

La Chute, une lecture athée de la Genèse

Christophe TYMEN



Rembrandt, *feuille d'études avec Adam et Eve*

« Sachez donc qu'une fois, en cette courte et belle histoire de la pensée, Protagoras a tout dit ; une fois, il a retourné comme un sac le système sans espérance et sans amour. Une fois et une seule fois, à cette extrême pointe de l'audace, l'esprit s'est retrouvé par son contraire, et s'est soutenu et sauvé sans aucun secours extérieur, sans hypothèse aucune, sans pieux mensonge, sans enchantement, par une lumineuse présence à lui-même. »

Alain, *Idées*

On a souvent lié l'œuvre de Camus au seul génie d'un lieu. L'érection de ce système qu'on appelle l'absurde a porté les traits des rivages méditerranéens et des villes basses dont la blancheur reflète la luminosité fulgurante du ciel. *La Chute* quitte la claire lumière d'Alger ou d'Oran. S'exiler à Amsterdam est incongru. Pour ce chantre de l'Algérie si uniment enraciné à son sol, les brumes du Zuyderzee et la promiscuité poisseuse d'un bar à matelots peuvent-elles n'être que pures fantaisies littéraires ? Les lieux du récit sont sommaires. Amsterdam n'est plus une ville, que Camus n'a d'ailleurs jamais dû traverser qu'occasionnellement, mais un espace indistinct qui entoure, comme un magma originel, le cœur des choses, Mexico-City. Revenons à la Genèse : « La terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme ». C'est à cette époque théologique qu'appartient l'univers du récit, avant même que Dieu ait séparé la terre des eaux, avant cet impératif : « Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en une seule masse et qu'apparaisse le continent ». Ici, la séparation des eaux et des terres est indéfinie. Le brouillard omniprésent rattache Amsterdam transfigurée à l'innomé initial de la mythologie biblique, recrée le mythe en le transposant au sein d'un univers narratif.

Cette analogie des lieux place le récit dans un cadre mythique. Mais les lieux ont aussi une fonction théurgique. Ils définissent un espace sacré qui s'intègre dans l'espace mythique, sans pourtant s'y confondre. Cet espace sacré se structure en cercles concentriques. A l'extérieur, frontière du sacré et du

profane, les canaux circulaires d'Amsterdam. Plus au centre Mexico-City, et enfin, la maison de Clamence, dont Mexico-City est une annexe.¹ Le récit ne se satisfait pas de la relation positive des faits. Il est incantatoire plus que narratif, quand séparément de tout sens, de toute cohérence, de toute crédibilité, le simple enchaînement des phrases exige et obtient l'attention. Mélopée chuchotante d'une voix chaude, fascination d'un visage en clair-obscur ; Mexico-City est avant tout l'endroit où s'exerce une certaine magie. La circularité des eaux, le sanctuaire du bar, les colombes détachées des nuages, le carré blanc sur le mur forment autant de signes rituels. L'ésotérisme de l'espace réactualise la mythologie du premier jour. Et ainsi, Mexico-City fonde une cosmogonie close dont Clamence constitue l'unique astre attracteur. Quelques lunes gravitent autour, puis s'écrasent, vaincues par l'irrésistible pesanteur de l'ego. Soleil noir, mais soleil assurément de la petite galaxie dont il est le démiurge, tout converge vers lui et vers ses lieux.

Le dernier cercle, celui qui entoure le plus étroitement ce « cœur des choses » que Clamence s'échine à pénétrer, n'apparaît que tardivement dans le récit. Le saint du saint, le secret du temple, c'est la maison de Clamence. Alité, enfiévré, au corps à corps avec ses démons, il y éructe un bonheur bizarre et halluci-

1 « [...] le désir aussi où je suis de bien vous faire comprendre cette ville, et le cœur des choses ! Car nous sommes au cœur des choses. Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? »

né. Ce dernier anneau, abandonné par la rhétorique prophétique (le cercle sacré) comme par la réminiscence des origines (le cercle mythique), on pourrait l'appeler le cercle objectif. Les voiles, dont Clamence se drapait, s'y soulèvent. La scène laisse apparaître décors et artifices de théâtre. La rhétorique, sûre d'avoir conquis, verse dans la confiance et quitte ses effets. Le faux prophète meurt, Clamence renaît à son double. Les murs de la maison, ces ultimes remparts, entourent un berceau.

Atravers le filtre qu'impose cet espace décomposé, on ne peut plus voir en Clamence un personnage bien unifié. Qui est-il ? Ou plutôt, qui sont-ils ? Des ellipses vagues, des mots tout faits (« une vie réussie ») piochés dans l'inconscient collectif tracent un contour fragile. Empruntant ici et là mots, gestes, caractères, situations, Camus, sans jamais peindre, complète une mosaïque dépareillée aux couleurs incertaines.² Clamence est sans caractère, et l'analyse littéraire prend fin sur ce constat. Il s'agit donc plutôt d'en appeler aux images, à quelques grandes références, par le biais des structures spatiales qu'on a mises en évidence.

Jean-Baptiste Clamence, ce nom n'est pas sans malice. Dans l'Évangile, un autre Jean-Baptiste prêchait aussi au vide, « *clamans in deserto* ». Fausse coïncidence, on s'en convaincra par ce qui suit : « [...] on me décapiterait, par exemple, et je n'aurais plus peur de mourir, je serais sauvé. Au dessus du peuple assemblé, vous élèveriez ma tête encore fraîche, pour qu'ils s'y reconnaissent et qu'à nouveau je les domine, exemplaire ». Le martyr du prophète réclamé par Salomé semble bien proche. On croira difficilement que Camus ait invoqué en toute innocence le décapité le plus célèbre de l'iconographie chrétienne. Accordons donc foi, au moins pour les besoins de la démonstration, à ce parallèle trop évident. Clamence est prophète, et faux prophète puisqu'il n'a rien à annoncer qui ne soit pas immanent.³ Le piquant de la comparaison laisse songeur ; le prophète a le doigt symboliquement tourné vers le sol, dédaignant toute transcendance. Il refuse une existence au malheur, la mort implique donc une culpabilité. Mais comme rien d'étranger à lui-même ne distrait du remords, et que l'introspection expose à son tourment, une nécessité pressante résigne

Clamence, terrassé, à se mouvoir encore. Puisqu'il est impossible de vivre avec sa faute, il faut vivre de sa faute. Sacerdoce douteux pour un saint, et l'ironie railleuse de cette évocation ne pèche certes, ni par l'esprit ni par la profondeur. Confondons par conséquent Clamence et Jean-Baptiste, au milieu du cercle fermant l'espace du sacré. Ciel et terre y sont intervertis.

Cette référence à Jean-Baptiste, et surtout à sa mort retourne plus de l'art que de l'histoire. Elle s'inspire de la représentation qu'on a fait du prophète, en peinture ou en littérature⁴, d'avantage que du personnage de l'Évangile. Camus reprend simplement à son compte pour sa rhétorique un symbole puisé parmi certaines images. Mais Clamence ne rappelle pas seulement le souvenir de quelque figure illustre, comme une ombre d'un objet bien connu. Il incarne, au sein de l'univers du récit, un personnage mythique, Adam.

L'époque heureuse qui précède le passage sur le pont fatidique est décrite avec trop d'amertume pour que la nostalgie ne se mêle pas au dégoût. Nostalgie de l'ego, d'abord, qui sur les faîtes de la vie, pouvait s'aimer de tout coeur. Nostalgie, aussi, d'une adhésion sans faille de l'homme à sa condition, c'est-à-dire le regret d'avoir été celui qui n'a « jamais eu besoin d'apprendre à vivre » ; et plus loin, cette phrase étonnante : « j'étais *de plain-pied* ». Cet âge n'est certes pas celui du bonheur, mais bien plus, celui de la confusion du monde et de la créature. Camus, sans doute, voit dans cette situation, le seul premier âge de l'homme qui soit pour lui acceptable. Dans ce paradis terrestre, l'homme ignore la réflexivité, et ne peut concevoir de sa nature que le sentiment d'une cohérence intime qui le lie harmonieusement avec ce qui l'entoure. Clamence avant sa chute, avant d'avoir consommé le fruit de la connaissance, est ce premier

2 « [...] je navigue sagement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, j'adapte enfin mon discours à l'auditeur [...]. Je prends les traits connus, 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. »

3 « Dans la solitude, la fatigue aidant, que voulez-vous, on se prend volontiers pour un prophète. Après tout, c'est bien là que je suis, réfugié dans un désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries, prophète vide pour temps médiocre, Elie sans messie, bourré de fièvre et d'alcool, le dos collé à cette porte moisie, le doigt levé vers un ciel bas, couvrant d'imprécations des hommes sans loi qui ne peuvent supporter aucun jugement. »

4 e.g. *l'Hérodiade* de Flaubert.

homme peu orthodoxe. A la fois un Dionysos dansant sur les cimes, et Adam, mais un Adam solaire, aux pieds profondément enfoncés dans la terre. Ce qui nous ramène ici à la genèse, c'est l'imparfait du récit, c'est-à-dire le souvenir d'un avant, la nostalgie d'une origine perdue.

Cette fameuse chute s'identifie donc clairement au péché originel, en ce qu'elle cause la perte inconsolable d'une nature innocente. Innocence en effet, car Clamence n'expose qu'a posteriori son ignominie. Avant, il partage avec Meursault l'indifférence aux autres et l'ignorance d'une culpabilité. Le bruit de cette vie qu'il épouse si complètement reste en surface. En lui règne le silence d'une innocence qui n'a jamais été ébranlée par le spectacle du malheur. Cette chute peut donc se réduire en terme de pertes et gains. Avant, l'innocence trompeuse, après, la culpabilité. Clamence gagne la connaissance, par la vue qui lui est rendue, pour juger lui-même et les autres, et de ce fait il quitte l'état premier de l'insouciance. L'analogie s'arrête ici, cependant ; dans la Bible, Adam est laissé libre de décrocher le fruit. Clamence, en revanche, seul au monde, obéit à une fatalité, subit le hasard d'un suicide imprévisible, et les conséquences incontrôlables sur sa conscience d'enfant. Ce n'est pas l'acte qui cause la déchéance, mais une prise de conscience, bien proche du « j'ai compris que j'avais été heureux » de Meursault. La paternité de cette casuistique n'appartient pas, comme dans le texte biblique, à un père historique ou transcendant, mais à la contingence des circonstances, à l'irrationalité du monde.

Entre *La Chute* et la Genèse nous avons exhumé des similitudes d'espace et de personnages. Le temps a été oublié, et nous y venons maintenant. Dans le récit de la création du monde, le temps est directionnel, il a une origine et un sens. Le début de la création, l'origine chronologique, c'est Dieu. Le temps lui est consubstantiel. *La Chute* n'aborde pas le temps narratif sur un mode créationniste, mais sous l'angle des cycles de la naissance et de la mort. La question est donc de voir dans cette construction le pendant athée de la temporalité biblique. Quelles sont les figures de la naissance ? Le suicide sur le pont, d'abord, puisqu'il initie l'émergence d'une conscience. L'effondrement, à l'aube, des interlocuteurs successifs de Clamence, qui, lui,

renaît, dans un spasme, de ces ruines humaines.⁵ Le phénix, ou Clamence d'avant sa chute, homme-dieu⁶, qui meurt carbonisé par sa propre flamme, et qui se relève encore pour prêcher. On le voit, ces mises au monde ne se distinguent guère d'autant de morts. L'humanité toute entière semble impliquée dans un vaste cycle de destructions et de renaissances mutuelles. Ainsi surgit l'éternité, dans ce cercle infini où l'origine des temps et du mal ne sont plus uniques, mais répétées le long d'une boucle. Clamence, comble de la noirceur, ne meurt pas. Le héros camusien, cette fois, n'expire pas au grand jour du soleil algérien. Un enfer terrestre le recueille. La circularité des canaux, le reflet de Clamence sans cesse renvoyé à son interlocuteur et sans cesse retourné excluent toute fin, interdisent désormais le repos de la tombe. Meursault, Tarroux moururent à l'apogée, dans un paroxysme, mais Clamence poursuit infiniment une trajectoire que la mort n'interrompt plus.

Il peut sembler paradoxal d'identifier Clamence à Adam, tout en refusant de concevoir une origine du temps. Ceci demande éclaircissement. Il faut bien comprendre que Clamence n'initie pas un mouvement, mais le perpétue. A ce titre, il est réducteur de voir dans l'interlocuteur de Clamence une altérité générique. En imaginant une suite au récit, on en ferait plutôt un disciple. C'est précisément de cela qu'il s'agit. La relation de Clamence à son double ne s'intègre pas dans le paradigme de l'échange de l'un à l'autre, mais dans une perspective temporelle.⁷

5 « Il me faut être plus haut que vous, mes pensées me soulèvent. Ces nuits-là, ces matins plutôt, car la chute se produit à l'aube, je sors, je vais, d'une marche emportée, le long des canaux. [...] les colombes remontent un peu, une lueur de rosée annonce, au ras des toits, un nouveau jour de ma création. [...] Alors, planant par la pensée au-dessus de tout ce continent qui m'est soumis sans le savoir, buvant le jour d'absinthe qui se lève, ivre enfin de mauvaises paroles, je suis heureux, je suis heureux, vous dis-je, je vous interdis de ne pas croire que je suis heureux, je suis heureux à mourir ! »

6 « certains matins, je l'avoue, je me sentais fils de roi, ou buisson ardent ».

« A force d'être un homme avec tant de plénitude et de simplicité, je me sentais un peu surhomme ».

7 Plus exactement, nous ne sommes justement pas dans la situation dont parle Sartre au sujet de Genet : « N'est pas Narcisse qui veut. Combien se penchent sur l'eau qui n'y voient qu'une vague apparence d'homme. Genet se voit partout ; les surfaces les plus mates lui renvoient son image ; même chez les autres, il s'aperçoit, et met au jour du même coup leur plus profond secret. »

Clarence est un prédécesseur, l'autre un successeur, intégré dans le même cycle. Toute l'humanité se répartit sur une roue en mouvement, et parcourt d'un seul bloc une histoire circulaire. Tour à tour, chacun incarne ce premier homme.

Lieux, personnages, temps : le décor des origines bibliques est jeté. Quelques incohérences subsistent, pourtant, pour proposer cet angle de vue, et en assurer la raison. L'emploi de la première personne, d'abord, s'oppose radicalement à Dieu, sujet de tous les verbes et auteur de toutes les actions. Et puis, il y a aussi cette présence d'une figure prophétique, rajoutée, pourrait-on penser, qui sonne comme une complaisance érudite. Là pourtant réside l'originalité du procédé, ce qui permet de lire dans *La Chute* plus qu'une mise en scène du mythe, une véritable récréation. La suprême habileté de la méthode est de traiter le thème de la première naissance sous l'éclairage de l'introspection. Autrement dit, Clarence met à jour, au moyen du monologue, une conscience qui doit tout à elle-même. De là, nécessité d'un personnage dont la fonction soit le discours, et qui se confonde avec l'Adam nouveau. Il faut voir ainsi dans Jean-Baptiste la voix intérieure qui se substitue à la parole divine.

D'autres parallèles peut-être plus littéraires éclaireront sans doute judicieusement une lecture de *La Chute*. La vertu de celui-là, du moins, est de mettre en évidence le caractère profanateur de ce récit. Un peu comme on renverse des crucifix en signe de blasphème, on y joue avec profondeur à inverser haut et bas, immanence et transcendance, création et éternité. ■



Rembrandt,
La Décollation de saint-Jean-Baptiste.