

Le pont traversé Remarques sur *La Chute de Camus*.

Le récit de Camus s'ouvre sur le signe du manque. Dans le bar d'Amsterdam où Clamence boit un verre de genièvre, l'une des toutes premières paroles qu'il adresse à ce compagnon de hasard qui, durant quelques heures, sera l'auditeur muet de sa confession, est pour lui désigner au mur, l'existence d' « un rectangle vide qui marque la place d'un tableau décroché » (1748)¹. Tableau décroché comme la vie même de Clamence depuis qu'il a quitté pour Amsterdam sa vie d'avocat parisien, couvert de femmes et de prestige, depuis qu'il a décroché d'une certaine plénitude plastronnante. Mais place vide également comme celle que son interlocuteur de hasard ne cessera d'occuper pour nous tout au long du récit, puisqu'il ne cessera pour Clamence – dans une relation très savante de séparation et de proximité convoitée – de n'être guère qu'un « vous », et pour nous une forme absente, une écoute passive et muette, avant que le narrateur ne l'invite à parler à son tour, pour combler – mais ce sera hors écrit – ce vide par une parole seconde qui viendra redoubler la sienne et sera peut-être moins une réponse, nous le verrons, qu'un écho spéculaire à ce premier récit : une confession en miroir.

Ce creux inaugural, sans doute sera-t-il rempli par la parole surabondante de Clamence, mais ce ne sera jamais qu'une présence que déséquilibre une absence de vérité. Car ce que nous dit aussi bien la peinture, c'est que le portrait que le narrateur va faire de soi est placé sous le signe du simulacre, et de la « méfiance » dont fit preuve « le maître de céans » quand il a reçu et cédé le tableau. Le protagoniste d'ailleurs ne s'en cache pas, qui se dit comédien. Sa parole sera celle d'un homme qui s'avance masqué : « Je ne vous ai pas dit mon vrai nom » (1484). A quoi joue-t-il pourtant ? À se dire dans un irrépissable besoin de se livrer comme si un discours soudain débondé s'écoulait sans pouvoir s'interrompre, comme s'il avait besoin d'être enfin pris pour ce qu'il est – non pour se révéler et être cru, mais d'abord pour être jugé : « Quant à moi... Eh bien, *jugez* vous-même » déclare très tôt Clamence (1480. Je souligne). Mais l'auditeur ne jugera rien, et le silence sera la seule réponse à la « confession dédaigneuse »² de cet homme *brisé*.

S'il fallait dégager la plus simple nervure de ce récit retors et très savamment composé, le plus juste serait de dire qu'il raconte l'histoire d'une faille, de l'intime fêlure d'un être dont le bonheur fut longtemps de s'aimer, c'est-à-dire de coïncider de manière parfaitement narcissique avec soi – dans l'indifférence masquée pour les autres. Il se souvient de s'être fait, dans sa vie antérieure d'avocat, le spécialiste des « nobles causes ». Ce n'était cependant pas par une sorte de compassion spontanée pour autrui qu'il plaiderait, mais d'abord pour soi-même et « la satisfaction de [s]e trouver du

bon côté de la barre » (1484). Et la séparation d'avec soi-même qu'éprouve maintenant le narrateur trouve son expression la plus forte dans l'ironie que son Je présent témoigne pour ce Je passé – distance qui vient sans cesse manifester la défiance que Clamence a conquise face à ce qu'il était comme à ce qu'il est devenu. Ce qu'il convoitait naguère, c'était de s'élever à la hauteur du saint qui prend sur soi toute la misère du monde, et se *plait* à aider un aveugle, faire l'aumône au mendiant, ou bien encore céder sa place dans l'autobus. Mais un saint perversi qui, au dévouement désintéressé aussi bien qu'à l'humilité partagée, substituait la vanité de se savoir unique, si supérieur aux autres qu'il se croyait *élu*, et pour le reste se montrait cuirassé d'une assez forte indifférence pour oublier jusqu'aux offenses. Un imposteur, finalement, qui accepte d'être pris pour ce qu'il n'est pas, mais ne sait pas encore qu'il ne l'est pas, assez dissimulateur pour être « profondément content de lui-même sans le montrer autrement que par une sociabilité heureuse » (1489).

C'est pourquoi le masque ne pouvait être brisé que par lui-même, *du dedans*, et le drame de Clamence, le tragique si l'on veut de son récit, tient à la disruption de ce qu'il aimait le plus au monde : son image. La brisure qui un jour le sépare de lui-même ne procède pas de la dérision d'autrui qu'il n'entendra qu'*après* : « l'univers entier se mit à rire autour de moi » (1516). Le rire qu'il entend d'abord un beau soir d'automne sur le pont des Arts ne vient de nulle part ; il ne lui est pas adressé, et cependant, rentré chez lui, « mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double... » (1495). Et ce rire bientôt intériorisé en autodérision sur ses discours et sur ses plaidoiries, n'est que l'écho différé d'un autre événement fondateur, deux ou trois ans plus tôt, quand traversant le pont Royal, il entend – mais sans lui porter secours – le cri d'une femme qui vient de se jeter dans la Seine. Et cette indifférence à la détresse, tout se passe comme si le rire dévastateur perçu plus tard n'en était que le châtement différé, déplacé sur un autre pont.

Il a donc suffi d'un pont traversé pour que la vie de Clamence bascule de la fausse innocence au remords de la faute, elle-même redoublée d'un plus lointain souvenir encore qui ne sera révélé qu'au tout dernier chapitre – faute originelle et longtemps oubliée – puisque dans un camp de prisonniers le narrateur a bu l'eau destinée à l'un de ses camarades mourant, en se persuadant – car déjà il se préférait – que les autres avaient besoin de lui plus que de celui qui allait périr. Séparé de lui-même, et du même coup des autres, Clamence ne peut alors que rechercher une nouvelle communauté avec autrui, et ce sera la communauté négative du ressentiment. Puisqu'il se sent coupable, il faudra donc que tous le soient : « Je m'accuse, donc nous sommes coupables » est donc son nouveau Cogito, mais dans cette fausse communauté qui n'a pour but que de lui permettre encore d'être au-dessus de ceux qu'il juge, c'est la solitude qu'il a gagnée, et qui perce amèrement vers

la fin du récit derrière les déclarations d'un bonheur illusoire et joué. Si l'on songe alors que le parcours de Camus – comme d'ailleurs celui de Rambert dans *La Peste* – marque le passage d'une éthique trop singulière à la transparence convoitée d'une communauté véritable, on mesure aisément à quel point le livre semble peu camusien et à quel point le récit prend à rebours, en profondeur, toute autobiographie de l'auteur.

Car son existence fait passer Clamence d'une fausse communauté à une vraie solitude. Son bonheur, néanmoins, trouvait sa source dans la même absence de lucidité que *Le Mythe de Sisyphe* désigne comme l'innocence de l'être au monde avant qu'il ne découvre l'absurde : « Oui, peu d'êtres ont été plus naturels que moi », reconnaît d'ailleurs le narrateur (1489) ; mais il était déjà coupable sans vouloir le savoir, et l'aveuglement seul voilait son absence d'innocence. Et si l'absurde est pour Camus un divorce extérieur lucidement constaté entre l'être et le monde, la brisure chez Clamence est celle d'une lucidité intérieure qui bientôt l'appellera à se voir tel qu'il est. Par cette distance conquise, il peut se raconter désormais comme un autre, sans savoir même s'il fut vraiment cet autre qu'il évoque, et le passage est en effet celui de l'inconscience à la conscience, et d'un temps vécu dans un éternel présent répété à l'historicité peu à peu découverte de sa propre existence. Il n'est donc pas indifférent de se souvenir ici qu'aux toutes dernières pages du *Mythe de Sisyphe*, Camus brosse le triple portrait de Don Juan, du comédien et du conquérant dont le bonheur s'affirme dans le périssable, c'est-à-dire dans une plénitude simplement répétée comme telle. Tel est bien le portrait de Clamence, comédien lui-même, et qui nous avoue par ailleurs : « Je cherchais seulement des objets de plaisir et de conquête » (1505). D'une certaine manière, Clamence était camusien par son refus de la séparation, mais son attention aux autres était feinte ; il demeure encore camusien par le sens de la communauté qu'il manifeste une fois le pont des Arts traversé : mais celle qu'il convoite désormais, derrière la fausse transparence d'une culpabilité partagée, vient établir entre les êtres toute l'opacité d'un jugement qui éloigne. À la pure luminosité méridienne, Camus n'a donc pas sans raison substitué les brumes d'Amsterdam – un pays dont le protagoniste est condamné à percevoir le négatif : « Voyez, à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite, la grève livide à nos pieds [...]. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux ? Pas d'hommes, surtout pas d'hommes ! Vous et moi, seulement, devant la planète enfin déserte ! » (1512).

On comprend mieux alors pourquoi le récit de Clamence ne peut pas être une confession sincère. Devenu méfiant vis-à-vis de lui-même, il peut sans doute éprouver le désir de vraiment se livrer dans un souci de communication pleine ; mais comment dès lors pourrait-il fait subitement confiance à quiconque ? L'authenticité de sa parole est seulement d'affirmer

l'inauthenticité, et d'abord celle même de ce beau langage dont il a le goût, sans ignorer que « le style, comme la popeline, dissimule trop souvent de l'eczéma » (1478). L'échec même de la confession était inscrit dans ces prémisses. La vérité à laquelle il aspire ne peut que se livrer voilée, et comme prise dans la comédie, qui n'a pas cessé, de son être même, puisqu'il ne veut pas tant être jugé qu'amorcer lentement la confession de son auditeur afin de le juger à son tour – et ce seront à peu près ses dernières paroles : « Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine » (1551). Car Clamence, loin de se le cacher – et c'est là justement sa lucidité – travaille à n'être pas cru pour conserver son ascendant dans la défaite : « Il est bien difficile de démêler le vrai du faux dans ce que je raconte » (1537).

Comment lire alors ce récit ? J'ai tenté de montrer ailleurs³ que le pacte de lecture que Camus théorise de loin en loin, relève d'une « esthétique de l'échange » : ne rien écrire qui puisse entraver le plain-pied de l'auteur au lecteur. Dans cette perspective, la stratégie d'évitement de Clamence peut certainement troubler, comme la méfiance de l'auditeur que lui-même travaille, on vient de le voir, à susciter, et qui ne peut être que la nôtre même. Mais l'habileté du texte de Camus est que pareille méfiance dans l'ordre de la vérité, se double d'une forme, non de confiance, mais plutôt de connivence. Et c'est tout le mystère de l'incipit qui sera peu à peu levé. Pourquoi, subitement, cette confession à un inconnu rencontré dans un bar ? Tout porte à croire ici que c'est un autre moi que d'emblée Clamence a reconnu, et que la scène de la rencontre prend cette même dimension existentielle qu'il avait déjà éprouvée quand son sourire, face au miroir, était devenu double. Et de loin en loin s'inscrivent dans le texte quelques signes de complicité : l'auditeur est assez cultivé pour reconnaître les imparfaits du subjonctif, pour comprendre les allusions à Dante, avant que le lecteur ne découvre qu'il est avocat comme Clamence l'était. Face à soi et pourtant dissocié de soi-même par cette duplicité, c'est encore à soi que va s'adresser le narrateur, dans une relation spéculaire qui suppose que son double ici encore soit une pure image – et par conséquent qu'il se taise, et du même coup maintienne également une relation d'extériorité dès lors que Clamence, et depuis longtemps, ne coïncide plus avec soi. Et si le lecteur, à son tour, ne peut que se sentir étranger à cette complicité spéculaire, cette exclusion à son tour prend sens, si elle vient *in fine* contresigner la solitude du narrateur : « Je n'ai plus d'amis » (1513). Le récit ne nous est pas adressé (si nous nous y retrouvons, Clamence aurait gagné) : il nous est simplement destiné, et la séduction de ce comédien nous retient.

L'étrangeté de son récit, néanmoins, est qu'une mémoire gorgée et comme surchargée de souvenirs ouvre ici ses écluses, que Clamence désormais se souviennent quand naguère, et tout à l'inverse, son indifférence supérieure était contresignée par ces oublis qui scandent le texte. S'il évoque par exemple une

liaison d'abord médiocre, c'est pour ajouter aussitôt : « J'oubliai bien vite la personne » (1508) – personne qu'il retrouve pour une liaison cette fois plus tumultueuse qu'il raconte avant de conclure : « Depuis, je l'ai oubliée » (*Ibid*). Et le passé composé est étrange, qui dit l'oubli encore présent, au moment même où le récit le contredit, comme si Clamence était encore un instant celui qu'il n'est plus, comme si le travail de la mémoire lui était douloureux : « Continuer, voilà ce qui est difficile » (1532). Camus nous en avait prévenu dans *Noces* : « Ce n'est pas si facile de devenir ce qu'on est, de retrouver sa mesure profonde⁴ » Et tout se passe ici comme si la difficulté était bien d'abord de remonter par la mémoire jusqu'à la première faute, de reconstruire contre l'oubli l'amère vérité de son destin. C'est pourquoi le récit de Clamence ne cesse pas de travailler sur le conflit entre le retour heureux de ce qu'il était – la nostalgie revient de loin en loin –, l'ironie à l'endroit de ce qu'il paraissait, et le souvenir malheureux de ce qu'il devint quand il n'oublia plus : « J'ai plané jusqu'au soir où... Mais non, ceci est une autre affaire et il faut l'oublier » (1490). Oublier, c'est d'une certaine façon être encore celui qu'il était : « J'ai pensé un peu à ce rire, pendant quelques jours, puis je l'ai oublié » (1497) ; se souvenir, c'est accepter vraiment d'être celui qu'il est devenu dans la sombre fidélité à sa première faute. Le mal-être de la mémoire inquiète qui le définit dans le présent du récit prend à rebours le bien-être passé. L'oubli, parce qu'il efface, est le premier signe de la coïncidence perdue avec soi-même, quand le souvenir tout au contraire divise, met face à face le présent et le passé : « Avec quelques autres vérités, j'ai découvert ces évidences peu à peu, dans la période qui suivit le soir dont je vous ai parlé. Pas tout de suite, non, ni très distinctement. Il a fallu d'abord que je retrouve la mémoire. » (1500).

En traversant le pont des Arts, Clamence est passé du côté du souvenir qui s'interpose et vient peu à peu faire écran entre soi et soi : « Peu à peu, la mémoire m'est cependant revenue. Ou plutôt je suis revenu à elle, et j'y ai trouvé le souvenir qui m'attendait » (1501). Son récit peut alors n'être plus que la lente remontée vers la première faute, et l'aveu ne peut en être fait qu'à la fin du livre, quand le narrateur est enfin descendu au plus profond de ce que l'oubli avait enfoui. Tout se passe donc comme si le récit de Clamence ne faisait que redoubler vers l'extérieur, et a *posteriori* pour son auditeur qui n'est guère, je l'ai dit, qu'un autre soi-même, ce qui longtemps sans doute n'a été qu'une lente anamnèse intérieure. Comme l'oubli naguère, la comédie de la fiction et du mensonge n'est qu'une manière d'éviter et d'envelopper le souvenir comme un obstacle douloureux que la parole finit par *découvrir*. Ainsi, de « cette aventure que j'ai trouvée au centre de ma mémoire et dont je ne peux différer plus longtemps le récit, malgré mes digressions et les efforts d'une invention à laquelle, j'espère, vous rendrez justice » (1510). Et comme Des Grieux dans *Manon Lescaut*, le narrateur revit suffisamment ce qu'il

évoque pour que son récit porte en lui l'émotion passée et fragilise dans son être même celui qui le profère. La vérité du corps est alors bien plus authentique que celle du discours, et si vers la fin du livre le lecteur ne croit pas au bonheur avoué par Clamence, c'est que la chute est devenue physique, comme un malheur somatisé : « Oui, je crois bien que c'est alors que tout commença. / Mais ce soir, non plus, je ne me sens pas en forme. J'ai même du mal à tourner mes phrases » (1497).

Le tableau décroché peu alors faire retour dans les dernières pages, comme si l'absence qu'il signifiait d'abord était redevenue présence, signe de plénitude – mais une plénitude usurpée. Clamence, sans doute, n'a pas cessé de remplir le texte de sa parole surabondante, et ce qu'il a d'une certaine manière comblé, c'est le vide de son existence, la distance qui s'était lentement creusée en lui-même et que son récit a réduite, comme on peut *réduire* une fracture : il s'est rapproché de ce qu'il était. Et si nous apprenons que le tableau est un panneau de Van Eyck intitulé *Les Juges intègres*, qu'il a été volé par un des habitués du bar, et que l'original, au musée, a été remplacé par une copie, – l'essentiel est bien la raison pour laquelle Clamence a choisi de ne pas le restituer : parce que « personne ne saurait distinguer la copie de l'original et qu'en conséquence nul, par ma faute, n'est lésé » (1542). Non lésé, sans doute – c'est encore la fausse transparence – mais cependant trompé sans savoir en quoi, comme l'auditeur même d'un narrateur qui ne sait plus s'il raconte sa vie ou la reconstruit. Clamence peut ainsi contempler chaque jour la figure d'une *intégrité* qui annule sa propre séparation, mais dans le simulacre offert par l'imitation d'une peinture, et se savoir en la regardant coupable de recel. Juge-pénitent lui même, il voit pour une part dans le passé du tableau son double honnête et innocent. Il regarde ces figures muettes comme il s'est adressé à la muette présence de son interlocuteur devenu peu à peu son double. Il ne lui reste plus alors qu'à l'inviter à se raconter lui aussi, dans l'espoir que par sa parole il se révèle *également* coupable. Alors peut-être s'établira une vraie connivence sans que s'efface pour le lecteur, qui n'entendra pas la réponse, le sentiment que cet appel à l'autre, derrière les rodomontades de Clamence, est un dernier signe de détresse : « Il est trop tard, maintenant, il est toujours trop tard » (1551).

Michel Jarrety

Notes

¹ Toutes les références renvoient au volume, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, procuré par Roger Quillot dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1962.

² C'est à ce titre de Breton que recourt Blanchot pour intituler l'étude qu'il fait paraître dans le *N.N.R.F.* de déc. 1956, et qui sera reprise dans *L'Amitié*, Gallimard, 1971, sous le titre : « La chute : la fuite ».

³ *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, PUF, coll. « Perspectives littéraires ». 1999.

⁴ *Essais* Bibliothèque de la Pléiade, éd. Roger Quillot, p. 56.