

« **Buḥūṭ Jāmi^c iyya** »
Recherches Universitaires
Academic Research

**Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines
de Sfax**
*Journal of the Faculty of Letters and Humanities
of Sfax*

N°2 – Janvier 2001
N°2- January 2001

Recherches Universitaires

Administration et Rédaction

Adresse : Route de l'Aéroport km 4.5 – 3029 Sfax

Adresse Postale : B.P. 553. 3000 Sfax

Tél. 216 (04) 670.558 – 216 (04) 670.557

Fax : 216 (04) 670.540

Courriel : MedAli.Halouani@Flsh.rnu.tn

<i>Directeur Responsable</i>	: Mohamed Rajab BARDI
<i>Rédacteur en chef</i>	: Salah KECHAOU
<i>Rédacteur en chef adjoint</i>	: Mohsen DHIEB

Comité de Rédaction

M'hamed Ali HALOUANI	Mohamed Salah MARRAKCHI
Mohamed Rajab BARDI	Salah KECHAOU
Noureddine KARRAY	Mounir TRIKI
Mohamed Tahar MANSOURI	Mohsen DHIEB
Mohamed Aziz NAJAH	Lassâad JAMMOUSSI

Tarif de l'abonnement annuel

Tunisie et pays du Maghreb : 6D.T. + 2 D.T. (frais de poste) = 8D.T.

Autres pays : 10 dollars U.S + 5 dollars U.S (frais de poste) = 15 dollars U.S.

Les tarifs de l'abonnement seront envoyés par mandat postal ou par chèque bancaire au nom de Mr l'Econome de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax – C.C.P. 294823 avec la mention : « Abonnement à la Revue Recherches Universitaires ».

Notice aux auteurs

- * « Recherches Universitaires » en Lettres et en Sciences Humaines est une revue paraissant tous les 6 mois.
- * Toute recherche ne doit pas dépasser 25 pages dactylographiées.
- * Les recherches doivent être accompagnées par un résumé dans l'une des trois langues suivantes : arabe, français et anglais selon la langue de la contribution.
- * Tous les textes doivent être saisis selon le logiciel Word et accompagnés d'une disquette portant le nom de l'auteur.
- * Toutes les illustrations, telles les cartes, les graphiques et les photographies doivent être fournies dans leur format et forme définitifs.
- * Une partie de la revue est consacrée, en permanence, aux notes de lectures. Toutefois, aucune note ne doit dépasser les 5 pages dactylographiées.
- * Le comité de rédaction de la revue s'engage à retourner les recherches acceptées pour publication à leurs auteurs pour révision et correction dès réception des avis favorables. Elles ne leur seront pas retournées en cas de non publication.
- * Les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs.
- * La participation à la revue est gratuite. Toutefois, les auteurs d'articles recevront 3 exemplaires du numéro paru.

Le Comité de rédaction

Poétique de la rencontre l'exemple de *Noces* d'Albert Camus

Mustapha TRABELSI*

Etudier la poétique de la rencontre dans *Noces*, c'est évoquer ce condensé d'expériences du présent, réduites à leur immédiateté. Ce chant personnel, loin d'être un « péché de jeunesse » (Camus, en 1937, n'a que vingt-quatre ans) sera érigé en portique de son œuvre. Cette intuition précoce intervient après *L'Envers et l'endroit* qui raconte, non sans tristesse, le monde des quartiers pauvres, la solitude et la vieillesse. En 1959, Camus confiait à J.C. Brisville : « Après *L'Envers et l'endroit*, j'ai douté. J'ai voulu renoncer. Et puis une force de vie éclatante a voulu s'exprimer en moi : j'ai écrit *Noces* »¹. Le sentiment d'absurdité profonde de la vie est « l'envers » des *Noces* qui célèbre cette fusion de l'homme et de la nature. Des sensations plurielles, nées de cette rencontre, balançant entre deux pôles apparemment contradictoires, celui de la chair et de l'esprit, sont fixées par une écriture lyrique, favorisée par le genre de l'essai, permettant la fusion entre la philosophie, qui est recherche de vérité et de lucidité et la poésie, travail sur les sonorités et les rythmes de la langue.

Noces à Tipasa célèbre un jour de noces avec le monde dans les odeurs d'absinthe du printemps. Ce premier essai de *Noces* est placé sous le signe des rayons du soleil et la fraîcheur de l'eau, du jaune et du bleu. Camus y décrit une expérience de la plénitude, de la satiété, qui prend de temps à autre la forme d'un bonheur partagé. La joie des sens est bien traduite par la métaphore filée de l'union, de la fusion charnelle qui concerne à la fois les éléments de la nature elle-même, le rapport de l'homme et de la nature et enfin l'union quasi cosmique des éléments naturels dans laquelle l'homme paraît prêter son corps.

Le Vent à Djemila dépeint une ville morte, traversée par le vent, qui donne par sa beauté sèche et quelque peu hostile le sentiment de l'urgence de la lucidité. La description amène une réflexion sur le silence et la mort. Cet essai dit aussi les noces de l'homme et de la nature, mais dans une tonalité bien plus sombre et amère que le premier texte.

* Maître-assistant à la Faculté des Lettres et sciences Humaines de Sfax.

¹- Albert Camus, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1919.

La fusion avec la nature s'opère donc également dans le deuxième essai, mais elle est le produit d'un dévidement de corps, qui finit par se confondre absolument avec l'aridité des éléments, et devient alors presque minéral, semblable aux pierres des ruines qui le cernent. Le soleil est donc toujours présent, mais il n'est pas chargé de la même portée symbolique qu'à Tipasa; à Djemila, le soleil dessèche, brûle et dévaste les corps, il les pétrifie. Sur deux modes différents, en convoquant des éléments aux connotations clairement opposées, Camus redit pourtant la même nécessité d'une fusion de l'homme et de la nature, qu'elle soit placée sous le signe d'une fécondité douce et tendre, ou au contraire sous celui de l'anéantissement.

L'Été à Alger exprime le bonheur simple des Algérois qui vivent dans le présent «les noces de l'homme et de la terre»². Le troisième essai n'associe plus une ville en ruines et une journée passée à la découvrir, mais une ville bien vivante, Alger, et la durée d'une saison entière, toujours associée au soleil et à la chaleur : l'été.

Le Désert évoque la révolte de l'homme devant la mort qui vient inéluctablement mettre fin aux instants de communion et d'harmonie avec la beauté, quoique fragile, du monde. Le parcours auquel invite «le désert» suit encore une forme nouvelle, par rapport aux trois essais qui précèdent. Il ne s'agit plus de découvrir un lieu bien circonscrit, mais un pays tout entier, l'Italie, incarnant par excellence le balancement qui clôt sa réflexion sur l'homme et son bonheur : la coexistence de la beauté et de la mort est paradoxale, mais il faut y consentir sans pour autant s'y résigner.

Dans *Noces*, le chant du monde s'exprime par la présence de certains acteurs comme le soleil, la mer, le vent, les pierres qui s'imposent à l'homme avec une telle intensité qu'ils en acquièrent un surcroît de présence. Le soleil est omniprésent. Il a une fonction incantatoire, comme en témoignent les répétitions dans *Noces à Tipasa* : tout se déroule «sous le soleil qui nous chauffe»³, «sous la chaleur»⁴, «sous le soleil du matin»⁵. Et son absence est ressentie négativement, comme en témoigne l'expression «devant cette mort de l'espoir et des couleurs». Le soleil revêt toutes les nuances de la séduction et de la vie. Les personnages de Tipasa arrivent sur un décor jaune et bleu, puis réapparaissent dans un «monde jaune et bleu»⁶ : comme tout objet visuel, le

² - Ibid, p. 76.

³ - Ibid, p. 57.

⁴ - Ibid, p. 56.

⁵ - Ibid, p. 57.

⁶ - Ibid, p. 58.

soleil doit être associé à un fond pour être mieux perçu et il en est inséparable, car Tipasa, c'est «l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu»⁷. Djémila surgit également «parmi les pierres et le soleil»⁸, ainsi qu'à Alger, où les gens ont plaisir à être «nus au soleil (...) à l'heure où le soleil déborde de tous les coins du ciel»⁹. A Fièssole, dans *Le Désert*, l'action se déroule en partie «dans petite cour gonflée de fleurs rouges, de soleil, d'abeilles jaunes et noires»¹⁰ et à Florence, où «dans son ciel mêlé de larmes et de soleil»¹¹ le narrateur «apprenait à consentir à la terre et à brûler dans la flamme sombre de ses fêtes»¹². Le soleil est source de lumière, réchauffe, réjouit, son royaume est de ce monde. En même temps qu'il éclaire impitoyablement l'éphémère de la condition humaine, le soleil est l'antidote qui redonne plus puissant que jamais, le sentiment de la vie et de son urgence et dit la plénitude de l'instant et le non-sens de la mort.

En hommage à la Méditerranée, le soleil est souvent associé à la mer, notamment quand il s'agit de partager l'amour «avec toute une race, née du soleil et de la mer»¹³, car «l'Unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer»¹⁴. La «mélodie du monde»¹⁵ tient essentiellement à leur rencontre. Espaces infinis où le regard se perd, le ciel et la mer sont liés car le ciel se reflète dans celle-ci : l'un épouse l'autre ou plutôt l'un renvoie à l'autre par un effet de miroir ou «d'anamorphose», de l'aérien au maritime. Le ciel prête sa métamorphose à la mer en échange de sa profondeur. La symétrie vaut aussi identité. Ce ne sont pas deux éléments contigus, mais deux éléments interdépendants : «Mais Alger, et avec elle certains milieux privilégiés comme les villes sur la mer, s'ouvre dans le ciel comme une bouche ou une blessure»¹⁶. L'anthropomorphisation de la nature n'est pas pour la rendre familière mais surtout de figurer une adéquation, une présence au monde. L'homme est fait de la même texture que le monde et sa chair est chair du

⁷ - Ibid, p. 58.

⁸ - Ibid, 62.

⁹ - Ibid, p. 76

¹⁰ Ibid, p. 84.

¹¹ - Ibid, p. 88.

¹² -Ibid,p. 88.

¹³ - Ibid, p. 66.

¹⁴ -Ibid, p. 75.

¹⁵ - Ibid, p. 57.

¹⁶ -Ibid, p. 67.

monde. Même à Djémila où la mer est absente, le ciel et l'eau se superposent dans une même image, par laquelle l'eau se substitue au ciel. Par ailleurs, Djémila présente un caractère presque insulaire provenant de son isolement car elle «est au terme d'une longue route en lacets»¹⁷. La mer présente un caractère nourricier et originel. Il est question de «noces de l'homme et de la terre»¹⁸ dans *L'Eté à Alger* et on pourrait parler aussi des noces de l'homme et de la mer. C'est une sorte de lieu d'origine, avec un mouvement toujours recommencé où la mer est associée à l'idée de régénération. Origines de la vie, origines de la parole, la poétique camusienne prétend retrouver cette unité.

Le règne du solide, la pierre, est parfois intégré dans ces espaces fluides, comme dans les paysages italiens, «dans ces évangiles de pierre, de ciel et d'eau»¹⁹. Mais le plus souvent, il vient en contraste : pierre et végétation, étroitement imbriquées, font alors contrepoids à ces espaces. A Tipasa, «A gauche du port, un escalier de pierres sèches mène aux ruines, parmi les lentisques et les genêts»²⁰. A Alger, on peut lire les messages aux défunts «au milieu d'une abrutissante profusion de fleurs et d'oiseaux de marbre»²¹. A Florence, «au coin de chaque église, ce dimanche-là, se dressaient des étalages de fleurs, grasses et brillantes, perlées d'eau»²². A Djémila, la végétation rare et brûlée apporte une note funèbre : «Là, parmi quelques arbres, de l'herbe sèche, elle se défend de toutes ses montagnes et de toutes ses pierres»²³. Dans la plupart des exemples, les ruines créent une rupture topographique, sauf avec l'évocation du vent à Djémila qui tourne «dans un cirque de pierres et de terre»²⁴. L'espace des fleurs est fragmenté dans celui des dalles. La nature et les pierres tressent un contrepoint. En particulier, la thématique des ruines s'articule avec celle de la végétation : ainsi, les vestiges de Djémila se trouvent «parmi quelques arbres, de l'herbe sèche»²⁵. L'imbrication est traduite par les prépositions elles-mêmes («dans», «parmi», «au milieu», «entre») ; cependant, la répartition entre la préposition «dans» suivie d'un nom de

¹⁷ Ibid, p. 61.

¹⁸ - Ibid. p. 76.

¹⁹ - Ibid, p. 85.

²⁰ - Ibid, p. 56.

²¹ - Ibid, p. 73.

²² - Ibid, p. 83.

²³ - Ibid, p. 62.

²⁴ - Ibid, p. 62.

²⁵ - Ibid p. 62.

minéral, « parmi » suivie d'un nom de végétal et « au milieu de » et « entre » suivies d'un nom de végétal et de minéral, est peut-être signifiante. Dans leur imbrication, les pierres représenteraient la mémoire, et la végétation, la vie : les « images de la mort ne se séparent jamais de la vie »²⁶.

Si la perception de l'espace n'est pas toujours commandée par un souci de cohérence, l'interaction entre les différents acteurs crée une unité : soleil et mer, pierre et végétation sont liés, mais aussi - plus rarement - mer et végétation comme dans « une nuit de tous les littorals et toutes les forêts ».

Majoritairement, les circonstances de lieu dans les essais d'Albert Camus rythment davantage la perception que l'action. De ce fait, ils tracent plus des plans du décor qu'un lieu d'action. Les objets sont perçus sur un fond. Ils ont toujours un contour et se détachent comme s'ils avaient un relief. Ils paraissent plus compacts que le fond, qu'ils soient statiques ou non.

La plupart des lieux étant immobiles, il est normal qu'un certain nombre de représentations des lieux soient données sous forme d'images statiques comme « au bord du port » (*Noces à Tipasa*), « sur la mer », « à la plage Padovani » (*L'Été à Alger*). Parfois, l'absence de verbes accentue ce caractère statique du décor : « dans les jardins, des hibiscus au rouge encore pâle, une profusion de roses thé épaisses comme de la crème et de délicates bordures de longs iris bleus »²⁷ (*Noces à Tipasa*). En dehors de quelques pauses, la description est souvent dynamique. Le mouvement peut naître du sémantisme même des mots. Il est alors porté par un substantif, dans des expressions comme « avec le glissement de l'eau » (*Noces à Tipasa*) ou « devant vol lourd des grands oiseaux dans le ciel de Djemila » (*Le Vent à Djemila*) ; par un adjectif, dans l'expression « dans le bleu soudain découvert » (*Le Désert*).

Les lieux, créant un décor à mi-chemin entre le réel et la mythologie, offrent leur sensualité à l'homme et, vice-versa, l'homme fait travailler tous ses sens, en privilégiant toutefois la vue : le décor demande à être vu, senti, entendu, les trois sensations étant souvent interdépendantes.

Dans *Noces*, les sens sont intensément réceptifs à l'environnement. Ce panthéisme sensuel trouve son expression dans une profession de foi comme « le droit d'aimer sans mesure »²⁸ ou dans ces mots : « ici, je laisse à d'autres l'ordre et la mesure » (*Noces à Tipasa*). Le narrateur n'est pas un témoin objectif, mais participe « de tous ses yeux (...) de tout son corps (...) sans contrainte » (*Noces à Tipasa*). Tout est perçu avec exaltation, générosité,

²⁶ - Ibid, p. 65.

²⁷ - Ibid, p. 56.

²⁸ - Ibid, p. 57.

sensualité, que ce soit le Chenoua qui «s'ébranle d'un rythme sûr et pesant »²⁹, le monde qui «laisse son orgueil suinter de toutes parts » ou Djémila qui «se défend de toutes ses montagnes et de toutes ses pierres » ou encore le narrateur qui s'étend au soleil «dans une torsion de tous les muscles » ou bien confie qu'il lui «suffit de vivre de son corps et de témoigner de tout son cœur », de «regarder sa fin avec toute la profusion de sa jalousie et de son horreur » et que la chair «parvenue à son plus haut degré d'ivresse (...) devient consciente ».

Les sensations visuelles sont intenses, notamment quand l'activité consiste «en longs coups de pagaies ». Elles le sont jusque dans les cimetières, «au milieu d'une abrutissante profusion de fleurs et d'oiseaux de marbre » et dans la nudité : « dans cette splendeur aride ». L'espace invite à le parcourir : le bruit des vagues se répand «à travers tout un espace où dansait un pollen doré », le vent siffle «avec force à travers les ruines ». Les couleurs sont intenses et pures. Cette palette à la Van Gogh est avivée par le soleil, notamment à Fiésole, dans le couvent des Franciscains, «dans une petite cour gonflée de fleurs rouges, de soleil, d'abeilles jaunes et noires ».

Les sensations auditives, plus rares, ne sont pas moins percutantes, comme «l'orgue derrière le cri des enfants » ou bien le vent qui se répand «en cris incessants sur le forum » ou encore le temps passé «en floraisons de rires ». Dans *Le Désert*, même le silence est intense et fait ressortir le bruit qui vient de cesser : « Pise à dix heures du soir se change en un décor étrange de silence, d'eau et de pierre »³⁰.

La démesure était portée par les adjectifs modifiant le nom à la tête du circonstant, par les noms eux-mêmes, par le déterminant « tout » et les superlatifs internes au circonstant. La coordination dans les circonstants caractérise aussi les sensations : leur juxtaposition crée des effets inattendus. L'une des formes de l'intensité des perceptions est leur fusion. Dans cette vision unitaire, les perceptions peuvent être à la fois visuelles et auditives : « Et l'on se trouve là, concentré, en face des pierres et du silence ». Elles sont visuelles et olfactives : à Tipasa, où «les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes » au printemps et où, le soir, «au sortir du tumulte des parfums et du soleil »³¹, l'atmosphère est au recueillement. La métaphore auditive du «tumulte » unit étrangement ces sensations de nature différente. Les sensations sont également visuelles, tactiles et olfactives : « Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile » ; ou encore olfactives et

²⁹ - Ibid, p. 56.

³⁰ - Ibid, p. 81.

³¹ - Ibid, p. 59.

auditives quand le narrateur est «enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concerts d'insectes somnolents». Enfin, la coordination permet d'établir des parallèles plus subtils, comme celui entre un objet symbole de mémoire («les ruines») et une période («le printemps») : « Dans ce mariage des ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres ».

Cette fusion des sensations que fait résonner de toute sa force le filage synesthésique reflète aussi l'hédonisme, la fusion de l'homme avec les éléments ; ce paganisme prend les traits de Dionysos qui, comme Niétzche, personnifie l'instinct, ou ceux de Déméter qui incarne l'abondance.

La présence au monde est d'abord un lien, un rapport ; l'essentiel du propos de Camus réside dans l'éloge qu'il fait de la nature et du rapport étroit qui l'unit à l'homme sensible. Le *moi* du sujet qui contemple n'existe ou plutôt ne puise son sentiment d'existence que dans le rapport au monde, dans l'écoute de la nature.

Le rapport de l'homme à la nature est d'abord spontané, présenté comme une évidence naturelle, ce qui rappelle un des thèmes de Jean Grenier dans *Les Iles* : face aux beautés de la nature, l'homme dit «oui», comme s'il était question d'un véritable mariage. Les premiers lieux où Camus nous entraîne sont d'ailleurs deux cites antiques en ruine dans lesquelles toute trace de présence humaine a été effacée par la végétation. Dans ces lieux singuliers, le «oui» de consentement est spontané. Djémila comme Tipasa ne se découvrent pas par hasard : on s'y rend volontairement pour trouver ou retrouver quelque chose, ce sentiment de joie profonde que Camus appelle quelquefois le «bonheur». Il naît dans ces lieux particuliers une harmonie immédiate entre l'homme et la nature : celui-là prend enfin conscience qu'il fait partie intégrante de celle-ci.

Le narrateur ne cesse de souligner par des images la parenté profonde qui unit l'homme à l'univers ; la plus fréquente est celle d'un rythme commun. On trouve deux rythmes vitaux dans *Noces*, répétés tout au long du recueil, le battement du cœur d'une part, la respiration d'autre part ; l'harmonie naît de la coïncidence du rythme biologique de l'homme avec le rythme cosmique de la nature devant laquelle il n'était d'abord que spectateur. A Djémila, par exemple, Camus cherche à atteindre le «cœur battant du monde» ; battu et desséché par le vent, il finit par confondre «les battements de son sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent de la nature». Plus loin, Alger lui rend «sensible la parenté du monde», «les coups du sang rejoignent les pulsations violentes du soleil de deux heures». Camus réalise par cette métaphore une assimilation de l'homme et de la nature, le terme «pulsation» s'appliquant plutôt au mouvement régulier du sang dans les artères qu'à l'ardeur du soleil.

Le rythme commun à l'homme et au monde est également celui de la respiration, du souffle vital : la fusion avec la nature à Tipasa se manifeste par l'accord des respirations. L'euphorie se traduit alors par le choix d'une modalité exclamative : « Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines, à tenter d'accorder ma respiration aux soupirs tumultueux du monde ! ». Puis, dans un mouvement de conquête sur soi, l'homme, après l'enthousiasme de l'ivresse, retrouve le calme et apprend une nouvelle respiration : « Mais à regarder l'échine solide du Chenoua, mon cœur se calmait d'une étrange certitude. J'apprenais à respirer, je m'intégrais et je m'accomplissais. »³²

L'image de l'intégration de l'homme à la nature par la conquête d'un souffle commun est encore frappante dans *Le Vent à Djémila*. Dans la phrase préliminaire de cet essai, Camus refuse d'accepter une quelconque prévalence de l'esprit sur le corps : « Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même »³³. Le thème du souffle est présent : le vent violent qui balaie le plateau désertique de Djémila métamorphose l'énonciateur en voile, puis celui-ci se confond avec le souffle même du vent qui l'a desséché, et affirme : « Je suis ce vent ». La parenté entre l'homme et les éléments naturels est donc avant tout à l'image d'une fraternité retrouvée ou reconquise, qui fait battre à l'unisson les cœurs de l'homme et du monde. Cette rencontre entre l'homme et le monde ou plutôt ces retrouvailles, comme la fusion des éléments naturels, s'accomplit au niveau de « la condensation furieuse de l'image ». Loin d'être décorative, l'image camusienne est « signe » : elle apparaît comme une structure privilégiée, la plus efficace et la plus féconde pour signifier les mots, et faire « dire au langage ce que le langage ne dit jamais naturellement »³⁴.

L'homme est également uni à la nature par un lien sensuel, voire érotique, différent de cette fraternité. Dans *Le Désert*, par exemple, Camus en fait une « entente amoureuse de la terre et de l'homme ». *Les Noces* deviennent un « grand libertinage »³⁵ des éléments : l'image de l'étreinte amoureuse « pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis longtemps la terre et la mer »³⁶ est récurrente. Arrivés à Tipasa, « nous marchons à la rencontre de l'amour et du

³² - Ibid, p. 56.

³³ - Ibid, p. 61.

³⁴ - J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 134.

³⁵ - Ibid, p. 56.

³⁶ - Ibid, p. 57.

désir »³⁷, la baignade est décrite comme «cette possession tumultueuse de l'onde par ses jambes», puis la métaphore filée du rapport amoureux est explicitée : «Etreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer »³⁸, le poussant à regarder «la campagne s'arrondir avec le jour ». Ces différentes expressions font vivre ou revivre le désir dans ses diverses modulations : naissance et premiers jeux du désir, assouvissement du désir dans l'acte sexuel, heureuse lassitude de l'amour satisfait, se prolongeant en rêve de procréation. Une ivresse de tous les sens ? Certes. Mais une ivresse à dimension initiatique qui affirme surtout un moment d'exception en transcendant les notions de Temps et d'Espace : « Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent au soleil »³⁹. De cet acte d'union dépendra la réussite de ce qui constitue l'un des paramètres majeurs de l'Initiation : l'intégration au monde, c'est-à-dire la conquête de l'Unité.

Ce lyrisme métaphorique qui parcourt l'ensemble des quatre essais a construit et mis en place les bases d'une philosophie du corps, faisant de ce dernier le médiateur privilégié de toute quête du Sens et de l'Unité. De manière surprenante, c'est le corps qui devra élaborer cette «mutation ontologique du régime existentiel »⁴⁰, but de la quête camusienne comme de toute initiation ; mutation qui doit «conférer à la mort une fonction positive » et permettre l'«accès à un mode d'être soustrait à l'action dévastatrice du temps »⁴¹.

La dernière image métaphorique du rapport de l'homme à la nature est celle d'un anéantissement. Dans *Noces à Tipasa* l'accord magique entre l'homme et le monde provoque une absorption de l'énonciateur, qui disparaît alors provisoirement de son énoncé, pour laisser place à une description de la basilique Sainte-Salsa sans marque de subjectivité. Dans le second essai, la fusion devient violente : le corps desséché par les violentes rafales du vent de Djémila est transformé en olivier ou en colonne. Le corps de chair devient corps végétal ou même minéral, pour finir par se confondre avec le vent lui-même, une fois anéantie la conscience du corps : « Je perdais conscience du dessin que traçait mon corps »⁴². La promenade dans Florence offre ensuite, dans *Le Désert*, un approfondissement du thème de la disparition de l'homme

³⁷ - Ibid, p. 56

³⁸ - Ibid, p. 58.

³⁹ - Ibid, p. 55.

⁴⁰ - M. Eliade, *Naissance mythique*, Gallimard, 1953, p. 10.

⁴¹ - M. Eliade, op. cit., p. 274.

⁴² - Ibid, p. 62.

face à la splendeur écrasante de la nature : «Devant ces paysages dont la grandeur serre la gorge, chacune de ses pensées est une rature sur l'homme. Et bientôt, nié, couvert, recouvert et obscurci par tant de convictions accablantes, il n'est plus rien devant le monde que cette tâche informe qui ne connaît de vérité que passive ou sa couleur ou de soleil. Des paysages si purs sont desséchants pour l'âme et leur beauté insupportable. Dans ces évangiles de pierre, de ciel et d'eau, il est dit que rien ne ressuscite »⁴³.

Au fur et à mesure que le livre progresse, le rapport entre l'homme et la nature suit donc une sorte de parcours initiatique, qui va d'un accord à un anéantissement. Ce lien essentiel nécessite de la part de l'homme une contemplation, une écoute du monde, laquelle peut ensuite s'approfondir pour devenir conscience de soi et du monde.

L'union de l'homme et du monde est une expérience, et elle est décrite dans *Noces* en termes empiriques qui livrent au lecteur la subjectivité de l'épreuve de soi. Mais elle ne peut être féconde que si on ne s'abandonne pas à la force des sensations et à l'évidence du bonheur qu'elles font naître, et que l'on refuse de se mentir à soi-même. Cette expérience de soi s'accompagne donc dans les textes de *Noces*, d'une nécessaire lucidité : « Je veux porter ma lucidité jusqu'au bout et regarder ma fin avec toute la profusion de ma jalousie et de mon horreur »⁴⁴. Le mensonge dénoncé par Camus et refusé avec tant de violence est celui de la religion : il n'y a pas de vie après la mort, il ne faut donc pas refuser les évidences que le corps nous impose. La chair, lieu du plaisir et du bonheur, est périssable, mais l'esprit n'est rien, et c'est sur cette vérité essentielle et fragile que l'homme peut et doit construire son bonheur au présent. Bien loin d'être un obstacle au bonheur, la fragilité de l'instant présent en fait toute la saveur. Le regard porté sur le monde, quand il refuse de se complaire dans le mensonge ou la tricherie, est nécessairement clairvoyant. L'éternité que Camus refuse à l'âme, il l'accorde au monde, mais c'est une éternité relative, tout comme la vérité à laquelle le corps donne accès ; il la définit dans *L'Été à Alger* : « Je sais seulement que ce ciel durera plus que moi. Et qu'appellerais-je éternité sinon ce qui continuera après ma mort ? »⁴⁵. Le refus du mensonge, autrement dit des fables que les hommes se racontent pour ne pas se laisser envahir par l'horreur de la mort inévitable, s'exprime également, dans les dernières pages⁵⁰ du *Désert*, par la paraphrase provocante de l'Évangile selon saint Jean : «Le monde est beau, et hors de lui, point de

⁴³ - Ibid, p. 85.

⁴⁴ - Ibid, p. 60.

⁴⁵ - Ibid, p. 75.

salut »⁴⁶. L'église est remplacée par le monde. Cette affirmation converge avec tous les refus réitérés d'une quelconque transcendance ; elle confirme également le détournement des termes du lexique religieux à des fins poétiques. La religion de Camus, puisque « religion » il y a, est une religion du présent, au présent, si l'on prend à la lettre l'étymologie du verbe latin « religere », qui signifie relier, réunir. L'expérience de soi qui naît de la contemplation du monde devient alors une épreuve douloureuse et exigeante de vérité, une manière d'expérience morale, à partir de laquelle Camus propose des règles de conduite pour mieux vivre l'instant.

Le mouvement profond qui unit les essais de *Noces* est donc à la fois horizontal et vertical : Camus nous invite à explorer les différentes facettes du monde, ses multiples visages tout en approfondissant les sensations éprouvées et les analyses auxquelles elles donnent lieu. Certes, l'expérience de l'instant présent est avant tout empirique et sensible, mais la lucidité qu'elle exige conduit à une vérité « à la mesure de l'homme », et à une leçon morale. La quête de cette vérité est même à l'origine de l'exploration initiale des lieux inondés de soleil ou battus par les vents : seuls le corps et l'instant présent sont des réalités tangibles, le reste n'est en définitive que de la poésie, de la littérature.

La vérité à la mesure de l'homme que recherche Camus dans l'exploration des paysages qui composent les essais de *Noces* est donc uniquement inscrite dans l'instant, c'est ce qu'il appelle une vérité « relative », en l'opposant aux vérités idéales qui font naître l'espoir et tricher avec la condition humaine : elle est du moins une vérité tangible, une vérité de chair

L'abandon de l'homme à ses sens n'est cependant pas un hymne à la gloire d'une jouissance effrénée et sensuelle, comme il le précise dans *L'été à Alger*. La véritable leçon du soleil et de la mer, des peintres toscans comme des paysages italiens, c'est de « créer des morts conscientes »⁴⁷, en diminuant « la distance qui nous sépare du monde »⁴⁸.

Plongé au cœur du monde, Camus cherche à « apprendre patiemment la difficile science de vivre qui vaut bien tout leur savoir-vivre ». Contre la civilisation et la civilité, il revendique un lent apprentissage de « son métier d'homme », qui exige l'abandon aux joies simples du corps. Contre les fuites dans la transcendance, c'est-à-dire dans l'espoir d'une vie meilleure, il chante la « grandeur de l'homme sans espoir », de « cet instant présent ». C'est là que

⁴⁶ - Ibid, p. 87.

⁴⁷ - Ibid, p. 79.

⁴⁸ - Ibid, p. 79.

l'œuvre d'art prend sa place : elle témoigne, à l'instar des fresques des maîtres toscans, d'une expérience du présent.

Cet apprentissage, qui prend la forme d'une prise de conscience de soi, n'est pas cependant immédiat ; les quatre essais de *Noces* dévoilent petit à petit la complexité du rapport de l'homme au monde, pour finir par dessiner un mouvement dialectique, qui va d'une adhésion enthousiaste à une acceptation lucide, en passant par un moment de révolte.

Avec *Noces*, Camus aborde l'essentiel des thèmes qu'il développe par la suite ; mais il le fait d'une manière particulière, en s'attachant avant tout à transcrire sa propre expérience du monde. Le kaléidoscope d'images qu'il nous livre peut se lire comme un catalogue d'impressions, un recueil d'expériences du monde, traduites en termes de sensations pour mieux être analysées et devenir une expérience de soi. La confrontation de l'homme à l'absurdité de sa condition, à la dualité de sa nature, s'y révèle à l'occasion de l'exploration des bonheurs simples et concrets offerts par la nature.

La progression qui s'opère entre les quatre essais traduit par conséquent un mouvement de la pensée qui, après avoir refusé la prééminence de l'esprit sur le corps, cherche à réconcilier les deux termes contradictoires de la nature humaine. Les expériences du présent sont certes plurielles et différentes dans *Noces*, mais leur addition entraîne l'homme sur le chemin de sa propre vérité, une vérité à sa mesure, qui fonde alors une éthique personnelle du bonheur.