

LA CRISE DE L'AUTORITE ENONCIATIVE DANS *LA PESTE* : ACCUEILLIR LE PARASITE AU CŒUR DE LA NOMINATION

Vivien Matisson

Université Toulouse-2 Jean Jaurès, France
vivien.matisson@ocourriel.fr

Résumé :

Cet article analyse l'hybridité des discours et les « non-coïncidences du dire » à l'œuvre dans *La Peste* d'Albert Camus. Contre le « classicisme » supposé du livre, il s'agit de percevoir les enjeux d'une crise de l'autorité énonciative qui provient d'une conception moderne de la langue. Cette dernière suppose de renoncer à la croyance en une « transparence » du signe. En nous appuyant sur les travaux de Jacqueline Authier-Revuz, nous mettons en avant quelques traits stylistiques qui prouvent la sensibilité de Camus aux dangers du fétichisme des mots et des formules qui se répandent comme une « peste langagière », au travers des personnages qui les diffusent. À partir de l'incipit qui annonce un dédoublement tonal de la voix narrative, nous poursuivons l'étude avec le personnage de Grand qui doit passer par un rituel de purification symbolique pour se débarrasser de sa fièvre linguistique. Camus joue avec les locutions, les expressions figées et les marqueurs paraverbaux pour alerter le lecteur sur la manière dont les individus façonnent leur être dans la langue. Enfin, à l'échelle de l'œuvre, la crise du sens provoquée par la peste aboutit à une nécessaire prise en charge de la violence de la nomination et de sa non-coïncidence avec le réel.

Mots-clés : *Non-coïncidences du dire, Polyphoni, Camus, Jacqueline Authier-Revuz, Imaginaire de la langue.*

Abstract :

This article explores the hybridity of discourse and the “non-coïncidences du dire” at work in *The Plague* of Albert Camus. Against the supposed “classicism” of the book, it is a question of perceiving the stakes of a crisis of the enunciative authority that comes from a modern conception of language. The latter implies renouncing the belief in a “transparency” of the sign. Drawing on the work of Jacqueline Authier-Revuz, we highlight some stylistic features that prove Camus' sensitivity to the dangers of the fetishism of words and formulas that spread like a “language plague”, through the characters who broadcast them. Starting from the incipit that announces a tonal split of the narrative voice, we continue the study with the character of Grand who must go through a ritual of symbolic purification to get rid of his language fever. Camus plays with locutions, fixed expressions and paraverbal markers to alert the reader to how individuals shape their being in the language. Finally, at the scale

of the work, the crisis of meaning provoked by the plague leads to a necessary management of the violence of the nomination and its non-coincidence with the real.

Key-words : *Non-coïncidences du dire, Polyphony, Camus, Jacqueline Authier-Revuz, Imaginary of language.*

Après la Seconde Guerre mondiale, les récits qui paraissent en France sont marqués par une crise de l'autorité énonciative (et plus largement du langage) qui se manifeste à travers une mise en évidence de l'hybridité des discours et une dénonciation appuyée de la croyance en une transparence du signe linguistique. Figure centrale de ces années, Albert Camus est souvent présenté comme un écrivain à la prose « classique », peu enclin aux expérimentations formelles et stylistiques, et soucieux de trouver une « mesure » capable d'orienter les hommes dans un monde dépourvu de sens. Nous voudrions offrir ici une image beaucoup moins lisse de l'écrivain, en insistant sur la violence rhétorique qui traverse, de façon souterraine, un des livres les plus lus de Camus : *La Peste*.

En effet, il s'agit d'analyser la manière dont Camus confronte les régimes de parole et les postures discursives, en assumant la partialité d'un « ton », plus souvent « brûlant » qu'apaisé. Son esthétique repose sur un « *principe d'incertitude linguistique* » qui déjoue les aspirations à croire dans le pouvoir de « désignation et de référence » (Morot-Sir, 1985 : 94) du langage : « [...] [N]ous ne pouvons nommer les choses que d'une façon incertaine, et nos mots ne deviennent certains qu'à partir du moment où ils ne désignent plus les choses ». (Camus, 1944 : 902) En percevant les effets de « l'hétérogénéité énonciative », en lien avec une conception de la langue, certains traits stylistiques majeurs émergent de façon évidente. Nous allons voir que *La Peste* est travaillée par la question du dialogisme et de la polyphonie, qui, depuis Bakhtine, réfute l'idée d'une unicité du sujet parlant. Ce dialogisme au fondement de l'expression humaine, que Jacqueline Authier-Revuz appelle « l'hétérogénéité constitutive » du discours, est le cadre théorique qui nous intéresse ici :

Face à la prétention — spontanée ou reconduite sur le plan théorique — du sujet à être source autonome d'un sens qu'il communique par la langue, des approches théoriques diverses ont mis à jour que toute parole est déterminée en dehors de la volonté d'un sujet, et que celui-ci « est parlé plutôt qu'il ne parle ». (Authier-Revuz, 1984 : 99)

Plus précisément, les notions de « non-coïncidence du dire » et de « non-un » (Authier-Revuz, 1995 : 236) du discours apparaissent comme essentielles pour explorer les enjeux de certaines œuvres d'après-guerre et repérer les phénomènes d'hybridité des discours, que Jacqueline Authier-Revuz désigne comme des « formes de l'hétérogénéité montrée » : « De cette hétérogénéité constitutive, condition d'existence du discours et du sens, les formes de l'hétérogénéité montrée correspondantes, sont des émergences locales, sous l'espèce des images qu'en produit en lui-même le discours ». Ces formes peuvent être réparties en quatre axes de « non-coïncidences » : « la non-coïncidence *entre les interlocuteurs*, irréductiblement singuliers l'un par rapport à l'autre », « la non-coïncidence du

discours à lui-même, qui, constitutivement déterminé et traversé par l'ailleurs, par du "déjà-dit" d'autres discours, « la non-coïncidence *entre les mots et les choses* » et « la non-coïncidence de *la langue à elle-même* ». (Authier-Revuz, 2000 : 37-38) Si l'on connaît la fortune du terme polyphonie dans les études littéraires, les travaux portant sur « les non-coïncidences du dire » se font beaucoup plus rares.

Nous voulons ici étudier ces phénomènes en analysant d'abord l'hybridité tonale et les jeux énonciatifs qui font la particularité de l'*incipit* de *La Peste*, avant de nous intéresser à certains marqueurs linguistiques et paraverbaux, associés notamment au personnage de Grand, qui trahissent une inquiétude quant aux pouvoirs de la langue. Le dernier point analyse le parcours du narrateur qui le conduit à accepter la « non-coïncidence » des mots et des choses.

Dans *La Peste*, les « non-coïncidences du dire » sont représentées à plusieurs niveaux. Tous les personnages du récit, à commencer par le narrateur Rieux, sont contaminés par cette « peste langagière » (Yanagisawa, 2000) qui fait « le lien de l'éloquence à la mort », (Reggiani, 2013 : 68) et installe une tension irrésolue entre laconisme et épanchement verbal. Le dédoublement de Rieux, qui ne peut parler de lui qu'à la troisième personne, manifeste une certaine ambivalence vis-à-vis de la possibilité d'exprimer *directement* son intériorité et la réalité de ces « curieux événements » survenus à Oran. Camus envisageait d'ailleurs, dans ses brouillons, de « tout mettre au style indirect (prêches, journaux, etc.) ». (Camus, 1942 : 976) Ce choix de la non-transparence fait écho à l'épigraphe de Daniel Defoe, qui, à un premier niveau, s'apparente à une défense du genre (ou de la forme) de l'allégorie, « la représentation autre » pour approcher une réalité complexe et opaque, mais à un second niveau, peut se lire comme une justification du recours au discours oblique, non littéral : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par un autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas ». (Camus, 1947 : 55) L'hybridité des discours et des points de vue se déploie ainsi sur fond d'un « je » impossible ou vide. La « diffraction énonciative » (Feki, 2010 : 170) de Rieux, dès l'*incipit*, qui navigue entre le « on », le « nous collectif » et la troisième personne, est un des premiers signes d'« hétérogénéité énonciative » mis en avant par le récit, et engendre des phénomènes appartenant à la catégorie des « non-coïncidences du discours à lui-même ». L'effet produit est celui d'un envahissement du récit par le discours (si l'on reprend la distinction de Benveniste entre discours et récit) et d'une mise à distance des énoncés, non portés par une voix assurée et impersonnelle. Ainsi, l'effacement revendiqué ou plutôt la « *discretion ostentatoire* » (Ansel, 2002 : 51) de Rieux cherche à produire une mise en résonance des paroles de la ville d'Oran où chaque locuteur est traversé par la voix des autres. Dès la deuxième phrase, Rieux modalise son dire « comme discours second » (Authier-Revuz, 2004 : 42) en s'effaçant derrière l'opinion partagée par toute la population : « De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire ». (Camus, 1947 : 35) Le retour sur le dire du deuxième paragraphe renvoie cette fois-ci à une énonciation plus ambiguë : « La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide ». (35) Le « on », dans lequel s'inclut le narrateur, désigne probablement une partie des Oranais et plus l'opinion générale. Le deuxième et le troisième paragraphe, par

palier, présente un narrateur très soucieux de guider son lecteur, qui souligne son embarras (de manière rhétorique) pour *donner à voir* la ville d'Oran, dont la caractéristique principale est le vide, lieu idéal de la fiction : « Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles, un lieu neutre pour tout dire ? » (35) Très vite, l'incipit présente des cas de « non-coïncidence entre les mots et les choses » et une étude précise des premières pages montre que l'énonciation du narrateur est tout entière dominée par cette tension modale entre parti pris et effacement qui construit un *ethos* paradoxal fait de naïveté et de cynisme. Il semble que Camus ait voulu surmarquer la « bigarrure » et la polyphonie propre à la narration, à l'acte narratif en lui-même, qui consiste à « témoigner » et « juger » à la fois. Dans cet incipit, la composition en apparence « réaliste » et classique du tableau de la ville, par sa charpente argumentative et sa progression logique, masque un ensemble de « marqueurs du discours⁴⁰ », à commencer par les adverbes et les connecteurs, qui signalent la concurrence entre plusieurs voix que le narrateur donne à entendre. En effet, à partir du troisième paragraphe, une voix ironique de plus en plus nette, portant sur le culte de l'argent des Oranais, se manifeste par l'intermédiaire du « marqueur de reformulation paraphrastique » (Steuckardt, 2018 : 17) « c'est-à-dire » qui ouvre la phrase :

Dans notre petite ville, est-ce l'effet du climat, tout cela se fait ensemble, du même air frénétique et absent. C'est-à-dire qu'on s'y ennuie et qu'on s'y applique à prendre des habitudes. Nos concitoyens travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir. Ils s'intéressent surtout au commerce et ils s'occupent d'abord, selon leur expression, de faire des affaires. (Camus, 1947 : 36)

Plusieurs éléments sont à noter : l'incise rhétorique : « est-ce l'effet du climat » crée une première dissonance entre une voix qui suggère une explication météorologique au comportement des habitants et une autre qui, implicitement – le manque d'arguments dit le peu de conviction portée au raisonnement – ironise sur ce genre de spéculation que certains Oranais pratiquent probablement. La locution « c'est-à-dire », en début de phrase, introduit un point de vue partial, qui marque le sentiment de non-appartenance du locuteur à la communauté, contredisant dans le même temps l'énoncé hypocoristique « Dans *notre* petite ville », et rendant le « on » de plus en plus ambigu. Le même procédé de décrochage énonciatif, par la locution adverbiale « c'est-à-dire », se retrouve au paragraphe suivant : « Oran, au contraire, est apparemment une ville sans soupçons, c'est-à-dire une ville tout à fait moderne ». (36) Là encore, on assiste à l'émergence d'un ton pamphlétaire qui dénonce l'évolution de la ville moderne. Dans la phrase suivante, l'expression « Nos concitoyens » apparaît désormais comme une formule de mise à distance, et s'apparente à une double antiphrase (le possessif masque le refus du narrateur de faire « partie » de cette cité et le terme « concitoyen » est vidé de son sens premier

⁴⁰ Ces marqueurs s'inscrivent dans la perspective ouverte par Ducrot et Anscombe, notamment dans *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983.

par le comportement vénal et individualiste des Oranais). Il n'est pas anodin que la même formule, « nos concitoyens », réapparaisse dans *La Chute*, avec cette fois-ci un cynisme affiché : « Il m'a toujours semblé que nos concitoyens avaient deux fureurs : les idées et la fornication ». (Camus, 1956 : 699) En outre, la conjonction « mais » ne fonctionne pas réellement comme un connecteur, c'est-à-dire comme un simple outil de coordination, mais comme marqueur d'une voix jugeant négativement l'équation : "travail = enrichissement des habitants". Les adverbes « beaucoup », « surtout » et « d'abord », appuient l'argumentation. Ainsi, la forme lapidaire des trois phrases, qui soigne l'effet de clausule : « prendre des habitudes », « pour s'enrichir » « faire des affaires », construites autour d'un rythme binaire, ne provoque pas seulement un sentiment d'emphase rhétorique, mais engage un contrat de lecture pour tout le récit à venir, impliquant un retour perpétuel sur le dire et sur la portée des expressions employées. D'ailleurs, l'expression « prendre/avoir des habitudes » est porteuse d'assauts ironiques fortement perceptibles dans le reste de l'incipit (qui annoncent *La Chute*) sur le couple, où à nouveau une modalisation autonymique crée une duplicité énonciative : « Les hommes et les femmes, ou bien se dévorent rapidement dans ce qu'on appelle l'acte d'amour, ou bien s'engagent dans une longue habitude à deux » (Camus, 1947 : 36) ; puis sur la ville en elle-même, « Ce qu'il fallait souligner, c'est l'aspect banal de la ville et de la vie. Mais on passe ses journées sans difficultés aussitôt qu'on a des habitudes. Du moment que notre ville favorise les habitudes, on peut dire que tout est pour le mieux ». (37) La dernière proposition est clairement une antiphrase, donnant à entendre à la fois une voix défendant les « habitudes » et l'autre s'en moquant.

Si l'on revient maintenant à la citation précédente, on remarque que la démarcation du locuteur (ou d'un énonciateur) atteint son paroxysme dans la dernière phrase : « Ils s'intéressent surtout au commerce et ils s'occupent d'abord, selon leur expression, de faire des affaires ». La modalisation autonymique : « selon leur expression », qui inscrit une « non-coïncidence du discours à lui-même », portant sur la formule lexicalisée « faire des affaires », invite le lecteur à rester en alerte devant la manière de raisonner des personnages et du narrateur, et devant le choix de certains termes portant à conséquence. L'absence de guillemets, que l'on attendrait pourtant pour souligner la modalisation, sert peut-être justement à ne pas limiter l'attention du lecteur à certaines zones du texte mais à élargir le périmètre de remise en question de la valeur des mots.

Comme souvent, Camus oblige son lecteur à relire plusieurs fois le texte pour l'appréhender dans toute sa complexité. Il souligne les contradictions du narrateur qui se trouve confronté aux voix ironiques, lyriques, détachées et impliquées qui le traversent, et à la non-coïncidence de la nomination elle-même. En effet, le mot de « peste » n'est pas mentionné car, comme le dit Grand, « Il faut appeler les choses par leur nom. Mais quel est ce nom ? » (62) Tout au long de l'incipit, Rieux multiplie les paraphrases : « les curieux événements », « les incidents », « les graves événements » qui semblent renvoyer à plusieurs énonciateurs qui jugent différemment de la gravité de l'événement ; l'expression de compromis finalement choisie par le narrateur débouche sur une forme d'aporie : « Sa tâche est seulement de dire : "Ceci est arrivé", lorsqu'il sait que ceci, est, en

effet, arrivé ». (37) Non seulement le déictique désigne un point de repère *invisible* aux yeux du lecteur – le narrateur renvoie à sa propre énonciation – mais cette « tâche » elle-même est tenue à distance par les guillemets (qui disparaissent dans la deuxième occurrence) : l'historien de profession est *censé* remplir le « vide » du déictique en fonction de l'événement qu'il relate. La formule signale le paradoxe d'une écriture qui voudrait abolir les frontières textuelles et contourner les difficultés du langage en offrant au lecteur une *monstration* (la deixis) non médiatisée du réel. Pourtant, Rieux n'est qu'un « amateur » qui avoue surcharger sa « relation » par des « commentaires et [d]es précautions de langage » et qui sélectionne les « documents », à commencer par les carnets de Tarrou, « comme il lui plaira », (37) ce qui n'augure pas un chroniqueur scrupuleux⁴¹.

Ainsi, cette manière de lire l'incipit impose un rapprochement intéressant entre le personnage de Grand et le narrateur Rieux, comme l'a bien remarqué Peter Dunwoodie : « [...] Par l'insistance du narrateur sur ce sujet [la lutte de Grand avec les mots], le lecteur est également conduit à reconsidérer le statut des premières lignes de *La Peste* ». (Dunwoodie, 1992 : 59) Il ne s'agit pas seulement de voir dans la phrase de Grand une mise en abyme de la narration, mais de montrer que les deux figures sont, chacune à sa manière, aux prises avec deux formes de non-coïncidences indépassables : non-coïncidence du discours avec lui-même et non-coïncidence des mots et des choses. L'effet de lisibilité et de réalisme que l'incipit peut produire à une première lecture offre un contrepoint à la thématique générale du récit. Pourtant, comme on vient de le voir, une lecture scrupuleuse de l'incipit débouche sur une mise en évidence des mêmes apories auxquelles sont confrontés les personnages, et Grand le premier. Les quelques éléments stylistiques relevés dans l'incipit relèvent bien d'une esthétique polyphonique qui met en avant l'opposition tonale, l'ambiguïté des énoncés et privilégie une syntaxe et une sémantique disruptive. Kamel Feki a mis l'accent sur cette logique à l'œuvre dans *La Peste* :

Nous employons le concept de “logique associative” pour désigner soit le zeugme qui se définit comme “la mise sur le même plan fonctionnel (attelage), par coordination ou juxtaposition, d'éléments dissemblables” (Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 41), soit l'antithèse qui est souvent fondée sur l'association de véritables “antonymes lexicaux” ou sur l'association “des antonymes impropres” dont “la valeur d'opposition” est d'ordre contextuel ou “culturel” (*id.*, p. 50). (Feki, 2010 : 180)

Un des exemples les plus saisissants de cette logique se trouve dans *La Chute*, lorsque Clamence dénonce les pratiques de ses contemporains : « Une phrase

⁴¹ C'est ce qui fait dire à Yves Ansel que Rieux est un narrateur manipulateur, qui circonscrit la voix des autres témoins. Il nous semble qu'il surinterprète le rôle de metteur en scène de Rieux qui est plutôt une « chambre d'échos » de voix diverses : « Rieux le signifie à qui veut l'entendre : “(je) parle pour tous” (p.1469). Comprenons : (je) parle au nom et à la place de tous. De fait, le chroniqueur couvre constamment la voix des autres témoins. » (Ansel, 2002 : 59)

leur suffira pour l'homme moderne : il forniquait et lisait les journaux ». (Camus, 1956 : 699) Dans *La Peste*, cette logique, qui associe souvent le concret et l'abstrait, participe au fonctionnement allégorique du livre, en suggérant des rapprochements et des pistes d'interprétation inattendues :

Nous tous, au milieu des détonations qui claquaient aux portes de la ville, des coups de tampon qui scandaient notre vie ou nos décès, au milieu des incendies et des fiches, de la terreur et des formalités, promis à une mort ignominieuse, mais enregistrée, parmi les fumées épouvantables et les timbres tranquilles des ambulances, nous nous nourrissions du même pain d'exil, attendant sans le savoir la même réunion et la même paix bouleversantes. (Camus, 1947 : 162)

L'importance de la terreur *administrée* et de la figure du « tampon à encre » chez Camus se retrouve ici dans l'association révélatrice entre les « incendies et les fiches » qui rappelle le culte de la « rationalité » pragmatique chez les nazis et dans les camps d'extermination. Nous retrouvons le décrochage tonal permis par la conjonction « mais », qui marque le désespoir teinté de cynisme du narrateur devant l'efficacité de l'administration en temps de peste. Le marqueur « c'est-à-dire », propre à la reformulation, qui revient à dix-sept reprises dans le livre, fonctionne sur le même principe de disruption. Dans l'incipit, c'était le terme « soupçon » qui permettait l'utilisation de la locution ; dans d'autres cas, la voix discordante apparaît pour proposer une interprétation non-conformiste de la réalité décrite :

Et réveillés en sursaut, ils en tâtaient alors, avec une sorte de distraction, les lèvres irritées, retrouvant en un éclair leur souffrance, soudain rajeunie, et, avec elle, le visage bouleversé de leur amour. Au matin, ils revenaient au fléau, c'est-à-dire à la routine. (Camus, 1947 : 161)

On remarque qu'elle participe souvent à un mouvement de clausule ; elle produit l'effet d'une pointe rhétorique, laissant le lecteur méditer sur l'image proposée. À d'autres moments, l'ironie est plus perceptible, notamment quand il s'agit de la religion : « À partir de cet instant, au contraire, ils furent apparemment livrés aux caprices du ciel, c'est-à-dire qu'ils souffrirent et espérèrent sans raison » (84) ou des réflexes culturels et sociaux qui perdurent : « Aussitôt, on passait au plus important, c'est-à-dire qu'on faisait signer des papiers au chef de famille ». (154) Cette mise à distance des syntagmes, qui traduisent une manière de voir et de vivre (les deux exemples précédents soulignent l'inconsistance de l'expression « les caprices du ciel » et de l'acte de « faire signer des papiers au chef de famille »), se retrouvent plus généralement dans l'utilisation, par le narrateur, du discours indirect et des îlots citationnels. Très souvent, Rieux laisse la responsabilité de certaines paroles aux autres personnages par les incises et les effets de modalisation :

Des syntagmes comme “disait-il [Grand] ; à l'en croire ; selon Grand ; pour comprendre ce que voulait dire Grand” permettent à Bernard

Rieux de broser, sans en prendre la responsabilité, le portrait du personnage de Grand, qui, “faute de trouver le mot juste”, s’enferme dans un mutisme absurde qui lui fait perdre ses droits professionnels et la femme qu’il aime passionnément. (Feki, 2010 : 175)

À nouveau, le narrateur, concernant le personnage de Grand, insiste sur les expressions et les formules qui enferment le personnage dans le stéréotype :

Le docteur remarqua que Grand, parlant de Cottard, l’appelait toujours “le désespéré”. Il employa même à un moment l’expression “résolution fatale”. Ils discutèrent sur le motif du suicide et Grand se montra tatillon sur le choix des termes. On s’arrêta enfin sur les mots “chagrins intimes”. Le commissaire demanda si rien dans l’attitude de Cottard ne laissait percevoir ce qu’il appelait “sa détermination”. (Camus, 1947 : 56)

Derrière l’humour, cette manie du personnage semble participer à la contagion de la « peste langagière » qui s’abat sur la ville et qui réduit toute expression de sentiments profonds à des poncifs : « [...] [D]e longues vies communes ou des passions douloureuses se résumèrent rapidement dans un échange périodique de formules toutes faites comme “Vais bien. Pense à toi. Tendresse.” ». (79) Camus insiste sur les effets physiques de la maladie langagière, en particulier sur la bouche, en l’occurrence celle de Grand : « Les mots sortaient en trébuchant de sa bouche mal garnie ». (104) Plus encore, c’est tout le corps du personnage qui souffre de cette paralysie verbale : « la voie de communication elle-même est fréquemment brouillée par du bruit “bafouillage... balbutiement... trébuchant... bredouiller...” » (Dunwoodie, 1992 : 53) Les mesures prophylactiques imposent aux personnages de porter un mouchoir à leur bouche ou de porter un masque. Le narrateur prend soin d’en décrire les conséquences sur la possibilité d’échanger : « Chaque fois que l’un d’eux parlait, le masque de gaze se gonflait et s’humidifiait à l’endroit de la bouche. Cela faisait une conversation un peu irréelle, comme un dialogue de statues ». (Camus, 1947 : 177) Tarrou détaille plus tard, dans sa « confession », ce lien entre peste et langage : « le mauvais goût m’est resté dans la bouche ». (208) D’une manière générale, plus le désir de coïncidence entre les mots et les choses est grand, plus la solitude et la folie se manifestent chez les habitants d’Oran. C’est exactement ce qui se produit avec la phase de Grand :

La quête de cette phrase idéale n’aboutit dès lors qu’à une parole sans véritable individualité, reflet plutôt de quelque sclérose de la parole commune. Le cliché s’apparente de la sorte à une peste en ce qu’il suppose la déperdition du sujet dans une langue morte où chacun, en effet, ne sait plus parler en son nom selon les exigences personnelles, mais capitales, à partir desquelles le lien social se transmet et se réinvente. Cette phrase-cliché s’inscrit donc dans le procès général que soulève le roman à l’égard de l’ordre de la représentation (du langage), dont la langue de bois des idéologies n’est qu’un aspect. (Cardinal, 2001 : 231)

Jacques Cardinal montre bien, dans son article, combien le personnage de Grand est « inquiétant », (231) davantage que ce que la critique a bien voulu voir. Il est celui qui transmet la maladie sans le savoir par son projet d'écriture et par ses liasses de feuilles dont le narrateur a prévenu qu'elles pouvaient être « les véhicules de l'infection » (Camus, 1947 : 79) au début du récit. Il est aussi celui qui transmet la craie rouge – dont il se sert pour noter le radical des mots latins – à Cottard qui l'utilise pour mettre en scène son suicide raté en écrivant sur sa porte : « Entrez, je suis pendu », illustration si l'en est de l'inadéquation du langage avec la réalité. Non seulement Cottard ne peut pas écrire qu'il est mort, d'où l'effet d'étrangeté du passé composé et de l'invitation post-mortem, mais l'écriture subsiste, flotte dans le vide⁴², même après l'échec de la tentative de suicide. Manière pour le récit de réfuter la tentation *totalitaire* de Grand qui recherche dans l'origine des mots de la langue une vérité absolue et intemporelle. La consigne qu'il donne à Rieux de brûler son manuscrit apparaît ainsi comme un rituel de purification :

Déchet d'encre, de papiers et de mots, ce manuscrit est à lui seul une peste, si l'on considère que cette phrase impossible est justement le contraire de la vie, et qu'un sujet se dépense à mort dans ce vain projet. Étant donné ce rapport plutôt malsain à l'écriture (à la parole), n'est-il pas significatif que la rémission de la peste s'annonce précisément lorsque Grand, atteint finalement par la maladie, demande au docteur Rieux de brûler son manuscrit ? (Cardinal, 2001 : 233)

L'excès formaliste plonge le personnage dans une autarcie morbide qu'il ne pourra dépasser qu'en acceptant d'assumer une « non-coïncidence » fondamentale, signe d'un accueil de l'altérité en soi.

À l'échelle de l'œuvre, les effets de « non-coïncidence » sont perceptibles dans le parcours des personnages et leur rapport au langage, mais également dans la valeur à accorder à certains énoncés. Colin Davis a analysé la manière dont les énoncés du récit, portés par les différentes voix, se contredisent, même si un mouvement de mise en ordre et d'éclaircissement des obscurités se déploie également. À partir de la logique viciée du concierge M. Michel, qui refuse de voir les rats et dans le même temps pense qu'il s'agit d'une « farce », (Camus, 1947 : 38) le chercheur observe ce type de « raisonnement du chaudron⁴³ » au niveau des

⁴² Le récit illustre de manière farcesque la non-correspondance entre l'écrivain et la réalité, et si c'est la corde qui pend dans le vide, on peut facilement y voir une métaphore du langage lui-même : « “Entrez, je suis pendu.”/ Ils entrèrent. La corde pendait de la suspension au-dessus d'une chaise renversée, la table poussée dans un coin. Mais elle pendait dans le vide ». (46)

⁴³ Le « raisonnement du chaudron » est analysé par Freud à l'occasion d'une analyse du récit de rêve nommée « l'injection faite à Irma ». Il compare alors les contradictions contenues dans le discours de sa patiente à l'histoire du chaudron : « Tout ce plaidoyer (ce rêve n'est pas autre chose) fait penser à la défense de l'homme que son voisin accusait de lui avoir rendu un chaudron en mauvais état. Premièrement, il lui avait rendu son chaudron intact.

fragments citationnels porteurs d'une possible vision de l'auteur. Il recense au moins sept contradictions dont deux concernent spécifiquement le langage : « On peut être sûr de certaines choses (deux et deux font quatre par exemple) / l'état de nos connaissances est incertain » ; « Les hommes devraient tenir un langage clair et appeler les choses par leur nom / le langage humain est ambigu et reste inadéquat pour remplir son rôle d'expression de soi ». (Davis, 2007 : 1015) Dans *La Peste*, la dissonance des énoncés contradictoires produit une instabilité herméneutique qui invite le lecteur à prendre conscience de la complexité d'un réel aux multiples facettes : « Le texte devient un espace dans lequel l'opinion et la contre-opinion, l'évidence et la contre-évidence, sont maintenues ensemble dans une étrange proximité ; un versant de l'argument peut être donné avec plus d'emphase, mais son contraire persiste comme une alternative incontestable. » (1016) Une de ces contradictions les plus intéressantes à analyser est celle portant sur la question de nommer la peste « telle qu'elle est », qui éclaire la conception du langage de Camus. Alors qu'une lecture superficielle donne l'illusion d'une transparence des mots et des choses, défendue, par moments, par le personnage Rieux, la construction du récit, par le narrateur Rieux et les échanges entre les personnages, illustrent au contraire une « non-coïncidence » fondamentale. Devant le préfet et les médecins, Rieux, cherchant à décrire précisément les manifestations de la maladie, déclare : « Pour être complet, il faut dire cependant que certaines modifications spécifiques du microbe ne coïncident pas avec la description classique ». (Camus, 1947 : 67) C'est cet écart entre une représentation attendue du phénomène – la fameuse « habitude » décrite dans l'incipit – et une réalité hors de toute proportion qui *parasite* le langage et la nomination. Le bacille de la peste révèle et symbolise l'incongruité de l'acte de parole qui se fonde sur la répétition de la norme. L'ambivalence du personnage de Rieux réside dans ce conflit entre une recherche de l'exactitude et de la norme sociale et une conscience de la nécessité d'accueillir le parasite au cœur de la nomination. Rieux doit faire cet apprentissage pour devenir narrateur. Le « rat », au début du récit, « qui n'est pas à sa place » est le signe de cette démesure du réel que le langage ne peut intégrer :

[...] L'opinion de Rieux concernant “ce rat [qui] n'était pas à sa place” appelle une explication. Rieux semble croire que les rats ont leur place et qu'ils devraient s'y cantonner ; et où que soit ce lieu, il n'est certainement pas sur le palier, à l'extérieur de son bureau. Par ailleurs, la phrase “ce rat n'était pas à sa place” fait écho aux phrases d'ouverture du roman : “Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire”. Les événements décrits dans le roman, comme le rat sur le palier, ne sont pas où ils devraient être. (Davis, 2007 : 1012)

Deuxièmement, le chaudron était déjà percé au moment où il l'avait emprunté. Troisièmement, il n'avait jamais emprunté de chaudron à son voisin. Mais tant mieux, pourvu qu'un seulement de ces trois systèmes de défense soit reconnu plausible, l'homme devra être acquitté ». (Freud, 1980 : 98)

La révélation de ce trouble a lieu au moment où le mot de « peste » vient d’être prononcé et au moment où Rieux cherche à apprivoiser la violence des images qu’il suscite :

Le mot de “peste” venait d’être prononcé pour la première fois. À 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. (Camus, 1947 : 58-59)

Ce passage essentiel démontre le danger de la demande de clarté qui donne l’illusion de la maîtrise des choses. Rieux tente d’abord de fuir son « écoeurement » (59) devant le mot en convoquant un savoir historique et théorique, qu’il applique comme un pansement sur l’inquiétude. « Il essayait de rassembler dans son esprit ce qu’il savait de cette maladie ». (59) Le problème réside dans l’abstraction des chiffres qui « flottent » sans ancrage dans la réalité, qui sont « une fumée dans l’imagination ». (60) La mort n’est qu’une abstraction et les données statistiques n’apportent aucune aide. Les millions de morts restent toujours inimaginables et incapables de donner un accès à la singularité concrète. Il finit alors par formuler une hypothèse absurde, un protocole expérimental qui est un appel à la visualisation : « Voilà ce qu’il faudrait faire. On rassemble les gens à la sortie de cinq cinémas, on les conduit sur une place de la ville et on les fait mourir en tas pour y voir un peu plus clair ». (60) En donnant accès aux pensées de son double, le narrateur Rieux fait en sorte d’alerter le lecteur sur les dangers de la rationalité : le désir de contrôle du réel conduit aux pires atrocités, celles des nazis. Le rêve de la transparence est celui du refus du caractère insaisissable des réalités humaines. Rieux fuit son inquiétude par son attachement à l’expérimentation comme méthode, et malgré son humilité, il tient à son raisonnement, à tel point qu’un danger apparaît à la fin du paragraphe, celui de l’éparpillement, voire de la folie. Le *logos* est une puissance qui s’auto-alimente, surtout dans la logique comptable et techniciste, d’où les trois petits points qui manifestent l’inanité de cette logique : « Mais, en 1871, on n’avait pas le moyen de compter les rats. On faisait son calcul approximativement, en gros, avec des chances évidentes d’erreur. Pourtant, si un rat a trente centimètres de long, quarante mille rats mis bout à bout feraient... » (60) Le jeu des voix est à nouveau perceptible. Le discours indirect libre laisse entendre le dédoublement du personnage ou du narrateur vis-à-vis de son personnage en notant les dérives de son raisonnement : « Il se laissait aller et il ne le fallait pas ». En fin de parcours, Rieux découvre que le mot « peste » libère une prolifération d’énoncés qui menacent de paralyser la pensée qui s’accroche à ses certitudes : « Le mot ne contenait pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d’images extraordinaires ». (60)

Après cette prise de conscience du danger de la nomination et du désir de clarté, Rieux adopte, face aux autorités et à ses confères, un discours invitant à l’action rapide et désintéressée, qui assume la non-maîtrise de l’événement et

l'insuffisance du langage : « Ce n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps ». (68) Les autres médecins ergotent sur le terme à employer parce qu'ils croient en la transparence du langage et en la maîtrise qu'il octroie ; ils incarnent une tendance dont Rieux va apprendre à se défaire. Ainsi, leur réaction face au mot de « peste » renvoie à la croyance animiste qui confond le mot et la chose et suppose un pouvoir maléfique à certains vocables, capables de prendre forme dans le réel :

« La question, dit brutalement le vieux Castel, est de savoir s'il s'agit de la peste ou non. »

Deux ou trois médecins s'exclamèrent. Les autres semblaient hésiter. Quant au préfet, il sursauta et se retourna machinalement vers la porte, comme pour vérifier qu'elle avait bien empêché cette énormité de se répandre dans les couloirs. (66)

John Krapp, dans son étude de *La Peste*, a bien perçu les enjeux linguistiques de ce passage, et la conception du langage qu'elle implique chez Rieux :

Dans la controverse sur la dénomination de la maladie après qu'elle a éclaté, la plupart des responsables et des médecins objectent quand le mot *peste* est mentionné. Dans leur vision de la référence linguistique, prononcer le *mot* peste, c'est incarner la *chose* peste ; en contrôlant l'usage du mot, ils peuvent contrôler la progression de l'épidémie. Rieux diffère l'utilisation du mot jusqu'à ce qu'il soit relativement certain qu'il désigne fidèlement un syndrome compris de tous. [...] Plus important, ce savoir est soumis à sa conviction que le langage n'a pas de relation *naturelle* avec ce qu'il signifie. (Krapp, 2002 : 84-58)

Ainsi, le parcours de Rieux vers la « non-coïncidence » des mots et des choses, tout comme celui des autres personnages, et de Grand en particulier, incite le lecteur à adopter une posture d'apprenti philologue, qui repère les expressions et les modalités du dire propre à contaminer l'esprit et à mener à des logiques inhumaines. La polyphonie énonciative apparaît comme le vecteur de cette mise à distance par rapport à la langue qui conduit à mettre en scène l'acte de narration lui-même. Rieux chroniqueur détaché, Rieux narrateur ironique, Rieux personnage taciturne, Rieux médecin cartésien : toutes ces figures incarnent des possibles dont le récit démontre les limites. C'est pourquoi Aurélie Palud choisit de rattacher *La Peste* à une tradition postmoderniste, qui fait de l'hybridité, de la réflexivité et de la polysémie ses caractéristiques principales : « *La Peste* est loin d'être un roman classique. À vrai dire, en raison de la spécificité de la narration et de l'hybridité des genres, le roman semble polyphonique, ambivalent, et inclassifiable ». (Palud, 2012 : 20) Le livre fait entendre une multitude de voix contradictoires à travers des supports différents, carnet, chronique, prêche, dialogue, roman, qui ne forment pas une unité stable et harmonieuse. Cette perte du « sens » univoque conduit à une « décentralisation de

l'instance énonciative » et à un « effacement de l'identité auctoriale » (Martínez García, 2000 : 102) qui modifie l'acte de lecture lui-même :

Camus offre un nouveau rôle au lecteur qui accepte de recevoir le témoignage de Rieux, mais va plus loin : en construisant le sens, le lecteur excède les intentions de l'auteur, transforme le roman en une expérience de l'histoire, et en une base pour une nouvelle expérience du monde. (Palud, 2012 : 29)

BIBLIOGRAPHIE

ANSCOMBRE Jean-Claude, DUCROT, Oswald, 1983, *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga.

ANSEL, Yves, 2002, « *La Peste*, des carnets au roman », *Littérature*, n°128.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1984, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages*, n° 73.

- 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, tome 1 et 2, Paris, Larousse.
- 2000, « Deux mots pour une chose : trajets de non-coïncidence », in *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, n° 701, Presses Universitaires Franc-Comtoises.
- 2004, « La Représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in LOPEZ MUÑOZ, Juan Manuel, MARNETTE, Sophie ROSIER, Laurence (ed.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan.

CAMUS, Albert, 1944, « Sur une philosophie de l'expression », in LEVI-VALENSI, Jacqueline (ed.), 2006, *Œuvres complètes*, tome I (1931-1944), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- 1947, *La Peste*, in LEVI-VALENSI, Jacqueline (ed.), 2006, *Œuvres complètes*, tome II (1944-1948), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- *Carnets 1935-1948*, in LEVI-VALENSI, Jacqueline (ed.), 2006, *Œuvres complètes*, tome II (1944-1948), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- 1956, *La Chute*, in GAY-CROSIER, Raymond, 2008, *Œuvres complètes*, tome III (1949-1956), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

CARDINAL, Jacques, 2001, « Papiers d'épidémie, écriture et purification dans *La Peste* de Camus », in *Poétique*, n°126.

DAVIS, Colin, 2007, « Camus's *La Peste* : Sanitation, Rats, and Messy Ethics », in *Modern Language Review*, n°102.

DUNWOODIE, Peter, 1992, « Joseph Grand or how (not) to do things with words », in *Neophilologus* n°76.

FEKI, Kamel, 2010, « Effacement et dérision dans *La Peste* d'Albert Camus », in TRABELSI, Mustapha (ed.), *Albert Camus, l'écriture des limites et des frontières*, Tunis, Pessac, Sud Éditions, Presses Universitaires de Bordeaux.

FREUD, Sigmund, 1980, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF.

- KRAPP, John, 2002, *An Aesthetics of morality*, Columbia, University of South Carolina.
- MARTINEZ GARCIA Patricia, 2000, « Autour de la crise du héros : *Le Bavard* de Louis-René des Forêts ou la parole en quête d'origine », in *Thélème*, n° 15.
- MOROT-SIR, Édouard, 1985, « L'esthétique de Camus, logique de la limite, mesure de la mystique », in GAY-CROSIER, Raymond, LEVI-VALENSI, Jacqueline, (ed.), *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Actes du colloque de Cerisy, *Cahiers Albert Camus* 5, Paris, Gallimard.
- PALUD, Aurélie, 2012, « The complexity and modernity of *The Plague* », in VANBORRE, Emmanuelle Anne (ed.), *The Originality and complexity of Albert Camus's writings*, New York, Palgrave Macmillan.
- REGGIANI, Christelle, 2013, « Le blanc, le neutre, le classique : les déterminations historiques du style de Camus », in PAILLET Anne-Marie, *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan.
- STEUCKARDT, Agnès, 2018, « Les marqueurs de reformulation formés sur *dire* : exploration outillée », in *Langages*, n° 212.
- YANAGISAWA, Fumiaki, 2002, « La Peste langagière », in *Études camusiennes* 4.4.