

## LA SYMBOLIQUE DU MIROIR ET LE MOI IRONIQUE DANS LA CHUTE DE CAMUS

**Murat DEMİRKAN<sup>1</sup>**  
**Ferda DİKMEN<sup>2</sup>**  
**Sevinç AKDOĞAN ÖZTÜRK<sup>3</sup>**  
**Emine ÇAVDAR ATAMAN<sup>4</sup>**

**Öz:** Günümüze değin, Albert Camus'nün eserleri, sosyolojik, politik, varoluşçu, psikanalitik açılardan ve üslup bakımından defaaten incelenmiştir. Buna mukabil, ironi sanatı ve bu eleştirel üslubun beraberinde getirdiği kazanımlar ve sınırlılıklar, araştırmacılar tarafından çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Aslında Camus'nün muhalifleriyle hatta kendisiyle olan (iç)hesaplaşmasında kullandığı önemli ve tesirli silah, bu ironik üslubun belirsizliği değil midir? Peki, bu durum gün gelip yazarın aleyhine sonuçlanabilir mi? “Ayna” teması, nasıl bir anlatımın temel çıkış noktası olabilir? Dünyanın anlamsızlığını gün yüzüne çıkarmak amacıyla kişinin bünyesinde barındırdığı “ironi algısı”, bu “ayna” temasıyla tasvir edilebilir mi? Dil “ayna” olarak tasavvur edilebilir mi? “Suyla ilişkilendirilen ayna teması”, anlatımın gidişatını ne yönde etkilemektedir? Clamence karakterinde “ironi algısı” nasıl ortaya çıkar? Her şeyi tiye almayı yeğleyen bir yazarın, ekseriyetle başvurduğu kendisine özgün ironi temelli teknikler nelerdir? O halde Camus'nün üslubunda sıkça başvurduğu birçok hiciv tekniği bu şekilde karşımıza çıkmaz mı? İstiare aracılığıyla “ayna” kavramı Albert Camus'de adeta bir katalizör rolü görmektedir. Bu sayede ayna teması birçok görselliği ve diğer muhtelif temaları da bünyesinde barındırarak gerçek bir anlatımı ortaya çıkarır. Çok yönlü bu tema; öyküleme sanatı, psikanaliz, felsefe gibi muhtelif açılardan ve estetik bakımdan da değer kazanır. Çalışmamızda tüm bu sorulara cevap aranmaya çalışılmış ve bu sayede Camus'nün çok fazla incelenmeyen ironik dili de ön plana çıkarılmıştır.

<sup>1</sup> Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü. [mdemirkan@marmara.edu.tr](mailto:mdemirkan@marmara.edu.tr)

<sup>2</sup> Okt., Namık Kemal Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu. [fdikmen@nku.edu.tr](mailto:fdikmen@nku.edu.tr)

<sup>3</sup> Okt., Erzincan Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu. [sevincakdogan@gmail.com](mailto:sevincakdogan@gmail.com)

<sup>4</sup> Okt., Erzincan Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Koordinatörlüğü. [emoss1986@hotmail.com](mailto:emoss1986@hotmail.com)

**Anahtar Sözcükler:** Camus, Ayna, İroni Sanati, İroni Algısı.

«Quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation [...] Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir<sup>5</sup>» (Camus, 1956, pp. 145-146).

## **Introduction**

Jusqu'à présent de nombreuses études ont été réalisées au sujet des œuvres de Camus. En revanche, deux caractéristiques primordiales ont souvent été négligées par les chercheurs: l'ironisation et ses enjeux. Ces thèmes méritent bien d'être analysés dans le but de mieux concevoir les œuvres littéraires; particulièrement comme celles de Camus dans lesquelles on trouve des registres ironiques et contrastés.

Dans *La Chute* de Camus, on découvre apparaître son écriture ironique. Mais de quoi et à qui on parle dans ce livre? L'objectif de ce travail visera justement à trouver et démontrer «Comment et pourquoi le micro thème 'miroir' peut devenir l'axe principal d'une narration?», étant donné que l'histoire est basée sur une chute physique; celle du suicide d'une jeune femme. Ce suicide entraîne la chute morale et sociale de Clamence qu'il accuse «lui-même» à travers autrui. Dans cet œuvre de Camus, on voit se manifester un jeu de miroirs dans lequel Clamence juge son être et parallèlement critique sa faute.

Par le jeu des métaphores en effet, le miroir semble jouer pour Camus le rôle d'un catalyseur, il devient peu à peu le centre d'un réseau d'images et de thèmes qui favorise autour de lui la constitution d'une véritable narration.

### **1. Le thème miroir**

#### **1.1. L'historique du miroir**

On peut rencontrer le recours aux miroirs aussi bien dans les contes que dans les mythes. Les philosophes de l'Antiquité se sont intéressés aussi aux miroirs. Platon leur reproche de présenter une image irréaliste de la nature, une illusion. Sénèque lui, comme Socrate, reconnaît que le miroir est un excellent instrument pour s'observer soi-même.

Le miroir devient aussi l'une des métaphores importantes dans les œuvres des mystiques musulmans: Mevlana, Hacı Bektaşî Veli, Yunus Emre etc. Plus ou moins, dans les œuvres de chaque écrivain et philosophe mystique, la métaphore de miroir tient une place dominante. Selon la croyance indienne du sacré Vedik, on signale également que tout ce monde n'est qu'un maya c'est-à-dire une sorte du miroir géant. Les miroirs ont été inventés pour que l'homme puisse se connaître lui-même.

#### **1.2 La définition du miroir**

Le *Dictionnaire des symboles* signale justement que le miroir est l'ultime symbole même du symbolisme. Le miroir a deux fonctions différentes: le miroir est d'abord un instrument de vision indirecte, qui permet à l'homme de voir ce

---

<sup>5</sup> Camus, A. (1956). *La Chute*. Toutes les références au texte renvoient à cette édition.

qu'il ne peut pas observer directement; le miroir est ensuite un instrument de la connaissance de soi, permettant à l'homme de voir qui il est et, partant de là, ce qu'il doit faire.

Lorsque l'on évoque le lexique «miroir» on pense immédiatement aux palais des miroirs. Il existe plusieurs variantes de miroirs: à commencer par le miroir de poche, en passant le miroir mural, la psyché jusqu'au miroir d'ameublement.

Selon ses fonctions, il peut être déformant, grossissant, sphérique, concave ou convergent, convexe ou divergent, hyperbolique, parabolique comme dans les parcs d'attractions. Il peut être aussi bien fascinant que trompeur et piégeant.

On dit souvent que les yeux sont le miroir de l'âme. Corneille souligne que le théâtre en France est le miroir des lois et des coutumes. Tout le monde dit y compris Stendhal, Sartre que le roman est un miroir. Comme l'écrit Gaston Bachelard, «Les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique» (Bachelard, 1993, p. 32).

Le miroir retient l'attention de Camus dont la démarche, plus intellectuelle, a pour principal objet d'interroger le mystère de l'acte d'écriture et de narration.

Bien avant Albert Camus le miroir a toujours fasciné l'imaginaire des écrivains parce qu'il est capable de refléter la vérité bonne ou mauvaise à apprendre.

Baudelaire est sans doute, dans la littérature française, le premier de ces magiciens du verbe qui ait essayé délibérément de réfléchir sur le langage poétique et de se réfléchir dans le langage comme dans le monde qui l'entoure. Il n'est donc pas étonnant que le miroir soit un des mots privilégiés des *Fleurs du Mal*. Essayons de rappeler les deux derniers vers de *La Musique*:

...

D'autres fois, calme plat, grand miroir De mon désespoir!

Essayons encore de rappeler le début de L'Homme et ta Mer:

Homme libre, toujours tu chériras la mer! La mer est ton miroir

### **1.3. La portée sémantique de l'image de miroir**

Pourquoi donc les miroirs sont des outils si importants? Quelle est la portée sémantique de l'utilisation de cette métaphore dans un récit? Comment et pourquoi ce micro-thème peut devenir l'axe principal d'une narration?

Lorsque le personnage de Camus regarde le miroir pour découvrir son univers intérieur ce geste banal prend alors une dimension ontologique, philosophique, éthique et existentialiste. C'est ainsi que le miroir, objet de superficialité par excellence, lui permet d'atteindre les profondeurs de sa conscience.

Cependant, l'objet miroir ne dit la vérité qu'à celui qui ne triche pas. Il fabule avec celui qui fabule et devient aveugle devant celui qui ne veut pas voir la vérité. En fait, aucun miroir n'est ni innocent ni objectif puisque celui-ci permet de voir ce que le plus profondément l'homme ou la femme désire voir.

#### **1.4. Le stade du miroir: J. Lacan**

Le personnage de Clamence n'est plus un enfant qui entre 6 et 18 mois «reconnaît son image dans le miroir comme telle» (Lacan, 1966, pp. 89-90), mais on ressent que progressivement il traverse une période d'articulation de la structure du sujet.

Clamence traverse un stade critique puisque le miroir ne reflète plus les images idylliques reflétées dans les regards de la mère-miroir (Lacan, 1966). Par les flèches des critiques de ses amis, il est blessé dans le for intérieur de son narcissisme et il vit une dislocation de la personnalité. Ses comportements bizarres et ses angoisses sont les syndromes de cette peur de dislocation identitaire. Stolorow et Lachmann (1980) nomme ces symptômes pathologiques comme «les conséquences de la dislocation». Dans la Psychiatrie, il s'agit alors d'un signe du miroir puisque l'on constate chez Clamence un symptôme schizophrénique qui est justement lié à une longue contemplation de sa propre image dans les miroirs. Ce personnage est en train de vivre un sentiment d'altération et de dépersonnalisation.

#### **1.5. Le miroir dans les films**

Comme dans les films fantastiques, l'espace habité par Clamence se métamorphose en topos hanté et ce personnage ne sait plus d'où viennent les ricanements du rire et tout devient suspect et mystérieux autour de lui. En vérité, ce qui recherche n'est pas autre que lui-même. En fait, c'est le miroir qui rend visible pour lui ce qui restait jusqu'alors invisible. Le miroir devient alors une métaphore de l'ironie qui permet de répercuter l'inconscient de la personnalité de ce personnage. Le miroir se sert de fonction de clé pour entrer par une porte énigmatique pour découvrir l'univers obscur de Clamence. Sabine Melchior-Bonnet signale justement dans son *Histoire du miroir*:

«L'homme s'adosse au reflet pour édifier sa vérité. Le miroir libère un espace de jeu entre le visible et l'invisible, entre le rêve et le réel grâce auquel le sujet prend sa mesure en se projetant dans des images et des fictions dont il maîtrise le dévoilement» (Melchior-Bonnet, 1994, p. 183).

Le miroir a une telle fonction dans le film des *Liaisons dangereuses* qu'il sert même à dévoiler, démasquer l'aspect inconnu et caché de Marquise de Merteuil. Dans ce film, dès la première scène, nous voyons Marquise de Merteuil qui est en train de se maquiller devant un miroir. À la fin du film, nous la voyons effacer son maquillage devant un miroir puisque toutes ses intrigues sont dévoilées et ainsi elle perd toutes ses armes et tous ses masques.

### **2. Le miroir dans *La Chute***

#### **2.1. Le miroir comme titre**

*La Chute*, sur le titre de laquelle Camus avait longtemps hésité. «Le Pilon, Un puritain de notre temps ou Un héros de notre temps, le Cri, L'Ordre du jour» étaient parmi les éventuels titres de cet ouvrage. Ce qui est intéressant son ami Jean Bloch-Michel avait même proposé «Le Miroir» comme son titre favori. Il

retient finalement la proposition de Roger Martin du Gard, et le titre «La Chute» était retenu.

## 2.2. La métaphore «Miroir»: micro-thème organisateur

Le miroir de Clamence est une métaphore centrale dans le récit. Au début du récit nous apprenons que Clamence a une glace dans son appartement: pour se regarder. Une fois cité, ce miroir fonctionnel n'est plus cité jusqu'à la fin du récit. Sur les deux occurrences de ce miroir (une fois «glace» une fois «miroir») dans le récit, la seule fois où Clamence se regarde dans la glace, il n'est pas dans un état proche de la normalité: «après tout, j'avais un dossier à étudier. Je me rendis dans la salle de bains pour boire un verre d'eau. Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double...» (Camus, 1956, p. 43).

Cette brève exposition introductive vise à démontrer le modèle premier du jeu de reflets en opération dans ce récit. En effet, il paraît certain que le micro-thème de miroir devient un élément central autour duquel s'articule l'ensemble du récit de Camus.

C'est encore l'image du miroir que Camus a présenté à l'esprit lorsqu'il veut définir l'absurde :

«L'absurde c'est l'homme tragique devant un miroir (Caligula). Il n'est donc pas seul. Il a le germe d'une satisfaction ou d'une complaisance. Maintenant il faut supprimer le miroir» (Camus, 1964, p. 43).

Par conséquent, le miroir devient un outil nécessaire pour faire fonctionner le moi ironique afin de révéler les absurdités de ce monde. Dans La chute de Camus, il existe donc tout un récit polyphonique et polysémique à lire et à analyser à partir du micro-thème «miroir».

## 2.3. Le langage comme miroir

Les mots sont, chacun à sa manière, autant de petits miroirs, de diamants à facettes qui retrouvent seulement la plénitude de leur sens dans la mesure où ils se reflètent dans tous les autres. Car au-delà des mots il y a les choses, et les êtres. Selon Camus le langage est un excellent miroir dans lequel l'auteur peut déchiffrer le monde puisque les mots ne sont pas des images par eux-mêmes, mais qu'ils renvoient l'image des autres choses. De surcroît, lorsqu'il s'agit des figures littéraires, celles-ci sont justement ce passage, ce transfert d'une réalité d'un certain ordre à une réalité d'un autre ordre, par l'intermédiaire du mot qui joue pleinement son rôle de miroir. Ce n'est donc pas un hasard si Camus recourt abondamment dans ce récit aux procédés métaphoriques. Comme Baudelaire, parlant du calme plat de la mer, qui dit: «Grand miroir de mon désespoir», sans doute Camus identifie les images aquatiques à un miroir, pour garantir le passage métaphorique d'un univers à l'autre.

*Le Traité du Narcisse d'André Gide* nous éclaire parfaitement à ce propos puisque Gide signale que les Vérités demeurent derrière les Formes Symboles et que tout phénomène est le Symbole d'une Vérité.

«... L'auteur devine à travers chaque chose — et une seule lui suffit, symbole, pour révéler son archétype...

Car l'œuvre d'art est un cristal (miroir) — paradis partiel où l'Idée refléurit en sa pureté supérieure...» (Gide, 2008, pp. 13-14).

Claudiel ne soulignait-il pas justement déjà la même chose dans la Catastrophe d'Igitur:

«Nous savons par l'écriture que nous sommes un certain commencement de la créature, que nous voyons toutes choses en énigme, et comme dans un miroir (...), que le monde est un livre écrit au dedans et au dehors (...) et que les choses visibles sont faites pour nous amener à la connaissance des choses invisibles» (Claudel, 1963, s. 139).

Du même coup le mot-miroir devient le symbole-type, le symbole par excellence. Plus encore: Camus en tant qu'auteur devient lui-même à son tour un miroir, qui réfléchit à sa manière le monde.

#### **2.4. L'auteur-miroir**

De même le parchemin devient une sorte de miroir pour les peintres, de même le papier devient une sorte de miroir pour l'écrivain afin de mirer son art.

Camus aussi en tant qu'auteur, entretient une relation importante avec le miroir dans la mesure où il veut être la conscience réfléchissante de la société.

Ainsi le miroir, qui était pour nous jusqu'ici la clef de toute métaphore, l'instrument des correspondances, se révèle maintenant, dans un deuxième temps, comme *L'outil de la pensée analogique*, selon laquelle, tout phénomène est le symbole d'une vérité. C'est ainsi que de métaphore le mot passe au symbole.

Henri de Régnier confirme en ces termes cette transformation vivante entre l'idée et le mot:

Le symbole est le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent par l'image et la métaphore, comprennent l'emblème et l'allégorie. Il est la plus parfaite et la plus complète figuration de l'Idée (De Régnier, 1901, p. 333).

L'âme est semblable à une vitre, disait déjà saint Jean de la Croix. Le vrai écrivain aussi.

#### **2.5. Le vrai miroir: les yeux des autres**

Certes nous savions depuis longtemps que les yeux des autres étaient des miroirs. Mais Camus a repris cette métaphore à son compte avec une puissance de suggestion philosophique, morale et psychologique.

La vie en société oblige ainsi Clamence à soigner son apparence et ses façons de se comporter avec les autres. Il ne peut pas faire tout ce qu'il a envie de faire, et une multitude de règles de conduite régissent sa vie. Cette nécessité de plaire aux autres devient un jeu de miroir valorisant pour lui.

C'est donc le miroir de l'autre qui le pousse à se comporter ainsi. Le problème vient du fait que Clamence a tendance à se définir par autre chose que lui, par

un détail, par exemple par son emploi: «je suis un ancien avocat». Certains se définissent par leurs croyances comme Sartre et ses amis: «je suis existentialiste», «je suis révolutionnaire», «je suis athé». D'autres emploient des formules plus réductrices encore: «je suis résistant».

À force de copier les autres, Clamence en vient à ne plus être lui-même. Il ne lui reste rien de lui. Lorsqu'il s'observe devant le miroir ses yeux le trahissent parfois:

«Je ne suis plus moi, semblent-ils dire. Je me suis perdu. Je ne suis plus rien. J'ai peur. Je suis devenue les autres». Comme quelqu'un, par exemple, qui gesticule dans une cabine téléphonique et on ne perçoit pas le sens de ses gestes ou comme un miroir qui nous renvoie un jour une figure d'étranger (Camus, 1942, p. 108).

## **2.6. Un autoportrait oxymorique: miroir déformant**

*La Chute* est considérée comme l'œuvre la plus personnelle de Camus. À travers l'autoportrait que Clamence dessine par bribes, de lui-même, nous retrouvons certains traits similaires à ceux de Camus:

«Par la taille, les épaules et ce visage dont on m'a souvent dit qu'il était farouche, j'aurais plutôt l'air d'un joueur de rugby, n'est-ce pas? (Camus, 1956, pp. 13-14)

«Les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre, que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent (p. 93).

À plusieurs reprises, Camus avait aussi souffert de la tuberculose :

«Les poumons tuberculeux guérissent en se desséchant...» (p. 113)

Par les termes «Les «illustres contemporains» (p. 146), des «athées de bistrot» se réunissant dans «les cafés spécialisés» (p. 98), Camus fait une allusion sarcastique à Sartre et ses amis existentialistes.

En octobre 1954, à une des époques les plus noires de son existence, Albert Camus visita la Hollande. Par conséquent l'autoportrait devient un miroir où l'auditeur reconnaît son propre visage. La culpabilité de l'individu est convertie en culpabilité universelle qui inclut tous les hommes. Ou comme le dit Clamence, il s'agit à chaque fois de «mettre tout le monde dans le bain pour avoir de droit de se sécher soi-même au soleil» (p. 145).

## **2.7. Le miroir du Narcisse Clamence: un miroir punisseur**

L'histoire de la méchante marâtre de Blanche-Neige et de l'usage qu'elle fait d'un miroir magique est bien connue par nous tous. L'attitude de la reine devant son miroir nous rappelle à la fois le vieux thème de Narcisse, mais aussi le comportement narcissique de Clamence qui interroge le miroir. Ces deux personnages souffrent de l'excès de leur propre narcissisme. La reine meurt finalement de son propre narcissisme alors que Clamence le sert comme un instrument de l'auto-ironisation afin de voir mieux ses défauts.

Clamence comme Narcisse subira le même sort puisqu'il est épris aussi de ses illusions idylliques. Il sera obsédé par son propre image et les miroirs seront son

ultime punisseur. Le moyen utilisé dans la punition est une source d'eau, autrement dit une sorte de miroir.

Beaucoup de traits rapprochent Clamence de Narcisse: un grand orgueil, le masque, le jeu, la séduction et l'amour de soi, la même élégance, le même raffinement dans l'être.

### **2.8. Paris: topos de la prise de conscience ironique**

D'abord, il faut étudier Paris qui représente le passé de Jean-Baptiste Clamence. À l'en croire, trois ans auparavant, sur le pont Royal, il rentrait chez lui, un peu après minuit. Il entend un bruit mais il ne se retourne pas. Il laisse une jeune femme se jeter dans la Seine et se noyer sans tenter de faire le moindre geste pour la sauver. Dès lors, tout ce qui rappelle l'eau l'obsède: la Seine, les quais et les ponts. Paris se réduit pour lui à ces images aquatiques. De surcroît, c'est sur un autre pont, le pont des Arts, qu'il commence à entendre pour la première fois le rire qui a bouleversé tout dans sa vie. La prise de conscience ironique de sa duplicité doit sûrement dater de cet instant.

Depuis la nuit où il a commencé à entendre soudain le rire, il est conscient qu'il n'est rien d'autre qu'un menteur, un coupable et peureux. Dès ce moment il fuira cette ville, en abandonnant son nom et sa profession, pour s'exiler en Hollande, mais comme dans le poème de V. Hugo, l'œil coupable le suivra partout où il va.

### **2.9. Hollande: topos d'un miroir négatif**

Pourquoi Clamence choisit-il aussi cette capitale des métaphores aquatiques comme Paris?

Le narrateur justifie lui-même ainsi la raison de ce choix:

«Le hasard, la commodité, l'ironie et la nécessité aussi d'une certaine mortification, m'ont fait choisir une capitale d'eaux et de brumes» (Camus, 1956, p. 144)

Cette «capitale d'eaux et de brumes» présente des ressemblances bien fortes avec l'image de Paris nocturne, pluvieuse. Il existe également une correspondance analogique entre ce premier topo philosophique et, la Hollande où Descartes résida aussi.

À Amsterdam, Clamence choisit d'habiter le quartier juif, «sur les lieux d'un des plus grands crimes de l'histoire» (p. 15). Bien qu'elle soit une belle ville Amsterdam, ville de canaux «concentriques» ressemble à L'Enfer de Dante. Ce n'est pas pour rien que Clamence se réfère à cette intertexte littéraire: «Ici, nous sommes dans le dernier cercle, le cercle des ...» (p. 18) Dans *L'Enfer* de Dante, le dernier cercle est celui des traîtres: Judas, Brutus, et Satan. Si Clamence choisit donc cette ville c'est parce que ce paysage reflète parfaitement son être comme un miroir.

Par ses couleurs gris, ses odeurs insupportables tout ce paysage constitue ce que nous appellerons le miroir négatif.

### **2.10. La Grèce, La Sicile: topos du miroir positif**

Cette Hollande mythique lui rappelle le troisième paysage de *La Chute*: la Sicile. Clamence signale ainsi son attachement à cette île magnifique «Ce que j'aime le plus au monde, c'est la Sicile» (p. 48).

La Sicile, comme Java et comme la Grèce, est le paysage positif aussi bien pour Camus que pour son personnage. Ce troisième paysage philosophique reflète l'innocence et la pureté.

Finalement, le paysage selon l'endroit peut devenir aussi bien un miroir positif qu'un miroir négatif. Tout dépend de l'état d'âme dans lequel le personnage se trouve.

### **2.11. L'eau amère et douce: miroir positif et miroir négatif de la conscience**

Ce n'est pas par hasard si les eaux figées et statiques des canaux d'Amsterdam sont comparées à un miroir par Jean-Luc Jaunet: «Leur surface plane a toutefois beaucoup à voir avec le miroir, et il est vrai que le discours du personnage marque une certaine complaisance dans l'auto-observation, une propension au narcissisme, qui entrent d'ailleurs dans le projet de Clamence» (Jaunet, 1997, s. 41).

Les trois paysages philosophiques étudiés dans *La Chute* ont un élément commun : l'eau.

Enfin, le verre d'eau, qui doit calmer le malaise de Clamence, lui rappelle au contraire l'eau de la Seine. Par un effet de miroir, ce verre d'eau reflète l'épisode du pont des Arts. De surcroît, il lui rappelle en cascade toutes les fautes commises : d'abord la noyade de la jeune femme dans le fleuve et puis l'eau dont Clamence a privé un agonisant, dans le camp d'internement, et dernièrement elle devient la métaphore essentielle de cette narration. Tous ces souvenirs significatifs remémorés déclenchent la formation du moi ironique chez Clamence et par la même occasion le commencement de sa chute.

Jean-Baptiste, le saint patron de Clamence avait baptisé le Christ dans les eaux du Jourdain. Il s'agissait alors d'un rite de purification et de renouveau, le baptême de Jean vise une purification morale. Au contraire, pour le faux prophète qu'est Clamence l'eau a été l'instrument de sa chute, de sa séparation hors de toute communauté, de sa solitude totale. D'abord c'est dans l'eau de la Seine qu'il laisse se noyer la jeune femme inconnue. Ensuite c'est dans l'eau de l'océan qu'il aperçoit, depuis le pont d'un transatlantique, un débris, point noir qui le fait tout de suite songer à un noyé. C'est encore l'eau qu'il refuse dans le camp de concentration à son camarade agonisant, anticipant ainsi sa mort. Finalement, pour ce personnage coupable, les canaux d'Amsterdam symbolisent une sorte de «bénitier immense», rempli de «l'eau amère de [son] baptême» (Camus, 1956, p. 115).

On voit à tel point l'eau reflète l'image de la faute de ce Judas. L'eau et la nuit deviennent à chaque fois des déclencheurs de crise d'ironie chez Clamence.

Bachelard souligne justement que l'eau est «*le grand puits de l'être*» (Bachelard, 1960, p. 98).

Le miroir positif est donc la métaphore de la vie alors que le miroir négatif est la métaphore de la mort et de la chute.

### **2.12. Le miroir aquatique et le discours fluide de l'avocat**

On constate dans la confession de Clamence une liquidité et une fluidité incontestable qui sont soulignées à plusieurs endroits du livre, à travers des métaphores faisant justement appel au miroir aquatique. Cette aisance et cette abondance dans le propos semblent d'ailleurs provenir de l'ancienne pratique professionnelle de l'avocat: «Mais c'est le trop-plein; dès que j'ouvre la bouche, les phrases coulent» (Camus, 1956, p. 16).

Les phrases «coulent», effectivement, et la syntaxe se fait souple et serpentine, pour mieux accueillir la pensée et mieux retenir l'intérêt de l'interlocuteur. Clamence avoue une faiblesse pour le beau langage. C'est un reproche qui était fait par Sartre à Camus.

### **2.13. Le miroir aquatique et l'organisation du récit**

L'organisation du récit est d'abord liée au thème de l'eau. Cette métaphore courante est abondamment exploitée par Camus. L'eau favorise les rêveries faciles. Comme le souligne Gaston Bachelard;

Il faut une âme bien troublée pour se tromper vraiment aux mirages de la rivière. Ces doux fantômes de l'eau sont liés d'habitude aux illusions factices d'une imagination amusée, d'une imagination qui veut s'amuser... Les poètes secondaires en abusent (1960, p. 29).

Le support de l'eau devient pour l'auteur une métaphore importante de miroir dans le récit. Le discours de Camus fait surtout jouer, de manière plus ou moins implicite, les valeurs symboliques de l'eau pour signifier au-delà des mots. Partant des eaux brouillées d'Amsterdam, il met aussi en place un paradigme aquatique, plus large et plus diffus, qui de Java à Paris, en passant par Tripoli et une croisière sur l'Atlantique, associe l'élément eau à la révélation de la duplicité et, d'une certaine manière, à l'instauration de «*l'ère du soupçon*» (Jaunet, 1997, p. 37). Ce sont ces mises en question très particulières que nous souhaiterions interroger.

Par cet effet de mise en miroir, tous les éléments narratifs rapprochent ainsi des épisodes très éloignés dans l'espace et le temps et contribuent par là-même très largement à la construction du récit. Il y a eu un voyage de jeunesse à l'île de Java (Camus, 1956, p. 49), une navigation heureuse dans l'archipel grec (p. 103), la détention au camp de Tripoli (pp. 129-133), la noyée non secourue à Paris (pp. 74-75), le rire sur la Seine (pp. 41-43), la croisière gâchée (pp. 114-115), et c'est maintenant Amsterdam, «un petit espace de maisons et d'eaux, cerné par des brumes...» (pp. 16-17).

Finalement ces miroirs aquatiques ne servent pas seulement à refléter un sens moral, social, philosophique et religieux mais surtout ils servent à organiser le récit.

### 3. Le miroir et le moi ironique

#### 3.1. Le miroir et son allusion intertextuelle au moi ironique

Le récit de Camus, pour satisfaire à la nécessité tacite de références, donne à déceler une reproduction du récit du célèbre Charles Baudelaire mis en abyme.

Mais, plus souvent, le miroir laisse Clamence comme Baudelaire face à face avec lui-même. Au lieu de voir dans les yeux le reflet du ciel, il voit alors dans le ciel le reflet de l'enfer.

L'auto-délectation de ce que Baudelaire nomme l'Ironie, cette mégère dont parle L'Héautontimorouménos:

«Je suis le sinistre miroir

Où la mégère se regarde».

Ici, comme dans *l'Irrémédiable*, l'inversion est consommée: le poète s'identifie avec le miroir, en un tête-à-tête diabolique d'où il ne sortira plus:

Tête-à-tête sombre et limpide Qu'un cœur devenu son miroir ! Puits de Vérité,  
clair et noir, Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal, Flambeau des grâces sataniques, Soulagement et  
gloire uniques, — La conscience dans le Mal !

Selon la critique, le sadisme se retourne alors en masochisme grâce à l'intervention de l'ironie. Tandis que la mégère se regarde, le poète devient alors lui-même le miroir; «Je suis le sinistre miroir où la mégère se regarde» Pour Starobinski, l'Ironie qui devient justement cette mégère, symboliserait le seul alter ego possible de l'auteur.

#### 3.2. Le miroir actif: la naissance du moi ironique

Le miroir peut avoir un rôle actif. Lorsqu'il montre et communique l'image reçue à ces autres miroirs tournés vers lui qui sont prêts à en accueillir et à en élaborer l'empreinte. Tout d'abord, en observant, dans la glace, que son sourire est double, Clamence prend conscience de sa duplicité. «Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double...» (Camus, 1956, p. 43). Jusque à ce moment-là, ravi de son existence, confiant en lui, Clamence n'avait pas éprouvé le besoin de porter un regard critique sur lui-même. Suite à l'expérience du miroir, il commence à douter de tout et, depuis ce jour-là, le sentiment de la duplicité et de la culpabilité ne le quitteront plus. Il voit maintenant le profond décalage entre l'image que Clamence a eue de lui-même, et qu'il a donnée aux autres, et l'image véritable de ce qu'il est. Mais, avant même de découvrir distinctement la duplicité de sa personnalité, Clamence aperçoit tout d'abord la duplicité de son sourire. Le premier volet de son sourire sert à le rassurer, le deuxième volet est le symptôme de son moi ironique en naissance. Celui-ci a pour fonction du mécanisme de l'auto-critique. En effet ce sourire double symbolise la première chute sérieuse que subit Clamence. Par

ailleurs, ce passage de *La Chute* fait une curieuse allusion intertextuelle au passage de *L'Étranger*<sup>6</sup>. Meursault est en prison:

«Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste».

Tout comme pour Clamence, cet épisode marque une prise de conscience de la part de Meursault, qui découvre l'absurdité du monde. Mais, à la différence de Clamence, Meursault ne devient pas un juge impitoyable de sa propre vie. Meursault a certes commis un meurtre, mais il sait qu'il est innocent alors que Clamence découvre qu'il est coupable comme l'ensemble de l'humanité toute entière.

### 3.3. Le rire et le miroir de la conscience

Depuis le syndrome de rire, les images de vide, de mort commencent à remplacer les images de vie: il était «riche», il n'a plus «rien» (Camus, 1956, p. 14), plus qu'une chambre vide: «le strict nécessaire, net et vernis comme un cercueil» (p. 127). «Jamais rassasié, toujours comblé» (p. 34), il ressent maintenant comme une «sorte de privation» (p. 105). Non seulement le rire le poursuit mais aussi le cri résonne sans cesse dans son esprit, le guette partout, le déstabilise à tel point que l'homme qui aimait «se tenir debout» (p. 22) reçoit son hôte, couché. Malade d'angoisse, il soigne sa fièvre au genièvre, «seule lueur dans les ténèbres» (p. 16). Lui qui savait si bien planer est étouffé par les brumes de la Hollande, les flocons de neige, les blanches colombes et «leur épaisse couche de plumes» (p. 151). Nous assistons ainsi à la chute fulgurante de ce personnage.

C'est le phénomène du rire qui bouleverse sa vie en inversant tous ses repères sociaux, mais ce rire qui n'est pas n'importe quel rire crée la conscience critique du moi ironique. Venu de nulle part, ce symptôme éclate soudain derrière lui, il le surprend alors qu'il se considère au zénith de sa vie sociale. Les échos de ce rire vont le poursuivre en permanence tout au long de sa vie. Ce syndrome symbolise le miroir réfléchissant de la conscience de Clamence: «jusque-là le rire a continué de flotter autour de moi». Ce syndrome de rire symbolise aussi l'expression d'une partie de l'innocence de l'enfance de J.-B. Clamence. Si ce miroir blesse J.-B. Clamence c'est parce qu'il représente la partie de lui-même qu'il croyait disparue depuis toujours.

C'est encore ce miroir de ce rire «qui remettait les chose en place» (p. 43) qui déclenche le retour de la mémoire. Le miroir de ce rire devient alors un agent de l'évolution psychologique du héros.

Le miroir est donc la représentation symbolique du moi ironique qui entretient une relation conflictuelle avec le personnage lui-même puisque ce rire-miroir ne cesse de tourmenter Clamence comme le ferait sa surconscience. Cela nous

---

<sup>6</sup> La fin du deuxième chapitre de la seconde partie.

permet de supposer que le héros commence à s'émanciper de son autorité morale comme si dans ce miroir, Clamence reconnaissait l'autorité du moi ironique. C'est la raison pour laquelle cet épisode n'est pas seulement important pour l'organisation narrative du récit mais surtout l'existence de ce personnage. C'est ce dernier incident qui lui révèle la notion de chute personnelle: «mon rêve n'avait pas résisté à l'épreuve des faits» (p. 59). Surtout c'est cet événement qui lui permet de voir sa vie selon un nouvel angle perceptif déstabilisé de son «vaste sentiment de puissance [...] d'achèvement» (p. 42). C'est à ce moment-là que «l'univers entier se mit alors à rire autour de moi» (p. 86).

Une fois qu'il a découvert que sa façon de s'occuper des autres — aveugles, enterrements, justice — n'était qu'une quête de la sympathie d'autrui, d'un miroir qui lui renvoie une image parfaite de lui, il va tenter d'abord de «faire appel à son pouvoir d'oubli». Mais les divertissements comme l'alcool et le sexe ne font pas taire les rires et il faut qu'il s'écarte de la société des hommes.

L'exercice de la dérision des autres et ensuite la autodérision conduisent J.-B. Clamence à mettre en doute certains des éléments fondamentaux de son existence. C'est de là que prend sa source le métier de juge-pénitent: «les gens se dépêchent alors de juger pour ne pas l'être eux-mêmes» (p. 86).

### **3.4. Le miroir du moi ironique et la lucidité**

Le trajet parcouru moralement de Clamence peut être comparé à celui d'une conscience d'un parfait ironiste, car son métier juge-pénitent est une profession idéale pour lui permettre de parcourir cette aventure psychanalytique. Les forces qui fonctionnent dans son for intérieur présentent les caractéristiques du moi ironique, prennent facilement la forme d'une métaphore et de l'allégorie des mécanismes de défenses intérieures de la psychologie de Freud. Le rire métaphorise alors une aventure plus générale que le sentiment de culpabilité et les remords; il cristallise l'inquiétude, l'angoisse ontologique. Ce n'est donc pas par hasard que Clamence trouve une similitude entre l'institution catholique de la confession et une «blanchisserie». Le moi ironique sert ainsi à blanchir Clamence par le self-service de ses confessions.

S'il renverse toutes ces valeurs, c'est que Clamence devient lucide et il commence à se voir à travers le miroir de son moi ironique. Ce rire, dont on ne sait s'il a réellement résonné, s'il relève de la métaphore ou du fantasme, a contraint l'avocat — sûr de lui et satisfait jusque-là du moindre de ses gestes — à soudain douter de lui, à opérer un retour sur sa vie, à découvrir son propre égoïsme, sa vanité, son narcissisme, son indifférence à autrui, sa volonté de puissance et, pour finir, sa lâcheté. Ce rire a conduit Clamence, par le regard en arrière grâce au miroir de sa mémoire vers une lucidité dont Maurice Blanchot dit, dans le très bel article qu'il a consacré à l'ouvrage, qu'elle «ne permet pas de régner longtemps innocent».

### **3.5. Le miroir philosophique et la connaissance de soi**

Ce miroir philosophique ne cesse de bouleverser Clamence comme le ferait sa surconscience. Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser que le héros

s'émancipe de son autorité morale comme si dans ce miroir, Clamence reconnaissait l'autorité du moi ironique.

Sa démarche morale nous rappelle le «gai savoir» nietzschéen. Sa façon de tout remettre cause une démarche nietzschéenne. Ce rire-miroir de la lucidité, de la conscience claire, ce rire salvateur et «correcteur» est également la métaphore nietzschéenne du refus de moralisme: le tout premier texte du *Gai Savoir* affirme la toute-puissance de ce rire grec, qui tourne en dérision les faux-semblants de l'«éternelle comédie l'existence» (Nietzsche, 1989, p. 39). Cet éclat de la conscience conduit effectivement, au-delà des limites de la morale, sur le périlleux chemin de connaissance de soi. Ce rire issu de la nature, qui remettait les choses en place contraint un peu plus tard le narrateur à observer son reflet: «Mon image souriait de la glace, mais il me sembla que mon sourire était double» (Camus, 1956, p. 43). Commence alors l'interrogation sur cet autre qui, souterrainement, gère le Moi, et qui fabrique les illusions de sa vertu: «... j'ai longtemps erré. Il a fallu d'abord que ce rire perpétue et les rieurs, m'apprirent à voir plus clair en moi, à découvrir que je n'étais pas simple» (p. 83).

C'est ainsi que ce constant travail de sappe de Clamence mine chaque vertu «indiscutable» aux yeux des hommes. Par conséquent la modestie n'est-elle qu'une «*fracassante discrétion*» destinée à servir la vanité (p. 53); la déploration de la mort d'un ami une autre façon d'aimer sa propre émotion (p. 37); l'abandon d'une maîtresse, un moyen de vérifier son pouvoir de fascination érotique (p. 67); faire la charité, une manière d'escamoter la générosité (p. 121); se confesser, l'art suprême de mentir et surtout de ne rien dire (p. 126); «s'accabler soi-même» une garantie d'«avoir le droit de juger les autres» (p. 144).

Comme Nietzsche dans *La Généalogie de la morale*, Clamence démontre que le moralisme a inventé les vertus, non pour servir un idéal, mais pour fonder un terrible pouvoir spirituel. L'avocat compatissant qu'était Clamence au temps de sa splendeur morale rêvait d'asservir autrui par les services rendus. Sa conscience du Bien et de la charité était une garantie de sa supériorité absolue.

Ainsi Camus a-t-il fait de Clamence un personnage stratégique, conçu pour modifier les valeurs.

### **Conclusion**

Par le jeu des métaphores en effet, le miroir semble jouer pour Camus le rôle d'un catalyseur, il devient peu à peu le centre d'un réseau d'images et de thèmes qui favorise autour de lui la constitution d'une véritable narration.

Le miroir est un «outil de création esthétique» qui se manifeste par les reflets, les visions, les angles de vue, le regard de soi et sur soi qu'il offre. Pour Sabine Melchior-Bonnet, le reflet «déréalise le spectacle, et, à travers lui, le désir s'autorise à s'exprimer parce qu'il ne craint plus la sanction du réel. Il fait surgir une vérité délestée du poids de la sanction du réelle» (Melchior-Bonnet, 1994, p. 230).

Tous ces exemples démontrent que le micro-thème de miroir devient une sorte de base de l'écriture et de la narration de Camus. Ce thème polyvalent obtient plusieurs valeurs à la fois esthétique, narratologique, psychanalytique et philosophique. La création littéraire apparaît ainsi aux yeux de l'auteur existentialiste comme un immense jeu de miroirs. Dès lors le miroir n'est plus seulement pour lui un simple thème, une simple image ou une simple métaphore. Il devient vraiment un véritable outil de rêve, ou, mieux, un moyen d'écriture et de narration ironiques. C'est par la vertu de ce thème organisateur que les autres mots retrouvent leur véritable signification dans ce récit.

### **BIBLIOGRAPHIE**

- Bachelard, G. (1960). *Poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- (1993). *L'Eau et les Rêves*. Paris: Le Livre de Poche.
- Camus, A. (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallmiard.
- (1956). *La Chute*. Paris: Gallimard.
- (1964). *Carnet II: janvier 1942-mars 1951*. Paris: Edition Gallimard.
- Claudel, P. (1963). *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard.
- De Régnier, H. (1901). *Figures et Caractères*. Paris: Société du Mercure de France.
- Dolto, F., et Nasio, J.-D. (1987). *L'Enfant du miroir*. Paris: Rivages.
- Gide, A. (2008). *Le Traité du Narcisse*. [Version électronique]. Édition du groupe : Ebooks libres et gratuits.
- Jaunet, J.-L. (1997). *L'eau: l'élément du soupçon*. Paris: Ouvrage Collectif, Ellipses, Edition Marketing.
- Jonsson, E. M. (2004). *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lacan, J. (1966). «*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*», *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mélançon, M. J. (1976). *Albert Camus. Analyse de sa pensée*. Fribourg: Suisse: Les Éditions Universitaires de Fribourg.
- Melchior-Bonnet, S. (1994). *Histoire du miroir*. Paris: Hachette Littératures.
- Nietzsche, F. (1989). *Le Gai Savoir*. Paris: Gallmard.
- Phay-Vakalis, S. (2001). *Le Miroir dans l'art de Manet à Richter*. Paris: L'Harmattan.
- Starobinski, J. (1989). *La Mélancolie au miroir*. Paris: Julliard.
- Stolorow, R., and Lachmann, F. (1980). *Psychoanalysis of Developmental Arrests: Theory and Treatment*. Madison CT: International Universities Press.

SYMBOLISM AND THE CONCEPT OF IRONY IN CAMUS'

*LA CHUTE*

**Abstract:** Until today, many sociological, political, existential, stylistic and psychoanalytic studies have been carried out on the works of Camus. In contrast, two essential characteristics have often been ignored by the researchers: the irony and its issues. The thing what Camus used to get even with his enemies, maybe more with himself having the role of a highly developed weapon was the ambiguity of this cynic style? Can this cynic style be against the writer? How and why the micro theme as a 'mirror' can become the main axis of a narrative? The mirror can turn into an inevitable tool to reveal cynic "me" and the absurdities of this world? Can the language be conceived as a mirror? How does the aquatic mirror effect the organization of the story? How does the cynic "me" appear in the character of Clamence? What were the preferred techniques of the writer who likes to turn everything into ridiculous? In that case, many ridiculous situations appear in the works of Camus? In effect, the mirror by means of metaphor seems to play a role of a catalyst for Camus. The mirror provides the creation of a real narrative by gradually becoming the center of a network of images and themes. Thus, this multiple meaning theme obtains many aesthetic, narratives, psychoanalytical and philosophical values at the same time. In our study, all of these questions are tried to be answered and thanks to this, Camus's underestimated ironic language is also highlighted.

**Keywords:** Camus, Mirror, Ironisation, Cynic "me".