

JE ME RÉVOLTE DONC JE EST UN AUTRE LA PLACE DE L'AUTRE DANS LA CHUTE, D'ALBERT CAMUS

Raphael Luiz de Araújo¹

RÉSUMÉ : cet article a pour but de proposer une introduction à *La Chute*, d'Albert Camus à partir de la figuration d'autrui dans le discours du protagoniste Jean-Baptiste Clamence. Sa confession calculée est constituée d'anecdotes et de mise en scènes qui illustrent plusieurs expériences de l'absurdité présentes dans *Le Mythe de Sisyphe*. Elle se compose aussi à partir de plusieurs intertextes qui se font voir de manière implicite et explicite au long du récit. Parmi ces références, les voix du dandy et du flâneur baudelairien sont fondamentales pour réfléchir sur le caractère ironique de ce texte.

MOTS-CLÉS : Albert Camus, *La Chute*, Charles Baudelaire, dandy, flâneur.

RESUMO : este artigo tem como objetivo propor uma introdução à narrativa *A Queda*, de Albert Camus, a partir da figuração do outro no discurso do protagonista Jean-Baptiste Clamence. Sua confissão calculada é constituída de anedotas e de encenações que ilustram diversas experiências da absurdidade presentes em *O Mito de Sísifo*. Ela também é composta de diversos intertextos que aparecem de maneira implícita e explícita ao longo da narrativa. Entre essas referências, a voz do dândi e do *flâneur* baudelairianos é fundamental para refletir sobre o caráter irônico desse texto.

PALAVRAS-CHAVE : Albert Camus, *A Queda*, Charles Baudelaire, dândi, *flâneur*.

¹ Étudiant en doctorat en Littérature Française au Département de Lettres Modernes de l'Université de São Paulo. E-mail : raphael.araujo@usp.br

LECTEUR NAÏF, LECTEUR COUPABLE

Au début de *La Chute*, le lecteur est naïf. Il n'est pas encore conscient de cette culpabilité humaine que le protagoniste va lui présenter. À la fin de l'oeuvre, pourtant, il se trouve un peu bouleversé par l'expérience qu'il vient d'éprouver. Ainsi, dans la « Prière d'insérer » de la première édition, Camus souligne que la seule chose qui reste debout à la fin de son texte est le « malconfort » : « Une seule vérité en tout cas, dans ce jeu de glaces étudié : la douleur, et ce qu'elle promet. » (CAMUS, 1956: 7).

Le lecteur se change donc de victime en bourreau. Et comme un guide, Jean-Baptiste Clamence, le protagoniste, lui fait observer sa conduite au passé dans ses anecdotes – au « temps de l'énoncé ». Ensuite, il observe et juge au « temps de l'énonciation » ce qu'il a raconté. Mais cette oscillation n'est pas claire. Elle désoriente l'interlocuteur d'autant plus qu'il se trouve entouré par des références historiques, littéraires et culturelles qui ne lui sont pas si familières.

D'ailleurs, les histoires de Clamence ne sont pas très fiables. Toutes les valeurs qu'il défend dans son univers ont un revers qui les relativise: innocence/culpabilité, mensonge/vérité, classique/moderne, confession/accusation etc. En se doublant, le juge-pénitent avoue que lui aussi ne peut se définir qu'à partir d'une opposition aux autres : « La face de toutes mes vertus avait ainsi un revers moins imposant. » (CAMUS, 1956: 71)

Ce texte propose donc que le malaise éprouvé dans *La Chute* est issu d'une accumulation d'expériences absurdes qui ont naissance dans la tradition camusienne déjà présente dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942). Ces destins absurdes pourtant réapparaissent sous une verve encore plus ironique dans les intertextes du récit de Clamence. Parmi ces références, on va mettre en relief le rôle de Charles Baudelaire en tant que voix qui permettra au protagoniste de « se poétiser ». Bien que le poète ne soit pas cité dans le texte, la critique consacrée l'a choisi comme l'une des principales références de *La Chute*.

Baudelaire apparaît de façon indirecte dans quelques passages lyriques du récit par l'intermédiaire de son essai « De l'essence du rire », de quelques notions de ses *Écrits sur l'art* et des personnages de ses poèmes. Il nous offre donc un reflet des enjeux de Clamence face à l'autrui :

Or, ce *je*, qui est comme le foyer central des *Fleurs du Mal* et des *Petits Poèmes en prose*, ne cesse de se diviser en une série de personnages ou de voix, qui sont souvent autant de masques de l'artiste, figurant les instances paradoxales du moi : l'étranger, le solitaire, l'homme des foules, le tyran mélancolique, l'enfant. (LABARTHE, 2000: 63)

Parmi ces figurations, nous évoquerons le dandy et le flâneur en tant qu'avatars de la modernité baudelairienne repris par le protagoniste de *La Chute*. C'est un intertexte qui illustre la supériorité de l'apparence sur l'essence d'un discours qui tourne autour de soi-même et aboutit dans le vide du langage. C'est un des indices possibles pour la lecture de l'ironie omniprésente dans de le récit.

1. MES MIROIRS SONT LES AUTRES

La deuxième partie de *Le Mythe de Sisyphe* nommée « L'homme absurde » présente trois chapitres qui portent sur trois dessins de l'homme conscient de l'absurdité du monde : Don Juan, le conquérant et le comédien. Cet « homme absurde » divorcé de l'univers ne le nie pas pour autant. Il accepte sa condition sans songer à la possibilité d'avoir une autre vie en dehors de la sienne. Une fois conçu qu'il n'y a rien qui dépasse l'expérience humaine, il doit chercher à vivre sa liberté parmi les hommes, sachant pourtant que toutes les expériences sont également indifférentes : « L'absurde rend seulement équivalence aux conséquences de ses actes. » (CAMUS, 1942: 96)

Ce sera le cas de Don Juan, qui multiplie son amour à plusieurs femmes. Au lieu de n'aimer qu'une ou deux fois pendant toute sa vie, selon la morale, il a besoin de plusieurs répétitions. Pourtant cela ne veut pas dire qu'il n'ait pas de vrai sentiment pour chaque femme : « S'il quitte une femme, ce n'est pas absolument parce qu'il ne la désire plus. Une femme belle est toujours désirable. Mais c'est qu'il en désire une autre et, non, ce n'est pas la même chose. » (CAMUS, 1942: 101) Face à la morale chrétienne des prêtres franciscains, le séducteur remplace une « éthique de la qualité » pour une « éthique de la quantité ». Il reconnaît que vouloir un amour éternel est une illusion qui ne fait que consolider l'absurde et donc le seul amour généreux sera « celui qui se sait en même temps passager et singulier » (CAMUS, 1942: 104).

Le comédien, de son côté, est celui qui vit plusieurs vies sans quitter la sienne. Il peut être tout ce qu'il veut et le traduire aux yeux du public par ses gestes et par sa voix. Son destin est absurde, car lorsqu'il choisit une gloire qui s'annonce périssable, il meurt avec son personnage : « L'acteur a trois heures pour être Iago ou Alceste, Phèdre ou Gloucester. Dans ce court passage, il les fait naître et mourir sur cinquante mètres carrés de planches. Jamais l'absurde n'a été si bien ni si longtemps illustré. » (CAMUS, 1942: 110) Ces trois heures deviennent pour Camus une métonymie du trajet de l'homme sur la terre. Jouer la vie permet à la conscience de regarder à soi-même.

Finalement, le conquérant est l'homme qui traverse les temps avec la marche de l'Histoire, car il sait qu'il est privé de tout éternel : « Conscient que je ne puis me séparer de mon temps, j'ai décidé de faire corps avec lui. » (CAMUS, 1942: 118-119) Dans ce court essai en première personne, Camus dessine un homme qui a du goût pour les humiliés et pour « les causes perdues ». C'est quelqu'un qui choisit l'action à la contemplation, n'étant plus celui qui conquiert des territoires, mais, aussi comme Prométhée, dans l'affrontement des dieux. Il ne voit une finalité que parmi les hommes et « S'il veut être quelque chose, c'est dans cette vie » (CAMUS, 1942: 121).

Ces trois styles de vie illustrent donc des moyens d'accumuler des expériences sans la présomption de souhaiter quelque chose qui dépassera la condition mortelle. L'homme absurde est conscient d'être dans un royaume illusoire : « Assuré de sa liberté à terme, de sa révolte sans avenir et de sa conscience périssable, il poursuit son aventure dans le temps de sa vie » (CAMUS, 1942: 95). Néanmoins, Camus affirme que ce ne sont que des exemples parmi d'autres destins absurdes.

Face à ces définitions de l'homme absurde, nous revenons à *La chute* avec les questions suivantes : Clamence est-il un exemple de destin absurde ou le dépasse-t-il ? Comment peut-on établir un rapport entre la pensée « philosophique » camusienne et les enjeux de ce « prophète vide pour les temps médiocres » ?

La Chute est une œuvre que Camus ne classe pas dans ses cycles. Aussi comme le recueil de nouvelles *L'Exil et le royaume*, duquel elle s'est séparée, elle n'appartient pas au deuxième cycle, celui de Prométhée, et elle ne se cadre pas non plus dans le projet que Camus avait pour son troisième cycle, Némésis.² Néanmoins, sachant que chez Camus les thèmes se répètent, comme il le dit dans la préface de *L'Envers et l'Endroit* de 1958³, on trouve dans *La Chute* un rapport au dessin de l'homme absurde proposé quatorze ans avant sa publication. Tout d'abord, on apprend que Clamence choisit de vivre plusieurs expériences : quand il était avocat, il remplaçait le criminel malheureux, les victimes et les juges. Il est un bourgeois vertueux, qui a un bon physique et des richesses. Le long de sa confession calculée, il va changer souvent de rôle : pape, « prophète vide pour temps médiocres », séducteur, joueur de tennis, tireur d'élite, conducteur incomparable, buisson ardent : « je jouais à être efficace, intelligent, vertueux, civique, indigné, indulgent, solidaire, édifiant... » (CAMUS, 1956: 72-73). Il nous montre cet idéal de vie, puisque d'après lui, être classé pour toujours serait l'enfer :

D'ailleurs, si tout le monde se mettait à table, hein, affichait son vrai métier, son identité, on ne saurait plus où donner de la tête ! Imaginez des cartes de visite ; Dupont, philosophe froussard, ou propriétaire chrétien, ou humaniste adultère, on

2 « Or, *La Chute* n'entre pas dans la définition des « cycles », ne se rattachant expressément ni à l'absurde, ni à la révolte, et placée, selon une note tardive des *Carnets III* (p. 187, début 1956, semble-t-il), « avant le troisième étage » – c'est-à-dire avant le mythe de Némésis. » (LEVI-VALENSI, 1996: 16)

3 « Si, malgré tant d'efforts pour édifier un langage et faire vivre des mythes, je ne parviens pas un jour à récrire *L'Envers et L'Endroit*, je ne serai jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure. » (CAMUS, 1958: 310)

a le choix, vraiment. Mais ce serait l'enfer ! Oui, l'enfer doit être ainsi : des rues à enseignes et pas moyen de s'expliquer. On est classé une fois pour toutes. (CAMUS, 1956: 42-43)

Même quand il doit choisir une devise, elle ne le définit pas : « 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. » » (CAMUS, 1956: 43) Son portrait se brise donc en images différentes : la divinité double ne montre qu'un côté de son visage, on ne doit pas lui faire confiance et finalement il est un comédien, c'est-à-dire, il est celui qui peut vivre plusieurs vies. Il reconnaît qu'il ne s'agit que d'une mise en scène et qu'après tout on est toujours avec le même « sourire double » devant le miroir : « Je changeais souvent de rôle ; mais il s'agissait toujours de la même pièce. » (CAMUS, 1956: 53) Et il se pose la question : « Que faire pour être un autre ? Quand on n'aime pas sa vie. » (CAMUS, 1956: 117)

Il faut en être deux. Clamence est double dans la mesure où il garde toujours l'image d'un autre derrière chacun de ses masques. Il s'approche de la veuve, mais aussi de l'orphelin, il couche avec la fille de bonne société et avec la prostituée. Au début il dit à son interlocuteur que ceux qui croisent son chemin ont la chance de trouver un homme de bonne nature qui ne fait du bien que pour la vertu, comme la « femme d'un accusé » :

Être arrêté, par exemple, dans les couloirs du Palais, par la femme d'un accusé qu'on a défendu pour la seule justice ou pitié, je veux dire gratuitement, entendre cette femme murmurer que rien, non, rien ne pourra reconnaître ce qu'on a fait pour eux, répondre alors que c'était bien naturel, n'importe qui en aurait fait autant, offrir même une aide pour franchir les mauvais jours à venir, puis, afin de couper court aux effusions et leur garder ainsi une juste résonance, baiser la main d'une pauvre femme et briser là, croyez-moi, chez monsieur, c'est atteindre plus haut que l'ambitieux vulgaire et se hisser à ce point culminant où la vertu ne se nourrit plus que d'elle-même. (CAMUS, 1956: 25)

Sa mise en scène est composée des gestes (« baiser la main ») et des répliques (« n'importe qui en aurait fait autant »), comme s'il était au théâtre. Il se porte de la même manière que lorsqu'il aide un aveugle à traverser la rue : « Ce coup de chapeau ne lui était évidemment pas destiné. Il ne pouvait pas le voir. À qui donc s'adressait-il ? Au public. Après le rôle, les saluts. » (CAMUS, 1956: 43).

Pendant l'époque où Clamence avait une « vie réussie » (CAMUS,

1956: 28), il croyait qu'il avait de l'amour charitable vis-à-vis des autres, mais ses actions étaient objets de son amour-propre.⁴ Tous ces « figurants » qui se font présent dans ses anecdotes sont en fait ceux qui nourrissent son image. Peu à peu il se montre conscient de cette vérité à son interlocuteur et n'a pas honte de l'avouer: « Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie, et qui s'entendait dans tout ce que je disais. » (CAMUS, 1956: 43)⁵

La place des gens dans la vie du juge-pénitent commence à changer face à l'interlocuteur. Au lieu d'être un objet d'amour charitable, ils deviennent explicitement un moyen de le flatter : « Je maintenais toutes mes affections autour de moi pour m'en servir quand je le voulais. » (CAMUS, 1956: 58) Désormais ils ont une fonction double, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois le moyen d'arriver au sommet du monde et ceux qui restent en bas pour saluer son succès : « Après tout, vivre au-dessus reste encore la seule manière d'être vu et salué par le plus grand nombre » (CAMUS, 1956: 27) Le royaume de Clamence s'établit sur des justifications fausses qui ont comme base le bien collectif mais ne sont que des moyens de le hisser, comme quand il boit de l'eau d'un homme mourant de soif: « J'ai bu de l'eau parce qu'ils avaient plus besoin de moi que de l'autre. Les empires naissent sur la mort. » (CAMUS, 1956: 104)

Pour transformer son portrait en miroir, Clamence montre que tout le monde a une sorte de plaisir face au malheur des autres. L'anecdote de la mort du concierge fait l'épreuve de son argument dans le spectacle du bâtiment : « Quelle raison de tout cela, dites-moi ? Aucune, sinon l'apéritif » (CAMUS, 1956: 34). Même l'amitié est corrompue parce que personne ne l'appellera le jour où il décidera de se suicider. En fait, les hommes n'ont des sentiments que pour les morts, mais là encore c'est à cause de l'envie de se voir libre de leur compagnie : « Non, c'est le mort frais que nous aimons chez nos amis, le mort douloureux, notre émotion, nous mêmes enfin ! » (CAMUS, 1956: 33)

Dès que l'épisode du rire sur le Pont des Arts a lieu, les personnes qui peuplent les anecdotes de Clamence gagnent un visage un peu plus hostile à son égard. Le bavardage du protagoniste n'est plus écouté. Son corps est un peu triste, il a du mal à respirer et finit par tomber malade. Et pour bien illustrer ce changement, il lui faut raconter trois épisodes de sa vie où le côté négatif de l'homme se fait voir. D'abord, il se dispute avec un « petit homme sec » et reçoit « un coup violent sur l'oreille » (CAMUS, 1956: 46-47), étant donc humilié sous le regard ironique de la foule : « (...) je retournai docilement vers ma voiture et je démarrai, pendant qu'à mon passage l'imbécile me saluait d'un « pauvre type » dont je me souviens encore. » (CAMUS, 1956: 47). Ensuite, il raconte ses aventures avec les femmes où il avoue qu'il s'agissait d'un jeu à la Don Juan. La différence,

4 « Je sais bien qu'on ne peut se passer de dominer d'être servi. Chaque homme a besoin d'esclaves comme d'air pur. » (CAMUS, 1956: 41)

5 « J'ai contracté dans ma vie au moins un grand amour, dont j'ai toujours été l'objet. » (CAMUS, 1956: 51)

c'est que tandis que le « Don Juan absurde » de Camus veut une autre femme pour jouir de la vie, Clamence voit dans ses amies aussi une manière d'éprouver l'amour qu'il a pour lui-même⁶. Un jour pourtant l'une de ses partenaires expose ses faiblesses sexuelles. Finalement, c'est l'épisode central du récit, le suicide de la femme dans la Seine, qui apporte « la découverte essentielle » au protagoniste. Il se rend compte de sa vraie lâcheté :

Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. « Trop tard, trop loin... » ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne. (CAMUS, 1956: 60)

Face à cette nouvelle réalité, le juge-pénitent essaie de se lancer pour la deuxième fois sur les êtres dans la débauche et parfois il arrive même à une sorte de soulagement, puisque « on n'y possède que soi même ». D'abord la consommation vorace des êtres présente une bonne manière de répondre à sa lâcheté. Mais cela ne dure pas longtemps, car Clamence est conscient de son impuissance face à sa condition mortelle – son corps est fatigué et il plonge dans le « malconfort ».

La servitude des gens n'est pas suffisante à son désir de plénitude. Il veut être servi avec un sourire par les orientaux, mais ce n'est pas possible. Il n'a pas d'amis, mais des complices. Puis, il se rend compte qu'il a aussi des ennemis, ce qu'il ne soulignait pas auparavant : « L'univers entier se mit alors à rire autour de moi » (CAMUS, 1956: 67). La vertu qui le nourrissait au début est corrompue, en donnant de la place à la duplicité, au mensonge et à la trahison :

Ne croyez pas vos amis quand ils vous demanderont d'être sincère avec eux. (...) Si donc, vous vous trouvez dans ce cas, n'hésitez pas : promettez d'être vrai et mentez le mieux possible. (CAMUS, 1956: 69)

Je criais ma loyauté et il n'est pas, je crois, un seul des êtres que j'aie aimés que, pour finir, je n'aie aussi trahi. (CAMUS, 1956: 71)

Ceux mêmes que j'aidais le plus souvent étaient le plus méprisés. (CAMUS, 1956: 72)

6 « C'est ainsi pourtant, mon cher compatriote. Les uns crient : « Aime-moi ! » Les autres : « Ne m'aimez pas ! » Mais une certaine race, la pire et la plus malheureuse : « Ne m'aime pas, et sois-moi fidèle ! » (CAMUS, 1956: 55)

2. DES INTERTEXTES DE CLAMENCE

La Chute est construite aussi sur les discours des autres personnes. La lecture intertextuelle de ce récit a été travaillée par plusieurs critiques, dont on pourrait souligner surtout les études de Jacqueline Levi-Valensi dans *La Chute d'Albert Camus* (1996) et d'Anne Coudreuse (1999) dans *Premières leçons sur La Chute d'Albert Camus*. Au-delà de la référence explicite ou implicite à une tradition textuelle, ce recours s'ajoute aux rapports du texte à des personnages et événements historiques. C'est le rôle que jouent certains noms comme Napoléon, Hitler, Einstein, Copernic etc.

L'intertextualité est ici comprise en tant que concept élaboré par Julia Kristeva (1969), selon lequel lorsque l'on lit un texte A, on est en train de lire aussi un texte B. Ainsi, un nouveau texte naît comme un mosaïque de citations et se transforme en absorbant un autre: « il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. » (KRISTEVA, 1969: 113). Gérard Genette, de son côté, reprend ce concept au début de *Palimpsestes* (1982) et le classe dans l'une de ses « transcendances textuelles ». Il sépare l'intertextualité dans des catégories, comme la citation, le plagiat, l'allusion, la parodie, le pastiche etc., et la qualifie comme une : « (...) relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (GENETTE, 1982: 8)

Ayant pour base ces références, on peut affirmer que ce texte est composé de plusieurs intertextes qui sont corrompus tout au long de l'œuvre. Les Écritures apparaissent au tout début dans le prénom du protagoniste, Jean-Baptiste. Il fait rappel au disciple qui a fait le baptême du Christ. Tandis que dans la tradition chrétienne ce sacrement a pour but de faire pardonner les péchés, Clamence ne nous offre que « les eaux amères » de son baptême, c'est-à-dire, la culpabilité. Il est donc aussi le prophète Jean qui annoncera l'apocalypse, mais puisqu'il est dans une époque vide où le dialogue a été remplacé par le communiqué, sa *vox clamans in deserto*. Au-delà de ce baptême à l'inverse, la Bible est évoquée lorsque Clamence se considère semblable à un « buisson ardent » (CAMUS, 1956: 29), qui est la représentation du Saint-Esprit à Moïse dans l'Exode. Dans cette logique corrompue, Clamence est un prophète qui ne nous portera pas à la terre idéale, Jésus Christ devient lui aussi coupable et Pierre est la pierre ironique sur laquelle Jésus a battu son église, car il le niera trois fois avant le crépuscule.

Un autre texte qui apparaît dans la voix de Clamence, c'est la *Divine Comédie*, de Dante Alighieri. Ici Clamence joue le rôle de Virgile et fait le

guide de son patriote dans les cercles d'Amsterdam:

Car nous sommes au cœur des choses. Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer? L'enfer bourgeois, naturellement, peuplé des mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah! Vous savez cela? Diable, vous devenez plus difficile à classer. (CAMUS, 1956: 18)

Le neuvième cercle est celui des traîtres, le plus proche du sentiment de dualité que Clamence éprouve à propos de lui-même et des hommes modernes. Et la deuxième mention au poète classe l'homme dans le vestibule de l'enfer, c'est-à-dire, un endroit neutre, sans qu'il soit possible de saisir ni le Purgatoire ni le Paradis: « Connaissez-vous Dante ? Vraiment ? Diable. Vous savez donc que Dante admet des anges neutres dans la querelle entre Dieu et Satan. Et il les place dans les Limbes, une sorte de vestibule de son enfer. Nous sommes dans le vestibule, cher ami. » (CAMUS, 1956: 70)

On pourrait citer encore d'autres rapports. Lorsque Clamence se prend pour un « surhomme », on y entend l'écho du personnage nietzschéen de Zarathoustra: « En vérité, à force d'être homme avec tant de plénitude et de simplicité, je me trouvais un peu surhomme. » (CAMUS, 1956, p. 29); puis quand il dit qu'il n'était pas la religieuse portugaise (« Pour moi, en tout cas je n'étais pas la Religieuse portugaise. » (CAMUS, 1956: 51), il fait rapport à la tradition d'un amour baroque souffrant où l'amour-propre n'est pas conscient de soi-même et se projette sur l'autre, ce que l'on voit dans *Lettres d'une religieuse portugaise*. Cela se passe aussi lorsqu'il repousse la chanson *La vie en rose* et le texte *Amour d'Yseult*, qui exaltent l'amour idéal. Un amour qui est exactement le contraire de celui qui porte le juge-pénitent vers ses partenaires.

Selon David Ellinson, dans son texte, « Rhetoric of dizziness », les allusions de Clamence tissent une toile qui invite l'interlocuteur/lecteur à un déchiffrement herméneutique du texte. Autrement dit, au fur et à mesure que le protagoniste évoque plusieurs traditions dans son discours, il installe l'autre dans un malaise, car il lui faut à chaque fois comprendre ces allusions. Ainsi, on se rend compte que ce n'est pas seulement la créature qui est double mais aussi le discours, voire le langage qui le conduit. L'intertexte s'ouvre à des interprétations ambiguës qui se font une sorte de métonymie de la méfiance que l'on doit porter vis-à-vis du langage en tant que moyen légitime d'expression entre les hommes.

Le travail de Camus pour construire ce discours compte sur des voix

qui n'apparaissent pas d'une façon explicite dans le texte. L'étude génétique de *La Chute* montre qu'elle a eu des épigraphes qui ont été enlevées par l'auteur. L'une faisait rapport à Socrate et une autre à l'œuvre *Le Héros de notre temps*, de Mikhaïl Liérmontov⁷. On a aussi assez souvent évoqué des œuvres où le monologue et la thématique se ressemblent beaucoup au texte de Camus, ce sont les cas de *Les derniers jours d'un condamné*, de Victor Hugo, *Notes de sous-sol*, de Dostoïevski, et *Le Bavard*, de Louis-René des Forêts.

Parmi ces références implicites dans *La Chute*, il faut désormais évoquer le rôle de Baudelaire (1821-1867) en tant que l'intertexte le plus ironique de l'œuvre. Selon Ellinson, la voix de ce poète est l'un des *trap-doors* (piège) qui répète une chute constante dans le récit: « *La Chute* is vertiginous precisely insofar as it repeats or falls into dizziness.» (ELLINSON, 1983: 338) Baudelaire apporte au texte un univers double et sombre qui s'unit à l'Amsterdam de Clémence pour prolonger le cercle de vertige du lecteur :

Quotations from Baudelaire's work are not the signs of an intellectual heritage that Camus can interiorize and call his own, but they stand in the *récit* as trap-doors opening into the *abyme* of the poet's most daring literary provocations. (ELLINSON, 1983: 341)

Le critique reprend le concept de rire présent dans l'essai « L'essence du rire » et le poème en prose « Assommons les pauvres » et les approche de certaines scènes de *La chute* comme un moyen de les regarder à partir de Baudelaire. En effet, le rire sur le Pont des Arts révèle la lâcheté du protagoniste, mais il ne l'énonce pas, c'est-à-dire, il ne la nomme pas. De même, lorsque Clémence dit qu'il veut assommer les clochards, il cherche un moyen non-verbal pour exprimer sa décadence. Si on lit l'essai de Baudelaire, on découvre que le rire est une manifestation de la chute de l'homme, son côté démoniaque, l'inverse de son désir d'ascèse⁸. C'est pour cela que Hugo Friedrich le voit comme la loi de l'absurde : « Ces lois de l'absurde sont celles qui contraignent l'homme à « exprimer sa souffrance par le rire » ». (FRIEDRICH, 1999: 57). L'absurde n'est pas encore solutionné et on reste en face à l'insaisissable, autrement dit, l'intertexte se présente comme une répétition de ce qui a été dit avec d'autres mots, mais l'objet n'est pas emprisonné.⁹

Le dandy et le flâneur sont des images sensuelles capables d'illustrer le mouvement pendulaire de Clémence entre l'être et le paraître. Ils s'opposent infiniment à n'importe quelle morale, aussi comme le protagoniste de *La Chute*, qui utilise l'image de l'autre pour manifester son ironie. Plus que le flâneur, le dandy, déjà présent dans « La révolte des dandys », de *L'Homme révolté*, est la manifestation du révolté qui choisit de vivre et mourir devant

7 Selon Jacqueline Lévi-Valensi, la première version de *La chute* avait une phrase de Socrate comme épigraphe : « Jeune Athénien, la vanité transpire par tous tes pores » ; la quatrième s'ouvrait sur une épigraphe de Lermontov : « Un héros de notre temps » est effectivement un portrait, mais ce n'est pas celui d'un homme. C'est l'assemblage des défauts de notre génération dans toute la plénitude de leur développement. » (LÉVI-VALENSI, 1996: 33-34).

8 « Les quelques thèmes baudelairiens peuvent être considérés comme porteurs, variantes, et métamorphoses d'une tension fondamentale que nous désignerons de manière rapide comme une tension entre satanisme et « idéalité ». La tension demeure irrésolue, mais elle présente globalement cette rigueur que chaque poème possède déjà en lui-même. » (FRIEDRICH, 1999: 48)

9 «The word *vertige* enters Baudelaire's critical vocabulary when the inexpressible absolute must be expressed. Its repeated use in the essay on laughter indicates the impossibility of the literary theoretician's desire to imprison conceptually the object of his study: there will always be a dizziness in the original text that the analytical treatise can only repeat. » (ELLINSON, 1983: 343)

le miroir :

Serait-ce à cause d'une certaine fascination que Camus semble avoir pour les miroirs et jeux de reflets telles que le présente son œuvre ? Citons Camus : "Vivre et mourir devant un miroir, telle était selon Baudelaire, la devise du dandy". (GRÉGOIRE & POUSSIN, 2002: 98)

3. CLAMENCE SE FAIT DANDY ET FLÂNEUR : L'INTERTEXTE BAUDELAIRIEN

Le dandy est un personnage qui symbolise la révolte romantique au-delà des poèmes de Baudelaire. Il se distingue des autres par son apparence excentrique, ses habits et ses gestes pour exprimer sa singularité. Selon Camus, la fonction du dandy est d'être toujours en opposition à la société qui essaie d'y trouver une unité de caractère. En effet, le dandy n'a pas d'essence. En tant qu'image de la négation, il provoque les autres avec son *apparence*, puisque ses origines ont aussi été perdues dans le passé comme n'importe quelle morale qui défend l'innocence humaine.

Selon Baudelaire, dans son texte « Le dandy », il s'agit d'un personnage que l'on peut trouver partout, de l'Empire romaine jusqu'aux forêts du Nouveau Monde. Il a un air froid à l'égard des autres et il cache ses souffrances derrière un sourire, mais en même temps se constitue comme partie d'une « caste provocante »¹⁰. C'est un homme riche qui garde une certaine « supériorité aristocratique de l'esprit » qui lui fait éclater : « Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences » (BAUDELAIRE, 1999: 538) :

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous sont participants du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. (BAUDELAIRE, 1999: 537)

Ainsi, si l'on remonte à la mise-en-scène de Clamence face au « public » qui l'entoure, il est possible d'y lire une sorte de dandysme. Pour exister, le protagoniste de *La Chute* a besoin des autres en tant que miroir de ses actions. Comme le dit Camus, si le dandy est seul, il n'est rien :

Sa vocation est dans la singularité, son perfectionnement dans la surenchère. Toujours en rupture, en marge, il force

10 Selon Baudelaire, dans ce travail de « cultiver l'idée du beau dans leur personne », les dandys font attention à chaque détail de leur quotidien. Même la façon dont ils font leur toilette est une manière de discipliner l'âme : « Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère. » (BAUDELAIRE, 1999: 535)

les autres à le créer lui-même, en niant leurs valeurs. Il joue sa vie, faute de pouvoir la vivre. Il la joue jusqu'à la mort, sauf aux instants où il est seul et sans miroir. Être seul pour le dandy revient à n'être rien. (CAMUS, 1951: 76)

Le dandy solitaire est celui qui a remplacé le miroir par les vitrines, c'est le flâneur – quelqu'un qui voit son image sur la vitrine liée à des objets en vente dans les magasins. Il ne se limite pas à voir son propre reflet dans les autres, mais il y voit aussi quelque chose qui le dépasse.

Le flâneur baudelairien apparaît dans *La Chute* pendant les promenades de Clamence avec son interlocuteur : « 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. » (CAMUS, 1956: 16). Cette habitude de marcher dans les rues et de décrire leurs grands paysages avec un ton lyrique est une marque de cet avatar du poète qui se divise entre un étonnement face aux nouveautés modernes et la nostalgie d'un passé classique. Selon Walter Benjamin, dans son œuvre sur Baudelaire¹¹, ce sentiment peut être qualifié comme « ivresse anamnétique » dans laquelle le « je » peint le paysage à partir d'une fusion de deux puissances – l'imagination et la mémoire.

11 Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme.

Clamence se souvient de l'époque où il vivait à Paris, étant un avocat qui jouissait d'une « vie réussie » et décrit la ville avec une mélancolie semblable à celle d'un flâneur. D'abord, il sent la nostalgie et elle évoque les sens réveillés par la couleur du crépuscule, par les sons du fleuve et ainsi de suite. En revanche, la description de ce soir fait réapparaître la nuit du suicide dans la Seine – le souvenir de sa culpabilité :

Vous retournez 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. Ils errent aussi, maintenant, je le sais ! Ils errent, faisant semblant de se hâter vers la femme lasse, la maison sévère... Ah ! Mon ami, savez-vous ce qu'est la créature solitaire, errant dans les grandes villes ? (CAMUS, 1956: 96-97)

4. A FORCE D'ÊTRE UN AUTRE, JE N'EST PERSONNE

Associés à l'image du protagoniste de *La Chute*, le flâneur et le dandy sont des personnages dont l'essence ne se définit pas. Ils ne font que déconstruire les vérités sur lesquelles les autres s'installent. Mais et après?

Qu'est-ce qu'il reste au lecteur dépourvu de ses croyances ? On revient à la « Prière d'insérer » et nous retrouvons la douleur. Chez lui pourtant la douleur est un sentiment qui s'exprime par l'ironie, comme il le note dans son cahier en 1947 :

G. L'ironie n'est pas forcément issue de la méchanceté.

M. A coup sûr, elle ne vient pas de la bonté.

G. Non. Mais peut-être de la douleur, à quoi on ne pense jamais *chez les autres*. (CAMUS, 2006: 1088)

La Chute nous offre quelques images ironiques qui tournent autour d'un vide, c'est-à-dire, l'espace creux qui n'est plus occupé par la morale. L'intertextualité réalise la répétition du sentiment d'ironie du texte. On refait une interprétation à chaque nouvel énoncé auquel Clamence fait référence rapport, à la recherche d'un sens occulte, mais on n'y trouve rien. C'est le résultat d'une frustration ironique qui met en évidence la ruine du langage dans l'après-guerre :

Toute l'ironie de Clamence consiste à affirmer la ruine du langage dans le moment même où il en fait usage, et à renverser les mythes, en leur donnant une signification contraire à celle qu'ils avaient à l'origine. (COUDREUSE, 1999: 84)

Le langage de *La Chute* ne sert donc pas à la communication. Il cache un mouvement de fuite, comme le montre Blanchot dans "La Chute: la fuite". Il s'agit d'échapper aux faux abris, comme les valeurs, les religions, les nationalismes et les moralismes qui font l'épreuve de l'hypocrisie des structures sociales moderne. Mais il est impossible de s'évader de cet univers, de ne pas partager le destin des autres. À force de condamner l'humanité, sa confession finit par ne rien dire :

(...) cette "confession dédaigneuse" qui ne confesse rien où l'on puisse reconnaître quelque expérience vécue, tout ce qui, dans la discrétion classique, sert à peindre l'homme en général et la belle impersonnalité de tous, n'est ici que pour nous faire atteindre la présence de quelqu'un qui n'est presque plus personne, alibi aussi où il cherche à nous prendre tout en s'échappant. (BLANCHOT, 1971: 231)

Tandis que l'on cherche à comprendre les allusions de Clamence, il suit sa fuite : « J'étais absent au moment où je tenais le plus de place. » (CAMUS, 1956: 73). Nous plongeons dans un abyme de références

et nous essayons de nous accrocher, mais il n'y a rien :

Je vivais donc sans autre continuité que celle, au jour le jour, du moi-moi-moi. Au jour le jour les femmes, au jour le jour la vertu ou le vice, au jour le jour, comme les chiens, mais tous les jours, moi-même, solide au poste. J'avais ainsi à la surface de la vie, dans les mots en quelque sorte, jamais dans la réalité. Tous ces livres à peine lus, ces amis à peine aimés, ces villes à peine visitées, ces femmes à peine prises ! Je faisais des gestes par ennui, ou par distraction. Les êtres suivaient, ils voulaient s'accrocher, mais il n'y avait rien, et c'était le malheur. Pour eux. Car, pour moi, j'oubliais. Je ne me suis jamais souvenu que de moi-même. (CAMUS, 1956: 45)

Ainsi, *La Chute* s'intègre à une tradition de monologues qui apportent du « malconfort » au lecteur. Elle lui montre un kaléidoscope de miroirs plein d'expériences absurdes – le Don Juan, le conquérant, le comédien – dont la lumière éblouit les yeux de celui qui le regarde. L'intertextualité montre aussi qu'il s'agit d'un texte en mouvement, qui se reconstruit lorsque l'on remonte à chaque hypertexte qu'il évoque et ironise. Néanmoins, à la fin, la conscience ne peut pas échapper à la douleur promise par Camus. Clamence peut passer ses nuits à Amsterdam, mais au lieu de jouir de la vie de bourgeois, il est désormais un créateur conscient, peut-être le plus absurde et le plus révolté de ces personnages.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELAIRE, Charles. "Le dandy". In: *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1991 et 1999, pp. 535-539.

_____. *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*. Paris : Le livre de poche. Librairie Générale de France, 2003.

_____. *Les Fleurs du mal*. Paris : Gallimard, 2004.

BLANCHOT, Maurice. "La Chute: la fuite". In : *L'Amitié*. Paris : Gallimard, 1971. pp. 228-235.

CAMUS, Albert. *La chute*. Paris: Gallimard, 1956.

_____. *L'Envers et l'endroit*. Paris : Gallimard, 1958.

_____. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.

_____. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942.

_____. *Oeuvres complètes*. Vol. II. Paris : Gallimard, 2006.

COUDREUSE, Anne. *Premières leçons sur La Chute d'Albert Camus*. Paris: Bibliothèque Major. Presses Universitaires de France, 1999.

ELLINSON, David R. *Camus and the Rhetoric of Dizziness: "La Chute"*. *Contemporary Literature*, Vol. 24. N° 3, (Autumn, 1983). pp. 322-348.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GRÉGOIRE & POUSSIN. "L'influence de Baudelaire sur l'œuvre d'Albert Camus". *Revue Symposium*. Summer 2002.

KRISTEVA, Julia. *Semiotiké*. Recherches pour une sémanalyse. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

LABARTHE, Patrick. *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*. Paris : Gallimard, 2000.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. *La Chute d'Albert Camus*. Éditions Gallimard. Paris, 1996.