

Albert Camus et l'essai

Une lecture de *Noces* et de *L'Été*



Lise Marie Lunaas Holt

Mémoire de master

Département des langues étrangères

Université de Bergen

Mai 2013

Résumé en norvégien :

Denne oppgaven gjør en lesning av to essaysamlinger av Albert Camus, *Noces* og *L'Été*. Disse er lite kommentert i Camus' øvrige forfatterskap. Dette har vært motiverende for arbeidet mitt, men har også gjort det nødvendig å finne en egen angrepvinkel til tekstene. Jeg valgte å ta utgangspunkt i essaysjangeren, og hvordan Camus forholder seg til denne. Her har "essayets far" Michel de Montaigne vært en viktig modell. Derfor har jeg startet oppgaven med å ta for meg hovedtrekk fra Montaignes *Essais*. Mye av fokuset har vært på umiddelbarheten vi finner i essayet, dette "her og nå" som gir rom for spontane oppdagelser. Deretter har jeg sett på Camus' essays i lys av Montaigne, for å se hvordan Camus hører hjemme i essaysjangeren og hva som er spesifikt i Camus' bruk av den. Dette har fått meg til å oppdage at Camus virker mer *nær* omgivelsene sine enn Montaigne. Hvordan han (i form av et 'jeg') primært er til stede i essayene som kropp slo meg spesielt. Her blir ordet "kroppsglede" virkelig vekket til live. Dette fikk meg til å dra linjer til filosofen Maurice Merleau-Ponty, som har kroppen som en sentral dimensjon i sitt verk. Jeg ville dermed legge vekt på Camus sin sensibilitet i sammenheng med essaysjangeren, med støtte i Merleau-Ponty. Problematikken min handler om hvilken rolle 'jeget' har når verden virker så tilstede i ham, og om hvordan verden med andre ord bidrar til å forme et 'jeg'.

Et viktig punkt i analysen av *Noces* og *L'Été* er hvordan disse tekstene ser på stedet som en identitetsforankring. Jeg tar for meg hvordan vårt forhold til verden utspiller seg i et spesielt rom, og i hvor høy grad dette forholdet er kroppsliggjort - om det er på en strand, i en ørken eller blant ruiner. Analysedelen tar nemlig for seg hvordan 'jeget' i essayene sanser og persiperer. Her sees det på hvilken betydning det konkrete har for forståelsen av verden for 'jeget'.

På slutten av oppgaven vender jeg tilbake til Montaigne for å gjøre en kort sammenligning mellom ham og Camus sin fremstilling av et 'jeg'. Oppgaven ender i dilemmaet om hvorvidt 'jeget' finnes som en autonom størrelse, i en tilværelse som blir mer absurd jo vakrere verden er.

Remerciements

Que soit remercié d'abord l'Université de Bergen pour la bourse Erasmus qui m'a permis de faire un séjour à Paris l'automne 2012. Merci donc à Christophe Pradeau, mon dirigeant de mémoire à l'Université de Sorbonne 4, d'avoir fourni des conseils de lecture et des perspectives essentielles pour mon approche théorique.

Merci aux amis à Paris : Tone Magni, Knut, Rasmus et Merete. À Bergen : merci à Hilde Aurora et à Haakon! Vous m'avez encouragé et soutenu tout au long de ce travail.

Merci finalement à mes fabuleux dirigeants à l'Université de Bergen, Helge Vidar Holm et Jorunn S. Gjerden. Votre enthousiasme pour mon projet a été une vraie motivation. Vous m'avez fait voir ce qu'est un travail proprement scientifique – où la discussion et le partage restent essentiels.

*« Parce que tu ignores comment l'âme est unie au corps,
tu ne connais pas l'œuvre de Dieu » (Ecclésiaste, 11).*

Table des matières

Introduction

Noces et <i>L'Été</i> - ou <i>Noces</i> et les « nouvelles <i>Noces</i> »	11
L'essai - réflexion ou méditation ?	12
L'essai et le lyrisme.....	13
Peu d'études jusqu'ici ?	15
Une nouvelle lecture commentée	15
Une lecture thématique de <i>Noces</i>	17
Méthode d'approche aux textes	19
Problématique	20

Premier chapitre

Première partie

Traits définitionnels de l'essai	21
Le rapport au père	21
Montaigne « ressuscité » au 20 ^e siècle	22
Un remplaçant de la rhétorique ?.....	23
Que veut-on dire ?	23
L'aversion des systèmes	24
Que sais-je alors ?	26
Le corps et l'esprit	27
Un apprentissage sur soi-même	28
Un style qui s'adapte au mouvement	29
A la recherche d'une « allure d'esprit »	30
Un 'moi' libre des passions ?	31
La mort, un repère nécessaire	32
Le savoir-vivre	33

Deuxième partie

Camus essayiste	35
Une obsession de l'identité	36
Où sommes-nous ?	37
Où allons-nous ?	39
La raison et l'ignorance.....	40
La leçon de l'instant	42
Le jour et la nuit rendus sensibles	44
Le concret divin	45
La mort chez Camus	47
Un savoir-vivre désespéré	48

Deuxième chapitre

Première partie

La partie d'analyse	51
Petit résumé de chaque essai	51
Une célébration de la chair : le rôle du corps	55
L'épanouissement du corps	56
Le corps - une annexe du monde	56

Deuxième partie

Une genèse du visible : Les yeux et la mobilité.....	59
« Héros d'une perception ».....	60
Nos cinq sens.....	60
Un sujet sans corps : conséquences.....	61
L'essai et l'art de peindre - traits communs.....	62

La mobilité et la chair comme prémisses du visible	64
Le monde au bord des cils.....	64
La lumière - source omniprésente	65
L'image - la preuve du monde.....	67
La perception rend actif	69
La couleur qui fascine	70
L'extase avec le monde.....	73
La place du silence dans l'essai	75
Leçons après l'analyse.....	77

Conclusion

Le titre « Noces »	79
Le titre « L'Été ».....	81
Le corps et le 'je'	82
Camus versus Montaigne.....	83
La permanence dans l'impermanence	84
La pertinence de <i>Noces</i> et de <i>L'Été</i> aujourd'hui.....	85

Bibliographie	87
----------------------------	----

Abréviations

Noces

- « Noces à Tipasa » (p. 11 - 21) : N. à T.
- « Le vent à Djémila » (p. 23 - 32) : V. à D.
- « L'été à Alger » (p. 33 - 52) : Eté à A.
- « Le désert » (p. 51 - 70) : Désert
- « Petit guide pour des villes sans passé » (p. 125 - 131) : Guide

L'Été

- « Le minotaure ou la halte d'Oran » (p. 75 - 110)¹ : Minotaure
- « Les Amandiers » (p. 111 - 115) : Amandiers
- « Prométhée aux Enfers » (p. 119 - 124) : Prométhée
- « L'exil d'Hélène » (p. 133 - 140) : Exil d'H.
- « L'énigme » (p. 141 - 151) : Énigme
- « Retour à Tipasa » (p. 155 - 168) : R. à T.
- « La mer au plus près (Journal de bord) » (p. 169 - 183)² : Mer

¹ Omis du corps d'étude

² Omis du corps d'étude

Introduction

Noces et *L'Été* – ou *Noces* et les « nouvelles *Noces* »

Albert Camus publie en 1938 un recueil d'essais intitulé *Noces*. En 1954, seize ans plus tard, *L'Été* est publié. Ces deux ouvrages, composés de textes brefs qui louent l'unité de l'homme et de la nature, sont souvent liés dans la critique camusienne. Mon propos est aussi d'en faire une lecture parallèle, ce que plusieurs points en commun des deux ouvrages semblent justifier.

Dans un premier temps, Camus lui-même a explicitement souligné le lien qui existe entre *Noces* et *L'Été*. Une interview qui date de l'année de parution de *L'Été* informe entre autres le public davantage sur ses intentions à cet égard : « Ces essais se rattachent naturellement à *Noces*, par une sorte de fil d'or » (Jotterand 1954 :1838), dit-il au journaliste Frank Jotterand. Camus a commencé l'écriture de ces textes déjà en 1939, donc une année après la publication de *Noces*. Il a effectivement poursuivi ce projet jusqu'en 1953. Or l'on peut voir *L'Été* comme une succession de *Noces*, voire comme sa continuation. Plusieurs arguments existent pour consolider cette hypothèse. Dans le dernier essai de *L'Été*, « Retour à Tipasa », les thèmes liés à Tipasa réapparaissent. Ainsi il s'enchaîne à « *Noces* à Tipasa », qui débute la lecture de *Noces*. Si l'on regarde la publication successive de ces deux œuvres, l'observation est nette : *Noces* et *L'Été* sont souvent publiés ensemble, reliés en un tome³.

Dans un deuxième temps, il faut considérer le fait que ces essais s'apparentent thématiquement, non seulement en ce qui concerne Tipasa. A propos de *L'Été*, Camus a ajouté un commentaire qui se trouve dans l'édition de « la Pléiade » chez Gallimard. Dans sa « Prière d'insérer », l'auteur justifie l'étroit lien que ce nouveau recueil garde avec *Noces* :

Cet ouvrage comprend plusieurs essais dont les dates de composition s'échelonnent de 1939 à 1953. Leur unité d'inspiration est évidente. Ils reprennent tous, quoique avec des perspectives différentes, un thème qu'on pourrait appeler solaire, et qui fut déjà celui d'un des premiers ouvrages de l'auteur, *Noces*, paru en 1938. Vingt ans après, ces nouvelles *Noces* témoignent donc, à leur manière, d'une longue fidélité (Camus 1965 : 1829).

³ C'est le cas pour les éditions des deux recueils dans la collection « Folio » chez Gallimard, en 1959, 1967 et 1992 respectivement, intitulées *Noces suivi de L'Été*.

A la base de ces faits et commentaires, il y a déjà de fortes raisons pour considérer *Noces* et *L'Été* comme *une* œuvre unifiée ! Je vais par conséquent faire une lecture des essais⁴ de ces deux recueils sans discrimination, puisque je pense que c'est ainsi que leur auteur mais aussi la maison d'édition [Gallimard] l'ont voulu.

Dans un troisième temps, l'appartenance *au même genre* est un dernier trait qui semble réunir les deux ouvrages en question. Car comme l'interview de 1954 le montre, Camus a choisi le terme d'« essai » pour classer ces textes brefs de *Noces* et de *L'Été*. Pierre Glaudes et Jean-François Louette nous fournissent également des informations à ce propos :

Camus publie *Noces* en 1938 à Alger, puis le reprend en 1947 chez Gallimard, dans la collection « Les Essais ». Une « Note de l'éditeur » précise que leur auteur n'a cessé de considérer les quatre courts textes qui composent *Noces* « comme des essais, au sens exact et limité du terme » (Glaudes et Louette 1999 : 16).

Il paraît donc incontestable que pour Camus, *Noces* et *L'Été* étaient à considérer comme des essais. Vu le ton sensuel et poétique qui caractérise ces textes, ce classement générique peut surprendre. D'autant plus parce que l'on sait que Camus a aussi publié d'autres recueils d'essais (notamment *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*) qui semblent très différents de *Noces* et de *L'Été*. Alors, dans quel « sens exact et limité » faut-il entendre le terme d'« essai » en ce qui concerne précisément *Noces* et *L'Été* ? Ce mémoire cherche justement à répondre à cette question. Les lois du genre de l'essai seront donc à examiner de près au cours de ce mémoire. Avant d'entamer une lecture de ces essais, il reste à faire quelques précisions.

L'essai - réflexion ou méditation?

Qu'entend-on par le mot « essai » ? Le mot peut troubler, car il renvoie à plusieurs sortes de textes. Le même mot peut donc cacher des particularités discursives qui sont de natures différentes. Faisons une rapide distinction entre celles-ci pour éviter une confusion ultérieure.

Dans l'ouvrage dédié à l'essai et à son histoire au XX^e siècle en France, Marielle Macé maintient qu'il existe principalement deux grandes formes d'essais. La première, c'est l'essai épistémologique, qui sert à répandre un savoir scientifique, universitaire. La deuxième, c'est

⁴ L'essai "À la mer" ainsi que « Le minotaure » sont omis du corps d'étude.

l'essai dans l'esprit de Montaigne ; un véritable coup d'essai de forme libre et ouverte. Sur cette question, Macé cite la distinction de Marc Angenot, tirée de *La Parole pamphlétaire*⁵ :

Par une inconséquence passée en habitude, l'usage moderne appelle essai deux types discursifs non seulement forts différents mais à bien des égards opposés. On désignera le premier comme essai cognitif (ou essai - diagnostic), le second comme essai - méditation (Macé 2006 : 47).

Alors comme nous le rappelle Macé, un « essais sur » et un « essai de » quelque chose ne rend pas justice à l'origine du mot. Cependant, on peut constater que « dans le champ littéraire, c'est le second type d'essai qui est valorisé, en particulier parce qu'il rend pertinent le recours au souvenir de Montaigne et la réactivation métaphorique du nom du genre » (*ibid.*, p. 47). Cette référence à Montaigne vaut aussi pour notre corps d'étude, nous allons le voir. *Noces* et *L'Été* se placent bien dans la deuxième catégorie du genre, celle qui est « le moins engageant épistémologiquement » (*ibid.*, p. 47) mais d'autant plus ouvert à la contemplation. Ce domaine de l'essai est donc loin des tours d'analyses et des processus cognitifs. Quand je parle de l'essai dans ce mémoire, c'est à cette deuxième catégorie que je me réfère.

L'essai et le lyrisme

Peut-on concilier le lyrisme et l'essai ? Peut-on voir le lyrisme comme un composant de l'essai ? Plusieurs lectures qui ont été faites de *Noces* et de *L'Été* affirment que ce sont des textes qui font voir « le lyrisme chez Camus ». Citons un passage tiré de la dernière édition de la Pléiade de l'œuvre complète de Camus. Dans le « Notice » à *Noces*, Zedjiga Abdelkrim constate que les essais *ont* effectivement des traits lyriques :

Les deux ouvrages [*L'Envers et l'endroit* et *Noces*] publiés à Alger aux Editions Charlot partagent une même forme, celle de l'essai - mais un essai mêlant récit et poésie à la réflexion philosophique -, et une même structure, celle du recueil » (Abdelkrim 2006 : 1227).

De même, toujours dans le même article, l'on peut lire que l'allure poétique n'empêche pas l'émergence d'un 'moi' : « [c]ependant, le *lyrisme* exacerbé de cet ouvrage ne trahit [...] le désir d'un 'je' qui cherche à s'isoler dans la douloureuse volupté de sa subjectivité » (Abdelkrim 2006 : 1228. C'est moi qui souligne). Au sujet de « *Noces* à Tipasa », Glaudes et Louette ne se privent pas, non plus, de souligner « *l'éclat lyrique* de ces pages » (Glaudes et Louette 1999 :

⁵ Angenot, Marc 1982. *La parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*. Paris : Payot, p. 47.

17. C'est moi qui souligne). Ils ajoutent que l'une de phrases⁶ de l'essai en question est de « modalité exclamative, avec son rythme ternaire, son alexandrin initial, sa caressante allitération en [s] » (*ibid.*, p. 17). Ils en concluent qu'il y a bien un ressort lyrique dans ces essais.

Or une question s'impose : entre le lyrisme de ces pages et la dénomination de l'essai, il y a toutefois une tension sur laquelle il faut s'appuyer... Qu'implique cette composante poétique ? Renforce-t-elle la transparence du texte ? Camus lui-même soutient qu'on peut associer la poésie à un argument qui vise la transparence⁷. Telle est aussi l'argumentation de Glaudes et Louette, qui voient l'émergence de l'essai dans la fusion du caractère prosaïque et de la poésie. Ils font référence à Montaigne, qui se veut lyrique avec son « allure poétique, à sauts et à gambades » (Montaigne 1967 : 401). Selon eux, le composant lyrique contribue à donner à l'essai cette énergie dont il a fortement besoin. Comment s'échapper sinon à l'ordre logique et ordonné, qui transformerait l'essai en article ?

Cette dimension poétique, qui apparaît, quant à l'elocutio (aux figures de style, si l'on veut), dans telle page de Camus [...], ne peut-on la transposer aux plans de l'inventio (émergence des idées), de la dispositio (ordonnancement) - voire au genre même de l'Essai ? » (Glaudes et Louette 1999 : 18).

Marcia Weis, l'auteur de *The Lyrical Essays of Albert Camus*, souligne la dimension romantique du lyrisme qui permet de donner *l'expression d'une totalité* entre le 'je' et le monde : « The romantic lyrist not only perceives the exterior world with extraordinary sensitivity but himself enters into what he has perceived and becomes to a certain extent a part of it » (Weis 1976 : 22). Cette expérience de fusion est emblématique pour les essais que Weis caractérise comme des « essais lyriques »⁸. Non seulement le lyrisme célèbre le monde, il invite même le lecteur à entrer dans cet univers. L'auteur cite un passage tiré du « Vent à Djémila », où le 'moi' du texte s'identifie au vent et à d'autres éléments concrets⁹ : « The urge to fuse with the physical world, to lose personal identity and become part of the universe, appears in many guises in Camus' works, and nowhere so directly as in his lyrical writings » (*ibid.*, p. 23). Au

⁶ « Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines, à tenter d'accorder ma respiration aux soubresauts tumultueux du monde ! » (N. à T., 13).

⁷ Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus écrit que son objet assigné [le suicide] réclame à la fois l'évidence et le lyrisme : « C'est l'équilibre de l'évidence et du *lyrisme* qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté » (Camus 1942 : 18. C'est moi qui souligne).

⁸ « All three of the essay collections, *L'Envers et l'endroit*, *Noctes*, and *L'Été*, demonstrates every characteristic - emotion, subjectivity, music - implied by the term 'lyrical' » (Weis 1976: 28). Pour ma part, j'ai décidé de ne pas traiter *L'Envers et l'endroit* dans cette étude.

⁹ « Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes » (Vent à D., 26).

début de ce paragraphe on se demandait si on pouvait concilier le lyrisme et l'essai. Après ce petit examen il s'avère que la combinaison des deux semble plutôt inévitable.

Peu d'études jusqu'ici?

Il paraît fondé d'estimer que *Noces* et *L'Été* ne se rangent pas parmi les textes les plus connus, lus ou commentés dans l'œuvre camusienne. En effet, lorsque l'on consulte une bibliographie récente, force est de constater que la recherche sur les deux ouvrages semble remarquablement peu volumineuse. C'est donc difficile de tracer une histoire de leur réception en 1938 et en 1954. Une source qui nous l'indique, c'est une bibliographie récente dans *Œuvres complètes* de Camus chez Gallimard (Camus 2006 : 1575-1594). Nombreux sont les ouvrages généraux ; ils remplissent plus de sept pages. Dans la liste des « Études sur une œuvre particulière », on ne trouve pas d'ouvrage consacré uniquement à *Noces* ou à *L'Été*, mais des études faites sur d'autres livres plus connus : *La Peste*, *L'Étranger*, *La Chute*, pour en citer quelques-uns. Cela intrigue. Une recherche afin de savoir si nos textes d'étude ont été analysés comme des essais devient une question sans réponse. Dans le comité de rédaction de « la Pléiade », il n'existe pas de monographie pour *Noces* ni pour *L'Été*. Ou bien ses textes sont classés dans la catégorie *biographique*, comme des écrits de jeunesse¹⁰. Néanmoins, il existe des ouvrages récents consacrés à notre corps d'étude, qui ne font pas partie de la bibliographie de « la Pléiade ». L'un date de 2012, l'autre de 1998. À travers une présentation des deux, je vais situer mon approche par rapport à eux.

Une nouvelle lecture commentée

Très controversé dans le débat public en France, Michel Onfray est un philosophe français qui connaît l'art de provoquer. Son dernier livre *L'Ordre libertaire - la vie philosophique d'Albert Camus*, date de 2012. Contrairement à l'approche littéraire dont se servent la plupart de critiques, Onfray opte pour ce qu'il appelle « une nouvelle perspective » en lisant Camus. Un tour nécessaire selon lui, car « les spécialistes universitaires de ce penseur viennent de la

¹⁰ Voir Grenier, Robert. 1970. *Albert Camus, soleil et ombre. Une biographie intellectuelle* Paris : Éditions Gallimard.

littérature plus que de la philosophie » (Onfray 2012 : 106). En philosophe, Onfray attribue à Camus l'étiquette de penseur « existentiel » :

[P]enseur « existentiel » lui convient tout à fait, comme pour Montaigne et Pascal, Kierkegaard et Nietzsche [...], autrement dit pour des œuvres qui pensent le monde dans la perspective de produire des effets philosophiques de l'existence (*ibid.*, p. 106).

Selon Onfray, la « vraie » philosophie, c'est aussi des mises en application. Or si l'on veut lire Camus sous cet angle, il faut procéder par une lecture biographique. Dans son analyse des livres de Camus, Onfray justifie ses propos en faisant intervenir des informations biographiques. Telle est par exemple la donnée pour ses commentaires sur *Noces*, recueil qui préoccupe l'auteur à un haut point. Pourquoi ? Voici la réponse directe de sa part : « *Noces* montre comment on peut, en dehors des codes institutionnels et universitaires, écrire un livre de philosophie de façon littéraire, avec une prose poétique même, sans préjudice pour le fond » (*ibid.*, p. 186). Pour Onfray, *Noces* est un chef-d'œuvre au sens littéraire et surtout philosophique. Il tient à ce recueil pour illustrer une particularité camusienne : celle de privilégier le corps à la place du cerveau : « L'auteur du *Mythe de Sisyphe* reste fidèle à celui de *Noces* : la raison, les idées, les concepts valent moins que l'émotion, la sensation, la perception » (*ibid.*, p. 208). C'est l'hédonisme¹¹ qui est l'une de lignes directrices dans *L'Ordre libertaire*. A propos du plaisir de l'instant, de la pure jouissance, l'auteur associe Camus à Nietzsche :

Quelles leçons philosophiques existentielles trouve-t-on dans *Noces* ? Des leçons nietzschéennes, bien sûr, qui permettent de se mettre au centre de soi, c'est-à-dire de la nature, du monde, du cosmos, de sorte que, à sa place dans l'univers, n'ignorant rien de notre situation ontologique, nous puissions vivre en lui et jubiler d'être au monde (*ibid.*, p. 107).

Finalement le philosophe avance que Camus incarne l'exemple d'une « phénoménologie dionysienne [...] du corps et de la présence de ce corps au monde » (*ibid.*, p. 107). C'est justement en focalisant sur l'expérience sensorielle que Camus se distingue d'autres « philosophes-écrivains », à en croire Onfray. C'est son unique qualité de *transformer le verbe en chair* qui le rend si important pour lui.

¹¹ « Camus défendra un hédonisme libertaire porté par *Noces* pour l'hédonisme et par *L'Homme révolté* pour la pensée libertaire » (*ibid.*, p. 96).

Ce livre a provoqué du débat en France. Pour en donner quelques exemples, on va citer quelques voix des *Temps modernes*. D'abord, le critique Juliette Simont n'est pas douce avec la façon de philosopher selon Michel Onfray :

Je l'ai annoncé, ce livre est un squelette. Onfray ne cesse de célébrer avec pompe et fracas le concret, le vital, le sensuel, le dionysiaque, le bachique, l'affect, et de décrier, dans les stériles symétries dont il est coutumier, l'abstrait, le conceptuel, le théorique, l'idéal et surtout le « transcendantal », mot fourre-tout désignant le péché intellectuel en général, donc les pires spécimens proviennent d'Allemagne [...] ou de la rue d'Ulm (Simont 2012 : 107).

Un autre critique, Jean Bourgault, est déçu par la tentative échouée : celle de voir Camus sous un angle philosophique. Selon lui, Onfray n'arrive pas à faire ressortir des pensées originales, parce qu'il reste trop dans la négation vis-à-vis d'autres philosophes. Les cours dispensés par Onfray illustre donc « une guerre de positions – et où la lecture n'est jamais que le constat que tel ou tel auteur nous 'fait savoir' tel ou tel point de doctrine, ce qui permettra de le ranger dans telle ou telle boîte, d'où il lui sera interdit ensuite de sortir » (Bourgault 2012 : 159-160).

Bourgault conclue alors en disant qu'« [A]u fond, il n'y a quasiment rien de philosophique dans un ouvrage comme *L'Ordre libertaire* » (*ibid.*, p. 160). Si l'on cherche ce qu'il y a de constructif dans ces deux critiques, on pourra interpréter la réception du livre d'Onfray dans le sens où l'idée est félicitée, mais que la réalisation n'est pas réussie.

Une lecture thématique de *Noces*

Une autre publication qui a *Noces* comme objet d'étude principal se trouve aux Presses Universitaires de France. L'auteur en est Jean-Paul Santerre et l'ouvrage intitulé *Leçon littéraire sur Noces d'Albert Camus* traite des thèmes qui reviennent fréquemment dans la recherche camusienne ; la quête désespérante du présent, le rôle de la lumière et l'héritage de la culture méditerranéenne. Voici quelques titres de chapitres : « Un été invincible – Généalogie du bonheur », « La ligne des mots – Poétique de la lumière » et « L'accord parfait – L'unité avec le monde » (Santerre 1998 : VI-VII).

Dans l'avant-propos, Santerre pose la question de savoir quel intérêt il y a de relire *Noces* aujourd'hui ? « *Se tenir au monde constitue bien l'enjeu d'une vie* » (*ibid.*, p. 1) - voilà sa première phrase mise en italiques. L'auteur souligne le conflit sous-jacent de l'œuvre, qui est inhérent à toute existence. D'un côté l'on trouve l'aspiration à une vie épicurienne et insoucieuse, de l'autre côté une tristesse associée à la finitude : « L'adhésion au présent est un

mode d'être, et plus encore un don, un singulier privilège donné à un peuple élu dans sa misère. Il n'y a rien à chercher au-delà et peut-être pas même un langage pour le dire » (*ibid.*, p. 2). Santerre se demande si Camus écrivait *Noces* afin d'établir un « manuel » pour ceux qui ne connaissent pas le sens de la vie. Ou bien tentait-il de « fixer dans les mots ce qui par essence ne se fixe pas, le mouvement même de la vie ? » (*ibid.*, p. 2). Finalement, l'auteur pose le paronyme solitaire / solidaire souvent attribué à Camus comme le thème le plus important de *Noces* : « Mais plus encore il faut y voir le désir d'être solidaire, de partager avec les hommes, une autre façon d'être au monde » (*ibid.*, pp. 2-3).

Dans l'annexe du livre, il est question de sagesse. Santerre propose que *Noces* apporte des leçons, malgré tout : « Peut-on dire qu'à défaut de nous enseigner la sagesse, *Noces* nous en montre le chemin ? » (*ibid.*, p. 121). L'auteur évoque la lucidité, les Grecs, le bonheur et le destin. Surtout souligne-t-il les propos de Camus, que la vie ne peut pas être vécue en pensant. Il faut vivre, et écrire après¹². Telle est aussi la conclusion de Santerre. Voici les derniers mots du livre : « La sagesse de Camus ne dispense aucune promesse pour l'éternité [...], elle n'est pas une discipline, elle n'est pas constituée de préceptes, elle est tout simplement l'état d'un homme dressé fièrement [...] devant son destin » (*ibid.*, p. 130).

Santerre rejoint le domaine d'Onfray en évoquant l'hédonisme. De nouveau, le corps est mis au centre : « L'homme sent avant de penser, a dit Rousseau, et pour Camus, c'est bien par là aussi qu'il faut commencer : redonner la parole au corps. Si l'on rattache *Noces* au courant d'un nouvel hédonisme, bien des passages semblent le confirmer » (*ibid.*, p. 125).

Ce qu'il vaut aussi à observer, c'est l'absence totale de *L'Été* dans ce livre. Dans l'avant-propos, l'auteur établit une bibliographie de Camus où *L'Été* est classé dans la catégorie de « La maturité », de compagnie de *La Chute* (1956), *L'Exil et le royaume* (1957) et *Le Premier homme* (roman autobiographique non terminé, 1960, éd. posthume 1994). Quant à *Noces*, il se trouve sous l'étiquette « textes de jeunesse » avec *L'Envers et l'endroit* (1937) ainsi que *La Mort heureuse* (1936-1938 éd. posthume 1971). Cela trouble. D'après ce catalogue, peut-on considérer *L'Été* comme une suite de *Noces* ? Pourquoi n'est-il alors pas traité par l'auteur ? Y a-t-il une possibilité que *L'Été* soit oublié derrière sa splendide grande sœur ? Ce mémoire

¹² « Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre Tipasa, témoigner et l'oeuvre d'art vient ensuite (N. à T., 18-19).

cherchera à examiner les propos de Camus qui affirment qu'il court un fil d'or entre *Noces* et *L'Été*¹³.

Les lectures faites par Michel Onfray et Jean-Paul Santerre s'approchent de notre corps d'étude de façon thématique et philosophique. Santerre fait un commentaire sur *Noces* en s'appuyant sur des thèmes plutôt classiques dans la recherche camusienne, comme le rôle du soleil, des peuples d'Algérie, de la mort et l'oubli de soi. Tous ces thèmes sont à mon avis tout à fait pertinents pour ces textes de Camus, mais il me manque un facteur qui n'est pas mentionné : celui du genre. Santerre ne lit pas les essais de *Noces* en tant qu'essais. Il choisit d'interpréter les textes au niveau purement thématique. En ce qui concerne Onfray, il est, lui aussi, moins préoccupé par la forme que par le contenu. N'oublions pas qu'il s'attaque aux essais dans une perspective philosophique. Il est alors compréhensible que la question du genre lui importe moins. Toutefois, on va voir que notre approche à *Noces* et à *L'Été* ne sera pas la même que celle de deux hommes cités. L'appartenance au genre de l'essai sera un point de départ, qui ouvre sur d'autres thèmes et de nouvelles perspectives.

Méthode d'approche des textes

Il s'agit alors d'une lecture d'un nombre de textes limités. La ligne directrice de cette lecture, c'est la décision prise de considérer ces textes comme des essais. Alors des questions interviennent. Sur quelles théories faut-il s'appuyer ? Il s'avère vite que les outils d'analyse pour l'essai sont difficiles à trouver. Un genre qui s'échappe presque à toute classification, c'est bien ce genre-ci. Néanmoins, un genre a toujours ses consignes, et il faut savoir les chercher.

Pour le faire, j'ai choisi de remonter à l'instigateur du genre. J'entame ainsi une étude généalogique, du premier abord. Les *Essais* de Michel de Montaigne donnent de grandes leçons sur ce type de texte. On va traiter la constitution de l'essai, la motivation derrière cette « innovation littéraire » ainsi que les prémisses sur lesquelles ce genre repose. Que faut-il considérer avant d'écrire un essai ? Quels composants sont nécessaires pour mériter le titre de l'essai ? Ce cadre d'analyse établi, c'est le temps de faire intervenir les textes de Camus. Je vais faire une étude comparative entre l'essayiste Michel de Montaigne et l'essayiste Albert Camus. Qu'ont-ils en commun ? Quels sont les éléments qui les séparent ? Cette enquête cherche à faire deux choses : d'abord à établir Camus en tant qu'essayiste dans l'héritage de Montaigne,

¹³ « Ces essais se rattachent naturellement à *Noces*, par une sorte de fil d'or » (Jotterand 1954 :1838).

puis voir en quelle mesure il se distingue de celui-ci. Cela a pour but de voir la spécificité, la façon selon laquelle l'écrivain nommé *Albert Camus* écrit des essais.

Une observation émerge en lisant les deux essayistes. C'est l'attitude au corps. Bien que Montaigne parle de son corps, il le fait de façon plus ironique, plus distancé. Cette légèreté qui caractérise les *Essais*, cette sérénité peut-on dire, n'est pas présente dans *Noces* ni dans *L'Été*. Voilà une différence décisive entre les deux essayistes. Sous cette perspective, le « penchant lyrique » dans les essais de Camus donne aussi du sens. Lorsque différents critiques caractérisent *Noces* et *L'été* comme des textes lyriques, on n'est pas loin de penser à la communion, à la fusion entre le poète et le monde : « Le titre [*Noces*] invite au lyrisme, à la communion avec le soleil et la mer » (Grenier 1987 : 57). Le lyrisme comporte un 'je', et dans *Noces* et *L'Été*, le 'je' se meut le plus souvent *en tant que corps*. L'expérience d'un sujet charnel, qui émerge comme une pure sensibilité, a de quoi nous rappeler Maurice Merleau-Ponty. Sa vision du corps dans *L'Œil et l'Esprit* semble fortement présente dans l'univers camusien. Une référence à ce philosophe servira à éclaircir cette dimension.

Je vais donc procéder à une lecture de ces essais en ayant pour but de voir comment Camus se reporte au genre. Une approche par le biais de quelques positions de Merleau-Ponty pourra former une partie de mon explication de l'essai camusien, tel que l'auteur s'exprime par ce genre dans *Noces* et *L'Été*.

Problématique

Une subjectivité à la rencontre du monde, telle est la donnée fondamentale de l'essai. Je vais travailler à partir de l'hypothèse qu'il y a des différences entre Montaigne et Camus en ce qui concerne leur conception du moi. Chez Camus, j'ai l'impression que le moi du texte s'infiltré dans le milieu au point de s'effacer. Or comment trouver soi-même quand tout est interconnecté ? Ce mémoire cherchera à analyser cette dépendance réciproque entre le 'je' et le monde, notamment telle qu'elle est illustrée dans les essais *Noces* et *L'Été* d'Albert Camus.

Chapitre 1, première partie

Traits définitionnels de l'essai

Pour étudier l'essai, il faut passer par un historique du genre. Michel de Montaigne s'impose comme un modèle incontournable. Dans ce chapitre, je vais consolider l'hypothèse qu'il existe un rapport au père du genre chez chaque essayiste digne de ce nom, et que Camus ne fait pas exception. Ce rapport généalogique sert à établir l'essai comme genre. Je ferai une courte présentation de Montaigne, loin d'être exhaustive. J'aborderai uniquement les aspects de son écriture qui semblent pertinents pour une analyse de Camus plus tard. Existeraient-ils des parallèles thématiques entre Montaigne et Camus ? L'étude de quelques extraits de Montaigne peut nous servir à mieux comprendre les essais de Camus.

Je ferai également quelques réflexions concernant la composition de l'essai. C'est un genre qui n'offre ni de conclusion, ni de véritable fin. Cela intrigue. Quelle est cette recherche à l'infini, et que peut-elle nous apporter ?

Sur cette question, une lecture des commentaires faits sur Montaigne pourra nous aider. Nous observerons les critères auxquels se réfèrent le critique littéraire Erich Auerbach et le philosophe Maurice Merleau-Ponty. Comment se fait-il que les *Essais* de Montaigne se prêtent à des analyses clairement divergentes ? Qu'est-ce qui rend ce genre si flexible ?

Le rapport au père

« L'essai est un genre avec un père » (Macé 2006:12) propose Marielle Macé. On ne peut contester le fait que c'est Michel de Montaigne qui a écrit les premiers essais. Plus exactement, on a attribué au genre le nom que Montaigne a donné à son livre, pensé par lui et donné à ses lecteurs comme une forme originale. A plusieurs reprises, de 1572 jusqu'à sa mort en 1592, l'homme de droit se retirait de la vie publique pour réfléchir dans son château. Tout comme Montaigne s'inspirait des auteurs latins et grecs, ses successeurs s'inspireront également de lui :

La pratique de lecture des anciens par Montaigne – emprunt, digestion, accommodation – se trouve ainsi réactivée et imitée dans les lectures modernes des *Essais*. Cette logique d'appropriation, qui ouvre la possibilité constante d'une actualisation, semble répondre au statut d'inachèvement intrinsèque des *Essais* et à la « consubstantialité » de l'essayiste et de son œuvre (*ibid.*, p. 15).

Chaque fois qu'un écrivain se met en tête d'écrire des essais, il rend à un certain degré hommage au père du genre. Qu'on le veuille ou non, les *Essais* sont la référence, la Bible de l'essai, qu'il faut respecter ou dans le meilleur des cas renouveler, réinterpréter : « Chaque écrivain a son Montaigne et entretient avec le texte un rapport de continuation, prenant au sérieux l'offre de relais que Montaigne formule à son lecteur » (*ibid.*, p. 15). En ce qui concerne Albert Camus, vérifier s'il a lu Montaigne ou non n'est pas la question. Constatons tout de suite que les chances sont fortes qu'il l'ait lu. Ceci n'est tout de même pas le but recherché. Si on suit le raisonnement de Macé, chaque essayiste se prête à la même « méthode », celle de Montaigne. A en croire Macé, on ne peut pas parler d'un essai sans faire intervenir l'instigateur du genre. C'est un genre qui n'oublie pas son père, qui se constitue même dans son esprit. On ne peut être essayiste véritable si on ne sait pas qui était Montaigne.

Montaigne « ressuscité » au 20^e siècle

Afin d'étayer notre hypothèse sur l'actualisation des *Essais* pour le genre de l'essai, nous allons voir que le 20^e siècle revitalise Montaigne. Ceci se fait en grande partie grâce à un travail philologique. « L'Exemplaire de Bordeaux »¹⁴ annoté par Montaigne lui-même sera édité à partir de 1906. Selon Macé, cet événement « prépare la voie à des réappropriations du genre » (*ibid.*, p. 76). C'est un nouveau Montaigne qui ressurgit, et qui s'apparente même aux démarches épistémologiques de l'époque :

L'exemplaire de Bordeaux exerce une véritable fascination [...]. On cherche en lui à se trouver au plus près d'un mouvement psychologique, d'une pensée en train de se former, et ce désir de transparence du texte de Montaigne rejaillira sur la conception de l'essai comme genre (*ibid.*, p. 76).

A l'époque, Montaigne est très « tendance » et il sera vu comme un écrivain « en mouvement ». Il est adopté par André Gide, associé à Henri Bergson et à Nietzsche. En ce qui concerne l'influence sur Camus, on peut déjà constater que celui-ci vivait longtemps dans un milieu intellectuel à Paris qui a valorisé l'essai fortement. Il s'est lié d'amitié avec Jean-Paul Sartre, autre grand essayiste de l'époque moderne. Il s'est bien adapté à ce genre lui-même.

¹⁴ « En 1595, Marie de Gournay [...] publie une édition posthume des *Essais* à partir de l' 'exemplaire de Bordeaux'. Cette édition, publiée par deux admirateurs fervents qui disposaient de tous les papiers de l'écrivain [...] a longtemps été considérée comme l'expression définitive de la pensée de Montaigne » (Regosin 1993 : 243).

Manifestement, Camus a suivi la nouvelle mode : il a écrit de nombreux textes qu'il a nommé des « essais ». Plusieurs d'eux sont de visée argumentative, comme *Le Mythe de Sisyphe*, d'autres plus lyriques, libres, comme ceux de *Noces* et de *L'Été*. Ceux-ci sont à mon avis plus proches de l'esprit de Montaigne. C'est l'un des enjeux de mon travail de le montrer.

Un remplaçant de la rhétorique ?

Pourquoi cet enthousiasme « soudain » à l'égard de l'essai au 20^e siècle? Il ne faut pas oublier qu'au 19^e siècle, ce genre avait une réputation plutôt mauvaise. Macé explique la réactualisation du genre par l'enlèvement des classes de rhétorique au siècle précédent :

La dissociation de la littérature et de la rhétorique consommée en 1885, au moment de la disparition de la classe de rhétorique, est ici essentielle. [...] Barthes a formulé les enjeux de ce déplacement du discours intellectuel, « le modèle d'un discours dramatisé, exposé à une autre force que celle du syllogisme ou de l'abstraction » (*ibid.*, p. 49).

Quoique l'essai prenne la relève de la rhétorique, il s'en distingue tout de même. Il n'argumente pas autant qu'il se permet de jouer avec les procédés littéraires, de faire intervenir la fiction. Ce qui caractérise l'essai avant tout, c'est alors « [la] tension interne [qui] vient de cette discorde entre conviction et séduction – dont la rhétorique autorisait au moins en apparence l'alliance, mais sur laquelle la science moderne ne permet plus de compter » (*ibid.*, p. 50).

Que peut- on dire ?

Nous allons voir que l'essai, c'est avant tout un mode de connaissance : ne rien établir pour certain, mais en même temps garder le champ du possible grandement ouvert. Ceci peut poser des problèmes quant à la portée. Que peut-on dire ? Que ne peut-on pas dire ? Doit-on *dire* du tout ? Il est difficile de résumer un essai, et cela provient naturellement de son contenu. L'essai est avant tout une expérience de pensée. C'est pourquoi l'essai ne peut pas être mis en synthèse avec un joli « cela veut dire que... » ou « ce que cela signifie c'est... ». Le but du lecteur sera d'y chercher d'autre chose qu'une manifestation d'opinions, une représentation d'un point de vue. Comme le dit Montaigne lui-même, l'essai doit plutôt se concentrer sur ce qu'il y a de plus simple et de plus difficile à discerner :

Nous n'apercevons les grâces que pointues, bouffies et enflées d'artifice. Celles qui coulent sous *la naïveté et la simplicité* échappent aisément à une vue grossière comme est la nôtre ; elles ont une beauté délicate et cachée ; il faut la vue nette et bien purgée pour découvrir cette secrète lumière (Montaigne 1967 : 417. C'est moi qui souligne).

C'est donc la notion de l'opinion qui ne convient pas à Montaigne et par conséquent non plus au genre de l'essai. Avoir des idées claires et nettes les rend figées. De plus, nos opinions sur le monde ne sont souvent pas les nôtres : « Quasi toutes les opinions que nous avons sont prises par autorité et à crédit » (*ibid.*, p. 417).

Or si on veut penser quelque chose de neuf, il faut voir la pensée sous un autre angle, de forme beaucoup plus flexible. On peut parler d'une pensée à l'état pré-réflexif, comme un flux de conscience. Essentiellement ouvert, l'essai autorise ainsi une autre approche de la vérité, et avec elle une liberté : « on demande aux essayistes de choisir leur camp, alors que l'essai offre justement le bonheur de ne pas le faire » (Macé 2006 : 51). L'essai est une nouveauté en ce qu'il montre « le faisant » de la pensée, pas « le fait ».

Revenons un instant à l'idée. Certes, elle reste ouverte à la négation. On peut par exemple lire un article polémique qui présente des idées auxquelles on ne consent pas. La lecture d'un essai de style montaignien ne donne pas la même réaction. Il est presque impossible de nier ses propos. De par son caractère souple, hésitant et changeant, il se met dans un *domaine de vérité*. Son essence de vrai n'ouvre pas au débat polémique. Plusieurs lecteurs de Montaigne ont découvert ce trait avec joie. On va en présenter deux.

L'aversion des systèmes

Au cours de ce chapitre, nous allons regarder le critique allemand Erich Auerbach au sujet de Montaigne. Afin de savoir comment il interprète les *Essais*, nous allons nous demander d'abord quel intérêt Auerbach tire de Montaigne. Selon Auerbach, l'inventeur des *Essais* incarne un précurseur de *l'honnête homme*. C'est surtout la correspondance parfaite entre l'homme et l'œuvre qui fascine. Cette unité est « au rebours de ce qui se passe chez [...] les spécialistes, dont le savoir professionnel n'est pas en relation étroite avec leur personne » (Auerbach 1968 : 307). Montaigne se présente à ses lecteurs comme un homme entier :

Montaigne n'écrit ni pour une classe déterminée, ni pour des spécialistes d'aucune sorte, ni pour le « peuple », ni pour les chrétiens. Il n'écrit davantage pour un parti. [...] Il écrit *le premier livre d'introspection profane*, et voici qu'il se trouve des hommes et

des femmes qui se sentent concernés par ce qu'il dit (*ibid.*, p. 309. C'est moi qui souligne).

Son habilité de juger tire sa source dans sa culture générale, qui vise *l'universalité*. D'autres constatent ce même refus de la spécialisation chez Montaigne. Parmi eux nous trouvons le philosophe français Maurice Merleau-Ponty. Au même siècle qu'Auerbach, son *Mimésis* paraît en 1946, Merleau-Ponty rédige un article intitulée « Lecture de Montaigne », publié dans *Signes* en 1960. Le philosophe en question se sent proche de Montaigne dans sa façon de concevoir l'homme *tel qu'il est*, sans recours aux spécialistes. Montaigne reste méfiant vis-à-vis des systèmes préétablis par l'homme, qui plutôt écartent l'homme de sa condition humaine au lieu de l'éclairer à ce propos :

Les explications de l'homme que peuvent nous donner une métaphysique ou une physique, il les récuse par avance, parce que c'est l'homme encore qui « prouve » les philosophies et les sciences, et qu'elles s'expliquent par lui plutôt que lui par elles (Merleau-Ponty 1960 : 200).

A l'instar d'Auerbach, Merleau-Ponty trouve dans les *Essais* une dénonciation des systèmes par lesquels opère la science. On y risque de restreindre la vision de l'homme. Rien ne serait alors curieux. Cette ouverture au sens naïf, expérimental du monde, Merleau-Ponty la trouve plus vraie qu'un modèle quelconque :

Le monde n'est pas pour lui [Montaigne] un système d'objets dont il ait par devers soi l'idée, le moi n'est pas pour lui la pureté d'une conscience intellectuelle. Pour lui, - comme plus tard pour Pascal, - nous sommes intéressés à un monde *dont nous n'avons pas la clé*, également incapables de demeurer en nous-mêmes et dans les choses, renvoyés d'elles à nous et de nous à elles (*ibid.*, p. 197. C'est moi qui souligne).

Nous pouvons alors trouver un point en commun entre les deux théoriciens : ils s'intéressent à Montaigne. Dans leurs lectures, Auerbach et Merleau-Ponty soulignent l'horizon *ouvert* du grand essayiste. Voici ce que Montaigne pense selon Auerbach au sujet des spécialistes, comme des théologiens, des philologues, des hommes d'Etat :

Toutes ces méthodes sont pour Montaigne des abstractions pédantes et vides ; il n'y reconnaît plus l'homme, c'est-à-dire lui-même. Elles le travestissent, le simplifient, le systématisent au point de lui faire perdre sa réalité (Auerbach 1968 : 299).

Si nous lisons Montaigne sous la perspective de l'honnête homme ou sous celle de la phénoménologie, nous sommes dans les deux cas ramenés au même constat. Il ne faut pas séparer l'homme de l'imprévisible dans sa vie concrète.

Que sais-je alors ?

S'ensuit une question pressante : que peut-on vraiment savoir, si on ne peut pas se tenir aux discours des experts, des spécialistes ? Se demander ce qui est le vrai savoir peut déboucher sur une quête épistémologique, où rien n'est certain. Montaigne nomma ses textes des essais. Afin de comprendre ce qu'il voulait dire par cette désignation, nous pouvons faire un pas en arrière et étudier l'étymologie du mot. Pierre Glaudes et Jean-François Louette en donnent une explication clarifiante :

Du temps de Montaigne, le substantif « essay » (du latin *exagium*, « balance », puis « pesée sur un instrument » [...]) avait le même sens secondaire qu'aujourd'hui [...]. Cependant, la signification primaire d'« épreuve », de « test » était dominante et elle comprenait les sens figurés d'« expérience », « tentative », « travail d'approche », « tâtonnements », tous sens compris dans l'expression « coup d'essai » (Glaudes et Louette 1999 : 44. C'est moi qui souligne).

Il ne s'agit pas de réussite, mais parfois de l'échec. La méthode de Montaigne est une démarche qui finalement n'aboutit pas à un savoir suprême. Glaudes et Louette remarquent d'ailleurs qu'au 16^e siècle, « le mot [l'essai] suggérait une vigueur, un dynamisme qui nous échappent aujourd'hui : ces valeurs soulignent l'effort en ce qu'il produit un effet, lequel peut être, selon les cas, *un succès, un coup nul ou un fiasco* » (*ibid.*, p. 44. C'est moi qui souligne). Cette tentative de *tester* renvoie au grand scepticisme de Montaigne en ce qui concerne les abstractions. Celles-ci construisent des modèles loin de la réalité, elles ne se *confrontent pas* aux choses. Or si l'on veut connaître l'homme ou le vrai savoir, il faut plutôt passer par l'expérience. Définir l'homme par une abstraction serait pour Montaigne non seulement un échec, mais aussi une erreur. Alors il n'y a pas de réponses, seulement des *essais*. Selon Auerbach, Montaigne n'aboutira jamais à une définition de l'homme notamment parce qu'il refuse de se soumettre à l'abstraction : « C'est pourquoi il lui faut renoncer à parvenir à une définition ultime de lui-même ou de l'homme, car celle-ci serait nécessairement abstraite ; il doit se borner à *s'essayer* sans cesse, et renoncer à *se résoudre* » (Auerbach 1968 : 299). A ce sujet, Montaigne avoue l'inconstance de son objet d'étude : « Certes, c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme » (Montaigne 1967 : 22). Voilà en quoi porte son projet : une quête continue du monde qui amène plus de doutes que de certitudes.

Le corps et l'esprit

On vient de constater que Montaigne n'évite pas une approche concrète des choses. Cela donne de nouvelles perspectives quant à sa méthode. Il cherche même le savoir en passant par son propre organisme. La méthode de Montaigne est loin d'être cérébrale. Glaudes et Louette se demandent si l'essai « cherche à faire entendre la voix du corps » (Glaudes et Louette 1999 : 145). Plusieurs fois, Montaigne fait intervenir son corps dans le récit. Etant donné que le grand essayiste raisonne par son corps, on peut conclure qu'il est bien « un être en qui sang et chair seront les complices de la question et de l'évidence » (*ibid.*, p. 145). C'est alors un discours très réaliste que Montaigne tient sur le monde. Pour lui, la pensée et le corps travaillent de concert :

Il faut ordonner à l'âme non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mépriser et abandonner le corps [...], mais de se rallier à lui, de l'embrasser [...], *l'épouser en somme et lui servir de mari*; à ce que leurs effets ne paraissent pas divers et contraires, ains accordants et uniformes (Montaigne 1967 : 265. C'est moi qui souligne).

Nombreux sont de tels passages où l'âme *ou* l'esprit sont réunis au corps. Cette correspondance entre le corps et l'esprit est aussi commentée par Auerbach. D'abord, il ne se prive pas de faire une remarque sur « la chaleur corporelle » (Auerbach 1968 : 291) qui émane de ses textes. L'auteur des *Essais* connaît l'art d'écrire comme s'il nous parlait. Aussi, soutient Auerbach, ne pas inclure le corps dans la pensée serait contradictoire au projet de l'essayiste. Lui qui cherche un aperçu plus ou moins complet de l'homme, qui veut éviter une langue de l'abstraction, doit aussi parler du corps pour inclure le tout : « Ses fonctions physiques, ses maladies et sa mort corporelle [...] sont tellement associées, dans leur réalité concrète et sensorielle, au contenu intellectuel et moral de son livre que toute tentative de les en séparer serait parfaitement absurde » (*ibid.*, p. 304).

Pour expliquer l'unité de l'esprit et du corps chez Montaigne, Auerbach fait référence à la vision chrétienne de l'homme. Selon lui, Montaigne est bien conscient de cette vision mais ne fait pas allusion, de peur de tomber dans un camp de théologues. Mais que cette information ne nous écarte pas du sujet ! Continuons par notre idée principale : la jonction du corps et de l'esprit. Le fascinant, c'est comment un ancrage au concret peut servir de support pour la pensée.

Sous cet angle, il n'est pas étonnant non plus que Merleau-Ponty s'intéresse à Montaigne. Cet auteur l'invite même à critiquer Descartes. Dans son article déjà évoqué, il fait une comparaison des deux : « Descartes constatera brièvement l'union de l'âme et du corps et préférera les

penser séparés parce qu'ils sont alors clairs pour l'entendement. *Le 'mélange' de l'âme et du corps* est au contraire le domaine de Montaigne » (Merleau-Ponty 1960 : 199. C'est moi qui souligne). Qu'en est-il de cette association indistincte entre un corps concret et un esprit, qui ensemble partent à la recherche du monde ? Apporte-t-elle une nouvelle connaissance ?

Un apprentissage sur soi-même

Pour vraiment connaître, il faut s'engager dans la matière qu'on veut étudier. La méthode de l'essai exige un tel investissement. En se confrontant aux choses extérieures, on accumule des connaissances vis-à-vis de soi-même. Ce n'est donc pas étonnant que l'essai s'écrive à la première personne. L'essai se met dans l'*ordre du témoignage*, où un sujet raconte tout ce qu'il vit, rapporté au moment même de l'écriture.

Or, tout passe par l'expérience. Il faut être proche des choses qu'on observe. A nouveau on est demandé de s'engager dans une relation active à la chose, pas dans celle du spectateur. Montaigne s'investit *de toute sa personne* quand il s'essaie. Tout ce qu'il voit, tout ce qu'il sent, tout ce qu'il pense, sera reflété en lui-même. C'est pourquoi Auerbach souligne que « le monde extérieur ne l'intéresse que dans la mesure où il agit sur son propre esprit » (Auerbach 1968 : 293). Cela harmonise bien avec son projet de se peindre soi-même¹⁵ : « Il y a plusieurs années que je n'ai que moi pour visée à mes pensées [...] et si j'étudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moi, ou en moi, pour mieux dire » (Montaigne 1967 : 160). Mais cette visée doit se faire dans un détournement : le retour à soi *en passant par les choses*. Ce mouvement de boomerang est essentiel si on veut étudier Montaigne. Le fil conducteur, c'est toute autre chose que lui. Auerbach ne se lasse pas de préciser sa démarche extravertie :

Si on regarde de près, ce sont quand même les « choses » qui orientent sa réflexion. Il se meut parmi elles, il vit en elles, il s'intéresse toujours à elles, car il garde les yeux et l'esprit ouverts aux impressions, il se tient toujours dans le monde (Auerbach 1968 : 295).

On trouve un passage dans les *Essais* où Montaigne se défend contre ceux qui l'accusent d'égoïsme : « Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi » (Montaigne 1968 : 327). Or penser à soi dans le sens où l'entend

¹⁵ « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : *car c'est moi que je peins* » (Montaigne 1967 : 20. C'est moi qui souligne).

Montaigne, c'est s'ouvrir au monde extérieur au lieu de penser à ses propres intérêts, à ses petits soucis personnels. Ses adversaires se situent dans ce dernier groupe :

Ceux à qui ces mots s'adressent pensent beaucoup (et même trop) à eux-mêmes [...]. Ils pensent à leurs intérêts, à leurs désirs, à leurs soucis, à leurs connaissances, à leur travail, à leur famille, à leurs amis. Mais tout cela, pour Montaigne, ne veut pas dire *penser à soi* (Auerbach 1968 : 301. C'est moi qui souligne).

Effectivement, le projet de se peindre est égotiste mais jamais égoïste. Il vise la connaissance d'un sujet, d'une conscience en passant par tout ce qui lui est étrange, inconnu, différent. Les *Essais*, c'est un coup d'introspection au sens paradoxal – passer par les autres, que ce soit les choses ou les autres hommes.

Un style qui s'adapte au mouvement

Pour apprendre plus sur Montaigne, étudier le style peut être fructueux. Pierre Glaudes et François Louette font une remarque sur la « vitesse » de l'essai, ou le fait que le genre semble s'adapter au cours du temps. La raison de sa survivance depuis Montaigne peut d'ailleurs s'expliquer par la flexibilité de la forme, qui n'est pas du style soigné. Au moins apparaît-il ainsi : « Le succès de l'Essai pourrait aussi s'expliquer par l'amour de notre époque pour la vitesse et l'écriture vive, voire hâtive » (Glaudes et Louette 1999 :117). On peut alors se demander comment les *Essais* de Montaigne s'inscrivent dans le mouvement. La raison en est simple. C'est justement sa forme qui reflète la vision que l'auteur souhaite faire passer ; l'impression que le monde pour lui, c'est le changement. Pour dépeindre une pensée qui avance constamment, il doit s'y accorder au niveau stylistique, le style doit refléter un mouvement continu. Cela explique pourquoi son écriture reste disparate et de l'apparence spontanée. C'est une écriture énergique, qui essaie de rendre compte du temps qui passe.

Dans un passage, Montaigne lui-même souligne que si ce n'était pas pour le mouvement, il n'écrit pas comme il le fait : « Si mon âme pouvait *prendre pied*, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais ; elle est toujours en apprentissage et en épreuve » (Montaigne 1967 : 327. C'est moi qui souligne). L'expression « prendre pied » est à voir au sens de « fixer », de « s'installer ». Son âme n'habite alors nulle part, elle est « sans maison ». La réfutation qu'il existe une stabilité explique la démarche expérimentale de Montaigne. On peut voir cette vision du monde en rapport avec son esprit, et la façon dont il s'acharne à la capter. Il inclut dès lors le

changement comme un facteur déterminant dans son écriture. De toute façon, c'est celui-ci qui règne sur le monde :

Le monde n'est qu'une branloire pérenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte, et du branle public et du leur. La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle (*ibid.*, p. 327).

Effectivement, l'auteur des *Essais* accepte le fait que le monde comme la pensée avancent sans cesse. Revenons au mouvement. On ne peut pas le concevoir sans faire intégrer le temps, les deux sont des données physiques ! Alors le seul moyen pour Montaigne de représenter le mouvement, qui est incarné dans le temps, c'est de se consacrer à l'instant :

[J]e le [son objet] prends en ce point, comme il est, *en l'instant* que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage [...] de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure (*ibid.*, p. 327. C'est moi qui souligne).

Faute de mieux pour représenter un monde en branle, Montaigne dépeint les transitions, les instants avant de passer à un autre état. Le mouvement est en soi impossible de figer, bien qu'il puisse le représenter à l'écrit. Son dessein s'éclaircit : c'est le monde que Montaigne vise à esquisser, ou plus précisément, lui en tant qu'être humain situé dans ce monde.

A la recherche d'une « allure d'esprit »

Que reste-t-il à dire sur la démarche, la méthode montaignienne ? Faisons un résumé de nos découvertes jusqu'ici. Nous avons mentionné le style libre, délibéré de l'ordre et de plan, et la volonté de dépasser une description systématique de l'homme. Nous avons vu que la vision du moi est d'une nature complexe, car Montaigne ne peut pas se voir lui-même sans parler du milieu dans lequel il vit ainsi que les hommes qu'il fréquente. Ces données prises en compte, nous pouvons nous demander si ce n'est pas sa conscience que Montaigne cherche à tracer ? Qu'au fond, c'est le flux de ses pensées, auquel il se soumet complètement, qu'il cherche à représenter sous forme écrite ? Au moins le dit-il ainsi dans un passage des *Essais* : il suit effectivement l'allure de son esprit :

C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit ; de pénétrer dans les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrêter tant de menus airs de ses agitations. Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde (*ibid.*, p. 160).

Se soumettre à la conscience est pourtant une visée difficile, complexe. Il faut connaître l'art de s'en accrocher, ne pas s'en détourner. Les *Essais* sont de première vue désordonnés. Cette impression reste trompeuse, car le désordre est là pour représenter le rythme intime de la conscience. Il faut s'adapter constamment au changement ; au temps qui ne cesse de s'écouler. Montaigne maîtrise cet art de l'instant, et Auerbach propose que ce talent constitue sa méthode même de travail : « il se dépeint engagé dans les contingences fortuites de sa vie, il s'intéresse sans y opérer aucun choix aux *mouvements changeants de sa conscience*, et c'est précisément dans cette absence de choix que consiste sa méthode » (Auerbach 1968 : 310. C'est moi qui souligne). C'est justement ce léger « laisser-aller » qui fait le charme mais aussi l'essence chez Montaigne. C'est comme s'il savait, selon Auerbach, qu'il ne faut pas s'attacher trop à une chose pour perdre son fil conducteur : l'esprit vagabond.

Un 'moi' libre des passions ?

On vient de constater que Montaigne s'intéresse au mouvement. Il essaie par conséquent d'ajuster son texte à celui-ci. Mais en ce qui concerne cette démarche, une question s'impose : Montaigne, ne s'arrête-t-il jamais ? Est-ce que sa démarche reste une course incessante, où les choses qu'il rencontre en route finalement ne lui emportent rien ? En quel degré se permet-il de s'influencer par son environnement, par les choses ? Auerbach interprète Michel de Montaigne, comme nous l'avons dit, comme un précurseur de l'honnête homme. Cela lui permet de défendre l'argument selon lequel Montaigne reste plus ou moins indépendant de ses entourages. Pour lui, l'inventeur des *Essais* est un homme plein d'ironie, qui ne jamais s'absorbe dans quoi qu'il soit. Il sait alors garder une *distance*¹⁶ aux choses, ce qu'Auerbach discerne par un ton « sans fièvre » (Auerbach 1968 : 310)¹⁷ dans les essais.

Ce qui est intéressant à voir, c'est que Merleau-Ponty défend une autre vision concernant le même auteur. Selon lui, Montaigne se laisse aller aussi par ses passions. Cela implique qu'il se perd *plus* dans les choses. Pour Merleau-Ponty, il s'agit de montrer l'ambiguïté de l'homme derrière l'œuvre, qui certes reste sceptique, mais qui reconnaît la valeur de la vraie passion.

¹⁶ « Nous avons déjà dit que le tragique ne se rencontre pas encore dans l'œuvre de Montaigne; il se détourne de lui ; il est trop ennemi du pathos, trop ironique, disons même trop commode, à condition que l'on entende ce sens en un sens digne ; il s'appréhende avec trop de sérénité » (Auerbach 1968 : 312).

¹⁷ « Ce ton est, dans l'ensemble, celui d'une conversation conduite avec animation, mais *sans fièvre*, où abondent les nuances de toutes sortes » (Auerbach 1968 : 310, C'est moi qui souligne).

C'est pour cela que son ton est « ironique et grave, libre et fidèle » (Merleau-Ponty 1960 : 208), c'est-à-dire attaché aux choses, mais toujours dans une relation ambiguë. Car ce que Montaigne trouve dans les choses, c'est « une menace, un viatique » (*ibid.*, p. 208). Pourquoi ? Tout simplement parce qu'« [il] a vu le lien ambigu qui l'attachait à elles. Il a vu qu'il n'y a pas à choisir entre soi, - et les choses » (*ibid.*, p. 208). Nous observons alors une relation plus *dynamique* qu'on peut le penser au premier coup, qui diffère des propos d'Auerbach. C'est pour cela que ses essais restent profondément humains, ils nous montrent la difficulté d'être liés aux autres en même temps qu'il défend le droit d'être soi-même. C'est cette découverte de la motivation montaignienne qui permet à Merleau-Ponty de faire le constat suivant :

Les autres menacent notre liberté ? Mais *il faut vivre entre les vivants*. Nous y risquons l'esclavage ? Mais il n'y a pas de liberté vraie sans le risque. L'action et les attachements nous troublent ? Mais *la vie est un mouvement matériel et corporel* » (Montaigne (en italiques) cité dans Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 208).

Selon la lecture de Merleau-Ponty, *la réciprocité* entre le sujet et les choses est la condition selon laquelle Montaigne puisse dire quelque chose de *vital* sur le monde.

La mort, un repère nécessaire

On a vu que Montaigne est ouvert à toute nouvelle connaissance. Mais il y a une chose dont il est certain. C'est le fait qu'il va mourir. Un *memento mori* repose sur les *Essais*. Au fond, Montaigne a une vision très réaliste de la vie. Il y inclut des côtés que certains aimeraient peut-être négliger. Chez lui, on peut difficilement se passer de la dimension de la mort. Pourquoi en est-il ainsi ? D'abord, l'enquête sur la conscience nous montre le revers de la médaille : ne pas être conscient. Si l'on met le coma à part, qui est l'abolition de la conscience, c'est *la mort* qui rend complètement inconscient. Du moment où l'on intériorise la finitude de la vie, l'instant devient précieux, et la mort s'installe dans l'actualité. C'est pourquoi de multiples passages des *Essais* traitent la mort¹⁸.

¹⁸ « Mourir de vieillesse, c'est une mort rare, singulière et extraordinaire, et d'autant moins naturelle que les autres » (Montaigne 1967 : 142).

« Je veux qu'on agisse, et qu'on allonge les offices de la vie tant qu'on peut ; et que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait » (*ibid.*, p. 50).

« Mais tu ne meurs pas de ce que tu es malade ; tu meurs de ce que tu es vivant. La mort te tue bien sans le secours de la maladie » (*ibid.*, p. 439).

« La mort se mêle et confond partout à notre vie : le déclin préoccupe son heure et s'ingère au cours de notre avancement même » (*ibid.*, p. 443).

Merleau-Ponty interprète l'évocation de la mort chez Montaigne comme « la contre-épreuve de notre incarnation » (Merleau-Ponty 1960 : 199). En effet, le corps, c'est une matière qui meurt. C'est une chose concrète qui nous apprend la condition de l'existence. Mais cela ne va pas dire qu'il faut s'en soucier, car « Montaigne veut que nous mesurions le non-être d'un regard sec, et que, connaissant la mort toute nue, nous connaissions la vie toute nue » (*ibid.*, p. 200). Alors il ne faut pas s'en occuper avant qu'elle soit là, la mort. De nouveau, Montaigne nous invite à rester dans *l'ici et maintenant*, de s'intéresser aux événements *d'aujourd'hui*. Encore, c'est le libre flottement de la conscience qu'il met à l'avant. Il ne faut pas s'arrêter trop longtemps sur une chose. Les sujets qui concernent l'avenir sont impossibles à influencer. Pourquoi y penser ? On risque de perdre le sens du soi.

Merleau-Ponty l'exprime de la façon suivante : « Il [Montaigne] a très bien parlé contre la méditation de la mort. Elle déforme et manque son objet, puisqu'elle concerne la mort lointaine, et que la mort lointaine est plus dure, étant partout dans notre avenir » (*ibid.*, p. 199). S'impose alors la grande question : pourquoi l'auteur des *Essais* se permet-il d'évoquer la mort à plusieurs reprises, quand il déconseille son lecteur à y penser ? C'est en soi contradictoire. Quoique, si l'on fait intervenir la notion de 'distraction', ce l'est moins. Auerbach a déjà insisté sur la portée profane des *Essais* (bien que son raisonnement se situe dans des racines chrétiennes). C'est-à-dire que Montaigne s'intéresse à *sa vie terrestre* et n'évoque pas la vie après la mort. Cette dernière devient donc un rappel de la brièveté de la première.

Le savoir-vivre

« Vivre à propos », telle est l'invitation de base montaignienne. Pourquoi ? N'est-ce pas ce à quoi tout son projet d'essayiste se résume ? N'est-il pas l'ouverture au monde qu'il cherche à trouver, en toute sérénité ? Il dit lui-même que le but de la vie n'est pas la guerre ni la conquête, même pas la distribution du savoir en livres ! C'est *notre manière de vivre* qui l'intéresse :

Composer nos mœurs est notre office, non pas composer des livres, et gagner, non pas des batailles et provinces, mais *l'ordre et tranquillité à notre conduite*. Notre grand et glorieux chef-d'œuvre, c'est vivre à propos (Montaigne 1967 : 446. C'est moi qui souligne).

Incontestablement, il émane des textes de Montaigne une sagesse, stoïcienne et personnelle à la fois. Nous touchons ici à un point essentiel chez l'auteur des *Essais*. Des passages entiers sont consacrés au savoir-vivre, qui pour Montaigne est intimement lié au penchant pour le plaisir.

S'il le peut, il opte pour le bon en face du mal : « Je n'aime point à guérir le mal par le mal. [...] Le mal nous pince d'un côté, la règle de l'autre. Puisqu'on est au hasard de se mécompter, hasardons-nous plutôt à la suite du plaisir » (*ibid.*, p. 437). La place accordée aux *choses positives* telles que le plaisir, la joie, le bien-être est au fond liée à un sentiment de reconnaissance à la nature : « J'accepte de bon cœur, et reconnaissant, ce que nature a fait pour moi, et m'en agrée et m'en loue. On fait tort à ce grand et tout-puissant donneur de refuser son don, l'annuler et défigurer. Tout bon, il a fait tout bon » (*ibid.*, p. 448).

Mais comment se fait-il que Montaigne réussisse à s'accrocher au plaisir dans ce monde qui branle ? N'est-ce pas sa méthode même qui le lui permet ? Cette démarche sans contraintes lui donne en effet la liberté de « courir le mauvais et se rasseoir au bon » (*ibid.*, p. 447). Peut-être s'agit-il d'être à l'écoute de soi et de ses besoins ? Merleau-Ponty y consent quand il propose que « Montaigne incline évidemment à vivre selon soi » (Merleau-Ponty 1960 : 203). Encore ne faut-il pas vivre selon les autres, selon autrui. L'acceptation de soi-même est la clé de la tranquillité. Montaigne est lui-même son meilleur ami : « J'aimerais mieux m'entendre bien en moi qu'en Cicéron. De l'expérience que j'ai de moi, je trouve assez de quoi me faire sage, si j'étais bon écolier » (*ibid.*, p. 431).

Parfois en lisant Montaigne, on a l'impression que l'auteur des *Essais* prend son propre destin en mains. Par conséquent, on y trouve un refus du tragique. C'est une dimension peut-être négligée par ses lecteurs, mais dont nous rappelle Auerbach, qui souligne que « son ironie, son aversion des grands mots, la profonde et tranquille satisfaction qu'il tire de son être le détournent de s'aventurer au-delà du problématique jusque dans le domaine du tragique » (Auerbach 1968 : 312). Ce pragmatisme, à nouveau si montaignien, pousse l'homme de la Renaissance à trouver une vie meilleure sur cette terre, à cette heure. En fait, son projet est lié à son aveu de foi manquée : pour lui, il n'y a pas d'au-delà :

La vie terrestre n'est plus la figure de la vie surnaturelle. La vie terrestre est la seule qu'il possède [...] Vivre sur terre est son but et son art, et la manière dont il entend cet art est très simple [...] : il faut pour cela se libérer de ce qui détruit ou détériore la jouissance de la vie (Auerbach 1968 : 311).

Terre-à-terre, humaniste et curieux : voilà des composants qui unissent le père des *Essais* à ses successeurs : on peut difficilement s'envisager un essai sans ces dimensions. Tout de même, ces trois ne sont pas les seules, comme nous venons de le constater dans ce chapitre.

Chapitre 1, deuxième partie

Camus essayiste

Noces et *L'Été* ne sont pas précédés de préfaces. Il existe pourtant des passages dans les essais qui peuvent nous renseigner plus sur ce que leur auteur cherche à faire passer. Et n'est-ce pas étonnant de constater que lui non plus n'a de but dans sa recherche, que comme chez Montaigne sa visée est celle sans fin, et que le verbe « essayer » résume le projet ? Dans « L'énigme » tiré de *L'Été*, il confie au lecteur son manque de plan. De sa propre recherche, il n'en est pas maître :

Je ne sais pas ce que je cherche, je le nomme avec prudence, *je me dédis, je me répète, j'avance et je recule*. On m'enjoint pourtant de donner les noms, ou le nom, une fois pour toutes. Je me cabre alors ; ce qui est nommé, n'est-il pas déjà perdu ? Voilà du moins ce que je puis *essayer* de dire (Énigme, 142. C'est moi qui souligne).

« L'énigme » est d'ailleurs un essai à part dans notre corpus. Il y parle librement de ses idées sur le devoir de l'écrivain, et l'agacement qu'il ressent quand la presse lui confère le nom de l'absurde. C'est peut-être l'essai où Camus parle de sa propre poétique, précisant ce qu'il veut faire entendre aux lecteurs. En ce qui concerne l'autobiographie, il la rejette comme fautive. Cette prise de position peut être intéressante quant à ses idées sur l'essai : « Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations, presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques. Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est » (147). A nouveau on est confronté au projet qui consiste à « se peindre ». Y trouve-t-on une référence implicite à Montaigne ? On ne le sait pas, mais on peut interpréter ce propos au sens paradoxal, comme l'entend Montaigne - parler de soi, c'est au fond parler de toute autre chose. C'est par ce détour qu'on trouve un soi. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre ce que Camus entend par *l'objectivité*, dimension qu'il revendique pour le métier d'écrivain : « Dans la mesure où cela est possible, j'aurais aimé être, au contraire, un écrivain objectif. J'appelle objectif un auteur qui se propose des sujets *sans jamais se prendre lui-même comme objet* » (147. C'est moi qui souligne). Mais en passant par les autres, ce qui est la méthode de tout essayiste, n'est-ce pas ceci qu'il fait ? Revenons à nos données. Il dénonce tout projet autobiographique. Il veut que ses écrits soient objectifs, tout en avouant que « [l]es œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations » (146). On voit alors une tension entre ce qu'il a vécu et la transformation de cette

matière en littérature. Chez l'essayiste, il y a un refus de se laisser aller à un récit totalisant. L'essai n'est pas une chronologie, comme on l'a affirmé dans la partie consacrée au genre de l'essai. Dans l'autobiographie par contre, on trouve un effet de continuité dans le récit. Or il faut se peindre autrement si on veut dire qui l'on est.

Une obsession de l'identité

L'essayiste, dans la tradition de Montaigne, c'est donc celui qui cherche qui il est. Propos banal peut-on dire, mais tout de même essentiel à avoir en tête. Au fond, l'essai reflète un besoin profondément humain : tout au long de nos vies, nous ne nous laissons pas de chercher l'essence de nous-mêmes. Mais tandis que Camus nie l'idée qu'un écrivain puisse se peindre, Montaigne construit son œuvre là-dessus. Peut-être Montaigne est-il plus conscient de son « moi » que ne l'est Camus ? Le premier dit « je suis moi-même la matière de mon livre » (Montaigne 1967 : 20). L'autre ne croit pas à l'introspection, au moins si elle n'est pas négative : «Nul homme ne peut dire ce qu'il est. Mais il arrive qu'il puisse dire ce qu'il n'est pas. Celui qui cherche encore, on veut qu'il ait conclu » (Énigme, 142).

Marielle Macé insiste sur la place que tient *l'identité* dans l'essai. Bien que tout essayiste soit endetté envers l'auteur des *Essais*, il vise tout de même à se forger un soi, une essence de lui-même. Ce qu'on attend de l'essai, c'est donc une « adéquation entre un programme générique et la formulation de soi, *de soi-même comme aucun autre* »¹⁹ (Macé 2006 : 44. C'est moi qui souligne). Macé va jusqu'au point de parler d'une « obsession de l'identité » (*ibid.*, p. 44) lorsqu'il s'agit de l'essai. D'où l'on vient et où l'on va jouent alors un rôle considérable pour le développement du texte. Bien que l'essayiste se sente un successeur du genre, qu'il ressente une grande culture derrière lui, il essaie tout de même d'établir sa propre démarche, et en faisant ceci retrouver son identité :

[C]haque essai offre la transformation d'un passé culturel ; il place en miroir un sujet, protestant de son unicité et de ses goûts, et la mémoire qu'il a de sa *propre culture* ; c'est pourquoi la plupart des essayistes se posent le problème de leur inscription dans *un ordre temporel et dans un patrimoine* (Macé 2006 : 44-45. C'est moi qui souligne).

Si on se tient à ce schéma qui oppose le patrimoine à un 'je', il peut être intéressant de comparer deux extraits, l'un de Montaigne, l'autre de Camus. Peut-être Camus s'est-il inspiré

¹⁹ Allusion à l'essai de Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions de Seuil.

de l' « Au lecteur » de Montaigne ? Lisons sa dernière phrase, celle qui dans un procédé de modestie déconseille le lecteur de continuer la lecture : « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc ; de Montaigne, ce premier de mars mil cinq cent quatre-vingt » (Montaigne 1967 : 20). Notons que Montaigne se pose en effet comme la matière de son livre, et ne fait pas de distinction entre celle-ci (la matière) et lui-même. *Noces* et *L'Été*, par contre, parlent en majeure partie de l'Algérie, la terre natale d'Albert Camus. Et l'auteur ne veut pas que son public se fasse des malentendus à ce propos. C'est aussi pourquoi il a une grande peur de ne pas être compris lorsqu'il parle de l'Algérie : « Quelquefois, à Paris, à des gens que j'estime et qui m'interrogent sur l'Algérie, j'ai envie de crier : 'N'allez pas là-bas' » (Guide, 126). Notons simplement que dans le mouvement ironique qui incite le lecteur soit à continuer la lecture, soit à faire un voyage en Algérie, les deux écrivains résument leur projet. Et la différence entre les deux n'est pas insignifiante. Pour parler de qui ils sont, ils parlent tous les deux d'autres choses. Montaigne parle de politique, de mœurs, de lectures latines et grecques ou de ses amis. Camus de son côté se réfère plus à son pays natal et à son peuple, au climat, aux mœurs de là-bas : sa pensée se situe dans une sorte de dualisme entre le nord et le sud, la froideur et la chaleur. On peut supposer que ce tiraillement entre les deux côtés est le sien. Il semble alors que Camus est plus contrarié, plus attentif à l'identité que ne l'est Montaigne. Quand ce dernier se place dans un « que sais-je ? », Camus reste dans le « qui suis-je ? ». Peut-être la question de *qui il est* l'occupe davantage que Montaigne.

Où sommes-nous ?

Une pensée se développe dans un milieu, et ne peut pas en être détachée. Au moins pas la pensée de l'essai, qui ne s'arrête pas de se confronter à la chose, ce que nous venons de constater au premier chapitre. Faire une étude sur ce à quoi elles tiennent, c'est comprendre celui qui les écrit aussi. Le support des pensées de Camus est alors essentiel. Mettons que le trait fondamental de l'univers camusien soit l'ancrage au concret. En lisant *Noces* et *L'Été*, on a la drôle impression que le texte s'agrippe aux paysages naturels ; à la mer, au soleil, aux pierres. Et cette mer et ce soleil et ces pierres se trouvent quelque part ; dans une ville ou dans un désert ou dans un endroit autre.

Nous allons voir que le *lieu* joue un rôle considérable dans notre corps d'étude. Ce constat nous permet de faire une nouvelle comparaison avec Montaigne. N'oublions pas que cet homme « s'enfermait » dans sa bibliothèque pour réaliser ses *Essais*. Pour lui, une atmosphère propice à l'écriture, c'était le tranquille entourage que lui offraient ses livres, bien que Montaigne ne fût loin d'être inattentif à la nature. Dans un ouvrage consacré à la littérature française, nous sommes informés des inscriptions qui étaient peintes aux murs de sa bibliothèque et aux solives du plafond, originellement écrites en latin et en grec :

L'an du Christ 1571, âgé de trente-huit ans [...] Michel de Montaigne, las depuis longtemps déjà de sa servitude du Parlement et des charges publiques, en plines forces encore, *se retira* dans le sein des doctes vierges, où, *en repos et sécurité*, il passera les jours qui lui restent à vivre (Regosin 1993 : 242-243. C'est moi qui souligne).

Le lieu de travail – est-ce un détail dans le grand ensemble ? Pour moi, la réponse est oui et non. N'oublions pas que Montaigne n'avait que 38 ans lorsqu'il se retirait dans sa bibliothèque. Lors de la rédaction des *Essais* de 1571 jusqu'à l'année de sa mort en 1592, il est aussi soldat, diplomate et voyageur. C'est alors un homme d'action, pas un homme casanier ! Or de façon seulement *générale* on peut proposer que Montaigne reste moins attaché au lieu que Camus. Pour le démontrer, on n'a qu'à regarder les titres de chaque essayiste. Ceux de Montaigne traitent des sujets très divers²⁰. Camus en revanche, reste plus terre-à-terre. Il adopte une démarche vers l'extérieur au sens si réel qu'aujourd'hui, on peut visiter les lieux dont il nous parle : « Noces à *Tipasa* », « Le vent à *Djémila* », « L'été à *Alger* », « *Le désert* », « Retour à *Tipasa* » (Camus 1959 : 11, 23, 33, 53, 155. C'est moi qui souligne). Camus relie donc ses essais à un lieu, où la réflexion commencera. Ceci ne veut pas dire que Montaigne reste plus abstrait que Camus - on vient de préciser de nombreuses fois à quel point celui-ci a l'horreur des abstractions. Mais l'auteur des *Essais* ne tient quand même pas autant au *milieu concret* que le fait Camus. Ce premier se met à marcher et à vivre dehors lorsque Montaigne opte selon lui pour la réflexion dans un lieu calme. Bien que les essais de Camus ne soient pas forcément travaillés en marchant, ses textes sont donc *d'une nature autre* que ceux de Montaigne - en ce qu'ils font parler un lieu.

²⁰ Voici quelques titres du troisième livre : « De l'utile et de l'honnête », « De la diversion », « Sur des vers de Virgile », « De l'art de conférer », « Des boiteux » (Montaigne 1967 : 321, 336, 340, 372, 413).

Où allons-nous ?

On ne peut pas s'en passer – la marche, c'est la marque de l'essai par excellence. On a déjà noté à quel point le mouvement reste essentiel, du fait que l'essai se place dans l'immédiat, le présent et donc se souscrit au changement. En avançant dans l'espace, l'essayiste fait son discours en même temps que son parcours. Cela fait que l'espace appartient à l'essai aussi, car il le constitue autant que celui qui y entre.

La marche est également compatible à la démarche de Montaigne. À propos de son livre, il dit qu'on ne peut pas le séparer de lui, les deux sont de la même matière. Il emploie le verbe « aller » pour illustrer cette sorte d'union : « Ici, nous *allons* conformément et tout d'un train, mon livre et moi. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier ; ici, non : qui touche l'un, touche l'autre » (Montaigne 1967 : 327. C'est moi qui souligne). Il est intéressant de proposer que la même chose vaille pour Camus également, en ce qui concerne le sujet et son déplacement dans l'espace. Le milieu joue un grand rôle et le moi du texte se laisse influencer par toutes les impressions qu'il rencontre.

On observe notamment une occurrence fréquente du verbe « aller » dans de nombreux essais. Ce verbe témoigne de l'importance du chemin mais aussi du déplacement. Pour vivre quelque chose de nouveau, il faut changer de lieu. Voici quelques citations : « Lorsque je suis *allé* à Djémila » (V. à D., 23). « Il faut beaucoup de temps pour *aller* à Djémila » (24). « [J]e ne peux *aller* plus loin » (26). « Non, décidément, *n'allez* pas là-bas si vous vous sentez le cœur tiède » (Guide, 131). « J'y suis souvent *allé* avec ceux que j'aimais » (N. à T., 13)²¹.

Bien que le verbe « aller » puisse être utilisé au sens pratique désignant un moyen de transport, comme dans la phrase « j'y vais en avion », n'insistons pas. L'essayiste ne prend pas la voiture, il marche. En ce qui vaut pour Camus, cette hypothèse est renforcée par la présence du verbe « marcher » qui prédomine dans quelques essais. Dans les deux essais de titre « Noces à Tipasa » et « Retour à Tipasa », situés respectivement dans *Noces* et *L'Été*, le 'moi' entreprend une véritable randonnée. Dans cette ville côtière qui est Tipasa, il part à la découverte, seul ou avec les autres. Dans le premier essai de *Noces*, il est accompagné : « *Nous marchons* à la rencontre de l'amour et du désir » (N. à T., 13)²². Dans *L'Été*, le 'moi' revient littéralement à ses pas, cette fois il est seul. Il est intéressant de voir combien de fois dans cet essai, la marche est précisée comme moyen de transport. Même le jour marche : « La journée se remit *en*

²¹ Pour tous ces extraits, c'est moi qui souligne.

²² Pour tous ces extraits dans ce paragraphe, c'est moi qui souligne.

marche » (R. à T., 163). Toutes les expériences se font donc en passant par les pieds : « Devant la mer noyée, *je marchais*, j’attendais, dans cette Alger de décembre » (155). « Désorienté, *marchant* dans la campagne solitaire et mouillée » (157). « Et, à Alger, une seconde fois, *marchant* encore sous la même averse » (160). « Aussi je m’efforce d’oublier, *je marche* dans nos villes de fer et de feu » (167).

Cette fréquence constatée, voyons en quoi la marche reste fructueuse quant au projet de l’essayiste. D’abord, la marche peut être révélatrice en tant que condition de l’action : « Au bout de *quelques pas*, les absinthes nous prennent à la gorge » (N. à T., 12. C’est moi qui souligne). Quelque chose arrive dès qu’on marche ! La promenade peut ainsi *mener quelque part* : « Chaque chemin suivi, sentiers parmi les restes des maisons [...] tout conduit aux ravins qui bornent de toutes parts Djémila » (V. à D., 23). Elle peut aussi dérouter : le but recherché n’est pas toujours celui qu’on croit. C’est la raison pour laquelle le ‘moi’ du texte cherche continuellement un chemin qui mène à de nouvelles découvertes : « J’entends bien qu’on me dit : l’Italie, la Méditerranée, terres antiques où tout est à la mesure de l’homme. Mais où donc et qu’on me montre la voie ? » (Désert, 65).

On peut même attribuer à la marche une dimension existentielle. Le fait de marcher peut être un moyen de devenir plus présent par rapport à soi-même et à son environnement. Si l’on reprend un passage de « Retour à Tipasa », on apprend que le ‘moi’ tente d’évoquer quelque chose en marchant : « Désorienté, *marchant* dans la campagne solitaire et mouillé, j’essayais au moins de retrouver cette force, jusqu’à présent fidèle, qui m’aide à accepter *ce qui est* » (R. à T., 157. C’est moi qui souligne). La marche peut ainsi devenir angoissante, au sens où elle annonce la finitude de la vie : on n’est jamais vraiment arrivé : « [I] me semblait marcher derrière quelqu’un dont j’entendais encore *les pas* sur les dalles et les mosaïques, mais que plus jamais je n’attendrai » (R. à T., 159. C’est moi qui souligne). Cette double dimension de la marche, à la fois comme moyen de découverte mais aussi comme notion existentielle, reste centrale dans l’univers de l’essai. La marche comme figure, c’est un *quo vadis* pris à la lettre : il faut marcher, mais en même temps accepter qu’on ne connaisse pas toujours le chemin.

La raison et l’ignorance

A l’instar de Montaigne, Camus reste sceptique vis-à-vis des systèmes. Où Montaigne tient à voir l’homme entier, Camus le fait aussi. Mais ce dernier développe la méfiance du savoir

systématisé encore plus loin : il entame une véritable critique des discours de son temps. Pour lui, les grandes idées mises au sein d'un programme politique représentent un risque. C'est surtout la notion de « la raison » qui le contrarie. Quand le pouvoir veut représenter le savoir, il y voit un vrai danger d'abus. Voyons maintenant la fréquence du mot « raison » et comment il est connoté dans quelques essais.

D'abord, le 'moi' du texte avoue qu'il n'est pas convaincu du fait que les mots justifient les actions des hommes : « Je ne crois pas assez à la *raison* pour souscrire au progrès, ni à aucune philosophie de l'Histoire » (Amandiers, 112²³). Il faut éviter à tout prix « le triomphe de la *raison* et l'agonie de l'espèce » (Exil d'H., 138). L'Europe commet une grande erreur en mettant la raison au centre, ce qui amène le redoutable excès : « Notre Europe [...] est fille de la démesure. Elle nie la beauté, comme elle nie tout ce qu'elle n'exalte pas. Et [...] elle n'exalte qu'une seule chose qui est l'empire futur de la *raison* » (134). Les Grecs servent d'exemple de mesure, car ils ont le sens de limite : « Tandis que les Grecs donnaient à la volonté les bornes de la *raison*, nous avons mis pour finir l'élan de la volonté au cœur de la *raison*, qui en est devenue meurtrière » (137). Pour offrir un contraste avec le règne de la raison, le moi du texte met la nature comme correctif. Elle a ses raisons que l'homme ne connaît pas : « La nature est toujours là, pourtant. Elle oppose ses ciels calmes et *ses raisons* à la folie des hommes » (138). A la place du discours, l'essayiste Camus revendique une revalorisation de la beauté. Car la société européenne dont il parle dans « L'exil d'Hélène » écrase ce qui est beau à voir :

Mais il est non moins vrai que l'homme ne peut se passer de la beauté et c'est ce que notre époque fait mine de vouloir ignorer. Elle se raidit pour atteindre l'absolu et l'empire, elle veut transfigurer le monde avant de l'avoir épuisé, *l'ordonner avant de l'avoir compris*. Quoi qu'elle en dise, elle déserte ce monde (Exil d'H., 139. C'est moi qui souligne).

Dans cet extrait, il est intéressant de remarquer la présence des verbes « transfigurer » et « déserter ». Peut-on supposer que la tentative de voir le monde autrement que *tel qu'il est*, aboutira à le faire disparaître ? Si l'homme s'acharne à systématiser le monde et ainsi le réduire, il ne sera plus possible de se promener. C'est clair ; la forme ouverte, curieuse et avenante de l'essai ne peut convenir à un discours persuasif, nous l'avons déjà traité avec Montaigne. Il est important de souligner qu'au fond, pour nos deux essayistes, c'est *l'inconstance du monde* qui les intéresse. Leur dénigrement de l'esprit de système tient à cette

²³ Pour tous ces extraits concernant « la raison », c'est moi qui souligne.

conviction qu'il reste des choses à découvrir. Camus sollicite Socrate dont l'aveu montre qu'il connaissait sa propre ignorance :

Socrate, devant la menace d'une condamnation à mort, ne se reconnaissait nulle autre supériorité que celle-ci : ce qu'il ignorait, il ne croyait pas le savoir. La vie et la pensée les plus exemplaires de ces siècles s'achèvent sur un fier aveu d'*ignorance* (Exil d'H., 135. C'est moi qui souligne).

Pour bien penser, il faut donc admettre les limites du savoir. La sagesse de Socrate peut ainsi être un fil conducteur dans l'œuvre de Camus, elle illustre l'idée de la limite. Cette « ignorance reconnue » (140) nous aide à embrasser ce qu'on ne connaît pas. Tout cela va en fait de soi : l'essai prend son support dans l'imprévisible, le moment inattendu, la découverte, il ne peut se baser sur une donnée de faits préétablis. Pensons à tous les phénomènes qui nous dépassent. L'univers de l'essai camusien est notamment construit sur cette énigme, cette tentative de nommer ce qui échappe à notre compréhension. Le phénomène si éphémère de l'instant en fait un.

La leçon de l'instant

Comme on a vu chez Montaigne, on reconnaît une même tendance à valoriser l'instant chez Camus. Peindre les transitions, c'est inhérent à la visée de l'essayiste, dont l'écriture consiste d'une file d'images incessantes. Ce qui est du domaine du *hâtif*, du *non-fini* témoigne du désir d'arrêter le temps. Pour satisfaire à ce désir, l'essayiste se consacre alors à l'étude de l'instant. Montaigne précise au lecteur que son histoire s'accommode à l'heure ; « de jour en jour, de minute en minute » (Montaigne 1967 : 327). C'est ce qu'on va voir vaut aussi pour Camus. Rien que le choix des titres des recueils l'indique : y a-t-il chose plus fugace que la célébration d'une noce ou un été ? Or *Noces* et *L'Été* sont aussi des éloges de l'instant.

Mais quels sont les motifs de l'auteur lorsqu'il attribue autant de place à un phénomène qui dure si peu de temps ? A part d'attraper le temps qui constamment s'échappe, est-il une source d'autres découvertes ? Voyons ce que Camus associe au terme de l'« été ». Déjà dans « L'été à Alger », le 'moi' du texte évoque cette saison. Après avoir décrit une jeunesse très épanouie et une vieillesse très passive, l'on lit : « Ces *commencements* et ces *fins*, c'est *l'été* qui nous les livre à Alger » (Été à A., 34. C'est moi qui souligne). Le moi revient au mot d'été dans « Retour à Tipasa », où il regrette une saison qui n'est plus là : « [J]e marchais, j'attendais, dans cette Alger de décembre qui restait pour moi la ville des *étés* » (R. à T., 155. C'est moi qui souligne).

N'est pas l'instant lié au bonheur ? Une forte invitation à vivre le présent, ici et maintenant ? Lorsque le moi peint l'Algérie, il la caractérise quand même comme un pays dominé par l'instant : « Il [ce pays] est tout entier livré aux yeux et on le connaît dès *l'instant* où l'on en jouit » (Été à A., 34. C'est moi qui souligne). L'Algérie – une sorte de pays imaginaire qui offre le plaisir instantané ? Admettons que ce propos soit fautif. Car derrière l'exaltation de l'instant, il se cache une sagesse un peu triste. Cette saison annonce la fin des vacances comme celle de la vie : « Voici du moins *l'âpre leçon des étés* d'Algérie. Mais déjà la saison tremble et l'été bascule. Premières pluies de septembre » (50. C'est moi qui souligne). C'est ainsi qu'un ouvrier de trente ans, mentionné dans « L'été à Alger » est aussi à l'image de son pays, mais cette fois dans la négativité : « Ses bonheurs ont été brusques et sans merci. De même sa vie. Et l'on comprend alors qu'il soit né de ce pays où tout est donné pour être retiré » (42). L'Algérie illustre une vision très vraie de la vie, sans illusions. En même temps, elle permet de vivre pleinement le temps qu'on le puisse : « Dans cette abondance et cette profusion, la vie prend la courbe des grandes passions, soudaines, exigeantes, généreuses » (42). Est-ce pour cela que le 'moi' du texte l'aime tant ?

Ces courts instants où la journée bascule dans la nuit, faut-il qu'ils soient peuplés de signes et d'appels secrets pour qu'Alger en moi leur soit à ce point lié ? Quand je suis quelque temps loin de ce pays, j'imagine ses crépuscules comme des promesses de bonheur (39. C'est moi qui souligne).

L'instant est là en soi, sans signifier quelque chose de précis. Beau et brutal, l'instant peut alors nous renseigner sur la condition humaine. Il est aussi intéressant à voir que l'instant apporte une leçon. Au sujet de l'été par exemple, on apprend qu'il a un début et une fin. Cette saison illustre ainsi ce qui est limité. Lorsque Camus fait une critique de la société de l'Europe dans « L'exil d'Hélène », il lui reproche surtout d'un crime : elle a oublié *la notion de limite*. Par conséquent les Européens commettent l'hybris tous les jours : « Elle [l'Europe] recule dans sa folie les *limites* éternelles et, à *l'instant* [...]. Némésis veille, déesse de la mesure, non de la vengeance. Tous ceux qui dépassent la limite sont, par elle, impitoyablement châtiés » (134. C'est moi qui souligne).

L'instant intervient alors pour « punir » celui qui dépasse la limite. A l'opposition de l'Europe, le 'moi' du texte fait référence aux Grecs et leur respect pour la mesure : « Les valeurs pour les Grecs étaient préexistantes à toute action dont elles marquaient précisément les *limites* » (137. C'est moi qui souligne). Si on procède à un aperçu lexical en chiffres, on va voir que l'idée de la

limite domine. Le mot de limite apparaît neuf fois dans « L'exil d'Hélène ». Pour le mot « borne » mis au pluriel, on trouve une fréquence de six fois. L'instant, c'est donc en soi un phénomène instructif. L'homme ne peut pas franchir la limite²⁴, ni le temps qui lui soit donné. Le phénomène situé entre un début et une fin est donc signifiant pour le 'moi' du texte.

Le jour et la nuit rendus sensibles

Nous pouvons élargir cette focalisation sur l'instant en regardant *le temps nyctéméral* dans les essais étudiés. Il est question de l'alternance des nuits et des jours²⁵. Nous allons voir que la conscience temporelle dans notre corps d'étude renvoie à l'idée de sensualisme.²⁶ Les heures qui passent ne se prêtent pas à l'abstraction : le 'moi' du texte les vit de façon très corporelle et concrète. Chaque moment de la journée s'inscrit de quelque sorte dans la peau du 'je'. A Tipasa, il se rend compte du temps nyctéméral par son corps. La vision l'indique l'heure de la journée, lorsque le soleil est à son stade le plus intense : « *A certaines heures*, la campagne est *noire de soleil* » (N. à T., 11. C'est moi qui souligne). Le 'moi' du texte repère donc l'heure qu'il fait en fonction de la position du soleil, ou de son absence : « *A midi* seulement, à l'heure où les cigales elles-mêmes se taisaient, assommées, je fuyais devant l'avid flamboiement d'*une lumière* qui dévorait tout » (R. à T., 156. C'est moi qui souligne). Il remarque également un changement dans la couleur du soleil lorsque la journée se métamorphose en soir : « *Avec la fin de l'après-midi*, tombait une lumière argentée où tout devenait silence » (Désert, 66. C'est moi qui souligne). Le soir a sa propre lumière :

Voilà pourquoi je préfère m'y trouver *à cette heure du soir* où les bureaux et les maisons déversent dans les rues, encore obscures [...] à mesure que vient la nuit et que les lumières du ciel, les phares de la baie et les lampes de la ville se rejoignent peu à peu dans la même palpitation indistincte (Guide, 131. C'est moi qui souligne).

Le thème solaire est une constance dans l'œuvre de Camus. La lumière renvoie dialectiquement à l'obscurité nuit. Or l'expérience des deux, le jour et la nuit, est assez brutale.

²⁴ L'idée de la mesure est d'ailleurs présente dans *L'homme révolté*. Dans ce livre, « la mesure » est un mot-clé important. « *L'Homme révolté* devient alors un appel à la tolérance, au sens du relatif, à l'acceptation *des limites humaines* » (Quilliot, R. 1965 : 1629, C'est moi qui souligne).

²⁵ *Le Petit Robert* définit cette notion ainsi : « Espace de temps (24h) comprenant un jour et une nuit et correspondant à un cycle biologique » (*Le petit Robert* 2011, s.v. nyctéméral).

²⁶ « Doctrine d'après laquelle toutes les connaissances viennent des sensations » (*Le petit Robert* 2011, s.v. sensualisme).

C'est pourquoi l'auteur Camus ne recommande un voyage en Algérie qu'à ceux qui « connaissent les déchirements du oui et du non, de midi et des minuits » (Guide, 131).

Nous pouvons proposer que cette importance du temps nyctéméral fait ressurgir un réalisme. Le moi du texte ne nie jamais le cours du temps, mais reste conscient de sa fugacité. Il vit le temps comme il vit la saison de l'été, de pleine force. Les petits moments qu'offrent un crépuscule, une aurore ou un coucher du soleil semblent par conséquent très chers au 'moi' du texte. Voyons seulement comment il apprécie les crépuscules d'Alger :

Ces courts instants où la journée bascule dans la nuit, faut-il qu'ils soient peuplés de signes et d'appels secrets pour qu'Alger en moi leur soit à ce point lié ? Quand je suis quelque temps loin de ce pays, j'imagine ses crépuscules comme des promesses de bonheur (Été à A., 39. C'est moi qui souligne).

Cette proximité chez Camus s'oppose donc à la distance, à l'éloignement. Ces derniers sont peut-être plus présents dans l'œuvre de Montaigne.

Le concret divin

L'horreur de l'abstrait que l'on retrouve chez Montaigne est aussi fortement présente dans les essais de Camus. Celui-ci a une réputation d'écrivain sensualiste. Le moment est venu de se demander pourquoi il en est ainsi. Pourquoi la place du concret tient-elle une si grande place dans son œuvre ? Pour essayer de comprendre cela, il peut être fructueux de revenir un pas en arrière. Au paragraphe précédent, nous avons vu à quel point Camus rend l'instant précieux. Il peut être intéressant de voir l'analogie entre l'instant et une chose concrète. Car ce qui constitue l'instant se fait souvent dans une rencontre avec du concret. Prenons la pensée. On ne peut pas « penser » un instant sans avoir recours à une chose en dehors de notre cerveau. L'instant, c'est justement ce qui échappe à l'anticipation, il doit donc se produire par un *facteur venu de l'extérieur*. Pour sortir de nous-mêmes, notre appareil sensoriel s'impose. Car n'oublions pas qu'une fois où il y a du concret, il y a aussi de la sensation. Sinon l'on resterait dans l'abstrait. Or, en appliquant notre corps dans ce monde, par nos yeux, nos oreilles, nos mains et nos jambes, on vit un présent et non pas un rêve. Ainsi l'instant comme le concret nous renvoie directement à la réalité, qui souvent du premier abord reste inconcevable au niveau intellectuel.

Revenons à ce que dit Camus sur les choses concrètes. Pour lui, le concret est lié à une sorte de vérité. En parlant de pierres, de la chair et d'étoiles dans « L'été à Alger », il évoque ensuite « ces vérités que la main peut toucher » (Été à A., 47). Une bonne partie de la vérité se trouve

dans le concret, paraît-il. Le moi du texte éprouve une sorte d'initiation dans les expériences du toucher. Au sujet de la mort il avoue avoir vu des chiens mourir, et c'était « de les toucher qui me [lui] bouleversait » (Vent à D., 30). Si une vérité reste hors de sa portée, il avoue ne pas pouvoir la comprendre : « Même si je la souhaite, qu'ai-je à faire d'une vérité qui ne doive pas pourrir ? Elle n'est pas à ma mesure » (Désert, 69). Encore, la mesure se trouve dans ce qui est sans parole : « La mesure de l'homme ? Le silence et les pierres mortes » (65).

Camus va au point d'associer le concret à sa confession de foi. Ce mélange du concret et du religieux se prête à un petit questionnement, car il en dit beaucoup sur les valeurs de l'écrivain. Face à la nature d'Algérie, il emploie un vocabulaire à caractère religieux. Y a-t-il ici une sorte de paradoxe ? « Être nu garde toujours un sens de liberté physique et cet accord de la main et des fleurs [...] - ah ! je m'y convertirais bien si elle n'était déjà ma *religion*. Non, ce ne peut être là un *blasphème* » (63. C'est moi qui souligne). Encore, il évoque la résurrection pour les choses qui n'en sont pas concernées : « Dans ces *évangiles* de pierre, de ciel et d'eau, il est dit que rien ne *ressuscite* » (64. C'est moi qui souligne).

Par ces propos qui semblent incompatibles, peut-être faut-il faire un recours à la banalité pour les capter. Pensons-y. Si « tout ce qui est simple nous dépasse » (V. à D., 29), alors il existe des mystères pour l'homme. Ceux-ci peuvent être ceux de pierres et de fleurs. Et ces choses-là continuent à exister par eux-mêmes, sans l'assistance des hommes. On voit se dessiner le scepticisme de Camus pour tout ce qui est de l'humain. Camus fait sa religion avec ce qu'il y a de plus simple.

Dans cette perspective, sa réflexion sur le matérialisme renforce davantage sa logique. Ce terme associé à la recherche des biens matériels perd ici son sens. Camus nous rappelle que ce sont *les idées* que nous attribuons aux choses qui sont malsaines, comme le prestige, la richesse ou le pouvoir. Les choses en elles-mêmes sont innocentes. Or la signification que nous donnons à une chose dit plus *sur nous* que sur la chose ! Camus voit la pire forme du matérialisme comme une manipulation des objets qui passe par les idées :

Le matérialisme le plus répugnant n'est pas celui qu'on croit, mais bien celui qui veut nous faire passer des idées mortes pour des réalités vivantes et détourner sur des mythes stériles l'attention obstinée et lucide que nous portons à ce qui en nous doit mourir pour toujours (Désert, 60).

Dans la vie de tous les jours, « idée » est un mot d'une connotation plutôt prometteuse. Pour l'essayiste Camus, l'idée peut être destructrice comme elle peut être salvatrice. Ici, le concret

peut remplir un rôle de correctif. Le concret montre, comme on l'a vu, les limites de la raison. Il faut qu'elle soit là pour exister, c'est tout. Au fond, l'accent mis au concret est un éloge de la sensation. Elle est aussi simple que le concret, en ce qu'elle reste indépendant des idées et du jugement. Elle s'échappe complètement à la domination de l'homme. On ne peut jamais posséder à long terme un parfum, une vision ou une caresse. Egalement, on ne peut jamais posséder un homme. Toute tentative de dominer une sensation s'approche à l'abus. *Cette humilité face à la chose* montre ainsi une sorte d'éthique. On voit l'émergence du message que Camus cherchait à transmettre au cours de son œuvre : la mort d'un homme ne justifie pas la guerre, la vie des autres vaut plus qu'une idéologie. Cet auteur tellement amoureux des sens ne se préfigure même pas une éternité, où la sensualité n'aura aucune place.

La mort chez Camus

On a constaté chez Montaigne jusqu'à quel point la mort joue un rôle important. Elle touche à la plus profonde nature de la vie et déstabilise notre conception de l'infini. Cette prise de conscience de la mort, on la trouve chez Camus aussi. On est même censé penser que dans *Noces* et *l'Été*, elle est plus accentuée que chez Montaigne.

A l'instar de ce dernier, le 'moi' du texte ne croit pas à une vie après la mort. Cette conviction correspond à la « sacralisation » de l'instant et du concret. La vie, c'est ici et maintenant, comme le pensait Montaigne. Trait qui n'est pas surprenant ; la négation d'une vie après la mort est un trait tranché dans toute l'œuvre camusienne.

Voici l'aveu de l'essayiste Camus : « Le monde est beau, et hors de lui, point de salut » (Désert, 67). A part cette ressemblance entre les deux, il est intéressant de noter que Camus relie la notion de conscience plus à la mort que ce que fait le père des *Essais*. Bien que Montaigne revendique une prise de conscience de celle-ci, la conscience est pourtant associée au présent, pas à la mort. Pour Camus, il semble que les deux sont inséparables : vivre le présent équivaut à se rappeler de la mort : « Mais il me semble que si je le devais [parler de la mort], c'est ici que je trouverais le mot exact qui dirait, entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir » (V. à D., 27- 28). Il revendique alors ce qu'il nomme « la double conscience », qui représente celle de la vie *et* de la mort : « Et quel accord plus légitime peut unir l'homme à la vie sinon la *double conscience* de son désir de *durée* et son destin de *mort* ?

» (Désert, 65). La mort apprend aux hommes à considérer le présent comme le seul qui leur soit donné :

Oui, *je suis présent*. Et ce qui me frappe à ce moment, c'est que je ne peux aller plus loin. Comme un homme emprisonné à perpétuité – et *tout lui est présent*. Mais aussi comme un homme qui sait que demain sera semblable et tous les autres jours. Car pour un homme, *prendre conscience de son présent*, c'est ne plus rien attendre (Vent à D., 26. C'est moi qui souligne).

On ne peut donc pas diviser la conscience en deux, une de la vie et une de la mort. Les deux se complètent et s'enrichissent. C'est pourquoi chaque société qui nie la mort commet une erreur fatale, selon le 'moi' du texte : « le seul progrès de la civilisation [...], c'est de créer *des morts conscientes* » (V. à D., 29. C'est moi qui souligne). Si la mort sera représentée comme une chose à craindre, cela peut entraîner une angoisse de vivre. Pour Camus, il s'agit en effet de rester dans le monde pour accepter la réalité de la mort. C'est une façon de la confronter qui la rend naturelle :

C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure. Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde (Vent à D., 31).

Le destin pour Camus, c'est simplement le fait de mourir : « Je crois du moins que les hommes n'ont jamais cessé d'avancer dans la *conscience* qu'ils prenaient de leur *destin* » (Amandiers, 112. C'est moi qui souligne). Ainsi, il parle de la part de toute l'humanité lorsqu'il traite le thème de la mort. Mais si la mort est là à l'instant imprévue, si elle s'échappe à l'explication, elle est en soi un fait réel et concret, chose à laquelle l'on peut s'accommoder. La vie reste une réponse et la mort encore une question dans l'univers camusien. Mais c'est tout de même une forte invitation à vivre pleinement. La relation que l'écrivain cultive avec la mort, c'est paradoxalement celle qui le rattache encore plus à la vie. Sur ce point il diverge de Montaigne, qui reste moins ardent dans sa passion de vivre que Camus et se contente plus facilement du rôle de l'observateur, tranquille dans sa bibliothèque.

Un savoir-vivre désespéré

Comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, la négation d'une vie après la mort provoque un engagement pour la vie. Cet aveu se résume en une jubilation où dominent les choses terrestres. La vie heureuse se trouve ici sous ses pas, il n'y a pas à chercher plus loin. Au

moins est-ce la conclusion du 'moi' du texte lorsqu'il se trouve à Tipasa : « Dans un sens, c'est bien ma vie que je joue *ici*, une vie à goût de pierre chaude, pleine de soupirs de la mer et des cigales » (N. à T., 16. C'est moi qui souligne).

Comme Montaigne, Camus aborde le thème de « vivre à propos »²⁷. Une existence épanouie, dans la mesure où cela puisse se faire, reste important au cours des essais. La devise de l'écrivain est facile à repérer. Dans tout ce qui est malheureux, il ne faut pas oublier de profiter lorsque c'est bien, lorsque l'occasion est là. Jouir pleinement devient un art : « Il faut une rare vocation pour être un jouisseur » (Été à A., 48). Le savoir-vivre de Camus peut également être lu sous une perspective éthique. Être heureux, c'est être un homme au sens le plus large du terme : « J'avais fait *mon métier d'homme* et d'avoir connu *la joie* tout un long jour ne me semblait pas une réussite exceptionnelle, mais l'accomplissement ému d'une condition qui, en certaines circonstances, nous fait un *devoir d'être heureux* » (N. à T., 20. C'est moi qui souligne). Gérer sa vie de façon fructueuse, c'est une demande dans l'univers camusien. Au centre de cette demande se trouve alors la quête de la joie.

Or sa vision de la joie est tellement sensuelle qu'elle lui rend la vie plus fragile. Ici il se distingue de Montaigne qui reste plus distancé face aux choses, de sorte qu'il garde une allure plus sereine. Le 'moi' du texte de *Noces* et de *L'Été* associe par contre le plus grand bonheur aux choses qui existent pour un certain temps, et qui ensuite lui seront retirés. Il y a par conséquent un côté tragique associé à la jouissance, à la joie chez Camus : « Je pense alors : fleurs, sourires, désirs de femme, et je comprends que toute mon horreur de mourir tient dans ma jalousie de vivre » (V. à D., 30). C'est parce qu'il tend à s'absorber dans les choses, qu'il a du mal à se voir sans elles, que le fait de mourir paraît si brutale. Voici un passage où la joie est associée à une sorte de fusion avec le monde : « Cette joie qui allait, indifférente et *absorbée* comme un pèlerin sur la terre, il me fallait la suivre pas à pas » (Désert, 61. C'est moi qui souligne). Certes il y a un savoir-vivre chez Camus, mais on ne peut dissocier celui-ci du désespoir de mourir, rendu manifeste dans cette intensité de vivre.

²⁷ « Notre grand et glorieux chef - d'œuvre, c'est vivre à propos. Toutes autres choses, régner, thésauriser, bâtir, n'en sont qu'appendicules et adminicules pour le plus » (Montaigne 1967 : 446).

Chapitre 2

La partie d'analyse

Nous sommes arrivés à la partie d'analyse. Après avoir été discutés et justifiés à propos de leur appartenance au genre de l'essai, les textes de *Noces* et de *L'Été* sont maintenant prêts pour une lecture un peu plus détaillée. Car nous nous sommes demandée tout au long de ce travail comment on peut lire ces textes sous un double objectif : non seulement en tant qu'essais, mais en tant qu'*essais écrits par Albert Camus*. La problématique à laquelle nous sommes arrivés accorde un grand rôle aux sens, notamment à la sensibilité « physique » camusienne. Le sujet, comment s'approche-t-il au monde, en tant que corps ? Est-ce par pure sensation ? Ou bien est-ce par ce qu'on nomme perception, prise de conscience située entre la cognition pure et la sensation ? Or comment en rendre compte ? Qu'en est-il, de cette perception ?

En ce qui concerne le genre de l'essai, on s'est reporté à Montaigne dans ce début du chapitre pour « légitimer » un rapprochement entre Albert Camus et Merleau-Ponty. Les bases sur lesquels les deux s'appuient, sont comme nous l'avons vu, déjà présentes chez Montaigne. Par cela, nous entendons l'aspiration aux choses concrètes, le questionnement autour du moi ainsi qu'une investigation sur ce que c'est de percevoir. Et l'on n'oubliera guère le rôle accordé à l'instant.

D'ici l'on va se concentrer sur les textes de *Noces* et de *L'Été* en mettant Montaigne au repos. Nous allons voir comment les essais peuvent être interprétés sous une perspective phénoménologique : de quelle manière le sujet rejoint-il le monde concret ? Les propos choisis proviennent effectivement de Merleau-Ponty, et la plupart sont tirés du livre *L'Œil et l'Esprit*. Merleau-Ponty sert pourtant de support de la lecture, pas d'illustration. Ce sont les essais de Camus qui sont au centre. Avant d'entamer l'analyse, nous présentons un résumé succinct de chaque essai.

Petit résumé de chaque essai

« Noces à Tipasa » parle d'une journée ensoleillée à Tipasa, ville côtière en Algérie, où se trouve des ruines romaines. Le 'moi' du texte exalte les entourages, le soleil et la mer.

« Le vent à Djémila » décrit une autre journée, plus violente que celle passée à Tipasa. Le vent domine en effet le récit, et le 'moi' finit dans un oubli de soi, étourdi par le vent. Dans cet état, il se sent complètement présent au monde.

« L'été à Alger » est un vif témoignage de la ville et de ses mœurs. Le 'moi' du texte assiste aux bains, au dancing et va aux cinémas de la ville. Le peuple est décrit comme une race sans esprit, qui se dépêche de vivre par ce qu'il a temporairement : la chair.

« Le désert » raconte un voyage en Toscane. Le 'moi' du texte visite les musées et fait des considérations sur la dimension du corps dans les tableaux de Giotto et de Piero della Francesca. Il se rend finalement, contemplatif, à un cloître de franciscains.

« Le minotaure ou la halte d'Oran » parle de déserts. Le 'moi' défend le besoin d'aller dans les lieux qui ne portent pas une grande signification afin de retrouver « la paix des pierres ». S'ensuit une introduction à la vie oranaise : ville vouée « à la poussière, aux cailloux et la chaleur » (Minotaure, 78) : une retraite parfaite.

« Les amandiers » est un essai plutôt politique. C'est une revendication de la solidarité entre artistes. L'Europe est caractérisée comme une zone de malheur, et les pays du sud fournissent le courage qu'il faut sauvegarder dans un temps où l'esprit est négligé.

« Prométhée aux Enfers » fait référence au mythe de Prométhée, qui donnait le feu, la liberté, les techniques et les arts à l'humanité. Lors de la Deuxième Guerre mondiale, le 'moi' du texte décrit la douleur d'une Europe souffrante. Il se demande si le développement des techniques rend les hommes moins humains.

« Petit guide pour des villes sans passé » est un pastiche du guide touristique. Le lecteur voyageur est fourni en informations concernant les villes d'Alger, d'Oran et de Constantine. D'un ton ironique, le 'moi' du texte montre son amour pour ces villes sans âme, et dévoile les détails de ce qu'il aime.

« L'exil d'Hélène » porte une nostalgie vis-à-vis de l'antiquité. Les Grecs servent d'exemple dans un temps où la mer et la nature n'ont plus d'importance, et l'Europe n'exalte plus rien que la conquête. Il faut réacquérir l'idée de la mesure dans la société contemporaine, pour qu'elle n'oublie pas la beauté.

« L'énigme » est l'essai le plus autobiographique de deux recueils, car une référence à l'œuvre antérieure d'Albert Camus est faite. C'est une réflexion sur le rôle de l'artiste. Le 'moi' du texte n'aime pas la façon dont les critiques lui attribuent l'étiquette de l'absurde. Elle ne lui convient pas complètement au sens où l'absurde ne constitue qu'un point de départ de son œuvre.

« Retour à Tipasa » clôt une sorte de cycle. Le 'moi' du texte revient à Tipasa où il était dans sa jeunesse, illustré dans *Noces*. Cette fois, il constate que le temps a passé mais que ce site de ruines garde une force qui lui est primordiale, dans son for intérieur. À travers ce site, il reconnaît son amour pour la lumière, le ciel et la fraîcheur : l'été.

« La mer au plus près » se distingue des autres essais par le fait qu'il se passe à la mer. C'est bien un journal de bord, comme son sous-titre l'indique. L'essai prend ainsi la forme d'un journal, et le temps nyctéméral le rythme. Le 'moi' observe les humeurs de la mer, l'apparition de la lune et du soleil et la navigation des mouettes près du navire.

A partir des titres des essais, on peut très vite constater qu'un thème central, autour duquel d'autres thèmes gravitent, c'est le lieu. Le 'moi' du texte va toujours quelque part, ou bien il entame un voyage à partir du site où il est. Il s'agit donc d'un 'moi' qui se déplace beaucoup, qui en effet *voyage*.

Les essais témoignent d'expériences concrètes réalisées sur le lieu. Qu'évoquent ces lieux? Ce 'moi' ne vit pas les lieux en tant qu'une pure conscience, mais par son corps la plupart du temps. Pourquoi alors sont-ils importants pour le 'moi' du texte ? Pourquoi rend-il visite à Tipasa, à Djémila, à Alger ? Le temps des essais, c'est le présent. Ce temps narratif renforce l'impression de l'immédiat et de proximité qu'on a en lisant ces essais. C'est aussi à cause du foyer d'énonciation, qui est la première personne du singulier.

Tout en étant une sorte d'éloge du tourisme, *Noces* et *l'Été* sont donc une célébration du corps. Effectivement il faut faire un voyage à ces lieux, il faut s'y rendre pour les connaître véritablement. Mais faut-il aussi les « confronter » par son corps ? La réponse semble être affirmative. L'esprit ne se bronze pas au soleil : les lieux préférés du 'moi' ne stimulent pas l'intelligence. Au sujet de Djémilâ, il dit : « Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même » (Vent à D., 61). Djémila porte alors une vérité que l'esprit n'est pas en mesure de saisir. C'est au corps de donner un sens à ce monde. Cette vérité est par

conséquent pré-réflexive. Ceci vaut aussi pour l'Italie²⁸. Commençons l'analyse en observant la présence corporelle qui émane des essais.

²⁸ « Mais c'est que l'Italie, comme *d'autres lieux privilégiés*, m'offre le spectacle d'une beauté où meurent quand même les hommes. Ici encore la vérité doit pourrir et quoi de plus exaltant ? » (Désert, 69. C'est moi qui souligne).

Chapitre 2, première partie

Une célébration de la chair : le rôle du corps

«C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit » (Montaigne 1967 : 160), dit Montaigne. En ce qui vaut pour Camus, pourquoi ne pas insérer la notion du « corps » à la place de l' « esprit » ? Or « suivre une allure si vagabonde que celle de notre corps » n'est pas évident non plus. Que Montaigne emploie un mot comme « vagabonde » pour matérialiser ce qu'il conçoit par « esprit », c'est en soi intéressant. Cela donne l'impression d'un esprit nomade, qui explique l'impression désordonnée du texte. Comme l'esprit, sans plan ni sens, le texte rôde. Est-on maître de son corps ? Peut-on prévoir son itinéraire ? Peut-être pas. Le corps est aussi libre que l'esprit – et peut-être pense-t-on par son corps ?

Dans la première partie du mémoire, nous avons cité Glaudes et Louette qui proposent que l'essai « cherche à faire entendre la voix du corps » (Glaudes et Louette 1999 : 145). C'est exactement la thèse que la présente lecture se propose d'examiner. Nos observations jusqu'ici ont fait voir dans quelle mesure *la dimension du corps* est présente dans l'univers d'essai de Camus²⁹. En ayant recours à la marche comme métaphore de l'essai, nous avons constaté de nombreuses fois qu'il n'est pas assis. Nous habitons l'espace par notre savoir corporel. L'essayiste entre dans cet espace. Si on inclut le corps dans l'univers de l'essayiste, il faut aussi inclure le déplacement physique, c'est-à-dire le mouvement. C'est bien le fonctionnement du corps qui est central, non seulement que le corps soit là, comme une masse passive. Le corps est donc un facteur déterminant dans l'essai camusien. Sans plan, le 'moi' du texte se laisse diriger par les intentions de son corps. Elles lui montrent le chemin. C'est à condition qu'il soit un corps que les impressions sensibles se dévoilent devant lui, comme nous allons le voir dans les paragraphes suivants.

²⁹ Elle est également présente dans d'autres de ses écrits. Prenons *Le Mythe de Sisyphe* où Camus met le corps presque au-dessus de l'esprit : « Le jugement du corps vaut bien celui de l'esprit et le corps recule devant l'anéantissement. Nous prenons l'habitude de vivre avant d'acquiescer celle de penser. Dans cette course qui nous précipite tous les jours un peu plus vers la mort, le corps garde cette avance irréparable » (Camus 1942 : 22-23).

L'épanouissement du corps

En quoi consistent les flux d'un esprit, ou d'un corps ? Reportons-nous à « L'été à Alger », qui est une célébration de la vie du corps, en ce qu'il montre l'épanouissement des corps dans cette ville d'été. Le 'moi' du texte nous renseigne du fait que les habitants d'Alger, ou d'Algérie en gros, ne vivent pas par l'esprit : « Ici, l'intelligence n'a pas de place comme en Italie. Cette race est indifférente à l'esprit. Elle a le culte et l'admiration du corps » (Été à A., 45). En voyant les jeunes se baigner dans le port d'Alger, le 'moi' du texte conclut que ce spectacle charnel offre pourtant une leçon : « à vivre ainsi près des corps et par le corps, on s'aperçoit qu'il a ses nuances, sa vie et, pour hasarder un non-sens, une psychologie, qui lui est propre » (36). Que nous enseigne le corps ? Difficile à dire, étant donné que cette « leçon » est *pré-cognitive*. Car les jeunes d'Alger n'ont pas un rapport conscient à leur corps, ils en jouissent sans réfléchir. Lorsque ils se déshabillent à la plage, ce n'est pas par idéologie, ni par une raison bien définie, mais tout simplement parce qu'ils y sont bien : « tous les jours à midi, [les jeunes gens] se mettent nus au soleil pour un déjeuner frugal. Non qu'ils aient lu les prêches ennuyeux des naturistes, ces protestants de la chair [...]. Mais c'est qu'ils sont 'bien au soleil' » (36). Le 'moi' du texte n'approuve pas les systématiques du corps. Celui-ci n'est pas à mettre dans un système, il est simplement là, émergeant. Dans cet essai, il s'agit de voir le corps tel qu'il est : pas comme une chose sublimée mais comme une réalité pure et concrète.

Le corps – une annexe du monde

En mettant l'accent sur la présence du corps, on peut déceler comment le corps s'infiltré en son milieu, comment il fait *corps avec le monde*. On a tendance à considérer le corps comme un mécanisme qui est séparé des autres, qui est autonome et radicalement différent de ses alentours. Ce point de vue est l'antithèse de la pensée de Merleau-Ponty. Il soutient la dimension *extrovertie* du corps. Car le caractère du corps, sa mobilité et sa visibilité, fait qu'il nous rend le monde accessible³⁰ : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il

³⁰ Merleau-Ponty parle notamment à cet égard de la *chair*, qui est une notion essentielle dans sa philosophie. Par la notion de *chair*, Merleau-Ponty veut exprimer que l'homme est au monde en tant qu'incarné dans un corps, et que notre corps constitue notre seul accès véritable au monde : « Our insertion into the world is through the body with its motor and perceptual acts. The incarnate domain of relations between body and world is an 'interworld' (*l'intermonde*). The world confronts our bodies as flesh meeting with flesh. Merleau-Ponty, in his last unfinished work, *The Visible and Invisible*, even speaks of the fabric of the visible and sensory world as 'the flesh of the world' (*la chair du monde* [...]) » (Moran 2000 : 403).

est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde » (Merleau-Ponty 1964 :19). Que le monde devienne accessible par la chair, c'est aussi un aveu chez Camus : « Cette union que souhaitait Plotin, quoi d'étrange à la retrouver sur la terre ? L'Unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer. Elle est sensible au cœur par un certain goût de *chair* qui fait son amertume et sa grandeur » (Été à A., 47. C'est moi qui souligne). Cette unité peut même calmer l'âme, lorsque l'on reconnaît ses liens avec la terre et le ciel :

Il n'est pas toujours facile d'être un homme, moins encore d'être un homme pur. Mais être pur, c'est retrouver cette patrie de l'âme où devient sensible la parenté du monde, où *les coups de sang* rejoignent les pulsations violentes du soleil de deux heures (48. C'est moi qui souligne).

Nous avons établi comme prémisse de l'essai camusien que le lieu est à découvrir par un corps. Mais le lieu découvre le corps aussi : la couleur que donne le soleil est signe d'une réciprocité entre la peau d'un sujet et le monde. Le lieu laisse ainsi de véritables empreintes sur ses visiteurs ! Dans « L'été à Alger », le 'moi' du texte est fasciné par le jeu de couleurs qui défile sur les peaux au cours de l'été. Car « à mesure qu'on avance dans le mois d'août et que le soleil grandit, [...] les peaux prennent une chaleur plus sombre. Comment alors ne pas s'identifier à ce dialogue de la pierre et de la chair à la mesure du soleil et des saisons ? » (37). Non seulement les jeunes gens, mais le 'moi' du texte est aussi en dialogue avec le lieu par son organisme : « Cette douceur qu'ils me laissent aux lèvres, je n'ai pas le temps de m'en lasser qu'elle disparaît déjà dans la nuit. [...] La tendresse de ce pays est bouleversante et furtive » (39). La particularité du lieu peut alors se sentir au niveau de l'organisme. Nos sens ont une valeur vitale. Ce qui a du sens est d'abord reconnu par le corps, avant l'esprit. C'est pourquoi une expérience sensorielle est une communauté vitale avec le monde !

Ceci fait du milieu, ou en d'autres termes, du lieu, comme un prolongement du corps, et les choses sa visée. Sa double dimension, celle de voir et d'être vu par lui-même, comme dans l'observation de couleur, fait qu'il est plus qu'une masse passive : il est par sa nature active et réciproque, pas introvertie. Ce qui fait qu'on a tendance de voir notre corps à part, émane du fait si simple que notre corps s'intègre tellement bien au monde au point de nous le faire oublier. Nous sommes nés un corps, et ne pouvons pas nous imaginer notre existence sans lui. Mais l'idée de ne plus être un corps fait peut-être voir plus clairement les implications ?

Celui qui perçoit est toujours incarné. Mais l'incarnation elle-même n'est pas une perception. « Mon corps ne perçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception qui se fait jour à

travers lui » (Merleau-Ponty, 1964 : 24). Nous avons jusqu'ici confirmé la présence du corps.
Mais quels d'autres composants faut-il inclure pour pouvoir parler de la perception ?

Chapitre 2, deuxième partie

Une genèse du visible : les yeux et la mobilité dans la perception

« Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes » (N. à T., 15). Voici un aveu dans l'univers de l'essayiste. Car la vérité dont parle le 'moi' du texte est non-verbale. Elle est vitale, nécessaire à la vie :

Tout à l'heure, quand je me jeterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, *d'accomplir une vérité* qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort. Dans un sens, c'est bien *ma vie que je joue* ici, une vie à goût de pierre chaude (N. à T., 16. C'est moi qui souligne).

Dans cet extrait, il est question du parfum et du toucher. Je le cite pour montrer la relation active qu'entretient le 'moi' du texte avec son environnement. Il ne se contente jamais du rôle de l'observateur, mais tient à participer à l'émergence de ce qu'il voit : « Avant d'entrer dans le royaume des ruines, pour la dernière fois nous sommes spectateurs » (N. à T., 12). Nous avons souligné maintes fois comment le 'je' de l'essai s'offre comme terrain d'expérience. Il ne peut pas rester à côté de l'événement, il faut qu'il en fasse partie. Le 'moi' des essais de *Noces* et de *L'Été* a une forte tendance de vivre de façon spontanée et « irréfléchie » dans les essais. Le *lieu* l'incite à agir en tant que corps et être humain. De nombreuses fois, il s'absorbe dans un paysage ou une couleur. Il contemple, de tout son corps. Voici un extrait qui illustre ceci :

C'est sur ce balancement qu'il faudrait s'arrêter : singulier instant [...] où le bonheur naît de l'absence d'espoir, où *l'esprit trouve sa raison dans le corps*. Et ce chant d'amour sans espoir qui naît de la *contemplation* peut aussi figurer la plus efficace des règles d'action (Désert, 68. C'est moi qui souligne).

C'est intéressant de remarquer qu'ici, le 'moi' du texte associe l'épanouissement du corps à la contemplation. Or la contemplation n'a pas lieu dans l'abstraction, mais reste en revanche profondément liée à la chair. « Considérer attentivement, s'absorber dans l'observation de » - voilà l'explication du verbe « contempler » selon *Le Petit Robert* (*Petit Robert* s.v. contempler). Si on consulte *Trésor de la langue française*, la contemplation est définie en liaison avec les sens : « Regard ou considération assidue qui met en œuvre les sens (visuel, auditif) ou l'intelligence et concerne un objet souvent digne d'admiration » (*Trésor de la langue française*, s.v. contempler). Synonyme du mot « extase », « contemplation » est signe d'un état où le sujet

s'oublie, où l'objet observé le captive complètement. Rendre attention au rôle que joue la contemplation peut être une clé pour pénétrer dans l'univers de l'essayiste Camus.

« Héros d'une perception »

Dans son ouvrage consacré à l'essai en France au cours du 20^e siècle, Marielle Macé évoque l'approche phénoménologique en se basant sur quelques essais de Jean-Paul Sartre. Dans son étude sur lui et l'énonciation phénoménologique en général en ce qui concerne l'essai, Macé ne fait pas intervenir Albert Camus. J'ai néanmoins choisi d'intégrer les propos de Macé dans mon étude puisque je pense qu'ils harmonisent bien avec mon approche aux essais de *Noces* et de *L'Été*.

Macé affirme également que l'essayiste se met comme instrument de sa propre recherche : il *participe* continuellement à ce qu'il voit. Or en faisant ceci, d'après Macé, il devient un « héros d'une histoire riche d'une expérience perceptive » (Macé 2006 : 187). Cet effort de participation montre la volonté de *témoigner*, de *faire partager* ses expériences avec le lecteur.

On est vite ramené au constat que tout se joue dans la contemplation. Faire corps avec le monde, c'est être enclin à percevoir le monde. La perception joue un rôle semblable dans la philosophie de Merleau-Ponty, qui accorde une importance cruciale au corps. Il le compare à l'art, en travaillant à partir de la conviction que notre corps nous dit quelque chose, bien que sa langue soit silencieuse. En étant un corps, pas seulement un esprit, l'essayiste est l'instrument de sa propre perception. Comment repère-t-il des significations en passant par son corps ? Pourquoi est-il important de voir ? D'être mobile ? D'être un être en chair et en os ?

Nos cinq sens

Les cinq sens sont incontestablement ce par quoi le sujet peut être mis en rapport avec le réel sensible situé hors de lui. Quels d'autres organes que nos yeux, nos oreilles, notre langue, notre nez et notre toucher nous mettent en contact avec le monde ? Ce n'est pas par nos poumons ou nos reins que nous nous orientons dans l'espace. Les sens sont donc *décisifs* dans l'univers des essais de *Noces* et de *L'Été*. Mais il ne faut pas tous mettre au même plan. Certains de ces sens sont plus dominants que d'autres dans l'univers de Camus. On ne peut

pas, par exemple, soutenir une thèse selon laquelle le moi du « Vent à Djémila » se fraye un chemin en écoutant ou en sentant. Il avance dans l'espace principalement par ses yeux et son corps. L'ouïe sert souvent à se repérer sur le site, non pour l'orientation : « Djémila reste derrière nous avec [...] un chant d'oiseau qui vient de l'autre côté du plateau, de soudains et brefs ruissellements de chèvres sur les flancs des collines » (Vent à D., 32). Dans cet extrait, on observe que les sons ne servent pas d'indices de chemin, mais sont simplement là comme une donnée du paysage. En revanche, en ce qui concerne la vue, elle l'aide le 'moi' du texte à se déplacer. Lorsqu'il discerne la ville de Djémila, il se trouve sur une route, mobile et chercheur :

La ville morte est au terme d'une longue route en lacet qui semble la promettre à chacun de ses tournants et paraît d'autant plus longue. Lorsque surgit enfin sur un plateau aux couleurs éteintes, enfoncé entre de hautes montagnes, son squelette jaunâtre comme une forêt d'ossements, Djémila figure (Vent à D., 24).

C'est la couleur, la forme et la grandeur (la hauteur de montagnes), c'est-à-dire les phénomènes visibles qui font voir la ville de Djémila. Or la vision forme une prémisse dans l'essai de Camus, en tant que moteur d'avancement.

Un sujet sans corps : conséquences

La vision reste inhérente à la philosophie de Merleau-Ponty. Descartes quant à lui, garde une toute autre conception de la vision. Dans notre livre de référence, *l'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty consacre un chapitre entier au cartésianisme. Il peut être fructueux pour mon propos de rappeler ce qui contraste entre les deux philosophes. Merleau-Ponty soutient que le monde émerge sans que nous lui donnions une idée précise, et que même un jeu de couleurs trace les contours des choses. Descartes, en revanche, à la place de se voir comme un corps du même tissu de monde, voit un dehors qui n'intercepte jamais avec le monde de son esprit. Il ne peut pas concevoir le monde sans une idée fixe sur ce qu'il voit. Si Descartes avait essayé une autre approche que la sienne, « il se serait trouvé devant le problème d'une universalité et d'une ouverture aux choses sans concept, obligé de chercher comment le murmure indécis des couleurs peut nous présenter des choses, des forêts, des tempêtes, enfin le monde » (Merleau-Ponty 1964 : 43). Une des positions qui distinguent clairement Descartes de Merleau-Ponty, c'est qu'il refuse « d'intégrer *la perspective* comme cas particulier à un pouvoir ontologique plus ample » (*ibid.*, p. 43. C'est moi qui souligne). Alors comme nous le rappelle Merleau-Ponty,

c'est question de qui voit, et d'où il le voit. Or c'est question de la façon dont le corps s'élançe dans l'espace.

L'Œil et l'Esprit est globalement un commentaire sur les arts de Cézanne, de Matisse, de Paul Klee. C'est avant tout une méditation sur la peinture, qui reflète des aspects de la philosophie de Merleau-Ponty. L'accent est comme d'habitude mis sur le corps, et sur la manière du corps de porter une vérité. Merleau-Ponty propose que les peintres apportent leur corps sur la toile. Vu que le corps s'inscrit dans la durée, ils soumettent leur art au mouvement. A la différence d'une photographie, qui rend immobile ce qu'il représente, la peinture se met toujours dans un entre-deux : « Les photographies de Marey [...] ne bougent pas : elles donnent une rêverie [...] sur le mouvement. On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et il est là, magiquement, mais il ne va pas d'ici à là » (*ibid.*, p. 78). La peinture représente pourtant une vision immédiate, figée sur une toile. Les peintres captent ainsi ce qui vibre, ce qui vit, en ayant paradoxalement pour base la surface des choses. Merleau-Ponty caractérise la peinture comme une genèse du visible³¹.

Lorsque je lis ses pensées sur la peinture, je suis tentée de tracer des parallèles entre les propos de Merleau-Ponty et la méthode par laquelle procède l'essayiste Camus. J'interprète *l'ininterminable quête du présent*, qui se décèle dans l'aspect périssable de la chair et par conséquent dans la négation de l'espoir, comme des thèmes qui préoccupent les deux. Pour ne pas oublier le rôle de l'instant, illustré dans le soleil brûlant. Ce n'est pas pour donner à Albert Camus le rôle de peintre, ni d'attribuer à Merleau-Ponty une poétique de l'essai. Mais c'est simplement pour voir comment les deux interprètent le corps comme la plus courte distance entre un sujet et le monde.

L'essai et l'art de peindre - traits communs

Il est intéressant de voir que dans l'un des essais de Camus, la réflexion porte notamment sur le peintre. « Le désert » décrit une journée en Italie, où le 'moi' du texte visite des musées et des cloîtres, et se forge des réflexions sur la peinture. Il se trouve dans deux villes italiennes:

³¹ « Qu'il décide alors, comme Klee, de se tenir rigoureusement *au principe de la genèse du visible*, de la peinture fondamentale, indirecte, ou comme Klee disait, absolue » (Merleau-Ponty 1964 : 75. C'est moi qui souligne).

Florence et Pise. Selon le 'moi' du texte, la peinture montre la vérité du corps : « Il y a un enseignement subtil à penser qu'à cet égard, seuls les peintres peuvent apaiser notre faim. C'est qu'ils ont le privilège de se faire les romanciers du corps » (Désert, 54). D'abord c'est parce qu'il travaille avec une matière qui ne se fige jamais : « C'est qu'ils travaillent dans cette manière magnifique et futile qui s'appelle le présent. Et le présent se figure toujours dans un geste » (54). Chaque geste du corps est alors preuve d'un présent. Tant qu'il est vivant, le corps est toujours en mouvement. Lorsque le 'moi' du texte décrit le corps comme une matière temporelle, il lui assigne effectivement un rôle *vital*. La chair est signe de ce qui est périssable et donc soumise à la condition d'homme. La peinture n'est donc « jamais tout à fait hors du temps, parce qu'elle est toujours dans le charnel » (Merleau-Ponty 1964 : 81). N'oublions pas que Montaigne emploie le verbe « peindre » pour décrire son projet³² ... Son but c'était décrire le monde en branloire pérenne, hanté par le temps.

Ce que le 'moi' du texte remarque dans les tableaux, et qui lui plaît bien, c'est leur brute représentation de la réalité : ils n'exaltent pas les sentiments : « Ils [les peintres] ne peignent pas un sourire ou une fugitive pudeur, regret ou attente, mais un visage dans son relief d'os et sa chaleur de sang » (Désert, 54). Cela donne prétexte à des *memento mori*. Étant donné qu'un tableau représente un corps détaché de l'espoir, il n'y a pas de quoi espérer : « Quelle raison d'être ému pour qui n'attend pas de lendemain ? » (55) se demande le 'moi' du texte. Si le corps est la seule vérité qui nous soit donnée, « c'est une vérité qui doit pourrir » (55), de toute façon. Alors la peinture ne saura jamais dépasser la condition humaine. Elle n'est pas élevée au-dessus d'elle-même : « Il n'y a pas de peintures prophétiques. Et ce n'est pas dans les musées qu'il faut chercher des raisons d'espérer » (55). Sur ce sujet, il ne faut pas négliger que la peinture est une forme d'art qui émerge devant l'œil, dans le champ du visible. Merleau-Ponty résume le cartésianisme comme « le bréviaire d'une pensée qui ne veut plus hanter le visible » (Merleau-Ponty 1964 : 36). En disant ceci, il valorise la perception. Nous allons voir comment il met le mouvement au centre d'une perception, qui s'approche d'une « pensée corporelle ».

³² « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : *car c'est moi que je peins* » (Montaigne 1967 : 20, C'est moi qui souligne).

La mobilité et la chair comme prémisses du visible

Comment la perception implique-t-elle le mouvement ? Ne suffit-il pas de rester sur place ? La mobilité fait qu'on peut se déplacer d'un lieu à un autre. Elle est ainsi un moteur d'action. La vision nous permet d'être ici et là-bas en même temps, car elle lie les deux points dans l'espace, et elle nous encourage à faire un parcours entre les deux. Pour emprunter une phrase de *l'Œil et l'Esprit*, on peut proposer que l'essai soit un « entrelacs de vision et de mouvement » (*ibid.*, p. 16). Les deux sont nécessaires pour qu'émerge un paysage, par exemple. Si on ne bouge pas et reste sur place, les impressions visuelles seront moins fortes, moins profondes. C'est dans l'alternance entre la proximité et la distance où se fonde la vision. Elle se métamorphose en fonction d'où l'on se trouve : « Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible » (*ibid.*, pp.16-17). Le corps n'est jamais inerte, il nous mène alors vers un champ visible. La mobilité est donc une autre prémisse de l'essai. Quand on se trouve dans le mouvement, ce n'est pas par un pur calcul d'esprit qu'on avance : « Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu [...]. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision » (*ibid.*, p. 18).

Voici un passage où le corps est pris dans le vent, et le 'moi' du texte perd le sentiment de sa peau. Il perd ainsi toute conscience : « Creusé par le milieu, les yeux brûlés, les lèvres craquantes, ma peau se desséchait jusqu'à ne plus être mienne. Par elle, auparavant, je déchiffrais l'écriture du monde » (*Vent à D.*, 25). Lorsque le 'moi' du texte perd le contrôle de son corps, il ne sait plus où il va, et c'est déroutant : « Mais si longuement frotté du vent, secoué depuis plus d'une heure, étourdi de résistance, je perdais conscience du dessin que traçait mon corps » (25). Lorsqu'il perd la vue, il n'arrive plus à coordonner ses gestes, il ne se sent pas présent. Cet extrait illustre l'étroit lien entre le corps et l'esprit.

Le monde au bord des cils

Glaudes et Louette interprètent le caractère expérimental de l'essai comme une méthode heuristique. Ils citent André Tournon, pour qui ce genre est une « espèce de réduction phénoménologique par laquelle l'enquête se réoriente, de l'objet bien ou mal connu vers le sujet connaissant » (Glaudes et Louette 1999: 53)³³. Si l'essai est une quête épistémologique,

³³ Tournon, André. 1989 [1983]. *La Glose et l'Essai*, Lyon : Presses universitaires, p. 79.

l'énonciation d'une subjectivité implique un seul foyer. Il est donc question de celui qui voit... Nous allons voir que *l'action de regarder* joue un rôle décisif dans nos essais. Souvent, le moi du texte partage ses impressions visuelles avec le lecteur : « Assis devant la table, je tente de saisir entre mes cils battants l'éblouissement multicolore du ciel blanc de chaleur » (N. à T., 17). Macé affirme, dans son analyse du développement historique du genre essayiste, que l'œil est un outil indispensable si l'on veut écrire de manière phénoménologique : « Si le texte phénoménologique s'écrit à la première personne, il s'écrit aussi avec les yeux : le regard est devenu un outil cognitif et implique une promotion de la description » (Macé 2006 : 187).

Même Montaigne s'occupait de la vision. Selon lui, il faut aiguïser la vue afin d'interroger le monde : «Celles [les grâces] qui coulent sous la naïveté et la simplicité échappent aisément à *une vue grossière* comme est la nôtre [...] *il faut la vue nette et bien purgée* pour découvrir cette secrète lumière » (Montaigne 1967 : 417). On peut sur cette base conclure que dans l'essai, il s'agit de contempler ! Voyons seulement comment le 'moi' du texte interprète l'Algérie comme une terre du visible : « Il [ce pays] contente de donner, mais à profusion. Il est tout entier livré aux yeux et on le connaît dès l'instant où l'on en jouit » (Eté à A., 34). En ce qui concerne l'Algérie, il ne suffit pas de réfléchir. C'est un pays voué à la contemplation.

La lumière – source omniprésente

On peut aussi bien caractériser le projet de l'essayiste comme une genèse du visible, comme le fait Merleau-Ponty au sujet de la peinture. Un facteur qui renforce cette hypothèse, c'est évidemment la lumière qui joue un rôle immense dans l'univers de Camus. Sans faire un résumé de toutes les recherches faites à ce sujet, nous pouvons simplement constater que la lumière est aussi très présente dans tous nos essais. Dans cette exaltation devant le soleil, avec son côté désespéré, on trouve l'aspiration à l'été, à la chaleur, à la vie en plein air, à l'activité. C'est la lumière d'Algérie qui fait ressusciter ce paradis, jour après jour !

Du ciel, frais comme un *œil*, lavé et relavé par les eaux, réduit par ces lessives successives à sa trame la plus fine et la plus claire, descendait une *lumière* vibrante qui donnait à chaque maison, à chaque arbre, un dessin sensible, une nouveauté émerveillée. La terre, au matin du monde, a dû surgir dans une *lumière* semblable (R. à T., 160. C'est moi qui souligne).

Dans cet extrait tiré de « Retour à Tipasa », on remarque la combinaison de « œil » et de « lumière ». C'est à vrai dire une personnification du ciel, transformé en œil duquel émane la

lumière. C'est par les yeux qu'on repère la lumière, et l'importance donnée à la vision va de pair avec le climat ensoleillé. Contrairement, notons les réactions du 'moi' du texte lorsqu'il se trouve dans « cette Europe humide et noire » (Prométhée, 121) où il y a peu de lumière : « Est-ce que je cède au temps avare, aux arbres nus, à l'hiver du monde ? Mais cette nostalgie de lumière me donne raison : elle me parle d'un autre monde, ma vraie patrie » (Prométhée, 120. C'est moi qui souligne). Le 'moi' du texte interprète effectivement l'accès au soleil non comme une source de santé seulement, mais comme une raison de vivre. C'est pourquoi il est soulagé lorsqu'il retourne à Tipasa, et se rend compte que le lieu offre le même « bonheur sensuel » (R. à T., 159) qu'auparavant : « Au milieu de l'hiver, j'apprenais enfin qu'il y avait en moi un été invincible » (164). Or le soleil est naturellement lié à ce qui chauffe, ce qui brille, ce qui rayonne. Il englobe beaucoup de composants sensuels et perceptibles.

En gros le soleil illustre les perspectives, dans le jeu entre la lumière et son envers : l'ombre. Aussi le soleil est un phénomène immédiat. Il est à l'image de l'Algérie : « Ne savais-je pas d'ailleurs que les pluies d'Alger, avec cet air qu'elles ont de ne jamais devoir finir, s'arrêtent pourtant *en un instant*, comme ces rivières de mon pays qui se gonflent en deux heures, dévastent des hectares de terre et tarissent d'un seul coup ? » (R. à T., 160. C'est moi qui souligne). De la même manière, la lumière se livre entièrement, elle se donne d'un coup. Mais la lumière peut aussi être suffocante : « A midi [...] je fuyais devant l'avidité flamboyante d'une lumière qui dévorait tout » (R. à T., 156).

En ce qui concerne l'Europe, n'oublions pas que *L'Été* est écrit après la Deuxième Guerre mondiale (contrairement à *Noces* qui fut rédigé et publié avant cette guerre). Albert Camus se trouvait en ce temps-là à Paris. Peut-être trouve-t-on une justification de son œuvre dans l'extrait cité ci-dessous ?

Au plus noir de notre nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme. Et non point d'ailleurs par vertu, ni par une rare élévation de l'âme, mais par fidélité instinctive à *une lumière où je suis né* et où, depuis des millénaires, les hommes ont appris à saluer la vie jusque dans la souffrance (*Énigme*, 149. C'est moi qui souligne).

Ecrire sur cette lumière, ce lieu natal et ce peuple qui est le sien – voici une façon d'affirmer son appartenance.

L'image - la preuve du monde

C'est en se basant sur la vision que le 'moi' du texte se tient dans le monde. Lorsqu'il marche, il fait ressortir de nouvelles images. Dans « Le désert », il s'arrête devant un paysage époustouflant :

Et parvenu au terme de *cette perspective* sensible au cœur, j'embrassais *d'un coup d'œil* cette fuite de collines toutes ensemble respirant et avec elle comme le chant de la terre entière. Des *millions d'yeux*, je le savais, ont *contemplé* ce paysage et, pour moi, il était comme le premier sourire du ciel (Désert, 67. C'est moi qui souligne).

Remarquons ici la présence des mots « perspective », « œil » et « contempler ». Il s'agit notamment de perspective lorsque l'on contemple, et ce « pour moi » à la troisième ligne montre que la perception est une expérience subjective. Cette subjectivité est signe d'un nouveau rapport au réel, à la vérité : « La force de ce 'pour moi' réside dans la redéfinition phénoménologique de la subjectivité : la vérité n'est plus mesurée à la cohésion argumentative, mais à l'intuition [...], à la 'certitude dont est intimement dépositaire le 'je'' » (Macé 2006 : 187). Nous avons déjà souligné l'aspect que l'essayiste reste dans la contemplation. Il le fait à la place de créer des concepts. Ne peut-on pas dire qu'essayiste Camus dans *Noces* et *L'Été* s'efforce de *nommer le monde*, afin de le rendre plus présent ? Cet extrait est emblématique en ce qu'il *fait voir* ce que le 'moi' du texte voit : « Laissez-moi ouvrir les *yeux* pour chercher ma mesure et mon contentement ! Ou plutôt si, *je vois* : Fiesole, Djémila et les ports dans le soleil » (Désert, 65. C'est moi qui souligne). C'est comme si le 'moi' du texte, sans ses yeux, ne serait pas complètement présent et à la fois détaché de lui-même.

Quand je tiens à examiner la dimension perceptive dans les essais de Camus, l'une des prémisses est que l'image n'est pas secondaire à l'image mentale, cérébrale. Comme le rappelle aussi Merleau-Ponty, l'image n'est pas un décalque du monde, un simple dessin superficiel³⁴. « L'image mentale » est d'ailleurs une notion à interroger, car l'image, dans toute sa concrétisation, n'apporte pas un sens universel. Offrant une scène sans signification rationnelle, l'image ne peut pas être possédée de manière intellectuelle, on ne peut pas la poser comme évidente. L'image est peut-être ce par quoi nous nous approchons le plus du monde ?

Le peintre Giacometti, cité par Merleau-Ponty, dit : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu plus le monde extérieur »

³⁴ «Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé » (Merleau-Ponty 1964 : 23).

(Merleau-Ponty 1964 : 24). Marielle Macé nous rappelle que l'image est un facteur décisif lorsque l'on veut faire intégrer une perspective phénoménologique dans un texte littéraire : « La phénoménologie passe enfin en littérature par le rôle qu'elle accorde aux images comme sources du discours : la métaphore, lorsqu'elle est exploitée dans sa dimension heuristique, remplit volontiers le rôle du concept » (Macé 2006 : 188). Alors l'image, en ce qu'elle est flexible au plan significatif, est attribuée « un pouvoir de cristallisation cognitive » (*ibid.*, p. 188).

Rendre à la vision ce qui lui appartient est bien l'enjeu de *l'Œil et l'Esprit*. C'est pourtant difficile, car on cherche toujours une connaissance verbale. Lorsqu'il s'agit de perception, il est question de *faire voir* plutôt que de *faire penser*. Merleau-Ponty trouve que peindre, c'est donner une voix à ce qu'on peint. Or il faut donner aux choses muettes une parole : « Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là » (Merleau-Ponty 1964 : 59). Sur ce sujet, c'est intéressant de voir comment le 'moi' du texte, dans « Le vent à Djémila » emploie le verbe « penser » dans un sens très concret. Il évoque des choses, pas des idées qui lui viennent à l'esprit : « Je *pense* alors : fleurs, sourires, désirs de femme, et je comprends que toute mon horreur de mourir tient dans ma jalousie de vivre. Je suis jaloux de ceux qui vivront et pour qui fleurs et désirs de femme auront tout leur *sens de chair et de sang* » (Vent à D., 30. C'est moi qui souligne).

A nouveau on est renvoyé au monde concret, à l'univers charnel, aux choses qu'on peut toucher. D'ailleurs, plus bas sur la même page, le 'moi' du texte témoigne de sa grande méfiance envers tout ce qui est censé apporter une signification au monde. Car devant la mort, les mots perdent leur sens : « Que *signifie* le reste : des flots de sang viennent battre à mes tempes et il me semble que j'écraserais tout autour de moi » (30. C'est moi qui souligne).

Dans plusieurs passages de *Noces* et de *L'Été*, la validité des mots est investigué. L'un de ces passages se trouve dans « Le vent à Djémila ». A la fin de l'essai, après avoir été bousculé par le vent de façon violente, le moi se trouve « en sécurité » avec ses amis : « Vers le soir, nous gravissions les pentes qui mènent au village et, revenus sur nos pas, nous écoutions des explications : 'Ici se trouve la ville païenne, ce quartier qui se pousse hors des terres, c'est celui des chrétiens » (Vent à D., 31). On observe un ton ironique au sujet de ce petit tour guidé. Evidemment l'histoire de ce lieu ne couvre pas les expériences qu'on puisse avoir en ce lieu. A nouveau c'est la vision qui dit « la vraie histoire » : « Car cette ville squelette, *vue* de si haut dans le soir finissant et dans les vols blancs des pigeons autour de l'arc de triomphe, n'inscrivait pas

sur le ciel les signes de la conquête et de l'ambition. Le *monde* finit toujours par vaincre l'histoire » (32. C'est moi qui souligne).

La vision est plus importante que les pensées que nous faisons d'elle, en résumé. Lâcher le contrôle et ne plus projeter son savoir sur les choses mais laisser les choses entrer en nous, voilà une démarche perceptive. Or il faut abandonner l'idée d'un savoir scolaire : « C'est la question de celui qui ne sait pas à une vision qui sait tout, que nous ne faisons pas, qui se fait en nous » (Merleau-Ponty 1964 : 30). L'Algérie semble une terre apte à une telle sorte de révélation. Le 'moi' du texte avertit son lecteur d'emblée de l'effet que produit l'Algérie. Pour qui voudrait s'enrichir au niveau intellectuel, ce pays risque d'être une déception : « Il n'y a rien ici pour qui voudrait apprendre, s'éduquer ou devenir meilleur. Ce pays est sans leçons. Il ne promet ni ne fait entrevoir » (Eté à A., 33-34). Mais en même temps ce pays montre qu'il existe des phénomènes dont on n'arrive pas à discuter. L'Algérie illustre que « tout ce qui est simple nous dépasse » (Vent à D., 29).

La perception rend actif

C'est la perception qui nous dessine le monde. Elle rend compte des éléments qu'on a tendance à négliger, comme la couleur, l'ombre et la lumière. Voici une description du paysage lorsque le 'moi' se trouve à Florence, sur une terrasse en haut d'un jardin :

Sur chacune de ces collines, les oliviers étaient pâles comme de petites fumées et dans le brouillard léger qu'il faisait se détachaient les jets plus durs des cyprès, les plus proches verts et ceux du lointain noirs. Dans le ciel dont on voyait le bleu profond, de gros nuages mettaient des tâches. Avec la fin de l'après-midi, tombait une lumière argentée où tout devenait silence (Désert, 66).

Dans ce passage, on observe l'accent porté sur la couleur, ainsi que les nuances visuelles comme la fumée, le brouillard et la lumière. On remarque également une attention à la distance, le fait que la perception dépend d'où on se trouve sur le site. Selon Merleau-Ponty, on distingue les choses en se reportant aux moyens de la perception, qui ne se met pas dans un champ de « réel ». Mais sans ces moyens visibles, on ne saura rien distinguer !

C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard. Que lui demande-t-il au juste ? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle (Merleau-Ponty 1964: 28-29).

Ce n'est pas à travers une langue que nous pouvons dévoiler l'apparition du monde. C'est par un recours à la lumière, à l'ombre, aux reflets, aux couleurs.

La couleur qui fascine

Pour prendre conscience du monde, il reste à déchiffrer ce qui s'offre à l'œil. L'essayiste ne cherche pas forcément ce qui porte un sens, mais des phénomènes qui surgissent dans toute leur simplicité, comme la saisie d'une couleur. C'est par ces petites observations qu'on assiste à l'émergence du monde : présence qui nous frappe en ce qu'elle nous rend absents de nous-mêmes. Car la vision « me donne et me donne seul la présence de ce qui n'est pas moi, de ce qui est simplement et pleinement » (Merleau-Ponty 1964 : 84). Paradoxalement peut-être, car on a l'impression que le sens de la vue est un sens transcendantal, un sens plus « raffiné » que les autres. Mais la couleur qui rentre dans nos yeux et l'idée qu'on se fait de cette couleur repose en revanche sur la couleur elle-même, telle qu'elle émerge. Ici j'exclus le recours aux symboles, comme quoi le noir signifie le deuil, par exemple. Ce n'est pas au deuil qu'on pense instinctivement lorsqu'on contemple un objet noir. Ainsi la couleur, en ce qu'elle se dévoile dans une contemplation, offre un repos de la pensée, qui fait une pause en quelque sorte.

Prenons l'exemple de la peinture, qui travaille à partir d'une vision. On pourrait croire qu'une peinture est séparée de la vie, qu'elle porte un vain remous de couleurs qui n'ont aucun support dans la réalité. Mais Merleau-Ponty soutient par contre qu'il n'existe pas d'art plus ancrée à la terre. Déjà qu'il crée à partir de ce qu'il voit et qu'il reste dans le désignable fait que « le reproche d'évasion, on l'adresse rarement au peintre » (*ibid.*, p. 14). Tel que je comprends Merleau-Ponty, la peinture a pour base les choses concrètes. Sur un tableau, on n'observe pas le parcours d'un esprit, mais d'une matière.

Ayant pour base les choses concrètes également, on peut proposer que Camus essayiste dans *Noces* et *L'Été* s'occupe aussi des couleurs. Observons uniquement comment il exalte les vues multicolores qu'offre l'été à Alger. Le 'moi' du texte a tendance à mettre le corps et l'esprit sur le même plan. Ici il affirme qu'il existe un seul composant qui les distingue. C'est la couleur :

L'évolution du corps comme celle de l'esprit a son histoire, ses retours, ses progrès et son déficit. Cette nuance seulement : la *couleur*. Quand on va pendant l'été aux bains du port, on prend conscience d'un passage simultané de toutes les peaux du *blanc* au *doré*, puis au *brun*, et pour finir à une *couleur tabac* (Été à A., 37. C'est moi qui souligne).

Le corps intègre en effet la couleur. Celle-ci est accueillie par notre organisme : « Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil » (Merleau-Ponty 1964 : 22). On peut lire cet extrait comme un hommage rendu au corps, en évoquant sa spécifique ouverture au monde.

Dans une peinture, les couleurs servent à désigner le monde. On peut proposer que dans l'essai également, l'énumération des couleurs montre comment le 'moi' du texte s'absorbe dans ce qu'il voit. L'éclat des couleurs témoigne d'une forte impression visuelle, mais aussi d'une sorte d'extase : « Nous entrons dans un monde *jaune* et *bleu* où nous accueille le soupire odorant et âcre de la terre d'été en Algérie » (N. à T., 11. C'est moi qui souligne). Remarquons ici la présence de l'odorat et de la vue dans une même phrase, comme la synthèse d'une impression. Parfois, en lisant les essais, on est tenté d'évoquer la synesthésie³⁵, car la vision est tellement forte pour le moi du texte qu'il l'associe à d'autres qualités sensorielles. Est-ce le cas ici ? « Enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concerts d'insectes somnolentes, j'ouvre les yeux et mon cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur » (N. à T., 14). Les couleurs tracent effectivement le monde, de l'accompagnement avec le soleil.

D'autres passages ne font pas d'associations synthétiques. Ici, les couleurs suffisent pour rendre le monde présent: « A certaines heures, la campagne est *noire* de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de *lumière* et de *couleurs* qui tremblent au bord des cils. [...] Je décris et je dis : 'Voici qui est *rouge*, qui est *bleu*, qui est *vert*. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs' » (N. à T., 11, 15. C'est moi qui souligne).

³⁵ « Terme issu du grec « sunaisthêsis » qui signifie « perception simultanée ». On pratique la synesthésie lorsqu'on fait appel, pour définir une perception, à un terme normalement réservé à des sensations d'ordre différent. Par exemple, lorsqu'on qualifie certains sons (perception auditive) de perçants, ou d'aigus (sensations d'ordre tactile). Ou encore, lorsqu'on parle d'une couleur (sens de la vue) criarde (sens de l'ouïe) ou froide (sens du toucher). Au-delà de ces usages répandus dans la langue courante, les écrivains utilisent souvent la synesthésie pour parvenir à exprimer des nuances d'impressions ou de sentiments. [...] Baudelaire, dans son sonnet *Correspondances*, confère à cette figure de style une portée métaphysique. Il y décèle la preuve de l'unité de la Création et de l'analogie secrète entre toutes les choses » (http://abardel.free.fr/glossaire_stylistique/synesthesie.html,11.05.13). Lorsqu'on parle de la synesthésie comme un procédé poétique, le poème intitulé « Correspondances » de Baudelaire sert souvent d'exemple. Voir ce petit extrait : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent / Dans une ténébreuse unité » (http://abardel.free.fr/glossaire_stylistique/synesthesie.html,11.05.13).

Devant un paysage, l'essayiste Camus garde *l'étonnement*. Il ne met pas des étiquettes sur ce qu'il voit, mais accepte simplement leur apparition. Il interroge à vrai dire la couleur à plusieurs reprises, sans trouver de réponse. Voyons simplement ses troubles devant la mort *ou* les couleurs qui lui confirment que « tout ce qui est simple nous dépasse » (Vent à D., 29) : « Qu'est-ce que le bleu ? Et que penser du bleu ? » (29). Il en conclut : « De la mort et des couleurs, nous ne savons pas discuter » (29). Voilà une phrase clé qui explique l'intérêt porté à la couleur.

J'interprète effectivement cette attention portée à la couleur comme une véritable fascination au phénomène même, au monde tel qu'il surgit, dans le silence. Camus essayiste s'intéresse à mon avis aux phénomènes qui sont si simples que c'est impossible de les déchiffrer de façon intellectuelle. C'est pourquoi le 'moi' du texte interroge des choses sans signification. Il prend comme objet d'étude les choses qui ne peuvent pas être idéalisées, qui ne sont pas logiques. Mais il leur rend justice en disant qu'elles sont là. Comme un peintre, il porte attention aux nuances et à la façon dont le visible change en fonction de sa position dans l'espace. Il nous montre que le monde apparaît toujours à travers une certaine perspective. La vue change en fonction d'où l'on est, par exemple dans l'eau. Voyons comment un bain à la mer élimine l'horizon et rend tout sombre : « la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de *l'onde* par mes jambes – et l'absence d'horizon » (N. à T., 16. C'est moi qui souligne). L'élément [l'eau] dans lequel se trouve le corps est alors différent de son milieu habituel [air], et cela affecte le foyer par lequel on voit. D'une manière semblable, en observant l'eau dans une piscine, Merleau-Ponty conclut aussi qu'elle transforme le champ visuel : « L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit *dans* l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise » (Merleau-Ponty 1964 : 70-71).

Les couleurs matérialisent de la même manière le monde. C'est pourquoi il faut en parler. Dans l'essai « Noces à Tipasa », le 'moi' du texte énumère des choses qui lui rend fier de sa condition d'homme. Il vient de se demander s'il peut aimer la vie, dans tout ce qu'elle a de contradictoire. Mais il se résout en un grand « si » :

J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté : elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme. Pourtant, on me l'a souvent dit : il n'y a pas de quoi être fier. Si, il y a de quoi : *ce* soleil, *cette* mer, mon cœur bondissant de jeunesse, *mon corps* au goût de sel et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le *jaune* et le *bleu* (N. à T., 16-17. C'est moi qui souligne).

Parler de couleurs, c'est tenir pour présent. C'est affirmer que les choses sont là, devant nous. C'est répéter une chose si évidente comme la couleur du ciel, car c'est ce que nous voyons à ce moment précis ! Ce qui peut paraître un peu banal, c'est une véritable dénomination d'un instant précieux.

L'extase avec le monde

L'aspect commun le plus frappant des essais de *Noces* et de *L'Été*, c'est la façon dont le 'moi' des textes rejoint les choses dans une fusion à courte durée. Alors le sujet est bien une partie du monde ! Le 'moi' ne se contente pas de voir les choses à distance, il s'approche d'elles. Dans une contemplation, on ne sait pas ce qu'on cherche, et le jeu entre lumière, ombre et couleur devient plus vivant lorsqu'on ne s'acharne pas à l'analyser. Jamais le 'moi' du texte ne fait un pas en arrière pour voir le monde à distance, plus froidement. Si on se reporte au mot « extase » dans *Le Petit Robert*, on découvre sa racine dans le grec ecclésiastique « extasis », qui veut dire « action d'être hors de soi » (*Le Petit Robert*, s.v. extase). Or l'extase, c'est bien une sorte de transport, qui permet l'oubli de soi.

Voyons simplement comment le 'moi' du texte est en relation avec le site de Tipasa : « Avant d'entrer dans le royaume des ruines, pour la dernière fois nous sommes spectateurs. Au bout de quelques pas, les absinthes nous prennent à la gorge » (N. à T., 12). Par ses sens, le 'moi' du texte participe au dévoilement du monde. Tous ses sens sont activés à Tipasa, ce qui fait qu'il se sent en proximité de *tout ce qui est*. Sa nage dans l'eau atteint un sommet sensuel :

Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre [...] et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer (15).

Si on se rend compte du terme de « monde », il s'avère qu'il est fréquent lorsque le 'moi' se sent comme une partie de l'univers. « Le monde » est comme un organisme, plein de vie : « Dans cette grande respiration du *monde*, le même *souffle* s'accomplissait à quelques secondes de distance et reprenait de loin en loin le thème de pierre et d'air d'une fugue à l'échelle du *monde* » (Désert, 67. C'est moi qui souligne). Il s'agit alors de rejoindre cette respiration, de retrouver le rythme terrestre, afin d'arriver à une plénitude : « Mais être pur, c'est retrouver cette patrie de l'âme où devient sensible la parenté du monde, où les coups du sang rejoignent

les pulsations violentes du soleil de deux heures » (Été à A., 48). En s'identifiant à la nature, comme un reflet de nous-même, le 'moi' du texte accepte sa condition d'homme. A la place de la nier, il l'accueille :

C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure. Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde, et entrer sans joie dans l'accomplissement, conscient des images d'un monde à jamais perdu (Vent à D., 31).

Or tout est une question de conscience. Ne plus être centré sur soi-même permet d'embrasser ce qui nous entoure. Par conséquent, se faire des idées sur sa propre mort est plus angoissant que de voir les morts : « Je me dis : je dois mourir, mais *ceci ne veut rien dire*, puisque je n'arrive pas à le croire et que je ne puis avoir que l'expérience de la mort des autres. J'ai vu des gens mourir » (Vent à D., 29. C'est moi qui souligne). C'est donc un aveu que l'imagination a ses limites. Or il faut revenir aux choses concrètes, qui portent une vérité. Ce qui importe le plus, c'est de vivre le monde tel qu'il nous a été donné. Cela donne une sorte de sérénité : « De cette colline légère à ces fruits juteux, de la fraternité secrète qui m'accordait au *monde* à la faim qui me poussait vers la chair orangée au-dessus de ma main, je saisisais le balancement » (Désert, 70. C'est moi qui souligne).

Le peintre comme l'essayiste regarde le monde de façon visuelle, non conceptuelle. Lui non plus ne se contente pas d'un regard d'extérieur, il va toujours plus vers les choses. La distance la moins courte entre le moi et le monde, c'est ce qu'il peut toucher ou sentir. Et peut-être est-ce ce désir qui court en filigrane dans les essais : inclure le monde dans son être au point d'oublier son propre essence. Voici un passage où le 'moi' du texte place la nature au centre de tout l'univers:

La grande vérité que patiemment il m'enseignait, c'est que l'esprit n'est rien, ni le cœur même. Et que la pierre chauffée par le soleil, ou le cyprès que le ciel découvert agrandit, limitent le seul univers où «avoir raison » prend un sens : la nature sans hommes. Et ce monde m'annihile. Il me porte jusqu'au bout (Désert, 67-68).

Plus tard sur cette même page, le 'moi' du texte avoue le côté délibératif de cette « annihilation ». Elle lui permet d'accepter le monde tel qu'il est. Apprendre cette vérité dure et brutale, c'est être ouvert au « non » et au « oui » : « S'il est vrai que toute vérité porte en elle son amertume, il est aussi vrai que toute négation contient une floraison de 'oui'. Et ce chant d'amour sans espoir qui naît de la contemplation peut aussi figurer la plus efficace des règles d'action » (68). Le destructif peut ainsi devenir constructif.

Cet aspect central des textes de Camus peut de nouveau s'éclairer par une citation de Merleau-Ponty : « Je crois que le peintre doit *être transpercé par l'univers* et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement *submergé*, enseveli. Je peins peut-être pour surgir » (Le peintre Charbonnier cité par Merleau-Ponty 1964 : 31. C'est moi qui souligne). Nombreux sont en effet les passages où le moi du texte s'infiltré en son milieu au point de s'oublier. Cela semble même son désir parfois. Ici le 'moi' du texte rentre en symbiose avec le vent :

Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la foi mon détachement de moi-même et ma présence au monde (Vent à D., 26).

Peut-être la perception et l'expérience claires et véritables du monde qui m'entoure ne s'effectuent-elles que par l'oubli et dans la perte de moi? Merleau-Ponty interprète en tout cas la vision comme quelque chose qui annihile la sensation d'être un 'je' : « La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même » (Merleau-Ponty 1964 : 81). Il est souvent question de revenir à la terre, d'abandonner sa personnalité pour se fondre en une unité plus grande. Le paysage invite à l'extase. La vision rend en effet absent la personnalité, semble-t-il :

Devant ces paysages dont la grandeur serre la gorge, chacune de ses pensées est une rature sur l'homme. Et bientôt, nié, couverte, recouvert et obscurci par tant de convictions accablantes, il n'est plus rien devant le monde que cette tache informe qui ne connaît de vérité que passive, ou sa couleur ou son soleil. Des paysages si purs sont desséchants pour l'âme (Désert, 64).

Soustrait au monde sensible, le 'moi' du texte vit l'extase sur le lieu où il se trouve. C'est loin d'être une expérience religieuse, si les évangiles sont « de pierre, de ciel et d'eau » (Désert, 64), ou rien ne ressuscite. Ce que le moi du texte proclame encore une fois, c'est que c'est dans l'instant où tout se joue. C'est pourquoi cette prise de conscience nous apprend à « considérer le présent comme la seule vérité qui nous soit donnée par 'surcroît' » (65).

La place du silence dans l'essai

On a déjà souligné le scepticisme vis-à-vis des mots. Maintes fois, le 'moi' du texte se demande ce que veut dire « signifier ». Or on peut évoquer *le rôle du silence* dans les essais. Le silence remplit peut-être une fonction en ce qu'il y met du vide. Alors on a la possibilité de se ressaisir

sur le site : le lieu où s'épanouit la contemplation. C'est en même temps la découverte du fonctionnement du corps :

J'écoutais en moi un bruit presque oublié, comme si mon cœur, arrêté depuis longtemps, se remettait doucement à battre. Et maintenant éveillé, je reconnaissais un à un les bruits imperceptibles dont était fait le silence : la basse continue des oiseaux, les soupirs légers et brefs de la mer au pied des rochers, la vibration des arbres, le chant aveugle des colonnes, les froissements des absinthes, les lézards furtifs (Retour à T., 163).

Ou bien le silence porte-t-il une signification tout court ? « Le silence même, au demeurant, garde un sens si les yeux parlent » (Énigme, 148). Peut-être a-t-on tendance à associer le silence à la mort, mais dans l'univers de Camus, le silence déclenche (je cite ses propres termes) l'amour : « Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le *silence* qui de lui à moi faisait naître l'amour » (N. à T., 21. C'est moi qui souligne). Le silence devient presque sensible, tangible pour le moi du texte. Lorsqu'il se trouve à Alger, il mesure les silences selon leurs qualités sensorielles : « Ces silences n'ont pas tous la même qualité, selon qu'ils naissent de l'ombre et du soleil » (Été à A., 38). Puis s'ensuit une énumération de différents silences ; le silence de midi, de la sieste, des soirs d'été, enfin le silence du corps : « Ailleurs, dans les cafés maures de la Kasbah, c'est le corps qui est silencieux, qui ne peut s'arracher à ces lieux » (39).

Cette présence muette est attribuée un sens existentiel lorsque les pierres mortes et le silence sont décrits comme des dimensions humaines : « La mesure de l'homme ? Le silence et les pierres mortes. Tout le reste appartient à l'histoire » ³⁶(Désert, 65). Les pierres mortes témoignent d'un temps primordial, avant le règne des mots. Si la mesure de l'homme est une pierre morte, on pourrait voir une correspondance ici à la théorie de Merleau-Ponty : c'est parce que nous sommes de la même étoffe du monde que les pierres disent quelque chose sur nous.

³⁶ L'opposition faite entre l'homme, les pierres mortes et le silence versus l'histoire fait également penser à *L'Homme révolté*. Dans cet essai, Camus argumente contre les théories d'Hegel et de Marx, selon lesquelles l'individu concret doit se soumettre au progrès de l'histoire, ou que des vies individuelles doivent parfois être sacrifiées au nom de l'idée d'une meilleure société future. Pour Camus, l'individu en chair et en os compte plus qu'un abstrait avenir ou bien une perspective historique qui dépasse chaque homme dont consiste une société. « La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent. La révolte prouve par là qu'elle est le mouvement même de la vie et qu'on ne peut la nier sans renoncer à vivre. [...] La révolution sans honneur, la révolution du calcul qui, préférant un homme abstrait à l'homme de chair, nie l'être autant de fois qu'il est nécessaire, met justement le ressentiment à la place de l'amour » (Camus 1951 : 322).

Peut-être est-ce à partir du silence que l'essayiste Camus crée ses essais ? Au moins désigne-t-il le silence comme de la poésie : « Ce grand *cri de pierre* que Djémila jette entre les montagnes, le ciel et le *silence*, j'en sais bien la poésie : lucidité, indifférence, les vrais signes du désespoir ou de la beauté » (Vent à D., 32. C'est moi qui souligne). C'est dans le silence que la nature lui parle. Pour suivre ce raisonnement, je me demande si l'aspiration de *Noces* et de *L'Été*, c'est justement de *dire* ce silence.

Voyons un extrait de « L'énigme », qui à mon avis sert de metatexte pour les autres essais. Il est question de non-sens, et l'argumentation est portée contre le nihilisme. Pour redonner une signification aux choses, le 'moi' du texte propose qu'il y a quelque chose *de plus* dans ce monde que la matière :

En tout cas, comment se limiter à l'idée que rien n'a de sens et qu'il faille désespérer de tout. [...] de même qu'il n'y a pas de matérialisme absolu puisque pour former seulement ce mot il faut déjà dire qu'il y a dans le monde *quelque chose de plus que la matière*, de même il n'y a pas de nihilisme total. Dès l'instant où l'on dit que tout est non-sens, on exprime quelque chose qui a du sens. Refuser toute signification au monde revient à supprimer tout jugement de valeur (Énigme, 148. C'est moi qui souligne).

Écrire des textes qui traite ce qui s'oppose à la langue – comment le fait-on ? Peut-être est-ce en ayant recours au zone où se trouve la perception. L'extrait cité ci-dessus témoigne du fait qu'il existe une cohésion entre le corps (une chose matérielle) et la réflexion (à l'opposé du non-sens) à laquelle tient le 'moi' du texte. Or ce qui au fond était une expérience des sens, de la vue, de l'ouïe, du toucher, du goût et de l'odorat, devient une sorte de réflexion. Dit autrement : le 'moi' vit par ses sens, mais ces sensations lui disent *quelque chose*, au plan pré-cognitif. C'est pourquoi il est difficile de « trouver des mots » pour ses expériences. C'est aussi pourquoi il est difficile de *parler* de la perception.

Leçons après l'analyse

Au cours de cette partie d'analyse, nous nous sommes demandés de quelle manière le sujet rejoint le monde concret dans les essais étudiés. Le rôle du corps a été mis au centre, ainsi que son contact immédiat avec le monde. Nous avons fait des parallèles à la peinture, afin de voir comment la peinture « va de pair » avec l'essai dans sa façon de représenter la matière *telle qu'elle*, brute et muette.

Nous avons également parlé de l'extase et de la façon dont il permet la reconnaissance du monde. Il s'agit de « sortir de soi » pour s'ouvrir au monde. En d'autres mots, la correspondance entre le sujet et les choses a été soulignée. Il existe, d'après notre analyse des essais, un échange réciproque entre le 'moi' du texte et les choses, qui confirme au 'moi' son appartenance au monde. Si ce contact vital avec le monde est rompu, on risque de se perdre. Au moins est-ce le cas pour le 'moi' du texte, lorsqu'il retourne à Tipasa. Il y réalise que ce site fait partie de lui, et que renoncer à sa richesse équivaut à se renier soi-même. Tout *ce qui est*, ne doit donc pas être négligé : « Et sans doute on peut toujours se reposer, s'endormir sur la colline, ou prendre pension dans le crime. Mais s'il l'on renonce à une part de ce qui est, il faut renoncer soi-même à être » (R. à T., 165)³⁷. En résumé, cette partie d'analyse a relevé combien est important l'accès au monde, fondé dans le concret.

³⁷ Le lieu entre même en lui, lorsqu'il évoque la fraîcheur de Tipasa et l'importance de la préserver en soi, comme si ce site existe dans son corps : « j'ai redécouvert à Tipasa qu'il fallait garder intactes en soi une fraîcheur, une source de joie » (R. à T., 164).

Conclusion

Qu'est-ce que le 'moi' pour Camus lorsqu'il écrit des essais ? Voilà la question qui résume mon parcours jusqu'ici. Il est temps d'assembler les résultats de cette recherche et arriver à une conclusion. Quel type de 'je' est établi dans les essais, et quelles en sont les conséquences dans l'essai comme genre ? Si on compare Albert Camus à Michel de Montaigne, trouve-t-on des différences dans leurs rapports respectifs au genre ?

Le titre « Noces »

D'abord, il peut être fructueux de consacrer de l'attention aux titres de nos deux recueils. Apportent-ils un sens global aux essais étudiés ? Peuvent-ils nous indiquer quelque chose sur les intentions de l'auteur ? D'abord, remarquons que les titres sont d'emblée positifs. « Noces » et « L'Été » provoquent des associations quasi univoques en faisant penser aux vacances, à la chaleur, à l'amour. C'est vrai qu'en lisant ces deux recueils, on a l'impression qu'il fait chaud. Ce sont des textes d'une grande sensualité ! Si on compare les titres « Noces » et « L'Été » à d'autres titres dans l'œuvre de Camus, on remarque qu'ils sont plus ambigus. « La Chute », « La Peste » et « L'Étranger » suggèrent des thèmes plus graves, avec des tons polémiques. En ce qui concerne les titres étudiés, on pense à l'union, à la célébration du corps par exemple. Prenons le titre de « Noces ». Les éditions « Pléiade » de Gallimard nous proposent dans leur « Notices » des informations sur la genèse de l'œuvre et présentent donc des circonstances qui y jouaient :

Comme l'a souligné Louis Faucon, le titre *Noces* est certainement redevable à J. Grenier, qui citait l'Évangile selon saint Matthieu (XXII, 8-10) dans *Cum apparuerit*, paru en 1930 : « Les noces sont prêtes, mais ceux qui avaient été invités n'en étaient pas dignes. Allez donc dans les carrefours et appelez aux noces tous ceux qui seront là » (Abdelkrim 2006 : 1229).

Or ce que nous renseigne cette édition, c'est que l'allusion biblique parle d'une convocation. Dans ce sens, on peut proposer que *Noces* soit un appel au lecteur de venir célébrer, même « s'il n'est pas digne ». Le titre fait également penser à « nuit de noces », au premier amour et à l'innocence. On a déjà traité l'aspect concret et le fait que les sens ne sont pas intellectualisés dans l'univers de l'essai. Le plus souvent on est dans l'immanence, il n'y a pas d'au-delà auquel

se soustraire. Cette *pureté* peut s'apparenter au titre *Noces*. Derrière tout calcul ou stratégie, l'univers de *Noces* et *L'Été* dépeint une réalité où les mots ne vont pas dire plus que la présence des choses, où le corps pense pour l'esprit. Cela réveille l'expérience perceptive. Il s'agit de trouver une substance, d'aller à *la chose elle-même*, à *l'expérience elle-même*. Cet amour sans tâche, c'est ce recours au monde concret. Ainsi on peut dire que les choses hantent notre conscience. Nous ne sommes pas enfermés en nous-mêmes, cette impression s'évade une fois qu'on se promène dans la nature. Dans « Prométhée aux Enfers », le moi du texte regrette qu'en Europe, on a oublié cette leçon : « nous regrettons parfois l'herbe de tous les temps, la feuille de l'olivier que nous n'irons plus voir *pour elle-même* » (Prométhée 121. C'est moi qui souligne). Ce constat prouve qu'il faut retourner au site où la perception a eu lieu. Une expérience se trouve toujours au sein d'un milieu particulier. Cette dévotion à la terre est à mon avis emblématique pour capter l'essence des essais étudiés : le rôle que joue la Méditerranée, par exemple. Sous cette perspective, pourquoi ne pas penser à « voyage de noces » ? Il est bien question de voyages, comme nous l'avons dit auparavant.

Or ces voyages s'effectuent par un 'je'. Quoique, dans « Noces à Tipasa » un 'nous' apparaît. On observe une alternance intéressante dans l'emploi du pronom. Car bien que cet essai s'écrive à la première personne, il commence en pluriel et finit en singulier. Observons « [N]ous arrivons [...] Nous entrons dans un monde jaune et bleu où nous accueille le soupir odorant et âcre » (N. à T., 11) à la première page, et contrastons-le à « je m'emplissais d'une vie odorante et je mordais dans le fruit déjà doré du monde » (21) à la dernière page. Ce qui trouble ici, c'est que cet essai porte le nom du recueil en son titre, mais que les personnes qui accompagnent le 'moi' du texte ne seront pas identifiées. Est-ce une femme ? Ou des amis ? Etant donné que cela reste une énigme, le titre « Noces » signifie d'autre chose qu'un mariage entre deux personnes qui s'aiment. Ce qui est aussi intéressant, c'est que le même 'moi' du texte revient à ce lieu de prédilection dans « Retour à Tipasa », l'essai publié dans *L'Été*. Ici, nous remarquons que le voyageur est solitaire. « Devant la mer noyée, je marchais, j'attendais, dans cette Alger de décembre qui restait pour moi la ville des étés » (R. à T., 155). Et voici qu'il se met en route pour découvrir Tipasa, un monument de sa jeunesse. Alors ce qui était censé être une union, commence par un 'nous' et finit par un 'je' ! Or si nous voyons de plus près, un lien sous-jacent existe tout de même, mais il concerne l'homme et la nature. En face du ciel à

Tipasa, le moi du texte retrouve les richesses de sa jeunesse : la lumière, le ciel, tout ce qu'il nomme « l'innocence »³⁸. Or il regrette cette plénitude de vie qui se trouve à Tipasa :

Quand une fois on a eu la chance d'aimer fortement, la vie se passe à chercher de nouveau cette ardeur et cette lumière. Le renoncement à la beauté et au bonheur sensuel qui lui est attaché, le service exclusif du malheur, demande une grandeur qui me manque (R. à T., 159).

C'est bien le concret qui sauvera l'homme. Cela fait que le 'moi' du texte peut vivre ces paysages sans compagnie et trouver une sérénité, dans le cas où c'est possible. Ce que l'on vit par ses sens est une partie du réel, qui consolide les hommes, s'ils sont en solitude ou en communauté. Ce recours n'est donc pas seulement une question de jouissance, mais de survie. Albert Camus est connu pour son écriture concrète, et *Noces* et *L'Été* donnent de nouvelles dimensions à ce style. Ils y apportent même une éthique. Reconnaître que l'homme est ancré à la terre, c'est reconnaître la valeur du concret et donc de la vie.

Le titre « L'Été »

En ce qui concerne le titre *L'Été*, nous pouvons d'abord remarquer que la référence saisonnière fait penser à un climat agréable. Les sens sont activés plus en été, au moins a-t-on cette impression, et l'on se sent souvent plus près du monde. Le fait de s'habiller plus légèrement, avoir du temps libre et aller en plein air contribue à tout cela. N'étant pas occupés mais aux vacances, on réussit à vivre ici et maintenant... « La Pléiade » propose que la différence temporelle entre les deux recueils soit tout de même significative. Elle affecte par conséquent la portée de *L'Été* : une perte est récompensée par de nouvelles conquêtes :

Le thème 'solaire' s'impose pourtant moins ici dans son acception première que dans celle qu'il a prise au dernier chapitre de *L'Homme révolté*, 'La Pensée de midi'. *Noces*, publié avant la guerre, offrait l'innocence et la beauté à qui les accueillait ; on devine, à lire *L'été*, qu'il faut désormais savoir les conquérir (Rey 2008 : 1321).

Or bien que *L'Été* soit une revendication d'un temps passé, le titre dit aussi quelque chose sur le 'je' des essais. Car il est encore question de soleil, de lumière, de cet « été invincible »³⁹. C'est vrai que nous repérons un ton plus grave dans quelques essais, mais c'est toujours à travers la

³⁸ « Cet élan que j'étais venu chercher ici, je savais bien qu'il ne soulève que celui qui ne sait pas qu'il va s'élancer. Point d'amour sans un peu d'innocence. Où était l'innocence ? [...] Au temps de l'innocence, j'ignorais que la morale existât. Je le savais maintenant » (R. à T., 158).

³⁹ « Au milieu de l'hiver, j'apprenais enfin qu'il y avait en moi un été invincible » (R. à T., 164).

révolte, qui nous incite à continuer la lutte. Dans les essais polémiques comme « Prométhée aux Enfers » et « L'exil d'Hélène », un engagement se dessine et nous ne pouvons donc pas parler d'une désillusion complète. De nouveau il s'agit de « déchiffrer ce sens qu'on voit mal parce qu'il éblouit »⁴⁰. Si *L'Été* traite le thème d'une énigme, nous ne pouvons que reconnaître le fait que le moi du texte s'identifie à la lumière. Elle est enregistrée dans sa mémoire : « Avec tant de soleil *dans la mémoire*, comment ai-je pu parier sur le non-sens ? » (Enigme, 141. C'est moi qui souligne). Au cours de ce mémoire, il a été important d'établir le rôle de cette lumière, et chercher *pourquoi* elle importe au 'moi' du texte. Nous avons déjà examiné la lumière sous différents aspects; en ce qui concerne les couleurs par exemple. C'est par le recours au philosophe Merleau-Ponty que j'ai pu faire cette recherche sur la perception⁴¹. Reste alors à voir qu'est-ce que ce dernier nous a appris en ce qui concerne le 'je' des essais. Dans ma lecture de ces essais de Camus, quelle est l'importance de Merleau-Ponty ?

Le corps et le 'je'

En lisant le petit ouvrage *L'Œil et L'Esprit*, qui résume quelques principes fondamentaux dans l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty, j'ai trouvé une mise en valeur du corps. L'incarnation étant un mot-clé dans sa philosophie, j'ai pu tracer des parallèles à la 'chair' mentionné par Camus. Merleau-Ponty nous rappelle du fait qu'à travers notre corps, l'espace se révèle, le monde se dessine (notamment dans la couleur et en gros par la lumière), et cela nous donne l'envie de marcher. En ce qui concerne le 'je', il est sans question lié au monde, fait du même tissu que lui. Voilà pourquoi il a été important d'établir ce lien et rendre compte de l'instant, qui est ce par quoi le monde se dévoile devant nous. Dans son introduction à la philosophie de Merleau-Ponty, Dermot Moran parle de l'immédiat dans la perception :

Phenomenological description can play a vital role in reminding us of what our pre-reflective experience is like [...]. We need to understand how it is that we normally experience with complete confidence that the world is there. Furthermore, my

⁴⁰ « Eschyle est souvent désespérant ; pourtant, il rayonne et réchauffe. Au centre de son univers, ce n'est pas le maigre non-sens que nous trouvons, mais l'énigme, c'est à dire un sens qu'on déchiffre mal parce qu'il éblouit » (Enigme, 149).

⁴¹ Dans la lecture des essais étudiés, le rôle du soleil et de la lumière diffère donc radicalement de l'interprétation que d'autres critiques ont fait en lisant d'autres œuvres de Camus, telles que *L'Étranger* ou *La Peste*. Voir par exemple le chapitre « Le personnage de Mersault » où Brian T. Fitch associe la lumière à l'éveil de l'absurde : « Il y a non seulement le soleil, mais la lumière en général [...] qui symbolisent la violence et la destruction pendant les moments de crise » (Fitch 1972 : 66).

perception is not simply a Kantian synthesis of representations [...]. Rather I experience a world as real 'in one blow'. *Merleau-Ponty's emphasis is on the inseparability of self and the world* (Moran 2000 : 403. C'est moi qui souligne).

Dans la mobilité, le corps s'oublie. Il transgresse ainsi le 'je'. Il est à la fois objet et sujet, il est là en soi et pour les autres. L'expérience de notre corps est contextuelle. C'est pourquoi le moi des essais doit retourner à ces lieux qui lui sont si chers. Lorsqu'il les vit par son corps, il trouve aussi soi-même. L'importance de retourner à ces lieux, d'y être tout simplement, ne peut pas être trop soulignée.

Merleau-Ponty montre que le *cogito* se révèle dans une situation, incarné dans un corps. Nous pouvons sur cette base proposer que sans le corps n'existe pas de 'je'. Le corps est l'instrument de toute perception. Alors « je perçois donc je suis » ! C'est en acceptant que nous sommes du même tissu, interconnecté au monde, que nous trouvons notre place. L'idée du grand moi tout-puissant est rejetée. *La perception*, c'est la co-naissance du sujet et du monde.

Descartes isole l'être conscient du monde. Merleau-Ponty défend sa thèse selon laquelle une conscience de soi se crée à partir du corps. Si l'on est dans notre corps, et par conséquent dans la mobilité, on devient plus présents à ce qui nous entoure ! Il vaut mieux s'absorber dans les phénomènes qu'en nous-mêmes. La phénoménologie d'après Merleau-Ponty garantit une réciprocité dans notre relation au monde. Le corps est capable de voir et d'être vu, toucher et être touché. Il y a peu de mélancolie dans une telle conception. Elle évite que nous nous enfermions en nous-mêmes.

Ce que j'ai établi après ces recherches, à l'aide de Merleau-Ponty, c'est que le 'je' est assez instable. Il est à conquérir de nouveau, il n'est jamais figé. Le 'je' est alors cette orientation vers ce que nous ne connaissons pas. Il y a bien une alternance entre le 'je' et ses entourages. Sans cette alternance entre le corps et le monde, nous risquerons de nous sentir aliénés.

Camus versus Montaigne

En ce qui concerne les différences entre Montaigne et Albert Camus en tant qu'essayistes, je vais me limiter à quelques propos. D'abord, il semble que Camus soit plus dans *l'irréfléchi* que ne l'est Montaigne, dans le sens où il se voit avant tout comme un être corporel. Montaigne de son côté, bien qu'il ait une relation assez concrète avec le monde, privilégie *plus* la pensée que ne le fait Camus. La forme des *Essais* fait penser à cette longue conversation qui ne se clôt

jamais ! Le 'moi' de Camus par contre, s'efforce de nommer les choses. Au lieu d'écrire ses propres pensées, le 'moi' donne la parole aux pierres... À mon avis, Montaigne a une plus grande distance par rapport aux thèmes traités dans *Essais*, ce qui lui permet de réfléchir et d'être ironique, s'il le souhaite. Le fait que Camus reste plus près des choses qu'il décrit rend les essais à lui plus « primitifs » au sens où ils deviennent existentiels, en interrogeant les fondements de la moindre pensée.

Mais peut-être est-ce dans *leurs manières respectives de se concevoir eux-mêmes* qu'ils divergent le plus ? Montaigne se voit, d'après moi, comme quelqu'un de bavard et de cultivé, et son expression à l'écrit est fidèle à l'image qu'il donne de lui-même. Mais chez Camus, la tentative de se refléter dans le texte est rejetée... Car c'est seulement en nommant le monde qu'il se sentira présent. C'est pourquoi il doit retourner aux ruines de Tipasa pour découvrir qui il est. Alors il me semble être un guide laconique plutôt qu'un partenaire de conversation. A la place de se référer à un livre, il me demande de contempler le soleil et les pierres mortes.

La permanence dans l'impermanence

Au début du présent mémoire, j'ai dit en m'appuyant sur Montaigne que le monde est en changement constant, que rien n'est éternel. Les projets de deux essayistes consistent largement à maintenir l'instant. Sous cet aspect, j'ai l'impression que les essais de Camus est une quête de stabilité. Dans l'essai polémique « L'exil d'Hélène », le 'moi' du texte regrette en effet que « [n]ous vivons [...] le temps des grandes villes. Délibérément, le monde a été amputé de ce qui fait *sa permanence : la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs* » (Exil d'H., 136. C'est moi qui souligne). Or Tipasa, de compagnie avec d'autres lieux privilégiés, est un site où tout continue⁴². Pour le 'moi' du texte, c'est un monde permanent. Paradoxalement, celui qui nie l'éternité, s'obstine à la chercher.

Voyons ce passage qui fait penser à la répétition, avec le préfixe « re » devant les verbes : « je redécouvrais à Tipasa qu'il fallait garder intacts en soi une fraîcheur, une source de joie [...]. Je retrouvais ici l'ancienne beauté, un ciel jeune [...]. Le monde y recommençait tous les jours dans une lumière toujours neuve » (R. à T., 164. C'est moi qui souligne). Cette redécouverte de

⁴² « Ce qui compte, c'est la vérité. Et j'appelle vérité tout ce qui continue » (Désert, 54).

Tipasa montre une stabilité dans un monde qui vibre et qui *change*. Ce passage dévoile, d'après moi, un trait important qu'il ne faut pas ignorer dans notre étude des essais camusiens.

Dans la présente étude, je n'ai guère traité la dimension de l'absurde dans *Noces* et *L'Été*. Elle y est, toutefois. Il faut se souvenir du fait que pour Camus, le monde est absurde notamment parce qu'il est tellement beau : « Le monde est beau, et hors de lui, point de salut » (Désert, 67). Déjà dans la première partie de ce mémoire, j'ai évoqué le rôle que joue la mort pour l'essayiste. Elle sert de repère et l'incite à vivre ici et maintenant. Or pour le 'moi' du texte, que j'interprète ici comme Camus, ce qu'il sait, c'est qu'il n'y a pas de sens. Alors il faut qu'il s'accroche à cela. Néanmoins, il sait qu'il peut compter sur la lumière, les pierres mortes et le corps au soleil. Après sa mort, ils seront encore là. Observons dans cet extrait le scepticisme envers tout ce qui est élevé au-dessus des choses concrètes : « Entre ce ciel et ces visages tournés vers lui, rien où accrocher une mythologie, une littérature, une éthique ou une religion, mais des pierres, la chair, des étoiles et *ces vérités que la main peut toucher* » (Été à A., 47. C'est moi qui souligne). Le sujet est inévitablement voué à ce monde ! Ces pierres et ce soleil, ce sont tout ce dont il puisse être sûr. Sous ce rapport, remarquons que le 'moi' du texte ne disparaît jamais dans un mysticisme. Ses tentatives de s'unir avec le monde, dans la nage, dans le vent, échouent. Il reste contre tout ancré dans une réalité reconnaissable pour les lecteurs. Au sujet de ce qu'il peut savoir, il évoque dans « Retour à Tipasa » ce que pour lui constitue un savoir :

Mais peut-être un jour, quand nous serons prêts à mourir d'épuisement et d'ignorance, pourrai-je renoncer à nos tombeaux criards, pour aller m'étendre dans la vallée, sous la même lumière, et apprendre une dernière fois *ce que je sais* (R. à T., 168. C'est moi qui souligne).

La pertinence de *Noces* et de *L'Été* aujourd'hui

Ce mémoire est sous plusieurs aspects un éloge au concret. Je sens le besoin de défendre cette approche d'Albert Camus. Comme déjà indiqué, nous associons souvent Camus au sentiment de l'absurde, sans vraiment nous demander ce que cela implique. J'ai voulu montrer qu'on peut trouver le monde absurde tout en étant heureux, tel que le 'moi' du texte dans plusieurs essais. La grande vitalité dans les essais, cette forte joie de vivre n'est pas incompatible au savoir de notre mortalité. Elle est en revanche courageuse, car elle accepte la mort telle qu'elle est, brutale et incompréhensible.

Ce fort *memento mori* m'a fait penser à la société d'aujourd'hui, qui de plusieurs façons nous rendent étrangers à nous-mêmes et aux autres. Nous communiquons par des machines ; tout passe par courriels électroniques ou des textos. Cette communication a lieu à distance. Peut-être le grand défi de notre temps se trouve dans notre optique. Que voyons-nous vraiment ? Comment voyons-nous l'autre ? Nous sommes devenus une société de proches étrangers ! J'interprète notre temps, depuis l'avènement de l'internet et la haute technologie, comme très abstrait. Voilà pourquoi il est à la fois rafraîchissant et inquiétant de lire *Noces* et *L'Été*. Ces deux livres m'ont fait découvrir la nécessité d'être en contact avec les forces vitales qui résident en tous et en chacun.

Bibliographie

- Abdelkrim, Zedjiga. 2006. « *Noces* : Notice » in Camus, Albert. 2006. *Œuvres complètes. Tome I. 1931-1944*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », pp. 1227-1233.
- Abardel, glossaire stylistique. Consulté le 11.05.2013 : http://abardel.free.fr/glossaire_stylistique/synesthesie.htm
- Angenot, Marc. 1982. *La parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*. Paris : Payot, p. 47.
- Auerbach, Erich. 1968 [1946]. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Éditions Gallimard.
- Bourgault, Jean. 2012. « Onfray et la lecture sous contrainte » in *Les Temps Modernes* Avril - juin 2012. Paris, pp. 125-162.
- Camus, Albert. 1942. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio », p.18.
- Camus, Albert. 1959. *Noces suivi de L'Été*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio ».
- Camus, Albert. 1951. *L'Homme révolté* in Camus, Albert. 2008. *Œuvres complètes, Tome III. 1949-1956*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 322.
- Camus, Albert. 1965. « Prière d'insérer à *L'Été* » in Camus, Albert. 1965. *Essais*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 1829.
- Camus, Albert. 2006. « Bibliographie. Choix d'études » in *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », pp. 1575-1594.
- Fitch, Brian, T. 1972. *L'Étranger d'Albert Camus. Un texte, ses lecteurs, leurs lectures*. Paris : Hatier, pp. 65-71.
- Glaudes, Pierre et François Louette. 1999. *L'Essai*. Paris : Hachette Livre.
- Grenier, Roger. 1991 [1987]. *Albert Camus, soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- Jotterand, Frank. 1954. « Textes complémentaires pour *L'Été* : Interview (extraits) » in Camus, Albert. 1965. *Essais*. Paris : Éditions Gallimard, La Pléiade, pp.1836-1838.
- Le Petit Robert*. 2011. Paris : Le Robert.

- Macé, Marielle. 2006. *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*. Paris : Éditions Belin.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Signes*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « NRF ».
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio ».
- Montaigne, Michel de. 1967 [1588]. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Moran, Dermot. 2000. *Introduction to Phenomenology*. London et New York : Routledge.
- Onfray, Michel. 2012. *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris : Flammarion.
- Regosin, Richard L. 1993. « Montaigne et ses lecteurs » in Hollier, Denis. 1993. *De la littérature française*. Paris : Bordas, pp. 242-247.
- Rey, Pierre Louis. 2008. « L'Été : Notice » in Camus, Albert. 2008. *Œuvres complètes, Tome III. 1949-1956*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », pp. 1320-1333.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Simont, Juliette. 2012. « Le siècle d'Onfray. A propos de *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus* » in *Les Temps Modernes* Avril-juin 2012. Paris, pp. 104-112.
- Tournon, André. 1989 [1983]. *La Glose et l'Essai*. Lyon : Presses universitaires, p. 79.
- Trésor de la langue française. Consulté le 11.05.2013 : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1219985790>.
- Weis, Marcia. 1976. *The Lyrical Essays of Albert Camus*. « Une longue fidélité ». Ottawa : Éditions Naaman.