

Lissa Lincoln  
American University of Paris



**Résumé :** Réflexion approfondie sur les rapports, dans l'œuvre de Camus, entre essai philosophique (notion de révolte et d'absurde) et création littéraire (l'Étranger, la Peste, les Justes, Caligula, la Chute etc.). Après toutes les caricatures qu'on a pu donner de la pensée camusienne ( Sartre, Jeanson, Foucault et Brochier, entre autres), l'auteur développe une analyse très solidement argumentée tendant à montrer, avec bonheur, que Camus se maintint volontairement en dehors des débats théoriciens des décennies ayant fait suite à la seconde guerre mondiale, et notamment ceux concernant la « littérature engagée » dont Sartre fut l'inspirateur incontesté. Cette attitude de Camus lui valut bien des avanies. Foucault, par exemple, y vit l'expression d'un « humanisme mou ». En réalité, l'auteur de l'article montre clairement que le souci constant de Camus fut surtout de ne pas basculer dans le travers d'une construction théorique débouchant en fin de compte sur un système aussi pernicieux que celui qu'on envisageait de détruire. L'impossibilité de « trancher » excluait, pour lui, toute tentative de division du monde en justes et injustes. Tant dans ses essais que dans son théâtre, ses romans et le reste de son œuvre, Camus a essayé de comprendre son temps en évitant tout discours justificateur stigmatisant. Ce qui est juste, en effet, s'oppose à quelque chose qui dépasse le cadre strictement juridique.

**Mots-clés :** Droit, Nature, Système, Valeur, Justice

**Synopsis:** In depth reflexion on the relationship between philosophical essays (notions of revolt and the absurd) and literary creation (l'Étranger, la Peste, les Justes, Caligula, la Chute etc.). After all the caricatures of camusian thought ( Sartre, Jeanson, Foucault et Brochier, among others), the writer has developed a well argued analysis about how Camus voluntarily kept himself out of theoretical debates during the decades that followed the second world war, especially those concerning "committed literature" or "literature engage" that Sartre most incontestably inspired. This attitude cost Camus dearly. Foucault, for example, saw this as "weak humanism". Actually the writer clearly shows the constant care Camus took not to fall prey to the theoretical constructions which finally culminated into a system that was as pernicious as the one it was trying to destroy. The impossibility of an abrupt closure, excluded any attempt to divide the world into the just and the unjust. In his essays as much in his theatre, in his novels as in the rest of his work, Camus tried to understand his times by avoiding all justificatory or stigmatizing discourse. What is just in fact is up against something which goes beyond the strictly juridical.

**Key words:** law, nature, system, value, justice.

L'œuvre d'Albert Camus est traditionnellement associée à une certaine conception de la littérature : le travail de réflexion qui l'accompagne sous forme d'essai semble ainsi devoir se réduire à une explication du « message » que l'œuvre proprement littéraire se chargerait de faire passer. *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté* donneraient alors les thèmes directeurs (l'Absurde et la Révolte) du travail de création romanesque. Image classique, mais non moins dominante, de l'écrivain d'après-guerre, dont Jean-Paul Sartre fit la théorie<sup>1</sup> et que le Nouveau Roman se chargea d'enterrer. Camus serait ainsi un écrivain tout à fait représentatif de son époque et de ses grands thèmes : l'existentialisme, l'humanisme, la littérature engagée. Un écrivain solidaire des autres hommes - ceux qui n'ont pas droit à la parole. Mais, cette image commode, qui sert souvent de présupposé aux commentaires critiques, vient buter sur un obstacle de taille : comment associer l'idée de l'absurde et du refus de système avec le travail de donation de sens que constituerait une œuvre romanesque de ce type? Comment concilier l'image d'un Camus romancier « à messages », « donneur de leçon », avec son refus obstiné de sacrifier à un quelconque dogme? Non seulement Camus a rejeté cette solution, mais il a théorisé son refus en en faisant le danger le plus menaçant pour une Révolte toujours susceptible de virer à la Révolution et à la Terreur. Comment concilier une étiquette de moraliste du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> avec l'auteur qui voyait dans toute morale la voie directe vers la tyrannie<sup>3</sup> ?

À vrai dire, une réponse facile permet habilement de s'épargner une lecture attentive de l'œuvre de Camus : sa révolte n'aurait été qu'une façade destinée à masquer un dogmatisme profond, un « humanisme », qu'il n'aurait été tout simplement pas capable de penser pleinement. En d'autres mots, la Révolte et l'Absurde, lieux communs de la pensée d'après-guerre, auraient servi d'alibi pour éviter une réflexion sur le rapport de la littérature à l'engagement que l'écrivain n'aurait pas été en mesure de théoriser.

On reconnaîtra la caricature d'un Camus philosophe pour classes terminales<sup>4</sup>, tout juste excusé de ses insuffisances théoriques par son indéniable génie romanesque. Or, le plus surprenant est de constater que ceux qui veulent aujourd'hui défendre Camus contre cette image, sacrifient aux mêmes présupposés en supposant que Camus aurait été un bon théoricien. Au bilan la question reste entière : comment concilier l'image de l'auteur à thèses et le créateur qui déclare vouloir toujours vivre dans la tension : « La pensée révoltée ne peut donc se passer de mémoire : elle est une tension perpétuelle<sup>5</sup> » ?

De fait, la question n'est pas tant de savoir si Camus était ou non un grand théoricien, si la Révolte et l'Absurde ont été des prix payés à l'idéologie d'une époque, que de savoir comment un écrivain se rapporte à son œuvre - étant bien entendu que ce rapport passera par les cadres qui sont ceux de son époque. Comment, en d'autres mots, sont associés chez Camus un travail de création romanesque, une réflexion sur la condition humaine et une certaine idée du rôle de l'écrivain? Il me semble que la notion selon laquelle la création littéraire est chargée de « représenter » un certain nombre de thèses philosophiques sur l'existence est précisément la conception que Camus combat. Reste à savoir comment.

En parcourant attentivement son œuvre, on s'aperçoit que Camus, loin de défendre tel ou tel système de valeurs, utilise le matériau littéraire pour mettre ces systèmes en tension. Un simple coup d'œil sur les œuvres montre qu'un thème joue un rôle prédominant dans cette mise en tension : ce thème, ce n'est ni la révolte ni l'absurde, mais la justice, ou plus simplement la question de savoir ce qui est juste. Il suffit d'évoquer quelques œuvres majeures pour souligner cette préoccupation pour ce que

j'appellerai la question du juste : *L'Étranger*, dont l'intrigue tourne autour d'un meurtre et d'un procès presque caricatural du condamné « simple » qui paraît incapable de se défendre dans un système judiciaire entièrement fondé sur les apparences « normales » ; *La Peste*, où toute une population se trouve sous le joug d'une ennemie envahissante dont l'assaut est aussi injustifiable qu'impitoyable, soulevant ainsi la question de la « mort des innocents ». Sans parler des pièces de théâtre les plus célèbres : *Les Justes*, dont les personnages centraux cherchent désespérément à justifier leur révolte meurtrière contre la tyrannie brutale de la Russie tsariste, et *Caligula*, description d'un univers de terreur, où règne un pouvoir absolu soutenu par une conception de la justice monstrueusement logique. Mais il y a une œuvre en particulier qui indique l'intérêt que porte Camus à cette question : il s'agit, bien entendu, de *La Chute*. Son thème central est le problème du jugement, et le monologue du personnage unique, ancien avocat devenu « juge-pénitent », pourrait être considéré comme l'incarnation d'un réquisitoire.

### 1. La question du juste

Ce thème s'avère très complexe chez Camus, car, en examinant ses occurrences de plus près, on se rend compte qu'il ne s'agit pas simplement de la défense d'une notion, la Justice, par rapport à la notion opposée. Ou d'une tentative de justifier ses propres idées sur ce qui est juste et ce qui ne l'est pas. L'intérêt de Camus semble relever d'un objectif plus nuancé.

En fait, la justice traditionnelle est identifiée dans l'œuvre camusienne comme un système d'exclusion, directement lié à un désir de pouvoir et fondé sur la normalisation, de ceux qui sont « écartés », « marginalisés », par rapport aux exigences de la norme. « À nouveau, on confie donc la justice à ceux qui, seuls, ont la parole [...] les puissants <sup>6</sup> ». On connaît bien la préface célèbre où Camus dit :

“J’ai résumé *L'Étranger* il y a longtemps, par une phrase dont je reconnais qu'elle est très paradoxale : « Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort ». Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu<sup>7</sup>.”

Camus se méfiait des discours justificateurs. Pour lui, la détermination à se justifier dans toutes ses actions, surtout ses crimes, est même ce qui distingue l'homme moderne de ses prédécesseurs. Il écrit dans *L'Homme révolté* :

“Nos criminels ne sont plus ces enfants désarmés qui invoquaient l'excuse de l'amour. Ils sont adultes, au contraire, et leur alibi est irréfutable : c'est la philosophie qui peut servir à tout, même à changer les meurtriers en juges.

Heathcliff, dans *Les Hauts de Hurlvent*, [...] n'aurait pas l'idée de dire que [l]e meurtre est raisonnable ou justifié par un système<sup>8</sup>.”

Ainsi, que ce soit dans son œuvre littéraire, ou dans ses essais philosophiques, le propos de l'écrivain est, selon ce qu'il a dit à propos de *L'Homme révolté*, « une fois de plus, d'accepter la réalité du moment, qui est le crime logique, et d'en examiner précisément les justifications<sup>9</sup> » (c'est nous qui soulignons). Et Camus de préciser : « ceci est un effort pour comprendre mon temps ». L'aspect particulièrement intéressant de cette méfiance chez l'écrivain se trouve dans le fait que la littérature est toujours en passe de devenir elle-même un discours justificateur. Quelle était la réaction de Camus devant un tel

risque ? N'essayait-il pas de mettre en question le rôle « auto-justificateur » de la littérature ? Mon hypothèse est que cette mise en tension traverse toute l'œuvre et que Camus se sert du discours légal pour l'établir.

Comme on vient de voir avec le thème du juste, quiconque parcourt l'œuvre de Camus se heurte, à un moment donné, à la prépondérance des personnages et des références qui relèvent du domaine juridique. Le constat de cette primauté mène le lecteur à remarquer un autre thème prépondérant dans l'œuvre de Camus : la « mise en opposition » des personnages relevant du domaine juridique et de ceux apparemment considérés par l'auteur comme étant « justes ». Il s'agit donc d'une sorte de conflit entre le juridique et les justes.

## 2. La justice et les justes

D'un côté, il y a des personnages naturels, qui sont décrits comme étant en symbiose avec la nature et avec eux-mêmes. Souvent il s'agit de gens très simples, parfois illettrés ou encore un peu rustiques, que Camus cherche à valoriser. Ils évoquent la simplicité, le naturel. À titre d'exemple, on pourrait citer les citoyens frustes de *L'État de siège* qui sont mis en opposition directe avec l'administration sophistiquée et scientifiquement organisée du personnage, « La peste » ; les tonneliers simples et vivant près de la nature qui se trouvent écrasés par le système dans « Les Muets » de *L'Exil et le royaume* ; l'instituteur Daru de « L'Hôte », qui vit d'une manière solitaire en quasi-ascète au milieu du désert ; le peintre Jonas, aux goûts très simples, qui se contente de se fier à son étoile et de vivre passionnément son art, au lieu de chercher la notoriété vers laquelle tout son entourage artistique le pousse ; Grand et Rambert dans *La Peste*, qui « ont la même simplicité, Rambert dans le refus bougon, Grand dans le consentement<sup>10</sup> », face à l'oppression exercée par la peste et sa complice, l'administration. De l'autre côté, il y a les personnages qui représentent des valeurs en accord avec le système judiciaire et cherchent à les imposer, les prescrire, d'une manière explicite ou implicite, aux personnages « justes ». C'est la présence de ces oppositions récurrentes qui a mené une partie considérable de la critique à interpréter l'œuvre de Camus comme une vision du monde qui tranche entre les justes et les injustes ; une sorte d'« humanisme mou », comme le disait Foucault<sup>11</sup>, qui serait limité au mythe facile de la nature opposée au droit.

La limite de cette interprétation est manifeste dès qu'on essaie de l'appliquer à une œuvre, pourtant centrale, comme *Les Justes*, dont le titre seul rend cette lecture problématique. En effet, ceux que Camus désigne comme étant les justes sont ici des terroristes. Même s'il est clair que la justice officielle est présentée comme un exemple de corruption par excellence, il serait évidemment excessif de suggérer que Camus donne entièrement raison aux personnages qui la contestent. S'il est vrai que Camus éprouvait du respect et de l'admiration pour ces « âmes exceptionnelles », il n'en reste pas moins qu'il reconnaissait aussi dans « leur juste révolte<sup>12</sup> » ce chemin qui « commence par vouloir la justice et [...] finit par organiser une police<sup>13</sup> ». Comment comprendre alors ces personnages profondément ambigus ? Faut-il simplement les écarter comme autant d'exceptions à la règle ?

Une autre piste, plus satisfaisante, repose sur la notion d'authenticité. On met alors en avant la lutte de l'homme authentique qui répond au défi de résister aux valeurs conventionnelles, ces dernières n'étant que l'expression morale des normes sociales.

Il est évident, par exemple, que les justes s'opposent à quelque chose qui dépasse le cadre strictement judiciaire. Vivre à l'intérieur de cette lutte et, dans un sens ou un autre, se montrer résistant aux idées reçues, est alors le trait principal de l'être ou de l'acte authentique. L'homme authentique se définira alors par un état d'esprit par rapport à une action, mais son authenticité reste indépendante du contenu de l'action elle-même<sup>14</sup>. Dans cette perspective, il devient possible de voir en quoi des personnages tels que Meursault, Rieux et les justes pourraient être classés sous la même rubrique.

Quoique plus satisfaisante que celle qui diviserait l'univers camusien en justes et injustes, cette analyse s'avère à son tour insuffisante. Son insuffisance s'annonce de nouveau dès l'application de l'analyse à une autre œuvre centrale de Camus. Nous faisons référence bien sûr à ce qui a été peut-être l'œuvre de fiction la plus problématique pour la critique traditionnelle : *La Chute*.

De fait, *La Chute* a provoqué une sorte de réaction de choc dans une partie de la critique littéraire qui, croyant avoir compris Camus (romancier lyrique, fondamentalement humaniste), se trouvait en quelque sorte déroutée par ce dernier récit.

À l'évidence, il n'y a pas de possibilité de voir ici un conflit entre le juste et l'injuste (et d'abord où situer Clamence ?). De même qu'il est difficile de lire dans *La Chute* l'expression d'un « humanisme ». Clamence ne représente-t-il pas plutôt l'univers de la duplicité, étant lui-même l'acteur à multiples masques, l'expert en artifices, le virtuose de la rhétorique et de l'ironie ? Loin d'évoquer le naturel ou l'authentique, Clamence semble plutôt nous fournir un exemple de personnage entièrement calculé et artificiellement construit. Comment dire, par ailleurs, que Camus « s'identifie » avec Clamence ? S'agirait-il d'une sorte d'auto-accusation de l'auteur à travers Clamence ?

Même si une interprétation qui fait de Clamence une sorte de héros de la lucidité nous permet de préserver une forme d'identification entre ce personnage et l'auteur, cette identification ne nous permet toujours pas de considérer le personnage central comme « naturel » ou « authentique » dans le sens qu'on a donné à ces mots. Faut-il donc voir dans *La Chute* un cas qui échapperait à son tour à une analyse fondée sur les structures d'opposition si prépondérantes dans l'œuvre de Camus ? S'agirait-il finalement d'une œuvre profondément « non-camusienne<sup>15</sup> » signifiant une rupture dans la pensée et l'œuvre de l'écrivain ? À moins, et c'est évidemment mon sentiment, qu'il existe entre Clamence et les personnages « justes » un trait partagé qui leur sert de lien, et qui peut nous indiquer encore une autre façon de comprendre ces structures d'opposition, et leur importance dans l'œuvre de Camus. Au lieu d'écarter *La Chute* comme une exception, il me semble qu'il faudrait de nouveau se demander en quoi ce texte pourrait indiquer une insuffisance dans l'analyse et c'est ce que j'aimerais essayer de montrer.

Dans l'étude de la tension qui résulte chez Camus de la rencontre de deux systèmes de valeurs, la critique a tendance à mettre l'accent sur l'opposition en tant que telle (sa nature, ses implications, ses ambiguïtés). Ainsi, ce qui importe dans les rencontres de couples antithétiques est le conflit d'un système contre un autre<sup>16</sup>. Cependant, on aperçoit d'autres possibilités en réorientant l'analyse de sorte qu'elle vise non pas l'opposition en tant que telle, mais la tension qui en résulte, une porte d'entrée non seulement plus intéressante, mais plus conforme avec la pensée de Camus : « Il me manque d'abord cette assurance qui permet de tout trancher<sup>17</sup> ».

Cette citation nous mène au cœur de la pensée camusienne. Elle définit la notion de l'absurde : cet état de tension perpétuelle qui ne permet surtout pas de tenir des positions « absolues » - y compris donc celles contre le jugement lui-même : « on ne peut pas supprimer absolument les jugements de valeur. Cela nie l'absurde<sup>18</sup> ». Cette exigence de vivre à l'intérieur d'une tension permanente semble exclure d'emblée toute forme de pensée qui cherche à trancher entre deux systèmes de valeurs opposées. Les interprétations qui voient l'intérêt principal de l'auteur dans le contraste entre deux univers semblent ainsi être limitées par une conception de ces oppositions qui aurait besoin d'une solution. Il me semble que c'est justement cette interprétation de l'œuvre en tant que proposant des solutions à certains problèmes moraux qui fait que notre compréhension de l'ensemble est limitée. Le personnage de Clamence, souvent perçu comme hautement problématique, n'est pas un obstacle à la cohésion de l'œuvre, mais plutôt une clé : il nous avertit de l'insuffisance de toute interprétation qui situe l'intérêt principal de l'auteur dans l'action de trancher entre deux visions du monde, deux systèmes de pensée, deux modes de vie, en fournissant des réponses plus ou moins humanistes à des problèmes moraux. Si l'on fait cette hypothèse, on s'aperçoit que cette mise en opposition chez Camus est en fait une constante.

Je vais en donner trois exemples, dans les œuvres les plus célèbres, mais cela vaut pour les autres aussi. Commençons par *L'Étranger*. L'on y reconnaît d'une manière indéniable les grandes oppositions. Toute la deuxième partie du roman, consacrée au procès de Meursault, peut être lue comme une illustration de la mise en opposition des « justes » et des « injustes ». D'un côté, l'être simple et en symbiose avec la nature, fidèle à la parole vraie<sup>19</sup>, n'exprimant qu'un désir de vivre en harmonie avec lui-même et avec l'univers. De l'autre, la machine de la justice, qui exige une conformité absolue à ses règles de comportement, et qui broie toute manifestation d'existence qui ne se définit pas selon ses critères.

S'il est vrai que cette première catégorie des grandes oppositions est moins facile à voir dans la première partie du roman, on y trouve en revanche une illustration de la deuxième catégorie : l'authentique opposé au conventionnel. Dès le début, l'univers de Meursault est décrit comme un monde dans lequel ce personnage est en constant décalage avec les comportements inscrits comme « normaux » par la société. D'où ce constant sentiment d'« étrangeté » chez le lecteur, provoqué par chaque rencontre entre Meursault et ceux qui représentent les conventions sociales.

Mais cette lecture basée sur la deuxième catégorie ne rend pas très bien compte cette fois de la deuxième partie du livre, et notamment du rapport extrêmement ambigu de Meursault avec la justice. Comment expliquer par exemple son rapport avec Raymond Sintès, ce personnage dont on dit « dans le quartier [...] qu'il vit des femmes<sup>20</sup> [...] ». Pourquoi le « héros » de l'authenticité se montre -t-il complice de ce « souteneur » qui cherche à faire payer sa maîtresse pour ce qu'il croit être des signes de tromperie ? Comment comprendre son approbation d'un acte qui, loin d'être noble ou même « authentique » face à une justice officielle corrompue, exprime simplement l'abus de pouvoir ?

### 3. La tension entre systèmes de valeurs et l'impossibilité de trancher

Faudrait-il croire alors qu'un des traits caractéristiques des personnages authentiques serait une naïveté ou une simplicité extrême ? Le personnage (ou l'homme) authentique doit-il être vu comme une victime de la justice, au point de tuer des Arabes un peu

malgré lui ? Ne serait-il pas possible de voir plutôt dans ces exemples, difficilement explicables par des analyses fondées sur les grandes oppositions, des lieux de tension grâce auxquels l'auteur arrive à poser ses questions ? Ainsi, dans le cas de Meursault, que l'on veuille le classer parmi les « justes » ou les « authentiques », il existe des lieux textuels, comme dans ses rapports avec Sintès, où son personnage résiste obstinément au classement, en raison de ses comportements qui restent complètement décalés par rapport à ce que le lecteur a cru comprendre de son système de valeurs. Ces instances de décalage peuvent prendre des proportions différentes selon les œuvres, du commentaire superficiellement insignifiant, au personnage entièrement construit sur des contradictions et des déplacements de valeurs. Cependant, quelles que soient leur importance apparente dans un texte donné et la forme qu'elles prennent, elles servent toujours à introduire une forme de doute dans l'idée que s'est faite le lecteur au sujet d'un personnage donné, à le rendre « étranger ».

Deuxième exemple : Rieux. En première approche, ce narrateur dissimulé semble incarner l'homme « juste » ou « authentique » par excellence. On aurait du mal à trouver chez lui des contradictions entre acte et valeur aussi flagrantes que chez Meursault (ou le déchirement qu'éprouve un Paneloux par exemple, chez qui les contradictions se trouvent, comme chez les justes, à l'intérieur d'un même personnage). Comment nier la cohérence remarquable de ce personnage ? Son statut de « juste » serait-il incontestable ?

Il semble, en fait, que la cohésion du personnage souligne l'importance du discours dans la construction des tensions chez Camus. Au lieu de s'arrêter aux contradictions exprimées à l'intérieur d'un être (comme c'était le cas de Meursault ou de Paneloux), l'attention du lecteur est maintenant dirigée vers la tension qui existe dans le rapport entre deux personnages. L'exemple le plus flagrant est bien sûr la tension produite grâce à la confrontation des discours de Rieux et de Paneloux ; il y a cependant un endroit où cette tension entre discours est montrée d'une manière plus complexe. Il s'agit du face à face entre Rieux et Tarrou<sup>21</sup>. La tension provient ici de la mise en question réciproque que provoque la rencontre des discours de ces personnages, ainsi que de l'auto-questionnement que cela produit à l'intérieur des deux discours respectifs.

La « morale de l'honnêteté » (c'est-à-dire l'action de faire son métier) qu'incarne le personnage de Rieux se trouve mise en question par le système de valeurs rigoureusement réfléchi de Tarrou. Ce dernier explique longuement l'insuffisance pour lui de l'honnêteté qui, en soi, ne peut rien garantir. Dans la simple action de « faire son métier », Tarrou voit, comme dans toute action qui chercherait à apporter une solution à la peste, la possibilité d'une adhérence meurtrière à une « vérité ». Dans son désir d'éliminer la peste, l'homme sera toujours et inéluctablement porté à devenir pestiféré : « [...] j'ai appris cela, que nous étions tous dans la peste, et j'ai perdu la paix<sup>22</sup>. »

Cette perte de paix n'empêche pas Tarrou de concevoir la possibilité d'une autre voie que celle des victimes ou des bourreaux : celle des vrais médecins. Cependant, cette possibilité semble extrêmement difficile, et demeure donc abstraite. Si difficile que plus tard Tarrou fait référence à cette voie comme étant celle des saints<sup>23</sup>. Car, une voie à l'extérieur des discours meurtriers impliquerait de vivre dans une tension constante et insupportable : « L'honnête homme, celui qui n'infecte personne, est celui qui a le moins de distraction possible. Et il en faut de la volonté et de la tension pour ne jamais être distrait<sup>24</sup> ! »

Comme les justes de la pièce, Tarrou « essaie d'être un meurtrier innocent<sup>25</sup> ». Cependant, là où ceux-là revendiquent ce titre par leur croyance en un monde utopique où un tel paradoxe pourrait exister, lui le dit par défaut. En reconnaissant l'impossibilité d'échapper à un discours meurtrier, l'ancien révolutionnaire se résigne à au moins ne pas être un meurtrier consentant.

La « morale de l'honnêteté » de Rieux se trouve alors ébranlée. Il se demande si ce qui avait séparé sa façon de penser de celle de Tarrou n'était pas l'espérance et, par conséquent, l'illusion :

« Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire. Peut-être était-ce cela que Tarrou appelait gagner la partie ! [...]. Mais si c'était cela gagner la partie, qu'il devait être dur de vivre seulement avec ce qu'on sait et ce dont on se souvient, et privé de ce qu'on espère. C'était ainsi sans doute qu'avait vécu Tarrou et il était conscient de ce qu'il y a de stérile dans une vie sans illusions<sup>26</sup>. »

Il semblerait que Rieux cherche à retrouver cette espérance, et ainsi la paix, même s'il reconnaît que cela implique de vivre en quelque sorte dans l'illusion. Cette illusion ne serait-elle pas justement celle de croire en l'existence de cette troisième catégorie, celle d'un juste milieu entre saints et bourreaux ? Car, contrairement à Tarrou, Rieux ne considère pas cette troisième voie comme étant réservée aux saints, mais plutôt à la portée de « tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins<sup>27</sup>. »

Finalement, avec Clamence, personnage unique de La Chute, on a un exemple très particulier, puisqu'il arrive à faire participer le lecteur lui-même à la question du jugement et finit par le piéger. Non seulement le texte sert ici à illustrer la problématique du jugement aux yeux du lecteur, mais il le lui fait subir directement.

Séduit par le charme et la rhétorique du narrateur, le lecteur se laisse d'abord embarquer dans cette quête d'un monde hors du jugement, d'autant plus qu'il se sent préservé. Clamence l'invite systématiquement à juger un milieu ou une action donnés à partir d'une position d'extériorité. Or, il se trouve qu'aussitôt installé en ce lieu « au-delà » du jugement, le lecteur se rend compte que cette même position à partir de laquelle il se sentait justifié de juger est devenu à son tour la cible de Clamence :

“Elle [ma profession] m'enlevait toute amertume à l'égard de mon prochain que j'obligeais toujours sans jamais rien lui devoir. Elle me plaçait au-dessus du juge que je jugeais à son tour, au-dessus de l'accusé que je forçais à la reconnaissance. Pesez bien cela, cher monsieur : je vivais impunément. Je n'étais concerné par aucun jugement, je ne me trouvais pas sur la scène du tribunal, mais quelque part, dans les cintres, comme ces dieux que, de temps en temps, on descend, au moyen d'une machine, pour transfigurer l'action et lui donner son sens<sup>28</sup>. ”

Ce changement de terrain déstabilise le lecteur, d'autant plus qu'il exige de se détacher rapidement du premier pour adhérer aussitôt au deuxième, s'il veut lui-même rester à l'abri du jugement. Après avoir adhéré au nouveau système de valeurs (en l'occurrence, la lucidité désabusée), il peut rétablir son sentiment rassurant d'avoir atteint une position à partir de laquelle son jugement serait justifié. Cependant cette nouvelle position s'écroule à son tour :



“Couvert de cendres, m’arrachant lentement les cheveux, le visage labouré par les ongles, mais le regard perçant, je me tiens devant l’humanité entière, récapitulant mes hontes, sans perdre de vue l’effet que je produis [...]. Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du « je » au « nous ». Quand j’arrive au « voilà ce que nous sommes », le tour est joué, je peux dire leurs vérités. Je suis comme eux, bien sûr, nous sommes dans le même bouillon. J’ai cependant une supériorité, celle de le savoir, qui me donne le droit de parler. Vous voyez l’avantage, j’en suis sûr. Plus je m’accuse et plus j’ai le droit de vous juger. Mieux, je vous provoque à vous juger vous-même, ce qui me soulage d’autant<sup>29</sup>.”

Malgré une résistance croissante au discours de Clamence, le lecteur s’acharne à le suivre, espérant toujours trouver au bout la perspective « réelle » ou « vraie », qui lui permettra d’interpréter tout ce qu’on lui raconte. Or, il constate à la fin du récit que cette perspective n’existe tout simplement pas. Il n’y a pas de « vrai » ou de « faux » qui existerait à l’extérieur du discours de Clamence, et qui lui permettrait de le juger. Ainsi, le discours de Clamence ne cesse d’échapper aux attentes du lecteur, le décevant toujours par une série de fuites, sans cesse en train de se défaire pour s’établir ailleurs, jusqu’à la révélation finale de sa stratégie. Le temps que le lecteur s’aperçoive de cet objectif, il est déjà pris dans l’engrenage du système du jugement :

“Je m’accuse, en long et en large. Ce n’est pas difficile, j’ai maintenant de la mémoire. Mais attention, je ne m’accuse pas grossièrement, à grands coups sur la poitrine. Non, je navigue doucement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, j’adapte enfin mon discours à l’auditeur, j’amène ce dernier à renchérir. Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres. Je prends les traits communs, les expériences que nous avons ensemble souffertes, les faiblesses que nous partageons, le bon ton, l’homme du jour enfin, tel qu’il sévit en moi et chez les autres. Avec cela, je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne. Un masque en somme, assez semblable à ceux du carnaval, à la fois fidèles et simplifiés, et devant lesquels on se dit : « Tiens, je l’ai rencontré, celui-là! » Quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation : « Voilà, hélas! Ce que je suis. » Le réquisitoire est achevé. Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir<sup>30</sup>. “

Loin de fournir au lecteur un moyen par lequel il pourrait échapper au jugement, à travers un processus de distanciation, l’auteur lui fait constater l’impossibilité d’un tel exercice. On commence à voir alors en quoi cette œuvre indique l’intérêt que porte Camus à la mécanique soutenant le système du jugement, bien plus qu’au jugement lui-même en tant que question morale. Sa technique dans *La Chute* consiste à inverser en quelque sorte l’analyse traditionnelle de la question du jugement. Ainsi, il ne s’intéresse pas à convaincre le lecteur que Clamence a tort ou raison, qu’il est bon ou mauvais, moral ou immoral. Il cherche plutôt à tracer, à examiner, à décrire le fonctionnement des différentes stratégies inhérentes à tout système de jugement, et par conséquent à tout discours prescriptif, dont la littérature elle-même fait partie. Ainsi voit-on se matérialiser une sorte de glissement très intéressant du domaine de la littérature vers les préoccupations centrales de cette époque.

À l’intérieur d’un cadre purement littéraire, on voit émerger des questions qui correspondent à la réalité culturelle de l’auteur. Car, les existentialistes étaient ouvertement visés, voire caricaturés à travers le personnage du juge-pénitent. C’est à leur sujet que Camus a formulé l’expression pour la première fois : « Existentialisme. Quand ils s’accusent, on peut être sûr que c’est toujours pour accabler les autres. Des juges-pénitents<sup>31</sup>. » À travers le personnage du juge-pénitent, Camus parvient alors

à illustrer tous les dangers et les limitations qu'il considérait comme inhérents à la littérature engagée.

Ces écrivains s'érigeaient en juges d'une humanité dont ils s'estimaient les représentants, se sentant justifiés dans ce rôle non pas par une supériorité basée sur la morale (ils étaient eux-mêmes les premiers accusés) mais, stratégie plus subtile, par une supériorité basée sur le savoir. Contrairement à cette vision d'une littérature qui aurait le droit d'accuser les gens sur la base d'une connaissance supérieure de sa propre culpabilité, Camus conçoit une littérature dont le pouvoir est basé plutôt sur la reconnaissance de son incapacité à savoir, ce qui l'incite à poser sans cesse des questions, y compris sur la possibilité de sa propre justification. Ce faisant, il établit, d'une part, le pouvoir de la littérature à parler de la politique dans un espace discursif purement artistique, d'autre part, la capacité de la littérature à traiter de ces questions à travers l'art d'une manière subversive.

Mais comment indiquer les insuffisances d'un type de littérature sans en prôner un autre ? Comment souligner les dangers d'un discours prescriptif, sans tomber dans la prescription soi-même ? Comment juger un discours de jugement ? L'auteur de *La Chute* a relevé ce défi en faisant de son récit une sorte de mise en abyme de la question du jugement. Contrairement à la critique qui voit *La Chute* comme représentant une rupture dans la pensée ou l'œuvre camusienne, il semblerait finalement que ce récit incarne d'une manière emblématique la question qui traverse toute l'œuvre de Camus, celle du juste.

## Notes

<sup>1</sup> Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>2</sup> Voir par exemple Lev BRAUN : « Albert Camus is usually regarded as an existential moralist because his ethics are not derived from a preestablished set of values, but are based on a special kind of experience for which he claims universal validity. » *Witness of Decline : Albert Camus, Moralist of the Absurd*, Associated University Press, 1973, p. 13.

<sup>3</sup> « La morale, dit Saint-Just, est plus forte que les tyrans. » [...] Toute désobéissance à la loi ne vient donc pas d'une imperfection, supposée impossible, de cette loi, mais d'un manque de vertu chez le citoyen réfractaire » *L'Homme révolté*, OC III, p. 166.

<sup>4</sup> Jean-Jacques BROCHIER, *Albert Camus, philosophe pour classes terminales*, Paris, Balland, 1970.

<sup>5</sup> *L'Homme révolté*, OC III, p. 79. Ou encore : « Cent cinquante ans de révolte métaphysique et de nihilisme ont vu revenir avec obstination, sous des masques différents, le même visage ravagé, celui de la protestation humaine. Tous, dressés contre la condition et son créateur, ont affirmé la solitude de la créature, le néant de toute morale. [...] Leurs conclusions n'ont été néfastes ou liberticides qu'à partir du moment où ils ont rejeté le fardeau de la révolte, fui la tension qu'elle suppose, et choisi le confort de la tyrannie ou de la servitude. » *Ibid.*, p. 145-146.

<sup>6</sup> O.C. III, p. 310.

<sup>7</sup> « Préface à l'édition universitaire américaine », OC I, p. 215.

<sup>8</sup> *L'Homme révolté*, OC III, p. 63.

<sup>9</sup> *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

<sup>10</sup> Roger QUILLIOT, *La Mer et les prisons, essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1956, p. 176.

<sup>11</sup> Michel FOUCAULT, *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 541 et 615.

<sup>12</sup> Albert CAMUS, *Ibid.*

<sup>13</sup> *Les Justes*, OC III, p. 37.

<sup>14</sup> C. SMITH, *Contemporary French Philosophy. A Study in Norms and Values*, London, Methuen, 1964, chap. 1, p. 25-28 et 3, p. 214-232.

<sup>15</sup> Brian FITCH fait référence à l'effet déstabilisant qu'avait *La Chute* sur les lecteurs qui attendaient une certaine vision du monde dans l'œuvre de l'auteur, et qui étaient troublés par « such an un-camusien work » : « The Fall is particularly disconcerting for those of its readers already familiar with the rest of the author's works [...] in fact, The Fall can be seen to put seriously into question the whole of the author's previous literary output - the existentialism of *The Stranger* just as surely as the humanism of *The Plague* [...] » *The Fall, A Matter of Guilt*, Boston, G.K. Hall, Twayne Masterwork Studies, 1995, p. 110.

- <sup>16</sup> Philip THODY est assez représentatif à cet égard de cette tendance : « In *The Outsider* [satirical attack on conventional middle-class morality] is used principally for artistic purposes, to show the contrast between the absurd man and conventional society, and in *State of Siege* to liberate an instinctive hatred of judges which is only latent in *The Plague* but which is given full scope in *The Fall*. The morality expressed by the formal laws of society is at the greatest possible distance from the true object of his admiration, the beauty and freedom of the sea and nature. Throughout the play, the richness and diversity of the natural world form a contrast with the meanness of bourgeois morality and the terrible monotony of the totalitarian state. » Albert Camus 1913-1960, New-York, Éd. Macmillan, 1962, p. 45.
- <sup>17</sup> « Avant-propos » de *Chroniques algériennes*, OC IV, p. 298.
- <sup>18</sup> OC II, p. 990.
- <sup>19</sup> Certains voient en Meursault un éloge à la vérité. Voir par exemple une discussion à cet égard dans J. McBRIDE, Albert Camus, *Philosopher and Litterateur*, New York, St. Martin's Press, 1992.
- <sup>20</sup> *L'Étranger*, OC I, p. 156.
- <sup>21</sup> D'où peut-être certaines interprétations psychanalytiques qui voient dans ces deux personnages un dédoublement du Moi de l'auteur. Voir par exemple Jean GASSIN, *L'Univers symbolique d'Albert Camus - Essai d'interprétation psychanalytique* : «...suivant un mécanisme familier, le Moi de l'auteur s'était dédoublé dans les personnages de Rieux et de Tarrou. Rieux/Camus, en déclarant son amitié à Tarrou [...] avait donné à Tarrou/Camus le courage de se lancer dans le discours/guillotine. En autorisant le bain (de mer), c'est Rieux/Camus qui, une fois encore, permet à Tarrou/Camus des actions que sa censure lui aurait autrement interdites », Paris, Minard, 1981, p. 244.
- <sup>22</sup> *La Peste*, OC II, p. 209.
- <sup>23</sup> « En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint [...]. Peut-on être un saint sans Dieu, c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui. » *Ibid.*, p. 211.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 209. C'est nous qui soulignons.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 210.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 236.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 248.
- <sup>28</sup> *La Chute*, OC III, p. 707-708.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 761-762.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 761.
- <sup>31</sup> *Carnets 1949-1959*, OC IV, p. 1212.

## Bibliographie

- Braun, Lev, *Witness of Decline : Albert Camus, Moralist of the Absurd*, Rutherford : Fairleigh Dickenson University Press, 1974.
- Camus, Albert, *Essais*, textes réunis par Roger Quilliot, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, rééd. 1990.
- Camus, Albert, *Théâtre, Récits et Nouvelles*, textes réunis par Roger Quilliot, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, rééd. 1985.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits, quatre tomes : 1954-1988*, Paris : Gallimard, 1994.
- Fitch, Brian T., « *The Fall* », *A Matter of Guilt*, New York : Twayne, 1995.
- Fitch, Brian T., *The Narcissistic Text : A Reading of Camus' Fiction*, Toronto : University of Toronto Press, 1982.
- Gassin, Jean, *L'Univers symbolique d'Albert Camus - Essai d'interprétation psychanalytique*, Paris : Minard, 1981.
- Todd, Olivier, *Albert Camus une vie*, Paris : Gallimard, 1996.