

## Le dialogue monologué: la présence de l'autre dans *La Chute* de Camus

Anja Pearre

[Communication préparée pour le cours de linguistique de texte de R. Kocourek et présentée dans le cadre des colloques des gradués en novembre 1987.]

Nota: Les chiffres entre parenthèses, précédés d'un deux-points, renvoient aux pages de *La Chute* (Camus 1956, dans la Bibliographie ci-dessous).

### I. Introduction

Dans son roman *L'Étranger* Albert Camus présente un personnage qui se trouve parfois, de manière emblématique, seul "dans le noir, sur le palier" (Camus 1957:51) où il essaie d'interpréter son monde par le "bizarre bruit qui [traverse] la cloison" (idem:61). Brian Fitch signale la situation de l'homme camusien, "toujours de l'autre côté de la porte à travers laquelle les voix des autres lui parviennent pour résonner sourdement dans le vide de sa conscience de soi" (Fitch 1964:213). Cette situation de l'homme, Camus la matérialise dans la structure même d'un roman ultérieur. *La Chute* est un dialogue monologué dont le sous-titre, "récit", ne laisse pas entrevoir l'originalité formelle. Le texte représente le discours direct d'un seul personnage, Jean-Baptiste Clamence, s'adressant pendant cinq entrevues à un touriste dont les mots et les actions ne sont indiqués qu'indirectement. Le lecteur est ramené de temps en temps à la conscience de recevoir l'histoire à travers la cloison d'une voix narrative peu digne de confiance.

Nous nous proposons d'étudier le récit dans plusieurs de ses aspects. D'abord sera précisée l'originalité formelle. Ensuite nous examinerons les moyens verbaux qui tiennent en éveil la conscience du lecteur vis-à-vis de la situation spécifique: il s'agit de documenter les indices de la présence de l'altérité dans le monologue. Troisièmement sera évalué l'apport de cette présence ambiguë pour l'interprétation du récit. Sans aucun doute le "tour de force" technique (Peyre 1988:32) qu'ont admiré les critiques les plus divers, et qui dépend certainement en grande partie de la forme que nous avons signalée, n'est pas un jeu gratuit chez Camus.

Il est essentiel pour les besoins de notre étude d'accepter que le touriste est en effet le destinataire chaque fois que Clamence prend la parole. Les critiques s'accordent là-dessus. Une rencontre fortuite déclenche les conversations (:7); suivent cinq entrevues réparties sur cinq jours; à la fin de chaque jour les deux compatriotes se donnent rendez-vous pour le lendemain (:15, 48, 83, 136); Clamence arrête de parler quand il est seul. Le livre s'achève sur le départ du touriste pour Paris bien que la possibilité d'un retour soit envisagée—"vous reviendrez, j'en suis sûr" (:163).

Nous avons d'ailleurs un commentaire de Camus à propos de la présence implicite: "J'ai utilisé une technique de théâtre (le monologue dramatique et le dialogue implicite) pour décrire un comédien tragique. J'ai adapté la forme au

sujet, voilà tout" (Camus 1965: 1927). Il est moins aisé de démêler si cette présence est réelle ou hallucinatoire à l'intérieur de l'univers fictif de l'oeuvre, mais ce problème ne change pas la visée de notre étude.

## II. L'originalité de la forme

Donnons d'abord quelques précisions. Le narrateur est un ancien avocat parisien qui avait réussi à vivre entièrement à sa guise tout en ayant l'air d'un homme exemplaire. Il était devenu témoin d'un suicide sans porter secours. Affligé d'un sentiment de culpabilité, il abandonne sa vie en France et essaie de maîtriser son angoisse en éveillant le même sentiment de culpabilité chez les autres. Dans *La Chute* il essaie de convertir un Parisien en visite à Amsterdam.

Ce récit est à cheval entre les genres. Il tient du monologue dramatique à la manière de Robert Browning, du roman "encadré" pour ainsi dire, où le narrateur apparaît lui-même, et du roman à lettres. L'innovation dépend d'une différence saisissante: Clamence n'écrit pas, il parle, mais ni à lui-même, ni à nous, ni d'un trait. Un personnage invisible et inaudible pour nous, bien que concrètement réel pour lui, s'interpose. Clamence lui raconte sa vie dans un discours qui est à la fois apologie, confession et plaidoyer.

Les critiques n'ont pas toujours fait attention à ce touriste dont les contours nous parviennent confusément. Mais loin d'être une ombre silencieuse, le touriste a des traits précis, parle, interrompt, pose des questions, manifeste sa surprise (:90), son impatience (:39), sa curiosité (:51), ses connaissances (:20). Il est peu loquace, il est vrai, mais parfois c'est lui qui fait repartir la veine tarie du flot verbal (:135, 48) et au dire de Clamence, c'est le touriste qui le pousse à révéler son secret (:44). Même le "courtois silence" (:76) du touriste fait ressentir son poids dans l'entrevue. Les trous dans le récit s'expliquent par son absence. Et toute sa présence s'indique uniquement à travers les paroles de Clamence. Quel récit pourrait mieux révéler les caractères langagiers du dialogue?

Germaine Brée (1964:104) signale que la forme de ce livre rappelle les *Mémoires écrits dans un souterrain* de F.M. Dostoïevski, et Henri Peyre évoque l'oeuvre russe à propos de la maîtrise formelle de Camus: "Its formal mastery and its complexity have won for it the rank of a masterpiece, not unequal to Dostoyevsky's *Notes from the Underground man* (sic)" (Peyre 1988:33). Un message écrit se différencie cependant nettement d'un discours parlé, et si l'on accepte, avec M.M. Bakhtin, que les genres oraux sont "much more flexible, plastic and free", le glissement entre récit rigoureusement littéraire et discours direct se prête à la révélation de relations plus diverses (Bakhtin 1975:79). Malgré sa présence indirecte, la participation du touriste chez Camus colore plus intensément le récit du point de vue stylistique et langagier que ne le font les correspondants—"gentlemen" indéterminés chez Dostoïevski; leurs répliques sont franchement hypothétiques.

Fonctionnellement cette mise en scène n'est pas sans rappeler la mise en abîme dans les *Faux-Monnayeurs* d'André Gide, où le romancier Edouard analyse à l'intérieur du livre les possibilités théoriques d'un roman à partir des événements décrits par Gide. L'une des significations de la mise en abîme spécifiée par Lucien Dallenbach est la suivante: "Organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-

même, la mise en abîme apparaît comme une modalité de la *réflexion* " (Dallenbach, cité par M. Deguy 1988:126). Dallenbach explique que la propriété essentielle de la mise en abîme "consiste à faire saillir l'intelligibilité de la structure de l'oeuvre" (*ibid*). Nous proposons l'idée que Camus utilise le monologue/dialogue comme organe d'auto-réflexion car cette forme est un commentaire sur la communication de l'homme en général et de l'écrivain en particulier. Comme chez Gide, il s'agit d'une remise en question de la fonction communicative du roman. Ce que veut Gide dans les *Faux-Monnayeurs*, c'est présenter la réalité et l'effort pour la styliser en même temps. Gide indique la difficulté de la tâche en faisant abandonner à Edouard son intention d'écrire le roman tandis que Camus l'indique en voilant la présence de l'altérité, mais dans les deux cas il s'agit de soutenir en même temps une affirmation et une négation de la fonction communicative. Il nous semble que le résultat de cette réflexion est moins paradoxal chez Camus que chez Gide car elle précise les conditions qui soutiennent l'effort communicatif dans une situation apparemment impossible, tandis que Gide présente simplement un oui et un non.

L'anonymat du touriste aussi bien que le flou de son caractère ont été constatés par Yves Reuter, qui suggère que le monologue "réclame le concours du lecteur pour devenir le dialogue, même en puissance, qu'il prétend être" (Reuter 1980:30). Il est cependant difficile de réconcilier l'identification destinataire/touriste/lecteur en tenant à l'esprit les nombreux traits partagés avec Clamence, ce nouvel avatar de l'étranger Meursault. Comme Clamence avant sa "chute", le touriste est avocat parisien (:169); comme lui il est quadragénaire averti et cultivé, dans des circonstances aisées; Clamence l'appelle "saducéen" (:14) pour indiquer, on suppose, l'homme avantagé qui, comme le juge-pénitent, s'inquiète peu de la justice divine ou d'une vie future. Il est possible de soutenir que le touriste est tout simplement le double du narrateur, mais nous préférons le situer entre le lecteur et le narrateur, lien perceptible bien qu'invisible et dont les caractères en disent long sur les intentions de l'auteur.

On pourrait parler d'une relation métaphorique entre Clamence et le lecteur si, avec Arrivé, Gadet et Galmiche (1986:387) on définit la métaphore comme relation d'analogie entre deux termes disparates dont l'un est "intentionnellement choisi pour figurer à la place de l'autre", mais avec une "tension" entre les termes. C'est en effet le cas quand le touriste est entièrement représenté par les paroles de Clamence.

G. Lukács associe le roman à l'effort de maîtriser les souvenirs en les intégrant dans une vision globale du monde. L'incapacité de le faire provoquerait une dissonance foncière, le roman de la désillusion, construit "in accordance with the formal laws of drama, whereas the experiencing subject is a lyrical one" (Lukács 1971:128). Cette perception saisissante suggère la lecture de *La Chute* comme roman de la désillusion au deuxième degré, mélange du genre lyrique (l'expression du narrateur) et du genre dramatique (dialogue implicite) où la dissonance a commencé à miner un élément essentiel: l'autre.

### III. Les mécanismes linguistiques du dialogue

Nous avons indiqué que le récit hésite entre monologue et dialogue. Pendant de longs passages Clamence n'est que narrateur autobiographique. Pour chercher le

touriste, choisissons un passage où sa présence est fortement accusée par des moyens langagiers:

N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours.

Non, ce n'est rien, je frissonne un peu dans cette sacrée humidité. Nous sommes arrivés d'ailleurs. Voilà. Après vous. Mais restez encore, je vous prie, et accompagnez-moi. Je n'en ai pas fini, il faut continuer. Continuer, voilà ce qui est difficile. Tenez, savez-vous pourquoi on l'a crucifié, l'autre, celui auquel vous pensez en ce moment, peut-être? Bon, il y avait des quantités de raisons à cela. Il y a toujours des raisons au meurtre d'un homme. Il est, au contraire, impossible de justifier qu'il vive.  
(:129-130)

Cette citation sert à mettre en évidence plusieurs mécanismes du dialogue tout en donnant une appréciation du style saccadé d'une conversation unilatérale en contraste avec le style élevé et éloquent de la narration. Le *non* et le *ce* du deuxième paragraphe ne s'expliquent pas par ce qui précède: premier indice d'un embrayage. En tant que signe déictique, (le premier) *voilà* a également besoin d'un contexte qui découle de la situation extérieure. La répétition du mot *continuer* avec un possible laps de temps fait appel à un déroulement d'action sans pourtant nécessiter un destinataire. Les interjections *tenez, bon*-(ailleurs dans le livre on trouve *ah, eh, soit, vous savez, à vrai dire*, etc.); les questions: *savez-vous pourquoi?* etc.; la forme impérative *restez encore, accompagnez-moi*; la formule normalement accompagnée d'un geste (*après vous*); l'ellipse de la réplique supprimée, indiquée par *non*; l'usage des pronoms de la deuxième personne—tout ceci accuse la présence du touriste. Nous préciserons les traits les plus importants à l'aide d'autres citations.

La présence du touriste se signale d'abord par trois procédés du langage oral. Les interjections presque dépourvues de sens, surtout par leur contraste avec le style soigné de Clémence, ajoutent l'élément d'immédiateté. Autre indice du dialogue: l'usage des adverbes *oui* ou *non* pour insister. "Oui, je vous dirai de quoi il s'agit... Non, non, je n'ai pas cherché l'île déserte, il n'y en a plus" (:115). Troisièmement, l'apostrophe par des formules conventionnelles accuse la conversation: *monsieur, monsieur et cher compatriote, cher ami, mon cher, cher maître*.

Les pronoms jouent un rôle plus subtil. Le *je* du narrateur se trouve et dans son histoire et dans ses paroles adressées au touriste, et ne constituent donc pas un signe déictique du même ordre que le "voilà" sans explication. Un tiers peut surgir de manière passagère dans le discours au présent: "Oh pardon, madame! Elle n'a d'ailleurs rien compris" (:17). Le passage immédiat de la deuxième (Madame) à la troisième personne (elle) renforce l'impression qu'il s'agit principalement d'un dialogue entre Clémence et le touriste. Une commande au patron du bar n'est évoquée qu'indirectement: "Voilà, j'ose espérer qu'il m'a compris" (:7). Mais le seul emploi de la troisième personne n'est pas interprétable que comme partie du dialogue hors contexte.

Le plus souvent, la présence de l'autre s'annonce par le pronom *vous*:

Vous êtes sans doute dans les affaires?... Vous avez à peu près mon âge, l'oeil 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... Enfin, je vous amuse. (:13)

Particulièrement bien assorti aux besoins de ce dialogue virtuel est le *vous* pronominal en voie d'apparition, si l'on peut dire, dans la forme impérative du verbe: *pardonnez-moi*(:48), *notez d'ailleurs*(:78), *permettez-moi*(:13), *jugez vous-même*(:14). Arrivé et al. (1986:319) citent les "personnes invitées" à faire quelque chose, et dans ce sens la forme de l'impératif anticipe la présence du destinataire. Le plus souvent il s'agit de formules de politesse ritualisées qui manifestent précisément le besoin de contact au lieu de communiquer un ordre. Il y a néanmoins dans le récit de vraies formes impératives qui précèdent l'exécution implicite. "Ah! Avez-vous bien fermé la porte? Oui? Vérifiez, s'il vous plaît. Pardonnez-moi, j'ai le complexe du verrou" (:148).

Le pronom *nous* également implique la présence de l'autre. "On nous apporte enfin notre genièvre" (:12) fait appel au nouvel actant duel au sens greimassien (Greimas 1976:54). "Car nous sommes au coeur des choses" (:19) évoque encore plus la complicité en train de s'élaborer. Mais l'identification judicieusement amenée entre le narrateur et son destinataire aboutit, au-delà du dialogue, à la complicité du lecteur. Le narrateur y insiste lui-même d'ailleurs. "Alors, insensiblement, je passe dans mon discours du 'je' au 'nous', le tour est joué, je peux leur dire leurs vérités" (:162). Cependant il faut noter que le sens de la présence du touriste est affaibli au moment où le pronom à la troisième personne (leur) se confond comme ici avec le touriste, un public anonyme et le *je* du début: je = nous = ils (leur).

Puisque le narrateur—le soi-disant juge-pénitent—balance entre le récit de son passé et l'espèce de plaidoyer fait au présent, le temps des verbes est significatif pour la présence du touriste. Le temps des verbes devient d'ailleurs très littéralement pierre de touche dans les relations entre narrateur et destinataire. "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" (:10). Clamence en déduit que le touriste est un bourgeois, assez cultivé pour reconnaître l'imparfait du subjonctif et assez raffiné pour en être agacé. Ainsi averti, rien de plus raisonnable pour le lecteur que de se pencher sur le jeu de cette temporalité.

Quand il n'est pas utilisé de manière générale, le présent a lieu à Amsterdam en présence du touriste, tandis que le passé a lieu ailleurs et sans lui. Heureusement pour notre enquête, le narrateur prend un ton solennel quelque peu théâtral dans le récit de son passé, ce qui l'amène à utiliser le passé simple. Ce temps littéraire introduit une nuance de distanciation entre les participants et risque d'ébranler l'illusion d'un dialogue direct. Arrivé et al. (1986:480) signalent que le passé simple indiquerait une "séparation entre le *je* de l'énoncé et le *je* de l'énonciation", et que les deux passés, simple et composé, peuvent correctement se rencontrer dans la même phrase. Dans *La Chute*, l'emploi variable du passé nous semble en même temps signaler, comme corollaire, la distance élastique entre Clamence et le touriste.

On ne saurait cependant radicalement associer le passé simple au monologue et le passé composé au dialogue. Arrivé et al. (*idem* :480) citent *L'Etranger* de Camus comme preuve que le passé simple tend à apparaître même malgré l'intention délibérée de l'auteur de rédiger un récit exclusivement au passé composé. En somme, chercher la présence du touriste par le moyen des verbes est impossible sans d'autres appuis.

Pour échapper à une familiarité trop gênante, Clamence peut, à l'occasion, se réfugier dans le passé simple:

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. Je fis ma découverte dans les couloirs du métro. (:141-42)

A chaque transition du passé au présent l'autre surgit dans la conscience du narrateur, et, une fois le sentiment d'intimité partagée, trouble tellement Clamence qu'il termine l'entrevue:

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

Comment? Pardonnez-moi, je pensais à autre chose. Je vous reverrai demain, sans doute. Demain, oui, c'est cela. Non, non, je ne puis rester. (:48)

Ici l'embrayage se fait après un silence indiqué par les points de suspension et qui est interrompu par l'autre. En recommençant, Clamence trébuche, ce qui se traduit par la répétition de *demain* et par l'incompréhension. Mais le trou dans le texte qui suit est un indice même plus important du recul devant la présence de l'autre.

Voici une citation qui montre l'emploi judicieux des deux formes du passé pour avancer et reculer le destinataire. Une femme suicidaire vient de se jeter à l'eau dans le récit du passé:

J'entendis un cri... Je voulus courir et je ne bougeais pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistiblement 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.

Mais nous sommes arrivés, voici ma maison, mon abri! Demain? Oui, comme vous voudrez... Quoi? Cette femme? Ah, je ne sais pas vraiment, je ne sais pas. Ni le lendemain, ni les jours qui suivirent, je n'ai lu les journaux. (:82)

Constatons d'abord que l'événement-clé est raconté au passé simple/imparfait, et que la dernière phrase de la citation hésite entre passé simple et passé composé. L'intercalation au passé composé situe le récit dans son

cadre hollandais, introduit par *mais*. Le signe déictique *voici* souligne le changement d'optique. Revenu à la réalité présente, le narrateur parle immédiatement d'un futur partagé avec le destinataire: "comme vous voudrez", "je vous mènerai", "vous verrez". Le *mais* au début du paragraphe n'est pourtant pas le premier signe de la transition au présent; le passé composé cinq phrases auparavant l'anticipe: "J'ai oublié ce que j'ai pensé alors."

Il est à noter que le présent partagé semble gêner Clamence. Dans l'entrevue de la dernière soirée, la forme du passé simple se trouve sur six pages seulement, et celles-là vers le début. On hésiterait cependant à en conclure que le rapprochement entre Clamence et le touriste fait des progrès indubitables. Nous y reviendrons.

Le lecteur cherche en vain l'imparfait associé souvent au discours indirect libre (Arrivé et al.:237), car Clamence s'adresse toujours directement au touriste sans rapporter un point de vue extérieur.

Nous avons noté déjà que la forme interrogative, hautement visible par le point d'interrogation, parfois indiquée de manière sémantique—*n'est-ce pas, ne trouvez-vous pas*—s'associe à la présence de l'autre dans le texte. Les questions qui réagissent à une intervention supprimée ont manifestement une fonction dialogique. L'ellipse s'accuse le plus souvent par une rectification apportée au contenu précédent. "Paris est un vrai trompe-l'oeil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes. Près de cinq millions au dernier recensement? Allons, ils auront fait des petits" (:11).

Il est souvent difficile de distinguer entre les questions rhétoriques et vraies. La question rhétorique semble sortir du texte qui lui précède et ne nécessite donc aucune remarque elliptique. "Je n'ai plus d'amis, je n'ai que des complices... Comment je sais que je n'ai pas d'amis? C'est très simple, je l'ai découvert le jour où j'ai pensé à me tuer pour leur jouer une bonne farce, pour les punir en quelque sorte. Mais punir qui?" (:87). Ici la première question apporte un élément nouveau qui pourrait s'expliquer par une question de la part du touriste tandis que la deuxième représente un approfondissement de la pensée du narrateur lui-même. C'est le changement qui nous fait envisager la contribution de l'autre.

Nous avons essayé de distinguer les divers mécanismes utilisés par Camus pour interposer un personnage entre le narrateur et le lecteur, personnage discret mais réel au moins dans la pensée du narrateur. La chose la plus intéressante que nous ayons pu relever dans cette enquête est la nécessité de la redondance dans le but de soutenir la réalité de l'autre. La redondance est un caractère normal de la langue, caractère qui s'oppose au "bruit", "l'ensemble du dysfonctionnement qui peut entraver la transmission de l'information" (Arrivé et al.:118). La manifestation écrite de la langue est plus redondante que la manifestation orale (*idem*:119). Mais utiliser des tons, des styles, des niveaux variés écrits et oraux produit du bruit, des décalages subtils qui tendent à annuler la certitude. Une analyse comme celle d'A. Argyros dévoile les impasses logiques dans le récit. "Ultimately, the interlocutor is not merely the inscription of the reader within the novel, he is the postulation of the reader as an interpreter of an undecipherable code" (Argyros 1985:89).

Comme nous avons vu, certains effets remettent en question la réalité du dialogue. Le narrateur se trouve entre deux extrémités: d'un côté il peut faire son récit du passé comme s'il était tout à fait seul; de l'autre il lui arrive de

prononcer chaque mot avec sollicitude à l'intention de son compagnon laconique, l'incitant à parler à son tour. Il y a entre les deux hommes tantôt rapprochement, tantôt éloignement. Au fur et à mesure que la présence du touriste chez Clamence s'affirme ou s'efface, le lecteur perçoit la frontière tremblante entre le récit et la réalité.

#### IV. Interprétation

Si Camus a voulu présenter le touriste comme *alter ego* et disciple du juge-pénitent, pourquoi a-t-il décidé de filtrer sa présence par les paroles de Clamence? C'est d'abord signe d'un dédoublement de la conscience. Si l'Eden est "la vie en prise directe" (:34), alors la chute fausse toutes les relations et même l'examen le plus attentif ne saurait pénétrer les "cloisons" qu'elle érige. M. Blanchot mentionne la lucidité ironique d'une attention clairvoyante portée uniquement vers soi. "Elle juge tout et elle condamne tout—ironiquement, sans sérieux et sans repos, avec cette flamme froide qu'elle a allumée dans le moi" (Blanchot 1970:92). Il nous semble cependant que cette attention nourrie de sa solitude se porte vers l'autre avec une égale urgence, d'autant plus grande qu'elle ne saurait être satisfaite.

La dimension possiblement fictive de tout destinataire devient une obsession du récepteur guettant les bruits derrière la cloison. "Il s'agit de savoir...si le langage n'exprime pas, pour finir, la solitude définitive de l'homme dans un monde muet..." (Camus cité dans Fitch 1964:213). Bakhtin a des choses pertinentes à dire sur la quête du "mot" pour un destinataire:

For the word (and, consequently, for a human being) there is nothing more terrible than a lack of response. Even a word that is known to be false is not absolutely false... Being heard as such is already a dialogic relation... The word enters into a dialogue that does not have a semantic end. (Bakhtin 1975:127)

L'insistance sur l'idée que la fonction communicative n'est pas en premier lieu chargée de signification sémantique nous permet d'envisager avec moins de détresse un récit comme celui de *La Chute*, qui met en doute la possibilité d'un message reçu, peut-être même d'un message envoyé. "Ne sommes-nous pas tous semblables, parlant sans trêve à personne?" (:169).

Michael Bishop souligne le rapport entre l'esthétique de *La Chute* et le gouffre qui sépare les humains, gouffre renforcé par "l'à peu près" du langage: "The aesthetics proper of *La Chute* might reasonably be said to anchor itself in a fundamental divorce separating language from reality and leaving articulation—speech, literature, linguistic communication in all its forms—stranded upon the exterior enveloping membrane of life" (Bishop 1988:147).

D'autres auteurs ont exprimé le besoin primordial d'une certitude abrogée par l'insuffisance de la langue. "Que quelqu'un entende son appel, qu'un seul d'entre eux veuille bien venir se ranger à ses côtés... Pour qu'il puisse se sentir absolument sûr, invincible, pour que puisse triompher la vérité, il lui faut juste cela: un seul témoin" (Sarraute 1963:73). Cette citation—qui ne se rapporte pas



à Camus—traduit bien l'association de l'angoisse de la solitude avec l'urgence du prosélytisme.

Aussi l'auteur nous permet-il d'interpréter l'image double du sourire, vue par Clamence dans le miroir après la chute (voir plus haut), comme indice rationnel de la désagrégation psychique chez le juge-pénitent. Entre le remords, la genièvre et la fièvre, Clamence quête éperdument un frère qui lui parlera à son tour. Curieusement, le touriste représente ce qu'il y a de plus réel pour Clamence et il se sent incapable de supporter cette réalité.

La spatialisation apporte sa dimension à la signification de cette présence. Quand on examine les lieux des rendez-vous pendant les cinq jours, on s'aperçoit que les deux avocats se rencontrent dans un cabaret louche du port d'Amsterdam. Le premier soir leur promenade commune s'arrête devant un pont qui évoque le site de la chute. Le troisième jour le touriste accompagne Clamence jusqu'à sa maison sans y entrer. Le quatrième jour la promenade a lieu sur l'île et le retour en bateau par les limbes d'une mer morte. Le dernier soir, enfin, le juge-pénitent accueille le touriste chez lui. Dans cette ville à canaux concentriques, le touriste s'achemine par étapes lentes et contournées vers l'espace intime du narrateur qui se situe au dernier anneau de l'enfer dantesque, l'enfer des traîtres. Dès le début Amsterdam est présenté comme "l'enfer bourgeois" (:19-20). Il en découle que Clamence est le diable, orgueilleusement solitaire, passionnément désireux de convertir et incapable d'admettre et d'accepter autrui comme son égal. "Je ne peux m'en passer ni me priver", dit-il, "de ces moments où [un de mes interlocuteurs] s'écroule, l'alcool aidant, et se frappe la poitrine" (:165). Mais sa conquête ne se termine pas à l'intérieur du livre.

Alors, racontez-moi 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...  
(:169)

Dans cet enfer où se trouve le juge-pénitent, les mots du touriste ne sauraient pénétrer que dans la mesure qu'ils sont identiques aux siens. L'enfer, c'est le remords, la solitude, surtout l'ennui. Mais dans cet univers où rien n'est assuré, Jean-Baptiste Clamence, *vox clamantis in deserto*, est-il aussi le prophète d'un messie futur dont l'avènement s'annonce?

## Y. Conclusion

L'étude linguistique de la présence de l'autre s'identifie à celle des signes du dialogue qui jalonnent le récit intercalés dans un monologue au style élevé. Pour nous l'intérêt de *La Chute* réside dans le mélange de deux genres, deux styles, deux états d'esprit. C'est le rapport ambigu avec le monde qui est précisément le sujet de ce livre, et les mécanismes langagiers du discours facilitent et approfondissent la lecture du point de vue littéraire et philosophique. Est-ce que la communication est possible? La conclusion du critique Argyros est la suivante: *La Chute* "is a refracted confession which denies the reader access to that phantasmagoric, textually constituted exterior whereby he habitually gauges his position"

(Argyros:78). Les preuves qu'amène Argyros pour prendre à la lettre le "heureusement" final de Clémence sont donc minées d'avance.

Il n'est pas possible cependant de mettre en doute le fait que Clémence croit s'expliquer à un témoin, et qu'il espère finalement l'avoir convaincu. La mise en scène camusienne laisse au récepteur hypothétique dans le récit la tâche de prouver qu'il existe après la fin. Quelle meilleure manière d'utiliser les ressources douteuses de l'univers clos littéraire pour assurer au récepteur une réalité dans le monde. L'irréalité même du touriste dans le dialogue protège sa qualité transcendante. En conclusion, tout en admettant la déconstruction textuelle qui s'opère dans *La Chute*, nous soutenons que la présence ambiguë du touriste crée un vide qui assure la possibilité de communication entre l'oeuvre littéraire et le monde réel.

### BIBLIOGRAPHIE

Nota: Les chiffres entre parenthèses, précédés d'un deux-points, renvoient aux pages de Camus 1956, ci-dessous.

- Argyros, Alex. 1985. *Crimes of narration—Camus' La Chute*. Toronto: Paratexte.
- Arrivé, M., F. Gadet, et M. Galmiche. 1986. *La grammaire d'aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique française*. Paris: Flammarion.
- Bakhtin, Mikhail. (1895) 1975. *Speech genres and other late essays*. V.W. McGee, trans. C. Emerson and M. Holquist, eds. Austin: University of Texas Press.
- . 1981. *The dialogic imagination*. M. Holquist, ed. Austin: University of Texas Press.
- Bishop, Michael. 1988. The compulsion of the minimal: the aesthetics of *La Chute*. Pp. 145-151 dans: B. Knapp, ed. *Critical essays on Albert Camus*. Boston: G.K. Hall.
- Blanchot, Maurice, (1956) 1970. La confession dédaigneuse. Pp. 91-7 dans: *Les critiques de notre temps et Camus*. Présentation Lévi-Valensi. Paris: Garnier.
- . 1988. The fall: the flight. Pp. 140-145 dans: *Critical essays on Albert Camus*. B. Knapp ed. Boston: G.K. Hall.
- Brée, Germaine. 1964. *Camus*, revised edition. Rutgers: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Brée, Germaine, et Margaret Guilton. (1957) 1962. *The French novel from Gide to Camus*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Camus, Albert. (1942) 1957. *L'Étranger*. Paris: Gallimard. NRF Collection Livre de poche.
- . 1956. *La Chute Récit*. Paris: NRF Gallimard. 170 p.
- . 1965. *Essais*. Paris: Gallimard, Pleiade.
- Crochet, Monique. 1973. *Les mythes dans l'oeuvre de Camus*. Paris: Editions universitaires.
- Cruikshank, J. ed. 1962. *The Novelist as Philosopher. Studies in French Fiction*. London: Oxford University Press.

- Deguy, Michel. 1988. *La poésie n'est pas seule*. Paris: Seuil. Collection Fiction et Cie.
- Dostoïevski, F. 1946. Notes from the Underground. Pp. 320-419 dans: *Great Russian Short Stories*. A. Yarmolinsky, ed. New York: MacMillan.
- Fitch, Brian T. 1964. *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*. Paris: Minard. Lettres Modernes.
- Gide, André. 1925. *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard. Collection Livre de poche.
- Greimas, A.J. 1976. *Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques*. Paris: Seuil.
- Knapp, Bettina, ed. 1988. *Critical essays on Albert Camus*. Boston: G.K. Hall. Collection Critical essays on world literature.
- Lukacs, Georg. (1920) 1971. *The theory of the novel*. A. Bostoch, transl. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Peyre, Henri. 1988. Présence de Camus. Pp. 15-36 dans: *Critical essays on Albert Camus*. B. Knapp, ed. Boston: G.K. Hall.
- Reuter, Yves. 1980. Texte/idéologie dans *La Chute* de Camus. Paris: *Archives des Lettres Modernes* 187.
- Sarraute, N. 1963. *Les fruits d'or*. Paris: Gallimard.

A.P.