

La Chute : lector in speculo

par

Helge Vidar Holm

*Kan speilet tale?
Speilet kan tale!
Speilet skal se på dig hver morgen,
forskende,
se på dig med det dybe, kloge øie,
– dit eget!
hilse dig med det varme, det mørkeblå øie :
Er du ren?
Er du tro? **

(Sigbjørn Obstfelder)

Dans son importante biographie parue en 1996, *Albert Camus : Une vie*, Olivier Todd présente toute une liste de titres suggérés et abandonnés par Camus pour *La Chute*, son livre «le plus beau peut-être et le moins compris»,¹ à savoir *Le Cri*, *Le Pilon*, *Un Puritain de notre temps*, *Un Héros de notre temps*, *Le Miroir*, *L'Ordre du jour*, *Le Jugement dernier*, *Le bon Apôtre*.² Parmi ces propositions de titre, retenons celle du *Miroir*, titre suggestif s'il en fut, eu égard à la structure *spéculaire* sous-jacente de ce texte énigmatique, notamment dans la scène finale, où le locuteur et protagoniste, le «juge-pénitent» Jean-Baptiste Clamence, paraît se métamorphoser en son propre interlocuteur :

Vous exercez à Paris la belle profession d'avocat! Je savais bien que nous étions de la même race. Ne sommes-nous pas tous semblables, parlant sans trêve et à personne, confrontés toujours aux mêmes questions bien que nous connaissions d'avance les réponses? 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. Prononcez *vous-même* les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche; 'O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!'³ (C'est moi qui souligne.)

Ce dénouement à donner le vertige se prête à plusieurs interprétations, notamment à propos du statut de l'interlocuteur : est-il un véritable *personnage fictionnel*, victime dans la scène finale du besoin chez Clamence de culpabiliser l'Autre afin de pouvoir le juger et rester juge-pénitent aussi bien vis-à-vis de l'Autre que vis-à-vis de lui-même? Ou bien est-il tout «simplement» un *double* de Clamence, ce qui impliquerait que la situation de dialogue qui constitue le cadre du texte et qui crée sa situation d'énonciation se réduit à un 'simple' je(u) de miroirs, ou à un *faux monologue*, faux dans la mesure où les répliques de l'interlocuteur ne figurent dans *La Chute* qu'en tant qu'éléments du monologue de Clamence, c'est-à-dire comme des références du locuteur aux paroles (et au comportement) de l'interlocuteur? En effet, ce récit n'est ni un vrai dialogue, ni un vrai monologue, mais un dialogue rendu sous forme de monologue, ou encore, pour parler comme M. Blanchot (1956, p. 92), un «dialogue enfermé en monologue». Il s'agit d'un jeu spéculaire multi-dimensionnel, aussi bien dirigé vers le lecteur que vers le(s) personnage(s) fictionnel(s).

Si l'on s'arrête à la position de Clamence vis-à-vis de son interlocuteur à la fin du récit, si l'on juge – du dehors – Clamence et son apparent *alter ego*, on risquera de passer à côté d'un aspect essentiel de ce texte qui est justement un *texte scriptible* au sens barthésien du terme.⁴ Sur plus d'un plan, le rôle du lecteur fait partie intégrante du texte, à la fois dans l'univers fictionnel, si l'on accepte les conséquences possibles – auxquelles je reviendrai *infra* – des données spéculaires du texte, et dans l'univers métafictionnel, où le lecteur fait vivre le texte camusien selon sa propre lecture co-créative.

Quels sont donc les éléments constitutifs et caractéristiques de l'«effet spéculaire» de *La Chute*? Qui voit-on dans le miroir que Camus, par l'intermédiaire de Clamence, pose devant ses lecteurs? Voilà l'essentiel de la problématique que je traiterai ci-dessous, notamment au travers d'une analyse de l'*intertextualité*, du *dialogisme* et de l'*intentionnalité* dans ce texte, en m'appuyant sur des concepts théoriques développés par Mikhaël Bakhtine (1929) et Umberto Eco (1990).

Soulignons d'abord cette tendance chez Clamence de culpabiliser l'Autre, tendance clairement exprimée dans sa présentation de l'histoire biblique du «Massacre des innocents», où même celui qui normalement est conçu comme le plus innocent de tous, le Christ, sera culpabilisé, ou du moins «désinnocenté», comme s'il fallait prouver que nul n'est innocent :

Les enfants de la Judée massacrés pendant que ses parents l'emmenaient en lieu sûr, pourquoi étaient-ils morts sinon à cause de lui? (*La Chute*, p. 118-119)

Evidemment, pour Clamence c'est exactement ce qu'il faut prouver : son sentiment de culpabilité est insoutenable s'il lui faut l'affronter tout seul, s'il lui faut reconnaître que l'angoisse existentielle créée par ce sentiment de culpabilité est son affaire à lui, et non l'affaire de tous. Clamence culpabilise tout le monde, son interlocuteur – et, implicitement, le lecteur – :

Avouez cependant que vous vous sentez, aujourd'hui, moins content de vous-même que vous ne l'étiez il y a cinq jours? (p. 147)

Notre locuteur se sent jugé par les autres, et il riposte par les jugements qu'il porte sur eux en les incluant dans une culpabilisation générale; mais surtout, il se «sauve» dans sa nouvelle «profession» spécialement inventée pour cela : il devient «juge-pénitent». Cependant, avant de s'établir dans cette profession double et contradictoire – où il fait pénitence tout en jugeant les autres, où «insensiblement, (il) passe, dans (son) discours, du 'je' au 'nous'» (p. 146) –, dès l'époque où il était un jeune avocat prisé, il voyait «double» : il voyait l'Autre dans l'image de lui-même que lui renvoyait le miroir! Après l'épisode crucial du rire au Pont des Arts, où, au moment de sa plus grande «gloire», Clamence se sent jugé et ridiculisé par les autres, il rentre chez lui et se regarde dans le miroir :

Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double ... (p. 43)

Notons, en outre, que dans la citation de *La Chute* (p. 152-153) donnée dans notre introduction, Clamence établit d'abord la proche ressemblance (ou l'identification?) avec son interlocuteur au niveau de la profession (et même au-delà : «la même race»), pour étendre ensuite sa perspective : «Ne sommes-nous pas tous semblables» (c'est moi qui souligne). Dans la suite de la citation, il s'agit donc bien de *tous les hommes*, à travers la situation concrète évoquée par Clamence (la noyade de la jeune fille), situation qui le culpabilise tout en culpabilisant son semblable : l'interlocuteur, ainsi que ses autres semblables : nous tous. Par sa métamorphose en son propre interlocuteur Clamence se généralise, il se transforme en une incarnation de *jemand*,

notamment d'homme occidental moderne, à la fois imprégné de culture chrétienne et conscient de son vécu historique (en premier lieu la Deuxième Guerre mondiale, mais aussi les autres guerres et les révolutions trahies (la Terreur, Staline)).⁵ En se métamorphosant, Clamence s'élargit et devient nous tous, ses semblables, à l'aide *spéculaire* de son faux monologue et de l'identification à l'interlocuteur du destinataire du texte : *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*⁶ :

Le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir. (*La Chute*, p. 145-146)

A en croire Antoine Roquentin, dans *La Nausée* de Sartre, «un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir : vivre ou raconter».⁷

Dans *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence choisit-il de raconter et donc de vivre comme s'il racontait sa propre existence? Bien que le rapprochement de Roquentin et de Clamence ne s'impose guère au premier coup d'œil, ces deux narrateurs *autodiégétiques*⁸ sont tous les deux des incarnations de ce «conteur d'histoires (qui) vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui (et qui) voit tout ce qui arrive à travers elles». Roquentin voit tout ce qui lui arrive à travers son journal intime; c'est par la *narration* que la rédaction de celui-ci implique que Roquentin essaie de comprendre ou de *voir* les histoires qui l'entourent et l'impliquent. Son projet final d'écrire «une histoire, par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure»,⁹ ne fait que renforcer le côté «conteur d'histoires» de Roquentin.

Quant à Clamence, ce sont justement ses «histoires» qui constituent l'essentiel de son discours. La voix de Clamence «crie dans le désert»¹⁰ comme celle de son homonyme Jean (le) Baptiste, mais à la différence de celle-ci, elle n'annonce personne, elle *raconte* afin d'expliquer et de (faire) comprendre le passé et le présent. Le côté «conteur d'histoires» n'est pas moins frappant chez Clamence que chez Roquentin, et leur statut de narrateurs *autodiégétiques* préoccupés par la «mise en paroles» de leurs expériences, laisse leur choix pour le moins ambigu dans la mesure où un choix entre les alternatives présentées par Roquentin – vivre ou raconter – est possible.

Clamence et Roquentin *racontent*, et ils *voient* tout ce qui leur arrive à travers leurs histoires. Pour l'un, c'est la mise en écriture et les pages écrites du journal intime qui font voir. Pour l'autre, ce sont les effets *spéculaires* dans les yeux de l'interlocuteur et le «double sourire» du portrait – ou du *miroir* – qu'il tend à ses contemporains. Roquentin et Clamence *racontent*, mais,

néanmoins, ils *vivent* au-delà de leurs histoires, bien au-delà de leurs monologues et, en fait, loin de ces deux textes romanesques de Sartre et Camus. Voilà le paradoxe; deux narrateurs *autodidégétiques* apparemment «condamnés» à une seule liberté, celle de raconter, de *narrer* leur propre existence, se mettent à *vivre* à travers la liberté d'un autre, celle du lecteur, qui pour Clamence égale son «semblable» : *l'hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...*

Ce lecteur est bien un *lector in fabula*,¹¹ c'est-à-dire un des éléments constitutifs et essentiels de l'œuvre, mais il est, en plus, un *lector in speculo*, un lecteur qui, par sa conscience d'être homme parmi les hommes, ne peut pas ne pas se reconnaître dans le portrait spéculaire que Clamence lui tend.

Nous allons revenir plus en détail sur le rôle du *lector in speculo*; examinons d'abord dans ce texte la présentation et la caractérisation ambiguës de celui qui parle, le locuteur. Commençons par la rencontre dans un bar d'Amsterdam du locuteur, Clamence, et de son interlocuteur, anonyme. L'éloquence parfois exagérée du locuteur, son style extrêmement soigné, avec imparfaits du subjonctif et métaphores méta-stylistiques, nous révèlent un personnage à la fois maître et victime de la parole :

Je sais bien que le goût du linge fin ne suppose pas forcément qu'on ait les pieds sales. N'empêche. Le style, comme la popeline, dissimule trop souvent de l'eczéma. (p. 10)

Voilà quelqu'un qui sait si bien parler que le «choix» de *raconter* s'impose, même si la maîtrise de la parole peut être un leurre... Car Clamence, ce pharisien respecté et avocat bien établi, s'est misérablement refait une vie comme faux «comédien» et «juge-pénitent» afin de pouvoir se respecter lui-même.

Tout cela, il va le raconter à son interlocuteur; il va expliquer comment un certain rire, non identifiable, le fait douter des fondements de sa bonne conscience, comment un cri suicidaire entendu mais négligé finit cependant par bouleverser son existence, comment le «boyscout» prétentieux se transforme en être humain souffrant.

Les révélations nous arrivent par petits morceaux au fil des six chapitres qui constituent ce faux monologue réparti sur cinq jours. Bien que le premier chapitre ouvre sur l'apparent début d'une rencontre gratuite («Puis-je, monsieur, vous proposer mes services sans risquer d'être importun?»), on se trouve tout de suite plongé *in medias res*, car dès les toutes premières phrases, le lecteur se voit confronté à un style et un personnage ambigus. S'agit-il d'un snob parisien victime de son parler par trop raffiné et de ses préjugés ethnocentriques ?

Vous avez raison, son mutisme est assourdissant. C'est le silence des forêts primitives, chargé jusqu'à la gueule. Je m'étonne parfois de l'obstination que met notre taciturne ami à boucher les langues civilisées. (p. 8)

Où se trouve-t-on en face de quelqu'un d'extrêmement lucide, quelqu'un qui se regarde, sans pitié, du dehors, *comme dans un miroir*, tout en s'exposant devant son interlocuteur? (Cf. la métaphore déjà citée de la page 10 : «Le style, comme la popeline, dissimule trop souvent de l'eczéma.») Même si la suite nous donne bien des raisons de pencher plutôt vers la deuxième interprétation, rien n'est finalement moins sûr que le statut – moral et autre – de ce «beau parleur».

Il y a eu de nombreuses tentatives pour «identifier» Clamence, révéler ses points de ressemblance avec des modèles historiques, aussi bien d'il y a deux mille ans (Jean-Baptiste)¹² que dans le milieu intellectuel contemporain de Camus (Jean-Paul Sartre).¹³ En outre, on trouve, dans la description – plus ou moins ironique – que Clamence donne de lui-même, des éléments qui font tantôt penser à une incarnation de Satan, l'Ange déchu,¹⁴ tantôt au Juge suprême, Dieu le Père. Qu'il suffise de rappeler les références au «buisson ardent» (p. 33), au besoin de trôner dans les hauts lieux (par exemple p. 28-30) et aux jugements à la Dieu le père dans les deux derniers chapitres, par exemple l'allusion biblique on ne peut plus claire à la page 124 : «Je suis la fin et le commencement, j'annonce la loi.»

Clamence n'est pas seulement «double» (adjectif auquel il revient sans cesse); il est *multiple*. Le portrait qu'il tend à ses contemporains devient non seulement un miroir, mais un je(u) de miroirs, un masque d'acteur, duquel il fait la base – ambiguë – de sa devise :

Vous, mon cher compatriote, pensez un peu à ce que serait votre enseigne. Vous vous taisez? Allons, vous me répondrez plus tard. Je connais la mienne en tout cas : 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'. (p. 52)

Notons d'abord la *diversité* de références qui se cache, ou plutôt, qui se trouve en suspens, dans le discours clamencien. J'en ai déjà évoqué quelques-unes – références historiques, biographiques, religieuses et littéraires – , mais il n'y a évidemment pas que celles-là : entre autres on y trouve la référence indubitable à l'auteur lui-même, aux tourments, remords et auto-reproches d'Albert Camus.¹⁵ L'autoportrait comporte des éléments parfois «physiques», citons-en deux exemples :

Familier quand il le fallait, silencieux si nécessaire, capable de désinvolture autant que de gravité, j'étais de plain-pied. Aussi ma popularité était-elle grande et je ne comptais plus mes succès dans le monde. Je n'étais pas mal fait de ma personne, je me montrais à la fois danseur infatigable et discret érudit, j'arrivais à aimer en même temps, ce qui n'est guère facile, les femmes et la justice, je pratiquais les sports et les beaux-arts, bref, je m'arrête, pour que vous ne me soupçonniez pas de complaisance. (p. 32-33)

Maintenant encore, les matchs du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre, que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent. (p. 93)

Parfois ces éléments sont plus «psychiques»; le portrait du jeune avocat spécialisé dans les «nobles causes» peut se lire autant comme une autocritique camusienne que comme un portrait ironique inspiré du comportement «moraliste» d'un Sartre. Et comment ne pas penser à l'«hémorragie verbale» de Clamence (commentée entre autres dans une petite phrase à la page 16 de *La Chute* : «dès que j'ouvre la bouche, les phrases coulent»), en lisant ces lignes des «Annexes» du *Premier homme*, ce roman camusien d'inspiration clairement autobiographique, encore inachevé au moment de la mort de l'auteur¹⁶ :

Je veux écrire ici l'histoire d'un couple lié par un même sang et toutes les différences. Elle semblable à ce que la terre porte de meilleur, et lui tranquillement monstrueux. Lui jeté dans toutes les folies de notre histoire; elle traversant la même histoire comme si elle était celle de tous les temps. Elle silencieuse la plupart du temps et disposant à peine de quelques mots pour s'exprimer; lui parlant sans cesse et incapable de trouver à travers des milliers de mots ce qu'elle pouvait dire à travers un seul de ses silences... La mère et le fils.

L'intertextualité est un autre élément non négligeable du discours clamen-cien, par exemple les allusions baudelairiennes. On en a déjà vu, de façon sommaire, un exemple : le dernier vers du poème «Au lecteur», mais il y en a d'autres, par exemple le poème «L'Invitation au voyage». Les commentaires concernant les canaux d'Amsterdam peuvent bien être compris comme des allusions indirectes à ce poème¹⁷ tout en étant des allusions directes à la *Divina Commedia* de Dante : «Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer?» (p. 18). Le titre du poème ainsi que le refrain d'«ordre et beauté, luxe calme et volupté» sont bien présents en filigrane des descriptions de la Hollande, par exemple p. 17-18 :

La Hollande est un songe, monsieur, un songe d'or et de fumée, plus fumeux le jour, plus doré la nuit (...). [Les Hollandais] prient ces dieux grimaçants de

l'Indonésie dont ils ont garni toutes leurs vitrines, et qui errent en ce moment au-dessus de nous, avant de s'accrocher, comme des singes somptueux, aux enseignes et aux toits en escaliers, pour rappeler à ces colons nostalgiques que la Hollande n'est pas seulement l'Europe des marchands, mais la mer, la mer qui mène à Cipango, et à ces îles où les hommes meurent fous et heureux.

Pour reprendre la métamorphose du locuteur en interlocuteur (ou vice versa : «Ne sommes-nous pas tous semblables», p. 152) dans la scène finale, disons qu'elle ne constitue pas seulement une allusion importante au poème liminaire des *Fleurs du Mal*, mais qu'elle accentue en même temps, avec les autres allusions au même recueil de poèmes, la dichotomie dans l'oxymore du titre du recueil baudelairien, dichotomie paradoxale et conflictuelle liée au concept de *duplicité* dans *La Chute*, cf. p. 90 :

Toujours est-il qu'après de longues études sur moi-même, j'ai mis au jour la duplicité profonde de la créature. J'ai compris alors, à force de fouiller dans ma mémoire, que la modestie m'aidait à briller, l'humilité à vaincre et la vertu à opprimer.

En effet, je vois la duplicité de Clamence comme un élément tout aussi constitutif chez celui-ci qu'il l'est chez le moi poétique des *Fleurs du Mal*. Il s'agit d'âmes apparentées à la fois par leur déchirement total et par leur attirance vers le «fond du gouffre» :

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!¹⁸

De plus, il s'agit, dans les deux cas, d'âmes fondamentalement *ironiques* au sens que donne P. Buvik à ce terme dans son article «La notion baudelairienne de l'ironie»¹⁹ (*Revue Romane* 31, 1996). En créant le personnage de Clamence, il n'est pas du tout exclu que Camus – consciemment ou non – se soit inspiré autant, et à un niveau plus profond, du célèbre recueil baudelairien que de diverses péripéties politico-littéraires contemporaines, telles celles évoquées par Quilliot 1960.²⁰

Parmi les poèmes des *Fleurs du Mal* résonnant dans le discours spéculaire clamencien, j'aimerais signaler deux poèmes analysés par Buvik, «L'Héautontimorouménos» et «L'Irrémédiable». Dans le premier des deux, on reconnaît jusqu'à un véritable modèle de notre juge-pénitent au «double sourire», qui «crie dans le désert» et qui se sent poursuivi par un rire omniprésent, lorsque le moi poétique baudelairien, l'«auto-tourmenteur», parle ainsi de «la vorace Ironie» :

Elle est dans ma voix, la criarde! / C'est tout mon sang, ce poison noir! / Je suis le sinistre miroir / Où la mégère se regarde! / (...)

Je suis de mon cœur le vampire. / – Un de ces grands abandonnés / Au rire
éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus *sourire!*. (C'est moi qui souligne.)

Voilà pour la cinquième et la septième (et dernière) strophe du poème. Quant à la fameuse sixième strophe, elle traite précisément du dilemme du «juge-pénitent» : «Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau!»

Dans «L'Irrémédiable», on trouve la métaphore du miroir dans l'avant-dernière strophe, clairement associée au vocabulaire dantesque de la strophe finale :

Tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son *miroir!* / Puits de
Vérité, clair et noir, / Où tremble une étoile livide,
Un phare ironique, *infernal*, / Flambeau des grâces *sataniques*, / Soulagement
et gloire uniques, / – La conscience dans le Mal! (C'est moi qui souligne)

Peut-on mieux évoquer la situation d'énonciation de Clamence devant son *semblable* : l'*hypocrite lecteur*, que par la première de ces deux strophes, notamment les deux premiers vers?

Regardons maintenant, à propos de ce texte spéculaire, un aspect du *dialogisme* bakhtinien, plus spécifiquement la discussion dans Bakhtine 1929 de la différence entre la «polémique cachée» et «le dialogue caché», deux aspects textuels de grande importance dans *La Chute*. Selon le théoricien russe,

notre langue quotidienne est pleine de mots d'autrui; avec certains, notre voix se fond totalement, oubliant leur appartenance première; par d'autres, que nous considérons comme bien fondés, nous renforçons nos propres mots; dans d'autres encore, nous introduisons nos orientations personnelles, différentes ou hostiles. (p. 254)

Lorsqu'un auteur introduit de telles «orientations personnelles» dans les mots d'autrui représentés dans le discours d'un de ses personnages, son appel au «dialogue caché» avec le destinataire – le lecteur – devient souvent d'autant plus fort, qu'il peut ainsi faire appel à une complicité, une connivence, idéologique ou autre. Cet appel, nous le verrons ci-dessous, est fortement présent dans la polémique cachée, tandis que, pour Bakhtine, le «dialogue caché» est surtout un phénomène qui caractérise une situation bien définie d'énonciation, situation qui correspond tout à fait à celle de *La Chute* :

Imaginons une conversation entre deux personnes dans laquelle les répliques de la seconde soient omises, mais de telle sorte que le sens général n'en soit nullement altéré. Le deuxième locuteur est invisible, ses paroles manquent

mais leur trace profonde détermine tous les mots prononcés par le premier. Nous sentons qu'il s'agit là de dialogue, bien qu'il n'y ait qu'un seul locuteur, et même d'un dialogue extrêmement tendu, car chaque mot exprimé répond et réagit de toutes ses fibres à l'interlocuteur invisible, indique l'existence, en dehors de soi, du mot d'autrui non formulé. (p. 257)

Peut-être paraît-il exagéré de soutenir que la trace profonde des paroles manquantes «détermine tous les mots prononcés» par Clamence, et que «chaque mot exprimé» par celui-ci «répond(e) et réagi(sse) de toutes ses fibres à l'interlocuteur invisible»? Par la suite, nous verrons si une analyse du statut de cet interlocuteur invisible ne peut en effet renforcer l'argumentation implicite dans la citation ci-dessus. Cependant, avant d'arriver là, j'aimerais consacrer quelques mots à la «polémique cachée» selon Bakhtine et à quelques catégories d'Umberto Eco susceptibles de nous mener vers une discussion plus approfondie du rôle du lecteur dans *La Chute*.

Pour Bakhtine, l'importance de la «polémique cachée» dans le discours littéraire est considérable, et il la définit, entre autres, comme une partie essentielle des bases du concept d'intertextualité. Selon Bakhtine, tout style comporte un élément de polémique intérieure, la différence n'étant que dans le degré et le caractère de cette polémique :

Tout mot littéraire pressent, plus ou moins fortement, son auditeur, son lecteur, son critique et reflète leurs objections, appréciations, points de vue devinés, devancés.²¹ En outre, le mot littéraire perçoit à côté de soi un autre mot également littéraire, un autre style. Un certain élément de ce qu'on appelle réaction au style littéraire précédent, se trouve dans chaque nouveau style; il représente tout autant une polémique intérieure, une antistylisation camouflée pour ainsi dire, du style d'autrui, et accompagne souvent sa franche parodie. (*Op. cit.*, p. 256)

Cette citation montre combien l'aspect *dialogique* de la langue littéraire est fondamental dans l'esthétique bakhtinienne, non seulement dans les relations entre les personnages fictionnels, mais notamment vis-à-vis du lecteur et de toute la tradition littéraire. La citation souligne également l'importance du *dialogisme* dans notre texte spéculaire, lequel, tout comme un «miroir mental», reflète les «objections, appréciations, points de vue devinés, devancés» du *lector in speculo*, en les incluant dans «son propre mécanisme génératif» (cf. Eco 1979, cité un peu plus loin).

On comprendra maintenant que, paradoxalement, *La Chute* est un récit imprégné de *dialogisme*. Paradoxalement, car ce texte camusien se présente sinon sous forme de monologue ou de soliloque, du moins sous forme d'un dialogue amputé et «unilatéral», enfermé dans un monologue. Sur le plan

strictement formel, l'absence de répliques chez l'interlocuteur – c'est-à-dire sur un plan qui ne comprend guère les «mots d'autrui» dans les répliques de Clamence –, cette absence ne fait, cependant, que renforcer l'aspect dialogique du texte, étant donné l'*énigme* – et donc l'appel au lecteur – ainsi créée autour de ce deuxième personnage, lequel, nous l'avons vu, peut aussi bien être une représentation «spéculaire» du lecteur qu'un *alter ego* de Clamence ou encore un personnage fictionnel à part entière.

Afin de pouvoir argumenter plus précisément en faveur de la première de ces trois hypothèses, tournons-nous vers la citation d'Eco 1979 que je viens d'évoquer, selon laquelle un texte «est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif» (p. 65). Par rapport à la position bakhtinienne, il faut souligner une différence importante : l'aspect *intentionnel* de la part de l'auteur, clairement présent dans la position *dialogique* de Bakhtine sur le «mot littéraire», est absent de la «coopération textuelle» chez Eco :

Précisons que par 'coopération textuelle', on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. (*Ibid.*, p. 78)

Evidemment, cette différence s'explique en partie par des raisons chronologiques et le passage d'Umberto Eco à travers le structuralisme. L'intentionnalité dans les textes littéraires est pourtant discutée de façon exemplaire dans Eco 1990, où sont établies les catégories d'*intentio lectoris*, d'*intentio auctoris* et d'*intentio operis* (voir notamment p. 19-47). On distinguera les trois catégories dans cette citation (p. 29-30) :

Si, dernièrement, le privilège conféré à l'initiative du lecteur (comme unique critère de définition du texte) semble prendre le pas sur tout le reste, le débat classique s'articule en fait autour de l'opposition entre ces deux programmes : a) on doit chercher dans le texte ce que l'auteur voulait dire; b) on doit chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur. Si l'on acceptait le second terme de l'opposition, on pouvait alors articuler l'opposition entre : b : 1) il faut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère; b : 2) il faut chercher dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence à ses propres systèmes de signification et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés.

On comprend que la variante b : 2 d'*intentio operis* dépend nécessairement du *dialogisme* entre texte et lecteur. A mon avis, l'effet *spéculaire* du faux monologue clamencien donne à ce texte une *intentio operis* où b : 1 et b : 2 ne s'opposent guère, le *dialogisme* constitutif du texte faisant partie de la «cohé-

rence textuelle et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère».

C'est surtout en me référant à une telle idée d'*intentio operis* que j'aimerais commenter une lecture de *La Chute* qui m'a fait réfléchir notamment sur le statut de l'interlocuteur et sur l'«effet spéculaire» de ce beau texte.

Il s'agit de quelques pages consacrées par Wayne C. Booth (1960, p. 295-297) à *La Chute*. Avant de les commenter, admettons avec Eco (1990, p. 41) que :

L'initiative du lecteur consiste à émettre une conjecture sur l'*intentio operis*. L'ensemble du texte – pris comme un tout organique – doit approuver cette conjecture interprétative, mais cela ne signifie pas que, sur un texte, il ne faille en émettre qu'une seule. Elles sont en principe infinies, mais à la fin, elles devront être testées sur la cohérence textuelle, laquelle désapprouvera les conjectures hasardeuses.

Ma «conjecture sur l'*intentio operis*» de *La Chute* est que l'interlocuteur de Clamence est au moins aussi *multiple* que Clamence lui-même, car il est à la fois le miroir de celui-ci et le miroir du lecteur. Sans doute est-il le double de Clamence, sans doute est-il l'homme quelconque, mais il est avant tout *le lecteur*. Regardons maintenant les problèmes évoqués par Wayne C. Booth à propos du «silence de l'auteur» et de la «confusion concernant des problèmes moraux et spirituels» (Booth 1960, p. 292) dans ce texte camusien, afin de pouvoir tester ensuite mon hypothèse sur la cohérence textuelle.

Le problème majeur de Booth à propos de *La Chute*, c'est qu'il ne trouve dans ce récit aucune manifestation indiscutable d'attitude morale cohérente. L'ironie du discours est totalement ambiguë, car si Clamence est un narrateur non fiable (*unreliable narrator*) sur le plan moral, il ne peut être qualifié comme tel au niveau de la rhétorique du texte : il n'y a pas d'*implied author* qui nous fasse des clins d'œil derrière le dos du narrateur, établissant ainsi une distance entre la norme morale de la globalité du texte et celle du narrateur.

Pour Booth, le critère *sine qua non* d'un *unreliable narrator* mis en cause par la cohérence morale du texte même est une distance ironique entre l'attitude morale manifestée par le discours d'un tel narrateur et celle que l'on peut discerner dans la globalité du texte. Or, comme Clamence paraît connaître plus ou moins parfaitement ses propres faiblesses morales jusqu'à en parler avec ironie, et comme son discours apparemment extrêmement lucide comprend la totalité du texte, il n'y a, selon Booth, pas de signe d'*implied author* :

It is precisely because there is no author in sight that Clamence can trick both his auditor and reader into undergoing the same spiritual collapse that he has himself experienced. (p. 294)

Cependant, si l'on accepte que Clamence vit un «spiritual collapse», il faut reconnaître que son auto-présentation dans le dernier chapitre est loin d'être aussi auto-ironique que celle des chapitres précédents. On y trouve une *hybris*, un orgueil démesuré, condamné justement par ce que je comprends comme la cohérence morale de la globalité du texte, *hybris* exposée ainsi à l'ironie d'un *implied author*. Celui qui se dit maître de la situation, qui a «trouvé le bonheur qui (lui) convient» (p. 147), qui «règne enfin, mais pour toujours» (p. 148), n'a sûrement pas trouvé ce bonheur dont il parle si désespérément :

...je suis heureux, vous dis-je, je vous interdis de ne pas croire que je suis heureux, je suis heureux à mourir! (p. 150)

Pour une fois, Clamence s'expose à une ironie qui n'est pas tout à fait la sienne et qui est l'ironie mordante de sa *situation* de juge-pénitent, ironie analogue à celle de l'«héautontimorouménos» ou l'«auto-tourmenteur» baudelairien (cf. *supra*). Il s'y expose pour éviter d'entendre de nouveau qu'un rire lointain, «accable toutes choses, créature et création, sous le poids de (sa) propre infirmité» (p. 148). Sans doute paraît-il toujours aussi lucide, mais cette lucidité se révèle au bout du compte limitée en ce qui concerne sa propre situation. S'il «règne enfin», son règne est des plus misérables, et il n'arrive guère à voir sa situation présente avec la même distance ironique que celle qui dominait sa narration des faits passés. Il «cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir : vivre ou raconter» (*La Nausée*, cf. *supra*). Clamence a choisi de raconter, et pour voir comment il vit, il faut un Autre, il faut le lecteur, aussi bien celui *in fabula* que celui *in speculo*, qui est bien celui qui se retrouve dans le miroir que Clamence «tend à [ses] contemporains» et qu'il tourne parfois vers lui-même ...

Booth a raison de dire que Clamence est «deliberately deceptive (...), he embraces falsehood as a necessary part of his method» (p. 295), et il conclut avec perspicacité que Clamence «must deceive in order to trap his auditors and readers into judging him first so he then can turn the judgment back upon them» (p. 295), en se référant notamment à l'idée que Clamence se fait de sa propre enseigne et de ses cartes de visite, ainsi qu'à quelques commentaires méta-narratifs du locuteur camusien :

...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'. (p. 52)

Les mensonges ne mettent-ils pas finalement sur la voie de la vérité? 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. On voit parfois plus clair dans celui qui ment que dans celui qui dit vrai. La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire, est un beau crépuscule, qui met chaque objet en valeur. (p. 125-126)

Là, je m'incline en reconnaissant que ce que je viens de faire, *juger Clamence* tel qu'il se présente dans le dernier chapitre, cet acte de ma part entre bel et bien dans la stratégie clamencienne : je me suis laissé piéger par le jeu de Clamence. Maintenant à lui de me juger, et c'est pour cela qu'il ne faut pas s'arrêter à la position de Clamence dans la scène finale : le faux monologue continue en nous, les lecteurs; par l'effet spéculaire nous avons non seulement pris la place de l'interlocuteur, mais tout comme lui, nous nous métamorphosons en Clamence : «Prononcez vous-même les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, *et que je dirai enfin par votre bouche*» ... (p. 153).

Ce rôle extraordinairement important joué par le lecteur dans ce texte, Booth ne le néglige pas, au contraire, il en fait un élément essentiel de son analyse :

The portrait Clamence has painted of himself becomes a portrait of the reader. Clamence's failure to meet his own grand moral crisis, when he once refused to go to the aid of a drowning suicide, becomes our general failure to accept moral responsibility. In so far as we read this book properly, we are thus taken in by it, tricked by the narrator into playing a role in the action. We participate in a dialogue with him for serious moral ends. (p. 294)

Cependant, comme Booth ne trouve pas l'appui moral qu'il cherche dans la cohérence globale de ce texte, comme *the implied author* reste silencieux, ou plutôt, se désintègre devant la fausseté et la déchéance morale incarnées par Clamence, Booth abandonnera un principe à mon avis incontournable dans l'analyse littéraire, principe que l'on trouve à la base du concept de l'*intentio operis*. Booth abandonnera sa recherche de l'*intentio operis* de *La Chute* pour se tourner vers l'*intentio auctoris*, recherche *spéculative* dans plusieurs sens du mot puisqu'elle se termine facilement par une affirmation d'*intentio lectoris*, de ce qui arrange chaque lecteur de trouver dans *La Chute* à partir de ses propres connaissances du reste de l'œuvre camusienne et de la personnalité

de l'auteur. Je ne suis nullement d'accord avec la conclusion de l'analyse boothienne de *La Chute*; selon moi, sa proposition serait justement de négliger complètement l'«effet spéculaire» de ce texte, de refuser de jouer le rôle essentiel de *lector in speculo* :

The affirmative side of his authors message is (...) so far buried beneath Clamence's confusions and negations that one does well to seek it outside the novel, in other works by Camus, and then import it back to the novel. (p. 296)

L'*intentio operis* de *La Chute* est, selon moi, essentiellement à trouver dans cet «effet spéculaire», dans le portrait on ne peut plus ambigu du narrateur *autodiégétique*, portrait susceptible de devenir celui du lecteur inclu dans un texte narratif qui est en même temps un texte *dramatique*, un (faux) monologue textuellement prêt à être joué sur scène sans la moindre modification. Alors quand l'interlocuteur invisible se désintègre dans la partie finale du récit pour s'intégrer en Clamence (ou vice versa), il ne restera plus que le narrateur et celui à qui il tend son miroir : le lecteur-spectateur, ou, plus précisément, le *lector in fabula* devenu *lector in speculo*.

Quant à la vérification – ou falsification – de mon hypothèse sur l'*intentio operis* de *La Chute*, à chaque lecteur de *spéculer*, de se lancer dans le *dialogisme* constitutif de ce faux monologue pour voir si «l'ensemble du texte – pris comme un tout organique – [approuve] cette conjecture interprétative».²²

Helge Vidar Holm

Ecole des Hautes Etudes de Stavanger, Norvège

Notes

- * Le miroir sait-il parler?! Le miroir sait parler!/ Le miroir doit te regarder chaque matin,/ te scruter,/ te regarder de cet œil profond et savant,/ – qui est le tien!/ te saluer par la chaleur bleu foncé de cet œil :/ es-tu pur?! es-tu fidèle?
- 1. Jean-Paul Sartre, *Situations, IV*, p. 127, à propos de *La Chute*, dans son article nécrologique publié d'abord dans *France-Observateur* le 7 janvier 1960, trois jours après la mort brutale d'Albert Camus.
- 2. Todd 1996, p. 636-637. Selon Todd, le titre finalement adopté, *La Chute*, fut suggéré par Roger Martin du Gard.
- 3. A. Camus, *La Chute* (Gallimard 1956, coll. 'Folio' 1995), p. 152-153. Toutes mes citations renvoient à cette édition.
- 4. Ou un texte *génératif*; cf. Barthes 1973, p. 100-101.
- 5. Cf. A. Camus, *L'Homme révolté*.
- 6. Par allusion intertextuelle («Ne sommes-nous pas tous semblables» (p. 152)) au dernier vers du poème liminaire, «Au lecteur», des *Fleurs du Mal*.

7. Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques* (Bibl. de la Pléiade), p. 48.
8. Cf. Genette 1972, p. 252-253 : Est narrateur *autodiégétique* celui qui est présent comme personnage principal dans l'histoire qu'il raconte.
9. Sartre, *Op. cit.*, p. 210.
10. *La Chute*, p. 152 : «... ma carrière de faux prophète qui crie dans le désert.» Cf. en outre Todd (1996), qui cite une réponse de Camus à propos de l'aspect phonétique du nom de Clamence (*Vox clamantis in deserto*) : «Oui, il y a un jeu de mots sur Clamence, et ce mot est ce que vous dites ('celui qui crie')» (p. 647).
11. Cf. le titre d'Eco 1979.
12. Cf. *vox clamantis in deserto*, ainsi que les citations suivantes : «Le chameau qui a fourni le poil de mon pardessus...» (p. 13); «... on me décapiterait, par exemple, et je n'aurais plus peur de mourir, je serais sauvé» (p. 152).
13. Voir à ce propos Quilliot 1960, qui discute de façon perspicace de références cachées et ouvertes dans *La Chute*.
14. Voir Galpin 1958 et King 1962.
15. Olivier Todd en parle beaucoup dans sa biographie (*op. cit.*). Invité à l'émission télévisée «Bouillon de culture» le 22 juin 1996, il confia à Bernard Pivot que ces aspects de la personnalité de Camus, ses tourments psychiques, ses doutes vis-à-vis de lui-même, furent les révélations les plus surprenantes qu'il eut au cours de ses recherches sur la vie d'un homme qu'il savait parfois arrogant et qu'il croyait plutôt content de lui-même.
16. *Cahiers Albert Camus VII* (Gallimard 1994), p. 308.
17. Cf. strophe 3 : «Vois sur ces canaux / Dormir ces vaisseaux / Dont l'humeur est vagabonde».
18. Vers finals du «Voyage», poème concluant *Les Fleurs du Mal*.
19. Rappelons à ce propos quelques mots de M. Blanchot : «...l'interlocuteur vers qui il (Clamence) est tourné est un mur de brouillard dans lequel ses paroles s'enfoncent, sans avoir été entendues, ni peut-être prononcées. Que reste-t-il? L'ironie» (1956, p. 91-92).
20. Selon plusieurs critiques (par exemple Bloch-Michel 1962), une autre source d'inspiration serait Dostoïevski, notamment le Dostoïevski des *Mémoires écrits dans un souterrain*.
21. On pourrait lire Quilliot 1960 comme une illustration de ces propos bakhtiniens en ce qui concerne *La Chute*.
22. U. Eco (1990, p. 41), cf. *supra*.

Bibliographie

(Lorsqu'une traduction française est indiquée, je me réfère à celle-ci.)

- Bakhtine, Mikhaïl (1929): *La poétique de Dostoïevski*. Moscou 1929/1963, trad. fr. Paris 1970.
- Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Seuil, Coll. 'Points', Paris, 1973.
- Blanchot, Maurice (1956): «La confession dédaigneuse», *N.N.R.F.* 48. Citée d'après Lévi-Valensi, J.: *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris 1970.
- Bloch-Michel, Jean (1962): «Une littérature de l'ennui», *Preuves*, janv. 1962.
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago.
- Buvik, Per (1996): «La notion baudelairienne de l'ironie», *Revue Romane* 31.
- Camus, Albert (1956): *La Chute*. Gallimard, coll. 'Folio', Paris, 1995.
- (1994): *Cahiers Albert Camus VII : Le premier homme*. Paris.
- Eco, Umberto (1979): *Lector in fabula*. Milan, trad. fr. Paris, 1985.
- (1990): *Les limites de l'interprétation*. Milan, trad. fr. Paris, 1992.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris.
- King, Adele (1962): «Structure and Meaning in *La Chute*», *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. LXXVII.
- Obstfelder, Sigbjørn (1893) «Kan speilet tale?» in: *Samlede dikt*. Gyldendal, Oslo 1966.
- Quilliot, Roger (1960). «Un monde ambigu», *Preuves* 110.
- Sartre, Jean-Paul (1938): *La Nausée*, citée d'après *Œuvres romanesques*. Gallimard, «Pléiade» 1981.
- (1960): «Albert Camus», article nécrologique paru in *France-Observateur* 505, cité d'après *Situations, IV*. Paris 1964
- Todd, Olivier (1996): *Albert Camus : Une vie*, Paris.

Résumé

Quels sont les éléments constitutifs de l'«effet spéculaire» de *La Chute*? Dans ce beau texte, que Camus avait failli intituler *Le Miroir*, le rôle du lecteur est tout autre et bien plus ambigu que celui que l'on connaît normalement dans les textes littéraires. Par sa structure spéculaire, son intertextualité et son dialogisme, ce «faux monologue» dépend entièrement de la co-crédation du lecteur, un lecteur qu'il attrape par la suite dans un vertigineux jeu de miroirs. L'auteur du présent essai n'y échappera guère. Dans un premier temps, il jugera Clamence au lieu de se voir dans la position de celui-ci, comme juge-pénitent. S'il refuse par la suite d'abandonner la recherche de l'*intentio operis* et d'accepter une *intentio auctoris* exprimée ailleurs par Camus, c'est qu'il se retrouve dans l'«effet spéculaire» de *La Chute*, où le *lector in fabula* deviendra le véritable juge-pénitent, le *lector in speculo*.

Bibliographie

(Lorsqu'une traduction française est indiquée, je me réfère à celle-ci.)

- Bakhtine, Mikhaïl (1929): *La poétique de Dostoïevski*. Moscou 1929/1963, trad. fr. Paris 1970.
- Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Seuil, Coll. 'Points', Paris, 1973.
- Blanchot, Maurice (1956): «La confession dédaigneuse», *N.N.R.F.* 48. Citée d'après Lévi-Valensi, J.: *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris 1970.
- Bloch-Michel, Jean (1962): «Une littérature de l'ennui», *Preuves*, janv. 1962.
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago.
- Buvik, Per (1996): «La notion baudelairienne de l'ironie», *Revue Romane* 31.
- Camus, Albert (1956): *La Chute*. Gallimard, coll. 'Folio', Paris, 1995.
- (1994): *Cahiers Albert Camus VII : Le premier homme*. Paris.
- Eco, Umberto (1979): *Lector in fabula*. Milan, trad. fr. Paris, 1985.
- (1990): *Les limites de l'interprétation*. Milan, trad. fr. Paris, 1992.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris.
- King, Adele (1962): «Structure and Meaning in *La Chute*», *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. LXXVII.
- Obstfelder, Sigbjørn (1893) «Kan speilet tale?» in: *Samlede dikt*. Gyldendal, Oslo 1966.
- Quilliot, Roger (1960). «Un monde ambigu», *Preuves* 110.
- Sartre, Jean-Paul (1938): *La Nausée*, citée d'après *Œuvres romanesques*. Gallimard, «Pléiade» 1981.
- (1960): «Albert Camus», article nécrologique paru in *France-Observateur* 505, cité d'après *Situations, IV*. Paris 1964
- Todd, Olivier (1996): *Albert Camus : Une vie*, Paris.

Résumé

Quels sont les éléments constitutifs de l'«effet spéculaire» de *La Chute*? Dans ce beau texte, que Camus avait failli intituler *Le Miroir*, le rôle du lecteur est tout autre et bien plus ambigu que celui que l'on connaît normalement dans les textes littéraires. Par sa structure spéculaire, son intertextualité et son dialogisme, ce «faux monologue» dépend entièrement de la co-crédation du lecteur, un lecteur qu'il attrape par la suite dans un vertigineux jeu de miroirs. L'auteur du présent essai n'y échappera guère. Dans un premier temps, il jugera Clamence au lieu de se voir dans la position de celui-ci, comme juge-pénitent. S'il refuse par la suite d'abandonner la recherche de l'*intentio operis* et d'accepter une *intentio auctoris* exprimée ailleurs par Camus, c'est qu'il se retrouve dans l'«effet spéculaire» de *La Chute*, où le *lector in fabula* deviendra le véritable juge-pénitent, le *lector in speculo*.