

La mise-en abyme chez Camus : La métafiction et la réflexivité dans *L'Étranger*, *La Peste*, et *La Chute*.

Un Essai Présenté

par

Marshall Bernard Woodward

à

Stephen P. McCormick, Domnica Radulescu, et Mohamed Kamara



Dans la réalisation des exigences
Pour un diplôme
de Bachelor des Arts avec Honors

Washington & Lee University
4 avril 2016

Table des Matières

I : Abstrait.....	3
II : Acquiescement.....	4
III : Introduction.....	6
IV : <i>L'Etranger</i>	8
V : <i>La Peste</i>	18
A. Rieux.....	19
B. Tarrou.....	33
C. Grand.....	45
D. Paneloux.....	50
VI : <i>La Chute</i>	58
VII : Intertextualité et Conclusion.....	70
VIII: Bibliographie.....	75

I : Abstrait

Though one of the most prolifically analysed writers of the 20th century, Albert Camus' fiction is not only remarkably limited in length, but also has also rarely been criticized from a metafictional perspective. Between a bizarre combination of political and critical disagreements, the mise-en-abyme in Camus' three major fiction pieces, *The Stranger*, *The Plague*, and *The Fall*, has been relatively undocumented, save by a few critics. The aim of this study is to re-examine these three works with the express purpose of enumerating and analysing examples of the mise-en-abyme, as well as searching for examples intertextuality and narcissism in these texts that may elucidate a metafictional and reflexive reading of Camus as a philosophically and politically active writer.

Bien qu'il soit un des auteurs le plus analysé du XX^{ème} siècle, les critiques d'Albert Camus n'ont pas bien étudié la métafiction dans sa fiction. La mise-en-abyme dans les trois romans les plus célèbres, *L'Étranger*, *La Peste*, et *La Chute*, le produit de disputes politiques et philosophiques, n'est pas bien étudiée. Cette thèse a pour but de réexaminer ces trois récits avec l'objectif explicite d'énumérer et d'analyser la mise-en-abyme, et aussi de trouver des instances d'intertextualité et de narcissisme qui pourraient faciliter une lecture réflexive de Camus comme philosophe et écrivain.

II : Acknowledgements

This project began as a quixotically broad dream to bring the *mise-en-abyme* into the layman's lexicon, and moreover, to highlight a glaring absence in the secondary literature on Camus. As the project began to take form, it became obvious that a more pointed analysis would prove most effective, simultaneously reinterpreting Camus' canon and reinvigorating a study of metafiction and intertextuality in those same works. The thesis presented below is the collective effort of many professors, friends, and parents who have taken their time and energy to aid in its writing. It should go without saying, but often is forgotten, the sacrifices of many academics who tirelessly write for a very select and small audience to propel criticism further and deeper into the abyss. Specifically, Brian T. Fitch and René Girard, the latter who unfortunately passed on in 2015, have proven themselves keystones in the criticism of Camus' fiction.

Outside of the written world, Ari Blatt provided insight into the intersection of Camus' style with the reflexivity analysed, while Susanne Keane encouraged a close reading of the text to accompany the narrative studies of Camus. Edward Adams, & Hank Dobin both offered encouraging advice about translating narratology in a broader meaning of 20th century literature and art. Good friends have proved essential throughout the process, as William R. Montgomery lent low-cost insight as a thesis guinea pig, and Christian U.L.B. v. Hassel IV, whose refusal to be cited in this paper must constitute a plagiarism to the most disturbing degree.

The Johnson Summer Scholars program was imperative in helping conduct research over the summer, providing funds to travel to Paris, Lyon & Aix-en-Provence. An eleven-day trip in August 2015 provided a preliminary analysis of the existing scholarship on the subject, with the generous aid of the Bibliothèque Nationale de France and Bibliothèque Méjanes in Aix, where the journals and manuscripts of Albert Camus are available to scholars at the bequest of Madeline Camus. Rice University's Fondren Library and Washington & Lee's Leyburn library equally provided the backbone of the secondary source material for this study; in particular, Mackenzie Brooks gave special assistance to this project.

Most importantly, this project would not be more than a forgotten footnote in my journal if Steve McCormick had not encouraged and driven my aspirations. His dedication to the project, both in editing and in personal advice, has proven more critical to my work than any source of criticism itself.

III : Introduction

Cet essai appliquera des thèmes élucidés par Lucien Dallenbach dans son œuvre séminale *Le Récit Spéculaire* à l'œuvre fictionnelle d'Albert Camus. Seulement trois romans ont vu le jour dans la vie de Camus, un œuvre relativement court pour un écrivain si prolifère. La théorie de Lucien Dallenbach a été mise-en-étude chez Camus par quelques critiques dans les années 1970s et 1980s, à savoir Eizenweig, Hutcheon, Fitch. Néanmoins, il n'existe pas de source définitive sur la mise-en-abîme chez Camus. Avec un sommaire des idées de Dallenbach sur les textes narcissistes, appuyée par autre théoriciens comme Todorov, Kristeva, et Ricardou, cette analyse montre que Camus était un nouveau romancier, un classiciste, un postmoderniste, tous en même temps. Il a créé un œuvre richement intertextualisé, plein de textes encadrés conscients d'eux-mêmes.

L'analyse démontre des exemples explicites où le texte est vraiment enchâssé dans elle-même, et aussi des moments dans le texte où il faut trouver des suggestions des moments où Camus met un microcosme dans le récit macroscopique. Le mélange de la fiction et la narration, la théorie dans la littérature, l'intertextualité des romans, et la profonde abondance des mise-en-abîmes font un œuvre mûr pour l'analyse.

L'Etranger est un roman où la mise-en-abîme se voit dans la structure du texte en dehors du texte. La forme du texte permet la capacité de réfléchir sur le texte lui-même, avec la deuxième partie consciente de l'existence de la première. La première partie du roman montre l'exposition de l'action et du personnage principal ; la deuxième la réfléchit dans la forme de son jugement. Avec des personnages qui rendent Meursault créateur de son propre témoignage, le greffier et le journaliste au tribunal, le narrateur aussi devient auteur comme il met les autres dépositions de sa vie dans l'abyme. La présentation du système judiciaire et le jugement de Meursault suggèrent que l'acte de juger la première partie n'est pas si différent pour les juges que pour les lecteurs. Ainsi, le lecteur peut se voir dans le texte, un juge lui-même.

Au-delà de *L'Etranger* et *La Chute* ensembles, *La Peste* constitue la plus grand partie de cette analyse. Brian Fitch a suggéré que le sujet de *La Peste* n'est pas la lutte contre les Nazis, néanmoins "it could be claimed the real subject of *La Peste* is none

other than the text in all its various forms.”¹ Les personnages principaux y existent pour avoir son propre texte – chacun écrit un microtexte dans le roman lu par le lecteur. Joseph Grand, le cas le plus extrême, écrit et corrige la même phrase tout au long du récit. Son obsession indique aux lecteurs que Rieux, le narrateur lui-même, a le même problème de trouver le bon mot que Grand. Tarrou, citoyen qui a écrit sa propre chronique et qui à la fin meurt, juxtapose notre narrateur qui vive. On n’a pas de bonnes idées sur pourquoi Rieux peut vivre et écrire, et les autres doivent mourir, oubliés sauf dans le texte de Rieux. *La Peste* ne cesse pas de donner des microtextes qui sont réflexivement des critiques et des commentaires spéculaires de l’œuvre agglomérée par Rieux.

La Chute forme la pièce finale du triptyque camusien, un roman qui est absente dans lui-même comme le triptyque absent « Les Juges Intègres ». Un monologue à la forme d’une conversation, la question de la narration donne à la puissance narcissiste du texte. On ne sait pas qui entend le diatribe de Jean-Baptiste Clamence, et enfin il faut que le lecteur se prend pour le destinataire des paroles. Avec cette distance du narrateur, lecteur et écrivain, *La Chute* ferme l’œuvre camusienne avec une pointe d’interrogation embêtante, même si elle forme le point de départ pour l’analyse à suivre.

¹ Fitch, *The Narcissistic Text*, 15.

IV: *L'Etranger*

Dans la quête d'une meilleure compréhension du rôle du narcissisme et de l'intertextualité dans *L'Etranger*, une étude sur la narration et la chronologie illuminera la capacité métaphictive du texte, et sa place dans l'œuvre camusien. Les éléments qui se figurent classiquement dans la mise-en-abîme se cachent dans *L'Etranger* – un récit linéaire avec une narration d'un seul perspectif soutient une lecture où il n'y a que de rares occasions à lire un texte mise-en-abîme. Néanmoins, une concentration sur l'écriture lui-même, une complexité des verbes, et un protagoniste-narrateur possiblement autobiographique forme le soupçon que le texte est conscient de soi-même.

Le jeu de temps dans *L'Etranger* est intercalé avec la jouissance du narrateur, de l'auteur, et du personnage principal. Comme l'étude sur *La Peste* dans le troisième chapitre démontre que plusieurs niveaux de consciences existeraient chez Camus, *L'Etranger* aussi résiste une structure propre et une frise chronologique simple. Comme *La Peste*, il est possible que le lecteur est en train de lire une action antérieure dans *L'Etranger*, au contraire du lecteur semblablement synchronique présenté par le narrateur. Meursault comme narrateur commence l'histoire au début de sa vie dès la mort de sa mère ; la question se présente : est-ce que ce moment est vraiment le commencement de l'histoire, ou est-ce que Meursault raconte une période future.

Dès le début, les mots fameux de Meursault introduisent une méfiance de temps: "Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas."² L'ambiguïté temporelle de cette phrase est toujours en question ; est-ce que l'incertitude vient de l'indifférence de Meursault, ou l'arrivée du télégramme ? Même si l'adverbe « aujourd'hui » et le verbe "est" indiquent que l'action est au présent, la possibilité de la mort « hier » initie le soupçon du temps linéaire. Ce point de départ incertain sera disputé tout au long du texte par la grammaire et les verbes qui viendront. L'effet d'ouvrir le

² Un autre lecteur existe autour de ce passage. L'incertitude chez Meursault dirige les lecteurs et les critiques ensemble à croire qu'il ne s'intéresse pas à la date du décès. Il est possible que le manque de confiance vient du télégramme : Meursault ne sait pas quand ils ont envoyé le télégramme, donc il n'est pas sûr quand elle est morte. Peut-être hier, ou même aujourd'hui. Cette lecture du texte exclut l'argument fait dans cette analyse.

roman en attaquant la frise chronologique est une angoisse autour de la temporalité au centre de la conscience du lecteur.

J'hésite d'offrir une solution définie à ce problème d'anachronisme ; sinon, le temps mal compris est souligné pour exposer la pluralité des interprétations possibles. L'anachronisme crée la possibilité que Meursault soit en train de se souvenir toute l'histoire, et que l'œuvre est, à la fin, un acte de se rappeler la vie après la mort de sa mère. Superficiellement, le texte est présenté par Meursault lui-même – la perspective à la première personne, la semblance d'un manque d'autres narrateurs et la grammaire nous font penser que Meursault est en train de narrer l'action :

L'emploi des verbes au présent et au futur dans les deux premiers paragraphes du livre représente l'effort mental du narrateur pour se remettre dans son ancienne peau... Très tôt, comme l'effort mental diminue, le présent cède au temps passé – à un temps passé qui n'est pas le passé simple du romancier, mais le passé composé du langage parlé.³

Evidemment, le devoir de se remémorer par Meursault n'est pas la lecture la plus simple de *L'Étranger* ; lire le texte à cette manière exige un désaccord entre la présentation des faits et la réalité. Cette étude s'intéresse plutôt à la méfiance du temps qu'à une reconstruction de l'ordre des événements ; ce qui est évident c'est que l'histoire ne suit pas un déroulement explicitement linéaire. La transition entre le présent et le passé composé indique une fluidité que Meursault possède dans son rôle de narrateur. Un élément d'oralité infiltre le texte avec l'emploi du passé composé au lieu du passé simple, et la déviation entre eux ajoute à la chronologie fracassée. Résoudre ce changement s'avère difficile et suppose un narrateur plus grand que Meursault le personnage, ou bien un pouvoir chez Meursault qui lui permet d'écrire l'histoire. Encore une fois, Fitch aide l'analyse de l'ordre des événements :

Plutôt qu'un roman, *L'Étranger* est un genre de monologue intérieur qui se déroule dans l'esprit de Meursault, mais ce monologue, contrairement à la plupart des monologues intérieurs – tel celui de Bloom dans *Ulysse* de Joyce – n'est pas contemporaines actes qu'il narre.⁴

³ Fitch, *Narrateur et Narration dans L'Étranger*, 25.

⁴ Fitch, *Narrateur et Narration dans L'Étranger*, 19.

Le désordre temporel place les paroles de Meursault en dehors du royaume de l'écriture, et les amènent au monde oral. L'emploi du langage parlé renforce l'idée que le texte est raconté, et aussi qu'il n'est pas parlé au même moment que la narration. Cette dichotomie est fondamentale pour comprendre le narcissisme du texte, basé dans la fluidité des rôles littéraires de Meursault, comme personnage principal, narrateur, et peut-être quelqu'un sur un plan hiérarchique plus haut que Meursault le personnage. Ce personnage puissant a aussi un pouvoir sur le plan temporel du récit.

Si l'histoire est acceptée comme roman raconté, le rapport entre Meursault et celui qui narre *L'Etranger* devient plus flou ou peut-être uni : est-il possible qu'un pré-narrateur, comme celui de *La Peste*, existe entre Camus et le protagoniste qui parle à la première personne? J.B. Clamence épouse plus clairement la possibilité du protagoniste camusien d'avoir une diversité de rôles littéraires. La distinction entre le passé simple du roman et le passé composé relie le style narratif de *L'Etranger* avec celle de *La Chute*, une espèce de soliloque énorme où l'absurdité du monde est présentée à travers les yeux d'un narrateur-protagoniste.

Ce style de narration évoque un moment de vertige pour le lecteur, une angoisse qui se voit de surcroît dans *La Peste* et *La Chute*. *L'Etranger* est unique dans ce triptyque parce que le lecteur n'est jamais sûr si la narration est une réflexion avant de mourir, ou simplement le déroulement des événements. Avec sa mort, ni Meursault ni Camus n'offre une solution. Juste avant sa mort, après des mois en prison, Meursault ne révèle pas le mystère de la narration.⁵

Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde.⁶

La lucidité vient finalement à Meursault juste avant de mourir ; tandis qu'il s'ouvre au lecteur et à soi-même, il est prêt à raconter son histoire d'exil. Au précipice de revivre, accueillant l'indifférence du monde, son langage implique qu'un changement vient de se passer chez lui. Le passé composé à la fin du texte indique une distance des événements,

⁵ Une juxtaposition y existe entre *L'Etranger* et *La Peste*. Rieux survit et il se révèle comme narrateur. Meursault meurt, et il ne dévoile pas les secrets de sa narration. Bien sûr, le lecteur sait que Meursault joue le rôle du narrateur, mais on ne sait pas comment il l'a fait. Chez Rieux, il est plus clair- il explique la manière de fabriquer la chronique avec les journaux, son désir pour l'objectivité.

⁶ Camus, *Etranger*, 97.

juxtaposé contre les premiers mots de l'œuvre au présent. Le champ grammatical se renverse entre la fin et le début de *L'Étranger*. Qu'est-ce qui a changé entre la fin et le début chez Meursault? Pourquoi se retire-t-il du présent tandis que l'intrigue continue son déroulement et la mort s'approche? La tension laissée par l'absence d'une finalité est une des éléments qui font en sorte que *L'Étranger* soit un récit encadré. Sans savoir qui l'a écrit ou raconté, la possibilité persiste que Meursault enveloppe sa propre vie dans son propre évangile *L'Étranger*. La mise-en-abîme, une forme exaltée des récits encadrés, offre peut-être une solution au problème narratif.

Au-delà de l'angoisse de celui qui raconte ou rédige l'œuvre, il y a toujours la question de comment et où *L'Étranger* est écrit. La narration orale interdit l'écriture de l'histoire de Meursault : la narration exige qu'on soit vivant, tandis que l'écriture est possible bien après la mort. Comment pourrait-il écrire son autobiographie s'il meurt sans jamais essayer de l'écrire? Il est difficile de résoudre le problème de comment Meursault meurt et écrit si on est laissé avec un récit qui ne décrive pas sa production : le livre, pas conscient de soi-même aux yeux des lecteurs, est un objet en dehors du texte. Sa mort exige que la fin du roman ne soit que la fin de la narration, mais aussi la fin de la vie de Meursault. Ainsi, un problème formel arrive au lecteur. Est-il possible que l'œuvre est explicitement écrit par Meursault, ou est-ce que *L'Étranger* est une histoire racontée par Meursault sans une multiplication écrite. Dans le cas dernier, la présence d'une partie doublement étrangère et proche à l'esprit de Meursault est nécessaire. Un Meursault avec une inclination pour des anecdotes, ou bien Camus lui-même, sont nécessaires pour lier le lecteur et le protagoniste. Le mot écrit dans le livre imprimé et les mots énoncés par Meursault n'ont pas un lien clair si on n'a pas une troisième force pour les lier ; le lecteur termine toujours la lecture sans savoir si Meursault est définitivement le narrateur.

Une solution à ce problème est la mise-en-abîme. Au tribunal, un greffier et un journaliste écrivent deux versions du procès de Meursault : la première légale, la deuxième littéraire ou bien une actualité. Analysés plus tard dans ce chapitre, ces deux exemples de transcription font en sorte que l'écriture au tribunal sont une miniature de la production de *L'Étranger*, la vie de Meursault selon Meursault.

Même si *L'Etranger* ressemble plutôt à une œuvre classique que moderne, ou bien postmoderne, la mise-en-abîme est toujours visible. Un accent sur les journaux, l'écriture juridique, et la parole elle-même met le langage au cœur de la conscience du lecteur.⁷ Au long du texte, la plaisanterie des journaux oppose la gravité du monde légale ; la parole juridique est suprême et raisonnable, tandis que les journaux existent comme une voie de milieu entre le divertissement et les actualités.⁸ Quant aux actions de Meursault, il s'intéresse plutôt à l'écriture des journaux qu'à celui du tribunal, avant et après le meurtre de l'arabe.

Le plaisir des journaux est donc un refuge pour Meursault dedans et dehors de la prison; cela suggère que la prison n'est pas quatre murs enfermés, mais qu'il est également enfermé dans un monde absurde. Dans la première partie de *L'Etranger*, Meursault refabrique un journal, à la Rieux, pour s'amuser. Contrairement à Rieux, Meursault ne donne pas une raison pour les faire, tandis que Rieux ressent une obligation aux concitoyens de redire leurs histoires. L'acte de prendre le journal dans la première partie, et de les refaire pour créer une mémoire, ou bien une chronique, préfigure le rôle des journaux dans la deuxième partie de *L'Etranger*, et, plus largement, une prévision de son prochain roman, *La Peste*. Meursault a une collection de journaux, c'est un acte répété et calmant qui démontre l'importance de la parole journalistique dans sa vie.

Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. J'y ai découpé une réclame des sels Kruschen et je l'ai collée dans un vieux cahier où je mets les choses qui m'amuse dans les journaux. Je me suis, aussi lavé les mains et, pour finir, je me suis mis au balcon.⁹

En train de ne rien faire, Meursault se tourne à un journal « pour faire quelque chose ». Chez lui, l'ennui le pousse à faire n'importe quoi, quelque chose de banale, mais

⁷ "Il s'agit de dépasser ici la Littérale en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit. Cette parole transparente, inauguré par *L'Etranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style." Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, 56. L'absence du style chez Camus, proposé par Barthes, permet un accent sur les autres styles présentés par Camus. Bien sûr tous les mots dans *L'Etranger* ne sont pas dans le style camusien : le juge toujours parle comme juge, le journaliste et le greffier écrivent. La juxtaposition de l'absence de style, spécifiquement du perspectif de Meursault, et les autres styles de parler et écrire, ne forme pas seulement une critique des média et du tribunal, mais encore fait une distance entre Meursault et les écritures mise-en-abymes de *L'Etranger*.

⁸ Eisenzweig, *Les jeux de l'écriture dans L'Etranger de Camus*, 12.

⁹ Camus, *L'Etranger*, 22.

néanmoins un acte de création ou collation. Meursault utilise les journaux pour passer le temps, ou peut-être pour échapper à son monde étrange pour un autre qu'il peut contrôler et fabriquer dans une collection ; c'est un des seuls actes de création ou de production de Meursault. Ici il joue le rôle de Dieu, dans un sens absurde, en faisant plusieurs pièces pseudo-littéraires et les appropriant pour lui même. Donc, Meursault pas encore condamné par la loi passe son temps en ramassant and refaçonant des mots. Quand même, il faut se souvenir que Meursault est toujours condamné par le monde, l'étranger constamment exilé. Ce microcosme de création littéraire fait le lien entre les deux parties, et comment il se tourne à la création du texte pour échapper du monde.

Dans la seconde partie du livre, Meursault rappelle une histoire mise-en-abîme : celle de la famille tchèque. La différence entre ce journal morbide est bien différente que le divertissement de celui de la première partie, et la juxtaposition des deux journaux ressemble à la différence entre les deux parties de *L'Etranger* ; la première étant triviale, simple, et la deuxième une exploration de la nature humaine et de la condition absurde :

Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits. J'ai dû lire cette histoire des milliers de fois. D'un côté, elle était invraisemblable. D'un autre, elle était naturelle. De toute façon, je trouvais que le voyageur l'avait un peu mérité et qu'il ne faut jamais jouer.¹⁰

Au début, il faut décider si dans ce passage du journal il s'agit simplement d'une histoire encadrée, ou bien d'un récit mis-en-abîme. Contrairement aux sels Kruschen, l'essence de l'histoire tchèque a des éléments réfléchis dans *L'Etranger*. D'ailleurs, la création de l'histoire tchèque n'interrompt pas le développement de *L'Etranger*; Meursault le lit mais le narrateur ne parcourt pas le passé. S'il s'agit d'une mise-en-abîme, c'est parce

¹⁰ Camus, *L'Etranger*, 66.

que Meursault est un lecteur conscient d'une histoire encadrée qui a des éléments pareils à sa propre vie. La surimposition sémantique de l'histoire tchèque dans l'état prisonnier de Meursault permet les thèmes de l'absurdité et le châtement d'être doublement focalisés par le narrateur et le texte.¹¹ L'obsession de Meursault vient des vraisemblances avec sa propre vie. Bien sûr, les actions de l'histoire tchèque ne sont pas liées à celles de Meursaults, mais les thèmes du châtement et des faits divers mettent les actions en question d'un nouveau perspectif. La mise-en-abîme est vue près de la fin du livre, quand l'histoire de Meursault est presque terminée, dans un temps où sa fin est visible.

La mise-en-abîme se voit plus clairement au tribunal. Lorsque l'histoire de Meursault n'est pas déjà achevée, deux exemples de l'écriture s'y retrouve. Même si leurs postes au tribunal sont différents, l'acte de transposition par le greffier et le journaliste forme une dualité des histoires mises-en-abîme dans *L'Étranger*. Il n'y a donc une personne, mais deux qui rédigent l'histoire de Meursault jusqu'à ce moment. Le premier le fait pour le tribunal, le dernier pour les messes. On commence avec le greffier, une porte-parole du juge.

Mais j'avais le droit de ne pas répondre à ses questions et d'attendre que mon avocat pût m'assister. J'ai dit que je pouvais répondre seul. Il a touché du doigt un bouton sur la table. Un jeune greffier est venu s'installer presque dans mon dos.¹²

La scène est simplement le juge qui accuse Meursault, et le greffier qui recense l'interaction ; le juge parle et le greffier écrit ses mots, donnant au royaume légal une essence double.¹³ Contrairement aux journalistes, l'écriture et la parole sont distinctes au tribunal. Le greffier écrit l'histoire de Meursault selon le jugement de la loi. Cette histoire alternative est écrite au même moment que le temps diégétique ; le passage du temps narratif est aussi la synchronicité de la création du texte du greffier.

¹¹ Fishcher, *The Play Within the Play*, 190-192.

¹² Camus, *L'Étranger*, 55.

¹³ Meursault est en effet, cerné par l'institution judiciaire d'une manière qui symbolise son enfermement en prison, et l'enclassement de la scène de l'interrogatoire dans le texte tout entier (la première partie étant déjà terminée, la deuxième ne faisant que commencer). En d'autres termes, Meursault est triplement entouré (texte, locus, et personnages). Au tribunal, Meursault est triplement coincé : par le texte (entre la première et deuxième partie), par les personnages (le juge, le greffier, le jury, le journaliste qui représente la prolifération de son histoire aux messes), et par le locus (la salle du tribunal, un lieu ineluctable)

Uri Eisenzweig retrouve la mise-en-abîme à cet endroit et suggère que la focalisation sur la rédaction implique la création du texte. On ne peut pas considérer le texte du greffier celui qui devient le texte comme on le lit, à savoir *L'Etranger*, puisque l'action dure après la scène au tribunal. L'isolation de Meursault empêche la possibilité que le greffier écrive *L'Etranger*, et donne plutôt l'idée que plusieurs variations de la même histoire sont possibles, un thème réitéré dix ans plus tard dans *La Peste*.

Le rôle de greffier est d'assurer la rédaction de l'Etranger. La nature spéculaire de ce personnage et de son activité ou, plus simplement, une mise en abîme du texte de *L'Etranger*.¹⁴

Avec le greffier en train d'écrire, le triangle entre Meursault, le juge, est le greffier pourrait ressembler au triangle du narrateur (Meursault), le lecteur (juge), et l'écrivain (greffier). Meursault raconte son histoire pour que le greffier l'écrive, et le juge comme lecteur interprète ces mots dans la manière qu'il veut. La présence du jury pousse l'idée que Meursault est en train d'être jugé et lu. Ainsi, la tension entre l'enregistrement de sa vie et la création de *L'Etranger* devient une analyse compliquée. Le lecteur est conscient, comme Meursault, que l'Outre est présent et en train d'écrire sa propre histoire. Le triangle, ou la triade dallenbachienne, permet la transcription mise-en-abîme ; l'espace physique permet l'espace littéraire.

Sans prolonger ces analyses ni envisager le problème similaire de la transposition par mise en abîme d'un art dans un autre, nous signalerons pour finir un motif qui nous met de plain-pied avec les problèmes dont nous aurons à traiter dans le prochain chapitre : dans la mesure où elle comporte un producteur et un récepteur, *l'œuvre d'art peut actualiser la fameuse triade littéraire et réfléchir, outre la fiction qui la contient, la manière dont le reçoit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur*.¹⁵

Mais le triangle est-il la meilleure manière de décrire l'espace du tribunal?

Meursault rejette les faux monnayeurs, le greffier, le juge et plus tard le journaliste, avec son corps et la création de son propre texte. Face à face avec le juge, et le greffier à son dos, Meursault a son dos également envers l'écriture légale dans un acte de défiance. Meursault "manifeste une attitude relevant fondamentalement d'une dénégation sur le plan de la communication, puisque *L'Etranger*, c'est Meursault qui en est la narrateur."¹⁶

¹⁴ Eisenzweig, *Les jeux de l'écriture dans L'Etranger de Camus*, 4.

¹⁵ Dallénbach, *Le Récit Spéculaire*, 99. Italiens les miens.

¹⁶ Eisenzweig, *Les jeux de l'écriture dans L'Etranger de Camus*, 6.

Eisenzweig souligne qu'on lit l'histoire selon Meursault, et pas celle du greffier. Avec le pouvoir du langage comme thème, et la loi comme force accablante, la soumission du greffier dans l'histoire dans le conte de Meursault montre une puissance que Meursault garde même après sa mort. Il refuse de céder ses mots à la loi. Il est condamné puisqu'il ne sait pas aimer, et en plus, puisqu'il ne sait pas parler au juge. Bientôt mort, il garde sa capacité de rester candide et honnête. La soumission de l'écriture juridique dans son propre texte garde l'esprit et la dignité de Meursault même après sa mort aux mains de la loi, une condamnation à laquelle il ne pouvait pas échapper.

Le tribunal ne s'intéresse plus à ses pensées dès qu'il est condamné à mort, Autrement dit, le royaume légal n'a pas accès aux pensées de Meursault lorsqu'ils l'ont tué. Toute sa réflexion dans la prison reste seulement pour lui, ou bien pour nous, les lecteurs auxquels Meursault s'adresse dans *L'Etranger*.

Quand Meursault entre au tribunal, c'est à travers les journaux que le juge présente son cas. Cette intersection de la parole juridique avec les journaux forme une juxtaposition instructive.

L'été, c'est la saison creuse pour les journaux. Et il n'y avait que votre histoire et celle du parricide qui vaille quelque chose. » Il m'a montré ensuite, dans le groupe qu'il venait de quitter, un petit bonhomme qui ressemblait à une belette engraisée, avec d'énormes lunettes cerclées de noir. Il m'a dit que c'était l'envoyé spécial d'un journal de Paris : « Il n'est pas venu pour vous, d'ailleurs. Mais comme il est chargé de rendre compte du procès du parricide, on lui a demandé de câbler votre affaire en même temps. » Là encore, j'ai failli le remercier. Mais j'ai pensé que ce serait ridicule.¹⁷

Plus affaire populaire que légale, le jugement de Meursault n'est rien de plus qu'un tabloïde, une affaire déjà décidée. Il est à la mode d'écrire sur la mort et l'homicide – même Meursault le trouve intéressant avec le récit tchèque. Le journaliste sert à lier la scène au tribunal avec le monde extérieur; comme témoin et écrivain, il a la qualification d'enregistrer l'histoire. Néanmoins, sa capacité d'écrire est basée plus sur une nécessité de correspondre un événement que sur la fidélité. Aussi sa présence au

¹⁷ Camus, *L'Etranger*, 70.

procès de Meursault est secondaire, grâce au cas du parricide.¹⁸ L'inscription du journaliste ressemble à celle du greffier en quelques manières. Les produits finaux ne sont jamais vus, et Meursault exprime une attitude de rejection envers les deux. Il tourne son dos au greffier et trouve la présence du journaliste "ridicule", comme s'il se méfie de leurs deux écritures également.

Après le procès, il faut imaginer qu'il y a, à ce point-là, deux textes écrits sur Meursault : celui du greffier et celui du journaliste. Condamné par le tribunal, son procès est proliféré et gardé dans ces deux textes que Meursault rejette. Ensemble, la création de ces textes est mise-en-abîmes par la création d'un troisième récit, *L'Étranger*. L'histoire de Meursault lui permet de mettre ces faux évangiles dedans un qui est sanctionné par le personnage principal.

La mise-en-abîme dans *L'Étranger* prévoit celle de *La Peste*. Comme dans le cas de Rieux et *La Peste*, on n'a qu'un évangile présenté finalement, un océan de vagues, ou chaque itération et version de l'histoire forme la collection plus grande du texte. Le lecteur ne lit jamais ni l'article du journaliste ni l'enregistrement fait par le greffier. Néanmoins, leurs productions alternatives sont bien impliquées par la présence de leur créateur au tribunal, et leurs réputations comme générateurs des textes. Particulièrement, ces deux textes sont ratés ; Meursault était conscient de leur existence, mais il forme sa propre autobiographie qui est le texte qu'on lit. Peut-être le Meursault qui le raconte est différent que le personnage doublement condamné, mais il faut considérer la possibilité qu'il n'y a pas d'autre moyen, sauf la mise-en-abîme, de lier le lecteur avec la narration de *L'Étranger*.

¹⁸ Le procès du parricide est doublement ironique. Essentiellement, le journaliste est en Alger pour le parricide, mais Meursault est en train d'être jugé pour une sorte de matricide. D'ailleurs, le rôle de la mère dans un autre élément journalistique, l'histoire tchèque ajoute à la présence des mères même après la mort de la mère de Meursault.

V: *La Peste*

Introduction

Publiée en 1947, *La Peste* représente presque la moitié des pages analysées dans cet essai.¹⁹ Ainsi, la structure de cette section est divisée en quatre parties qui correspondent aux quatre personnages associés avec la mise-en-abyme dans *La Peste*. Bernard Rieux, le narrateur et personnage principal, se place au centre du texte, nucleus dans l'action et la création du récit. Jean Tarrou est montré comme un narrateur mort, une mise-en-abyme alternative qui juxtapose le perspectif de Rieux. Tarrou et Rieux sont des personnages comparables dans leur lucidité, tandis que Joseph Grand représente le texte dans son absurdité : sa phrase recopiée infiniment est un microcosme pour l'ardeur d'écrire toutes les pièces littéraires. Enfin, Père Paneloux est un générateur de la rhétorique ecclésiastique qui crée des paroles explicitement réflexives de la création littéraire.

J'ajoute quelques notes stylistiques qui sont utiles en lisant cette section. Premièrement, la phrase de Grand est beaucoup analysée dans les quatre sections, bien que l'analyse de Grand soit le troisième. En plus, une séparation existe entre "La Peste" écrit par Rieux et *La Peste* écrit par Camus, lu par le lecteur. Pour clarifier, les guillemets font la distinction.

¹⁹ *La Peste* a 332 pages; *L'Étranger* et *La Chute* ensemble ont 342.

A) Rieux

*Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur. Mais avant d'en retracer les derniers événements, il voudrait au moins justifier son intervention et faire comprendre qu'il ait tenu à prendre le ton du témoin objectif pendant toute la durée de la peste, son métier l'a mis à même de voir la plupart de ses concitoyens, et de recueillir leur sentiment. Il était donc bien placé pour rapporter ce qu'il avait vu et entendu.*²⁰

Nous, les lecteurs, ne sommes jamais sûrs de l'identité de la voix narrative dans *La Peste*, ou s'il va se révéler à un certain moment. Il faut attendre jusqu'à l'apogée du texte, avec peu d'indices, pour apprendre l'identité du narrateur. Tout au long de *La Peste*, on garde un soupçon que le narrateur tient une place centrale dans la chronique ; en plus, on sait qu'il survit pour pouvoir ensuite le raconter. La qualité de vivre est tout à fait nécessaire pour compiler les carnets, les histoires, et les dialogues des hommes morts ; ils sont centraux à l'acte d'écrire. Donc, on peut déjà limiter les possibilités des narrateurs dans une liste brève ; une voix narrative sans nom, Rambert, Rieux, Grand, Cottard, Tarrou, Paneloux, la femme de Rieux, et Othon sont éliminés à leurs morts. D'ailleurs, le temps imprécis ajoute un élément important à cette incertitude et laisse le lecteur dans un brouillard qui reviendra dans *La Chute*.²¹ Si on regarde toutes les occasions et scènes de *La Peste*, on se rend compte qu'un seul personnage est toujours présent, et que ses fonctions comme docteur et chef de la résistance lui accordent un rôle omniprésent.

On continue à chercher le narrateur à travers une étude de genre. *La Peste* n'est pas facilement classifié. L'appellation de chronique, journal, récit, témoignage fictif sont tous possibles, mais la forme n'est pas si importante que la fonction du texte, une œuvre où il s'agit de l'acte de créer une œuvre elle-même.²² La fonction du texte n'est pas tellement de raconter l'histoire de la peste qui est venue à Oran, mais plus pour réfléchir sur l'acte d'écrire. Edward Hughes suggère que la chronique n'est pas au sujet de la peste, mais que "The subject matter of narration is never in doubt; the text itself is not

²⁰ Camus, *La Peste*, 273.

²¹ Kellman, *The Plague, Fiction and Resistance*, 21.

²² Quand on parle de *La Chute*, on verra ailleurs comme c'est difficile de mettre l'œuvre de Camus dans un genre classique. ; Hughes, *La Peste*, 6.

offered as a fiction but rather as a chronicle, the latter genre implying a concern with seemingly real-life happenings.”²³ Si on garde l’analyse de Hughes, on peut retrouver en chaque personnage des éléments encadrés pour enfin voir comment l’œuvre finale de *La Peste* présentée par Camus, et puis par Rieux, contient des mise-en-abîmes infinies. Déjà quand le lecteur commence *La Peste*, il peut entendre l’écho de Bernard Rieux dans le mot « curieux » qui initie la chronique, ou bien la sonorité partagée avec Camus.

Les curieux évènements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran.²⁴

Pas élevé comme écrivain, Rieux a les deux rôles les plus importants de la peste et de *La Peste* ensemble ; il est chef de la résistance, et écrivain du témoignage commun, respectivement, donc son existence est au moins double dans le texte.²⁵ Il est mis au centre du texte comme narrateur, et au centre de la maladie comme docteur principal, donc déjà quand il se révèle, le lecteur est conscient que Camus a mis son narrateur sans pudeur au milieu de l’action aussi bien que dans un niveau hiérarchiquement élevé relatif aux autres personnages à Oran.²⁶ Ici, je soutiens que parmi les réflexions encadrées dans le texte formé par Bernard Rieux, le lecteur devient plus conscient de l’acte de lire et d’écrire.

On a bien des exemples de textes profondément encadrés dans le témoignage de Rieux. Toute espèce de rhétorique maintient l’essence de la lutte individuelle, et la production de cette écriture essaie de combattre la peste. A la fin, toute écriture dans *La Peste* est publiée, parlée, ou écrite par un citoyen, et enfin est appropriée par Rieux dans sa chronique qui devient une pièce commune, une résistance surhumaine.²⁷ Les carnets de Tarrou sont bien intercalés dans le texte. Le texte que le lecteur lit est pris par Rieux

²³ Ibid. 6.

²⁴ Camus, *La Peste*, 10.

²⁵ Les échos autobiographiques sont subtilement audibles. Camus, comme Rieux, écrit une œuvre qui s’appelle *La Peste* et qui tenait une position fondamentale dans une résistance (au temps de la résistance, il écrit un témoignage moins allégorique – *L’Etranger*).

²⁶ Il est au moins triplement fonctionnaire dans le texte : chef de résistance et docteur (protagoniste), narrateur à travers l’écriture, et celui qui recueille les carnets et les journaux. L’acte de recueillir et de narrer ne sont pas nécessairement liés : Rieux peut narrer le texte si quelqu’un d’autre, même quelqu’un mort comme Tarrou, a tout amassé.

²⁷ On dit surhumain pas pour des raisons surnaturelles, mais parce que *La Peste* n’est pas une création individuelle. Au contraire, *La Peste* est une agglomération, un pastiche bien réfléchi formée par quelqu’un qui a survécu et qui sentait une obligation de raconter l’histoire de la peste.

pour mieux raconter son histoire. La phrase de Grand est répétée à l'infinie et est comprise dans le texte pour souligner l'ardeur d'écrire. Les écritures légale et journaliste d'Othon et Rambert, autant que les sermons de Paneloux, sont passivement critiquées et ajoutées dans le texte, respectivement, en montrant le défaut du premier, quatrième, et deuxième états, respectivement.²⁸ Il est important de se souvenir que Rieux est un des seuls personnages qui n'est pas qualifié comme écrivain ; il est uniquement versé dans les télégrammes et l'écriture médicale, ou bien, une écriture analytique. Il semble que *La Peste* est la première entreprise littéraire de Rieux. En plus, il ne montre aucun intérêt dans l'écriture ; il joue bien le jeu de se cacher comme narrateur quand il se distancie de la rhétorique :

Richard hésita et regarda Rieux:

-(Richard) Sincèrement, dites-moi votre pensée, avez-vous la certitude qu'il s'agit de la peste ?

-(Rieux) Vous posez mal le problème. Ce n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps.²⁹

Si on remplace « la peste » en minuscule dans cette citation, et le remplace avec *La Peste*, cette discussion n'est pas au sujet de la maladie, mais d'un roman: “[*La Peste*] n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps.” Ici Rieux rejette toute valeur artistique de sa chronique, et pousse l'exigence de sa création pour sa valeur humaine. Mais l'attachement indéfectible de Rieux pour sauver les personnages montre que pendant l'année pestiférée, il s'intéressait plus à son rôle médical. Mais tandis que la peste diminue, il se rend compte qu'il faut faire attention au langage pour sauvegarder les vies perdues. Une fracture ouvre entre les deux rôles de Rieux; le docteur a le désir de sauver toutes les vies, le chroniqueur afin de ne pas oublier les vies. Donc, comme la peste grandit et puis disparaît, il y a un effet réciproque entre ce qu'il peut faire pour garder les vies et les esprits des concitoyens.

²⁸ En plus, ces trois formes de rhétorique (légale, exposée, et religieuse) se disparaissent lentement. Quand on termine l'histoire, Rieux et sa forme de rhétorique ont appropriés tout les autres.

²⁹ Camus, *La Peste*, 53.

* * *

Quand on lit la narration de Rieux, on est en même temps en train de lire l'écriture de Camus. L'accord entre narrateur et auteur est essentiel pour comprendre comment la mise-en-abîme existe dans *La Peste*. La séparation entre l'écriture de Rieux et la narration de Camus forme une dissonance cognitive pour le lecteur ; le lecteur ne peut pas distinguer entre celle du narrateur et celle de l'auteur. Sans donner le nom du narrateur, il reste toujours la possibilité de ne jamais se révéler, ce qui augmente l'idée que Camus s'infiltré aux niveaux littéraires supérieurs. A ce point-là, il devient possible de distinguer entre *La Peste* de Camus et "La Peste" de Rieux. Le premier est quelque chose de physique dans le monde humain, le texte écrit par Camus. Au contraire, "La Peste" transcende la réalité humaine et textuelle ; Rieux est une figure ambiguë qui existe entre l'histoire racontée et l'écriture de cette écriture.

Jusqu'à la révélation de Rieux – toute la durée de la chronique – le manque d'explication implicite forme un vertige chez le lecteur. Ce vertige n'est que l'angoisse de l'identité du narrateur, mais aussi une tension gardée au long du texte avec l'obstination du narrateur sans nom. Principalement, le lecteur veut savoir qui le raconte, mais en plus, la focalisation sur l'écriture et la rhétorique mettent l'absence du nom du narrateur au centre du texte et de la conscience du lecteur.³⁰

Ici, on n'est pas encore dans le royaume de la mise en abîme. Néanmoins la jouissance entre narrateur et écrivain dure tout au long de la chronique et nous dirige vers la mise-en-abîme. L'incorporation de toutes les formes rhétoriques aux différents niveaux hiérarchiques dans le texte approprié par Rieux, ou plutôt crée par Camus, forment le récit spéculaire. On retourne chez Dallenbach pour voir comment la narration de Rieux figure dans la classification de la mise-en-abîme. Il y a quelques standards que *La Peste* doit achever :

- 1) Bornons-nous à marquer que toute "histoire dans l'histoire", en tant que réflexive, est nécessairement conduite à contester le déroulement chronologique qu'elle respecte en tant que segment narratif.³¹

³⁰ Puisque la connaissance du narrateur nous manque, comme le sens du vertige est doublement mystérieux, le lecteur a peut-être un sens de l'étrangeté inquiétante.

³¹ Dallenbach, *Le Récit Spéculaire*. 82.

- 2) ... Dans la mesure où elle comporte un producteur et un récepteur, l'œuvre d'art peut actualiser la fameuse triade littéraire et réfléchir, outre la fiction qui la contient, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur.³²
- 3) En effet toute réflexion intra-[diégétique] ou méta-diégétique est d'origine équivoque, pour autant qu'elle fait interférer deux sphères: celle de l'auteur qui renonce à se prononcer lui-même sur son œuvre pour transmettre la connaissance qu'il en a à un personnage qui lui sert de couverture, celle du personnage qui, de par son rôle de porte parole, se voit promu au niveau de l'auteur.³³

On ne se limite qu'à ces trois classifications, mais il s'avère utile quand on considère Rieux et *La Peste*.

- 1) Quant à la chronologie de *La Peste*, on ne voit pas souvent une rupture dans le récit. Quand ça se passe, c'est quand on a vraiment une histoire dans l'histoire ; la lutte pour existence par Tarrou qui réfléchit la lutte de tous Ouraniens. Néanmoins, comme la chronique est une recollection des événements, chaque segment d'écriture recueillie dans le roman finale conteste la linéarité de *La Peste*. La phrase de Grand infiniment répétée pousse l'écriture à l'éternelle, tandis que les conversations rappelées par Rieux sont toujours en tension avec la narration distante temporellement et personnellement de ses origines au moment de l'action. Autrement dit, toute recollection est peu fiable, est le texte renforce cette méfiance en mettant si d'attention sur l'objectivité.
- 2) Cet essai a pour objectif de souligner l'accent mis sur cette triade. Rieux-Camus-lecteur tient un rapport flou, et crée un environnement brumeux qui laisse le lecteur sans beaucoup d'information de qui est maître des paroles. Le lecteur n'est pas attaqué dans *La Peste* comme dans *La Chute*, mais toujours il n'est pas mis au courant comme Rieux cache son identité. Cette distance entre lecteur et narrateur peut blesser leur rapport comme le narrateur essaie de se mettre au niveau littéraire plus proche à celui du lecteur.

³² Dallenbach, *Le Récit Spéculaire*, 100.

³³ *ibid.*, 72.

- 3) On retourne à l'idée que le narrateur se cache, que l'ambiguïté de son identité soit disruption dans cette triade. Il refuse à se nommer jusqu'à la fin, donc sa couverture n'est pas une identité fausse mais plus cachée. Il faut penser à la mise-en-abîme pour se demander si Rieux est élevé au niveau de l'auteur de *La Peste*.

* * *

On souligne le parallèle entre le style du texte (l'écriture blanche, un style qui est l'absence du style) avec la forme du texte (une forme de plusieurs formes) pour voir comment la mise-en-abîme s'approfondie.³⁴ Les paroles que l'on lit sont rédigées par Rieux à la main de Camus.³⁵ Néanmoins, le narrateur pseudo-absent prend la forme de plusieurs personnages pour raconter leurs expériences avec la peste ; pour le faire, il insère leurs styles dans son texte. Tout en parlant du style de Camus, on peut tracer ses origines. Elevé comme classiciste, sa place dans l'histoire de la littérature est bien transparente dans les essais de Camus :

L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérités que le romantisme nous a léguées. Il n'est pas du tout exclu, au contraire, qu'un artiste s'intéresse d'abord aux autres, ou à son époque, ou à des mythes familiers...Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques. Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est.³⁶

Camus est apparemment conscient que l'écrivain se met souvent dans le texte. En tant que lecteur, on doit choisir si on comprend le Camus biographique dans *La Peste*. Dans son style, on voit que Camus mélange le classique avec le moderne ; ce mélange de tropes modernes dans une forme traditionnelle peut être une clé pour trouver la mise-en-abîme chez Camus. Même avec ses racines dans des œuvres comme *La Princesse de Clèves*, Camus est toujours à l'avant-garde : "Even if Camus is compared to seventeenth century authors, the plague is not a classical novel. It is unclassifiable, polyphonic, a

³⁴ Blatt, Ari. Conversation avec Marshall Woodward. Conversation Personnelle. 3 Février, 2016.

³⁵ Chez *La Chute*, on a un roman de Camus qui n'a pas ce style; on a un narrateur, J.B. Clamence, qui est bien séparé de Camus.

³⁶ Ly, *Summer*, 114.

hybrid of genres.”³⁷ Si le style de Camus nous mets dans le classicisme, les attaques satiriques sur l’église, l’état, et les médias doivent nous rappeler que Camus combine beaucoup de genres pour créer ce texte qui est lui-même une agglomération de textes et de styles. Le journalisme, les journaux, les télégrammes brefs, les sermons : tout est compris dans le style, une agglomération de styles, de voix, et de formes qui existent à plusieurs niveaux littéraires. Quand le lecteur lit *La Peste* comme pièce classique, mais se rend compte qu’il est bien moderne et contient tant de récits encadrés, le vertige retourne à cause de la dissonance entre les attentes stylistiques.

L’expérience de lire le texte classique intercalé d’éléments modernes, ou vice versa, évoque la question : est-ce que l’on lit Camus ou bien un narrateur qui permet à Camus de se distancier du récit. Comme on a déjà vu, le vertige chez *La Peste* est multiple, et ici initie la possibilité de plusieurs niveaux hiérarchiques narratifs. Ainsi on ne doit pas limiter l’étendue du récit spéculaire aux personnages soumis dans le texte, mais aussi à eux – soumettant le narrateur et l’auteur.

Retournant au sujet stylistique de Camus, on étudie la réflexion de ce récit spéculaire pour toujours rechercher l’auteur dans le texte. Grâce au secret de son nom, le lecteur veut savoir si l’identité du narrateur est Rieux, ou un autre personnage emblématique de Camus. En fait, on pourrait dire que Tarrou a plus un ton camusien que Rieux. Le ton de Rieux est plutôt l’absence du style que quelque chose de stylisé, de bien travaillé : il est docteur, pas écrivain. Au contraire de cette disposition pour l’objectivité, le narratif encadré de Tarrou évoque les cris moralistes d’un essai de Camus, *Réflexions sur le Guillotine* (1957). Néanmoins, il y a d’autres personnages camusiens ; Paneloux est étudiant d’Augustin, et comme Camus, Rambert est journaliste qui étudie la vie algérienne, et Grand est obsédé par l’écriture. Donc, beaucoup de personnages dans la résistance possèdent des caractéristiques autobiographiques. Avec ces éléments, on cherche le narcissisme dans un autre sens. Est-ce que les sermons de Paneloux et son traité dirigent le lecteur envers la reconnaissance des textes encadrés; est-ce que le rapport entre Grand et Rieux, ou Rieux et Tarrou, suggère quelque chose sur l’appropriation par Rieux des autres textes ?

³⁷ Palud, *The Complexity and Modernity of the Plague*, Introduction. 9.

En dehors de la question du rapport entre narrateur et auteur, on se met dans l'analyse de Rieux comme narrateur et agglomérateur des textes. Sa position supérieure comme narrateur et personnage permettent la prolifération des rhétoriques dans le texte ; Rieux est dans un sens une *tabula rasa*, l'absence d'un narrateur. Il est ubiquiste dans sa capacité du personnage principal, mais son rôle de narrateur est caché, si élevé relatif au lecteur que le dernier lit le récit aveugle à sa présence jusqu'à la fin : la révélation, déjà expliquée, est la chute du narrateur de son autel au niveau plus bas du lecteur.

Quand le point culminant arrive au lecteur, un moment assez dramatique dans les deux sens du mot, il doute tout ce qu'il a lu.³⁸ Le lecteur est obligé de réfléchir sur tout ce qui est raconté par Rieux. En plus, un lecteur actif se demande s'il s'est à la fin rendu compte que Rieux était toujours le narrateur. Ce changement au dernier moment du texte met en désaccord la relation entre narrateur et lecteur; un rapport était bien établi dans les premiers quatre actes du texte, et la révélation à la fin fait en sorte que le lecteur perde un peu de son pouvoir littéraire. Aurélie Palud suggère que ce moment du vertige met le lecteur dans un état de confusion pour qu'il ne sache pas où il est dans l'espace narrative.³⁹

Le rôle de Rieux, occulté du lecteur, est au niveau narratif chronique un témoignage fidèle. Il faut qu'il se distancie personnellement de la création de "La Peste" comme on le lit, donc il ne se nomme pas aux lecteurs. Si on rappelle l'introduction de ce chapitre, on entend le désir de Rieux de rester objectif ; ainsi, il peut présenter le livre sous la semblance d'impartialité. Présenté au côté des paroles dans *L'Été*, un essai tardif de Camus, le thème de l'objectivité et le lien entre l'auteur et narrateur devient plus profond. Camus démontre cette expression de pitié pour le lecteur dans des essais (b) comme Rieux dans cette chronique (a).

- a) C'est pourquoi nos formations sanitaires qui se réalisèrent grâce à Tarrou doivent être jugées avec une satisfaction objective. C'est pourquoi le narrateur

³⁸ Comme *La Peste* est divisé en cinq parties, la révélation dans le cinquième acte n'est qu'un moment culminant, mais aussi théâtral.

³⁹ Palud, *The Complexity and Modernity of the Plague*, 22.

ne se fera pas le chantre trop éloquent de la volonté et d'un héroïsme auquel il n'attache qu'une importance raisonnable.⁴⁰

- b) J'aurais aimé être... un écrivain objectif. J'appelle objectif un auteur qui se propose des sujets sans jamais se prendre lui-même pour objet. Mais la rage contemporaine de confondre l'écrivain avec son sujet ne saurait admettre cette relative liberté de l'auteur. Ainsi devient-on prophète de l'absurde.⁴¹

On dirait que Rieux le narrateur n'est pas si différent que Rieux le docteur ; "the narrator is a paradoxical entity who keeps the events at a distance as much as he endures them."⁴² Les deux sont condamnés – le docteur à la moralité, le narrateur à la peste. Le châtiment de Rieux est double : son devoir d'écrire est réfléchi dans son devoir de lutter contre la peste. Mais il est aussi dans une position privilégiée : il n'a pas besoin de justification pour la lutte contre la peste. Ce n'est pas une question de pourquoi combattre, mais comment combattre. En écrivant, Rieux résiste toujours à la peste qui est éternelle, la peste d'ennui vu par Grand et la peste de la condition humaine selon Tarrou.

* * *

L'analyse de *La Peste* par Brian Fitch nous aide à résoudre la complexité d'écrire au sujet de l'acte d'écrire. Pourtant, en appelant *La Peste* un texte allégorique de la guerre, sa capacité comme métafiction transcendante diminue.⁴³ Fitch soutient qu'en soulignant le problème d'écrire, *La Peste* montre aux lecteurs, qui viennent de souffrir la seconde guerre mondiale, que le langage ne suffit pas pour exprimer la douleur extrême.⁴⁴ Par conséquent, la focalisation sur tous les moyens de l'écriture conduit à une conscience plus dirigée envers la rhétorique de *La Peste* elle-même :

⁴⁰ Camus, *La Peste*, 125.

⁴¹ Camus, *L'Été*, 864.

⁴² Palud, *The Complexity and Modernity of the Plague*, 22.

⁴³ La nature allégorique est hyper-accentuée dans le criticisme. Je trouve les parallèles nazis faibles, la résistance française pendant la guerre peu comparable avec celui de *La Peste*. Enfin, la sophistication du récit et diminue en cette appellation du texte allégorique, et ainsi il perd beaucoup de son essence metatextuelle, indispensable pour comprendre les thèmes, la focalisation sur l'écriture lui-même et ainsi la modernité du texte.

⁴⁴ Fitch, *The Narcissistic Text*, 16.

Not the least curious aspect of *La Peste* is the paradox that, while, the text insists that what really matters, the experience of the plague, 'n'est pas une affaire de vocabulaire', its own status does tend to become reduced to a mere question of words and language⁴⁵

A plusieurs reprises on entend la focalisation sur les mots, une obsession avec la rhétorique. Le narrateur montre une angoisse avec le choix des paroles, le choix de vivre ; l'écriture devient un miroir pour la vie. *La Peste* n'est pas *l'art pour l'art*, sinon l'art comme expression de la souffrance. Cette frénésie autour du langage renforce la question du narrateur et sa capacité de maîtriser le langage pour bien raconter la peste à Oran. Fitch propose une solution qui détruit vraiment la distinction entre auteur, narrateur, et personnage principale :

There appears to be no doubt of the narrative character, and solely narrative character, of this level of the text. Yet, at the beginning of the last chapter, we encounter a most curious phenomenon... It consists of the unexpected appearance of what can only be described as a pre-narrator. 'Le Narrateur' is the creation of this prenarrator, whose existence endows even the level of the first narrator's narrative with a fictive status, since the person designation as 'le narrateur' is none other than a fictive character invented by Dr. Rieux for his own purposes, that is to say to take on the role of the story-teller.⁴⁶

Un "pré-narrateur" pourrait nous indiquer la modernité de ce texte. A travers cette analyse, Rieux ne fait que se doubler, mais il aperçoit trois fois dans le texte : docteur, narrateur, et écrivain qui est écrit dans sa propre histoire. Ces fictions dedans les fictions font une complication avec la conscience de Rieux, et aussi des autres personnages.

Nous les lecteurs sont générateurs de signification dans nos propres lectures de *La Peste*. Grâce à l'identité cachée de Rieux, on perd une fraction de ce pouvoir littéraire, un pouvoir pris par le narrateur lui-même. Si on entre dans la chronique, c'est le pré-narrateur de Fitch qui est le plus conscient des *curieux évènements*.⁴⁷ Mais entre Rieux le narrateur et Rieux l'écrivain, qui est plus conscient ? Qui est dans un niveau hiérarchique

⁴⁵ Ibid. 18. ; On note la différence des traductions entre la même citation vu plus tard dans cette étude.

⁴⁶ Fitch, *The Narcissistic Text*, 31.

⁴⁷ Comme générateur de signification, on doit demander si c'est Rieux lui-même qui est narrateur est pré-narrateur en même temps

plus haut ? En lisant tous les textes soumis-en-abîmes, on voit que les personnages ne sont pas égaux. On voit que Rieux a un pouvoir sur Tarrou, Cottard, Grand, et Paneloux.

Tous viennent chez Rieux pour le conseil, personnel et médical ; il s'agit d'un homme respecté même s'il est absent dans son propre texte ; il est à la fois interlocuteur et docteur. Socrate camusien, c'est un narrateur silencieux qui laisse parler les autres tandis qu'il est toujours au centre de l'action. Fitch nous amène chez *L'Etranger* pour dire que Rieux parle de lui-même comme s'il était l'autre, un étranger. Rieux parle de Rieux sans révéler son identité.⁴⁸ A partir d'un paradoxe théorique, le narcissisme du texte existe parce que Rieux n'est pas de tout narcissique. En plus, le seul portrait qu'on gagne de notre narrateur vient des carnets de Tarrou.

A ce point-là, il faut qu'on descende un niveau narratif, de Rieux à Tarrou, pour reconnaître des éléments supérieurs. Enfin, le critique de Fitch souligne comment le décolllement de narrateur-auteur-lecteur nous dirige envers la mise-en-abîme chez *La Peste* avec la garde des carnets de Tarrou :

The story of Rieux and his fellow citizens is contained within Tarrou's narrative which is contained within 'the narrator's' narrative for which Rieux is responsible. The process of *enchassement* has been turned inside out like a glove. What more fitting an image of auto representation could there than this remarkable structure wherein each level of the text is *enchassé* by and embodied within the preceding level and each level functions both as a narrative and a fiction...like the proverbial snake that eats its own tail/tale.⁴⁹

On utilise ces éléments enchâssés pour comprendre la chronique et pourquoi elle était écrite par Camus, mais aussi par Rieux. En plus, la mise-en-abîme cultive l'obsession du narrateur avec le langage et le permet d'avoir une exposition sur l'objectivité. Ainsi, l'objectivité de Rieux est illuminée à travers les yeux de Tarrou. La préservation de Tarrou est donc une double réflexion de Rieux : dans l'espace physique (la description physique) et dans l'espace textuel (la représentation du narrateur à travers le texte d'un personnage). Rieux permet cette caractérisation de lui-même quand il ajoute cette inscription des carnets de Tarrou. Par conséquent, la jouissance et la complexité de *La Peste* inséminent une richesse dans le texte à travers la fontaine éternelle qui est la mise-

⁴⁸ Fitch, *The Narcissistic Text*, 32.

⁴⁹ Ibid. 33

en-abîme. On tourne vers Aurélie Palud pour voir comment Camus est vraiment postmoderne.

Even if the witness tries to be subtle, to let the facts speak for themselves, the clues of subjectivity remind us that the narrative is led by an observer who cannot be impartial. Finally, through the narrator's game of hide-and-seek, the reader understands that a narrative is always a construction sustained by a certain vision of the world. This truth, always unstable and multiple, is obviously in agreement with the postmodern conception of history perceived as a possible version of events, but not necessarily the only one.⁵⁰

Le postmodernisme est la crise de questions narratives, la méfiance des métanarratives qui se déclarent vraies. Puisque *La Peste* est un texte sur la peste, bien que sur l'acte d'écrire, on apprend que Rieux comprend qu'il ne peut jamais être fidèle dans sa chronique. A ce titre, il n'écrit pas une recollection, sinon il transforme une chronique de plusieurs narratives en un autre plus grande, une métanarration qui essaie de tout raconter à travers tous les points de vue.⁵¹ Il semble que Rieux comprend que l'objectivité pure est impossible dans les histoires, mais il essaie toujours de l'achever. Ainsi, une illumination par l'acte d'éteindre la lumière : la subjectivité de l'écriture et les histoires devient plus claire quand Rieux se rend compte que son témoignage n'est jamais objectif. Le lecteur commence à prendre conscience de cette multiplicité de vérités, cette méfiance de métanarratifs, pendant qu'il est dans la tête du narrateur. Le parallèle est si beau: le narrateur, vierge à l'écriture, est en train de découvrir le paradoxe de raconter les histoires tandis que le lecteur se rend compte aussi que *La Peste* n'est pas un texte par ce narrateur candide, mais une pluralité d'itérations de la même peste.⁵² Un homme qui a tout perdu – la mère, les amis, la femme – et condamné à écrire. Il ne laisse pas que ses concitoyens d'Oran soient oubliés, et il écrit néanmoins "La Peste".

* * *

⁵⁰ Palud, *The Complexity and Modernity of the Plague*, 28.

⁵¹ L'absence des femmes et des arabes est de plus en plus notable comme la modernité se distancie temporellement et subjectivement des attitudes misogynes et colonialistes des années trente.

⁵² La quête des novatrices n'est pas bizarre pour le lecteur français. Narrateur-protagoniste dans un texte plus simplement structuré, Candide aussi est vierge en train de découvrir le monde. Candide et Rieux ensemble voyagent dans des terroirs inconnus, et leurs excursions parallèles celle du lecteur : la lumière philosophique chez Voltaire, la méfiance des métanarratives chez Camus.

Plus tard, on va analyser le rôle joué par chaque personnage dans la création et la dissimulation du roman, mais il faut commencer ici, au milieu, entre le narrateur et l'auteur. Quand on lit *La Peste*, on n'est pas complètement sûr où la distinction délimite "La Peste" compilée par Rieux et *La Peste* écrit par Camus. Le rapport entre auteur et narrateur est bien compliqué par le fait que Rieux n'est pas complètement auteur dans le sens classique : la multiplicité des écrivains mises-en-abîme rende le texte plutôt comparable au Nouveau Testament avec les nombreux évangiles. Beaucoup de personnages, spécifiquement Tarrou, sont aussi considérés des auteurs par ce critique.

Il y a une thèse spécifique à cette lecture de *La Peste*. Avant de l'expliquer, il faut accepter chaque personnage comme une mise-en-abîme ratée. Si Paneloux, Grand, Tarrou, Rambert, et bien Othon sont des microcosmes de Rieux, comme on explore plus tard dans cet essai, on peut prendre Rieux pour Dieu. A cet égard, si Rieux possède des pouvoirs surnaturels dans le texte, l'auteur doit également surmonter le narrateur. Enfin, qu'est-ce que cette apo théose qui rend Camus, très Dieu très de Dieu ?

A propos de cette idée, Rieux le Dieu est en train d'approprier toutes les autres rhétoriques dans le texte à son propre texte.⁵³ A l'exception de Grand, les générateurs des rhétoriques meurent pestiférés. Si Rieux écrit lui-même *La Peste*, on doit penser qu'il y a une force surnaturelle qui permet à Rieux de survivre – une force divine. L'auteur tout puissant, Camus, se sert de Rieux pour durer plus longtemps que la peste, pour avoir un lien entre auteur et action toujours en contact avec *La Peste*. De toute évidence, son invincibilité rétrospective est une réponse à l'exigence de la chronique pour narrateur. Mais si on savait que Rieux était narrateur, cette connaissance suit au fait qu'il ne peut pas mourir ; le narrateur caché interdit l'entrée de Dieu jusqu'aux derniers moments de la peste, qui sont également les derniers moments de *La Peste*. Sinon, on imagine un monde fictif alternatif où les textes de Rieux et Tarrou ensemble seraient légués à un autre

⁵³ Quant à *La Chute*, la clémence de Rieux comme narrateur tout puissant est bien juxtaposé contre son frère intertextuel, Clamence. La puissance du narrateur de *La Chute* est plus absolue, une extinction totale des autres personnage dans l'œuvre, tandis que celui de *La Peste* essaie de sauver les personnages perdus. Clamence tue le texte au nom de Dieu, tandis que Rieux sauve sans essayer de se mettre hiérarchiquement plus haut dans la mise-en-abyme.

agglomérateur de texte.⁵⁴ La métafiction, le narcissisme, et la mise-en-abîme s'entremêlent partout dans *La Peste* ; l'analyse que je propose essaie de trouver dans quelques personnages le rapport qu'elle a avec Rieux le narrateur, avec Rieux le personnage, avec l'acte d'écrire, et bien sûr, avec la création des textes mise-en-abîmes eux-mêmes.

⁵⁴ A défaut, Je soutiens que Rambert soit autre possibilité de narrateur. Survivant, il a la capacité de le raconter comme journaliste. Néanmoins, il manque l'humanité et la compassion de Rieux qui lui permet de garder la recherche pour l'objectivité. Le fait que Rieux est narrateur et agglomérateur suggère que la détresse écrite n'est pas si importante que l'humanisme et l'altruisme.

B) Tarrou

*C'est à partir de ce moment que la peur, et la réflexion avec elle, commencèrent. Cependant, avant d'entrer dans le détail de ces nouveaux événements, le narrateur croit utile de donner sur la période qui vient d'être décrite l'opinion d'un autre témoin. Jean Tarrou, qu'on a déjà rencontré au début de ce récit, s'était fixé à Oran quelques semaines plus tôt et habitait, depuis ce temps, un grand hôtel du centre.*⁵⁵

Jean Tarrou est la source de la réflexion la plus consciente de la mise-en-abyme dans *La Peste*. Etranger à Oran, il se met au centre du texte comme membre de la résistance, ami cher du narrateur Rieux, générateur du rhétorique lui-même, et point de départ dans l'étude intertextuelle chez Camus. Le récit spéculaire de Dallenbach est visible quand on lit les carnets de Tarrou –satellite texts d'après Hughes – qui permettent au lecteur de voir plusieurs niveaux narratifs parmi l'abîme spéculaire.⁵⁶ “La Peste” selon Tarrou est injectée dans un niveau profond du texte, dans une duplication métafictionnelle “[a] subplot that imitates and runs alongside the main drama, the action and its satellite.”⁵⁷

Les histoires de Rieux et Tarrou sont également des chroniques sur la façon dont ils ont essayé de survivre à la peste ; on sait qu'un d'eux a réussi. Séparés, les deux narrateurs racontent leur propre histoire. Mises ensemble, elles sont des réflexions parallèles qui illuminent l'autre narrateur. La juxtaposition par emboîtement évoque une épiphanie ; le texte de Rieux est à la même forme que celui de Tarrou, mais le Tarrou mort comme pestiféré est mis dans celui du survivant. En plus, la coexistence des textes montre comment la lutte communale contre la peste et la lutte d'écrire *La Peste* sont liées ; la mise-en-abîme permet que la forme du texte approfondisse la signification de chaque satellite, et inversement du texte principal.

On ne lit plus une chronique singulière, mais une chronique dans une chronique. Surfiction, métafiction, parafiction, fiction disruptive – la taxonomie de cette forme n'est pas aussi importante que la fonction de l'histoire mise-en-abîme. Dans la scène analysée ci-dessous, un récit encadré prend une forme plus large, comme la vie de Tarrou devient une parabole pour tous les pestiférés. Pareil à la situation de Grand, il avait toujours un

⁵⁵ Camus, *La Peste*, 28.

⁵⁶ Hughes, *La Peste*, 7.

⁵⁷ Dallenbach, *La Récit Spéculaire*, 34.

sentiment d'exil et étrangeté que les citoyens d'Oran ne ressentait pas avant l'apparition de la peste. La maladie et la mort provoquées par la peste installent une conscience aux Ouraniens, mais pour Tarrou et Grand, la peste n'est qu'une continuation d'une condition dont ils souffrent déjà.

Disons pour simplifier, Rieux, que je souffrais déjà de la peste bien avant de connaître cette ville et cette épidémie. C'est assez dire que je suis comme tout le monde. Mais il y a des gens qui ne le savent pas, ou qui se trouvent bien dans cet état, et des gens qui le savent et qui voudraient en sortir. Moi, j'ai toujours voulu en sortir.⁵⁸

En mettant le témoignage de Tarrou dans un témoignage écrit de la peste, *La Peste* est également une chronique de la maladie que chronique de la condition humaine. Si on considère *La Peste* un texte postmoderne, la peste n'est qu'un sujet superficiel, tandis que la lutte éternelle n'est pas de vivre, mais de survivre à travers l'art : l'écriture est mise au centre du roman :

Serious modern fiction has only one subject: the difficulty of writing serious modern fiction...Second, the Natural consequences of this writing about fiction have become a far more important matter than writing fiction itself.⁵⁹

La déclaration de Fowles est exprimée avec une ardeur extrême, mais encore il faut accepter son avis sur les développements dans l'écriture moderne ; comment écrire sans écrire sur le sujet de l'écriture ? *La Peste* de Camus montre une capacité d'avoir deux sujets : l'écriture et le sujet de l'écriture. L'histoire encadrée de Tarrou est histoire de la peste, et la multiplication des perspectives rendent le sujet aussi l'écriture sur la peste, l'écriture de comment survivre à la peste. Bien que la coexistence des deux sujets principaux puisse désorienter le lecteur, l'agglomération de plusieurs textes peut également informer la résistance contre la peste et les complexités de l'écriture.

Tout au long de cette analyse de Tarrou, on garde l'idée que Rieux a survécu tandis que Tarrou est mort pour que la survivance de Rieux soit égale avec la survivance de son témoin de la peste. La dichotomie qui existe entre leurs histoires pareilles est

⁵⁸ Camus, *La Peste*, 224.

⁵⁹ Fowles, *Mantissa*.

approfondie par la fin qu'ils accueillent. Les deux hommes sont ensembles des historiens de la peste, mais on ne lit que "La Peste" de Rieux directement. L'œuvre encadré et abimé de Tarrou ne vit pas sans l'aide du narrateur, une complication qui met le rôle de Rieux et Camus en question.⁶⁰ Autrement dit, Tarrou continue à vivre grâce à Rieux. La persistance de Tarrou change l'histoire d'un simple chronique à un récit postmoderne. Selon Brian Fitch, "it is to be noted that Tarrou's diary is just as much a 'chronicle' as Rieux's tale, that the former too undertakes the work of a historian even if, in his case, he is not the historian of the 'graves événements'."⁶¹ Un univers parallèle où le lecteur lit Tarrou, et pas Rieux, doit être imaginable. Les deux sont mis ensemble dans une seule chronique, donc Tarrou aurait pu mettre celle de Rieux dans la sienne s'il avait survécu.

La théorie de Julia Kristeva explique comment la mise-en-abyme développe le récit et les thèmes de *La Peste*. On verra que le texte de Tarrou devient rhétorique, ou plutôt "discourse" selon Kristeva puisque sa création est dépendante sur l'inclusion par Rieux.

The word's status is thus defined horizontally (the word in the text belongs to both writing subject and addressee) as well as vertically (the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus). The addressee, however, is included within a book's discursive universe only as discourse itself. He thus fuses with this other discourse, this other book, in relation to which the writer has written his own text. Hence horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide [...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another.⁶²

Si "Les Pestes," les deux évangiles de Rieux et Tarrou, se mélangent aux niveaux horizontales et verticales, la mise-en-abyme devient plus consciente. La ligne entre le texte encadré de Tarrou et l'histoire encadrante est floue. Principalement, Rieux garde le texte du concitoyen Tarrou parce qu'il trouve son témoignage essentiel pour une compréhension de la peste. Dans cette fonction, Rieux lui aussi trouve que la multiplication des évangiles pouvait donner non seulement plus de sens dans son propre témoignage, mais aussi la prolifération de perspectives forme un sens d'objectivé qui rend *La Peste* plus croyable. Il sera utile de comprendre le créateur divin de *La Peste*, soit Rieux, soit Camus, pour voir

⁶⁰ Hughes, *La Peste*, 10.

⁶¹ Fitch, *The Narcissistic Text*, 24.

⁶² Dubnick, *Mirrors & Fatherhood*, 66.

comment la mise-en-abyme est une manifestation de la jouissance entre les multiples auteurs du texte.

L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher.⁶³

Acceptant le Prix Nobel, une occasion énorme où un auteur peut s'exprimer sans limites, Camus a choisi de parler de la souffrance commune et de l'humilité de l'auteur. Comme Camus comprend explicitement la création multiple, on dirait que la mise-en-abyme de l'histoire de l'ami mort, Tarrou, démontre comment Rieux essaie d'écrire *La Peste* "à la vérité la plus humble et la plus universelle." En plus, cette citation, une décennie après la publication de *La Peste*, montre l'obligation de Camus, et donc de Rieux, de sauvegarder et faire survivre la communauté fraternelle.⁶⁴ C'est le moment le plus facile d'appeler *La Peste* un texte allégorique, avec un rapport parallèle, entre la résistance des nazis et à celle contre la peste.

Camus donne au lecteur une prévision de la mise-en-abyme dans l'épigraphe de *La Peste*, toujours au sujet du travail écrit partagé. L'épigraphe par deFoe implique que *La Peste* n'appartient pas à un seul écrivain ou narrateur, et que la création de ce récit est également une réflexion des générateurs de texte.⁶⁵

⁶³ Camus, 1957, Stockholm.

⁶⁴ "Starting with the movement of revolt, we are aware of suffering as a collective experience, as everyman's adventure. I revolt therefore we are." Dubrovsky, *The Ethics of Albert Camus*, 161. Il y a une évolution qui se voit ici, celle de *L'Étranger* à *La Peste*. Camus a commencé avec la révolte individuelle, et puis a celle commune.

⁶⁵ Nous les lecteurs donnons signification à la lecture. Est-ce qu'on pense de l'acte de lire comme emprisonnement analogue à la vie ? L'implication que la fiction peut illuminer les prisons en dehors du texte suggère un parallèle profond entre la vie et le livre.

Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas.⁶⁶

La présence d'une pluralité de narrateurs, existant dans une structure imbriquée, n'est qu'une addition au témoignage de Rieux, mais aussi une dispute de la narration principale. Tarrou ne présente qu'une histoire encadrée, mais aussi une histoire alternative. Néanmoins, le récit principal et celui encadré partagent un sujet et des personnages. Mis ensemble, il y a une harmonie entre les deux, pendant que Tarrou et Rieux luttent contre la peste.

Comment survit-il Rieux et pas Tarrou ? Le lecteur doit supposer qu'on pourrait lire l'histoire selon Tarrou dans un univers pareil, donnant le fait que l'histoire de Tarrou serait similaire à propos des événements : ils avaient les mêmes amis, passaient de temps chez eux, et luttèrent contre la peste ensemble dans la résistance.⁶⁷ Même si les événements d'une chronique ne sont pas exclusifs à sa création, l'écriture est unique à celui qui l'écrit. Dans le cas de *La Peste*, Rieux supporte le plupart du fardeau qui est le travail d'écrire, mais ses amis aussi partagent l'effort. La narration de Rieux est spécifique en tant que narrateur, docteur, et personnage unique. Donc, l'inclusion d'un sous-narrateur questionne l'existence du pré-narrateur et du narrateur ensemble.

La méfiance des narrateurs est dogme dans le texte postmoderne. Avec un narrateur mis-en-abîme centrale dans le texte, Tarrou fait une réflexion suprême sur le narrateur Rieux, l'auteur, et l'acte d'écrire pour les deux :

This intense self-reflexivness of metafiction is caused by the fact that the only certain reality for the metafictionist is the reality of his own discourse; thus his fiction turns in upon itself, transforming the process of writing into the subject of writing.⁶⁸

En ce cas, le processus d'écrire sur la peste est également le processus d'écrire sur le sujet d'écrire. Avec deux personnages écrivant sur ce même sujet, le discours multiple devient une œuvre communale. Travaillant pour sauver les pestiférés, Rieux fonctionne comme philosophe et historien ensemble, un couple qui le rend metafictioniste. Cette

⁶⁶ deFoe, Daniel, Epigraphe de *La Peste*,

⁶⁷ Fitch, *The Narcissistic Text*, 19.

⁶⁸ Zavarzadeh, *How to Recognize a Metafiction*, 3.

jouissance entre narrateur, sous-narrateur, et lecteur expose un proto-postmodernisme chez Camus.

Les carnets de Tarrou valident une explication de texte dans lui même, et aussi avec les autres rhétoriques mises-en-abîme. Intercalé dans le texte plus intime que Grand et Paneloux, le texte de Tarrou occupe une position spatiale dans *La Peste* et aussi une position textuelle comme narrateur. Outre son rôle historique, le lecteur est obligé de naviguer non seulement le texte de Tarrou, mais aussi la frontière entre celui de Rieux et celui de Tarrou : Est-ce qu'on est capable de distinguer la différence entre la peste selon Rieux et selon Tarrou ? Comment est-ce que l'écriture nous rend conscients de la lecture ? Un retour à la phrase absurde de Grand aide à comprendre les carnets de Tarrou. Grand est en train d'écrire ses propres mémoires indéfiniment recopiées, remaniées, enrichies ou appauvries : Grand l'invita à s'asseoir devant une table pleine de papiers couverts de ratures sur une écriture microscopique.⁶⁹ Chez Grand, on voit l'écriture comme objet dramatique ; le texte a une visibilité physique dans la chambre, doublée par sa position dans le texte. Même si la folie de Grand est coincée dans le royaume de l'absurde plus que celle du témoignage, son écriture néanmoins focalise le texte sur l'acte d'écrire. Au contraire et sur un niveau plus profond, les carnets de Tarrou n'installent qu'une lucidité au sujet de l'écriture, mais ils juxtaposent aussi l'écriture canonique du narrateur Rieux avec une source secondaire croyable.

Si la rhétorique de Tarrou est doublement plus profonde que la phrase de Grand, il faut lire sa rhétorique indépendante de la création de Rieux mais toujours à travers son éditeur, le narrateur Rieux. En même temps, Rieux met les chiffres et les extraits du journal intime de Tarrou lorsqu'il décrit l'action déjà passée. Il se place dans *La Peste* deux fois ; il décrit ses interactions avec Tarrou, et aussi il ajoute les articles de Tarrou dans l'œuvre finale.

En tout premier lieu, comme le cas de Grand, on voit comment l'écriture de Tarrou est quelque chose de lisible, un texte avec une forme. Quelque fois Rieux souligne le style d'écriture, quand il marque la phrase de Grand comme quelque chose de visible. De plus, quand on lit Tarrou, Rieux nous l'indique ; le lecteur va directement dans le témoignage de Tarrou. Le lecteur se trouve positionné dans la peste selon Tarrou, dirigé

⁶⁹ Camus, *La Peste*, 98.

par le discours de Rieux. Ainsi, les carnets de Tarrou sont doublement visibles dans la chronique de *La Peste*.

A vrai dire, ces carnets deviennent assez bizarres à partir du moment où les statistiques commencent à baisser. Est-ce la fatigue, mais l'écriture en devient difficilement lisible et l'on passe trop souvent d'un sujet à l'autre. De plus, et pour la première fois, ces carnets manquent à l'objectivité et font place à des considérations personnelles. On trouve ainsi, au milieu d'assez longs passages concernant le cas de Cottard, un petit rapport sur le vieux aux chats.⁷⁰

Les carnets sont un microcosme, ou un vrai alternatif à la chronique de Rieux. L'accent mis sur l'écriture difficilement lisible donne l'image de texte au lecteur ; la mise-en-abîme prend une forme avec deux dimensions, la dimension du texte narratif, et la dimension d'objet textuel. Comme Kristeva expliquait, "the word in the text belongs to both writing subject and addressee as well as vertically the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus."⁷¹ Le texte appartient également à Rieux et à Tarrou, les mots font une relation de procréation entre les deux évangiles. Indépendantes, elles sont des histoires ; ensembles, elles constituent une bible, la chronique de *La Peste*.

Le déroulement de l'histoire amplifie à travers le journal intime ; Tarrou pousse le récit même s'il est mort au moment de l'écrire. Rieux met les chiffres des pestiférés à côté des sentiments de Tarrou, les deux pris directement du journal intime de Tarrou. En ce faisant, Rieux entremêle la chronologie de la peste avec la narration de *La Peste* selon Tarrou. Ainsi, "La Peste" est une version des événements comprise par *La Peste*, mais il y en a plusieurs points de vue et versions alternatives. Ainsi, le mélange de certains évangiles rend une critique des narrations. Comme le narrateur de *La Peste* prête diligemment attention à l'objectivité de sa chronique, un témoignage fidèle aide sa quête impartiale. En disant explicitement quand il ajoute le testament de Tarrou, il essaie constamment de fortifier la notion de rester fidèle aux sources et aux lecteurs. Rieux cite chaque fois la source de l'information vient du journal de Tarrou. Subséquemment, le lecteur ne peut pas ignorer le fait que dans le texte Tarrou est personnage principal, égal à sa présence comme générateur du texte. Cette double existence est pareille à celle

⁷⁰ Camus, *La Peste*, 249.

⁷¹ Kristeva, Julia, *Word, Dialogue, Novel*, 66.

de Rieux, qui joue ce même équilibre entre narrateur et personnage, mais dans un niveau narratif supérieur, avec plus d'angoisse et plus de pouvoir au-dessus des rhétoriques appropriées.

Cette obsession de Rieux avec l'objectivité devient évidente à nouveau quand Tarrou donne son impression du narrateur. A ce moment de la chronique, on n'est pas sûr qui prend le rôle du narrateur. D'un côté, on dirait que l'encadrement du texte de Tarrou élimine ce personnage de pouvoir être le narrateur. Mais en même temps, le narrateur parle de lui-même d'une forme bizarre. Tarrou peigne le physique et les mouvements de Rieux, mais ce n'est qu'à la dernière phrase que Tarrou donne son avis sur le comportement de Rieux :

Paraît trente-cinq ans. Taille moyenne. Les épaules fortes. Visage presque rectangulaire. Les yeux sombres et droits, mais les mâchoires saillantes. Le nez fort est régulier. Cheveux noirs coupés très courts... La bouche est arquée avec des lèvres pleines et presque toujours serrées. Il a un peu l'air d'un paysan sicilien avec sa peau cuite, son poil noir et ses vêtements de teintes toujours foncées, mais qui lui vont bien... Il marche vite. Il descend les trottoirs sans changer son allure, mais deux fois sur trois remonte sur le trottoir opposé en faisant un léger saut. Il est distrait au volant de son auto et laisse souvent ses flèches de direction levées, même après qu'il ait effectué son tour- nant. Toujours nu-tête. L'air renseigné.⁷²

Si on n'a pas d'idée que Rieux soit le narrateur, on ne se rend pas compte que la préservation des carnets ici est un commentaire de Rieux par lui-même ; ce que Rieux décide de comprendre est donc le monde tel qu'il veut le créer. Cet acte d'inclusion et d'exclusion fait penser aux évangiles oubliés de Pierre, Marie, et Thomas par le Premier Concile de Nicée ; ce qui n'est pas canon est l'histoire que l'on n'entend jamais.

* * *

Afin de mieux connaître le sous-narrateur Tarrou, il faut comprendre qu'il est le personnage le plus exilé du texte. En plus, il partage une histoire et une philosophie qui semblent les plus proches à celles proliférées dans les essais et les pièces emblématiques de Camus. Un lecteur bien versé dans le royaume camusien sentirait une intertextualité

⁷² Camus, *La Peste* 33.

profonde qui n'est pas limitée aux plusieurs œuvres dans *La Peste*, mais aussi en dehors de l'œuvre : entre Meursault et ces deux narrateurs. Son personnage et ses textes sont clés dans la quête plus large de trouver les liens intertextuels et des tropes narcissique de Camus.

Tarrou, dans une manière pareille à Rieux, est générateur de la rhétorique dans l'œuvre finale. Mais son écriture a une lucidité, pas comme le non-sens de Grand, ou la rhétorique archétypale comme celui de Paneloux, Othon, ou Rambert. Au contraire, l'écriture et le personnage de Tarrou semblent venir de *L'Etranger*, ou bien d'un des essais de Camus. Il nous fait souvenir de Meursault, spécifiquement quand Tarrou regarde le monde à travers sa fenêtre :

Tarrou semblait ensuite avoir été favorablement impressionné par une scène qui se déroulait souvent au balcon qui faisait face à sa fenêtre. Sa chambre donnait en effet sur une petite rue transversale où des chats dormaient à l'ombre des murs.⁷³

Un passage de ce genre est doublement intertextuel ; a) principalement avec le texte dans lequel il est injecté : celui de Rieux, b) mais aussi cette scène rappelle le style de vie de Meursault.

a) A ce point du récit qui laisse Bernard Rieux derrière sa fenêtre, on permettra au narrateur de justifier l'incertitude et la surprise du docteur, puisque, avec des nuances, sa réaction fut celle de la plupart de nos concitoyens.⁷⁴

b) J'ai fumé deux cigarettes, je suis rentré pour prendre un morceau de chocolat et je suis revenu le manger à la fenêtre. Peu après, le ciel s'est assombri et j'ai cru que nous allions avoir un orage d'été. Il s'est découvert peu à peu cependant. Mais le passage des nuées avait laissé sur la rue comme une promesse de pluie qui l'a rendue plus sombre. Je suis resté longtemps à regarder le ciel.⁷⁵

Ces trois passages montrent l'importance de la fenêtre où existe une relation entre le monde intérieur et l'extérieur; un rapport peut-être condescendant, où le narrateur est

⁷³ Ibid., 30.

⁷⁴ Camus, *La Peste*, 41.

⁷⁵ Camus, *L'Etranger*, 23.

capable de se distancier de l'action de la rue. Puisque ces trois fenêtres donnent toujours sur la rue, elles deviennent un moyen de lier le narrateur avec le monde plus bas.⁷⁶

Les deux scènes aux fenêtres dans *La Peste* sont liées de façon metafictionnelle. Rieux et Tarrou sont également narrateurs qui partagent un penchant pour les balcons, où une intertextualité nous rappelle Meursault à la fenêtre de la même manière. Tout ensemble, on commence à voir comment ce type d'étude illumine et approfondie une analyse du canon camusien. Meursault et Tarrou sentent exilés, et peut-être on se rend compte que le narrateur muet de *La Peste* partage ce sentiment. Je ne dis pas que le parallèle entre ces trois personnages est exact ; ça ne résulterait pas d'un rapport mais d'une copie conforme. Ce que je suggère est plutôt une marginalisation partagée, montrée à travers des symboles et une écriture pareille qui rendent le lecteur hyper-conscient du fait qu'il lit Camus.

La semblance entre Meursault et Tarrou se trouve plus proche que celui de Rieux et Tarrou. D'ailleurs, Tarrou existe dans un plan en dehors du niveau principal du récit, il est mise-en-abîme. En plus, sa narration est une recollection de son passé : comme Meursault, il y a deux temps pour Tarrou – le passé raconté par l'homme au présent. Ainsi, si on se souvient de la réflexion du passé par le présent chez Meursault, on le voit réciproqué par Tarrou dans *La Peste*.

Dans la narration de Tarrou, encadrée dans le récit principal, on entend les cris étouffés de Tarrou (b) qui ressemble ceux de Meursault (a) plus que ceux de Rieux. En plus, ici le « je » entre dans *La Chute*, tandis que le récit principal est à la troisième personne muette et distante. La première personne mise-en-abîme dans *La Peste* peut aussi illuminer le rôle du narrateur dans le texte, et aussi lier les idées de *L'Etranger* à *La Peste*. Dans notre rôle de lecteur de tout l'œuvre, pourquoi ne pas utiliser toutes les formes de la rhétorique dans le royaume de cet auteur ?

a) Ainsi, avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre, le temps a passé. J'avais bien lu qu'on finissait par perdre la notion du temps en prison. Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi. Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la

⁷⁶ La scène devient théâtrale comme la distance entre le narrateur et le monde ressemble à celle entre spectateur et la scène, soit Oran, soit Alger. La disposition de Camus pour le théâtre n'est pas secret, de sa position d'écrivain des plusieurs pièces. Les cinq actes de *La Peste* forment aussi un sens théâtral.

fois longs et courts. Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu'ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur nom. Les mots hier où demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi. ⁷⁷

b) Je sais seulement qu'il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré et que c'est là ce qui peut, seul, nous faire espérer la paix, ou une bonne mort à son défaut. C'est cela qui peut soulager les hommes et, sinon les sauver, du moins leur faire le moins de mal possible et même parfois un peu de bien. Et c'est pourquoi j'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir. ⁷⁸

Meursault change d'un homme ennuyé à un état plus philosophique dans la deuxième partie de *L'Etranger*, tandis que Tarrou change de moins : toujours homme révolté, toujours pestiféré d'une façon ou d'autre. Néanmoins, il y a une conversion profonde chez Tarrou, puisque pour lui, la peste est double. Dans sa vie passée avant de venir à Oran, la peste était la condition humaine ; au temps de raconter son histoire (qui n'est pas le temps d'écrire *La Peste*), la peste détruit la condition humaine en tuant tout le monde.

Tout de même, l'histoire de Tarrou est dans la forme d'un journal intime, tandis que Rieux a vraiment écrit une chronique. Il y a une organisation chez Rieux, il s'agit d'un acte de non seulement survivre à la peste, mais aussi de s'organiser et se stimuler pour raconter *La Peste*. A cause de sa mort, Tarrou n'avait pas eu la chance de recueillir ses notes et de réfléchir sur les événements ; c'est une dette qu'il a laissée à son ami Rieux :

-Rieux, dit Tarrou sur un ton très naturel, vous n'avez jamais cherché à savoir qui j'étais ? Avez-vous de l'amitié pour moi ?

- Oui, répondit le docteur, j'ai de l'amitié pour vous. Mais jusqu'ici le temps nous a manqué. ⁷⁹

Avec leur amitié confirmée et Tarrou bientôt mort, il ne reste qu'écrire leur histoire partagée. Les deux hommes ensemble avaient le temps d'écrire des journaux

⁷⁷ Camus, *L'Etranger*, 66.

⁷⁸ Camus, *La Peste*, 230.

⁷⁹ Camus, *La Peste*, 224.

intimes, mais la soumission de Tarrou à la peste devient également sa soumission dans *La Peste*, et lui vole le temps d'écrire son propre évangile. Néanmoins, leur amitié continue toujours, pas entre deux personnages principaux, mais entre le narrateur et le récit encadré. La résurrection de Tarrou par Rieux passe donc du niveau textuel au niveau des auteurs. Bien sûr, Tarrou est un des plusieurs fragments recueillis par Rieux, mais ses journaux et ses pensées sont vitaux dans le développement et la création de *La Peste*.

C) Grand

*De ce point de vue, et plus que Rieux ou Tarrou, le narrateur estime que Grand était le représentant réel de cette vertu tranquille qui animait les formations sanitaires. Il avait dit oui sans hésitation, avec la bonne volonté qui était la sienne. Il avait seulement demandé à se rendre utile dans de petits travaux.*⁸⁰

La mise-en-abîme se voit plus lucidement à travers Joseph Grand, un homme qui est en train de “toujours chercher ses mots, bien qu’il parlât le langage le plus simple.”⁸¹ Un argument articulé tout au long de cette analyse, Grand est doublement soumis dans le texte, et à travers sa forme absurde qui est la farce du narrateur. Entre son rapport personnel avec Rieux, son travail narratif mystérieux, et sa résurrection, Grand encapsule la mise-en-abîme à travers sa capacité comme auteur d’une phrase. Ecrivain d’une œuvre emblématique de l’œuvre dans laquelle il est mis : son récit est ainsi spéculaire. Dans *La Peste*, il s’agit également de l’écriture et de la peste elle-même, et dans ce texte ni le narrateur ni “Joseph Grand ne trouvait pas ses mots.”⁸² La quête n’est que celle de survivre, mais aussi une conquête linguistique.

Appelé par Rieux le vrai héros de la chronique, Grand est deux fois mis dans le texte. Principalement, c’est un homme dans la résistance, un membre de la fraternité qui rejette de se soumettre facilement à la mort. De plus, sa phrase jamais parfaite est une œuvre bien travaillée dans le texte soi-même, le récit de *La Peste* qui est aussi le résultat d’un travail immense. Ainsi, en tant que narrateur de sa propre phrase et personnage dans l’œuvre narrée par Rieux, Grand peut exister en même temps comme narrateur et personnage, pareil à Rieux (aussi Tarrou, Othon, Rambert, Paneloux). Le narrateur se sépare des autres générateurs du texte comme il existe à un niveau littéraire supérieur, plus conscient de sa condition dans l’œuvre encadrée *La Peste*.

Les deux œuvres sont produites par des hommes obsédés par la perfection de leur travail – la phrase de Grand et *La Peste* de Rieux – et les parallèles entre elles sont aussi une réflexion du travail de Camus. La nuance entre chaque œuvre devient plus évidente quand on pense aux aspirations des chaque homme : Grand cherche la perfection

⁸⁰ Camus, *La Peste*, 126.

⁸¹ Ibid. 24.

⁸² Ibid. 48.

artistique, Rieux l'objectivité et le souvenir des pestiférés, tandis que les désirs de Camus, en tant qu'auteur et humain, ne sont jamais clairs. Le lecteur est donc laissé avec au moins trois hommes en train de rédiger un texte, et ces trois œuvres se sont emboîtées.

“La Peste” selon Rieux n'est pas une mise-en-abîme dans le sens classique. Le lecteur ne voit jamais l'objet encadré : le texte lui-même. En plus, le narrateur omniscient ne montre pas sa capacité réflexive jusqu'au dernier moment. Néanmoins, l'imposition de la phrase de Grand fait une réflexion au niveau plus bas et plus absurde que celle de Rieux. A cause de ce miroir au fond de l'abîme, le lecteur ne regarde pas seulement les microcosmes encadrés, mais aussi en dehors de l'abîme, dans la direction de l'auteur Camus. Pour cette raison, même si on ne peut pas comprendre les ambitions de Camus, la réflexion sur l'acte d'écrire à tous les niveaux rend l'œuvre plus complète, plus profonde, et donnent aussi des intuitions à la création du récit.

A cet égard, la phrase de Grand mise dans la chronique, et dans le récit, est une mise-en-abîme également claire et éclairante. La structure simple du récit met l'œuvre de Grand dans celle de Rieux dans celle de Camus, ce qui fait en sorte que le lecteur soit plus conscient des thèmes de la résistance, de l'angoisse associée avec l'écriture, et finalement de la lutte de vivre avec la peste, avec soi même, et avec les concitoyens.

On continue cette étude du personnage avec le nom Grand, un nom ironique pour quelqu'un si absurde. Physiquement, il y a une disproportion chez lui, un personnage qu'on ne peut pas comprendre avec une analyse seulement superficielle. Il faut garder le sens du nom « grand » en même temps de parler de Joseph Grand comme (a) citoyen oublié mais aussi (b) concitoyen véritablement grand.

(a) À première vue, en effet, Joseph Grand n'était rien de plus que le petit employé de mairie dont il avait l'allure. Long et maigre, il flottait au milieu de vêtements qu'il choisissait toujours trop grands, dans l'illusion qu'ils lui feraient plus d'usage. S'il gardait encore la plupart de ses dents sur les gencives inférieures.⁸³

(b) C'est pourquoi encore il était naturel que Grand, qui n'avait rien d'un héros, assurât maintenant une sorte de secrétariat des formations sanitaires... De ce point de vue, et plus que Rieux ou Tarrou, le narrateur estime que Grand était le

⁸³Camus, *La Peste*, 47.

représentant réel de cette vertu tranquille qui animait les formations sanitaires. Il avait dit oui sans hésitation, avec la bonne volonté qui était la sienne. Il avait seulement demandé à se rendre utile dans de petits travaux.⁸⁴

Quant à Rieux, toutes les descriptions de Grand viennent par le biais du narrateur, et de temps en temps quand Rieux le narrateur laisse parler Rieux le protagoniste. En sa capacité d'écrivain de la chronique *La Peste*, Rieux se moque de Grand en même temps de le trouver l'héros de l'histoire. Cette dysharmonie chez Rieux présente une ironie narrative dans le texte.⁸⁵ En plus, si on considère la structure de la chronique, avec Camus comme créateur de Rieux et Grand, on peut trouver drôle le fait que Camus a appelé "Grand" quelqu'un de si petit.

Il n'y a aucune tension entre la version de Grand avant l'apparition de la peste et celle qui lutte contre la Peste. *La pierre qui pousse*, Grand est assuré dans sa lutte contre la douleur de la condition humaine. Il se rend compte que la peste nous fait faire face à la mort et que la peste n'est qu'un nom pour l'absurdité, également présente et cachée. Avant le début de la peste, Grand existait au-dessous de la société. Son rôle comme fonctionnaire était fastidieux, et il paraît un métier parfait pour quelqu'un sans ambition. Mais la question de sa personnalité devient intéressante quand on considère qu'il est le seul personnage qui ne change pas avec la prolifération de la peste. Quand Rieux lui demande d'assembler les statistiques des pestiférés, Grand l'accepte avec une condition : qu'il garde les soirs pour lui-même. Grand et Rieux aussi partage l'honneur d'être les seuls personnages qui gardent leurs travaux, comme ils sont utiles pour combattre la peste.

On peut dire que la société change et que la peste change tout le monde, à l'exception de Joseph Grand. Il est toujours employé par l'état, toujours écrivain particulier, toujours Joseph Grand. Rambert abdique son travail comme journaliste, Othon cède son pouvoir politique à la fraternité de la résistance, et Paneloux adopte la religion de Rieux à un certain niveau, mais Grand reste fidèle à lui-même. A l'exception de Tarrou – éternellement humaniste – tous changent leur mentalité quand la peste arrive à Oran. Avant qu'elle n'arrive, Grand vit comme il veut ; il a un objectif, et il travaille

⁸⁴ Camus, *La Peste*, 126.

⁸⁵ Kellman, *The Self-Begetting Novel*, 40.

comme fonctionnaire pendant le jour pour qu'il puisse écrire diligemment chaque nuit. En présentant Grand ironiquement, le texte souligne la nouveauté de quelqu'un qui vit librement dans le monde absurde.

Tous les Ouraniens sont changés par la peste. Ils doivent adapter à une nouvelle vie ; la peste interrompt leurs vies de plaisir avec le "goût aussi pour les joies simples."⁸⁶ Quand la peste arrive, ils commencent à répéter la même chose chaque jour pour s'enfermer de la réalité de la peste, mais Grand faisait la même chose chaque nuit bien avant que la prolifération de la peste.⁸⁷ S'il combatte contre la peste où contre l'existence quotidienne, il écrit toujours à Jeanne. Sa condition est déjà condamnée quand elle meurt. Plusieurs personnages principaux présentent cette vertu : Tarrou a perdu sa famille et Rieux sa femme. Grand a déjà tout perdu, et comme ces deux autres hommes qui écrivent pour lutter contre la peste, il se donne complètement à la résistance et à son œuvre spéculaire.

Maintenant, tournons à une discussion de la rhétorique écrite de Grand. C'est une écriture qui définit l'homme simple mais diligent, une phrase qui le libère du monde toujours malade. Sa constance suggère quelque chose de plus profond sur l'allégorie de *La Peste*.⁸⁸ Toute l'existence de Grand est dirigée envers la création de cette phrase, bien avant que la peste n'arrive à Oran. Employé par l'état, il accepte que sa position ne lui offre ni le temps ni l'énergie pour travailler sur la phrase tous les soirs. Dans l'effort d'organiser la résistance, l'état devient la résistance au temps de la peste, et Grand garde son rôle de fonctionnaire, cette fois avec un peu de gloire. Écrit quelques années après *Le Mythe de Sisyphe*, il n'est pas difficile d'imaginer Grand comme le grecque condamné à une répétition absurde.⁸⁹

Dans l'œuvre camusienne, le langage est le pivot qui permet la création des tensions entre des personnages. Meursault est condamné puisqu'il ne sait pas parler au juge, et la domination linguistique de Clamence forme le récit entier de *La Chute*. Chez

⁸⁶ Camus, *La Peste*, 10.

⁸⁷ Hughes, *La Peste*, 32.

⁸⁸ Poderhotz, *Camus & His Critics*, New Criterion Online.

⁸⁹ On pense en l'anglais pour voir le danger des traductions : Grand's unfinishable sentence truly becomes his own punishment, a sentence dictated two fold that does not exist in the French. One must wonder how a translator deals with the conundrum; a direct translation of "phrase" to the English "sentence" adds meaning where it was not intended; Grand's sentence becomes his sentence, his punishment. Even if the meaning was not intended, the profundity of such an addition is nonetheless tempting.

Camus, le problème du mal est lié au problème du langage.⁹⁰ La phrase de Grand n'est pas parfaite avant qu'il ne supprime tous les adjectifs.⁹¹ En lisant la phrase autant élaborée qu'absurde, il ne faut pas la ridiculiser. Le lecteur gagne une compréhension de l'œuvre complète s'il prend la phrase de Grand comme œuvre formelle, comme celle de Rieux. Dans la phrase, également dans *La Peste*, pourquoi sont-ils ratés les adjectifs ? Pourquoi est-ce que Rieux trouve Grand un héros ? Est-ce que le langage n'a que des fonctions de chroniqueur (comme le cas de Rieux) ou cathartique (comme Grand).

Tarrou explique le dilemme autour du langage qui est central au texte principal et à tous les récits encadrés : "j'ai compris que tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair."⁹² Le rapport entre Camus, Rieux, et Grand, par conséquent, est la "faute de trouver le mot juste."⁹³ Chacun a sa propre œuvre, chacun avec une estime et un style collectivement littéraire, mais on ne peut pas négliger la phrase de Grand à cause d'un manque de sens. L'absence de la signification et la futilité de la répétition mettent l'acte de la création littéraire au cœur des thèmes de *La Peste*. Brian Fitch a bien trouvé la mise-en-abîme chez Grand, et ses idées forment la base de notre analyse. On voit que le narrateur cherche le mot juste implicitement, mais il est aussi explicitement conscient de cette angoisse quand il parle de Grand ; la caractérisation de Grand par Rieux permet que la discussion puisse trouver le mot juste. Mais la mise-en-abîme arrive au texte quand nous les lecteurs se rendent compte que Camus est aussi en train de discuter l'angoisse d'écrire.

...the relationship between a component of the fiction (the character traits of Joseph Grand) and a feature of the narrative (the language of Rieux as a chronicler)...a mise-en-abyme of enunciation on the level of the generation of the whole text in which it is embedded. However, it functions thus in two complementary ways: both diachronically and synchronically. Through its recurrence in ever so slightly modified forms, it reflects the actual historical emergence of the manuscript that was to become the text we have before through a series of modifications and rewriting that it underwent.⁹⁴

⁹⁰ Palud, *Originality & Complexity*, 28.

⁹¹ Camus, *La Chute*, 277.

⁹² Camus, *La Peste*, 241.

⁹³ *Ibid.*, 48.

⁹⁴ Fitch, *The Narcissistic Text*, 22-23.

La différence la plus importante entre l'œuvre de Grand est la possibilité de voir le développement de la phrase de Grand, tandis que *La Peste* est l'œuvre finale écrite par Rieux, et aussi Camus. A cet effet, la phrase de Grand est toujours en production ; elle n'est pas complète, et ne le sera jamais. Cette exposition, mise tout au fond de l'abîme littéraire, est aussi un miroir qui suggère au lecteur que *La Peste* était également travaillé par Rieux, et implicitement au niveau le plus haut du texte, celui de Camus. Pour clarifier, la phrase de Grand change au long du texte de *La Peste* qui est stable, immobile comme œuvre finale. L'emboîtement du texte dynamique dans celui statique rend le récit synthétique, une composition jamais terminée mais publiée à cause de la nécessité de raconter les expériences des citoyens d'Oran.

Au même moment, il faut qu'on n'accepte pas aveuglement une symétrie parfaite Grand, Rieux, et Camus. Le travail de Grand concerne l'imagination, et la survivance à travers l'art. Il écrit une phrase qui ne correspond pas à la réalité. Tandis que Grand essaie d'écrire la phrase la plus belle du monde en récréant ou imaginant cette scène au Bois-des-Boulogne, le travail de Rieux est lié plus à la réalité. Il ressent une obligation à d'écrire une chronique objective qui garde leurs esprits dans un texte éternel. Autant que Grand doit écrire pour survivre lui-même, l'acte d'écrire est un sacrifice pour Rieux. La mise-en-abîme, qui est la phrase et le personnage de Joseph Grand, montre que c'est difficile d'écrire pour Grand, Rieux, et Camus, et que trouver le mot juste à tous les niveaux littéraire du texte est la lutte commune.⁹⁵

⁹⁵ "If truth is equated with silence, and it seems to be, particularly in the way Rieux's mother is venerated for her mute eloquence, then as soon as Grand, Rieux, Rambert, Tarrou, and Camus, begin to use words, they begin to lie. Any narrator is thus condemned to failure." Kellman, *Self-Begetting Novel*, 45.

D) Paneloux

*Ces manifestations de la piété publique devaient se terminer le dimanche par une messe solennelle placée sous l'invocation de saint Roch, le saint pestiféré. À cette occasion, on avait demandé au Père Paneloux de prendre la parole. Depuis une quinzaine de jours, celui-ci s'était arraché à ses travaux sur saint Augustin et l'Eglise africaine qui lui avaient conquis une place à part dans son ordre.*⁹⁶

En tant que personnage principal, Père Paneloux figure dans le texte d'un point de vue structurel et figuratif. Il joue un rôle central pour guider le lecteur tandis que l'action et la peste prolifère, et il aussi montre une conversion qui prend place à Oran lors de *La Peste*.⁹⁷ Un personnage qui commence l'histoire avec une force accablante, son ton de terreur se transforme ensuite en compassion. Je soutiens dans cette section que Paneloux, créateur de la rhétorique ecclésiastique, est approprié à l'œuvre de Rieux. A la fin, *La Peste* est une histoire d'appropriation, et la soumission d'un membre de la clergie au narrateur montre également la capacité du texte pour la mise-en-abîme, et pour la subordination d'un personnage à un autre. Comme Othon est symbolique de la paresse politique, et Rambert de la naïveté des journalistes, la conversion de Paneloux présente une critique de l'église à travers sa mort et son appropriation à *La Peste* écrit par Rieux.⁹⁸

Les églises sont construites avec des autels au centre, et aussi avec des colonnes. Paneloux est mis au centre de la structure du texte, un édifice qui incarne le sentiment religieux dans la ville d'Oran. Ses sermons se situent dans la deuxième et la quatrième partie de cette chronique en cinq actes.⁹⁹ Donc, on imagine que les sermons soient des moments fondamentaux dans le texte qui précipitent et éliminent la tension de *La Peste*. Entre ses deux sermons dictés par Paneloux, on voit la clef de voûte de la troisième partie, le temps où la peste est la plus destructif.

Gardant à l'esprit l'analyse métafictionnelle de cet essai, il faut se demander comment le personnage et les paroles de Paneloux constituent une mise-en-abîme. Est-ce qu'il y a

⁹⁶ Camus, *La Peste*, 88.

⁹⁷ On met *La Peste* en majuscule parce qu'on parle des deux pestes, des deux actions qui se passent sur deux horizons narratives. Le récit de *La Peste* est aussi l'histoire d'une peste, donc la conversion qui se passe n'appartient juste au dénouement d'une maladie, mais aussi d'une diminution des tensions textuelles.

⁹⁸ Il faut spécifier que cet argument focalise sur une critique de l'église Catholique. Comme l'absence des personnages arabes est bien notée dans la critique des romans de Camus, on note aussi ici le monothéisme de ce pays africain.

⁹⁹ Kellman, *Self-Begetting Novel*, 56.

un récit qui reflète le récit ? Où est la narration encadrée qui interrompt la narration principale? Prenant *La Peste* comme agglomération de rhétoriques compilées par Dr. Rieux, les sermons de Paneloux comprennent une des rhétoriques les plus importantes de *La Peste*. Il y a des paroles qui prennent une place dans la chronique, qui ont une place, à l'église, et qui sont en même temps isolées dans le texte. Leur sujet aussi bien que leur forme les mettent dans une situation structurellement centrale qui permet la réflexivité du récit principal.

L'isolation de ces sermons est essentielle s'ils sont augmentés au prestigieuse appellation de la mise-en-abîme. Sans l'interprétation metafictionnelle, les sermons sont encadrés dans le récit de *La Peste* sans élément spéculaire. Cependant, si leur création ressemble à celle du récit principal, les sermons deviennent un élément narcissique. Plus qu'un sermon, cette rhétorique devient un analogue microcosmique qui réfléchit le récit principal dans lequel la parole ecclésiastique est enfermée.

Tout le village d'Oran va à l'église, pratiquant ou agnostique, pour entendre les sermons de Paneloux ; tous se tournent à Dieu pour la rédemption face à la mort. Autrement dit, Oran vient à l'église pour s'échapper de la peste, donc l'église devient une société en miniature en dehors des portes de l'église. Dans cet endroit encadré, les Ouraniens sont exclus du monde naturel par la nature, ou même une force divine. La notion du *pathetic fallacy* entoure l'église, un signe qu'il y a une force extérieure et supérieure qui contrôle le récit.¹⁰⁰ La tempête accueille l'arrivée du sermon à la même manière que la chaleur de l'été formait les mois les plus fatales de *La Peste*. Tous ensemble et solidaires, Paneloux condamne les citoyens à cause de leur attitude et leur style de vie qui ont invité la peste. Néanmoins, ils les invitent aussi à lire et critiquer leurs vies et à réfléchir :

Oui, l'heure est venue de réfléchir. Vous avez cru qu'il vous suffirait de visiter Dieu le dimanche pour être libres de vos journées.¹⁰¹

¹⁰⁰ "Depuis la veille, le ciel s'était assombri, la pluie tombait à verse. Ceux qui se tenaient dehors avaient ouvert leurs parapluies. Une odeur d'encens et d'étoffes mouillées flottait dans la cathédrale quand le Père Paneloux monta en chaire." Camus, *La Peste*, 90.

¹⁰¹ Camus, *La Peste*, 92.

Dans ce premier sermon, Paneloux exprime un sentiment de culpabilité en dehors du soi; il se met au-dessus des citoyens sur son autel. Paneloux s'isole dans son autel. Mais comme la peste devient de plus en plus destructive au fur et à mesure que le récit et la maladie déferlent, Paneloux descend à la réalité et quitte cette attitude égoïste.

Dans ce renversement, une critique de l'église développe. Avant de comprendre la peste, Paneloux était idéaliste ou démagogue. Tandis que la peste développe, la compassion arrive au cœur de Paneloux. Il devient membre de la fraternité de Rieux, Grand, Tarrou, et Rambert pour lutter contre la peste. Face à la terreur, Paneloux s'approche à la réalité. Il est mis dans la bataille pour l'existence, et la résistance exige une moralité réaliste, pas ecclésiastique.

Le moment définitif de l'abandon de l'égoïsme est entre les deux sermons quand le fils de M. Othon meurt. Tarrou, Rieux, et Paneloux essaient d'interpréter la mort de quelqu'un décisivement innocent, mais enfin c'est un moment absurde qui laisse tout le monde en doute. Le fils d'Othon meurt vulgairement, un acte qui donne une forme physique à la peste assez invisible.¹⁰² Le choc de le voir invoque une des plus grandes discussions de révolte et de fraternité dans *La Peste*. Par conséquent, après ce point d'inflexion, le dénouement de *La Peste* commence. Paneloux cède sa position ecclésiastique et se met dans la lutte fraternelle :

- (Rieux) : Qu'est-ce que cela fait ? dit Rieux. Ce que je hais, c'est la mort et le mal, vous le savez bien. Et que vous le vouliez ou non, nous sommes ensemble pour les souffrir et les combattre.

- (Paneloux) : Vous voyez, dit-il en évitant de le regarder, Dieu lui-même ne peut maintenant nous séparer.¹⁰³

Juste après ce début de l'étape intime de leur amitié, Paneloux essaie d'expliquer à Rieux une nouvelle thèse. Il s'agit d'une conversion et un changement de ton condamnant à un ton plus compassionné. Mis au milieu de la structure du récit, le clef de voute, cette œuvre de Paneloux, comme celle principale de Rieux, est le produit d'un

¹⁰² « Et, bien entendu, la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de leur paraître ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire un scandale. Mais jusque-là du moins, ils se scandalisaient abstraitement en quelque sorte, parce qu'ils n'avaient jamais regardé en face, si longuement, l'agonie d'un innocent. » Camus, *La Peste*, 196.

¹⁰³ Camus, *La Peste*, 200-201.

homme qui a beaucoup réfléchi sur la peste. La mise-en-abîme nous tient toujours compagne.

La conversation orale entre Paneloux et Rieux joue avec les idées déjà écrites de la thèse, et leur synthèse prend forme dans le deuxième sermon. La mise-en-abîme entre le texte ici explicitement, comme le niveau normal du récit, la chronique, met Paneloux dans l'abîme deux fois. Premièrement, sa thèse partage une production et un sujet avec l'œuvre de Rieux, où la rhétorique de Paneloux est soumise. La thèse de Paneloux est donc un sous-récit, un essai mis dans la chronique. Plus profondément, la thèse se manifeste dans le royaume orale comme sermon, aidé par le conseil de Rieux. Le lien entre la thèse (l'écriture), le sermon (la parole), et la chronique (le cadre) est une prothèse où Rieux, au niveau plus haut du texte, s'insère dans la vie et l'œuvre de Paneloux qui est mise en abîme dans le récit. Comme Rieux adapte les sermons et ses conversations avec Paneloux dans la chronique *La Peste*, il y a un rapport intime d'appropriation aux plusieurs niveaux textuels entre eux. Le père explique au docteur la thèse :

Et le jour où il dit à Rieux, en souriant, qu'il préparait en ce moment un court traité sur le sujet : « Un prêtre peut-il consulter un médecin ? », le docteur eut l'impression qu'il s'agissait de quelque chose de plus sérieux que ne semblait le dire Paneloux.¹⁰⁴

Paneloux présente cet élément narcissique dans la chronique. Quant à son nouveau rapport avec le docteur, le prêtre et le médecin de la thèse sont Paneloux et Rieux, respectivement. Paneloux, la figure essentielle de l'église, décide à s'ouvrir à l'idéologie de Rieux. Comme la rhétorique politique d'Othon est appropriée par Rieux et sa chronique, Paneloux aussi s'inscrit à la bande des convertis. Avec l'abdication de la ferveur religieuse, Paneloux soumet sa rhétorique à celle de Rieux et du récit principal. L'essence du récit principal est aussi inconnue au narrateur, mais il est évident que la fraternité, la résistance, et l'écriture sont tout à fait essentielles. La conversion de Paneloux incarne cet idéal, et la mise-en-abîme de Paneloux les souligne à la lumière de Rieux et de ses œuvres.

¹⁰⁴ *ibid.*, 202.

En plus, cette thèse quitte le royaume écrit et privé quand le sermon est prêché. Le deuxième sermon, qui est la verbalisation de la thèse “Un prêtre peut-il consulter un médecin?,” est marqué par une présence naturelle frappante, comme le premier sermon. L’arrivée du froid et du vent indique au pratiquant, comme au lecteur, qu’une force surnaturelle se manifeste dans le monde et le texte. De ce fait, la nature et le temps deviennent réflexives de Paneloux et de sa conversion :

Le soir du prêche, lorsque Rieux arriva, le vent, qui s'infiltrait en filets d'air par les portes battantes de l'entrée, circulait librement parmi les auditeurs.¹⁰⁵ Et c'est dans une église froide et silencieuse, au milieu d'une assistance exclusivement composée d'hommes, qu'il prit place et qu'il vit le Père monter en chaire. Ce dernier parla d'un ton plus doux et plus réfléchi que la première fois et, à plusieurs reprises, les assistants remarquèrent une certaine hésitation dans son débit.¹⁰⁶

La présentation du sermon aide le lecteur et le pratiquant tous les deux de se rendre compte que Paneloux a changé comme tous les citoyens. Dès qu’il voit le fils d’Othon mourir tragiquement et douloureusement, Paneloux n’est plus un homme qui peut croire aveuglement.¹⁰⁷ Le résultat de cette tragédie est peut-être la conversion vue dans ce sermon. Il questionne Dieux qui a prêché dans son premier discours, et donc quand le deuxième sermon se termine, son rôle e créateur de rhétorique prend fin.

Bientôt après ce sermon, Paneloux meurt. La manière bizarre de sa mort, et la proximité de sa mort avec la conclusion de son rôle provoquent la question : est-ce que Paneloux avait la chance de survivre? A la fin, Paneloux devient pestiféré, et la responsabilité tombe à Rieux d’écrire et de chroniquer la vie, la parole, et les sermons de Père Paneloux.

Rieux arriva à midi. Au récit de l'hôtesse, il répondit seulement que Paneloux avait raison et que ce devait être trop tard. Le Père l'accueillit avec le même air indifférent. Rieux l'examina et fut surpris de ne découvrir aucun des symptômes principaux de la peste bubonique ou pulmonaire, sinon l'engorgement et l'oppression des poumons. De toute façon, le pouls était si bas et l'état général si alarmant qu'il y avait peu d'espoir... Vous n'avez aucun des symptômes principaux

¹⁰⁵ Des petites allusions comme “lorsque Rieux arriva” peut indiquer au lecteur qu’il lit la perspective de Rieux, que seulement Rieux pourrait nous donner cette information.

¹⁰⁶ Camus, *La Peste*, 243.

¹⁰⁷ On pense au changement de Dieux de l’Ancien Testament au Nouveau Testament. Le parallèle n’est pas exact, mais la conversion accorde avec cette lecture de *La Peste*.

de la maladie, dit-il à Paneloux. Mais, en réalité, il y a doute, et je dois vous isoler.¹⁰⁸

La mort de Paneloux est une des plus irrégulières du texte : il est l'équivalent littéraire de mourir d'un cœur brisé. Sans élucidation, il tombe pestiféré dans les mains du père éternel, même si la cause de sa mort n'était pas la maladie mais la peste elle-même. A la compagnie de la fraternité de Grand et Tarrou qui souffrent toujours de la peste, partout et aussi spécifiquement à Oran, il semble que Paneloux lui-aussi tombe enfin victime de l'ennui et de la condition humaine.

A la fin, la question nous infecte toujours : pourquoi est-ce que Paneloux meurt ? Il semble qu'on ne peut pas imaginer une situation où Paneloux survit tandis que Rieux meurt : si on prend la survivance comme juge, leur deux attitudes sont trop différentes pour que les deux puissent continuer à vivre et écrire même si Paneloux se repent.

Son renversement tout au long du texte est à l'inverse de celui de Rieux. Un personnage commence seul et élevé la lutte et la termine comme membre de la résistance qui essaie de trouver un remède à travers sa parole et son écriture. L'autre est toujours en train de sauver les citoyens, toujours en face de la peste, et enfin ce personnage se trouve singulier sur l'autel rhétorique. Bien sûr, c'est Rieux qui change de homme sociale à la isolation, tandis que l'histoire de Paneloux dans *La Peste* est vraiment une chute. Rieux doit renoncer à la vie publique pour écrire le témoignage, l'inverse de Paneloux qui descend à la réalité pour joindre ses concitoyens. L'écriture comme moyen de survivre et de combattre est partagé entre eux, et leur renversement de positions de pouvoir s'aligne avec la soumission de la parole de Paneloux au récit principal de Rieux.

Ces renversements parallèles sont également vus dans la rhétorique elle-même. La conversion de « vous » à « nous » dans les sermons de Paneloux est l'inverse de la transition de Rieux de la troisième personne à la première personne : Dans le texte, chose curieuse encore, il ne disait plus “vous” mais “nous”.¹⁰⁹ Le pontificat de Paneloux baisse comme l'ego se donne à la lutte commune, alors que la première personne est nécessaire pour Rieux afin de se nommer à la fin comme narrateur.

¹⁰⁸ Camus, *La Peste*, 213.

¹⁰⁹ Kellman, *Self-Begetting Novel*, 58. ; Camus, *La Peste*, 243.

Enfin, la vie et la parole de Père Paneloux se voient comme une rhétorique ratée. Déjà dit, il est possible de prendre la mort comme juge au temps de la peste. La raison pour laquelle des personnages sont condamnés est toujours un mystère, comme La Mort est un juge silencieux ; néanmoins, la mort des gens nous indique le verdict. Je soutiens que plusieurs personnages morts forment une fraternité des mises-en-abîme perdues, soumises au récit victorieux de Rieux. La rhétorique de Paneloux, pareille à l'écriture juridique d'Othon et le journal de Tarrou, est incorporée dans la chronique de Rieux. La rhétorique de tous ces personnages est, d'une manière ou autre, un récit spéculaire emboîté par la chronique encadrante.

VI : *La Chute*

*Ferez-vous un long séjour à Amsterdam ? Belle ville, n'est-ce pas ? Fascinante ? Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps. Depuis que j'ai quitté Paris, justement, il y a des années de cela. Mais le cœur a sa mémoire et je n'ai rien oublié de notre belle capitale, ni de ses quais. Paris est un vrai trompe-l'œil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes. Près de cinq millions, au der- nier recensement ? Allons, ils auront fait des petits. Je ne m'en entonnerai pas. Il m'a toujours semblé que nos concitoyens avaient deux fureurs : les idées et la fornication.*¹¹⁰

Dès le début, *La Chute* se montre comme texte global. Rempli de villes habitées par Clarence (Amsterdam), rappelées dans ses histoires (Paris), ou nommées par hasard (Mexico-City), l'espace physique est aussi claire que le brouillard qui pénètre tous les niveaux du texte. La chute symbolique force une exode morale, géographique, et linguistique, qui ouvre au lecteur la possibilité que ces trois choses sont toujours floues.¹¹¹ Clarence amène l'interlocuteur à une pluralité de villes, Amsterdam, Mexico-City, et Paris, qui entrecroise dans un emboîtement dérangé. Le plan cartographique du livre est plus grand que la ville d'Amsterdam, et la signification de chaque ville est plus grande que sa forme physique. Ce rapport géographique se donne au nexus littéraire – la mise-en-abîme. L'essence de chaque ville est amplifiée par son intersection avec les autres espaces physiques des villes, même si ce n'est qu'une référence comme Mexico-City.

Amsterdam, une ville entourée par lui-même, ressemble aux cercles infernaux où les étapes infernales s'emboîtent. Historiquement, ils suivent au centre diabolique où reste Judas, mais dans le cas de *La Chute*, le centre de l'abîme se trouve à Mexico-City et Clarence: "Vous êtes chez moi à Mexico-City, j'ai été particulièrement heureux de vous y accueillir."¹¹² Entre les deux villes marécageuses, ensembles notées pour les canaux et les îles, Amsterdam et Mexico-City rappelle *L'Enfer* de Dante, une autre référence bien battue par des années de littérature intertextuelle et liturgique. La concentricité des

¹¹⁰ Camus, *La Chute*, 8-9.

¹¹¹ "The studiously cheap and cacophonous symbolism of the *La Chute* is a parody of the serious and symbolic works of the past" Girard, *Camus's Stranger Retried*, 532.

¹¹² Camus, *La Chute*, 11.

cercles de l'enfer a un rapport avec la mise-en-abîme ; quand on enlève un cercle, on laisse un vide dans le niveau encerclant.

Géographiquement, Mexico-City est le vide au centre d'Amsterdam. En dehors d'être des capitales, il n'y a aucun rapport entre elles: "Toutes les nationalités dans ce bar d'Amsterdam qu'il a appelé d'ailleurs, on ne sait pourquoi, Mexico-City."¹¹³ Ce nom donné par hasard forme une sorte d'abîme absurde au centre d'Amsterdam ; une ville absente, placée au centre d'une autre. Un problème nous reste : un signe qui ne correspond pas au signifiant laisse un vide pour que le lecteur le remplisse. Leur coexistence par fusion ressemble à la disruption héraldique : "the shield en-abîme both disrupts the shield in which it is centered, and in order to be identical to the first shield it must itself also undergo a similar disruption by another shield, ad infinitum."¹¹⁴

Dans cet encadrement urbain, Mexico-City forme l'hypocentre des cercles concentriques d'Amsterdam. Le bar devient une miniature de la scène à Amsterdam, impliquant une duplicité de la mise-en-scène présentée par le locuteur Clamence. Toute l'histoire qui se passe ici, qu'elle soit vraie ou fausse, est réfléchiée dans la conversation entre Clamence et son interlocuteur au bar. La surimposition du capitale Aztèque dans l'enfer hollandais forme une disruption sémantique : les deux villes ont des îles au centre, mais dans *La Chute*, l'île centrale c'est Mexico-City. Autrement dit, le signe vide de Mexico-City est mis-en-Amsterdam, ou mise-en-abîme.

Il faut se poser la question : qu'est ce qui suivra dans le prochain cercle de l'enfer ? Amsterdam devient de plus en plus petite tandis qu'elle s'enveloppe Mexico-City : elles sont au "centre des choses est ici, bien que nous nous trouvions à l'extrémité du continent. Un homme sensible comprend ces bizarreries."¹¹⁵ L'essence d'une centralité est visible dans cette citation, une atmosphère autour d'un point central, mais tous les points sont compressibles infiniment dans deux directions. Aux niveaux macroscopiques, l'abîme grandit dans la direction du continent (et au lecteur), tandis que l'abîme se réduit à Mexico-City. Cette réduction n'a pas de limites dans *La Chute*, un effet de la mise-en-abîme. Mexico-City est le point central, mais ce point est infiniment divisibles : il y a aussi un point central du bar aussi – peut-être le triptyque absent, peut-

¹¹³ Camus, *La Chute*, 7.

¹¹⁴ Dubnick *Mirrors & Fatherhood*, 11.

¹¹⁵ Camus, *La Chute*, 14.

être la chaise de Clamence. La possibilité que l'abîme n'a ni limite ni frontière amène le lecteur à se rendre compte que la géographie n'est qu'un moyen de représenter une espace infinie en deux directions.

Camus ne perd pas son temps en mettant la scène de sa dernière œuvre, donnant des symboles cartographiques pour nous guider à travers le labyrinthe de *La Chute*. Clamence se répète à plusieurs reprises et force la géographie absurde et hyper-référentielle sur l'interlocuteur, et ainsi, sur le lecteur. Les deux ne peuvent pas s'échapper à l'enfer où, de plus en plus, pas par pas, Clamence les accueille. Avec son langage séduisant et son attitude ouverte, le lecteur est tenté d'entrer dans le cercle le plus profond de l'enfer d'Amsterdam. Comme tout est double chez Clamence, il fait l'interlocuteur conscient du danger diabolique et infernal tandis qu'il l'invite d'y entrer.

Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah ! Vous savez cela ? Diable, vous devenez plus difficile à classer.¹¹⁶

Selon la logique de L'Enfer, la progression des crimes devient de plus en plus terrible avec la proximité au dernier cercle, un avis que le centre est le plus satanique. Il faut noter que Clamence ne nomme jamais le dernier cercle. Il est toujours possible d'approfondir l'abîme, de dépasser toutes les limites déjà établies. La sémantique est une limite philologique et philosophique, et Clamence ne laisse pas qu'elles l'empêchent.

Dallenbach se rend compte de l'importance des cercles concentriques et excentriques qui forment en même temps un intérieur et un extérieur parallèle ; l'enveloppant d'un cercle par une autre permet une "oscillation du dedans et du dehors."¹¹⁷ Le doublement du personnage et de la ville permet une jouissance entre le narrateur-protagoniste, entre le monde superficiel et le littéraire. Au centre vit le juge-pénitent, Lucifer doublé : "Mon métier est double, voilà tout, comme la créature. Je vous l'ai déjà dit, je suis juge-pénitent. Une seule chose est simple dans mon cas, je ne possède

¹¹⁶ Camus, *La Chute*, 13.

¹¹⁷ Dallenbach, *Le Récit Spéculaire*, 44.

rien.”¹¹⁸ Clamence n’aucune chose, il n’a également aucune semblance de la vérité. Selon ses histoires, bien contestées par Clamence plus tard, ses expériences à Paris sont aussi vides.

Enfin, on ne peut pas vérifier l’existence de toutes ces villes, sauf Amsterdam, puisque Paris est rappelée par le narrateur peu crédible et Mexico-City n’est que l’abîme absurde, le produit infini de la chute. Le lecteur n’a pas de confiance dans la mise-en-scène de *La Chute*. Amsterdam devient le chaos spatial pour lui qui est toujours perplexe dans les champs sémantique et géographique corrompus par Clamence. Mais toute la confusion peut être simplifiée: *La Chute* n’est que le mouvement de Clamence et son interlocuteur de Mexico-City à la maison de Clamence. La vitesse du texte est donc guidée par la location de la peinture *Les juges-intègres*, volée et mise au bar, prise par Clamence du bar et mise à sa maison. A l’exception des promenades dans la ville, toutes les histoires de Clamence ne sont pas crédibles – l’authenticité de la peinture est donc possiblement une copie conforme. La seule action textuelle qui existe strictement dans le niveau réel de la fiction est ce mouvement du bar à maison : toute la reste du livre est conjecture, ouverte à l’interprétation par le lecteur et l’interlocuteur ensemble.

Et chaque fois que je le peux, je prêche dans mon église de Mexico-City, j’invite le bon peuple à se soumettre et à briguer humblement les comforts de la servitude, quitte à la présenter comme la vraie liberté.¹¹⁹

Comme Mexico-City est soumise-en-abîme à Amsterdam grâce au pontificat Clamence, Paris joue aussi le rôle juxtaposé d’un vide contre sa vie à Amsterdam ; cette fois, Paris est mise-en-abîme dans l’espace temporel. D’un côté, Clamence a prospéré à Paris, mais également il l’a trouvé impersonnelle, “un trompe-l’œil” habité par des “silhouettes” qui rappellent l’attitude du narrateur d’Oran. A Paris, Clamence avait une situation “enviable”, une situation qui semble trop parfaite pour être vraie ; il n’a aucune plainte de sa condition à Paris, une vanité consciente qui précipite le début de doute:

J’étais vraiment irréprochable dans ma vie professionnelle. Je n’ai jamais accepté de pot-de-vin, cela va sans dire, mais je ne me suis jamais abaissé non plus à

¹¹⁸ Camus, *La Chute*, 11.

¹¹⁹ *Ibid.*, 79

aucune démarche. Chose plus rare, je n'ai jamais consenti à flatter aucun journaliste, pour me le rendre favorable, ni aucun fonctionnaire dont l'amitié pût être utile. J'eus même la chance de me voir offrir deux ou trois fois la Légion d'honneur que je pus refuser avec une dignité discrète où je trouvais ma vraie récompense.¹²⁰

Au début, le lecteur n'a que des soupçons contre l'histoire invraisemblable. A ce moment du texte, la juxtaposition est simplement une association du passé à Paris, et présent à Amsterdam. Plus profondément, Amsterdam est un endroit physique où la conversation se situe, et Paris plus une étude sociologique narrée par Clamence, comme toute l'histoire.¹²¹ Même si le doublement des villes fait une synthèse bizarre entre la conversation à Amsterdam et la recollection de Paris, le lecteur garde toujours sa confiance en Clamence, dans une mesure assez raisonnable. Quand le premier renversement a lieu: le moment où Clamence commence à réinterpréter sa vie à Paris, le lecteur se rend compte que l'histoire de Clamence est totalement subjective, et qu'il n'a qu'une source pour ses faits. C'est le premier moment d'angoisse pour le lecteur, et silencieusement l'interlocuteur. Avec cette angoisse, la folie de Clamence devient de plus en plus perceptible. L'effet narratif de tous les renversements de Clamence sera analysé, mais ce qui est important pour l'instant, quant à l'espace physique du texte, est la perte totale de la compréhension spatio-temporelle. Dès que Clamence change son histoire la deuxième fois à la fin du livre, le lecteur n'a aucune confiance en son locuteur. Les deux univers parallèles, Paris et Amsterdam, tombent dans la chute de vérité : la seule chose que le lecteur sait véritablement c'est que Clamence parle. Même la présence de l'interlocuteur est en question. L'absence d'une partenaire laisse le lecteur seul avec Clamence. Après que toute confiance est perdue dans la capacité de raconter la vérité, la seule chose qui dure "after the narrator's ingenious house of cards is allowed to collapse is the story teller-himself."¹²² J'ajoute que le lecteur dure aussi, dans une forme pas reconnaissable dans le sens classique. Laisse seul avec le juge-pénitent, le lecteur se rend compte que si toute l'histoire était fautive, l'absence de l'interlocuteur est un analogue de

¹²⁰ Camus, *La Chute*, 16.

¹²¹ Fitch, *The Fall*, 36.

¹²² Fitch, *The Narcissistic Text*, 80.

la recollection de *La Chute* pour le lecteur, Clamence est toujours double : narrateur et protagoniste, juge et pénitent.

La structure de chaque chapitre repousse l'idée que Paris était une mémoire fausse, ou bien une fiction emboîtée dans un niveau qui semble plus réel. Les mémoires de Paris sont enfermées au centre des chapitres qui commencent et finissent à Amsterdam : l'histoire à Paris n'est qu'un récit encadré invraisemblable ou bien doublement fictif entouré par les canaux, qui en soi suggère cet enveloppement.¹²³ Paris, le passé, et les contes de Clamence comme avocat sont enfermés et emprisonnés, finalement, par le juge-pénitent, le présent, et les canaux concentriques d'Amsterdam. La mise-en-abîme y existe donc dans plusieurs royaumes : celui spatiotemporel, et celui narratif qui permet la prolifération des faussetés de Clamence. Le brouillard à Amsterdam mélange l'intersection des trois villes, une présence nébuleuse complètement opposée au soleil de *L'Etranger* ou *La Peste* qui brouillait clairement sur une espace unique.¹²⁴

Si on met les trois villes ensembles, la coexistence d'Amsterdam, Paris, et le bar Mexico-City, on voit un triptyque pas si différent que celui caché chez Clamence. Prenant leur rapport pour un mélange des niveaux narratifs, on a donc un symbole ironique du réel (Mexico-City), l'irréel (Paris), et le brouillard gris entre les deux (Amsterdam). "A l'extrémité du continent," Amsterdam se trouve à la frontière de la fiction et la réalité fictive, une série de canaux et d'histoires emboîtées qui amènent à un centre qui est le locus de l'action, le seul lieu qu'on prend pour vrai dans le texte.¹²⁵

L'effet de la mise-en-abîme n'est qu'un approfondissement des thèmes, mais encore un effet inquiétant qui trouble le lecteur. L'incertitude du lieu, l'absence d'un récit linéaire, et le symbolisme hyper-intertextuel produisent une angoisse dans le lecteur. Puisque le lecteur ne sait pas pourquoi Mexico-City est un lieu symbolique, il n'est jamais sûr de ce qu'il lit. Il est possible que la symétrie à Amsterdam est la cause de cette tension, mais il y a des autres vides et absences qui peuvent causer l'angoisse : le triptyque absent, la chute des humains à l'étape Cro-Magnon. En plus, cette inquiétude est amplifiée par la concentricité des niveaux spatiotemporels mis-en-abîme :

¹²³ Fitch, *The Fall*, 38.

¹²⁴ Blanchot, *The Fall : The Flight*, 141.

¹²⁵ Camus, *La Chute*, 13.

The mise-en-abîme is a textually produced effect; it appeals to a virtual spatialization produced mentally through the act of reading. It invokes spatial metaphors in order to bring into relief abstractions—such as consciousness and time—that are so ingrained and fundamental to thinking that they are generally invisible.¹²⁶

Dans *La Chute*, l'invocation des métaphores spatiales est double : les villes sont des significations symboliques, et aussi ces symboles sont intercalés dans une structure emboîtée. L'assemblage des endroits concentriques forme un vertige pour le lecteur, un type d'angoisse physique où le lecteur a peur de tomber. La chute devient une possibilité réelle pour le lecteur, dans un espace qu'il n'arrive pas à naviguer. Dans les pages désorientées, Clamence tombe, et ensuite l'interlocuteur tombe. Plus largement, l'humanité tombe dans *La Chute*. Un effet de la mise-en-abîme spatiotemporelle, le vertige de tomber pénètre à tous les niveaux du texte, à tous les personnages, et enfin, cause la chute du lecteur.

* * *

Je m'accuse, en long et en large. Ce n'est pas difficile, j'ai maintenant de la mémoire. Mais attention, je ne m'accuse pas grossièrement, à grands coups sur la poitrine. Non, je navigue souplement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, j'adapte enfin mon discours à l'auditeur, j'amène ce dernier à renchérir. Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres. Je prends les traits communs, les expériences que nous avons ensemble souffertes, les faiblesses que nous partageons, le bon ton, l'homme du jour enfin, tel qu'il sévit en moi et chez les autres. Avec cela, je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne. Un masque, en somme, assez semblable à ceux du carnaval, à la fois fidèles et simplifiés, et devant lesquels on se dit : « Tiens, je l'ai rencontré, celui-là ! » Quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation : « Voilà, hélas ! Ce que je suis. » Le réquisitoire est achevé. Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir.¹²⁷

La mise-en-abîme spatiotemporelle de *La Chute* n'est qu'une forme herméneutique qui illumine la présence des histoires concentriques comme les villes : les formes cartographiques du texte se donnent à la fonction du récit qui est elle-même la réflexion

¹²⁶ Dubnick, *Mirrors and Fatherhood*, 31.

¹²⁷ Camus, *La Chute*, 80-81.

et la réflexivité.¹²⁸ La présence, ou bien l'absence, de cette peinture forme la mise-en-abîme textuelle, un approfondissement de la réflexivité de l'œuvre. Peut-être le portrait de sa vie racontée, ou la peinture volée, la focalisation sur le cadre d'art crée l'idée que l'art n'est que pour représenter la vie, mais aussi pour la réfléchir. Guidé par la parole de Clamence, le miroir fait tomber le lecteur de son autel de pouvoir; le lecteur se voit dans le miroir de Méduse et devient pierre, incapable d'indépendance dans l'abîme. L'analogie se donne à l'analogie ici ; le miroir n'est ni symbole ni allégorie, mais une existence pétrifiante au fond de l'abîme qui réfléchit tous les niveaux littéraires, tous les canaux concentriques, et toutes les histoires mises-en-abîme.

Le narrateur, le lecteur, et l'interlocuteur se trouvent tous dans un mélange disputé qui change tout au long du texte, ou le rôle classique de chacun est renversé. Même si des tropes comme Babel, la chute, le tableau volé, et le monologue sont essentiels au texte, *La Chute* bouleverse la triade narrative si agressivement que le texte n'est pas de tout au même genre que des œuvres pareillement structurées, comme *L'Etranger* ou *Les Carnets du sous-sol*. Le désir final de Clamence est de se mettre en haut et en dehors de l'abîme. Pour l'achever, il faut se soumettre dedans, et y amener le lecteur.¹²⁹ L'interlocuteur et le lecteur ensemble, qui passaient le long du texte avec une espèce de confiance pour Clamence, sont dupés, et suivent Clamence à l'abîme. Clamence présente la semblance que c'est lui-même qui est tombé, quand, au fait, c'est le lecteur qui est mise-en-abîme dans plusieurs sens.¹³⁰

Clamence n'est que protagoniste et narrateur, mais il est aussi monarque du texte : évidemment l'interlocuteur a parlé dans quelques instances, mais Clamence l'étouffe dans le texte : "J'exagère ? Non, mais je m'égare. Je voulais seulement vous dire

¹²⁸ "The whole text must be a reflection, and reflection must be a theme." Dallenbach, *Le Récit Spéculaire*, 69.

¹²⁹ Ici la signification de l'abîme est plurielle. Premièrement, la mise-en-abyme est une formation littéraire, une manière de lire des concentricités littéraires. Au contraire, il y a le sens du mot plus courant, celle de l'abîme infernale et noir, un trou incontournable. La jouissance entre ces deux sens permet Clamence de mettre le lecteur au fond de l'enfer – au bar *Mexico-City* qui fond le centre de l'abîme – et aussi dans un niveau littéraire plus bas que celui du narrateur.

¹³⁰ "Exile without a kingdom, falling into unreality. The most important thing is to talk. "The word itself is without end, like the fall". The dizziness begins by which we double ourselves, becoming for ourselves the companions of our own fall. But sometimes we have the good fortune to find close to us a real companion with whom we talk eternally about this strange fall, and our conversation then becomes the modest abyss in which we also fall, ironically." Blanchot, *The Fall : The Flight*, 145.

l'avantage que je tirai de ces mois d'orgie."¹³¹ La parole interlocutoire est remplacée par celle du locataire Clamence. Il a pris la parole pour lui-même, et jette la possibilité d'interprétation dehors du niveau débutant. En jetant l'interlocuteur dehors du texte, en disant un soliloque sous la guise de conversation, le narrateur Clamence exerce son contrôle sur le lecteur aussi.

Le lecteur a un rapport intime avec l'interlocuteur – ils sont parallèlement condamnés au silence par le narrateur et l'auteur, respectivement. Les deux parties sont mises au silence, forcées dans un niveau littéraire plus bas que celui du narrateur. Le juge-pénitent force le lecteur, comme il force l'interlocuteur, de se voir dans la réflexion qu'il a fourni le long du texte. Celui qui était au début plein d'autodérision commence à utiliser la candeur de leur conversation pour accuser le lecteur.

Je conviendrais avec vous, malgré votre courtois silence, que cette aventure n'est pas très reluisante. Songez pourtant à votre vie, mon cher compatriote ! Creusez votre mémoire, peut-être y trouverez-vous quelque histoire semblable que vous me conterez plus tard.¹³²

La confession du narrateur devient une accusation contre le lecteur et l'interlocuteur ensemble, et ensuite, leur propre confession.¹³³ Le lecteur s'y trouve perdu ; il paraît plutôt que Clamence est en train de lire et de juger le lecteur, l'inverse d'un rapport standard entre narrateur et lecteur. L'expérience de lire *La Chute* devient existentielle comme le narrateur exige que le lecteur reçoive son jugement. Il a permis à ses lecteurs de le juger pendant la première partie, mais avec la révélation que Clamence peut tout réinterpréter, il exige que le lecteur soit jugé aussi.

Having accepted a certain interpretation of the conduct and character of a fictive personage named Jean-Baptiste Clamence, the reader finds himself being pressed to apply this selfsame interpretation, or at least an analogous one, to his own life. What is being called upon here is not the reader's normal potential as a reader – his imagination and his ability to recreate and identify with lives conjured up by

¹³¹ Camus, *La Chute*, 63.

¹³² Ibid., 40

¹³³ Fitch, *Interpreter Interpreted*, 75.

the novelist – but his moral qualities as a human being. Fiction and fact are becoming inextricably intertwined in a most disconcerting manner.¹³⁴

Normalement, il y a un rapport clair entre narrateur et lecteur. Le premier parle, le dernier reçoit la parole. Dans un récit classique, le lecteur a un pouvoir sur le narrateur, et vice versa. Le silence de l'interlocuteur, qui est plus l'essence d'un monologue, s'étend au royaume du lecteur. Avec cette extension, quand Clamence accuse son amie silencieuse, il est également en train d'accuser le lecteur. La manière dans laquelle Clamence achève son jugement est clé pour comprendre la mise-en-abîme dans *La Chute*. Clamence se rend au lecteur, et puis, il monte : dans sa capacité de narrateur, il se met sa forme comme protagoniste sous les yeux critique des deux lecteurs (interlocuteur, lecteur) en tout disant, en s'ouvrant complètement.¹³⁵ En fait, ce que Clamence fait c'est de se mettre dans l'abîme. Comme narrateur, il crée un récit encadré dans lequel il met une réflexion de lui-même, un doublement du soi qui existait.

Normalement, l'acte de raconter le passé est simplement l'histoire. La réflexivité est possible dans ce cas grâce à l'obsession des doubles et des miroirs. Le récit mise-en-abîme prévoit celui qui est supérieur : Clamence montre au lecteur qu'il pouvait tout renverser et tout réinterpréter dans sa propre vie, mais ce ne pas jusqu'au moment où Clamence force le lecteur d'aller lui-même dans l'abîme d'introspection qu'il se rend compte de la trahison de Clamence. En descendant dans l'abîme, le lecteur s'y trouve seul. Clamence n'était jamais là, ou bien il est déjà parti – ce que le lecteur a suivi était une duplication narcissique du narrateur qui reste sans jugement. En accusant le lecteur et l'interlocuteur, Clamence s'enlève dehors de l'abîme en même temps qu'il réduit la capacité littéraire du lecteur.¹³⁶ Il exerce une puissance stupéfiante d'être capable de transcender les niveaux hiérarchiques de *La Chute* – il est également au-dessus de et en-dessous des lecteurs. En rappelant les histoires probablement fausses, il devient maître du

¹³⁴ Fitch, *Interpreter Interpreted*, 75.

¹³⁵ Dans un monologue romancier, le narrateur coexiste intimement avec le protagoniste : ils sont le même personnage. Clamence montre la capacité de les séparer, ou bien faire la semblance, et il peut ainsi soumettre le personnage en toujours gardant le rôle élevé du narrateur.

¹³⁶ La grande question qui reste est celle-ci : est-ce que Clamence était jamais dans l'abîme, était-il jamais jugé ? Il n'est pas clair s'il a jamais vraiment entendu le rire. S'il était dans l'abîme et l'a échappé, il a plus de pouvoir textuel parce qu'il peut transcender les niveaux hiérarchiques du texte. Mais s'il reste toujours au niveau du narrateur, son pouvoir est plutôt le jugement que l'exécution.

champ temporel ; en prenant charge de la parole, il maîtrise le champ sémantique. Avec le sacrifice de son orgueil, Clamence force le lecteur à s'impliquer :

Thus by acting the part of an entertainer, the narrator also plays the role of a god, because laughter places him above his object and makes him in a way independent in relation to what he laughs at. ¹³⁷

Clamence joue très bien la ligne entre Dieu et fou, et son obsession avec le rire lui donne une distance entre son passé et son présent, un présent qui produit le passé pour duper le lecteur. Autrefois, la mise-en-abîme fabriquée par Clamence lui permet d'éloigner son jugement. Fitch suggère que "Clamence thereby escapes the judgement of others and is able to end up the judge rather than the judged."¹³⁸ Clamence établit son pouvoir sur les deux lecteurs comme il est plus habile dans l'espace littéraire, comme il est le seul personnage d'échapper au jugement.

Cette question existe toujours, même après que le texte se termine : est-ce que Clamence a vraiment échappé au jugement ? Avec toute l'absurdité qu'il raconte, il est difficile de distinguer un morceau vrai dans l'immense royaume de mensonges. Clamence ne rassure jamais le lecteur de la vérité : "On n'est sûr de rien, je vous l'ai dit."¹³⁹ Il est toujours narrateur peu fiable, et il garde cher son désir suprême d'éviter le jugement : "il s'agit...de couper au jugement, d'éviter d'être toujours jugé, sans que jamais la sentence soit prononcée."¹⁴⁰ Clamence laisse que le lecteur juge un portrait faux, façonné grâce à sa capacité orale de narrateur agile ; ainsi, Clamence n'a pas seulement évité le jugement, mais il a poussé le jugement sur le lecteur. Le vrai Clamence reste invisible au lecteur, incapable d'être jugé :

...Personne ne saurait distinguer la copie de l'original et qu'en conséquence nul, par ma faute, n'est lésé. Troisièmement, parce que, de cette manière, je domine. De faux juges sont proposés à l'admiration du monde et je suis seul à connaître les vrais. ¹⁴¹

Clamence s'amuse avec le mimésis pour montrer que lui, en tant que maître du texte, est

¹³⁷ Dubnick, *Mirrors & Fatherhood*, 20,

¹³⁸ Fitch, *Interpreter Interpreted*, 79.

¹³⁹ Camus, *La Chute*, 74.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 46.

¹⁴¹ Camus, *La Chute*, 76.

le seul personnage qui peut distinguer le vrai contre le faux. Pourtant, c'est Clamence qui rend quelque chose vraie ou fausse, c'est lui qui donne signification au monde – comme narrateur et roi, il devient une espèce de magicien chaucérien qui orchestre l'harmonie entre fait et fiction. Cette faculté est traduisible entre son personnage double et le portrait double : le vide dans l'espace laissé par la peinture dans un bar aussi vide, sémantiquement creux, dans une ville infernale ; l'art physique réfléchit l'art écrit parmi le récit spéculaire. La mise-en-abîme donc est la production qui conduit au achèvement de Clamence de montrer que rien n'est vrai, et que le lecteur lui-même est écrit.¹⁴²

L'implication est que Camus pourrait écrire Clamence pour nous séduire et trahir, donc, dans un niveau plus haut que l'écriture, l'écriture a engendré l'angoisse dans la réalité, qui après avoir lu *La Chute*, semble moins réelle. Le vertige provoqué par la mise-en-abîme fonctionne donc dans les microcosmes et les macrocosmes, et rendent *La Chute* une déconstruction totale de rapport classique de narrateur-protagoniste-lecteur.

¹⁴² « The mise-en-abime insinuates that perhaps the reader himself is written, that for someone else his is a foreign reality, less real than the 'home' world. To be written is not to exist, or to exist only as a script upon a page, as a representation of something else. » Dubnick, *Mirrors & Fatherhood*, 65.

VII: *Intertextualité et Conclusion*

La fin de cette étude sur *La Chute* nous conduit aussi à la conclusion de l'analyse de l'œuvre camusien. Sans le dernier roman, l'œuvre manque un élément clé qui lie les trois récits : la réflexion intertextuelle. Individuels, ils démontrent une capacité d'être conscients d'eux-mêmes ; ensemble et complet, *La Chute* rend le triptyque réflexif dans son ensemble. *L'Étranger*, *La Peste*, et *La Chute* foisonnent d'exemples de la mise-en-abîme; l'acte de les agglomérer les transforme en un œuvre, et en plus, une collection avec une capacité métaphictive.

Avant de juger le narcissisme et la réflexivité de tout son œuvre, il faut finalement tourner à un troisième exemple de la mise-en-abîme dans *La Chute*. Dans le dernier roman de Camus, l'espace physique pénètre la quatrième dimension, le temps. Gardant *La Chute*, on entre un espace plus grand, le terroir des romans de Camus, où le temps devient un moyen pour les analyser ensemble. Ce que je soutiens n'est pas un déroulement linéaire des trois œuvres successivement. Les parallèles entre *La Chute* et *L'Étranger* sont mieux vus à travers la bi-modalité du royaume temporel.

L'acte de lire *La Chute* doit rappeler quelques éléments de *L'Étranger* : le thème de jugement, le point de vue singulière, et la structure du texte. Le monologue de Clamence n'est pas divisé explicitement en deux parties comme la narration sur Meursault, mais ils partagent une composition bimodale, où la seconde moitié de l'œuvre fait une réflexion et une réinterprétation de la première. Meursault reçoit son jugement et se voit dans plusieurs miroirs après avoir tué l'arabe. Également, la vie de Clamence est divisé entre sa vie avant et après un jugement introspectif – cette fois, le personnage principale lui-même fait la distinction, étant doublement juge et pénitent.

En lisant *La Chute* à côté de *L'Étranger*, les textes ont une vraisemblance structurelle autant que les thèmes se mêlent. Il est facile de persister aveuglement à cette vraisemblance à cause des différences marquées entre l'écriture blanche des années trente et le monologue oppressante proto-postmoderne. Néanmoins, la complexité de *La Chute* n'est pas forcément un changement de style, mais plus un effort énorme de Camus afin de

pouvoir se moquer au même moment de moquer aux contemporains, à travers la réinterprétation de son propre œuvre.

Il est l'heure de juger Camus, et de mettre Clamence et Meursault en dehors des textes uniques pour les installer dans le même tribunal.

In *La Chute* as in *L'Etranger*, we have a court, we have a trial, we have the accused and, of course, we have the inevitable judges. The only new character is the generous lawyer himself who defends his "good criminals" just as Camus, the novelist defended Meursault in *L'Etranger*.¹⁴³

La vraisemblance des deux textes se voit deux fois : dans la structure du texte, et dans les personnages exposés et puis jugés. Pourquoi écrire un roman à nouveau ? Pourquoi changer le style et garder les personnages ? La créativité ne manquait pas à Camus : ce qu'il écrit dans *La Chute* est une réponse à tous les criticisms politiques et philosophiques reçus pendant les années cinquante. En plus, dans son penchant pour la satire, *La Chute* démontre que Camus a la capacité de changer son style, de se critiquer autant que les critiques, et finalement, de réinterpréter ses propres textes dans une manière postmoderne. Avant de regarder la place de *La Chute* dans la biographie de Camus, il faut terminer l'étude textuelle.

Cette analyse a essayé d'établir plusieurs plans hiérarchiques de conscience dans *L'Etranger* et *La Chute*. La soumission du greffier et du journaliste initie la disposition réflexive tôt dans la production littéraire de Camus. Plus tard, la mise-en-abîme premièrement spatiotemporelle et deuxièmement textuelle dans *La Chute* sont des exemples plus explicites de comment Camus joue avec la réflexivité et le narcissisme dans ses romans. Maintenant, je suggère que *La Chute* est triplement mise-en-abîme, grâce à sa position relative à *L'Etranger*.

L'Etranger se présente en deux parties, avec l'implication qu'il y a deux Meursaults – le premier avant d'avoir tué l'arabe, et le dernier qui est jugé. A la fin du livre, le lecteur se rend compte que Meursault était toujours jugé, qu'il ne devait pas être condamné par la loi.¹⁴⁴ Ce lien entre les deux Meursaults est répétée dans l'écriture de *La Chute*. La production du dernier livre n'offre pas seulement un protagoniste qui ressemble à Meursault dans certains aspects, mais aussi forme le Camus qui transcende

¹⁴³ Girard, *Camus' Stranger Retried*, 529.

¹⁴⁴ On pense à Tarrou et Grand, toujours jugé, sans ou avec la condamnation de la peste et des juges.

les deux textes.

This second part of his narrative therefore stands in relation to the pages preceding it very much as the second part of *L'Étranger* stands in relation to the first part: it provides an interpretation of what has already been recounted.¹⁴⁵

On fait deux divisions : Meursault I et Meursault II, décomposés strictement dans les deux parties de *L'Étranger* ; deuxièmement, Camus I et Camus II, divisés entre celui qui écrit *L'Étranger* et celui plus âgé qui écrit *La Chute*. Meursault I ressemble à Camus I, tandis que Meursault II ressemble à Camus II.

J'utilise la phrase "triple mise-en-abîme" parce qu'on retrouve la mise-en-abîme I) dans l'espace et le temps, le plan spatiotemporelle ; II) dans le texte lui-même, la réflexivité de Clamence et l'emploi des miroirs pour faire avancer le récit et les thèmes ; III) en dehors du texte, la capacité de Camus de se réfléchir et se critiquer à la même manière que son dernier protagoniste, Clamence. Pour comprendre comment c'est possible de lier des textes qui n'appartiennent pas au même monde, il faut considérer la scène biographique.

Sartre a beaucoup élevé le statut de Camus grâce à son réseau existentialiste et son temps dans la résistance. Quand *L'Étranger* était publié, Sartre lui a rendu un livre essentiel en le critiquant positivement.¹⁴⁶ Néanmoins, leur amitié se rompt pendant les années cinquante. Sartre devenait de plus en plus militant, associé avec *l'engagement* et le communisme, l'anticolonialisme, et une affiliation avec des mouvements littéraires.¹⁴⁷ Au contraire, Camus a finalement rejeté la gauche extrême, a évité l'appellation d'existentialisme, et s'est retrouvé piégé entre sa patrie et sa naissance dans la guerre de l'Indépendance Algérienne.¹⁴⁸

Ce qui est important est que Sartre commençait comme avocat de Camus et plus tard est devenu critique de Camus bien avant la publication de *La Chute*. Quand Camus a attaqué le communisme et les philosophes autour de Sartre dans *L'Homme Révolté* leur

¹⁴⁵ Fitch, *Interpreter Interpreted*, 73.

¹⁴⁶ "La caractéristique de Meursault est forcée [...] il est évident qu'en se donnant un tel caractère, on appuie facilement la thèse de la vie absurde." Fitch, *Narrateur et Narration*, 8.

¹⁴⁷ "Sartrean existential Marxism was deemed to have heralded the collapse of the liberal humanist tradition that Camus seemed to articulate and embody" Smyth, *The Nouveau Roman and the Postmodern*, 8.

¹⁴⁸ Cette histoire brève n'est pas de tout compréhensive ; pour une étude sur le sujet du développement personnel de Camus, voir *A Life Worth Living: Albert Camus and the Quest for Meaning* (Zaretsky, 2013)

rapport était complètement détruit. Plusieurs critiques ont trouvé dans *La Chute* un criticisme de Sartre que Camus lui-même. Ce roman devient très profond quand le lecteur se rend compte qu'il lit également une attaque personnelle à la forme d'un récit spéculaire et intertextuel.

- a) "Herein lies what is no doubt its most remarkable attribute: the way in which this work addresses both a specific reader and just any reader"¹⁴⁹
- b) Among many other things, *The Fall* is also a parody of Sartrean existentialism, and Clamence's unenviable fate makes of this work a kind of cautionary tale pointing out the dangers of the Sartrean form of existentialism.¹⁵⁰

A travers le texte de *La Chute*, Camus se moque des intellectuels et peut-être de Sartre lui-même : "Je commençais d'écrire une Ode à la police et une Apothéose du couperet. Surtout, je m'obligeais à visiter régulièrement les cafés spécialisés où se réunissaient nos humanistes professionnels."¹⁵¹

La classification d'un livre dans un genre ou un mouvement est le résultat des idées, des influences, et des idéologies. A cause de plusieurs agents contemporains, pas limité à la politique, la prétention, et des disputes personnels, Camus n'est pas souvent considéré auteur postmoderne. La narration de Clamence détruit les rapports classiques entre le triade du narrateur, le lecteur, et l'auteur. En plus, il montre la capacité de Camus de se changer et rester fidèle à soi-même en même temps ; il attaque ses amis et soi-même, il écrit à nouveau une structure, le jugement présenté en deux parties, dans une forme et une style révolutionnaire.

Camus ne reçoit pas l'appellation postmoderne, bien que les éléments de ce mouvement – ou anti-mouvement – soient exposés dans sa fiction, et il n'est pas souvent considéré un auteur avant-garde. La classification d'un livre dans un genre ou un mouvement est le résultat des idées, des influences, et des idéologies. A cause de plusieurs agents contemporains, pas limité à la politique, à la prétention, et aux disputes personnels, sa réputation comme auteur était mutilée. Même si sa vie et sa production

¹⁴⁹ Fitch, *The Fall*, 33. The "specific reader" referenced here is "Sartre and his friends" cited same page.

¹⁵⁰ Fitch, *The Fall : A Matter of Guilt*, 32.

¹⁵¹ Camus, *La Chute*, 55.

littéraire étaient trop courtes, à cause de l'accident automobile avec Michel Gallimard, on voit une élévation de la jouissance entre le classicisme, la philosophie, et le criticisme dans ses œuvres qui ressemble à la montée du postmodernisme.¹⁵²

¹⁵² "[La Chute] puts in question all of the author's previous works, recasting them in a new light; and as the author was to die only four years after its publication, it effectively punctuates the coming years of his career with a question mark" Fitch, *The Fall*, 9.

VIII : Bibliographie

Sources Primaires.

1. Camus, Albert. *L'Étranger* Paris: Les Editions Gallimard, 1942.
2. Camus, Albert. *La Peste*. Paris: Les Editions Gallimard, 347 édition, 1947.
3. Camus, Albert. *La Chute*. Paris: Les Editions Gallimard, 1956.
4. Camus, Albert. *L'Été*. Paris: Les Editions Gallimard, 1954.
5. Camus, Albert. Lecture, Prix Nobel de La Paix, 1957.

Sources Secondaires

1. Abdoulaye Ly, Mamadou, "Summer", in *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*, ed. Emmanuelle Anne Vanborre, (Palgrave Macmillan, 2012), 111-124.
2. Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*. (Editions du Seuil, Paris 1953).
3. Blanchot, Maurice, "The Fall: The Flight" in *Critical Essays on Albert Camus*, ed. Bettina L. Knapp (G.K. Hall & Co.; Boston, Massachusetts, 1988.), 140-143.
4. Christensen, Inger, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Novels by Sterne, Nabokov, Barth, and Beckett* (Universitetsforlaget, 1981).
5. Dallenbach, Lucien, *Le Récit Spéculaire*. (Editions du Seuil, 1977).
6. Dubnick, Lisa Heather, *'Mirrors and fatherhood': the Mise-en-Abime Structure in the Works of Jorge Luis Borges, Macedonio Fernandez and Miguel de Unamuno*, (PhD. Diss. Johns Hopkins University 2001).
7. Dubrovsky, Serge, "The Ethics of Albert Camus", in *Critical Essays on Albert Camus*, ed. Bettina L. Knapp (Boston, Massachusetts, G.K. Hall & Co, 1988.), 151-159.
8. Edmund J. Smyth Camus, "The Nouveau Roman and the Postmodern", in *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings* ed. Emmanuelle Anne Vanborre (Palgrave Macmillan US, 2012), 8-15.

9. Eisenzweig, Uri. *Les jeux de l'écriture dans L'Etranger d'Albert Camus* (Archives des lettres modernes, 1983).
10. Fitch, Brian T., *Narrateur et Narration dans L'Etranger d'Albert Camus* (Archives des lettres modernes n. 34, 1960).
11. Fitch, Brian T., *The Fall. A Matter of Guilt.* (Dwayne Publishers, 1995).
12. Fitch, Brian T., *The Narcissitic Text: A Reading of Camus's Fiction* (University of Toronto, 1982).
13. Fowles, John, *Mantissa.* (Little Brown Publishers 1982).
14. Girard, René, *Camus's Stranger Retried.* (Modern Language Association. Vol. 79, No. 5, Dec. 1964), 519-533.
15. Heginbotham, Thomas, *The Art of Artifice: Barthe, Barthelme, and the Metafictional Tradition* (2009).
16. Hughes, Edward J., *La Peste.* (University of Glasgow French and German Publications, 1988).
17. Kellman, Steven G., *The Plague, Fiction and Resistance.* (New York : Twayne Publishers, 1993).
18. Kundera, Milan, *L'Art du Roman* (Gallimard, 1986).
19. Palud, Aurélie, "The Complexity and Modernity of the Plague", in *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*, ed. Emmanuelle Anne Vanborre, (Palgrave Macmillan US, 2012), 19-33.
20. Poderhoretz, Norman, *Camus and his Critics: A review of Camus by Patrick McCarthy*, (The New Criterion, 1982)
<http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Camus-and-his-critics-6546>
21. Ricardou, Jean, *Pour Une Théorie du Nouveau Roman* (Tel Quel, 1971).