

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
FRANÇOIS-CHARLES LÉVESQUE
(B.A.)

LA HONTE DANS *L'ÉTRANGER* ET *LA CHUTE*
D'ALBERT CAMUS : LES DEUX CÔTÉS
D'UNE MÉDAILLE

JUIN 2010

RÉSUMÉ

Dans *Shame in Shakespeare*, Ewan Fernie expose l'importance de la honte dans l'œuvre du Barde et tente de réactualiser cet affect dans la littérature contemporaine. Dans une perspective plus générale, Jean-Pierre Martin, dans son essai *Le livre des hontes*, relève, à travers des siècles de littérature, une multitude d'exemples de hontes et de ses manifestations. Les portraits qu'ils tracent et les ambiguïtés relatives aux divers masques que la honte arbore démontrent la grande complexité de cette « passion » et représentent les premières assises de ce travail. Secondant les analyses de Fernie et de Martin, le présent travail s'attardera sur deux œuvres de l'écrivain français Albert Camus, *L'Étranger* et *La Chute* pour tenter de démontrer l'importance et les rôles que joue la honte dans ces deux romans.

Cette étude a deux objectifs. Premièrement, traiter la honte en regard de ces deux œuvres permettra non seulement de corroborer les dires de Fernie et de Martin, mais également, en considérant certains travaux de Gerhart Piers et de Jean-Paul Sartre, de préciser notre définition de la honte et son importance dans l'œuvre camusienne. Deuxièmement, malgré les années passées depuis leurs parutions, malgré le nombre impressionnant d'études portant sur Camus et son œuvre, *L'Étranger* et *La Chute* demeurent constamment étiquetés, créant, selon nous, un angle d'approche préconçu pour le lecteur. S'il est, en premier lieu, impossible de dissocier *L'Étranger* de l'absurde, la situation est plus délicate dans le cas de *La Chute*, mais il reste que cette œuvre a très souvent été associée à la question du jugement. Notre objectif est de faire une relecture de ces deux romans en utilisant la honte comme moteur principal des textes, pour en arriver aux conclusions suivantes. Dans *L'Étranger*, l'absurde comme on le connaît n'est plus, il a un nouveau visage : il est un monde sans honte. L'absence de la honte prend toute la place, influençant Meursault et cette société qui le juge. Tandis que dans *La Chute*, la honte est présente, avouée et elle est l'origine première de la confession de Jean-Baptiste Clamence, le souffle de sa parole, le grand mal lui amenant tous les symptômes. Cela dit, cette conclusion nous permettra d'en confirmer une autre, celle de la complémentarité des œuvres, ce qui n'a, à notre connaissance, jamais été postulé et qui dénote l'indéniable cohérence de cette importante partie du corpus camusien. À travers les personnages de Meursault et de Jean-Baptiste Clamence, on retrouve des oppositions complémentaires qui supposent un lien spécifique entre les œuvres, et l'une de celles qui nous apparaît des plus significatives est la façon dont ils réagissent à la honte.

François-Charles Lévesque, B.A.

Mme Francine Belle-Isle, Ph.D.
Codirectrice de recherche

M. Mustapha Fahmi, Ph.D.
Directeur de recherche

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier M. Mustapha Fahmi et Mme Francine Belle-Isle pour leurs inestimables apports et leurs précieux conseils dans l'élaboration de ce travail, ainsi que pour leurs inoubliables enseignements.

Merci à mes parents, Jeannot Lévesque et Madeleine Gagnon, pour leur patience et leur soutien, ainsi qu'à mes sœurs, Justine et Marie-Laurence. Vous êtes tous des artistes extraordinaires, la plus belle famille que je pouvais avoir, vous êtes des inspirations.

Merci à tous mes amis, plus spécialement Mathieu Dehaes, Frédéric Girard, Jean-Pierre Tremblay, Michel-André Girard, Dominic-André Lavoie, Jean Hubert, Sylvain Girard, Sylvain Bouton et mon frère de lettres, Francis Lussier-Charron, pour votre écoute et vos encouragements.

Merci aux professeurs qui m'ont inspiré durant tout mon parcours académique : Jean-Marc Fortin, Jean-Marc Guay, Christian Joyal et Pierre Côté.

Et finalement merci à ma douce moitié, Maryse Desrosiers, qui a su me supporter plus que quiconque dans cette longue et difficile mais passionnante aventure. Tu as toute ma gratitude et tout mon amour.

« Je suis dépourvu de foi et ne puis donc être heureux,
car un homme qui risque de craindre que sa vie ne soit une errance
absurde vers une mort certaine ne peut être heureux. »

- Stig Dagerman

« Isn't all mankind ultimately executed for a crime it never committed? »

- Woody Allen

« La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil. »

- René Char

« Je suis dans un rêve, non pas le mien mais
celui d'un autre auquel je participe.
Que se passe-t-il quand quelqu'un qui a rêvé de nous
se réveille et se sent honteux? »

- Eva dans *Shame*, d'Ingmar Bergman

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	p.1
CHAPITRE 1 - <i>L'ÉTRANGER: LORSQUE L'ABSENCE DE HONTE PREND TOUTE LA PLACE</i>	p.16
CHAPITRE 2 - <i>LA CHUTE : LA HONTE DE JEAN-BAPTISTE CLAMENCE</i>	p.53
CONCLUSION.....	p.88
BIBLIOGRAPHIE.....	p.96
ANNEXES.....	p.98

INTRODUCTION

Dans la présente étude, après avoir esquissé quelques définitions de la honte, jugées fondamentales, nous tenterons de les mettre en lumière pour ainsi proposer de nouvelles lectures des romans *L'étranger* et *La Chute* d'Albert Camus. Car, selon nous, la honte joue un rôle très spécifique dans les deux œuvres et permettrait de jeter de nouveaux regards, et sur la question de la honte, et sur les deux romans, déjà très connus et étudiés de Camus.

S'il est un mot sans cesse associé à Camus, il s'agit hors de tout doute du mot « absurde ». Père de l'absurde, philosophe de l'absurde, théâtre de l'absurde, *L'Étranger* : roman de l'absurde; cette épithète lui a souvent, sinon toujours, été apposée. On oublie parfois Camus le révolté, Camus l'engagé, essayiste et dramaturge, polyvalent dans le fond comme dans la forme : son travail ne saurait se résumer uniquement à l'absurde, malgré l'influence remarquée que ce thème a eue. Car si l'absurde, en tant que mouvement littéraire, se caractérise habituellement par des effets de non-sens et d'irrationalité, il est tout autre chez Camus. Davantage lié à un sentiment d'étrangeté par rapport au monde, à une sensibilité fataliste quant à l'inévitable mort, l'absurde camusien

n'est pas un grand tout où se marient, chaotiquement, des sensations d'irréalité. Son œuvre, dans son ensemble, possède une structure rigoureuse, aucunement laissée au hasard, et traduit une logique précise : le cycle de l'absurde soulève des questions auxquelles la révolte tente de répondre, et finalement, survient la dure épreuve des illusions perdues.

L'Étranger pose les bases d'une pensée qui s'est édifiée tout au long de l'œuvre camusienne pour culminer, incomplète parce qu'interrompue par la mort prématuée de Camus, avec *La Chute*. Le fait est que, malgré leurs caractéristiques propres, ces œuvres possèdent plusieurs liens entre elles, pas nécessairement de similitude mais plutôt de complémentarité. Tels un miroir et son reflet inversé, où la droite apparaît comme étant la gauche; tels les deux côtés d'une même médaille, qu'on ne peut contempler en même temps, où chaque face fascine, indépendante l'une de l'autre, *La Chute* complète *L'Étranger*.

Dans les deux cas, la narration à la première personne, réservée chez Meursault et bavarde chez Clamence, traduit des univers où tout passe par le regard du narrateur. Il y a, dans ces deux romans, des similitudes quant à la structure – ce sont des textes plutôt courts, scindés en leur milieu par des événements tragiques (meurtre et suicide) –, et de plus, la façon dont la question du jugement est abordée, absurde dans *L'Étranger* et fatal dans *La*

Chute, dénote l'aspect complémentaire des œuvres. Mais pour comprendre davantage ladite complémentarité des œuvres, l'explication suivante, tirée de l'exergue du *Mythe de Sisyphe*, est on ne peut plus révélatrice : « *La Chute* semble le fruit amer du temps des désillusions, de la retraite, de la solitude. *La Chute* ne fait plus le procès du monde absurde où les hommes meurent et ne sont pas heureux. Cette fois, c'est la nature humaine qui est coupable. » Bien que *La Chute* soit considérée comme un récit tout à fait unique dans l'œuvre de Camus, l'explication ci-dessus suppose qu'il s'agisse vraiment d'une réponse possible à ses œuvres précédentes, spécialement *L'Étranger* et *La Peste*, et c'est ce qui nous amène à en souligner la complémentarité. Mais c'est vraiment en étudiant un thème précis, la honte, que cette hypothèse, selon nous, se confirme. Dans *La Chute*, la honte est abordée comme jamais auparavant dans ses œuvres – quoique ce traitement demeure à première vue superficiel, il est en fait d'une importance capitale –, ce qui rend d'autant plus intéressante l'analyse qu'on peut y faire dans *L'Étranger*, où la force de la honte réside justement dans son absence.

Tout au long de ce travail, nous tenterons de démontrer comment cette absence de honte caractérise le monde absurde de Meursault et, à l'inverse, comment sa présence est la principale cause de la chute de Jean-Baptiste Clamence. Cette hypothèse permettra d'en confirmer une autre, c'est-à-dire la complémentarité des œuvres, qu'on considère comme les deux côtés d'une

médaille. À la suite de nos recherches, nous avons constaté que la honte a rarement été étudiée de front dans ces romans de Camus – qui fut, à première vue, plutôt discret dans son œuvre quant à cette question -, et qu'aucune étude portant sur la honte, à une exception près, ne se réfère à Camus. Ceci motiva grandement la réalisation de notre travail.

Avant d'aborder l'analyse proprement dite, nous soulignerons quelques définitions de la honte. Car cette passion est si complexe, elle s'étend sur un spectre si vaste, que cette démarche s'avère nécessaire à la cohésion de notre propos et cela nous permettra, également, de préciser à quelles définitions nous nous référerons tout au long de notre travail. À cet égard, les travaux de Jean-Pierre Martin, d'Ewan Fernie, de Jean-Paul Sartre, de Bruno Chaouat et de Gerhart Piers seront abordés.

Dans *Le Livre des hontes*, Jean-Pierre Martin dresse, avec beaucoup de justesse, un portrait très détaillé de la honte, de ses multiples causes et référents. La honte peut être politique, sociale, familiale, raciale, historique, volontaire, involontaire, culturelle, sexuelle, morale; elle peut être honte de soi comme honte par procuration : honte selon les autres et honte pour les autres. Elle peut être originale, sexuelle, sacrificielle et plus encore. Ce sont toutes des caractéristiques qui détaillent l'impressionnant panorama que cette grande « passion » peut englober, et qui nous demandent à la situer dans le contexte de

notre étude. Pour expliquer ces diverses causes, c'est essentiellement à la littérature que Martin se réfère, car selon lui : « l'irréductibilité de la honte, comme son imprescriptibilité, son caractère à la fois historique et singulier : voilà ce à quoi, mieux que tout autre récit historique, la littérature nous donne à penser. » (Martin, 2006 : 31) Ainsi, c'est à travers la littérature que la honte, tel un « alcool fort », se distille. Cela dit, l'analyse de Martin est, à de nombreuses occasions, éminemment pertinente, mais nous avons remarqué une récurrence à la lecture de l'ouvrage : la honte est souvent « autobiographique », elle est un moteur qui amène la création littéraire. Rousseau, Stendhal, Kafka, Gombrowicz, Zorn, Duras, Genet, Mishima : tous de grands écrivains qui ont écrit sur la honte mais, surtout, parce qu'ils étaient habités par celle-ci de façon insoutenable. Et lorsque Martin aborde Camus, la référence à l'auteur est présente. Au sujet du *Premier homme*, Martin mentionne : « la honte de l'enfant déplacé et orphelin, celle de Camus, dans un quartier populaire d'Alger, qui se raconte à travers Jacques Cormery, l'enfant du Premier homme. [...] Mais Camus, ou plutôt Cormery, se sent toujours solidaire. » (Martin, 2006 : 109, 117) Nous nous réfèrerons à de nombreuses reprises aux travaux de Martin, mais il nous importe de préciser que nous n'aborderons pas l'angle autobiographique qu'il développe. Nous nous en tiendrons à une étude de la honte comme composante du texte, autonome et indépendante de l'auteur. Par ailleurs, nous reviendrons, dans le deuxième chapitre, sur une observation que Martin fait à

propos de *La Chute* en relation avec ce qu'il appelle « le complexe de Lord Jim », et qui est très éclairante quant à notre problématique.

C'est dans *Shame in Shakespeare*, de Ewan Fernie, que nous avons trouvé les premières bases d'une définition de la honte que nous tentons de construire. Dans son essai, Fernie analyse l'importance de la honte dans certaines des plus grandes œuvres du Barde¹, en tant qu'ultime thème de celles-ci. Au-delà de la vengeance dans *Hamlet* et de la jalousie dans *Othello* par exemple, Fernie démontre que si la vengeance et la jalousie sont les thèmes frontispices des pièces, la honte est le décor où se dessinent et se développent ces premiers thèmes, et son importance ne fait pas de doute :

Shame is among the most intense and painful of our human passions. It is also one of the most interestingly ambiguous : for although it can inhibit, constrain and even destroy a person, it can also cause them to reform and begin a new life². (Fernie, 2002 : 1)

Ce qu'il faut souligner dans la définition de Fernie, c'est cette ambiguïté qui caractérise la honte : d'un côté, elle peut détruire un individu et, d'un autre, elle peut le sauver. Ces deux expressions, ultimes et radicales, posent ici les limites d'un spectre dans lequel la honte peut prendre plusieurs visages, tout aussi manifestes les uns que les autres. Par cette définition, Fernie met en relation la

¹ Plus précisément sur *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Anthony and Cleopatra* et *Coriolanus*.

² Traduction libre : « La honte fait partie des plus intenses et douloureuses passions humaines. C'en est également une dont l'ambiguïté est des plus intéressantes : quoiqu'elle puisse gêner, contraindre et même détruire une personne, elle peut également provoquer dans leur vie un changement profond conduisant à une renaissance. »

honte avec un concept que nous croyons fondamental : l'identité. Comme le mentionnait Martin, il est vrai que la honte peut être qualifiée d'une multitude de référents, mais à la base c'est toujours dans son identité qu'elle atteint l'homme avec le plus d'intensité et de violence, pouvant amener sa destruction ou son salut. Cette définition, où la ligne semble si infime entre les deux pôles, comme s'il ne suffisait d'un rien pour basculer vers l'un ou l'autre, suppose la remarquable fragilité de l'identité et la force avec laquelle la honte peut l'éprouver, pour le meilleur ou pour le pire, comme, peut-être, aucune autre émotion. C'est dans cet esprit, convaincu de l'incontournable importance de la honte quant à l'identité humaine, que nous avons développé notre réflexion.

Toujours en relation avec la notion d'identité, Jean-Paul Sartre amène, dans *L'Être et le néant*, un facteur important dans le traitement de la honte : autrui. Pour lui, il ne fait aucun doute que la présence d'autrui est indispensable à l'apparition du sentiment de honte :

C'est dans la honte ou la fierté qui me révèlent le regard d'autrui et moi-même au bout de ce regard, qui me font vivre, non connaître, la situation de regardé. Or la honte [...] est honte de soi, elle est reconnaissance de ce que je suis bien cet objet qu'autrui regarde et juge.
(Sartre, 1943 : 300)

À travers cette tridimensionnalité de la honte, que Sartre exprime dans cette phrase : « J'ai honte de *moi* devant *autrui* » (Sartre, 1943 : 329), s'opère un phénomène de consolidation identitaire. L'être, pris en défaut par autrui-sujet (celui qui le regarde) dans une situation honteuse, découvre, par le biais de la

réflexion, son être-objet – il est celui qui est regardé – et prend ainsi conscience d'un aspect de son être, sa honte. Les idées de Sartre sont indispensables à notre problématique, car Meursault et Clamence sont sensibles, à leur façon propre et opposée, aux regards d'autrui et cela définit autant leur identité que leur reconnaissance de la honte.

Ceci dit, nous insistons sur cette caractéristique : c'est d'abord et avant tout la honte essentiellement « individuelle » que nous aborderons; celle qui touche l'homme dans son identité et qui est dépendante de la présence d'autrui, au sens où Sartre l'entend. Il nous reste une problématique cruciale à articuler : la distinction entre la honte et la culpabilité.

Bruno Chaouat, dans l'introduction de *Lire, écrire la honte*, mentionne :

Or, si je puis avoir honte d'avoir commis une faute, je ne suis pas nécessairement coupable, tant s'en faut, lorsque j'ai honte. S'il arrive que le coupable soit honteux de son crime et cherche à le dissimuler par souci de préserver une image ternie et donc par crainte de l'anathème en sus de la punition, le honteux n'est pas toujours coupable. Inversement, le coupable peut se glorifier de son crime comme d'un moyen paradoxal de s'arracher à la honte (voir, par exemple, le cas de Jean Genet, où voler et trahir sont élaborés comme révolte à l'humiliation). (Chaouat, 2007 : 12)

À la lumière de cette définition, on constate que la honte n'est pas tributaire de la culpabilité – et vice-versa – donc que la présence de l'un n'implique pas nécessairement celle de l'autre. Toujours selon Chaouat :

Si le sentiment de culpabilité a rapport à ce que je fais, ai fait ou n'ai pas fait, l'affect de la honte atteint ce que je suis, mon être même, et donc remet en question mon existence. La honte semblerait donc moins liée au surmoi qu'à l'idéal du moi. (Chaouat, 2007 : 15)

Dans cette affirmation, Chaouat met la honte en relation avec l'identité, comme Sartre et Fernie, et il met la culpabilité en relation avec une instance autoritaire, dans ce cas, le surmoi. Ce rapport à l'autorité nous a semblé récurrent dans les définitions que nous avons relevées. Dans le même esprit, Fernie se réfère au philosophe Gabriel Taylor :

The crucial distinction is between shame and guilt. According to philosopher Gabriele Taylor, 'guilt unlike shame, is a legal concept' (Taylor 1985 : 85). It implies responsibility for an offence. Whereas shame is focused inward, on the damaged self, guilt focuses outward, on the subject's transgression or the violated victim or law or other authority. Conscience transmits a sens of guilt; a clear conscience brings an awareness of freedom from guilt. Much shame has nothing in common with guilt, because it is not to do with wronging another or breaking the law, althought it can operate in that context; then the two emotions come together, but they may still be conceptually distinguished : guilt is other-directed, shame comes from within³. (Fernie, 2002 : 13-14)

Mais la définition qui nous semble la plus épurée est celle de Gerhart Piers que John Deigh relève dans *The sources of moral agency : essays in moral psychology and freudian theory* :

³ Traduction libre : « La distinction cruciale est entre la honte et la culpabilité. Selon le philosophe Gabriele Taylor, « La culpabilité, contrairement à la honte, est un concept légal ». Elle implique la responsabilité d'une offense. Là où la honte vise l'intériorité de l'individu, son soi meurtri, la culpabilité vise l'extériorité, sur la transgression de l'individu, sur la victime bafouée, ou la loi ou autre autorité. La conscience transmet un sentiment de culpabilité; une conscience claire amène une conscience de la libération de la culpabilité. La honte n'a rien en commun avec la culpabilité parce qu'elle n'a rien à voir avec porter offense à quelqu'un ou enfreindre la loi, même si elle peut s'opérer dans un tel contexte; alors les deux émotions vont de pair, mais elles se distinguent conceptuellement : la culpabilité se réfère à l'autre, la honte vient de soi-même. »

[...] Piers's distinction is that shame is occasioned when one fails to achieve a goal or an ideal that is integral to one's self-conception, whereas guilt is occasioned when one transgresses a boundary or limit on one's conduct set by an authority under whose governance one lives. Succinctly, shame goes to failure, guilt to transgression. Shame is felt over shortcomings, guilt over wrongdoings⁴. (Deigh, 1996 : 225)

Dans ces trois définitions, la culpabilité est toujours associée à une instance autoritaire et la honte, à un idéal de soi. C'est à partir de cette distinction, qui nous apparaît claire et précise, que nous avons dégagé la honte de la culpabilité pour notre travail. Et nous tenons à ajouter que comme notre étude porte d'abord et avant tout sur la honte, et non sur la culpabilité, celle-ci ne sera pas analysée en profondeur. Pourquoi? Surtout parce que la question de la culpabilité a été plusieurs fois abordée dans l'œuvre et la critique camusienne et, dans ce sens, proposer une relecture des œuvres nous apparaît difficile à réaliser et peu original. Dans le présent travail, nous nous référerons à la question de la culpabilité selon les définitions relevées, toujours en regard de la honte.

⁴ Cette citation, prise dans l'essai de Deigh, se réfère à la définition de Piers que l'on retrouve dans le livre intitulé « *Shame and Guilt: a Psychoanalytic and a Cultural Study* », par Gerhart Piers et Milton B. Singer (1971 : 24). Traduction libre : « La distinction de Piers est que la honte apparaît lorsque quelqu'un échoue dans l'accomplissement d'un but, d'un objectif ou d'un idéal autoconçu par ce même individu, tandis que la culpabilité survient lorsque quelqu'un transgresse une frontière ou une limite sous l'autorité régie par ceux qui gouverne au-dessus de l'individu qui y vit. Succinctement, la honte relève de l'échec, la culpabilité d'une transgression. La honte est ressentie selon un point faible, la culpabilité selon une erreur commise, une action mal faite. » À noter également, que cette définition de la honte rejoint directement celle que Fernie donne de la honte spécifiquement shakespearienne : « *Shakespeare shame is the pain of not being one's ideal self, a sensation of spiritual death.* » (Fernie, 2002 : 225)

Les textes de Martin, de Fernie et de Chaouat ont tous été écrits dans la dernière décennie et témoignent, entre autres, de l'indéniable actualité de la honte dans la recherche littéraire. Si la critique est récente, on ne peut pas en dire autant de la honte puisqu'elle constitue, et cela Martin le démontre très bien, un thème fondamental dans l'histoire de la littérature. Nous remonterions jusqu'à l'Antiquité et constaterions que la honte était, dès lors, un thème littéraire très important. Et cette importance ne s'est jamais estompée au fil des âges littéraires. Les grands écrivains à l'avoir évoquée, de près ou de loin, sont innombrables. Sophocle, Aristote, Descartes, Montaigne, Voltaire, ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres⁵. Le tout premier texte de la Bible, la Genèse, en fait clairement mention. Fernie démontre qu'elle est un thème majeur et récurrent chez Shakespeare. *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau sont « un enchaînement inextricable des hontes. » (Martin, 2006 : 22) Les exemples fusent de toute part. Toutefois, il y a deux auteurs en particulier qui en ont parlé sans cesse dans leurs œuvres et dont l'influence, non seulement sur Camus, mais sur la littérature du XXe siècle en général, est majeure; il s'agit de Fedor Dostoïevski et de Franz Kafka.

Pour Albert Camus, leur influence est indéniable. « *Les Possédés* sont une des quatre ou cinq œuvres que je mets au-dessus de toutes les autres. À plus

⁵ Jean-Pierre Martin se réfère à plus de 200 auteurs dans *Le Livre des hontes*.

d'un titre, je peux dire que je m'en suis nourri et que je m'y suis formé⁶ », disait Camus, à propos du roman de Dostoïevski, qu'il adapta au théâtre en 1959. De plus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus se réfère plusieurs fois à Dostoïevski et un chapitre entier est consacré à Kirilov⁷, un personnage des *Possédés*. Puis, à la fin de ce même essai, Camus propose une réflexion intitulée *L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*⁸. Ces exemples démontrent qu'on ne peut mettre en doute l'influence majeure des deux auteurs sur Camus.

À propos de Dostoïevski, les affirmations de Martin et Fernie se rejoignent. Selon Fernie, la honte chez Dostoïevski, « l'artiste de la honte le plus original du XIXe siècle⁹ », se caractérise ainsi :

His corpus at once represents a great recrudescence of spiritual shame and a new tendency to pervert shame into pleasure. He was fascinated by the extreme antitheses into which shame may tip : for him, shame is a spiritual fulcrum, poised between transcendence and oblivion, salvation and damnation¹⁰. (Fernie, 2002 : 223)

Martin, alors qu'il met en relation Rousseau et Dostoïevski, dit :

Rousseau et Dostoïevski écrivent tous deux dans la hantise paranoïaque de l'humiliation. Tous deux répondent à la menace du

⁶ Cette citation est tirée de la quatrième de couverture (signée par Camus) des *Possédés, pièce en trois parties, adaptée du roman de Dostoïevski*, Gallimard, collection « nrf », 1959.

⁷ Voir *Le Mythe de Sisyphe*, p. 142 à 152

⁸ Voir *Le Mythe de Sisyphe*, p. 169 à 187

⁹ En anglais dans le texte. (Fernie, 2002 : 223)

¹⁰ Traduction libre: « Son corpus représente à lui seul une magnifique recrudescence de la honte spirituelle et une nouvelle tendance à pervertir la honte en plaisir. Il était fasciné par les antithèses extrêmes à l'intérieur desquelles la honte peut conseiller : pour lui, la honte est un point d'appui spirituel, qui tient en équilibre entre la transcendance et l'oubli, le salut et la damnation. »

monde par le masochisme. [...] Tous deux éprouvent dans la honte une volupté. [...] Avec Rousseau et Dostoïevski, la littérature devient comme la sublimation d'une honte originale, au point qu'il peut y avoir un héroïsme de la honte. [...] C'est que les petites hontes vécues renvoient toutes à une grande honte, une honte fondamentale, celle d'être un homme. (Martin, 2006 : 43-44)

Chez le Russe, la honte est une balise spirituelle et la souffrance qui lui est associée amène chez l'homme dostoïevskien un indicible plaisir, obscène, presque pervers. À l'image d'Adam, il se sait nu mais il ne se cache pas, ne se défile pas; au contraire, il vit dans la société russe avec sa honte, comme si elle était sa croix, qu'il porte avec fierté, car elle est rattachée à sa condition d'homme. Et selon Fernie, c'est spécifique à Dostoïevski :

What is entirely Dostoyevskian, [...] is his unsettling depiction of such absolute and necessary shame turning, as it were by a process of chemical corruption, into an irresistible but obscene pleasure, which has something to do with gratified intellectual pride in « the blinding realization of my degradation » but also remains partly obscure¹¹. (Fernie, 2002 : 234)

Chez Kafka, le traitement de la honte est différent. Il y a une phrase, à la fin du Procès, qui est très significative. Tout juste après l'exécution de Joseph K., d'un coup de couteau dans le cœur, il est écrit : « Comme un chien! » dit-il, c'était comme si la honte dût lui survivre. » (Kafka, 1987 : 280) Martin relève cette phrase et affirme : « Dans *Le Procès* de Kafka, rien ne nous indique précisément que K. éprouve de la honte. [...] Un mot jusque-là imprononcé

¹¹ Traduction libre : « Ce qui est entièrement dostoïevskien, [...] c'est sa troublante description d'une honte nécessaire et absolue, qui se retourne, comme par un procédé de détérioration chimique, en un plaisir irrésistible mais obscène, et qui joue un rôle dans la gratification de la fierté intellectuelle d'une « réalisation aveuglante de ma dégradation », mais qui demeure en même temps, partiellement obscure. »

éclaire le sens du récit qui précède. » (Martin, 2006 : 17-18) De plus, c'est précisément à partir de cette énigmatique phrase que la problématique du colloque de Cerisy-La-Salle de juin 2003 a été formulée. Ajoutons ceci. Claude David, dans sa préface du *Procès*, écrit : « On dirait que Kafka souligne à plaisir la médiocrité de son personnage, auquel seul son procès va conférer une sorte d'importance ou de dignité. » (David, 1987 : 10) Tout au long du roman, K. tente par tous les moyens de prouver son innocence, ce qui est complètement absurde parce qu'il ne sait pas pour quel motif on l'arrête, de quoi et pourquoi on l'accuse. K., qui est totalement innocent le jour de jour arrestation¹², va constamment chercher à se justifier, en s'enlisant de jour en jour dans son procès dont il nie la réalité de prime abord, pour finalement s'y identifier peu à peu. Mais ce faisant, il ne fait que confirmer l'inéluctable culpabilité de son existence : il est coupable dès qu'il commence à s'innocenter. Plus il cherche, plus il est coupable. À travers sa quête, K. subit une déchéance qui exprime la futilité et l'inutilité de son existence. C'est pourquoi il est tué « comme un chien » : il n'a même plus l'importance d'un homme, donc on l'égorgue comme un chien et au-delà de sa mort, il n'y a que la honte qui lui survit. Tout au long du roman, K. se fixe un but : prouver son innocence, il doit la chercher, c'est là son seul objectif. Mais il n'atteint jamais ce but et il est exécuté. Donc la mort de K. est son ultime échec : « Les derniers mots du livre ne laissent plus de place

¹² « Il importe, pour conserver au récit toute sa vigueur, de n'oublier jamais que Joseph K. est entièrement innocent le jour où on lui notifie son arrestation. » (David, 1987 : 9)

à l'espoir ni au sens : car le sens existe bien, mais il ne nous reste que la honte de n'être jamais parvenu à l'atteindre. » (David, 1987 : 20) Il n'atteint jamais ce sens, et tout ce qu'il reste de lui, ce qui lui survit, c'est la honte de cet échec. La honte est double chez K. Il y a la honte de l'échec, comme Piers l'entend, et la honte a déshumanisé K., c'est pourquoi il est tué comme un chien. À la fin du premier chapitre, nous reviendrons sur la finale du roman de Kafka en relation avec la réflexion que Camus présente dans *Le Mythe de Sisyphe*.

Si nous nous sommes attardé sur ces deux écrivains en particulier c'est parce qu'ils ont eu une grande influence sur Camus. Mais nous verrons que cette influence ne se manifeste pas en ce qui a trait à la honte, puisque celle-ci est différente chez Camus. Nous diviserons notre travail en deux chapitres distincts. Dans le premier, nous nous attarderons à *L'Étranger* et nous tenterons de montrer comment l'indifférence de Meursault vis-à-vis de la honte caractérise son monde absurde. Dans le deuxième chapitre, nous verrons que Jean-Baptiste Clamence, au contraire de Meursault, lui est totalement assujetti et, en ce sens, la honte est la première raison de sa chute, le trouble à l'origine de ses questionnements, et, oserait-on dire, de son mal-être, mais également de sa lucidité.

I

**L'ÉTRANGER : LORSQUE L'ABSENCE
DE HONTE PREND TOUTE LA PLACE**

Dans le présent chapitre, nous tenterons de confirmer deux de nos hypothèses principales, à savoir que l'absence de honte, dans *L'Étranger*, permet de proposer une nouvelle définition de l'absurde camusien et, du même coup, une nouvelle lecture de l'œuvre; et que le traitement de la honte suppose une complémentarité entre *L'Étranger* et *La Chute*. Pour tenter de confirmer ces hypothèses, notre analyse se fera en quatre temps. En premier lieu, nous reviendrons sur les enjeux de *L'Étranger* exposés par Camus lui-même, par Jean-Paul Sartre, par Jacqueline Levi-Valensi et par Roland Barthes. Ensuite, nous traiterons des « absences » qui caractérisent Meursault et le roman : absence de mensonge, de sensibilité et de honte. Troisièmement, nous nous attarderons aux définitions de la honte et de la culpabilité de Piers et de Fernie pour mettre en lumière un épisode du roman que nous jugeons fondamental quant à notre problématique : la révolte de Meursault, où celui-ci manifeste son refus de mentir, lui amènerait une fierté qui accentuerait l'absence de honte. Finalement, au regard de la définition sartrienne de la

honte, nous nous attarderons aux relations entre Meursault et autrui, et verrons comment le personnage de Meursault, cet étranger, « annonce » en quelque sorte, celui de Jean-Baptiste Clamence, le protagoniste de *La Chute*.

D'entrée de jeu, il nous semble important de spécifier que l'absurde comme nous l'entendons, est celui typiquement « camusien ». En aucun cas, nous nous référerons à l'absurde en dehors de celui développé par Camus; au mouvement littéraire du théâtre de l'absurde par exemple, qui comprend des œuvres d'écrivains comme, entre autres, Ionesco et Beckett, et qui traduisent davantage des effets d'irrationalité, de non-sens, d'incohérence et d'illogisme. Cela dit, il est non moins aisé de définir l'absurde camusien. Considéré comme une philosophie par la critique, comme une sensibilité par Camus, ses enjeux sont multiples.

L'absurde, comme la honte, peut avoir différents visages. Camus l'exprime sous trois formes (roman, essai, théâtre) et à chaque fois, une définition propre pourrait être proposée. Par exemple, dans *Le Mythe de Sisyphe*, volet essayistique de l'absurde, Camus, en abordant le suicide, c'est-à-dire « le seul problème philosophique vraiment sérieux », mentionne que « l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. » (Camus, 1942b : 46) On peut trouver un écho de cette affirmation dans *L'Étranger* – à travers la confrontation entre Meursault et la société qui le juge –

mais on ne saurait expliquer le roman par cette seule phrase. Camus non plus d'ailleurs puisque lors d'une entrevue donnée en 1955, soit treize ans après la parution de *L'Étranger*, il déclarait :

J'ai résumé L'Étranger, il y a longtemps par une phrase dont je reconnais aujourd'hui 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. En ce sens, il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle. Et c'est pourquoi des lecteurs ont été tentés de le considérer comme une épave. Meursault ne joue pas le jeu. La réponse est simple : il refuse de mentir. (Camus, 1962 : 1920)

Dans cette affirmation, Camus justifie son roman en émettant une caractéristique propre à son héros qui explique son attitude : le refus de mentir. Pourtant, cette réponse ne semble pas si simple, car *L'Étranger*, comme les autres œuvres du cycle de l'absurde (*Le Mythe de Sisyphe*, *Caligula* et *Le Malentendu*), a fait l'objet de bon nombre de critiques. En fait, celles-ci sont imposantes. Par exemple, *La Revue des Lettres Modernes* a publié, de 1968 à aujourd'hui, la série *Albert Camus*, regroupant 21 numéros, comprenant plus d'une centaine de textes provenant d'autant de collaborateurs. Ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, car il y a également une quantité impressionnante d'études thématiques, philosophiques, psychanalytiques, sociologiques, esthétiques, biographiques et autres, sur Camus et ses œuvres. Ce qui en fait incontestablement un des auteurs du XXe siècle les plus étudiés. Tant de critiques peuvent parfois donner l'impression que tout a été dit sur Camus et sur *L'Étranger* en particulier : il demeure probablement aujourd'hui son œuvre

la plus étudiée, avec le constat suivant : *L'Étranger* est étiqueté, la plupart du temps, comme LE roman de l'absurde. Cela dit, malgré la diversité des analyses portant sur *L'Étranger*, nous n'en avons relevé aucune qui traitait directement de la honte dans le roman. Au même titre qu'à travers la critique littéraire portant sur la honte, aucune ne traitait du roman de Camus. Ceci a contribué à la formulation de notre hypothèse principale et a motivé davantage la réalisation de notre travail.

L'histoire est simple. Meursault, commis de bureau sans histoire, est l'auteur d'un meurtre et, lors de son procès, est jugé et condamné, non pas tant pour le crime, mais parce qu'il n'a pas pleuré à l'enterrement de sa maman : « Oui, s'est-il [le procureur] écrié avec force, j'accuse cet homme d'avoir enterré une mère avec un cœur de criminel. » (Camus, 1942a : 148) Ce sont ces questions – de quoi accuse-t-on réellement Meursault? Pour quel crime exactement le condamne-t-on? – qui ont soulevé à l'époque (et soulèvent encore) une fascination et un intérêt irréfutables envers *L'Étranger*. Et ce ne sont pas les moindres à s'y être attardés; dans son *Explication de L'Étranger*, Jean-Paul Sartre observe :

[...] *l'homme absurde, jeté dans ce monde, révolté, irresponsable, n'a « rien à justifier ». Il est innocent. Innocent comme ces primitifs dont parle S. Maugham, avant l'arrivée du pasteur qui leur enseignent le Bien et le Mal, le permis et le défendu : pour lui tout est permis. Innocent comme le prince Muichkine qui vit « dans un perpétuel présent, nuancé de sourires et d'indifférence ». Un innocent dans tous les sens du terme, un « Idiot » aussi, si vous voulez.* (Sartre, 1947 : 104)

Pour Sartre, Meursault est innocent dans tous les sens du terme, autant dans le sens originel - il ne connaît ni le Bien, ni le Mal - que dans le sens légal. Malgré son crime, Meursault ne peut pas être coupable. S'il l'est, il n'est plus l'homme absurde, il n'est qu'un condamné à mort à la façon d'Hugo, par exemple. Donc selon lui, le véritable enjeu de *L'Étranger* c'est de montrer l'innocence d'un coupable.

Jacqueline Levi-Valensi, importante critique camusienne, va aussi dans cette direction. Dans son essai intitulé *L'Étranger : un meurtrier innocent?*, elle se réfère à la définition de l'innocence que Camus note dans ses *Carnets*; « L'innocent est celui qui ne s'explique pas », puis affirme ceci :

Camus a-t-il dès ce moment une idée claire de ce qu'il développera dans Le Mythe de Sisyphe : le pari pour l'innocence fondamentale de l'homme ?

« On voudrait lui faire reconnaître sa culpabilité. Lui se sent innocent. À vrai dire, il ne sent que cela, son innocence irréparable. C'est elle qui lui permet tout (p. 77). »

Cette innocence ontologique est celle de l'« homme absurde »; c'est elle qui lui donne sa grandeur, parce qu'elle le libère non du poids de la faute ou du péché, qui n'ont pas de sens pour lui, que de celui de l'espoir en une vie future, qui obérit à sa passion de vivre ici et maintenant une vie toute terrestre. S'il prend conscience de son innocence, s'il l'assume pleinement, l'homme peut vivre « sans appel », et trouver là sa liberté.
(Levi-Valensi, 1998 : 86-87)

Ces deux exemples montrent très bien un enjeu spécifique (sinon l'enjeu ultime) de *L'Étranger* que la critique a abordé, en plus des questions et des

réflexions que le roman a maintes fois soulevées : Meursault est-il innocent? Pour Sartre et Levi-Valensi, il ne fait aucun doute que oui. Bien souvent, autant pour la critique que pour le lecteur, c'est autour des questions de culpabilité et d'innocence que *L'Étranger* gravite et que s'incarne l'absurde. C'est vrai qu'il se dégage du roman un sentiment d'absurdité : accusé de meurtre, Meursault est davantage jugé pour son attitude relativement au décès de sa mère; pourquoi? C'est absurde comme dénouement, le crime est on ne peut plus clair et les hommes s'acharnent sur Meursault en raison de son attitude. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'absurde naît de l'appel humain confronté au silence du monde et dans *L'Étranger*, il survient de ce paradoxe de « coupable innocent » : l'absurde dévoile ses différents masques. Puisque c'est surtout sur cette dynamique que la critique s'est le plus penchée, cela expliquerait peut-être l'inexistence d'études portant sur la honte dans *L'Étranger*. Et si les interprétations de Sartre et Levi-Valensi relèvent essentiellement du fond du roman, Roland Barthes se réfère à la forme de *L'Étranger* et expose des idées similaires.

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes disserte, entre autres, sur l'écriture blanche en se référant principalement à Camus. Selon Sartre et Levi-Valensi, il ne fait aucun doute que le « fond » de *L'Étranger*, c'est la question de l'innocence de Meursault, et selon Barthes, l'écriture blanche de *L'Étranger* est en fait une quête de l'écriture innocente :

L'écriture neutre est un fait tardif, elle ne sera inventée que bien après le réalisme, par des auteurs comme Camus, moins sous l'effet d'une esthétique du refuge que par la recherche d'une écriture enfin innocente. [...] Voici une autre solution : créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre¹³ marqué du langage. [...] La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux : elle est faite précisément de leur absence; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret; on ne peut dire que c'est une écriture impassible; c'est plutôt une écriture innocente. Cette parole transparente, inaugurée par L'étranger de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style... (Barthes, 1953 : 96, 108-109)

Donc cette écriture de Camus – blanche, transparente, innocente – épaulement magnifiquement bien son propos. Barthes soulève un point intéressant en parlant de la « neutralité » de l'écriture blanche. Selon lui, elle serait une écriture faite d'absence, un style de l'absence, et non pas une écriture dénuée de sensibilité : « on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible. » C'est une écriture d'absence en ce sens qu'elle omet certaines choses – les cris et les jugements dont parle Barthes – pour tenter de parvenir à une « innocence » : c'est une forme de purification. On retrouve alors, dans le structuralisme formel de Barthes, les échos des enjeux de *L'Étranger* qui relevaient davantage du fond, avec une variable en plus : l'absence.

Nous tenterons d'articuler le plus clairement possible cette notion d'absence, car elle est primordiale dans notre démarche. Selon nous, les absences

¹³ « ... on sait par exemple le contenu éternellement répressif du mot « Ordre ». » (Barthes, 1953 : 40)

caractéristiques de *L'Étranger* sont les suivantes : le refus de mentir de Meursault, sa soi-disant insensibilité et l'absence, proprement dite, de la honte. Cela dit, notre démarche est essentiellement interprétative, car le roman de Camus – d'une indéniable richesse malgré son style plutôt simple (courtes phrases, narration claire et chronologique; à noter que la structure du roman suppose une rupture avec l'esthétique du théâtre de l'absurde) – n'explique pas et n'explique pas : il ne fait que dessiner une sensibilité que le lecteur s'approprie. Sartre mentionne, toujours dans *Explication de l'Étranger* :

L'Étranger n'est pas un livre qui explique : l'homme absurde n'explique pas, il décrit; ce n'est pas non plus un livre qui prouve. [...] Le Mythe de Sisyphe va nous apprendre la façon dont il faut accueillir le roman de notre auteur. (Sartre, 1947 : 105)

Cela va de soi quand l'on considère qu'après *L'Étranger*, paraissait la même année le volet essayistique de l'absurde où Camus théorisait son propos, dans un style totalement différent.

Comme l'écriture blanche de Camus ne se répercute qu'à travers la parole de Meursault, il n'y a que celle-ci pour nous éclairer sur ces absences. Un des défis de *L'Étranger*, défi qui a été relevé par Camus, c'est qu'il offre, en Meursault, un personnage peu bavard, mais dont les non-dits peuvent être chargés de sens, être parfois aussi significatifs que les paroles elles-mêmes, et où les absences peuvent révéler des présences cachées.

Une caractéristique de « l'absence » chez Meursault qui révèle, selon nous, une présence cachée, c'est son refus de mentir. Lorsque Camus mentionne : « il ne joue pas le jeu... il refuse de mentir », il ne fait pas de doute que Meursault reconnaît, puisqu'il le refuse, le mensonge; il n'est pas inexistant, sa présence est rejetée. Si le mensonge était inexistant, Meursault ne le reconnaîtrait tout simplement pas et ne lui accorderait pas la moindre importance. Mais au contraire, son refus de mentir démontre une volonté de faire, une droiture et une conviction qu'il respecte - elle n'est jamais mentionnée « textuellement » mais elle est bien là -, ce qui peut expliquer son attitude et, également, ce pour quoi il affirme « C'est que je n'ai jamais grand-chose à dire. Alors, je me tais. » (Camus, 1942a : 104)

Donc, en se fiant ainsi aux propos de Camus, nous pourrions supposer que l'absurde est un monde où son héros, l'homme absurde, refuse de mentir. Cela nous semble fort juste mais, comme ce constat vient de l'auteur lui-même, nous ne pensons pas que cette hypothèse nous permet d'atteindre l'un des buts que nous nous sommes fixés, à savoir proposer une relecture de l'œuvre. Toutefois, nous nous référerons à quelques reprises au refus de mentir de Meursault, car il est très significatif et il nous permet de mettre en lumière certaines de nos hypothèses.

Ce qui nous apparaît fort intéressant, c'est la possibilité d'une relation d'ordre psychologique entre le mensonge et la honte. En fait, l'absence de honte pourrait être directement liée au refus de mentir. Pour cela, il faut accepter que le mensonge puisse entraîner la honte. Mentir, c'est taire une vérité inavouable, gênante ou honteuse. C'est, en quelque sorte, une forme d'hypocrisie où le vice rend hommage à la vertu. Meursault n'est pas hypocrite, il n'a pas honte de dire la vérité. Marie lui demande s'il l'aime et, par deux fois plutôt qu'une, Meursault affirme : « Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non. » (Camus, 1942a : 61); « J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. » (Camus, 1942a : 69) Raymond lui demande s'il veut être son copain : « J'ai dit que ça m'était égal : il a eu l'air content. » (Camus, 1942a : 49). Toutes de petites vérités, parfois frondeuses ou malhabiles, mais jamais mal intentionnées ou hypocrites : Meursault ne déguise jamais ses propos. Son refus de mentir est, en quelque sorte, une vertu, dans le sens large du terme. De plus, Meursault ne tait pas de vérités, même si elles sont gênantes : il préfère les dire plutôt que mentir et ainsi, peut-être, supporter le poids de la honte qui pourrait en découler. Lorsque le président lui demande de préciser les motifs qui lui avaient inspiré son acte, Meursault répond : « J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. » (Camus, 1942a : 158) Cette relation pourrait également aller dans l'autre sens où une vérité honteuse pourrait

entraîner le mensonge. Mais chez Meursault, il y a ni mensonge ni honte, et nous ne croyons pas qu'il y ait une primauté à établir¹⁴. Nous reviendrons sur ce refus de mentir un peu plus tard, en ce qui a trait à la révolte de Meursault comme manifestation d'un idéal de soi, pour démontrer que ce lien entre le refus de mentir et l'absence de honte est essentiel à notre travail.

Parmi les autres absences du roman, il en est une qui est plus discutable. Lors du procès, le procureur de la couronne s'attarde longuement sur l'insensibilité de Meursault. C'est essentiellement en s'appuyant sur cette caractéristique qu'il fait sa plaidoirie, insistant sur la prémeditation du crime : « Il a résumé les faits à partir de la mort de maman. Il a rappelé mon insensibilité, l'ignorance où j'étais de l'âge de maman, mon bain du lendemain, avec une femme, le cinéma... » (Camus, 1942a : 152-153) Tout commence aux funérailles de sa mère : Meursault ne verse pas une seule larme, il ne se recueille pas sur la tombe de sa mère, mais plutôt, boit du café au lait et fume des cigarettes avec le concierge de l'asile. Cette situation résume très bien « l'insensibilité » dont on accuse Meursault en général. Tout au long du procès, il est dans son coin, ayant l'impression « qu'en quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. » (Camus, 1942a : 151) Pendant ce temps, le procureur en ajoute toujours plus : « Mais il ne craignait pas de le dire, l'horreur que lui inspirait ce

¹⁴ Si nous devions le faire, en nous fiant aux paroles de Camus, le refus de mentir viendrait avant et l'absence de honte en serait un symptôme, une conséquence au refus du mensonge. Meursault refuse le mensonge, tandis que la honte l'indiffère.

crime [un parricide] le cédait presque à celle qu'il ressentait devant mon insensibilité. » (Camus, 1942a : 156) La question de l'insensibilité de Meursault revient souvent pendant le roman, surtout pendant le procès; il est vrai que Meursault ne ressent aucun remords quant à son crime : « Sans doute, je ne pouvais m'empêcher de reconnaître qu'il avait raison. Je ne regrettais pas beaucoup mon acte. » (Camus, 1942a : 154) Tous disent qu'il est insensible, il se dit indifférent : « je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. » (Camus, 1942a : 186) Il y a une différence entre insensibilité et indifférence. S'il était insensible, il ne dirait pas à Marie et à Raymond, à trois reprises, que « ça lui est égal », il ne dirait tout simplement rien. À la lecture du livre, on ne peut affirmer que Meursault est totalement insensible : à certaines occasions, une sensibilité discrète l'habite, dans d'autres, elle prend toute la place.

Comme nous l'avons souligné un peu plus tôt, Camus disait de Meursault qu'il mène une vie sensuelle, donc il ne peut être totalement dépourvu de sensibilité. Mis à part cette affirmation de l'auteur, pour le lecteur il est évident que Meursault n'est pas dénué de sensibilité puisqu'il exprime, entre autres, les petits plaisirs de sa vie quotidienne avec une éloquence simple (il aime beaucoup le café au lait, les nombreux bains du port d'Alger, il découpe ce qui

l'amuse dans les journaux) et il décrit ce qui l'entoure en fin et sensible observateur :

Les lampes de la rue se sont alors allumées brusquement et elles ont fait pâlir les premières étoiles qui montaient dans le ciel. J'ai senti mes yeux se fatiguer à regarder les trottoirs avec leur chargement d'hommes et de lumières. Les lampes faisaient luire le pavé mouillé, et les tramways, à intervalles réguliers, mettaient leurs reflets sur des cheveux brillants, un sourire ou un bracelet d'argent. Peu après, avec les tramways plus rares et la nuit déjà noire au-dessus des arbres et des lampes, le quartier s'est vidé insensiblement, jusqu'à ce que le premier chat traverse lentement la rue à nouveau déserte. (Camus, 1942a : 40-41)

Sartre disait que « l'homme absurde n'explique pas, il décrit. » De telles descriptions de ce qui l'entoure exigent une forme de sensibilité. Pour affirmer que « le quartier se vide insensiblement », il faut avoir une sensibilité, aussi singulière soit-elle. De plus, au-delà des simples descriptions, Meursault « ressent » la mer et le soleil avec un lyrisme palpable. Dans le cas de ce dernier, ce fameux soleil algérien, sa présence est parfois si envahissante pour Meursault qu'il devient alors insensible à tout ce qui l'entoure. Cela arrive trois fois dans le roman et à des moments cruciaux : à l'enterrement de sa mère, sur la plage au moment du meurtre et pendant son procès. C'est à ces moments précis que Meursault semble le plus insensible. Mais en fait, cette insensibilité n'est qu'apparente, il est tétanisé par plus puissant que lui et la sensation physique l'emporte sur les sentiments. Meursault s'explique et affirme :

Cependant, je lui [à son avocat] ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangeaient souvent mes sentiments. Le jour où j'avais enterré maman, j'étais très fatigué, et j'avais sommeil. De

sorte que je ne me suis pas rendu compte de ce qui se passait. (Camus, 1942a : 102)

À ces trois moments, Meursault ne se rend pas compte de ce qui se passe parce que le soleil l'envahit totalement. Ne dira-t-il pas d'ailleurs, sentant le ridicule de la situation, qu'il a tué à cause du soleil? Il est impossible de voir en Meursault un être insensible, car même le lecteur le plus distrait ne peut s'empêcher de ressentir le lyrisme bouillant de Meursault au moment du meurtre sur la plage – comme la brûlure du soleil le plus chaud du roman – où paradoxalement, Meursault tue de sang-froid sous le soleil le plus cuisant, pour ainsi frapper à la porte de son malheur¹⁵.

Toutefois, il y a un sentiment chez Meursault qui semble bel et bien absent, qui suppose une forme d'insensibilité, et c'est le sentiment de culpabilité. À un moment bien précis du procès, lorsque le concierge de l'asile de Marengo est questionné, Meursault mentionne : « il a dit que je n'avais pas voulu voir maman, que j'avais fumé, que j'avais dormi et que j'avais pris du café au lait. J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle, et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable. » (Camus, 1942a : 138-139) Il lui arrive de se sentir jugé : « J'ai eu un moment l'impression qu'ils [les amis de sa mère présents aux funérailles] étaient là pour me juger. » (Camus, 1942a : 19); à la cour : « Tous me regardaient : j'ai compris que c'était les jurés. [...] Je n'avais eu qu'une impression : j'étais devant une banquette de tramway et tous ces

¹⁵ Voir la citation complète en annexe 1

voyageurs anonymes épiaient le nouvel arrivant pour en percevoir les ridicules. » (Camus, 1942a : 129) En même temps qu'il se sent jugé, il comprend qu'il est coupable mais jamais il ne se « sent » coupable. Comme pour le mensonge, la culpabilité n'est pas inexistante, puisqu'il la reconnaît, il la comprend « objectivement » : elle est un constat, une étiquette de « coupable » qu'on lui appose parce qu'il a commis un crime, mais le sentiment n'est jamais intérieurisé et ressenti. Et l'on peut vraiment parler alors d'absence de sentiment, d'insensibilité.

Malgré l'étroite proximité entre la culpabilité et la honte, la première semble prendre toute la place – le roman et la critique en font foi – au détriment de cette dernière. En fait, la honte est pratiquement absente. Elle est présente dans le roman, mais le maigre traitement qui lui est accordé est tel que cela ne fait que corroborer notre hypothèse principale. Le mot « honte » revient à trois reprises dans le texte et dans des contextes essentiellement extérieurs à Meursault. Après que Raymond ait battu sa maîtresse, Meursault, témoin de la scène, dit : « il [l'agent] a ajouté que Raymond devrait avoir honte d'être soûl au point de trembler comme il le faisait. » (Camus, 1942a : 61) Ensuite, pendant le procès, le procureur de la couronne déclare : « le même homme qui au lendemain de la mort de sa mère se livrait à la débauche la plus honteuse a tué pour des raisons futiles et pour liquider une affaire de mœurs inqualifiable. » (Camus, 1942a : 147) Et finalement, pendant que Meursault est seul dans sa

cellule et cogite sur son exécution à venir, il dit : « Tandis que, là encore, la mécanique écrasait tout : on était tué discrètement, avec un peu de honte et beaucoup de précision. » (Camus, 1942a : 171)

Dans ces trois extraits, Meursault décrit ce qu'il voit, ce qu'il entend, et comme c'était le cas pour la culpabilité, il constate, comprend, mais ne ressent pas. De plus, quand Meursault mentionne « j'ai compris que j'étais coupable », même si le constat de culpabilité est objectif, insensible, le « je » démontre qu'il se reconnaît comme sujet. Dans les trois extraits que nous venons de citer, surtout dans les deux premiers, c'est vraiment en tant que témoin qui ne fait que rapporter les phrases d'autrui qu'il parle de honte. Il y a une nonchalance et une indifférence manifestes, une objectivité détachée qui banalise totalement la honte. Dans le troisième extrait, Meursault n'est pas témoin, il laisse aller le fil de ses pensées sur la mécanique de l'exécution pour finalement conclure en disant « on était tué avec un peu de honte et beaucoup de précision. » Le « peu » de honte jure de façon flagrante avec le « beaucoup » de précision : encore là, la honte est minimisée, elle est presque accessoire. Donc, ces trois extraits supposent que la honte n'est pas « totalement » absente du roman. Si elle l'était, il n'y aurait pas ces surgissements et le vocable « honte » serait littéralement absent du texte. Pour les mêmes raisons, on ne peut donc pas dire que l'absence de honte soit volontaire de la part de l'auteur, elle est seulement, remarquablement mise à part, écartée, dans une situation où elle aurait pu

être, justement, présente et approfondie : Meursault aurait pu ressentir de la honte à la suite de son crime – comme s'y attendent le juge d'instruction, le procureur de la couronne et l'aumônier –, mais ça ne se produit pas. Comme ce n'est pas le cas, nous ne dérogeons pas de nos hypothèses.

En traitant ainsi des absences dans le roman, nous arrivons aux conclusions suivantes : Meursault accorde de l'importance au mensonge puisqu'il le refuse; il comprend, même s'il ne la ressent pas, sa culpabilité; mais jamais, il ne se sent honteux. Les extraits ci-dessus démontrent que Meursault reconnaît l'existence de la honte chez autrui, dans le monde qu'il l'entoure, mais dans une mesure telle qu'il ne lui accorde pas la moindre importance. Il lui est complètement indifférent et dans son monde à lui, l'absurde, la honte est si banale et si négligée, qu'elle est, à proprement parler, absente. C'est ce qui traduit, selon nous, l'aspect absurde du roman.

Dans la même suite d'idées, il y a un moment très important, vers la fin du roman, qui illustre nos propos. Alors que le jugement est tombé et que Meursault attend son exécution, l'aumônier de la prison lui dit :

« Non, mon fils, a-t-il dit en mettant la main sur mon épaule. Je suis avec vous. Mais vous ne pouvez pas le savoir parce que vous avez un cœur aveugle. Je prierai pour vous ». Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. (Camus, 1942a : 182)

Nous croyons que cette dernière phrase est des plus significatives, car elle confirme que les absences et les non-dits ne sont pas inexistantes mais bel et bien présents. Seulement, ils ont été, tout au long du roman, et jusqu'à ce moment bien précis, refusés, cachés, refoulés. Tel un trop-plein qui déborde, un abcès qui se crève, Meursault déverse son flot. Cela explique que les absences que l'avocat de la couronne attribue à Meursault, son inaction et son insensibilité ne peuvent être. Si c'était le cas, rien en lui ne crèverait. Il resterait insensible, sinon indifférent, à ce que lui dit l'aumônier. Mais ce n'est pas le cas. Pour que quelque chose crève, il faut qu'il y ait d'abord une accumulation. Qu'est-ce que Meursault accumule? Quelles sont les émotions que Meursault refoule et comment se manifestent-elles lorsque ça « crève » et, surtout, qu'est-ce qui déclenche cet emportement?

Pendant le roman, Meursault interagit avec plusieurs personnes : son patron, le concierge de l'asile, Marie, Raymond, Salamano, Céleste, son avocat, le juge d'instruction, le procureur de la couronne et l'aumônier principalement. Et la plupart ont leur opinion propre sur Meursault. Quelques-uns éprouvent de la compassion pour le décès de sa mère : « Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi... » (Camus, 1942a : 10); Marie l'aime : « Après un autre moment de silence, elle a murmuré que j'étais bizarre, qu'elle m'aimait sans doute à cause de cela... » (Camus, 1942a : 70); Raymond le considère comme son ami, le juge le trouve « intéressant » et le procureur de la couronne éprouve

un réel mépris qui n'affecte pas un Meursault toujours accaparé par le soleil : « Il disait qu'à la vérité, je n'en avais point d'âme, et que rien d'humain, et pas un des principes moraux qui gardent le cœur des hommes ne m'était accessible. » (Camus, 1942a : 155) Mais l'aumônier, à un point de non-retour dans le destin de Meursault, éprouve pour lui de la pitié : « Non mon fils... je suis avec vous. Mais vous ne pouvez pas le savoir parce que vous avez un cœur aveugle. Je prierai pour vous. » Il y a dans cette phrase la condescendance de l'homme d'église face à l'incuré, au non-croyant - une brebis égarée en quelque sorte et aveugle de surcroît - puis la pitié : devant le refus de Meursault de se repentir de son péché - parce « qu'il ne sait pas ce qu'est un péché » (Camus, 1942a : 179)-, l'aumônier dit qu'il le fera pour lui, il prierà pour lui. C'est bien de pitié dont il s'agit. Tout au long du roman, malgré le tragique de l'affaire, Meursault n'attire jamais la pitié; de la compassion en ce qui a trait à sa mère certes, mais non de la pitié. Pendant le procès, on ressent pour lui tout sauf de la pitié. Alors qu'il s'apprête à mourir, pris dans une mécanique fatale, il est pris en pitié par l'aumônier, qui plus est, cette pitié est « religieuse », ce qui, visiblement, enrage d'autant plus l'athée qu'est Meursault.

Après que cette « chose » ait crevé, Meursault déverse - avec une fougue qu'on ne lui connaît pas - comme il le dit lui-même « tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. » (Camus, 1942a : 182) Ce

que Meursault reproche à l'aumônier, selon nous, c'est la certitude de ce dernier. Meursault, en tant qu'athée, ne peut comprendre comment un homme peut prétendre détenir la vérité alors que l'existence de Dieu est douteuse, tandis que lui, il est certain; lui, qui refuse de mentir, détient une vérité incontestable : « Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir. Oui, je n'avais que cela. Mais du moins, je détenais cette vérité autant qu'elle me tenait. » (Camus, 1942a : 183) L'aumônier dit à Meursault qu'il a un cœur aveugle tandis qu'en fait, il regarde de plein fouet sa mort prochaine, sa vérité. Et des prières ne changeront rien à cela. Il sait qu'il va mourir. Et cette vérité qu'il détient, il l'exprime avec entêtement : « J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison. » (Camus, 1942a : 183), et l'on peut sentir dans cet entêtement une certaine fierté de détenir une vérité qui lui donne raison. Et qu'est-ce que la fierté sinon l'antonyme de la honte? Donc ce qui habite Meursault, ce qui « crève », c'est sa vérité et c'est vraiment à ce moment qu'il manifeste clairement son refus de mentir. Comme nous l'avons supposé un peu plus tôt, le mensonge peut être intrinsèquement lié à la honte, car le premier peut engendrer celle-ci. Le contraire nous semble tout aussi juste et son refus de mentir provoquerait une fierté incompatible avec la honte, il ne peut avoir honte puisqu'il ne ment pas. Il affirme et porte à bout de bras une vérité qui est sienne : « On ne se tromperait donc pas beaucoup en lisant dans *L'Étranger* l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité », disait Camus. Si Meursault était sujet au

mensonge, il pourrait être sujet à la honte et, du même coup, il ne pourrait y avoir cette colère, cette révolte qui l'anime lorsqu'il apostrophe l'aumônier. Car bien que *L'Étranger* soit le roman de l'absurde, il ne faut pas reléguer la révolte essentiellement aux œuvres ultérieures de Camus. *La Peste*, *L'Homme révolté* et *Les Justes* représentent le cycle de la révolte dans ses trois expressions, mais *L'Étranger* contient définitivement les germes de cette révolte.

Nous croyons que ces arguments nous permettent de confirmer certaines de nos hypothèses. L'écriture blanche définit un style de l'absence, absence qui s'exprime dans la « sensible insensibilité » de Meursault où vérité et fierté prennent toute la place, au détriment du mensonge et de la honte, définissant le monde absurde de *L'Étranger*, faisant de Meursault son incarnation, expliquant sa révolte comme sa réponse – sa fierté – dans son monde sans honte. Cette volte-face de Meursault prend davantage de sens lorsqu'on la considère au regard de la définition de Piers que nous avons mentionnée plus tôt, surtout en ce qui a trait à l'idéal de soi. Nous venons de voir comment se manifeste le refus de mentir de Meursault, nous verrons maintenant comment il revendique sa liberté.

Ce moment précis, où Meursault déverse sa colère sur l'aumônier, est un épisode déterminant sur lequel Camus se penchera davantage dans ses œuvres subséquentes, car c'est la genèse de la révolte. Dans *L'Homme révolté*, Camus

affirme que ce dernier « est un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. » (Camus, 1951 : 27) Au moment où Meursault sent quelque chose crever en lui, ce « non » et ce « oui » sont présents, comme si Meursault voulait dire : « Non, je ne suis pas aveugle! Non, tu ne prieras pas pour moi! Et oui, j'ai raison, j'ai toujours eu raison! » Ce non qui, toujours selon Camus, doit tracer une limite, définit, dans *L'Étranger*, la ligne entre l'absurde et la révolte. C'est le moment où Meursault revendique sa liberté, celle que Levi-Valensi énonce dans son essai et celle qui coïncide avec la définition d'idéal de soi de Piers.

Selon Piers, la honte survient lorsqu'un individu échoue dans l'atteinte d'un but, d'un idéal de soi qu'il s'est construit. Pour appliquer cette affirmation dans le cas de *L'Étranger*, il faut que Meursault ait un idéal de soi autoconçu. Nous croyons que cet idéal de soi, c'est d'être celui qui détient la vérité et, qui plus est, meurt pour cette vérité. Certains pourraient penser qu'il s'agit là d'un but absurde, mais c'est sa seule façon de recouvrir sa liberté (illusoire), qui est probablement l'ultime idéal à atteindre. William Faulkner a dit, en résumant le sens général de l'absurde et de la révolte : « Camus disait que le seul rôle véritable de l'homme, né dans un monde absurde, était de vivre, d'avoir conscience de sa vie, de sa révolte, de sa liberté¹⁶. » Meursault doit parvenir à cet idéal, cette liberté d'avant son crime, mais la chose n'est pas aisée : « Au

¹⁶ Cette citation est extraite de l'exergue du *Mythe de Sisyphe*.

début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. » (Camus, 1942a : 119) Si Meursault ne parvient pas à cet idéal, il pourrait être sujet à la honte; mais comme il y parvient, il meurt sans se trahir, tout en restant lui-même, intègre, fier. Contrairement à Joseph K., par exemple, qui meurt sans atteindre le but qu'il s'était fixé, sans trouver de quoi il est accusé, – et voit du même coup la honte lui survivre –, Meursault fait fi des accusations : « qu'importait si, accusé de meurtre, il était exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère? » (Camus, 1942a : 184), et il se concentre sur un but : mourir libre, malgré les murs; mourir fier et heureux, malgré cette mort inévitable et absurde. Alors que l'aumônier le quitte, « les yeux pleins de larmes », Meursault pense à sa mère et dit : « Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. » (Camus, 1942a : 185) Ainsi libéré, on peut croire que son idéal est atteint, donc, il ne peut pas avoir honte puisqu'il n'y a pas d'échec. À supposer qu'il eût honte, c'est comme s'il abandonnait, comme s'il donnait satisfaction à ses bourreaux et juges, chose qu'il ne veut pas faire et qu'il ne peut pas faire. Dans la première partie du roman, Meursault tente à quelques reprises de satisfaire ceux qui l'entourent, par exemple, ses nombreuses justifications envers son patron : « Je lui ai même dit : Ce n'est pas de ma faute. » (Camus 1942a : 9); envers le directeur de l'asile : « J'ai cru qu'il me reprochait quelque chose et j'ai commencé à lui expliquer. » (Camus, 1942a : 11); la lettre qu'il écrit pour

Raymond sous prétexte « qu'il n'a aucune raison de ne pas le contenter. » (Camus, 1942a : 54) Il essaie de se justifier, de plaire, il ne veut pas être désagréable. Mais, la deuxième partie s'ouvre sur un essai infructueux lorsqu'il tente de satisfaire son avocat : « Il est parti avec un air fâché. J'aurais voulu le retenir, lui expliquer que je désirais sa sympathie, non pour être mieux défendu, mais, si je puis dire, naturellement. » (Camus, 1942a : 103) C'est à partir de ce moment qu'il s'enlise dans sa solitude, il ne cherche plus à satisfaire autrui, il devient cet étranger dans ce monde gouverné par les hommes et leur loi :

Je me suis expliqué la bizarre impression que j'avais d'être de trop, un peu comme un intrus. [...] Malgré mes préoccupations, j'étais parfois tenté d'intervenir et mon avocat me disait alors : « Taisez-vous, cela vaut mieux pour votre affaire. » En quelque sorte, on avait l'air de traiter de cette affaire en dehors de moi. (Camus, 1942a : 130, 151)

Meursault n'éprouve ni regret – parce « qu'il n'avait jamais pu regretter vraiment quelque chose, étant toujours pris par ce qui allait arriver, par aujourd'hui ou par demain. » (Camus, 1942a : 155) – ni honte, car la honte n'est pas synonyme d'espoir, de bonheur et de liberté : elle ne l'aide en rien, elle ne peut le sauver. S'il avait honte, il reconnaîtrait leur autorité et leur loi : il ferait ainsi partie de leur monde. Mais cela ne peut être puisqu'il ne serait plus cet étranger vivant en marge du monde des hommes, solitaire, différent. Il refuse cela, il ne peut avoir honte. Et c'est davantage pour cela qu'il est jugé avec tant de hargne et non parce qu'il a tué un Arabe ou parce qu'il n'a pas pleuré à l'enterrement de sa mère, mais bien parce qu'il n'a pas honte de ses actions, de son crime comme de son deuil.

L'Étranger diffère d'autres grands romans du crime où la honte joue un important rôle. Dans *Crime et châtiment*, par exemple, Raskolnikov se sent coupable mais également honteux, honte dont il se libère par son repentir, lorsqu'il se dénonce. Il en est de même pour le narrateur anonyme du roman de Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, où celui-ci, honteux, se repente de son crime pour ainsi espérer un pourvoi qui, malgré cela, ne viendra pas. Si nous utilisons ces deux exemples en particulier, c'est parce qu'ils illustrent très bien notre propos. Raskolnikov et le condamné sont tous deux coupables de meurtre, ils vivent les conséquences de leur crime différemment, mais dans leur trouble ils ressentent de la honte, contrairement à Meursault, chez qui la honte est absente. Il y a un élément qui nous semble très significatif à cet égard et c'est l'apport de la religion catholique dans ces trois romans. Chez Dostoïevski et Hugo, la religion est là, bien présente et ajoute du poids aux tourments des deux héros, comme si elle servait à les confronter à leur crime pour finalement leur amener honte et rédemption. Dans *L'Étranger*, la religion a également sa place, mais Meursault, lui, est manifestement athée. Il le mentionne au juge d'instruction et surtout à l'aumônier : « J'ai répondu que je ne croyais pas en Dieu. Il a voulu savoir si j'en étais bien sûr et j'ai dit que je n'avais pas à me le demander : cela me paraissait une question sans importance. » (Camus, 1942a : 176) De plus, lorsque l'aumônier manifeste de la pitié et dit « vous avez un cœur aveugle... je prierai pour vous », c'est comme s'il disait – quoique cela

demeure une interprétation – « Vous devriez avoir honte, mon fils. » Dénue de cette dimension « spirituelle » où le péché est amplifié par la honte qu'il amène, le héros de *L'Étranger* ne la ressent pas, il ne se repente pas. En fait, la honte et la rédemption sont des obstacles qui le freineraient, et pour citer Meursault : « ce sont des questions sans importance. » La seule chose qui importe, c'est l'atteinte de son idéal. Celui-ci, auquel Meursault ne dément pas, est dicté par ses convictions – détenir la vérité et ne pas mentir, « avoir raison » – et c'est mourir libre et heureux. C'est la révolte qui permet à Meursault d'atteindre cet idéal. Comme Rieux l'affirme à Rambert dans *La Peste* : « il n'y a pas de honte à préférer le bonheur. » (Camus, 1947 : 228) Cette phrase, écrite après *L'étranger*, illustre parfaitement la révolte de Meursault. Celui-ci cherche le bonheur et il ne doit pas en être honteux. Il tente de retrouver sa liberté d'autan, celle de la première partie du roman, donc il ne peut être honteux de cela. La honte n'est pas une issue ni un moyen, et elle ne doit pas non plus être un boulet qui le ralentirait dans l'atteinte de son but désespéré. Après que le jugement soit tombé, Meursault est aux prises avec « la mécanique ». Il tente de savoir s'il peut y échapper. C'est là son seul espoir qui, finalement, est inutile, étant donné la mort qui l'attend. Donc sa colère, ce qui crève, c'est aussi son espoir qui meurt : l'espoir qu'il a su taire pendant son procès, qu'il a su refouler : « Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir... » (Camus, 1942a : 185) Lorsqu'il se révolte, il se défoule sur l'aumônier avec fierté et colère, criant ses certitudes à la face indifférente du monde qui l'entoure, à la

recherche d'un bonheur qui pourrait adoucir sa mort prochaine. Et « il n'y a pas de honte à préférer le bonheur ». La révolte se veut être, selon Camus, la réponse pour surmonter l'absurde; ajoutons : la révolte pourrait être « chercher un bonheur (im)possible dans un monde sans honte. »

Donc, en considérant l'idéal de soi que Meursault atteint, il ne peut y avoir de honte dans *L'Étranger*. Comme la définition de Piers relève d'une distinction entre la honte et la culpabilité, il nous apparaît important d'articuler davantage cette distinction, car peut-être la présence de l'un expliquerait davantage l'absence de l'autre. Mais tout juste avant, à parler ainsi d'idéal de soi, de quête de bonheur et de liberté, nous arrivons immanquablement aux travaux de Fernie. Convaincu de l'importance de la honte, il souligne son ambiguïté. Selon lui, elle peut détruire un homme mais elle peut également le faire « renaître ». Chez Raskolnikov, la honte amène cette renaissance, tandis que chez le condamné, elle ne le détruit pas, au sens propre, mais elle ne le sauve pas et il meurt. Il est évident que la honte ne détruit pas Meursault; toutefois nous assistons bien à une renaissance. Lorsque Meursault mentionne que « si près de la mort, [qu'il] se sent prêt à tout revivre » (Camus, 1942a : 185), cela suppose clairement une renaissance. Mais la honte n'a rien à voir avec celle-ci. Meursault se sent « vidé d'espoir », il accepte la fatalité, en quelque sorte, mais il n'est pas honteux du tout. Au contraire, c'est cette colère – la confrontation avec l'aumônier – qui le purge du mal, qui le libère. Une rupture s'opère entre

sa vie « malheureuse », celle qui suit le crime, et sa « nouvelle » vie. Nous croyons que cette renaissance s'explique du fait que Meursault a atteint son idéal; malgré tout, il est encore heureux : « j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. » (Camus, 1942a : 186) Son idéal atteint, une nouvelle vie s'ouvre à lui, celle où « pour la première fois, il s'ouvre à l'indifférence du monde » (Camus, 1942a : 186) La « première fois » suppose également une renaissance, comme s'il repartait à zéro. Bref, tous ces signes ne laissent pas l'ombre d'un doute quant à la renaissance de Meursault, mais celle-ci n'est pas salutaire, car elle ne change en rien son destin. En aucun cas elle ne survient sous le signe de la honte. Comme quoi la première n'est pas tributaire de cette dernière, toujours aussi absente.

Cette absence s'explique probablement en raison de la place qu'occupe la culpabilité : *L'Étranger* est, d'abord et avant tout, un roman de crime, il va de soi que la grande question de la culpabilité soit abordée de front. Les travaux de Sartre et de Levi-Valensi, qui cherchent tous deux à innocenter un coupable, en font foi; presque tous les événements du roman (meurtre, procès, jugement, condamnation) sont relatifs à la culpabilité, nous ne pouvons donc écarter cette question.

Piers mentionne que la culpabilité survient lorsqu'un individu transgresse une frontière ou une limite émise par l'autorité qui gouverne et règne au-dessus

de lui : elle fait suite à une infraction. Fernie mentionne également que la culpabilité se réfère, en premier lieu, à un concept légal, qu'elle implique la responsabilité d'une offense, le bris d'une règle. Donc la culpabilité fait suite à un rapport de force entre un homme et une instance autoritaire, le plus souvent externe. Mais il ne faut pas croire qu'elle soit uniquement externe; la psychanalyse a démontré, par exemple, que le Moi est soumis à l'autorité du Surmoi, et peut amener ici une introspection spécifique et, du même coup, le sentiment de culpabilité. Nous n'emprunterons pas cette direction mais nous tenions toutefois à la souligner. Dans *L'Étranger*, lorsque Meursault mentionne : « On m'avait seulement appris que j'étais un coupable. J'étais coupable, je payais, on ne pouvait rien me demander de plus. » (Camus, 1942a : 179), c'est davantage à un rapport entre Meursault et la société qui le juge, que nous assistons. Camus disait : « il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle », il définit un cadre dans lequel Meursault vit et ce cadre, c'est exactement le même que celui de Piers. En commettant un crime, Meursault dépasse les frontières, les limites que la société qui le gouverne a imposées. Avant le crime, Meursault vit dans son petit monde rempli de plaisirs simples, il « erre en marge » de la société : il est étranger à ce monde que gouverne une autorité qu'il ne reconnaît pas. Lorsque survient le crime, il passe de son monde à celui des autres : « Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du

malheur. » (Camus, 1942a : 95) Ce sont sur ces mots que se termine la première partie du texte : Meursault frappe à la porte d'un monde qu'il ne connaît pas, le malheur, - ce qui implique qu'il fût heureux. Il se replie davantage sur lui-même, il n'est plus cet étranger hors de ce monde, il est un étranger à *l'intérieur* de ce monde. La culpabilité de Meursault ne fait aucun doute et la définition de Piers s'y applique parfaitement : son crime est une transgression des lois établies par la gouvernance sous laquelle il vit. C'est écrit, le lecteur est témoin de tout : la culpabilité de Meursault est irréfutable. Le fait que Meursault soit davantage jugé pour son attitude aux funérailles de sa mère ne diminue en rien son état de culpabilité; au contraire, cela l'aggrave, si l'on se fie aux juges, avocats et jurés, et cela ne fait qu'ajouter à la dimension absurde de son destin.

L'importance de la culpabilité est telle que nous avons l'impression qu'elle prend toute la place dans le roman. Elle reléguerait la honte dans l'ombre, dans le silence et les non-dits. Par ailleurs, nous avons spécifié que la honte n'était pas « totalement » absente du roman, mais démontrerait la même particularité quant au constat de culpabilité : en tant que témoin, Meursault constate que la honte « existe » chez autrui (parce que l'agent et le procureur en parlent), mais de son côté, il ne la ressent pas. En fait, il semble être constamment témoin des choses et jamais acteur. Le rapport de force inégal entre Meursault et les hommes s'explique davantage au regard de la définition sartrienne de la honte où, là, autrui joue un rôle essentiel, et accréditerait notre dernier postulat dans

ce chapitre, à savoir que Meursault serait, peut-être, un genre d'homme originel et amènerait, en quelque sorte, le protagoniste de *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence.

La définition de Sartre suppose que la honte, accessible à la conscience, permet la réalisation d'une connaissance de soi à soi, et de soi aux autres en raison du regard d'autrui. Comme si le regard d'autrui amenait une réflexion, une appréhension de ce que pourrait être la honte de soi-même. En regard de cette définition, on comprend davantage pourquoi le roman de Camus s'intitule *L'Étranger*. Camus a dit que Meursault est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. C'est en cela qu'il est étranger : en ne jouant pas le jeu qu'autrui joue. Est-ce là synonyme d'anticonformisme ou de condescendance? Nous ne saurions l'affirmer, mais une chose est certaine c'est qu'il y a un fossé entre Meursault et autrui, et qui s'explique par la formule de Camus comme quoi Meursault refuse de mentir. Cela explique pourquoi nous revenons parfois sur cette affirmation, mais nous la croyons fondamentale, elle s'applique à la plupart des arguments que nous avons développés et, encore ici, il nous faut en parler davantage. Est-ce que le mensonge est ce jeu que les autres jouent et que Meursault ne veut pas jouer? S'il l'on considère cette caractéristique comme la plus solide base sur laquelle le personnage de Meursault s'est construit, on comprend d'autant plus sa solitude et pourquoi il est cet étranger. Si Meursault choisit de ne pas mentir, c'est peut-être parce qu'il a vu le mensonge chez autrui, comme si leur regard à

son endroit était voilé par ce mensonge. Ce regard permet à Meursault une réflexion propice à une connaissance de soi, mais au lieu de lui amener de la honte elle lui amène de la fierté : « C'est la honte ou la fierté qui me révèlent le regard d'autrui et moi-même au bout de ce regard, qui me font vivre, non connaître, la situation de regardé. » (Sartre, 1943 : 300) La honte ou la fierté. Cette fierté – ne pas mentir – il la tait tout au long du roman, jusqu'à ce que « ça crève ». Il ne s'agit pas d'anticonformisme ou de condescendance, il s'agit plutôt de volonté. Selon Sartre, le regard des autres permettrait à l'individu une réflexion sur soi-même et, dans certains cas, une reconnaissance de sa propre honte. Meursault reconnaît la valeur du regard d'autrui, mais si celui-ci est voilé par le mensonge, la seule réflexion que Meursault peut faire sur lui-même, à cet égard, renforce sa conviction de ne pas mentir – sa fierté – et de ne pas jouer le jeu. Donc, le travail réflexif qu'autrui impose à Meursault n'amène pas de la honte mais bien de la fierté, ce qui creuse davantage le fossé entre lui et les autres et explique pourquoi il est étranger à la société où il vit. Qui plus est, si autrui ment à plein nez sans en ressentir la moindre honte, il paraît évident que Meursault ne peut se soustraire à cet affect. À la limite, il pourrait avoir honte pour eux, mais il n'a pas cette prétention. De toute façon, il leur est étranger, comme il est étranger à la société où il vit. Les lois qui régissent cette société sont à côté de lui, et cela l'indiffère. Cette société implique des rapports avec autrui, mais tout ce qu'ils ont enseigné à Meursault, c'est que les hommes mentent – ont-ils honte parce qu'ils mentent? – tandis que lui, il refuse de

mentir; il n'a pas honte de dire la vérité, son monde à lui, quoique absurde, est sans honte. De plus, ils mentent de façon éhontée tandis que lui, sa conviction le rend fier. Du même coup, il devient ce héros absurde condamné par autrui - de façon éhontée toujours - pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère alors qu'il a tué quelqu'un. Qu'est-ce que la société reproche à Meursault? D'avoir tué un homme? De n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère? La société condamne Meursault parce qu'il n'a pas honte de ces deux actions. Cette répétition ne fait que traduire notre insistance sur ce point.

La société - comme la religion - utilise la honte comme instrument pour établir son autorité, pour accomplir une espèce de domination sur l'individu. Pendant que l'aumônier est dans la cellule de Meursault, tout juste avant de s'emporter, il dit :

Il me disait sa certitude que mon pourvoi serait accepté, mais je portais le poids d'un péché dont il fallait me débarrasser. Selon lui, la justice des hommes n'était rien et la justice de Dieu tout. J'ai remarqué que c'était la première qui m'avait condamné. Il m'a répondu qu'elle n'avait pas pour autant, lavé mon péché. Je lui ai dit que je ne savais pas ce qu'était un péché. On m'avait seulement appris que j'étais un coupable. J'étais coupable, je payais, on ne pouvait rien me demander de plus. (Camus, 1942a : 179)

Quand Meursault mentionne qu'il ne sait pas ce qu'est un péché, cela coïncide avec ce que disent Sartre et Levi-Valensi : Meursault est innocent dans le sens où il ne sait pas ce que sont le bien et le mal. Ainsi, il pourrait être un genre d'homme originel. Par exemple, le fait qu'il soit très sensible aux

éléments de la nature, le soleil et la mer, renforce cette impression d'innocence totale, édénique et solitaire. C'est autrui qui lui apprend qu'il est coupable et il est coupable envers autrui. Il ne reconnaît ni le bien ni le mal? C'est autrui qui s'en charge. De plus, le lien que Sartre fait entre Meursault et le prince Michkine, *L'Idiot* de Dostoïevski, est significatif. Dans les deux cas, ces deux innocents sont utilisés, malgré eux, comme « accessoire ». Raymond utilise, en quelque sorte, Meursault pour écrire la lettre; au commissariat, il faut que Meursault « lui serve de témoin » (Camus, 1942a : 62); et lorsque le juge prononce la sentence, il dit « dans une forme bizarre que j'aurais la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français » (Camus, 1942a : 164), une façon de dire qu'il servira d'exemple. Ces trois extraits démontrent les relations tronquées entre Meursault et autrui, expliquant davantage pourquoi il *est* cet *étranger*, innocent, et « un peu idiot, si vous voulez », comme dit Sartre.

Nous avons démontré qu'il existait des liens très proches entre la honte et la culpabilité. Nous ne saurions affirmer, toutefois, qu'il existe de tels liens entre l'innocence et la honte. Selon les hommes, Meursault est coupable, mais la critique a bien su démontrer l'innocence ontologique qui le caractérise. Une telle innocence est incompatible avec la honte : mais il ne peut pas se sentir fondamentalement innocent et honteux en même temps. Le crime de Meursault provoque une chute de son monde (innocent) à celui d'autrui, il n'en demeure pas moins innocent. De plus, selon nous, elle en prépare une autre, celle de

Jean-Baptiste Clamence. Et celle-ci sera spectaculaire et elle se fera sous le signe de la honte. Nous venons de regarder un premier côté de la médaille, un univers dénué de honte, nous regarderons maintenant l'autre côté où, cette fois, la question de la honte est abordée de front. « *La Chute* ne fait plus le procès d'un monde absurde où les hommes meurent et ne sont pas heureux. Cette fois, c'est la nature humaine qui est coupable. Une seule vérité en tout cas, dans ce jeu de glace étudié : la douleur et ce qu'elle promet. »¹⁷

Dans le prochain chapitre, nous étudierons la honte dans la dernière œuvre complète de Camus, *La Chute* et, cette fois, c'est bien de honte – au sens où Fernie, Piers et Sartre l'entendent – qu'il s'agit. Puis, comme le promet Camus, en grand chercheur de vérité qu'il est, ce sera douloureux. Nous verrons que toutes les raisons sont bonnes pour accorder à la honte une importance aussi capitale.

Mais tout juste avant, nous voudrions conclure le présent chapitre avec une observation qui nous semble fort intéressante; quoiqu'il nous faille sortir un peu de *L'Étranger*, elle pourrait enrichir notre argumentation. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, une réflexion intitulée *L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka* clôt l'essai de Camus. Dans cet appendice, Camus traite de l'œuvre générale de Kafka, car il y reconnaît une œuvre absurde dans ses principes :

¹⁷ Cette citation est extraite de l'exergue du *Mythe de Sisyphe*.

Ces perpétuels balancements entre le naturel et l'extraordinaire, l'individu et l'universel, le tragique et le quotidien, l'absurde et le logique se retrouvent à travers toute son œuvre et lui donnent à la fois sa résonance et sa signification. Ce sont ces paradoxes qu'il faut énumérer, ces contradictions qu'il faut renforcer, pour comprendre l'œuvre absurde. (Camus, 1942b : 177).

Et à propos du *Procès*, il affirme :

Pour Le Procès, par exemple, je puis bien dire que la réussite est totale. La chair triomphe. Rien n'y manque, ni la révolte inexprimée (mais c'est elle qui écrit), ni le désespoir lucide et muet (mais c'est lui qui crée), ni cette étonnante liberté d'allure que les personnages du roman respirent jusqu'à la mort finale. (Camus, 1942b : 177-178)

Ce qui nous semble particulièrement intéressant, c'est que Camus, dans son texte, disserte de façon convaincante sur l'aspect absurde du roman; par trois fois, il mentionne l'exécution de K., mais jamais il ne se réfère à la toute dernière phrase du roman. Nous avons vu, dans l'introduction, l'importance que Martin accorde à cette fameuse dernière phrase où il y voit un secret révélé :

Dans Le Procès de Kafka, rien ne nous indique précisément que K. éprouve de la honte. Il est cependant, par excellence, un homme de verre, condamné à la transparence, ou, plutôt, à la nudité. Et, in extremis, la dernière phrase semble nous livrer un secret : « de ses yeux qui s'obscurcissaient K. vit encore, tout près de son visage, joue contre joue, les deux messieurs observer le dénouement : "Comme un chien!" dit K. : c'était comme si la honte devait lui survivre. » Un mot jusque-là imprononcé éclaire le sens du récit qui précède. (Martin, 2006 : 18)

Quoiqu'elle ne fût pas nommée, la honte de K. était bien là, présente mais cachée : sa honte d'être coupable sans savoir pourquoi, sa honte de ne pas être capable de trouver pourquoi on l'accuse et qui, finalement, survit à son absurde

mort. En plus de Martin, plusieurs collaborateurs¹⁸ de *Lire, écrire la honte* accordent une place importante au *Procès* dans la littérature de la honte en raison de cette énigmatique dernière phrase.

Si l'on fusionne les deux points de vue, celui de Martin et celui de Camus, le fait nous semble significatif et amène l'hypothèse suivante : Camus dénote l'aspect absurde du *Procès*, mais en faisant abstraction de la dernière phrase, il fait abstraction de ce secret qui est révélé - c'est-à-dire la honte de K. jusque-là dissimulé - donc, l'absurde qu'il définit pourrait être, entre autres, un monde sans honte, un monde où K. ne la mentionne jamais, et ne l'éprouve pas « dans le texte. » Ainsi, les mondes absurdes de Meursault et de K. seraient tous deux dénués de honte.

Certes, il peut s'agir là d'une simple coïncidence. Nous n'appuyons pas notre argumentation et ne confirmons pas nos hypothèses au regard de cette seule déduction, mais elle nous semblait fort intéressante et elle ajoute un autre lien à faire entre l'absurde et l'absence de honte.

¹⁸ Martin Crowley, Monique Selz, Georges-Arthur Goldschmidt et Martine Delvaux font tous référence à la fin du *Procès* dans leurs articles.

II

**LA CHUTE : LA HONTE DE
JEAN-BAPTISTE CLAMENCE**

Dans le chapitre précédent, nous avons démontré comment l'absence de honte caractérisait *L'Étranger*; maintenant, nous tenterons de souligner sa présence fondamentale dans *La Chute*. Notre analyse se fera en cinq temps. En premier lieu, nous verrons comment la critique reçut l'œuvre de Camus et nous mettrons un accent particulier sur les travaux de Jean-Pierre Martin à cet égard, plus particulièrement sur ce qu'il appelle « le complexe de Lord Jim ». Deuxièmement, nous définirons la nature de la parole de Clamence qui est, selon nous, une confession où la honte joue un rôle primordial. Ensuite, nous mettrons en lumière l'idéal de soi de Clamence qui traduit une dynamique dominant-dominé caractéristique du roman, et comme il échoue dans l'atteinte de cet idéal, la honte surgit. Par après, nous situerons la honte proprement dite dans le roman, pour constater qu'elle est présente selon trois perspectives et nous verrons comment Clamence y répond en devenant juge-pénitent. Finalement, nous esquisserons davantage de parallèles entre Meursault et

Clamence pour confirmer notre hypothèse quant à la complémentarité des œuvres.

Si Camus a cru bon d'expliquer les idées émises dans *L'Étranger* dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*, nous ne pouvons pas en dire autant de *La Chute*. Car contrairement à *L'Étranger*, qui décrit, *La Chute* explique. Ce n'est plus une « écriture blanche » comme dans *L'Étranger*, parsemée de non-dits, à la narration fluide mais parfois prudente, qui suppose plus qu'elle explique, mais plutôt la voix plus que généreuse de Jean-Baptiste Clamence, véritable verbomoteur qui rarement s'arrête. Doit-on y voir ici la caractéristique de la jeunesse d'un écrivain, qui arrive à maturité avec *La Chute*? Peut-être. Toutefois, on ne saurait attribuer le premier succès de Camus à la chance du débutant : *L'Étranger* est un roman accompli, écrit dans une intention bien précise, où rien ne semble laissé au hasard de la création littéraire. Toujours est-il que *La Chute* représente la fin d'une époque pour l'écrivain, arrivé à un moment où il n'explique plus ses romans dans un essai subséquent – comme ce fut le cas pour *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*, puis *La Peste* et *L'Homme révolté*. De plus, à la lecture du manuscrit inachevé intitulé *Le Premier homme*, beaucoup s'entendent pour dire que Camus, après *La Chute*, était passé à autre chose.

Dans *La Chute*, Camus ne suggère pas, il affirme. Certes, les questions qu'il propose demeurent parfois en suspens, mais son récit n'est pas métaphorique,

comme peut l'être *La Peste*, par exemple. Du même coup, son roman ne peut être étiqueté de porte-étendard d'un cycle particulier; il semble plutôt être une synthèse de tous les thèmes abordés par Camus dans ses œuvres précédentes, faisant ainsi de *La Chute* une œuvre complexe et riche.

Dans ce sens, Pierre Nguyen Van-Huy affirmait que *La Chute* est « l'œuvre de récapitulation par excellence » (Nguyen Van-Huy, 1968 : 109) et cette hypothèse nous semble des plus plausibles, car à la lecture de *La Chute* le lecteur est témoin du discours ininterrompu de Clamence qui soulève la plupart des idées sur lesquelles Camus s'était déjà attardé dans ses autres œuvres. Culpabilité, innocence, servitude, révolte, crime, liberté, bonheur et jugement, sont tous des thèmes présents dans ses œuvres précédentes. À ces thèmes s'en ajoute un nouveau rarement abordé chez Camus : la honte. Toutefois, cette analyse demeure superficielle. Clamence ne disserte pas sur la honte, il n'approfondit pas son rôle, son importance et ses origines possibles. *La Chute* traite davantage des thèmes énoncés précédemment et n'aborde pas la honte de front. Mais à la lecture du roman, on ne peut passer sous silence la présence de cet affect ni sous-estimer son importance. Bien que *La Chute* ressasse les thèmes camusiens en général, c'est la honte qui guide la confession troublante de Clamence. Selon nous, toutes les autres considérations sont symptomatiques de ce malaise. Désormais, la honte occupe une place de premier plan, elle n'est plus cachée mais bien visible. Meursault y était indifférent et ne lui accordait pas la

moindre importance; Clamence, lui, y est sujet et connaîtra une chute fulgurante. Nous croyons que c'est la honte, et elle en premier, qui est responsable de cette chute et qu'elle est, en ce sens, le principal moteur du roman.

Comme ce fut le cas pour *L'Étranger*, la critique, en ce qui a trait à *La Chute*, nous laisse encore une fois pantois. Nous avons mentionné précédemment que la critique sur Camus est très importante et, à ce sujet, *La Chute* n'a rien à envier à *L'Étranger*, mais le fait est que les études portant exclusivement sur la honte dans *La Chute* sont une fois de plus inexistantes. Et encore une fois, cela s'explique probablement par le fait que les enjeux de *La Chute* ne semblent pas, de prime abord, reliés à la honte. Toutefois, Jean-Pierre Martin, dans *Le Livre des hontes*, évoque *La Chute* dans ce qu'il appelle « le complexe de Lord Jim » et nous offre une première réflexion sur la question de la honte dans le roman. Mais avant de nous y attarder, il nous semble important de spécifier les enjeux que la critique a abordés.

À la lecture du roman, il est vrai que les principaux enjeux semblent tourner autour de la question de la culpabilité. Mais contrairement à *L'Étranger*, qui stipulait des hypothèses innocentant l'homme dans un mode sans honte, *La Chute* fait cette fois le procès de la nature humaine, et cette nature humaine est coupable. Contrairement à Meursault, Clamence, ce « prophète vide pour

temps médiocres », clame haut et fort sa culpabilité : « Du reste, nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne, tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous » (Camus, 1956 : 116) et, du même coup, celle de ses complices humains : « Je n'ai plus d'amis, je n'ai que des complices. En revanche, leur nombre a augmenté, ils sont le genre humain » (Camus, 1956 : 79). Voilà un des principaux enjeux de *La Chute*. Nous avons mentionné à quelques reprises la fameuse citation de Camus, à savoir que *La Chute* ne faisait plus le procès d'un monde absurde où les hommes meurent et ne sont pas heureux. Une telle affirmation permettrait peut-être d'expliquer la motivation première de la création de *La Chute*. Serait-elle le reflet déformé, l'asymétrie de *L'Étranger*? Après s'être consacré à peindre l'absurdité du monde de Meursault et son innocence illusoire, Camus s'attarderait maintenant à la culpabilité fondamentale et inévitable de l'homme, refermant ainsi une boucle ouverte avec son premier roman? Cela est plausible et suppose que les deux œuvres soient bel et bien complémentaires. Comme si Camus avait voulu faire le tour de la question de la culpabilité et de ses multiples visages, en long et en large. Nous reviendrons à la fin du présent chapitre sur certaines caractéristiques qui supposent cette complémentarité des textes et qui nous semblent fort intéressantes.

Il y a également une autre hypothèse quant aux enjeux de *La Chute*. Publiée en 1956, cinq ans après la querelle de *L'Homme révolté*¹⁹ – cinq années où Camus s'est fait particulièrement silencieux –, *La Chute* serait la réponse de Camus face aux accusations dont il a fait les frais à la suite de la parution de son essai précédent, accusations menées par les existentialistes et les surréalistes, avec Jean-Paul Sartre en tête : « Et si vous vous étiez trompé? Et si votre livre témoignait simplement de votre incomptence philosophique? » (Sartre, 1964 : 100-101) À travers le personnage de Jean-Baptiste Clamence, Camus aurait fait un pied de nez aux existentialistes, décrivant leurs faiblesses, dénonçant leur prétention, leur propension à juger les autres, sans se juger pour autant. Avec *La Chute*, Camus reviendrait sur les idées émises et agitées dans *L'Homme révolté* – notamment sur les questions de servitude, de crime et de jugement – pour mieux s'expliquer. Cette hypothèse est généralement acceptée par bon nombre de chercheurs, dont Jacqueline Lévi-Valensi et Roger Quillot²⁰. Nous n'irons pas dans cette direction, mais nous tenions à la souligner pour décrire les enjeux possibles de *La Chute*.

¹⁹ À la suite de la publication de *L'Homme révolté* en 1951, Camus s'est attiré les foudres de nombreux critiques, écrivains et philosophes de l'époque, Jean-Paul Sartre le premier, et ainsi pris fin à leur amitié.

²⁰ Fernande Bartfeld en fait mention en page 179, dans son essai *L'Effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*. Elle se réfère aux articles suivants : *Un monde ambigu* de R. Quillot, paru dans *Preuves*, n°110, avril 1960, pages 28-38, et dans Albert Camus 3 *La Chute* (fascicules de *La Revue de Lettres modernes*).

Malgré ces différences – Camus revient-il sur la question de la culpabilité ou sur ses idées émises dans *L'Homme révolté*? –, tout porte à croire que sa réussite est unanime. Sartre disait qu'il s'agissait d'un « livre profondément humain » et même Jean-Jacques Brochier, auteur d'un pamphlet plutôt virulent envers Camus, affirma que *La Chute* était « de toute évidence, le meilleur livre de Camus. Le plus systématique, le mieux construit, le plus ordonné. » (Brochier, 1979, 117) Sans compter que l'année suivant la parution de *La Chute*, Camus remportait le prix Nobel de littérature pour « l'ensemble d'une œuvre qui met en lumière les problèmes se posant à la conscience des hommes²¹. »

En ce qui a trait à notre étude, les travaux sur *La Chute* n'en sont pas moins pertinents, mais ils laissent l'impression que la honte a été oubliée et, pourtant, elle est clairement présente dans le texte. Mais l'oubli n'est pas total car Jean-Pierre Martin la relève dans *Le Livre des hontes*. Selon lui, Clamence est un descendant romanesque du *Lord Jim* de Joseph Conrad. Du roman de Conrad, Martin affirme :

La honte peut s'attaquer de façon imprévisible à une espèce d'homme qui à l'origine se croyait de l'étoffe des héros, et qui tout à coup se déçoit lui-même, irrémédiablement. La honte est alors une tornade qui emporte les êtres les plus divers. [...] La pensée romanesque de Conrad ne prend pas pour objet une honte originelle, une scène honteuse de l'enfance qui perdurerait dans la mémoire au point de faire ramper l'individu pendant toute son existence à venir. C'est au contraire à la honte comme

²¹Albert Camus obtient le prix Nobel de littérature – 17 octobre 1957 – L'internaute – Histoire :

http://www.linternaute.com/histoire/jour/evenement/17/10/1/a/48813/albert_camus_obtient_le_prix_nobel_de_litterature.shtml

événement, comme avènement, qu'elle s'intéresse – à cette atteinte inattendue au sentiment de soi. (Martin, 2006 : 51-52)

La déchéance de Lord Jim provient de sa lâcheté, de son manquement à l'honneur – il abandonne à leur sort les 800 passagers d'un navire où il était second et dont il avait la responsabilité – et l'affect qui prend forme en lui c'est la honte, une honte insoutenable qui ne le quittera jamais, le torturera et provoquera son malheur. Martin nomme d'ailleurs « cette disposition torturée d'un être aux prises avec lui-même, où qu'il aille » (Martin, 2006 : 55), le complexe de Lord Jim. C'est de ce « complexe » que Clamence souffre : « Ainsi, Clamence, dans *La Chute*, assistant sans réagir au suicide d'une femme qui se jette dans la Seine. » (Martin, 2006 : 55) À la suite de cela, Clamence dit : « [...] je ne sais pas nommer le curieux sentiment qui me vient. Ne serait-ce pas la honte? » (Camus, 1956 : 73) Et où qu'il aille, la honte le suivra. Nous avons souligné dans l'introduction qu'il y avait plusieurs formes de honte; Martin spécifie à quelle sorte nous avons affaire dans *La Chute* : elle est ni ontologique ou raciale, ni politique ou familiale, mais strictement individuelle, personnelle, elle est honte de soi. Elle atteint Clamence dans son identité, au plus profond de lui-même et elle le fera chuter. En ce sens, l'observation de Martin coïncide parfaitement avec la définition de Piers où c'est à la suite de l'échec de l'atteinte de cet idéal que la honte surgit. Comme Lord Jim, Clamence n'échappera pas à la honte. Pour observer comment cela s'opère, il nous faut définir l'idéal de soi de Clamence, mais tout juste avant, un léger résumé du roman s'avère

nécessaire et, de plus, il nous apparaît important de spécifier la nature de la parole de Clamence.

En très peu de mots, *La Chute*, c'est l'histoire de Jean-Baptiste Clamence, de son ascension parmi les hommes, et de sa chute. Dans le Mexico-City, un bar d'Amsterdam, il raconte sa vie à un interlocuteur anonyme. Autrefois avocat, il s'élevait sur les cimes du monde pour jouir de sa hauteur d'âme. Mais un événement est survenu et a déclenché sa chute : il a été le témoin passif du suicide d'une jeune femme dans la Seine. À la suite de cela, Clamence est tombé dans la débauche et le malconfort, et s'est trouvé ensuite une nouvelle vocation, celle de juge-pénitent, qui lui a permis de faire le procès des hommes, en s'incluant parmi eux, et d'affirmer leur irrévocable culpabilité.

La parole de Clamence est on ne peut plus particulière : un homme qui parle, seul narrateur du texte, à un autre homme qui est littéralement « absent » du texte – dans le sens où ses interventions ne sont jamais clairement écrites, mais toujours rapportées par Clamence – et dont on ne sait rien avant la toute fin; il est avocat, comme Clamence l'était. Clamence rapporte presque systématiquement toutes les interventions du narrataire sous forme interrogative (témoignage, entre autres, d'une forme d'incrédulité) : « Fascinante? Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps. [...] Près de cinq millions au dernier recensement? » (Camus, 1956 : 10) Le

narrataire est bien présent mais il ne prend jamais la parole directement. Ceci est une des premières caractéristiques de la narration, qui est une seule et même voix, celle de Clamence. Quant à la nature de cette parole, beaucoup d'hypothèses pourraient être émises : confession, soliloque, monologue, dialogue unidirectionnel, etc., la ligne est parfois mince entre certains de ces termes. Nous croyons qu'il s'agit d'une confession parce que contrairement au monologue ou au soliloque, qui n'implique pas nécessairement l'affirmation d'une faute, la confession se construit dans ce but bien précis : avouer l'inavouable, révéler quelque chose de caché, que l'on gardait caché, une faute, un blâme ou un échec. Dans la première partie du roman, avant la scène de la Seine, Clamence raconte sans pudeur des événements qu'il a vécus – tantôt gratifiants, tantôt graves – et l'on peut avoir l'impression qu'il soliloque. Mais arrivé à un moment précis, il révèle quelque chose qu'il ne peut plus cacher et c'est alors qu'il confesse :

Il me semble en tout cas que ce sentiment [la honte] ne m'a plus quitté depuis 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, je l'espère, vous rendrez justice.
(Camus, 1956 : 73-74)

Cette aventure, Clamence la gardait cachée, mais il ne pouvait continuer indéfiniment sans avouer. De plus, cette confession se fait clairement sous le signe de la honte et elle joue ici un rôle à deux niveaux. La honte ne le quitte plus depuis cette aventure, donc il est habité par celle-ci, c'est elle qui guide sa confession, et ces événements qu'il confesse, ce sont ses hontes : « 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... » (Camus, 1956 : 146) Martin soulève que dans *Le Premier homme*, la honte s’observe également à deux niveaux : « Cette honte de soi comme enfant pauvre est redoublée par la honte d’une grand-mère et d’une mère illettrées qui ne savent même pas signer un document. » (Martin, 2006 : 116) Et dans *Le Premier Homme*, Camus a écrit : « Jacques se mit à écrire le mot²², s’arrêta et connu d’un seul coup la honte et la honte d’avoir eu honte. » (Camus, 1994 : 222) Cette dualité de la honte est également présente dans *La Chute* et elle caractérise, selon nous, la confession de Clamence.

Si Clamence ne disait rien, c’est parce que la honte lui était insoutenable. S’il parle, cela n’estompe pas la honte pour autant. Comme il se confesse, il doit surmonter les difficultés que la honte lui amène. Les considérations qui parsèment son discours – questions sur l’innocence, la culpabilité, la servitude et la domination, etc. – sont des manifestations découlant de sa confession, qui, elle, se résume à avouer ses hontes. Voilà pourquoi nous pensons que le réel défi de Clamence ce n’est pas de dénoncer ou de prouver la culpabilité du genre humain, car « du reste, nous ne pouvons affirmer l’innocence de personne,

²² Il répond à un questionnaire et à la question « profession des parents », il écrit « domestique ».

tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous. » (Camus, 1956 : 116), mais bien de s'accommoder d'une honte qui ne le quitte pas. Clamence est habité par un trouble, un malaise qui l'amène à se poser des questions, à considérer un éventail de thèmes qui touche l'homme. Il est habité par une « maladie » – la honte – qui amène ses symptômes : considérations actuelles, philosophiques, ontologiques, sociales, etc. La tâche de Clamence est difficile, car il doit avouer ce qui est caché, ce qui le couvre de honte, mais il doit la mener à terme, telle est son entreprise et, également, sa façon de se relever à la suite de son échec dans l'atteinte de son idéal de soi.

L'idéal de soi de Clamence est construit sur un rapport à autrui particulier et traduit, en premier lieu, un sentiment de supériorité. Lors de la deuxième des six rencontres avec le narrataire, Clamence évoque son passé d'avocat parisien et, en étalant les louables et nombreux attributs qui lui ont permis de s'élever parmi les hommes, il dresse le portrait de son idéal de soi. Et il s'élève littéralement jusqu'à ce qu'il dise :

Arrêtons-nous sur ces cimes. Vous comprenez maintenant ce que je voulais dire en parlant de viser plus haut. Je parlais justement de ces points culminants, les seuls où je puisse vivre. Oui, je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. (Camus, 1965 : 27-28)

Il est « irréprochable dans sa vie professionnelle » (Camus, 1956 : 24), sa courtoisie est « célèbre et pourtant indiscutable » (Camus, 1956 : 25), sa générosité également; toutes les qualités de Clamence lui permettent de vivre la

conscience tranquille, avec la « satisfaction de se trouver du bon côté de la barre. » (Camus, 1956 : 22) De plus, sa vanité ne le freine en aucun cas :

Je n'ai jamais pu parler qu'en me vantant, surtout si je le faisais avec cette fracassante discréption dont j'avais le secret. Il est bien vrai que j'ai toujours vécu libre et puissant. Simplement, je me sentais libéré à l'égard de tous pour l'excellente raison que je ne me reconnaissais pas d'égal. Je me suis toujours estimé plus intelligent que tout le monde, je vous l'ai dit, mais aussi plus sensible, conducteur incomparable, meilleur amant. (Camus 1956 : 53)

Cet idéal, c'est exactement celui dont parle Piers dans sa définition de la honte. Clamence s'était fixé un but : être exemplaire en tout, s'élever au-dessus des autres et ainsi jouir de cette hauteur et de son excellence. Et il parvient à cet idéal, jusqu'à un certain moment :

Je sentais monter en moi un vaste sentiment de puissance et, comment dirais-je, d'achèvement, qui dilatait mon cœur. Je me redressai et j'allais allumer une cigarette, la cigarette de la satisfaction, quand, au même moment, un rire éclata derrière moi. (Camus, 1956 : 42)

Il y a, dans cet épisode du rire, un premier signe de faiblesse chez Clamence, faiblesse qu'il parviendra toutefois à surmonter grâce à une autre de ses qualités, sa faculté d'oubli : « Jusque là, j'avais toujours été aidé par un étonnant pouvoir d'oubli. J'oubliais tout, et d'abord mes résolutions. Au fond, rien ne comptait. » (Camus, 1956 : 54) À première vue, ce rire n'est qu'une manifestation toute simple de bonne humeur : « Entendez-moi bien, ce rire n'avait rien de mystérieux; c'était un bon rire, naturel, presque amical, qui remettait les choses en place » (Camus, 1956 : 43), mais c'est suffisant pour déranger Clamence, car désormais il n'est plus seul sur les cimes de son monde.

Ce rire, c'est l'autre. L'autre venu perturber la conscience tranquille de Clamence. Avant ce rire, il considère autrui comme de simples personnes à qui il vient en aide, ils sont ses inférieurs, car « il ne se reconnaît pas d'égal. » (Camus, 1956 : 53) Et la solitude est indispensable à son autosatisfaction – après tout, il ne peut y avoir plusieurs rois pour un seul royaume – et ce n'est qu'à travers celle-ci qu'il peut s'épanouir : « Il y avait peu de monde sur les quais : Paris mangeait déjà. [...] Je goûtais le silence revenu, la douceur du soir, Paris vide. J'étais content. » (Camus, 1956 : 42) Mais le rire amène la présence d'autrui dans le monde tranquille de Clamence et, qui plus est, cet autre ne le reconnaît pas en tant qu'homme exemplaire. C'est une intrusion à laquelle il ne s'attendait pas et qui le trouble : « Je restais là, immobile [...] En même temps, je percevais les battements précipités de mon cœur. [...] J'étais étourdi, je respirais mal [...] Mon image souriait dans la glace mais il me semblait que mon sourire était double. » (Camus, 1956 : 43) Il se ressaisit, et finalement, oublie. Mais le mal est fait. Par la suite, Clamence raconte d'autres anecdotes qui fragilisent davantage son idéal et sa perception d'autrui change pour le pire. Il en viendra à mépriser les hommes et son sentiment de supériorité, où il se faisait le défenseur des plus faibles, devient un désir de domination : « J'avais rêvé, cela était clair maintenant, d'être un homme complet, qui se ferait respecter dans sa personne comme dans son métier. Moitié Cerdan, moitié de Gaulle, si vous voulez. Bref, je voulais dominer en toutes choses. » (Camus,

1956 : 59) Encore ici, il évoque son but, son idéal, et après une altercation avec des passants (toujours autrui) où Clamence essuie un coup, il dit :

Mais, après avoir été frappé en public sans réagir, il ne m'était plus possible de caresser cette belle image de moi-même. Si j'avais été l'ami de la vérité et de l'intelligence que je prétendais être, que m'eût fait cette aventure déjà oubliée de ceux qui en avaient été les spectateurs? [...] Qu'importe, n'est-ce pas, d'humilier son esprit si l'on arrive par là à dominer tout le monde. Je découvrais en moi de doux rêves d'oppression. (Camus, 1956 : 60-61)

En affirmant son désir de domination et d'oppression, le rapport à autrui de Clamence traduit une dynamique dominant-dominé qui nous apparaît importante à développer, car non seulement cette dynamique caractérise le fond et la forme du roman – un peu comme les absences caractéristiques de *L'étranger* –, mais c'est également cette position de « dominateur » qui amène la honte chez Clamence.

Sur le plan formel, la narration de *La Chute* est particulière. Comme nous l'avons mentionné, il ne s'agit pas d'un dialogue ordinaire entre deux personnes s'échangeant la parole à qui mieux mieux, mais bien d'une confession où les deux acteurs ont un rôle précis. Étant donné que Clamence est le seul acteur « présent » dans le texte, cela le positionne comme « maître ». Il est totalement responsable de ses dires et libre également : il choisit ce qu'il dit et ce qu'il ne dit pas, tout son discours semble planifié à la virgule près, il est tout-puissant en quelque sorte. Du même coup, cela laisse le narrataire dans une position d'écoute immuable et impuissante; esclave en quelque sorte, de la

parole de Clamence, buvant celle-ci entre deux verres de genièvre. Cette dynamique s'avère d'autant plus efficace qu'elle renforce le lien entre le texte et le lecteur. À force de s'adresser à un narrataire qui ne se manifeste jamais directement, on peut avoir l'impression que Clamence s'adresse au lecteur. À la seule différence qu'un lecteur sera toujours maître d'un livre, pouvant le refermer à tout moment. N'empêche, cette « invisibilité » du narrataire, juxtaposée à l'insistante parole de Clamence, interpellant un être dont on ne sait rien avant la toute dernière page, donne l'impression que le lecteur est esclave, lui aussi, de la parole de Clamence. En tant que seul émetteur de parole, Clamence domine sur le narrataire, en imposant son discours. Bien qu'il se confesse, il ne cherche pas l'absolution; celle-ci ne peut advenir de toute façon puisqu'il est seul à parler. Cette caractéristique formelle et narrative, on la retrouve également dans le propos du roman. Elle a une importance fondamentale, car elle est pour Clamence, en somme, le principe qui régit sa vie et, de plus, c'est elle qui amène la honte.

Nous l'avons mentionné précédemment, l'idéal de soi de Clamence se construit essentiellement selon un rapport de supériorité puis de domination envers autrui, au sens propre comme au sens figuré. En préférant les terrasses aux entresols, l'autobus au métro, la montagne aux vallées, les balcons naturels, etc., c'est à ces hauteurs, qu'il respire le mieux, surtout s'il est seul. Il s'élève au-dessus des hommes qu'il défend et au-dessus des juges qu'il pourfend : « Les

juges punissaient, les accusés expiaient et moi, libre de tout devoir, soustrait au jugement comme à la sanction, je régnais, librement, dans une lumière édénique. » (Camus, 1956 : 31) Et cette domination atteint un point culminant quand Clamence affirme, après s'être senti « un peu surhomme » (Camus, 1956 : 33), après avoir fustigé les hommes pendant une trentaine de pages et émis ses opinions sur l'esclavagisme, entre autres²³ :

En somme, pour que je vive heureux, il fallait que les êtres que j'élisais ne vécussent point. Ils ne devaient recevoir leur vie, de loin en loin, que de mon bon plaisir.

Ah! Je ne mets aucune complaisance, croyez-le bien, à vous raconter cela. Quand je pense à cette période où je demandais tout sans rien payer moi-même, où je mobilisais tant d'êtres à mon service, où je les mettais en quelque sorte au frigidaire, pour les avoir un jour ou l'autre, sous la main, à ma convenance, je ne sais comment nommer le curieux sentiment qui me vient. Ne serait-ce pas la honte? La honte, dites-moi, mon cher compatriote, ne brûle-t-elle pas un peu? Oui? Alors, il s'agit peut-être d'elle, ou d'un de ces sentiments ridicules qui concernent l'honneur. Il me semble en tout cas que ce sentiment ne m'a plus quitté depuis cette fameuse 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, je l'espère, vous rendez justice. (Camus, 1956 : 73)

Ce long passage est des plus significatifs, car non seulement il annonce un des événements majeurs du roman, le moment décisif du récit : la scène de la Seine; mais, de plus, la honte est clairement mentionnée et son importance ne fait plus aucun doute. Et cette honte est maintenant triple : il a honte de parler des autres comme il le fait (il veut dominer, mais il a honte de le faire, voilà

²³ « Je sais bien qu'on ne peut se passer de dominer ou d'être servi. Chaque homme a besoin d'esclaves comme d'air pur. Commander, c'est respirer, vous êtes bien de cet avis? » (Camus, 1956 : 49)

pourquoi nous accordons une grande importance à la dynamique dominant-dominé); cette aventure bien spécifique qu'il s'apprête à raconter a amené ce sentiment qui ne l'a jamais quitté depuis et, finalement, raconter ce qu'il s'efforçait de différer, se fait sous le signe de la honte. Alors, Clamence avoue l'inavouable; la faille, laissée par le rire quelques pages plus tôt, fend totalement sa carapace. La confession prend tout son sens et un sentiment ne le quitte plus : la honte.

Après l'épisode du rire, Clamence continue d'exprimer l'amour qu'il se portait à cette époque et renforce le mépris qu'il portait aux autres. Ce faisant, il continue de sculpter cet idéal de lui-même, renforçant sa position de maître pour en arriver à une phrase des plus graves : « En somme, pour que je vive heureux, il fallait que les êtres que j'élisais ne vécussent point. Ils ne devaient recevoir leur vie, de loin en loin, que de mon bon plaisir. » (Camus, 1956 : 73)

Pour se donner ainsi droit de vie ou de mort vis-à-vis de l'autre, il faut que l'idéal de soi de Clamence soit plus grand que nature. À régner dans une « lumière édénique » et à « se sentir un peu surhomme », l'idéal de Clamence aurait-il atteint une portée divine et surhumaine? N'empêche que s'attribuer droit de vie et droit de mort, c'est se prendre pour juge et bourreau en même temps, pour Dieu d'une certaine façon. Mais Clamence n'est aucun des trois, il le sait, car à évoquer ce temps où il disposait des êtres selon son bon désir un « curieux » sentiment l'habite. Donc, dans la première partie du roman,

Clamence revient sur cet idéal de soi, ce but qu'il s'était fixé et il y parvient le temps d'un instant. Mais des petites choses viennent le déranger; le rire, qui est une intrusion indirecte (car ce rire ne lui est pas destiné, il ne peut rien y faire) de l'autre dans son monde des hauteurs et de satisfaction, intrusion que Clamence parviendra somme toute à oublier; et ensuite, il y a cette altercation avec le « mousquetaire », qui le rend « malheureux comme s'il avait manqué à l'honneur » (Camus, 1956 : 58), et finalement, arrive l'aventure de la femme sur la Seine.

Il y a quelques similitudes à cet égard avec *L'Étranger*. Comme ce fut le cas pour le meurtre sur la plage, la chute de la femme dans la Seine arrive au milieu du roman, le scindant en deux, influençant fatallement le destin du protagoniste. Mais cette fois, la plage bouillante et ensoleillée d'Algérie fait place à un pont pluvieux dans l'automne de Paris, qui enjambe la glaciale Seine. Là où Meursault était acteur principal, Clamence est seul témoin, rôle peu habituel pour ce « comédien » (Camus, 1956 : 52) toujours acteur de sa propre vie. Et tandis que la honte est absente dans *L'Étranger*, son importance est, selon nous, capitale et indéniable dans *La Chute*. Ce sont quelques caractéristiques intéressantes à relever qui renforcent notre hypothèse qui stipule que *La Chute* serait l'envers de *L'Étranger*, fait tout de même intéressant chez l'auteur de *L'Envers et l'endroit*.

Alors qu'il marche dans un crépuscule brumaire, sur le pont Royal à Paris, Clamence croise une femme, penchée sur la rambarde du pont. Il la dépasse, poursuit son chemin et il « entend le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. » (Camus, 1956 : 75)²⁴ *La Chute* n'est pas l'histoire d'une seule chute. Il y a celle de Clamence, monté trop haut sur les cimes de sa propre estime, « au-dessus des fourmis humaines » (Camus, 1956 : 29), et celle de la jeune femme, qui provoque la première en fait. C'est à ce moment précis que Clamence atteint le sommet, qui coïncide avec le médian du roman. Les épisodes du rire et du mousquetaire ont ébranlé la confiance de Clamence et maintenant il a une chance de se racheter, comme si son destin le mettait une ultime fois à l'épreuve. S'il la sauve, il sera vraiment grand; son idéal sera intact, il aura peut-être atteint un nouveau but, plus élevé encore. Ici, l'autre dépend de Clamence, contrairement aux épisodes précédents. La femme est une présence on ne peut plus directe, car elle affecte son destin : elle plonge dans l'eau, soit il fait quelque chose, soit il ne fait rien. Et il ne fait rien. Le plaideur redoutable, endosseur de nobles causes, le dominant vaniteux, maître de lui et des autres ne porte pas secours à la jeune femme qui a visiblement besoin d'aide; ce faisant, il échoue. Il ne montera plus, son échec est fulgurant, sa chute, imminente, et un sentiment bien spécifique en résulte, l'assaille et « ne le quittera plus depuis cette aventure ».

²⁴ Voir la citation complète en annexe 2.

Ce sentiment, c'est la honte exactement comme Piers l'entend, c'est l'échec dans l'atteinte du but, de cet idéal que Clamence s'était construit et imposé. Toute sa confession se construit dans le but d'avouer son échec du pont, cet épisode « dont il ne peut différer plus longtemps le récit » (Camus, 1956 : 74), qui influencera le reste de son discours et concrétisera sa chute. Les conséquences de cette aventure ont détruit son idéal de lui-même. Il admet qu'il fallait qu'il fasse quelque chose : « Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. » (Camus, 1956 : 75) Mais il n'y parvient pas, incapable, paralysé par le saisissement. C'est une des rares fois que la honte est nommée et pourtant, l'importance que Clamence lui accorde est ambiguë : « La honte, dites-moi, mon cher compatriote, ne brûle-t-elle pas un peu? Oui? Alors, il s'agit peut-être d'elle, ou d'un de ces sentiments ridicules qui concernent l'honneur. » (Camus, 1956 : 73) Nous avons souligné que la ligne pouvait parfois être très mince entre la honte et la culpabilité. Ici, selon la définition de Piers, il ne peut s'agir d'autre chose. Clamence proclame qu'il veut être exemplaire, il décrit clairement un idéal de lui-même; ces indices correspondent parfaitement avec la définition de Piers. De plus, ce passage témoigne d'une dissociation à faire entre les deux. Ce n'est pas un sentiment de culpabilité que ressent Clamence, il ne transgresse pas de règles comme ses anciens clients; il a échoué dans l'atteinte de son idéal de soi : ne pas sauver la femme est un échec pour un homme exemplaire. Car la culpabilité, selon

Fernie, reste et demeure le plus souvent un constat : reconnaître la culpabilité d'un individu. Et la culpabilité peut être défendue, mais pas la honte.

Et la honte, elle, brûle-t-elle un peu? L'interlocuteur répond oui. La honte brûle, elle consume, elle fait mal. Et en même temps, Clamence affirme que la honte est peut-être un de ces sentiments ridicules qui concernent l'honneur. Affirmation suspecte de Clamence, lui qui disait quelques pages plutôt, après son altercation avec le « mousquetaire » : « Pourtant, j'étais malheureux comme si j'avais manqué à l'honneur. » (Camus, 1956 : 58). Et si la honte faisait partie des sentiments ridicules pour la simple et unique raison que l'homme ne peut s'y soustraire? Qu'il soit ridicule parce qu'on ne peut rien y faire? Dans la gamme des sentiments humains, peut-être y en a-t-il certains inévitables auxquels l'homme est assujetti, comme la honte, et qu'il ne peut dominer. Il n'est pas surprenant que Clamence, rêvant de dominer, trouve ridicule un sentiment qu'il ne peut maîtriser, auquel il est soumis et qui ne le quitte pas depuis cette aventure et même qui refait surface un peu plus tard. Qu'elle soit brûlante ou ridicule, cela rejoint l'ambiguïté que Fernie lui accorde. Bien qu'il ne soit pas question ici des expressions extrêmes (destruction et renaissance) que Fernie souligne, le contraste que Clamence affirme est significatif et démontre l'équivocité de la honte.

Selon nous, c'est la honte, et elle en premier, qui est responsable de la chute de Clamence. Elle le trouble, ce qui amène toutes les autres considérations de Clamence; c'est en ce sens que nous affirmions plus tôt que la honte est une maladie dont tous les thèmes abordés par Clamence - essentiellement la culpabilité et le jugement - sont les « symptômes ». Cette hypothèse nous permet également de marquer une distinction entre la honte et la culpabilité. Maintenant que la honte ne le quitte plus, sa chute n'aura plus de frein. Le dominant ralentira ses ardeurs, et pour ne pas devenir dominé, il doit trouver un équilibre, être juge-pénitent. La honte survient à la suite d'un échec de son idéal, mais c'est dans son identité qu'elle affecte Clamence. Il ne se définit pas de nouvel idéal, mais il peut néanmoins freiner sa désagrégation identitaire et trouver une façon de vivre avec sa honte. Cette entreprise, qui remplacera sa vocation des hauteurs et qui lui permettra de reconstruire son identité, c'est être juge-pénitent. Mais, pour emprunter les paroles de Clamence : « Avant de m'expliquer sur les juges-pénitents, j'ai à vous parler de la débauche et du malconfort. » (Camus, 1956 : 102)

Vitant à quelques reprises sa propension à l'oubli sélectif, Clamence erre, après l'épisode du pont Royal, dans les dédales de la débauche et du malconfort : « Désespérant de l'amour et de la chasteté, je m'avisai enfin qu'il restait la débauche qui remplace très bien l'amour, fait taire les rires, ramène le silence, et, surtout, confère l'immortalité. » (Camus, 1956 : 108). « Faire taire les

rires ». Encore ce rire qui le hante. Dans l'univers de la débauche, Clamence « accumule de plus en plus les malheurs, ajoutant sans cesse au poids de ses fautes et de son égarement » (Camus, 1956 : 107) et « vit dans une sorte de brouillard où le rire se fait assourdi, au point que je finissais par ne plus le percevoir. » (Camus, 1956 : 112) Il cherche à taire le rire, à l'oublier, mais la mémoire a de ces défauts qui parfois ne pardonnent pas. Toutefois, Clamence laisse supposer que sa guérison est proche quand, encore une fois, son passé le rattrape. Au cours d'un voyage sur un transatlantique qu'il fait pour fêter sa guérison, Clamence affirme

Soudain, j'aperçus au large un point noir sur l'Océan couleur de fer. Je détournai les yeux aussitôt, mon cœur se mit à battre. Quand je me forçai à regarder, le point noir avait disparu. J'allais crier, appeler stupidement à l'aide quand je le revis. Il s'agissait d'un de ces débris que les navires laissent derrière eux. Pourtant, je n'avais pu supporter de le regarder, j'avais tout de suite pensé à un noyé. Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'Océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. (Camus, 1956 : 114-115)

Dans son monde de hauteur comme dans la débauche, Clamence n'est pas à l'abri de son passé; il s'y résigne donc : « J'ai compris définitivement que je n'étais pas guéri, que j'étais toujours coincé, et qu'il fallait m'en arranger. [...] Il fallait se soumettre et reconnaître sa culpabilité. Il fallait vivre dans le malconfort. » (Camus, 1956 : 115) Avec cette anecdote, on voit que Martin a raison de dire que Clamence souffre du complexe de Lord Jim. Il est aux prises

avec son passé, où qu'il aille. Le rire et le cri ne se tairont jamais et ils seront son perpétuel malconfort. De plus, Martin dit : « Le secret, comme l'oubli volontaire, masque les spectres de la honte. » (Martin, 2006 : 196) Clamence se vante, tout au long de son discours, de sa louable faculté d'oubli; il oublie, entre autres, le rire puis l'épisode de la Seine. Mais au fond, oublier, ce n'est qu'une autre façon de contourner la honte, de la sublimer ou de la refouler, et tôt ou tard le souvenir oublié refait surface et lui rappelle sa chute. L'écho du cri de la femme chutant dans la Seine se répercute encore aux oreilles de Clamence et empêche le repos de sa conscience; il doit l'accepter et s'y soumettre. Clamence voulait être le maître, mais sa honte le fait déchoir de son ambition et lui amène un sentiment de culpabilité. Il doit trouver une solution pour vivre avec cette honte et ce sentiment de culpabilité, il devient juge-pénitent.

C'est lorsqu'il se présente à l'interlocuteur qu'il mentionne pour la première fois le terme de juge-pénitent. Dès lors, le narrataire est intrigué : « Qu'est-ce qu'un juge-pénitent? Ah! Je vous ai intrigué avec cette histoire. » (Camus, 1956 : 21) Il y fera allusion à quelques reprises pendant sa confession, mais c'est seulement à leur toute dernière rencontre qu'il dévoile ce qu'il en est de ce beau métier « qu'on exerce pas d'ailleurs, on le respire à toute heure. » (Camus, 1956 : 137) Ce métier de juge-pénitent représente une planche de salut pour Clamence. Après sa chute, il doit trouver une nouvelle façon de dominer : « Je n'ai pas changé de vie, je continue de m'aimer et de me servir des autres.

Seulement la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement et de jouir deux fois, de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir. » (Camus, 1956 : 148) Mais au lieu de fustiger les autres pour s'élever au-dessus d'eux, il s'inclut dorénavant dans le lot. Il explique sa démarche de juge-pénitent ainsi :

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, et disant : « J'étais le dernier des derniers. »

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 leur 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. Ah! mon cher, nous sommes d'étranges, de misérables créatures... (Camus, 1956 : 146).

Cette dernière phrase : « Ah! mon cher, nous sommes d'étranges, de misérables créatures... », Clamence n'aurait jamais dit une telle chose avant sa chute. S'inclure parmi les miséreux? Jamais. Mais voilà, avec l'épisode du pont, et son écho des années plus tard quand il est sur le transatlantique, il se joint désormais à eux. En se rendant compte qu'un homme comme lui puisse faillir, tous alors peuvent faillir et se sentir habités par un sentiment fort qui ne les quitte pas : la honte. C'est là le pari de Clamence. Tout le monde, lui en premier, a quelque chose à se reprocher, une faute à avouer; personne ne peut prétendre à l'innocence. C'est ce qui lui permet de passer du « je » au « nous ».

Martin soulève une réplique de *La Honte* de Salman Rushdie : « Vous ne savez pas que la honte est collective? » (Rushdie, 1983 : 96) La honte de Clamence est individuelle et n'implique que lui, mais il sait que les hommes ont tous leur propre honte, qu'elle soit individuelle ou non; en ce sens, on peut affirmer que la honte est collective. Les hommes sont tous solitaires et solidaires, vulnérables vis-à-vis des multiples manifestations de la honte. Clamence passe du « je » au « nous » parce qu'il sait que tous les hommes y sont assujettis. Voilà pourquoi il lance cette phrase au narrataire, à la fin du roman : « Alors, racontez-moi je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie. » (Camus, 1956 : 153)

Ce rôle de juge-pénitent qu'il se donne, c'est sa motivation à continuer malgré sa chute. C'est une des conséquences de la honte au sens où nous l'entendons : la honte peut être salutaire et permettre une renaissance. Être juge-pénitent pour Clamence, c'est un nouveau départ, la reconstruction d'une identité atteinte par la honte, atteinte assez fortement pour lui faire changer de vie. La route a été difficile – son passage dans la débauche et le malconfort – mais il y est parvenu : il a trouvé une façon de vivre avec le sentiment de honte qui l'habite et avec la culpabilité inévitable de l'homme. Être juge-pénitent lui permet d'établir un équilibre dans cette dynamique dominant-dominé qui caractérise son rapport à autrui. Il est les deux à la fois et c'est la honte qui lui

permet cela; elle le fait se juger et se punir lui-même. Il en fait sa vérité, et la culpabilité en est la conséquence :

Dès lors, puisque nous sommes tous juges, nous sommes tous coupables les uns devant les autres, tous christs à notre vilaine manière, un à un crucifiés, et toujours sans savoir. Nous le serions du moins, si moi, Clamence, je n'avais trouvé l'issue, la seule solution, la vérité enfin... (Camus, 1956 : 123)

Fernie souligne l'ambiguïté de la honte et à voir les effets qu'elle a sur Clamence, nous lui donnons raison. Premièrement, la honte conduit Clamence à sa chute et l'envalait pour ne plus le quitter; se croyant guéri, il doit cependant s'y résigner, se soumettre et reconnaître sa culpabilité, à lui et au genre humain. Il se trouve une nouvelle vocation, être juge-pénitent, la seule façon pour lui de vivre avec la honte sur la conscience et ses conséquences, avec sa vérité; tous les hommes sont dans le même bouillon et Clamence n'y échappe pas. Seulement, il s'octroie une supériorité, celle de le savoir: « Puisqu'on ne pouvait condamner les autres sans aussitôt se juger, il fallait s'accabler soi-même pour avoir le droit de juger les autres. Puisque tout juge finit un jour pénitent, il fallait prendre la route en sens inverse et faire le métier de pénitent pour pouvoir finir juge. » (Camus, 1956 : 144)

En tant que juge-pénitent, Clamence récapitule ses hontes, et non pas ses crimes. Il ne dit pas « crimes » mais bien « hontes », on doit considérer cela quand on sait que Clamence oriente son discours et ne laisse jamais rien au hasard. Une faute n'est pas un crime si l'autre n'est pas là pour juger. Mais une

honte, peu importe le jugement de l'autre, sera toujours un échec, car elle vient d'un jugement de soi à soi. C'est un sentiment ressenti par l'individu dans son intérieurité; la honte n'est pas régie par une institution légale, on y juge les crimes, pas les hontes. On peut s'insurger du manque de honte de quelqu'un, comme le procureur de la couronne vis-à-vis de Meursault dans *L'Étranger*, mais cela relève d'une considération morale et non légale. D'où l'importante dissociation que Piers et Fernie relèvent et qui permet de comprendre le rôle que prend la honte dans *La Chute* en tant que premier trouble, relayant la culpabilité, mais ne déniant en aucun cas son importance, au contraire, comme conséquence et symptôme, en quelque sorte.

Il est vrai que les considérations de Clamence quant à la question du jugement sont de premier ordre dans le texte :

La question est de glisser au travers, et surtout, oh! oui, surtout, la question est de couper au jugement. [...] Vous parliez du Jugement dernier. Permettez-moi d'en rire respectueusement. Je l'attends de pied ferme : j'ai connu ce qu'il y a de pire, qui est le jugement des hommes. [...] Mais le plus haut des tourments humains est d'être jugé sans loi. (Camus, 1956 : 82, 116-117, 123)

Ce ne sont que quelques exemples dans le roman, qui en contient une multitude, mais qui témoignent de l'importance du thème du jugement dans *La Chute*, thème qui à lui seul orienterait un nouveau travail. Ces considérations, ces questions que Clamence soulève, elles sont provoquées par le malaise intérieur qui l'habite et cela ne peut être autre chose que la honte. Clamence ne

chute pas parce qu'il se sent coupable, car de toute façon nous sommes **tous** coupables, selon lui. Il ne sombre pas parce que l'autre le juge, mais bien parce qu'un sentiment a été assez fort pour l'envahir et ne plus le quitter, pour détruire son idéal de lui-même, pour briser son identité, pour le faire chuter au plus bas, dans la débauche et le malconfort. Ce sentiment l'amène à sa vérité, à sa nouvelle vocation de juge-pénitent, proposant un équilibre, quoique fragile, dans son rapport à l'autre et dans la dynamique dominant-dominé. Et finalement, il l'amène à se poser des questions sur la condition humaine : la liberté, la servitude, la culpabilité, le jugement. Ce sont tous des symptômes d'un malaise plus grand : la honte. Car ces questions touchent l'homme dans son rapport avec le monde, tandis que la honte touche l'homme, de prime abord, dans un rapport avec lui-même. Pour mieux comprendre de quoi il en retourne, considérons les travaux de Jean-Paul Sartre.

Dans *L'Être et le néant*, Sartre explique que la honte est un mode de conscience non positionnelle de soi, accessible à la réflexion, réalisant une relation intime de moi avec moi : l'individu découvre que la honte est un aspect de son être, qui dans sa structure première, est honte devant quelqu'un. Donc, selon Sartre, la honte prend naissance dans un rapport à autrui et amène ensuite une réflexion de soi à soi. Nous l'avons dit un peu plus tôt, la honte dans *La Chute* est triple. Il y a la honte de Clamence de mépriser autrui, de l'utiliser sans scrupules pour réaliser son ascension; ensuite, il y a la honte

ressentie à la suite de son échec sur le pont Royal et finalement, la honte de raconter tout cela au narrataire. Dans les deux premiers cas, la honte n'est pas honte *directement* devant autrui, mais dans le troisième cas, elle l'est.

Les trois exemples démontrent toutefois le rôle primordial d'autrui dans la formation du sentiment de honte, Clamence a voulu être maître et s'élever au-dessus des autres, mais comme le dit Martin : « Le dominant lui-même est tributaire de son serviteur. » (Martin, 2006 : 22) En fait, Clamence voulait dominer, libre et indépendant, mais l'indépendance est un luxe qu'un roi ne peut se payer, puisqu'il ne peut régner s'il n'a pas de sujets. Le raisonnement de Clamence – complètement paradoxal – présente une faille et est voué à l'échec : ses rêves de domination ne pouvaient se concrétiser car, quand bien même il les domine tous, il demeure dépendant d'eux. Quand Clamence dit : « Après tout, vivre au-dessus reste encore la seule manière d'être vu et salué par le plus grand nombre » (Camus, 1956 : 30), il admet l'ultime importance d'autrui pour permettre son ascension.

Sartre dit que « la honte est honte *de soi devant autrui*, que ces deux structures sont inséparables. » (Sartre, 1943 : 260) Ce narrataire, presque invisible, c'est lui, autrui. C'est devant son regard médusé que Clamence crie sa honte. Ici, les définitions de Piers et de Sartre se conjuguent. Dans la première optique, Clamence a honte à la suite d'un échec et il utilise la honte dans sa confession,

comme une perspective de connaissance de soi, et il a honte de soi devant autrui, comme dans la deuxième optique, autrui étant le narrataire.

C'est la honte ou la fierté qui me révèlent le regard d'autrui et moi-même au bout de ce regard, qui me font vivre, non connaître, la situation de regardé. Or, la honte, nous le notions au début de ce chapitre, est honte de soi, elle est reconnaissance de ce que je suis bien cet objet qu'autrui regarde et juge. (Sartre, 1943 : 300)

La honte précède le jugement, elle amène le jugement. La culpabilité, c'est la sentence de ce jugement. Aussi importantes soient ces questions, la honte les précède. Sans honte, il n'y aurait pas de chute. C'est cet affect qui est le plus important dans le roman de Camus.

À présent, nous soulèverons les multiples liens entre *L'Étranger* et *La Chute* qui nous semblent fort intéressants et qui confirment notre hypothèse à savoir que l'un et l'autre sont complémentaires. Notre démarche ici est essentiellement intuitive et déductive, et découle des observations que nous avons faites tout au long de notre travail.

Quand nous disons que les œuvres sont complémentaires, cela ne veut pas dire qu'elles sont dépendantes l'une de l'autre. Les œuvres peuvent être lues indépendamment et, en aucun cas, elles ne perdront de leur sens et de leur impact. Mais lorsque l'on considère le corpus camusien dans son ensemble, la structure même de ce corpus traduit des liens à faire entre les œuvres. Par exemple, le cycle de la révolte suit le cycle de l'absurde parce que le premier se

veut être une réponse possible au second. Entre *L'Étranger* et *La Chute*, les similitudes sont presque aussi nombreuses que les différences, et ces différences sont presque exclusivement présentes dans un rapport d'opposition. C'est dans cet esprit que nous affirmons que les œuvres se complètent. Tout n'est pas tout noir ou tout blanc, mais il y a des contrastes que nous croyons significatifs.

C'est ce passage de l'exergue du *Mythe de Sisyphe*, que nous avons cité à quelques reprises, qui nous a interpellé, plus particulièrement cette phrase : « *La Chute* ne fait plus le procès d'un monde absurde où les hommes meurent et ne sont pas heureux. » Ce que *L'Étranger* faisait, *La Chute* ne le fait plus. Ce rapport antithétique est à l'origine de nos questionnements.

Les similitudes qui nous semblent les plus évidentes relèvent de la forme. Ce sont deux courts romans écrits à la première personne du singulier et dont le schéma actanciel est pratiquement le même; les romans semblent construits selon le même moule. Cela peut sembler anodin comme lien, mais nous ne croyons pas que ce soit le cas. Mais tout de suite un premier contraste est frappant : le style. L'écriture, tantôt télégraphique, tantôt lyrique, de *L'Étranger*, fait place au discours verbeux et touffu, mais jamais confus, de *La Chute*. Ce premier contraste, nous le devons aux deux personnages, uniques, des romans, Meursault et Jean-Baptiste Clamence.

C'est à travers ces deux antihéros, tous deux solitaires, tous deux étrangers à leur façon - Meursault est étranger à la société des hommes, tandis que Clamence, exilé parisien, est un étranger en Hollande - que nous observons la plupart des contrastes. Et il y en a un qui nous semble très significatif quant à notre problématique.

Il y a une phrase bien précise, dans *La Chute*, qui fonde une certaine « parenté d'âme » entre Meursault et Clamence : « ... je régnais, librement, dans une lumière édénique. » (Camus, 1956 : 31) Jacqueline Levi-Valensi affirme que l'innocence qui caractérise Meursault est « ontologique » dans le sens où « la faute et le péché n'ont pas de sens pour lui » (Levi-Valensi, 1998 : 86-87), et Clamence affirme qu'il régnait dans une lumière édénique, mais voilà, la faute, pour Clamence a une importance. Cette référence au texte de la Genèse et à cet épisode en particulier - qui est tour à tour nommé « La chute » ou « L'histoire de la chute » ou « La chute de l'Homme » - démontre que Meursault et Clamence sont à leur façon des hommes originels à la différence qu'ils répondront différemment au mal. Si Meursault le dénie sans cesse, pris dans l'innocence d'une pureté impossible, Clamence ne peut le faire et il est, en ce sens, le « prolongement » de Meursault. Il chute, comme Adam, dans la conscience du mal, mais il ne consent toutefois pas à la pénitence pleine et il oppose sa résistance dans le jugement fier porté sur sa condition d'homme. L'innocence illusoire, originelle et affranchie de la présence d'autrui, de

Meursault, s'oppose à la culpabilité ontologique de l'homme qui se voit refuser le bonheur égoïste de l'Éden perdu, car il vit dans un monde où l'on ne peut, justement, s'affranchir d'autrui, que Clamence dénonce. Ce lien avec l'épisode biblique s'observe jusque dans les villes où se déroule l'action des romans. L'Algérie de Meursault, à la mer et au soleil édéniques, fait place aux canaux glaciaux et désolés d'Amsterdam, dont Clamence dit : « Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer? » (Camus, 1956 : 18); la chute de l'Éden à l'enfer. Et l'innocence édénique est sans honte : « Tous deux étaient nus, l'homme et sa femme, sans se faire mutuellement honte. » (Genèse 2, 25) C'est le péché originel, la connaissance de ce qui est mal, qui amène la honte et la culpabilité. Encore ici, on voit à quel point la honte et la culpabilité sont proches l'une de l'autre. Ce que Clamence a fait, au contraire de Meursault, c'est qu'il a pris conscience d'une honte viscérale enfouie au cœur des Hommes dont il est absurde de penser s'affranchir. C'est ce qui lui amène une grande mais douloureuse lucidité.

CONCLUSION

Tout au long de notre travail, nous avons tenté de confirmer nos hypothèses principales à savoir que le traitement de la honte, dans *L'Étranger* et *La Chute* d'Albert Camus, nous permettait de proposer de nouvelles lectures des œuvres, différentes de celles habituellement évoquées par la critique. L'absence de honte dans *L'Étranger* par rapport à sa présence dans *La Chute*, nous a également permis de démontrer qu'il existe un lien de complémentarité à faire entre les deux œuvres, certaines affinités en miroir entre les textes, et que, dans un certain sens, tels les deux côtés d'une médaille, *La Chute* complète *L'Étranger*. Pour développer nos réflexions et notre argumentation, nous nous sommes appuyés sur les travaux de Jean-Pierre Martin, de Jean-Paul Sartre, d'Ewan Fernie et de Gerhart Piers. Ces travaux nous ont permis de faire une distinction entre la honte et la culpabilité, distinction que nous jugeons fondamentale, et de proposer une définition précise de la honte, cet affect aux multiples référents : la honte, comme nous l'entendions, est essentiellement identitaire, dans le sens où elle est relative à l'échec dans l'atteinte de l'idéal de soi. Nous espérons avoir réussi, sans sortir du cadre des visées de ce travail, à confirmer ces hypothèses.

Avec *L'Étranger*, nous avons vu que l'absence de honte permet de proposer une définition de l'absurde camusien différente de celles habituellement émises par la critique. Ainsi, la sensibilité absurde que traduit le texte n'est pas due au fait que Meursault, étranger à la société qui le gouverne, est jugé et condamné à mort parce qu'il n'a pas pleuré à l'enterrement de sa mère, mais bien parce qu'il n'a pas honte de ses actes, autant du meurtre que de son « insensibilité » aux funérailles de sa mère. C'est à partir de certaines caractéristiques, relevant du fond comme de la forme du roman, que nous avons développé notre argumentaire. L'écriture blanche de Camus, comme l'entend Barthes, innocente et truffée d'absences – mensonge, sensibilité et honte –, se reflète dans les propos du roman et dans une certaine indifférence caractéristique de Meursault. Indifférent à la honte, à autrui également, à celui qui le juge et le condamne, comme à celui qui lui offre une certaine rédemption (l'aumônier), Meursault semble habité par une seule conviction, un seul idéal, le refus de mentir qui, malgré la noblesse de l'intention, ne le sauvera pas de la fatalité, de cette mort absurde. Donc, son idéal de soi, « mourir pour la vérité » selon les propres mots de Camus, est atteint; du coup, il ne peut y avoir de honte. Ce monde, absurde parce que sans honte, fait place à un tout autre monde dans *La Chute*, et cette fois, la honte est bien présente et ses conséquences sont implacables.

Dans *La Chute*, nous avons vu que Jean-Baptiste Clamence est assujetti à la honte et ce, à trois niveaux. Premièrement, sa confession se fait sous le signe de la honte dans le sens où il confesse une faute, un blâme; il le dit lui-même : « il récapitule ses hontes. » Ensuite, arrivé au sommet de son monde égoïste, utiliser les autres comme bon lui semble, selon son bon plaisir, lui amène également de la honte. Et finalement, nous avons vu qu'à travers l'épisode de la chute dans la Seine, Clamence chute lui aussi, il échoue dans l'atteinte de son idéal de soi, et le sentiment qui s'ensuit et ne le quitte pas, c'est la honte. Donc, dans notre optique, la honte est l'affect le plus important du roman et la première cause de la chute de Clamence, changeant ainsi son destin, son rapport à autrui, ses actes, sa parole, ses réflexions et son identité. Mais comme nous l'avons mentionné, Clamence, qui a ses opinions sur bien des choses, ne disserte pas sur la honte comme il disserte sur la culpabilité et le jugement par exemple. Ceci nous rappelle les mots de Martin qui dit : « Le plus souvent, la littérature ne nomme pas la honte, et elle la conceptualise encore moins. Elle lui laisse sa part nocturne. » (Martin, 2006 : 17) Il en est de même pour Clamence. Dans ce sens, nous croyons avoir réussi à démontrer son importance et proposer un angle de lecture que l'on ne retrouve pas dans la critique camusienne.

L'apport et l'influence de Camus dans la littérature du XXe siècle nous semblent indéniables et enrichissants, étant donné qu'encore aujourd'hui, 50

ans après sa mort, il demeure constamment lu²⁵. Notre recherche s'est construite selon deux convictions : la grande actualité de l'œuvre camusienne, et l'importance de la question de la honte en littérature.

À ce sujet, ce thème est également très actuel en critique littéraire. Les études sont nombreuses et éminemment pertinentes, les travaux de Martin, Chaouat et Fernie en font foi. Martin a démontré que la honte est, surtout dans la littérature du XIXe et XXe siècle, un incontournable et les écrivains actuels ne semblent pas avoir épuisé le sujet. Par exemple, dans *Shame*, Salman Rushdie traite de la honte familiale, collective, culturelle et politique. J.M. Coetzee, dans *Disgrace*, traite d'une honte individuelle d'abord, sur fond de honte sociale, historique, sexuelle et raciale. Philip Roth, dans *La Tache*, traite également de honte raciale. Bref, la honte est encore aujourd'hui une source d'inspiration indéniable pour de nombreux écrivains, et celle-ci ne semble pas s'estomper. Avec notre travail, nous n'avons pas l'intention d'appliquer notre démarche à

²⁵ À ce sujet, nous voudrions souligner ceci. Parmi les nombreux lecteurs de Camus, il en est un des plus inattendus à savoir l'ancien président des États-Unis, Georges W. Bush. Comme les lectures du président des États-Unis doivent être divulguées, c'est à notre surprise que W. Bush a admis avoir lu *L'Étranger*, qui plus est, l'avoir cité : « Le président américain avait cité Camus lors d'un discours prononcé à Bruxelles en février 2005 en appelant l'Europe à s'engager avec les États-Unis pour « faire avancer la liberté dans le monde » et la paix au Proche-Orient. « Nous savons qu'il y a beaucoup d'obstacles et nous savons que la route est longue. Albert Camus disait : « La liberté est une course de fond. » Nous sommes dans cette course pour la durée », avait dit M. Bush. » (Citation relevée dans un article intitulé *Bush découvre L'Étranger*, paru dans *La Presse* de Montréal, le samedi 12 août 2006) Doit-on y voir une ironie des plus flagrantes, à savoir que Georges W. Bush s'est peut-être inconsciemment reconnu dans le personnage de Meursault, un homme qui assassine un Arabe sans raison?

d'autres textes et, également, nous n'avons pas l'intention, ni la prétention, de l'appliquer à une sphère autre que la littérature. Mais nous nous permettrons de dire que la littérature est souvent un éloquent portrait du monde qui nous entoure, et si la honte joue un si grand rôle dans la littérature, il serait intéressant de l'appliquer sous un angle plus sociologique, par exemple, que littéraire. Dans cette optique, l'essai intitulé *L'Empire de la honte* de Jean Ziegler, par exemple, démontre les portées extralittéraires de la honte. La honte a des référents innombrables et l'étudier en dehors de la littérature amènerait, selon nous, des questions et des réflexions qui mériteraient d'être posées et approfondies.

Dans son dernier livre paru en 2009, *Un cœur intelligent*, le philosophe français Alain Finkielkraut écrit dans son avant-propos :

Le roi Salomon suppliait l'Éternel de lui accorde un cœur intelligent. Au sortir d'un siècle ravagé par les méfaits conjoints des bureaucrates, c'est-à-dire d'une intelligence purement fonctionnelle, et des possédés, c'est-à-dire d'une sentimentalité sommaire, binaire, abstraite, souverainement différente à la singularité et la précarité des destins individuels, cette prière pour être doué de perspicacité affective a, comme l'affirmait déjà Hannah Arendt, gardé toute sa valeur. [...] Ce n'est ni directement à Lui, ni à l'Histoire, cet avatar moderne de la théodicée, que nous pouvons adresser notre requête avec quelque chance de succès, c'est à la littérature. (Finkielkraut, 2009 : 9-10)

L'essai de Finkielkraut propose ensuite neuf études de neuf romans qui, selon lui, permettraient « l'accessibilité à la grâce d'un cœur intelligent. » Ce qui a suscité notre intérêt, ce sont les titres choisis : *La Plaisanterie* de Milan

Kundera, *Tout passe* de Vassili Grossman, *Histoire d'un Allemand* de Sébastien Haffner, *Le Premier Homme* d'Albert Camus, *La Tache* de Philip Roth, *Lord Jim* de Joseph Conrad, *Les Carnets du sous-sol* de Fédor Dostoïevski, *Washington Square* de Henry James et *Le Festin de Babette* de Karen Blixen. En effet, quatre des neufs auteurs (Roth, Camus, Conrad et Dostoïevski) sont relevés par Martin dans *Le Livre des hontes*. Qu'on le dise tout de suite : *Un cœur intelligent* n'est pas un livre sur la honte et en aucun cas, nous n'aurions basé nos réflexions sur cet essai bien particulier. Mais, le fait que quatre romans parmi les neufs étudiés par Finkielkraut reviennent dans un essai portant sur la honte a attiré notre attention. L'essai de Finkielkraut nous semble profondément humaniste, en ce sens où la littérature permettrait au lecteur d'acquérir une certaine intelligence émotionnelle, sensible, perspicace et affective. Comme nous l'avons dit, la honte n'est pas le principal objet d'étude de Finkielkraut, mais les romans qu'il étudie traitent de la honte, à différents niveaux certes, mais quand même, ils traitent de la honte : honte sociale et politique dans les romans de Kundera et Grossman; honte de la nation chez Haffner, cet Allemand qui alla jusqu'à changer de nom, dégoûté qu'il était par la montée du nazisme; honte des origines pauvres dans le manuscrit posthume de Camus; honte de la couleur de la peau chez Roth; honte de l'échec et de la lâcheté chez Conrad; honte nécessaire et absolue, mais perverse parce que voluptueuse chez Dostoïevski; honte du déshonneur familial chez James; et finalement, honte du puritanisme chez Martina et Philippa, deux des protagonistes du roman de Blixen. Dans

chacun des romans, Finkielkraut dégage des éléments qui lui permettent de confirmer en toute relativité ses hypothèses, et de susciter chez nous, les lecteurs, de nombreuses questions. Celle que nous nous sommes posée à plusieurs reprises est la suivante : dans quelle mesure la honte « humanise » -t-elle l'homme? Fernie l'a mentionné, la honte, dans ses expressions les plus radicales, peut faire revivre mais aussi détruire un individu. Kafka, dans la clause du *Procès*, suppose que la honte survit à l'homme qui n'est plus un homme, dans le sens où il est « tué comme un chien. » Dans *Si c'est un homme*, Primo Levi mentionne également le caractère profondément déshumanisant de la honte. Cela dit, on constate que la honte n'est pas un sentiment généralement « positif », elle peut ébranler l'identité de l'homme pour le pire. Mais avec l'essai de Finkielkraut, serions-nous tenté de considérer la honte comme un sentiment positif? Dans le même esprit, Martin clôt son texte en disant ceci :

Décidément, la honte qui s'écrit rejoint le fantasme de l'auteur, au point de se confondre avec lui. Elle se délivre, ouvre le livre, et ne le referme jamais. Son intelligence est littéraire, son outrage, artistique, son trouble, réparateur. Elle est comme la littérature elle-même : elle rend lucide. (Martin, 2006 : 311)

Martin dit également que « le complexe de Lord Jim est à la fois un complexe d'humilité et de mégalomanie. » (Martin, 2006 : 310) Il y a encore dans cette affirmation cette duplicité paradoxale qui caractérise la honte, que Fernie a également soulevé. Mais, Martin ajoute qu'on peut tirer de la honte une sagesse paradoxale, « que le honteux à vie perçoit ce que d'autres ne voient pas. » (Martin, 2006 : 310) Nous ne voulons pas mettre en doute la dualité de la

honte, nous croyons en fait que c'est cette dualité qui la caractérise avec tant de force, mais qu'en est-il de son caractère profondément humain, positif, humble, lucide et sage? Malgré son cynisme, Clamence ne dégage-t-il pas cette lucidité, cet humanisme? En affirmant que tous les hommes sont coupables, il ne leur fait pas un reproche, il dégage une vérité ontologique qui n'étonne pas vraiment. (Qui peut réellement clamer son innocence « fondamentale »?) En affirmant que la honte l'a fait chuter de surhomme à homme, le mégalomane serait-il devenu humble? Et l'humilité qui peut caractériser la honte permettrait-elle l'accessibilité à la grâce d'un cœur intelligent?

Fernie mentionne, en ouverture de son essai, qu'il est « passionnément convaincu de l'importance de la honte. » Nous avons tenté, tout au long de ce travail, de suivre cette conviction, croyant également que la honte fait partie de l'homme pour le meilleur et pour le pire. Les textes de Camus que nous avons abordés nous ont offert de premières ébauches de réponses. Après tout, ne serait-il pas absurde de vivre dans un monde dénué de honte? Et la honte peut-elle nous ramener sur terre, avec humilité, et nous éclairer sur le sens de certaines énigmes du monde et sur notre condition d'homme? Ces questions se posent. Et nous croyons « passionnément » que la littérature, où, comme disait Proust, les lecteurs ne cesseront jamais de « se lire » à travers les livres, peut nous offrir de multiples réponses, et continuera de nous en donner.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éditions du Seuil, 125 p.

BARTFELD, Fernande (1988), *L'Effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, préface de Jacqueline Levi-Valensi, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 286 p.

BROCHIER, Jean-Jacques (1979), *Albert Camus, philosophe pour classes terminales*, Paris, Balland, 177 p.

CAMUS, Albert (1942a), *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 186 p., (coll. « Folio » n°2).

CAMUS, Albert (1942b), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 189 p., (coll. « Folio essai » n°11).

CAMUS, Albert (1947), *La Peste*, dossier réalisé par Yves Ansel (1996), Paris, Gallimard, 400 p., (coll. « Folio plus » n°21).

CAMUS, Albert (1951), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 384 p., (coll. « Folio essai » n°15).

CAMUS, Albert (1956), *La Chute*, Paris, Gallimard, 153 p., (coll. « Folio » n°10).

CAMUS, Albert (1959), *Les Possédés, pièce en trois parties, adaptée du roman de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 183 p., (coll. « nrf »).

CAMUS, Albert (1962) *Théâtre, récits, nouvelles*, textes établis et annotés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, 2088 p. (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

CAMUS, Albert (1994), *Le Premier homme*, Paris, Gallimard, 380 p., (coll. « Folio » n°3320).

CHAOUAT, Bruno, édit. (2007), *Lire, écrire la honte : actes du colloque de Cerisy-La-Salle juin 2003*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 419 p., (coll. « Passages »).

DEIGH, John (1996), *The Sources of Moral Agency : Essays in Moral Psychology and Freudian Theory* », Cambridge, Cambridge University Press, 254 p.

FERNIE, Ewan (2002), *Shame in Shakespeare*, London & New York, Routledge Taylor & Francis, 274 p.

FINKIELKRAUT, Alain (2009), *Un cœur intelligent*, Paris, Stock/Flammarion, 284 p.

KAFKA, Franz ([1925]), *Le Procès*, traduction par Alexandre Vialatte (1933), préface de Claude David (1987), Paris, Gallimard, 378 p., (coll. « Folio classique » no°1840).

HÉTU, Richard (2006), « Bush découvre *L'Étranger* », *La Presse* (Montréal), samedi 12 août, p. A-23.

HÉTU, Richard (2006), « Quand Bush lit Camus », *La Presse* (Montréal), dimanche 20 août, p. A-8.

LEVI-VALENSI, Jacqueline, édit. (1998), *Romans et crimes : Dostoïevski, Faulkner, Camus, Benet*, études recueillies par Jean Bessière, Paris, éditions Honoré Champion, 173 p., (coll. « Unichamp » no°76).

MARTIN, Jean-Pierre (2006), *Le Livre des hontes*, Paris, éditions du Seuil, 342 p., (coll. « Fiction & Cie »).

NGUYEN-VAN-HUY, Pierre (1968), *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, éditions de la Baconnière, 248 p.

PIERS, Gerhart et SINGER, Milton B. (1971), *Shame and Guilt : a Psychoanalytic and a Cultural Study*, préface de Roy R. Grinker, New York, W.W. Norton & Company, 112 p.

RUSHDIE, Salman (1983), *La Honte*, trad. par Jean Guiloineau (1997), Paris, éditions Plon, 328 p., (coll. « feux croisés »).

SARTRE, Jean-Paul (1943), *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 691 p., (coll. « Tel »).

SARTRE, Jean-Paul (1947), *Situations 1*, Paris, Gallimard, 335 p., (coll. « nrf »).

SARTRE, Jean-Paul (1964), *Situations 4*, Paris, Gallimard, 461 p. (coll. « nrf »).

ANNEXE 1

Dès qu'il m'a vu, il s'est soulevé un peu et a mis la main dans sa poche. Moi, naturellement, j'ai serré le revolver de Raymond dans mon veston. Alors de nouveau, il s'est laissé aller en arrière, mais sans retirer la main de sa poche. J'étais assez loin de lui, à une dizaine de mètres. Je devinai son regard par instant, entre ses paupières mi-closes. Mais le plus souvent, son image dansait devant mes yeux, dans l'air enflammé. Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale qu'à midi. C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable qui se prolongeait ici. Il y avait déjà plus de deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant. À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe.

J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelque pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout, il était encore assez loin. Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire. J'ai attendu. La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (Camus, 1943a : 93-95)

ANNEXE 2

Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal. Il était une heure après minuit, une petite pluie tombait, une bruine plutôt, qui dispersait les rares passants. Je venais de quitter une amie qui, sûrement dormait déjà. J'étais heureux de cette marche, un peu engourdi, le corps calme, irrigué par un sang doux comme la pluie qui tombait. Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible. Mais je poursuivis ma route, après une hésitation. Au bout du pont, je pris les quais en direction de Saint-Michel, où je demeurais. J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat dans l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. 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 : p. 74-75)

