

# La Chute : Deuil et Mélancolie du Sépulcre Encrypté de Clamence<sup>1</sup>

Margaret E. Gray  
Indiana University/Bloomington, USA



Synergies Inde n° 5 - 2010 pp. 123-131

**Résumé :** Faisant écho au titre de Freud, “Deuil et Mélancolie”, mon titre annonce le registre psychanalytique qui oriente ma lecture du roman amer, désabusé, de Camus: *La chute*, paru en 1956. Car je propose que le monologue du narrateur, Clamence, à travers la grille de lecture de la “cryptonomie” théorisée par Nicolas Abraham et Maria Torok, se comprenne en tant que deuil échoué. Poursuivant le travail de Freud sur la mélancolie, Abraham et Torok prétendent que certains cas de mélancolie—c’est-à-dire, le sentiment de perte sans pourtant objet de perte perceptible— sont provoqués par des pertes qui ne peuvent s’avouer. De telles pertes se retrouvent “encryptées” dans des tombeaux vivants, suspendus métaphoriquement entre la vie et la mort. A travers une approche “cryptanalytique”, nous étudierons cette fable cynique et loquace d’une culpabilité irrémédiable, contexte de la contemplation que Clamence consacre au panneau de Van Eyck, volé et séquestré : “Les Juges Intègres.”

**Mots-clés :** Camus; Deuil; Mélancolie; Culpabilité; Cryptonomie; *La chute*; Jugement; Tombeau

**Synopsis:** Echoes of Freud’s title, “Mourning and Melancholia,” in my own announce the psychoanalytic inflection of my reading of Camus’s bitter novel of 1956, *La chute*. For I contend that Clamence’s monologue, read through the lens of Nicolas Abraham and Maria Torok’s psychoanalytic work on “cryptonymie,” may be understood as failed mourning. Further refining Freud’s study of melancholia, Abraham and Torok argue that certain cases of melancholia—that is, the generalized sentiment of loss without apparent object—involve losses that cannot be avowed as such. Such losses then become encrypted in living tombs, suspended metaphorically between life and death. Through “cryptanalysis,” we will study Camus’s cynical and garrulous fable of irremediable guilt as Clamence contemplates Van Eyck’s stolen and sequestered painting, “Les Juges intègres.”

**Keywords:** Camus; Melancholia; Mourning; Cryptanalysis; Guilt; Tomb; *The Fall*; Judgement

Dernier roman du vivant de Camus, publié en 1956—un an avant son prix Nobel, quatre ans avant sa mort accidentelle—*La chute* porte les amères traces de sa frustration avec l’accusation du journaliste Francis Jeanson : accusation publiée en 1952 dans la revue de Sartre, *Les Temps modernes*, comme quoi Camus serait un moraliste à la petite semaine, coupé des grandes questions de son époque. “*Je suis excédé*, » annonce Camus

ultérieurement dans un entretien, « de cette réputation d'austérité et de vertu – dont je suis bien indigne – et que l'on m'assène comme le pavé de l'ours." *Le roman témoigne pourtant également de la condition européenne aux prises avec une certaine culpabilité: "Mon héros est l'exemple parfait d'une conscience coupable. Il porte en lui la résignation européenne du sentiment du péché.* » Les pages qui suivent proposent une lecture du roman de Camus, avec et contre, à l'intérieur comme à l'extérieur de la nation de la crypte psychique. Les pages qui suivent proposent une lecture du roman de Camus avec et contre, à l'intérieur comme à l'extérieur de la notion de la crypte psychique.

Le roman se déroule comme une confession du narrateur, Clamence, de sa chute morale. Par moments confiné dans sa chambre pour contempler un tableau volé, Clamence passe le plus clair de son temps dans un bar assez douteux à Amsterdam, essayant de trouver des interlocuteurs à qui raconter son récit. Ce positionnement du narrateur en même temps intérieur (séquestré) et extérieur (ouvert au monde entier, incarné par les marins errants et anonymes qui fréquentent le bar) reprend en palimpseste les origines du roman. Destinée à figurer dans la collection *L'Exil et le Royaume*, la nouvelle a pris des proportions imprévues ; "je me suis laissé emporter par mon propos", selon Camus (Interview 31 août 1956). De l'intérieur du recueil, *La chute* a fini par déborder son cadre pour devenir roman.

Ces tensions entre l'intérieur et l'extérieur sont également à l'œuvre dans la réflexion de Nicolas Abraham and Maria Torok sur la "cryptonymie." Prolongeant le travail de Freud et de Mélanie Klein, Abraham et Torok se portent sur des cas de deuil indicible, cas provoqués par des pertes inadmissibles. Dans ces cas de pertes inadmissibles, le sujet se crée un tombeau vivant où, suspendu psychiquement entre la vie et la mort, repose un mort-vivant encrypté. Dans les pages qui suivent, nous verrons que le tableau volé, séquestré par Clamence dans sa chambre – « Les juges intègres » de Van Eyck – figure un tel cryptage. Car Clamence demeure incapable de comprendre que les juges de Van Eyck figurent le tombeau vivant de sa propre image en tant qu'avocat voué aux causes nobles, aux veuves et aux orphelins. Incapable de renoncer à son image idéalisée, Clamence se proclame "juge -pénitent," position pénitentielle pourtant niée par la présence sereine, silencieuse mais éloquente, du tableau lui-même.

La présente méditation s'inscrit donc dans une interrogation du rapport entre Clamence (le narrateur) et son récit. Car ce qu'il raconte est son récit à lui. Mais de quelle façon le récit échappe-t-il à son narrateur ? De quelle façon ce récit – que Clamence pense dominer, maîtriser, manipuler – échappe-t-il à la maîtrise de son narrateur ? Cette matière, ce récit, deviennent-ils extérieurs à l'intérieur de sa domination ? Clamence fait preuve d'une manipulation savante et éloquente de la langue française, avec force imparfaits du subjonctif : maîtrise qu'il signale avec une certaine satisfaction.

Maître jaloux de son récit, il nous avertit pourtant en même temps du danger d'y croire. Ces avertissements paraissent cerner l'intimité entre Clamence et son interlocuteur. En effet, Clamence se présente comme son propre interlocuteur, tentant – comme quiconque se retrouverait à ses côtés au comptoir – de comprendre sa propre histoire. Cet effort d'interprétation, de déchiffrement, se présente donc comme une collaboration, une tentative à deux, grâce aux remarques comme, "*Il est bien difficile de démêler le vrai du faux dans ce que je raconte. Je confesse que vous avez raison. Moi-même...* » (1537). Mais cette « confession » devient rapidement plus énigmatique : "*les auteurs*

de confessions écrivent surtout pour ne pas se confesser, pour ne rien dire de ce qu'ils savent" (1538). Ce monsieur si amical, si bavard, est en train de nous dire qu'il ne faut pas lui faire confiance – il ne faut pas se fier aux auteurs de confession. Pourtant ce qu'il raconte est précisément une confession: "*ne vous fiez pas trop, d'ailleurs, à mes attendrissements, ni à mes délires. Ils sont dirigés* » (1550).

Qui est ce narrateur qui se confesse tout en nous disant qu'il faut se méfier de lui, avec pour devise: "*Ne vous y fiez pas*" ? Comment lire un tel discours ? Comment comprendre une telle profusion, une telle persuasion, une telle manipulation incohérente ? Nous sommes devant un certain excès qui s'anéantit tout en se prononçant: "*C'est le trop-plein; dès que j'ouvre la bouche, les phrases coulent*" (1482). Mais chaque « attendrissement », chaque « délire », est nié à l'instant même de son énonciation dans un paradoxe qui risque de réduire le discours de Clamence à l'incohérence, à l'illisibilité.

Dans ce foisonnement de mots qui se disent et se contredisent, il s'agit de scruter les silences, les absences : interroger tout site de signification propice à l'évasion de la domination jalouse de Clamence et de sa voix interminable, sa "*vox clamans.*" Il s'agit de chercher ailleurs une signification, une solution à cette impasse. Il y a bien un tel site dans la confession de Clamence : site dense, silencieux et matériel, qui s'oppose aux bavardage vertigineux : c'est le tableau volé, les "*Juges intègres*" de Van Eyck.

Invisible jusqu'à la dernière et cinquième rencontre avec l'interlocuteur que Clamence monopolise, ce tableau est toutefois bien visible à l'intérieur de son invisibilité ; son absence est donc bien présente. Car le tableau hante le récit, en devient le fantôme, le spectre, visible mais invisible. Dès la première soirée au bar « Mexico City », Clamence signale un rectangle vide au-dessus du bar, sans l'expliquer. Pendant la deuxième soirée, Clamence indique qu'un autre client du bar est l'auteur du plus célèbre vol de tableau. Clamence continue, "*Lequel ? Je vous le dirai peut-être*" (1496). Le tableau se profile dans cette remarque, mais de façon spectrale. La troisième rencontre avec son interlocuteur s'organise comme une excursion à l'île de Marken, où Clamence fait remarquer qu'il trouve "*purement délicieuse*" sa possession d'un objet qui a fait courir trois polices. Ce n'est que pendant la cinquième soirée – où Clamence, souffrant, alité, fiévreux, reçoit son interlocuteur – qu'on découvre que l'objet, qui avant occupait l'espace du rectangle vide au-dessus du bar, est le tableau de Van Eyck, « Les juges intègres. »

Cet objet silencieux, matériel, dense, qui s'oppose aux tours et détours de la confession de Clamence, renferme une certaine vérité – et qui ne manque pas d'interprètes. Dans le registre psychanalytique qui nous intéresse, par exemple, on a plutôt tendance à considérer le retable entier de 'L'Agneau mystique » dont « les juges intègres » ne constituent qu'un panneau. Dans le contexte du retable entier, Clamence se constituerait en pape, cherchant à remplacer Dieu (voir, par exemple, l'analyse de Burton Wheeler). D'autres critiques se penchent sur la présence d'êtres ailés dans le retable pour évoquer le complexe d'Icare : son amour des hauteurs, son désir d'immortalité, son mépris pour les femmes (Sperber).

Une troisième lecture critique voit en les "*Juges intègres*" l'absence de tout père qui pourrait résoudre les problèmes de Clamence. Sa jeune mère, veuve, se profilant en la jeune femme de la Seine, Clamence s'en sent coupable et se cherche un père juste (par exemple, les juges qui viennent adorer le saint animal) pour établir sa propre innocence

(Bartillon). L'analyse la plus intéressante, pourtant, qui s'oppose à cette position, voit les juges en pères ; mais, dans l'argument de Jean Gassin, le tableau sert précisément de pères qui jugent Clamence. Le tableau séquestré dans la chambre de Clamence serait donc la prison du père sévère mais neutralisé, rendu impuissant, puisque sous clé. Le tableau serait donc la menace de castration neutralisée, dominée.

Dans le sillon de Gassin, nous insistons sur l'importance du tableau lui-même pour Clamence; c'est le seul panneau des "Juges intègres" qui l'emporte sur le retable entier. Le lecteur ne peut rester insensible à l'obsession que comporte le tableau pour Clamence, qui le garde doublement sous clé. "*Avez-vous bien fermé la porte ? Oui ? Vérifiez, s'il vous plaît. Pardonnez-moi, j'ai le complexe du verrou* » dit Clamence, dans un premier temps (1541). Mais à l'intérieur de la chambre fermée à clé, le tableau est gardé dans un placard, lui-même sous clé: "*mettez mes juges sous clé, merci*" demande Clamence, après avoir montré le tableau à son hôte (1543). Cette double « crypte » du tableau participe à un lexique funèbre, où Clamence compare sa chambre à un cercueil, ne renfermant que "*le strict nécessaire, net et verni comme un cercueil...on y meurt dans un linceul déjà*" (1538). Mais les cercueils emboîtés de la chambre de Clamence sont eux-mêmes emboîtés dans des cercueils plus vastes, plus figurés, plus criminels ; car la chambre de Clamence se trouve dans le vieux quartier juif d'Amsterdam, "*sur les lieux d'un des plus grands crimes de l'histoire*" (1481). Lieu hanté par les fantômes des Juifs déportés, assassinés, ce quartier est lui-même encrypté dans les cercles concentriques des canaux d'Amsterdam. "Ici, » proclame Clamence, « *nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des...* ». Clamence ne termine pas sa phrase, car son interlocuteur/lecteur a compris; nous sommes dans le dernier cercle de l'enfer de Dante: le cercle des traîtres, dont Judas et Satan. C'est donc la ville elle-même d'Amsterdam qui, site de toutes ces cryptes emboîtées, est choisie exprès par Clamence comme crypte marine, ville d'eau, de canaux et de brouillard: symbole donc de la tombe marine de la jeune femme qui saute dans la Seine – et que Clamence n'a pas sauvée. Les « Juges intègres » de Van Eyck se trouvent au centre géographique et symbolique d'Amsterdam, au « fors » intérieur – comme aurait dit Derrida – de nombreuses cryptes emboîtées.

Mais sa situation multiples fois encryptée n'épuise point la complexité du tableau. Car, encrypté dans le récit, mais accédé seulement dans les dernières pages—le panneau est pourtant central au récit. Au centre du discours délirant, fiévreux, de Clamence, le tableau renferme une étrange et sereine tranquillité. Œuvre d'art authentique, donc extérieure à la fiction de Camus, c'est en même temps une œuvre d'art invisible, puisque volée, depuis 1934 : œuvre remplacée par une reproduction proposée "*à l'admiration du monde*" à Gand (1542). Le vrai tableau est extérieur, mais invisible (car perdu), à l'œuvre de Camus; il est pourtant rendu visible à l'intérieur d'une fiction, devant le regard fiévreux de Clamence. Extérieur à la fiction, mais en même temps intérieur, le vrai tableau est exclu du regard d'un vrai public, mais – réapparaissant à l'intérieur du récit de Clamence – exposé à un regard fictif.

Cette situation en même temps extérieure et intérieure évoque la pratique psychanalytique de la "cryptonymie" exercée par Nicolas Abraham and Maria Torok, deux psychanalystes qui s'établissent en France pendant les années cinquante. Le mot composé « cryptonymie » comporte la notion du « crypto »— ce qui est caché — et de "métonymie," terme rhétorique pour désigner le glissement de la chaîne signifiante. Dans leur pratique de la "cryptonymie," Abraham et Torok approfondissent le travail

de Freud, travail lui-même repris par Mélanie Klein, sur le deuil. Alors que Freud faisait déjà la distinction entre le deuil (provoqué par une perte authentique) et la mélancolie (provoquée par une perte plus abstraite, par exemple, un objet aimé plus disponible), Abraham et Torok théorisent des cas intermédiaires: des «*pertes qui ne peuvent – pour quelque raison – s'avouer en tant que pertes*» (1987, 266). Dans ces cas, « le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un 'caveau secret' » (266). Cette crypte intérieure contient :

un souvenir que [le sujet] avait enterré, sans sépulture légale, souvenir d'une idylle vécue avec un objet prestigieux, d'une idylle qui, pour une raison, est devenue inavouable, souvenir enfoui dès lors en lieu sûr, en attendant sa résurrection (1987, 297).

Dans sa préface à l'édition de 1976 du livre d'Abraham et Torok, préface intitulée « Fors », Jacques Derrida élabore le paradoxe de la crypte : site «*clos, donc intérieur à lui-même, intérieur secret à l'intérieur de la grande place, mais du même coup extérieur à elle, extérieur à l'intérieur*» (12). Selon Abraham et Torok, pourtant, « il arrive... que... le fantôme de la crypte vienne hanter le gardien du cimetière, en lui faisant des signes étranges et incompréhensibles » (1987, 266). C'est l'œuvre de la cryptanalyse d'interpréter les « signes étranges » qui désignent ces « cryptes », sépulcres vivants de morts inaccessibles au deuil - puisque pour le sujet, le Moi, ces morts ne sont pas morts.

Le titre du tableau, “Les Juges intègres,” évoque la probité, l'honnêteté, l'incorruptibilité. Mais le mot « intègre » du latin, “integer,” évoque l'intégralité, la plénitude, la totalité. Les deux significations, au sens propre comme au sens figuré – l'honnêteté et l'intégralité – s'opposent à la duplicité, au caractère d'être double. Les deux sens du mot « intègre », constituent les deux volants de la crypte où se tient, suspendue--”sans sépulture légale »-- une certaine image que Clamence se fait de lui-même.

Ce cadavre vivant, « sans sépulture légale, » serait l'image adorée, vénérée par Clamence, d'avocat noble, dévouée aux causes nobles : veuves et orphelins : image intègre et intégrale, l'image de Clamence avant la chute de la jeune femme dans la Seine, image à laquelle Clamence n'arrive pas à renoncer, malgré sa propre chute morale. Car, en effet, au milieu de son récit – c'est-à-dire, lors de la troisième soirée (sur cinq rencontres, évoquant les cinq actes d'une tragédie classique) avec son interlocuteur – Clamence en arrive à cet épisode central à sa propre histoire : la chute de la jeune femme du Pont Royal, chute qui figure une certaine chute morale pour Clamence, puisqu'il ne fait rien pour la sauver. Devant son interlocuteur, Clamence prétend qu'il a renoncé à son ancienne supériorité morale, qu'il a accepté sa duplicité: “*J'ai accepté la duplicité, au lieu de m'en désoler. Je m'y suis installé, au contraire, et j'y ai trouvé le confort que j'ai cherché toute ma vie* » (1548). Affichant sa duplicité, Clamence révèle maintenant aux autres la leur, justifiant sa propre « confession » en tant que confession universelle. Grâce à la cryptanalyse, pourtant, nous comprenons que Clamence n'a jamais accepté cette perte inavouable, “sans sépulture légale » – malgré ses efforts pour clamer le contraire. Il n'a jamais accepté la perte de cette idylle « avec un objet prestigieux » comme disent Torok et Abraham, c'est-à-dire, lui-même; il persiste à vénérer une image qu'il prétend perdue. L'acte de « vénération » convient d'autant plus au comportement de Clamence en ce que les “Juges intègres” font partie d'un retable, œuvre d'art sacrée, exposée à l'autel devant une assemblée de fidèles venus vénérer Dieu. Cette inscription de l'acte de vénération problématiserait donc toute lecture du tableau des frères Van Eyck comme autant de pères sévères qui jugeraient Clamence, mais qui, fermés sous

clé par lui, seraient neutralisés. L'acte de vénération associé au retable serait ainsi contraire à une lecture répressive, proposant la « neutralisation » des « juges intègres. » Pourtant, comme l'indique le moment crucial de son échec moral devant la jeune inconnue sautant dans la Seine, les rapports entre Clamence et les femmes trahissent la vérité. En principe champion de veuves et d'orphelins, avocat dévoué aux causes nobles, Clamence, au fond, voit les femmes en tant qu'objets de plaisir, de conquête, et de jeu. Ses séductions confirment sa propre idée de ses pouvoirs : *“j'avais alors gagné, et deux fois, puisque, outre le désir que j'avais d'elles, je satisfaisais l'amour que je me portais, en vérifiant chaque fois mes beaux pouvoirs”* (1507). La conviction de sa supériorité subit pourtant un choc à la découverte un jour qu'une femme « *n'était pas si passive que je le croyais, le jugement ne lui manquait pas* » (1508). « *Désespérant de l'amour et de la chasteté* », Clamence finit par opter pour la débauche « *qui remplace très bien l'amour, fait taire les rires, ramène le silence, et, surtout, confère l'immortalité* » (1527).

Cette allusion à la débauche inscrit subtilement d'autres tensions intérieures et extérieures au récit, tensions intra-diégétiques et extra-diégétiques. Car le comportement donjuanesque de Clamence rappelle celui de Camus lui-même, pour qui les infidélités étaient source de tension avec sa femme, Francine. Au cours de ses hospitalisations de plus en plus fréquentes pour dépression, Francine et ses proches - y compris son mari lui-même - voyaient en sa maladie une réaction aux nombreuses liaisons de Camus avec d'autres femmes. Le saut de la jeune femme dans *La chute* figure le saut de Francine de la fenêtre de sa chambre au premier étage : acte de désespoir interprété par Camus comme causé par lui. Incapable de fidélité, Camus souffre de culpabilité; à quel point *La chute* est-elle donc la confession de Clamence, à quel point celle de Camus lui-même ?

Comme Camus, Clamence paraît à la longue accepter sa culpabilité, sa duplicité, comme le suggère un (prétendu) moment de vérité : une croisière pour fêter sa guérison morale, en compagnie d'une maîtresse. Sur le pont, Clamence voit au large un point noir qui lui rappelle la jeune noyée de la Seine, dont – reconnaît-il - le « *cri...continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême*” (1531). Ce moment précis de la confession de Clamence – car « Il fallait se soumettre et reconnaître sa culpabilité » (1531) – est évoqué pendant la promenade en bateau à l'île de Marken, c'est-à-dire, dans un monde marin, immense, sans définition : « l'eau plate, monotone, interminable...confond ses limites à celles de la terre » (1531). C'est un monde utérin, confirmé par *“une capitale d'eaux et de brumes corsetée de canaux* » (1512), mais un monde utérin mort : *le vaste ciel où se reflète les eaux blêmes...un enfer mou...la vie morte* » (1512). Ce monde féminin est associé à la naissance, par « l'eau amère de mon baptême» (1531) ; mais c'est une naissance et un baptême mortels ; le sein utérin est déjà tombeau (« *[l]a dune, à notre gauche, est cendreuse* » (variante, 2025).

Le féminin et la mort, reliés par des surfaces réfléchissantes (« *le vaste ciel où se reflète les eaux blêmes... un enfer mou... la vie morte* » (1512) ), sont autant d'éléments qui structurent l'histoire biblique d'Hérodiade et de sa fille, Salomé. La danse de Salomé ayant charmé le roi Hérode, qui lui propose une récompense, la fille consulte sa mère. Sur le conseil d'Hérodiade, Salomé demande la tête de Jean-Baptiste. C'est pourtant le plateau d'argent et sa surface réfléchissante qui portent la tête servie à Salomé qui nous intéressent ici. Car pour *notre* Jean-Baptiste, Jean-Baptiste Clamence, le miroir tendu

au monde – son récit – est hanté par d’autres miroirs. Le miroir qu’il séquestre et dans lequel il s’admire – les « juges intègres » de Van Eyck – est au fond le plateau d’argent de son exécution. Le miroir qui lui renvoie la belle image de lui-même est au fond un tombeau, miroir devenu plateau d’argent mortel. Le miroir qui expose sa tête coupée est au fond une crypte qui contient l’image « sainte » à laquelle il ne peut renoncer ; le miroir des juges est en fait la crypte où est exposée, sur un plateau d’argent, sa propre tête.

Clamence prétend que son récit--« *voilà, hélas !ce que je suis* » –, autoportrait, est également le portrait de ses contemporains : « *le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir* » (1547). Nous comprenons, pourtant, que le portrait-miroir de lui-même n’est pas son récit; le portrait-miroir auquel il tient, sans pourtant pouvoir l’avouer, est le tableau des « Juges intègres. » Le tableau témoigne silencieusement de la vérité ; malgré tout ce qu’il « clame, » Clamence ne peut renoncer à l’idylle de son intégrité, de son « intégralité » d’avant la découverte de sa duplicité.

A part le thème du tableau, « Les juges intègres, » un autre aspect de l’histoire du panneau vient appuyer cette « cryptanalyse » du tableau en tant que crypte de l’idylle vécue par Clamence et dont il ne peut avouer la perte.

Au moment du vol du vrai panneau en 1924, ce n’est pas un seul tableau, mais deux, qui disparaissent ; car les « Juges intègres » sont peints sur un versant d’une planche de bois. Le voleur scie le panneau en deux dans le sens de la longueur, pour séparer les deux tableaux. Suite à une rançon immense, une lettre mystérieuse arrive avec un ticket pour la consigne à la Gare du Nord à Bruxelles. Le tableau peint au verso des « Juges intègres » y est retrouvé intact; c’est, pour tout lecteur de *La chute*, la plus extraordinaire des coïncidences. Car, au verso des « juges » de Jean-Baptiste Clamence, qui restent encore introuvables, le tableau récupéré à la Gare du Nord à Bruxelles—tableau à l’origine faisant partie « intégrante » de la même planche de bois—représente Saint-Jean Baptiste. Six mois plus tard, un agonisant prétend être l’auteur du vol des deux tableaux et le seul à savoir où sont les “Juges intègres”; mais il meurt sans révéler la cachette qui recèle le panneau. En 1945, les juges introuvables sont remplacés à la cathédrale de Gand par une reproduction.

L’histoire des deux tableaux scindés est donc pertinente à notre lecture de *La chute*, dont, à l’intérieur de la profusion fiévreuse, du trop-plein du discours de Clamence, nous avons scruté les silences, les absences, qui hantent les proclamations du narrateur. Derrière les « juges » séquestrés par Clamence et qui sont par moments visibles, quand ils ne sont pas sous clé, nous avons constaté une absence qui demeure invisible: le tableau de Saint Jean-Baptiste, uni, à l’origine, aux « juges intègres. » Ces deux images révèlent ce que Clamence refuse d’avouer. Malgré sa confession d’être « double », Jean-Baptiste Clamence demeure attaché à son ancienne image d’intégrité, de probité, d’honnêteté : c’est-à-dire, à l’illusion d’une identité entière, intègre, totalisante.

Tout comme Saint Jean-Baptiste est depuis le scindement du panneau séparé mais invisiblement accolé aux “Juges Intègres”, ainsi Jean-Baptiste Clamence tient à l’illusion de son innocence; il ne peut accepter la division de (Saint) Jean-Baptiste du panneau des « juges intègres. » Tout en clamant sa culpabilité, Clamence tient silencieusement à son innocence, incapable d’accepter que cette idylle, tout comme le panneau lui-même, ait été scindée en deux. L’importance du tableau au récit de Clamence est indiquée



implicitement par sa vérité silencieuse, vérité qui s'oppose à tout son délire. Cette importance est confirmée par sa centralité géographique, car les « juges intègres » se trouvent au fond de nombreuses cryptes emboîtées : crypte marine (Amsterdam, ville d'eau) de la jeune femme que Clamence n'a pas tenté de sauver ; crypte des Juifs déportés et morts ; crypte des traîtres de Dante, figurée par les canaux concentriques d'Amsterdam.

Et cette centralité géographique est signe d'une centralité narrative. Tout comme le tableau est encrypté au fond du cœur d'Amsterdam, l'épisode de la chute est raconté au cœur du récit, pendant la troisième des cinq rencontres avec l'interlocuteur parisien. En plus, Clamence descend dans le temps, ce qui ajoute à l'impression de pénétrer au cœur de la chose. Ayant raconté sa vie d'avocat comblé dans l'éden où, dit-il, *“je jouissais de ma propre nature,”* il en arrive au moment dans sa narration où il entend un rire dans son dos, sans pouvoir en identifier la source. Ayant du mal à respirer, il a le vertige, le cœur bat, et à la maison, il a l'impression que son sourire dans le miroir est double. Ce n'est pourtant que bien plus tard dans sa narration que Clamence nous donne tout le contexte de cet épisode du rire mystérieux, lorsqu'il raconte la chute de la jeune femme *“deux ou trois ans,”* dit-il, *«avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos»* (1511). On avance dans le récit, mais on recule dans le temps, dans une descente comparable à celle de Virgile dans l'enfer de Dante. Au milieu des cinq rencontres narrées, on en arrive à la chute de la jeune inconnue: épisode dont l'importance est signalé par Clamence, qui le présente comme *“cette aventure que j'ai trouvée au centre de ma mémoire et dont je ne peux différer plus longtemps le récit”* (1510).

Cette chute racontée au milieu du récit est ainsi inscrite sur le site central du tableau. Sur le site silencieux mais visible des « juges intègres » se trouve greffé le site marin et invisible de la mort de la jeune femme. La centralité géographique du tableau coïncide avec une centralité narrative ainsi qu'avec une centralité dans la mémoire de Clamence. L'aura spectral associé au tableau des “juges intègres” au fond du placard de Clamence. le fantôme de St-Jean Baptiste, tableau scindé, à jamais séparé peut-être des Juges intègres; tableau hanté par la jeune femme morte, dont le mort est greffée par la narration même de Clamence sur le site même occupé par les juges. Enfermée dans le même placard, situé, comme les juges, au centre de toutes les cryptes emboîtées, le fantôme de la jeune noyée vient troubler l'idylle à laquelle Clamence ne peut renoncer.

La tentative désespérée de Clamence de joindre, d'attacher, au sens le plus propre, le plus physique, du mot, son image de “juge intègre” est troublée par le fantôme de la jeune femme morte. Plutôt qu’“une ‘crypte’ du Père” (Gassin 138), le tableau des “juges intègres” de Van Eyck encrypte l'idylle narcissique dont Clamence ne peut accepter la mort.

Les “Juges intègres” de Van Eyck opposent, au discours proliférant et délirant de Clamence, un silence ; à la coercition d'un narrateur trop jaloux de son privilège, un silence qui échappe à sa maîtrise ; à la séduction d'une fiction, une ancre dans l'authenticité historique. A travers son éloquence silencieuse, sa sérénité riche de signification, le tableau fournit aux lecteurs un point de repère sûr, un îlot de certitude parmi les flots fiévreux de la confession trompeuse et mensongère de Clamence. Les « juges intègres » encryptent une perte inavouable de Clamence ; ils incarnent donc un mort-vivant. C'est, malgré toutes ses proclamations, l'idylle narcissique qu'il vivait avant la chute. Car



Clamence, qui tient désespérément à une image encore intègre, entière, honnête et édenique, n'a jamais accepté sa propre chute. Son regard jaloux, obsédé, sur le tableau volé figure la vénération qu'il consacre à sa propre image idéalisée, son propre retable. Au fond de nombreuses cryptes emboîtées, le tableau des "Juges intègres" étale devant sa vénération une idylle à laquelle il ne peut renoncer. Figure de l'idéal narcissique de Clamence, le vrai tableau historique de Van Eyck demeure introuvable : disparition aussi pertinente qu'emblématique d'une perte qui reste, comme diraient Abraham et Torok, « sans sépulture légale. »

### Oeuvres citées

Abraham, Nicolas et Maria Torok, *L'Ecorce et le noyau* (Paris: Flammarion, 1987).

Camus, Albert. *La chute*. Dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

Derrida, Jacques. « Fors. » Préface à Abraham, Nicolas et Maria Torok, *Anasémies*. Paris : Aubier, 1976.

Gassin, Jean. « *La chute* et le retable de 'L'Agneau mystique' : étude de structure . » In *Albert Camus 1980*, ed. Raymond Gay-Crosier. Gainesville : University Presses of Florida, 1980.

Gray, Margaret. "Les juges intègres de Clamence: une lecture psychanalytique de *La chute*." In Dubois, Lionel (éd. et introduction), *Albert Camus entre la misère et le soleil*. Poitiers, France: Pont-Neuf; 1997, pp. 73-80.

Sperber, Michael. "Camus' *The Fall*: The Icarus complex. *Amercian Imago: A Psychoanalytic Journal for Culture, Science and The Arts*, 1969; 26:269-80.

Wheeler, Burton. "Beyond Despair: Camus' *The Fall* and Van Eyck's 'The Adoration of the Lamb.'" *Contemporary Literature* 1982; Summer; 23 (3): 343-64.

### Note

<sup>1</sup> Je tiens à remercier bien vivement Madame le Professeur Vidya Vencatesan et son équipe de leur accueil si chaleureux à l'occasion du colloque international, "Retrouvailles Camusiennes : Revisiting Camus" qui s'est tenu sous leurs auspices à l'Université de Mumbai les 24-25 mars, 2010. Les échanges si riches, si fructueux, si amicaux de cette rencontre ont beaucoup alimenté les pages qui précèdent. Une version préliminaire de certains aspects de mon argument paraît dans mon essai dans Dubois, éd., 1997.