. 1550.
27. *Ibid.*, p. 1551.
28. Carina Gadourek, art. cité.
29. *La Chute*, p. 1549.
30. *Ibid.*, p. 1548.
31. Brian T. Fitch, in *Sur « La chute »* (coll.), *Revue des lettres modernes*, n°s 238-244 (1970), p. 67.
32. *La Chute*, p. 1480.
33. A ceci près que, comme le locuteur d'ailleurs, il est « saducéen », ne partageant pas ses quelques richesses avec les pauvres (*ibid.*).
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*, p. 1483.
36. *Ibid.*, p. 1480.
37. *Ibid.*, p. 1500.
38. *Ibid.*, p. 1479-1480.
39. *Ibid.*, p. 1540.
40. Comme si, la fatigue aidant, le locuteur avait de moins en moins d'ardeur à soigner sa comédie.
41. Selon de récentes estimations, il ne resterait plus que vingt mille Juifs environ à Amsterdam, sur une population globale de huit cent mille âmes.
42. *La Chute*, p. 1494.
43. *Ibid.*, p. 1511.
44. *Ibid.*, p. 1536.
45. *Ibid.*, p. 1546.
46. *A fortiori* si l'on constate que le pseudo-Clamence affecte aux autres lieux cités, et particulièrement aux autres noms de capitale, une valeur particulière : « Mexico-City » est le signe d'un exotisme dérisoire, d'un impossible ailleurs dont le locuteur est le premier à sourire, et Amsterdam celui d'une mortification à la fois physique et métaphorique, puisque, tel un janséniste familier du cilice, elle est « corsetée », cernée de brumes et de canaux, etc.
47. *L'Étranger*, in *Théâtre-Récits-Nouvelles*, p. 1156.
48. *Ibid.*
49. *La Chute*, p. 1525.
50. A rapprocher de la « conversion » du juge Othon, frappé dans sa chair par un fléau qui semblait le laisser indifférent jusque-là, dans *La Peste*.
51. Notons bien sûr que Paris est aussi « capitale » en ce qu'elle figure la mise en majuscule du « père » et le fait passer du biologique au symbolique.
52. A rapprocher de « Je suis la fin et le commencement ».
53. *La Chute*, p. 1543.
54. Voir d'une part *L'Étranger*, construit sur le schéma apparemment boiteux d'une partie de six chapitres suivie d'une partie de cinq – mais qui renvoie plus sûrement à l'ablation de la douzième heure sur un cadran qui, passant par le crime au « démon de midi », vérifierait le proverbe *omnis vulnerat, ultima necat* : d'où

l'intérêt de placer le *moriturus* au poste de narrateur; d'autre part le changement de plan opéré par Camus, qui avait d'abord écrit en un seul chapitre les actuelles IVe et V^{e} sections de *La Chute* : l'hendiadyin structurel est plus éloquent.

55. Nous soulignons. La déclaration est évidemment faite à un moment où le locuteur est censé marcher le soir dans la ville, mais en compagnie de son auditeur.

56. *La Chute*, p. 1498.

57. *Ibid.*, p. 1518.

58. *Ibid.*, p. 1492.

59. *Ibid.*, p. 1535.

60. *Ibid.*, p. 1547.

61. *Ibid.*, p. 1495.

62. *Ibid.*, p. 1537.