Une pensée de l'eau

Pour une lecture bachelardienne de l'œuvre d'Albert Camus

Il y a dans l'écriture de Camus une représentation bien particulière de la nature. Partout, des images de nature font irruption dans une prose plutôt sobre et économe. Tantôt en souvenir du soleil et des terres rudes de l'Afrique du Nord, de ses habitants « naturels » aussi, tantôt franchement charnelle, tantôt allégorique du seul bonheur possible de l'homme, la nature saisit l'œuvre de toutes parts. Mais autant la nature s'impose comme thème majeur dans l'œuvre de Camus, autant sa fonction est difficile à définir. De quelle nature au fond s'agit-il ?

Si la réponse effectivement ne va pas de soi, c'est peut-être que la nature, aussi bien dans les essais que dans la prose de Camus, embrasse les formes privilégiées des éléments – celles de la terre, de la mer, du ciel, du soleil – pour ainsi se métamorphoser en une sorte de parole « élémentaire », parole du feu, de l'air, de l'eau et de la terre. Du moins, telle est l'hypothèse qui se trouve à l'origine de cette étude et qui nous a invitée à la placer sous l'enseigne des réflexions de Gaston Bachelard sur l'imagination et les éléments. C'est que la nature, appréhendée depuis les éléments, fuit l'homme tout en s'installant en lui. Elle comporte de l'inhumain, de l'irréductible, mais c'est en même temps à ce titre qu'elle offre à l'homme, ses limites et son dépassement, sa propre image et l'étranger en lui, sa condition et son destin.

Au sein de cette évocation des éléments, l'eau semble occuper une place privilégiée. Contrairement à l'image communément ad-

mise de Camus comme poète du soleil, nous serons amenée à dégager la prédominance de l'eau dans son écriture. Force nous sera donc de montrer, dans les pages qui suivent, que la représentation de la nature se disloque dans une certaine poésie des éléments, avec l'eau comme horizon esthétique secret. Bien sûr, dans l'énorme littérature consacrée à Camus la thématique des éléments a été abordée, mais le plus souvent afin d'ouvrir d'autres perspectives de lecture et d'interprétation, reliant la nature, par exemple, à l'expression d'une pensée hellénique¹, à l'expérience du sacré² ou, plus récemment, à la particularité d'une perception camusienne³. Notre approche est bien plus modeste, dans la mesure où seul l'essai de Bachelard sur *L'eau et les rêves* guidera la lecture des textes de Camus, et si cette inspiration bachelardienne est tenue à l'écart dans un premier mouvement d'analyse, ce n'est que pour être pleinement convoquée, dans la dernière partie de notre étude, et pour faire valoir à quel point Camus nous propose une pensée de l'eau, digne d'un intérêt philosophique.

1. Leçons de la nature, paroles de l'eau

Il est intéressant de faire observer que déjà dans les essais à visée philosophique la réflexion de Camus prend fortement appui sur les manifestations les plus élémentaires de la nature. Dans les *Noces*, il s'agit du vent de Djémila, de la mer, du soleil et de la race d'Alger, du désert des « pierres mortes » d'Italie, si bien que la pensée se présente sous l'aspect de leçons philosophiques données par un élément fondamental. À ces leçons se mêle une certaine « amertume », telle « l'amertume de cet enseignement »⁴ que fait le vent de

1 Voir Lionel Cohn, *La nature et l'homme dans l'œuvre d'Albert Camus et dans la pensée de Teilhard de Chardin*, Lausanne, Éditions l'Age d'homme, 1976.

2 Voir Julie Roy, *L'expérience du sacré ou la communion avec la nature dans l'œuvre d'Albert Camus*, Université de Sherbrooke, 2013.

3 Voir Matyás Tichy, *L'image de l'eau et de la lumière dans L'étranger d'Albert Camus*, Éditions Universitaires Européennes, 2014.

4 Albert Camus, *Le vent à Djémila, Noces, suivies de l'Été*, Paris : Gallimard, 1972 [1939], p. 30. Pour le renvoi aux essais de Camus, le titre entier de l'essai sera suivi des abréviations suivantes : EE : *L'envers et l'endroit*, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1995 [1958]; N : *Noces*, Paris : Gallimard, 1972 [1939]; ET : *L'été*, Paris : Gallimard, in *Noces, suivies de l'Été*, Coll. Folio, Paris 1972 [1954]. Ces sigles précèdent, sans autre indication, le chiffre renvoyant à la page de la citation.

Djémila, telle « l'âpre leçon »⁵ de l'été algérien. C'est que l'esprit de l'homme n'est guère satisfait par ce que lui enseigne la nature. Face à elle, il perd ses repères habituels. Redoutable leçon, donc, parce que la nature met l'homme à nu et le prive de son histoire, ainsi « [l]'oubli de soi-même puisé dans l'ardeur de cette première Italie [...] prépare à cette leçon qui nous enlève à notre histoire »⁶.

De même, un paysage contemplé depuis la terrasse du jardin Boboli à Florence, saisi à l'instar de l'air « comme le premier sourire du ciel »⁷, « enseignait » « patiemment » à l'auteur « [l]a grande vérité » : « c'est que l'esprit n'est rien, ni le cœur même »⁸. Leçon, donc, constamment différée par ce qu'elle enseigne, puisqu'elle coupe court aux aspirations humaines, trop humaines, de vouloir, de vouloir comprendre et espérer. La leçon de la nature finit par se transformer en une anti-leçon, lorsqu'elle vient d'un pays dont l'auteur dit qu'il « est sans leçons », parce qu'« [i]l ne promet ni ne fait entrevoir »⁹.

Déjà les tout premiers essais, que Camus écrivit en 1935 et 1936, et publia plus tard dans *L'envers et l'endroit*, avaient annoncé cette sensibilité singulière qui à force de se mettre à l'écoute de la nature s'aliène en elle. Tout en peignant la beauté de la nature, l'auteur prend acte du grand refus de cette même nature. Ce qui frappe le narrateur à l'occasion d'un voyage en Italie, c'est qu'il n'y a « aucune promesse d'immortalité dans ce pays »¹⁰. Dès le début, la nature aura été inhumaine : « devant cette plaine italienne, peuplée d'arbres, de soleil et de sourires, j'ai saisi mieux qu'ailleurs, l'odeur de mort et d'inhumanité »¹¹.

Si la nature depuis toujours a tourné le dos à l'homme, elle est cependant, à la mesure même de son indifférence, la source des expériences qui remettent de la vérité en lui. Ainsi Camus prend-t-il acte de l'autre face de cette négation opérée par la nature, l'envers de l'endroit qu'elle occupe : « Mais, en même temps, entrain en moi

5 *L'été à Alger*, N, 50.

6 *Le désert*, N, 59.

7 *Le désert*, N, 67.

8 *Le désert*, N, 67.

9 *L'été à Alger*, N, 34.

10 *La mort dans l'âme*, EE, 94.

11 *La mort dans l'âme*, EE, 93.

avec le soleil quelque chose que je saurais mal dire [...] ma vie m'apparaissait comme un bloc à rejeter ou à recevoir [...] J'avais besoin d'une grandeur. Je la trouvais dans la confrontation de mon désespoir profond et de l'indifférence secrète d'un des plus beaux paysages du monde. J'y puisais la force d'être courageux et conscient à la fois »¹².

Il est significatif que ce « quelque chose », vécu dans l'expérience d'un paysage, et que l'auteur saurait « mal dire », passe par le soleil, entre en lui « avec » l'élément du feu. Aussi obscur que puisse sembler ce témoignage, d'ailleurs relaté dans des termes qui anticipent la définition que Camus donnera plus tard de l'absurde, il ne fait que dire pour la première fois ce qui se répétera tout au long de ses écrits ultérieurs, à savoir cet étrange désir de passer du côté du monde, de s'oublier pour être le monde. L'endroit dépourvu de toute figure du salut, du pittoresque au métaphysique, aurait donc, malgré tout, son envers, mais à condition d'imposer sa loi qui évoque la parole des éléments : « A cette heure, tout mon royaume est de ce monde. Ce soleil et ces ombres, cette chaleur et ce froid qui vient de l'air »¹³.

S'oublier (« oublieux, oublié de moi-même ») pour passer du côté des éléments (« je suis ce vent »¹⁴), cet aveu ne va que s'affirmer et se préciser dans les *Noces*, entièrement consacrées à la découverte de ces « lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même »¹⁵. Mais si la raison ne suffit pas pour chercher et trouver l'échelle à partir de laquelle l'homme peut se penser, il faudra en quelque sorte qu'il s'en dépossède, qu'il « abandonne [...] la petite monnaie de sa personnalité »¹⁶ pour trouver hors de soi sa mesure, son échelle. Car, au fond, c'est bien la non-identité de l'homme avec lui-même qui pose problème : « Ce n'est pas si facile de devenir ce qu'on est, de retrouver sa mesure profonde »¹⁷.

Le vent qui souffle de plus en plus fort dans la vieille ville de Djémila sait pourtant donner à l'homme sa mesure : « Dans cette

12 *La mort dans l'âme*, EE, 94.

13 *L'endroit et l'envers*, EE, 117.

14 *Noces à Tipasa*, N, 26.

15 *Le vent à Djémila*, N, 23.

16 *Le désert*, N, 66.

17 *Noces à Tipasa*, N, 14.

grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière, quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte »¹⁸. Donc, il y a, là encore, passage du moi à l'autre qu'est le paysage, « détachement de moi-même » au profit de « ma présence au monde » : « Et je suivais tout le long de ce pays quelque chose qui n'était pas à moi, mais de lui, un goût de la mort qui nous était commun »¹⁹. L'essai sur *Le désert* obéit à la même mise en scène d'une nature métamorphosée à la fois en mesure et en élément (la pierre et l'air), puisque, avec des images plus musicales ici, la campagne florentine s'est transposée en désert pour orchestrer, « à l'échelle du monde », « le thème de pierre et d'air d'une fugue »²⁰ auquel l'homme doit s'accorder.

Si l'expérience d'« une nature sans hommes »²¹ met Camus « hors de [lui] »²², « [l']annihile » et « [le] porte jusqu'au bout »²³, elle lui permet de passer de l'autre côté, de « s'accorder » du côté du monde, pour y vivre « quelque chose », dont le caractère indéterminé demeure intact, une certaine « sagesse »²⁴ qui semble avoir trait à une figure ambiguë de la mort. Toujours est-il qu'il faille se projeter vers une « limite précise », commencer un travail que seul le monde peut faire parvenir à son terme : « J'admiraïs, j'admire ce lien qui, au monde, unit l'homme, ce double reflet dans lequel mon cœur peut intervenir et dicter son bonheur jusqu'à une limite précise où le monde peut alors l'achever ou le détruire »²⁵.

Bien que Camus fasse allusion à tous les éléments pour se lier à ce monde qui fait bloc, et qu'il aime à les combiner les uns avec les autres (si bien que se dégage sans difficulté le thème de l'union des éléments), une lecture poussée fait remarquer la place particulière réservée à l'eau. En fait, tous les essais des *Noces* se concluent sur l'eau, sur des images de l'eau. Lorsque l'auteur s'éloigne de Djémila,

18 *Le vent à Djémila*, N, 24.

19 *Le vent à Djémila*, N, 26.

20 *Le désert*, N, 67.

21 *Le désert*, N, 68.

22 *Le désert*, N, 67.

23 *Le désert*, N, 68.

24 *Le désert*, N, 68.

25 *Le désert*, N, 70.

il évoque un village qui « reste derrière nous avec l'eau triste de son soleil »²⁶, de même que *Le désert* se clôt sur « les eaux vives du bonheur » et sur Florence s'effaçant dans l'image de « son ciel mêlé de larmes et de soleil »²⁷. *L'été à Alger*, quant à lui, évoque dans sa dernière page les « [p]remières pluies » de septembre : « Le soir où après la pluie, la terre entière, son ventre mouillé d'une semence au parfum d'amande amère, repose pour s'être donnée tout l'été au soleil. Et voici qu'à nouveau cette odeur consacre les noces de l'homme et de la terre [...] »²⁸.

Revenons en effet à l'exemple inaugural des *Noces à Tipasa* pour nous rappeler que les noces en question désignent en réalité « un jour de noces avec le monde »²⁹, mais aussi que, dès le début, Camus met sur le même plan la nature et la mer, comme si la mer était en droit d'exprimer la nature entière : « C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier »³⁰. Aussi ces fausses noces, ces noces polymorphes, s'arrêtent-elles, dans leurs embrassades avec le monde, à l'expérience de la mer : « Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer »³¹. Et lorsque, 15 ans plus tard dans le recueil intitulé *L'été*, le désir de retourner à Tipasa naît chez Camus, c'est dans une atmosphère imprégnée d'eau : « Depuis cinq jours que la pluie coulait sans trêve sur Alger, elle avait fini par mouiller la mer elle-même. [...] de quelque côté qu'on se tournât alors, il semblait qu'on respirât de l'eau, l'air enfin se buvait »³².

Que cette présence massive de la mer et de l'eau ne soit pas le fruit du hasard, mais traduise un sentiment profond chez Camus, d'autres essais le laisseront entendre par la suite ; contentons-nous de citer un passage du dernier essai de *L'été*, voire de ces fragments d'une sorte de journal de bord rassemblés sous le titre énigmatique

26 *Le vent à Djémila*, N, 32.

27 *Le désert*, N, 70.

28 *L'été à Alger*, N, 50.

29 *Noces à Tipasa*, N, 17.

30 *Noces à Tipasa*, N, 13.

31 *Noces à Tipasa*, N, 13.

32 *Retour à Tipasa*, ET, 155.

qui, précisément, nous retient : *La mer au plus près*. En rapportant des « [j]ournées en mer »³³, l'auteur semble en effet vouloir plonger dans la mer en plus parfaite affinité avec sa constitution aquatique, jusqu'à ce que la mer se métamorphose en eau : « Pleines eaux. Le soleil descend, est absorbé par la brume bien avant l'horizon. Un court instant, la mer est rose d'un côté, bleue de l'autre. Puis les eaux se foncent [...]. Et à l'heure du grand apaisement, dans le soir qui approche, des centaines de marsouins surgissent des eaux, caracolent un moment autour de nous, puis fuient vers l'horizon sans hommes. Eux partis, c'est le silence et l'angoisse des eaux primitives »³⁴. Tandis que l'expérience de la mer dans les *Noces* prenait la forme d'une exaltation heureuse, évoquant par là une vision plutôt fusionnelle entre l'homme et la nature, elle atteint donc, dans ce dernier essai de *L'été*, un certain degré de gravité, voire d'anxiété ; car la mer, saisie au plus près, n'est rien d'autre que l'eau primitive qui donne lieu au « silence » et à « l'angoisse ».

Il est vrai que d'autres essais, moins poétiques, gardent plus de distance vis-à-vis de la nature. Toujours est-il que, là aussi, la nature semble se loger dans des concepts peu élaborés, tel celui du monde dans *Le mythe de Sisyphe* (1942), ce monde qui marque l'irréductible et l'inhumain dans la réflexion que Camus propose sur l'absurde. Par contre, les paysages saisis comme des « états d'âme », qualifiés « [d]es plus vulgaires »³⁵, Camus éprouve pour eux une aversion toute « naturelle ». Si la réflexion philosophique, avec ce qui demeure d'aspiration à la clarté et à la logique en elle, a du mal à traiter de la nature, comme on traite d'autres sujets, c'est donc qu'elle doit se soumettre à une parole qui au fond n'est pas la sienne. D'où l'incertitude que le lecteur des essais de Camus peut éprouver face à cette étrange mise en scène, parfois pathétique, de la nature où le bonheur et la hantise de la mort se font indiscernables. Comme une sorte de zone obscure, la nature se dérobe à la réflexion philosophique pour parler sa propre langue à la fois familière et étrangère. Voilà pourquoi l'essayiste non plus ne dit mot sur son attachement aux éléments, et, peut-être plus secrètement, à l'eau. La radi-

33 *La mer au plus près*, ET, 175.

34 *La mer au plus près*, ET, 174.

35 *Noces à Tipasa*, N, 24.

calité de cette pensée de la nature est telle qu'elle semble fuir le domaine proprement philosophique. La nature s'arrache à l'argumentation conceptuelle, mais, du même coup, elle poétise et rend plus souple, jusqu'à la dénoncer, la réflexion philosophique. Si elle n'est pas déjà entièrement passée du côté du langage poétique, elle reste décidément en attente d'une élaboration narrative.

2. L'écriture narrative de l'eau

Si la nature est ce qui en Camus empêche la réflexion philosophique de se figer en système, c'est elle aussi qui empêche sa prose d'embrasser le malheureux destin des romans à thèse. En effet, on ne classe plus guère Camus sous l'étiquette de l'existentialisme, bien que maints thèmes majeurs dans son œuvre semblent s'y rattacher : la solitude de l'homme, l'insoutenable question de la morale, le regard d'autrui etc. Or, l'une des choses qui précisément ferait obstacle à un classement existentialiste, c'est la fonction qu'exerce la nature dans la prose de Camus – et probablement, nous venons de le supposer, dans sa pensée la plus profonde.

La nature est rarement contemplée d'un seul coup, en une vue d'ensemble, mais, là aussi, élémentaire : aveuglante pour Meursault dans *L'étranger*, fumante et pluvieuse pour Clamence dans *La chute*, inconquérable pour bien des personnages de *L'exil et le royaume*. Or, cette nature ramenée à sa matière élémentaire, précisément, dérange et s'oppose aux tentatives d'interprétation, dans la mesure où elle empiète sur le déroulement du récit, sur les consciences ou, ce qui est souvent le cas, sur les prises de conscience des personnages pour mettre de l'opacité partout. Elle ne joue certainement pas le rôle descriptif qui nous aiderait à mieux comprendre la situation psychologique, sociale ou politique des personnages; elle s'emparerait plutôt d'eux pour imposer son propre thème, sa propre loi, sa propre pensée difficile, car désormais non-imputable aux hommes, mais venant, doucement ou violemment, des éléments de la nature.

Qui ne se souvient pas du soleil aveuglant de *L'étranger* ? Et même si le soleil et la chaleur imprègnent de leur ambiance menaçante le roman tout entier, dès l'enterrement de la mère dans premier chapitre, l'eau s'impose comme l'autre grand pôle du roman.

Les plaisirs de Meursault sont surtout puisés dans l'eau. Son « amour » pour Marie se confond avec l'eau, si bien qu'il n'est dicible que dans l'élément aquatique : « Marie m'a rejoint alors et s'est collée à moi dans l'eau [...] nous nous sommes roulés dans les vagues pendant un moment »³⁶. Et puisque c'est dans l'eau qu'ils se sentent « d'accord dans [leurs] gestes et dans [leur] contentement »³⁷, il n'est pas étonnant que Marie ne sache évoquer autre chose que ces baignades, lorsqu'elle rend visite à son ami en prison, comme si elle acquiesçait enfin à ce langage tout naturel de l'eau qui lui seul les réunirait : « Elle a dit [...] que je serais acquitté et qu'on prendrait encore des bains »³⁸.

C'est pourquoi, aussi, la privation la plus grave qu'inflige à Meursault l'incarcération, c'est la privation de l'eau, de l'eau baignable : « l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer. A imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau, et la délivrance que j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés »³⁹. Parfois Meursault ne sait cependant trancher entre deux envies, celle du soleil et celle de l'eau : « j'étais occupé à éprouver que le soleil me faisait du bien. [...] J'ai retardé encore l'envie que j'avais de l'eau »⁴⁰. Ne devient-il pas l'assassin de l'Arabe justement au moment où le soleil, masculin et puissant, se rend maître de l'eau ? Car, une fois l'eau déséquilibrée, le soleil enflamme les autres éléments, la terre, l'air et l'eau, et Meursault subit alors « la pluie aveuglante du ciel »⁴¹ et tire ses fameux quatre coups de revolver.

Sans doute ne trouve-t-on pas le ton énigmatique de *L'étranger* dans *La peste*, mais celui d'une « chronique »⁴² tenue par un narrateur mesuré. Assurément, ce vaste roman se différencie des deux autres romans qui l'entourent par des techniques romanesques plus classiques, plus réalistes aussi. Une lecture à la recherche d'images

36 Albert Camus, *L'étranger*, Paris : Gallimard, Col. Folio, 1984 [1942], p. 58.

37 *Ibid.*, p. 82.

38 *Ibid.*, p. 117.

39 *Ibid.*, p. 119–120.

40 *Ibid.*, p. 82.

41 *Ibid.*, p. 91.

42 Albert Camus, *La peste*, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1975 [1947], p. 9.

élémentaires aurait certainement du mal à s'affranchir de son réalisme allégorique. Bien que la physionomie hideuse de la peste appelle les images les plus noires de la matière liquide (vomissements de bile et de sang) et que ses victimes soient dévorées par la soif, la fonction allégorique de la peste comme fléau moral – voire nazi – est si manifeste que toute autre interprétation devient forcée. N'oublions toutefois pas de rappeler la scène, l'une des plus belles pages de *La peste*, où le docteur Rieux et son ami, l'intellectuel Tarrou, pour affirmer leur amitié profonde, nagent ensemble en pleine nuit, dans « la nuit [...] sans limites »⁴³. Ainsi « [c]ette respiration calme de la mer [qui] faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux » va-t-elle rythmer et s'unir à la respiration des deux hommes : « Il [Rieux] nageait régulièrement. Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes. [...] Il respira longuement. Puis il perçut de plus en plus distinctement un bruit d'eau battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit. Tarrou se rapprochait, on entendit bientôt sa respiration. Rieux se retourna, se mit au niveau de son ami, et nagea dans le même rythme. [...] Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste »⁴⁴. Même en pleine dévastation de la peste, l'eau fait une irruption poétique pour suggérer le bonheur des hommes qui s'aiment fraternellement sans avoir à se le dire.

Même *La chute*, le roman le plus urbain de Camus, ne peint-il pas l'Amsterdam des brumes, des canaux, de la neige et des pluies, bref, cet « espace de maisons et d'eaux, cerné par des brumes, des terres froides, et la mer fumante comme une lessive »⁴⁵ ? Non seulement il pleut sans cesse dans *La chute*, mais l'eau organise le déroulement narratif du récit de Clamence, dans la mesure où des observations sur la pluie déclenchent un nouveau pan de l'histoire qu'il raconte à son dit compagnon : « Tiens, la pluie tombe de nouveau. Arrêtons-nous, voulez-vous... [...] Puisque la pluie redouble et que nous

43 *Ibid.*, p. 254.

44 *Ibid.*, p. 255.

45 *La chute*, Paris : Gallimard, coll. Folio, Paris, 1976 [1956], p.17.

avons le temps, oserais-je vous confier... [...] Tiens, la pluie a cessé ! Ayez la bonté de me raccompagner... »⁴⁶.

Thématiquement aussi, l'eau est au cœur de l'histoire que raconte Clamence, hanté par ce cri qu'il avait entendu troubler la sérénité nocturne de la Seine. N'oublions pas que Clamence est victime de l'eau suicidaire de Paris, et que la « chute », aussi métaphorique soit-elle, est avant tout une chute dans l'eau. Comme en témoigne la confession finale, la connaissance qu'il a prise en remémorant son vécu s'apparente à une leçon donnée par l'eau : « Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'Océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême. Ici encore, dites-moi, ne sommes-nous pas sur l'eau ? Sur l'eau plate, monotone, interminable, qui confond ses limites à celles de la terre ? »⁴⁷

A la fois insensiblement et subrepticement, le récit des faits se double ici d'un récit des éléments matériels. C'est l'eau profonde dont prend acte Clamence, l'eau qui délie et l'eau qui lie, l'eau dans sa densité ontologique comme force submersible. Plus encore qu'à *L'étranger* et à *La chute*, il revient cependant, nous semble-t-il, aux six nouvelles de *L'exil et le royaume* de pousser plus loin cette double narration. Ainsi ces nouvelles, qui chacune à sa manière bien différente des autres racontent l'histoire d'une personne en crise, renferment-elles en même temps une écriture qui, précisément, évoque la nature à un niveau élémentaire, la nature des quatre éléments.

Il en va certainement pour Camus d'une certaine pensée dialectique de l'exil, puisque l'autre terme du titre, celui du royaume, même l'utopique royaume des hommes auquel aspirent certains personnages « solidaires », n'est réalisable qu'en exil, qu'en solitaire, qu'en silence. D'où la fin de la nouvelle sur *Jonas*, où on découvre sur une toile du peintre une inscription dont on ne sait pas

46 *Ibid.*, p. 59, 61 et 74.

47 *Ibid.*, p. 114–115.

très bien s'il faut lire « solitaire » ou « solidaire ». Il n'en demeure pas moins vrai que cette pensée de l'exil surgit de la nature, se mêle à elle, si bien qu'elle en devient inséparable. Camus a d'ailleurs précisé lui-même que « [l]e royaume coïncide avec une certaine vie nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin »⁴⁸. Or, à lire les nouvelles, on dirait que cette « vie nue » passe par la nature, retrouvée elle-même dans la nudité des éléments.

Il y a tout d'abord Janine, dans *La femme adultère*, dont l'infidélité est de se donner, non pas à un autre homme, mais à la nature, et, nous le verrons en guise de conclusion, à l'eau délivrante. Dans le terrible récit, *Le renégat*, le malheureux missionnaire subit le puissant soleil « torride » et « cruel », le « pouvoir absolu » et maléfique du feu. Dans *Les muets*, Yvars, le tonnelier à la fois en lutte pour son travail et traversant la crise de la quarantaine, incarne le repli auprès de l'eau mélancolique, de cette mer qu'il ne regarde plus, que le soir, parce qu'elle « ne [lui] promettait plus rien »⁴⁹. Ce qui a changé pour Yvars, c'est justement son rapport à la mer qu'il longe chaque matin sur sa bicyclette pour aller au travail. Yvars ne la regarde plus, alors que, « [q]uand il avait vingt ans, il ne pouvait se lasser de la contempler » et qu'« elle lui promettrait une fin de semaine heureuse à la plage »⁵⁰. C'étaient alors « ces journées violentes » comparables au bonheur de Meursault : « L'eau profonde et claire, le fort soleil, la vie du corps, il n'y avait pas d'autre bonheur dans son pays »⁵¹. Et lorsqu'il se rend compte, avec regret et amertume, que « ce bonheur passait avec la jeunesse », c'est encore en regardant la mer avec sa femme, « la mer douce du soir »⁵².

Puis, dans *L'hôte*, Daru, l'instituteur pied-noir, reçoit l'ordre de livrer un Arabe et se trouve ainsi devant un difficile choix moral, mais là aussi le récit se mesure à l'intransigeante nature, à « ces plateaux calcinés mois après mois »⁵³, à la neige qui vient de tomber,

48 Albert Camus, *Théâtre, romans, récits*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 2039.

49 Albert Camus, *Les muets, L'exil et le royaume*, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1972 [1957], p. 65. Désormais, nous renverrons à cette œuvre sous le sigle « ER » tout en indiquant le titre entier de la nouvelle dont provient la citation. Les sigles précèdent, sans autre indication, le chiffre renvoyant à la page de la citation.

50 *Les muets*, ER, 62.

51 *Les muets*, ER, 62.

52 *Les muets*, ER, 77.

53 *Les muets*, ER, 83.

bref, à ce « pays cruel » que pourtant il aime. Car cette terre rude constitue la sagesse et la sensibilité de Daru, son cœur et son âme. C'est pourquoi l'humanisme de Daru, comme celui de Camus (on a souvent noté la similitude des deux noms), n'est pas véritablement celui des hommes. Son geste d'humanité lui est strictement enseigné par la nature inhumaine de son pays : « Le pays était ainsi, cruel à vivre [...] Mais Daru y était né. Partout ailleurs, il se sentait exilé »⁵⁴. En contemplant à la fin du récit les images du ciel, de la terre et de la mer absente, il comprendra l'immense solitude de cet humanisme, inhumain, mais le seul qui vaille : « Daru regardait le ciel, le plateau et, au-delà, les terres invisibles qui s'étendaient jusqu'à la mer. Dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé, il était seul »⁵⁵.

Quant à l'allégorique *Jonas*, la cinquième nouvelle, on y constate en revanche un apparent oubli des éléments. Jonas, l'artiste-peindre, est si mondain, si sollicité par ses admirateurs qu'il n'a pas le temps de vivre le monde, bientôt non plus de le peindre. Pourtant, s'il y a un élément qui se manifeste dans cette nouvelle, c'est l'air. Jonas, en crise, va se mettre à peindre des ciels, et lorsque, à la fin, il fuit enfin le monde artificiel et hypocrite pour se cacher dans une soupenne qu'il a fait construire sous le toit de son appartement, il va en réalité se mettre à l'écoute du vrai monde, jusqu'à ce que l'air vibrant des sons le reconduise à ceux qu'il aime : « il écoutait son propre cœur [...] Il entendait les grognements de ses enfants, des bruits d'eau, les tintements de la vaisselle. Louise parlait. Les grandes vitres vibraient au passage d'un camion. Le monde était encore là, jeune et adorable : Jonas écoutait la belle rumeur que font les hommes »⁵⁶.

Dans la dernière nouvelle, *La pierre qui pousse*, l'eau revient avec force. Le récit pour ainsi dire trempe dans l'eau, avant même de devenir l'histoire d'Arrast. Dans une longue séquence d'ouverture de huit pages, l'eau fait son travail, apparaissant sous d'innombrables formes, d'abord se mariant à la terre (« la piste [...] boueuse ») et à l'air (« léger brouillard ») pour ensuite osciller entre l'image centrale du « fleuve » et des ornements aquatiques autour de lui, si bien que l'espace se comble d'eau. On note ici à quel point Camus sait

54 *L'hôte*, ER, 83.

55 *L'hôte*, ER, 99.

56 *Jonas ou l'artiste au travail*, ER, 138–139.

fabriquer ce que Bachelard dans *L'eau et les rêves* appelle des « eaux composées », puisque tout en favorisant l'eau, il aime à jouer avec ses combinaisons avec les autres éléments. De là, peut-être, tant de brumes chez Camus, car la brume, selon Bachelard, c'est « l'union de l'air et de l'eau »⁵⁷.

Or, toutes ces images de l'eau, qui ne font que se renforcer en s'alliant à celles de la nuit, vont continuer à couler au rythme du fleuve le long du récit pour tisser ainsi l'histoire d'Arrast, ingénieur français qui s'est rendu dans un village brésilien pour construire une digue destinée à empêcher l'inondation périodique des bas quartiers pauvres, et qui nouera une amitié profonde avec les indigènes noirs. Ainsi, à la fin, c'est l'eau qui va dire son bonheur, un bonheur d'ailleurs là aussi solitaire : « Seule, la rumeur du fleuve montait jusqu'à eux à travers l'air lourd. D'Arrast, debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux »⁵⁸.

En effet, il y a dans cette dernière nouvelle plus de trois cents allusions à l'eau, aux images de l'eau, et si nous avons pu faire cette brève caractérisation « grossière » de l'impact sur le déroulement narratif d'une parole des éléments dans les six nouvelles – l'eau profonde de *La femme adultère*, le soleil et le feu du *Renégat*, l'eau mélancolique des *Muets*, le ciel et l'air de *Jonas*, la terre, le minéral et, là aussi, l'eau durcie de la neige dans *L'hôte*, et, enfin, l'eau fraternelle de *La pierre qui pousse* – c'est que, à un niveau encore plus formel et moins allégorique de l'écriture, ces textes fourmillent d'images matérielles. La narration s'appuie sur un tel fourmillement d'images matérielles, et surtout aquatiques, qui ne servent pas directement à symboliser un état d'âme, mais qui par leur seule présence renforcent la puissance d'un élément. Dans *Les muets*, pour donner un seul exemple, il est ainsi question de « rues humides »⁵⁹, d'un « toit de tôle ondulée »⁶⁰, de « pavés encore mouillés de l'humidité nocturne »⁶¹, de même qu'une simple « douche »⁶² se transforme en une

57 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris : Livre de poche, 1994 [1942], p. 111.

58 *La pierre qui pousse*, ER, 185.

59 *La pierre qui pousse*, ER, 66.

60 *Les muets*, ER, 66.

61 *Les muets*, ER, 61.

62 *Les muets*, ER, 78.

« pluie d'eau »⁶³.

3. Vers une pensée de l'eau

Cet usage de la nature, saisie au niveau des éléments matériels, va d'une certaine manière en deçà de la nature représentable. Si la prose de Camus se fait poème, c'est peut-être que la nature véhiculée par cette prose se fait matière. Autrement dit, si la nature est disloquée ici, ce serait pour redescendre vers sa réalité opaque de matière. C'est en ce sens que l'écriture de Camus nous semble faire écho à la pensée de Gaston Bachelard, car Bachelard, précisément, s'intéresse à « l'imagination matérielle » qui, selon lui, est une « faculté de former des images qui dépassent la réalité »⁶⁴.

Pour résumer trop brièvement les thèses de Bachelard, il faudrait rappeler que l'essentiel de l'œuvre d'art, voire l'œuvre poétique, se joue sur le plan matériel. Car outre les images de la forme, pour ainsi dire les belles formes qui séduisent à la superficie de l'œuvre, il y a des images de la matière. Ces images opèrent à un niveau plus profond, voire ontologique, puisqu'elles saisissent l'homme dans son « intimité substantielle »⁶⁵. Bachelard parle aussi du « germe de l'être »⁶⁶ pour désigner cette « complexité première »⁶⁷, voire primitive que « montrent » sans intermédiaires les images matérielles. On comprend, du même coup, que l'instance intellectuelle susceptible de saisir cette réalité dépassant non seulement la réalité empirique, mais aussi la réalité esthétique, n'est pas celle de la raison, ni d'ailleurs celle de l'imagination des formes artistiques, mais celle du rêve.

Ce rapprochement avec Bachelard est d'autant plus tentant que Bachelard a traité spécifiquement des images matérielles selon leur appartenance à l'un des quatre éléments, donc aussi des images substantielles de l'eau. Car, répétons-le, c'est l'eau qui nous semble permettre l'unité de la nature disloquée dans la prose lyrique de Camus. Il est vrai que l'on a rapproché Camus des images du soleil,

63 *Les muets*, ER, 77.

64 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 25.

65 *Ibid.*, p. 8.

66 *Ibid.*, p. 8.

67 *Ibid.*, p. 14.

de la terre méditerranéenne ensoleillée jusqu'à l'appeler « frère de soleil »⁶⁸, mais à regarder ses textes au plus près, on constate que l'eau apparaît comme une sorte d'« immanence grise ». Le plus souvent, tous les éléments entrent en jeu, voire en lutte, mais pour aboutir, subrepticement, délicatement ou subtilement, à l'eau. Dans les *Noces à Tipasa*, véritable manifeste de l'union des éléments, le tout premier passage de l'essai s'ouvre sur l'image du soleil divin (« [a]u printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil ... »), pour finir aussitôt, au cours d'une arabesque qui intègre tous les éléments, par rimer avec l'eau en s'arrêtant à la mer (« [à] peine, au fond du paysage, puis-je voir la masse noire du Chenoua qui prend racine dans les collines autour du village, et s'ébranle d'un rythme sûr et pesant pour aller s'accroupir dans la mer »⁶⁹).

Même dans les nouvelles de *L'exil et le royaume* où l'eau est absente ou en retrait, comme dans *Le renégat* et *Jonas*, on se demande si cette négation de l'eau ne fait pas le malheur des protagonistes qui ne parviennent pas à entrer en contact avec l'être liquide en eux-mêmes. Même si le missionnaire pleure et transpire, la couche humide de sueur et de larmes ne peut le protéger de l'action violente du soleil. Quant à *La femme adultère*, tous les éléments coopèrent : le début est marqué par l'image du vent et de la terre, ce « vent sableux »⁷⁰ qui va souffler tout le long du récit, pousser Janine à tendre « l'oreille à un appel [...] tout proche »⁷¹, à se jeter « dans la nuit »⁷² pour y trouver l'eau dans le désert. Ajoutons, en y insistant encore une fois, que même *La chute*, roman qui plutôt évite la nature au bénéfice de l'urbain, se construit sur une toile de fond parsemée d'images aqueuses.

S'il y a ainsi dans l'œuvre de Camus une courbe invisible qui mène à l'eau, c'est peut-être dû au fait que ce soit l'eau qui lie et transforme. Elle est, par excellence selon Bachelard, « l'élément transitoire. [...] la métamorphose ontologique essentielle entre le

68 Voir ainsi le titre de l'ouvrage biographique d'Emmanuel Roblès : *Camus, frère de soleil*, Paris : Editions du Seuil, Paris, 1995.

69 « *Noces à Tipasa* », N, 11.

70 *La femme adultère*, ER, 11.

71 *La femme adultère*, ER, 31

72 *La femme adultère*, ER, 32.

feu et la terre »⁷³. Elle est un « élément plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes »⁷⁴. Ne pourrait-on pas dire de Janine qu'elle coïncide, en se vouant à l'eau, avec cet « être en vertige » que Bachelard décrit comme celui qui « meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule »⁷⁵ ? De toute façon, dans l'étrange expérience solitaire de Janine, en pleine nuit sur la terrasse du fort, d'où l'étendue illimitée du désert se donne à voir, la nuit et les étoiles vont s'unir à des images de l'eau, commencer à couler pour que Janine enfin se « réuniss[e] à son être le plus profond »⁷⁶.

Ainsi, littéralement, Janine se comble d'eau: « il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus [...] Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements »⁷⁷. L'impact de l'eau de la nuit serait d'ailleurs d'autant plus puissant que la nuit, selon Bachelard, « entre dans la matière des choses », pour devenir, non pas allégorique, mais « la Nuit [...] de la Nuit », « la matière nocturne » qui s'offre à l'imagination matérielle.⁷⁸ Justement, on dirait que Janine absorbe la nuit par ce qu'il y a d'hydrique en elle.

De cette rencontre entre l'eau de la nuit et son être, Janine tire une double leçon. D'une part, elle se rend compte de la vanité de la vie qu'elle a menée jusqu'à présent : « Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement sans but »⁷⁹. D'autre part, elle reçoit humblement la parole de l'eau, en elle et en dehors d'elle, pour comprendre, en donnant aux images de l'eau son adhésion irraisonnée, qu'il s'agit là de son destin. En effet, selon Bachelard, l'imagination matérielle de l'eau touche à un type de

73 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 13.

74 *Ibid.*, p. 12.

75 *Ibid.*, 13.

76 *La femme adultère*, ER, 33.

77 *La femme adultère*, ER, 33–34.

78 Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 18.

79 *La femme adultère*, ER, 33.

destin, à « un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être »⁸⁰. Aussi dit-il que « déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule »⁸¹. D'où, également, le thème de la mort qui rôde dans tout texte signé Camus.

Ici comme dans les premiers essais tout se passe comme si les images matérielles roulaient sur le texte comme des vagues, s'intégraient à lui, jusqu'à l'effacement de ce qui est en train de se dire, mais, du même coup, pour donner lieu à une autre parole limpide, elle de l'eau. Dès que l'écriture de Camus entre en rapport direct, en-deçà de la représentation formelle, avec les sources matérielles élémentaires, la nature se défait et se refait en retentissant d'échos ontologiques. On dirait précisément dans le langage des philosophes que l'ontique et l'ontologique se font indiscernables dans les germes d'une imagination qui a su condenser les matières élémentaires. La nature, c'est ce qui fait bloc, se soustrait à la volonté de l'homme et, en ce sens, elle est inhumaine, irréductible, mais pour être délivré – Janine, précisément « voulait être délivrée »⁸² – l'homme devra passer par elle, se rendre à elle, s'exiler des autres pour subir sa douloureuse leçon. De toute manière, les personnages de Camus, surtout ceux qui sont sensibles à l'eau, semblent en faire l'expérience.

80 Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 13.

81 *Ibid.*

82 *La femme adultère*, ER, 31.

ABSTRACT

Water Images – Towards a Bachelardian Reading of Albert Camus

Despite a sober and “economic” prose, the entire oeuvre of Albert Camus is surprisingly full of images of nature, be it memories of the Mediterranean sun and soil or experiences of man’s bodily fusion with nature. This article aims to question the signification of these nature descriptions in Camus by opting for an “elementary” approach, which is more attached to “material imagination” than to symbolical and allegorical interpretations. Rather, the descriptions of nature in Camus’ philosophical essays as well as in his narratives seem to go beyond representation, in so far as they speak a more “elementary” language, the language of the four elements: earth, water, air, fire. Unlike the prevalent picture of Camus as a poet of the sun, a closer reading points to the predominance of the element of water. Accordingly, the French philosopher Gaston Bachelard is consulted in order to demonstrate how the representation of nature in Camus is dissolved or deconstructed into a kind of poetics of elements where water is the aesthetic secret horizon.

ÚTDRÁTTUR

Myndir vatnsins – tilraun til lesturs á Camus í anda Bachelard

Þrátt lágstemmdan og „knappan“ stíl er furðulega mikið af náttúru-myndum í öllu höfundarverki Alberts Camus, hvort sem það eru minningar um sólina og jarðveginn við Miðjarðarhafið eða reynsluna af samruna mannlíkamans við náttúruna. Í þessari grein er spurt um þýðingu þessara náttúrulýsinga hjá Camus með því að velja „einfalda“ nálgun sem tengist fremur „efnislegri ímyndun“ en táknrænni og táknsögulegri túlkun. Náttúrulýsingar í heimspeki-ritgerðum Camus sem og í frásögnum hans virðast ganga lengra en að setja fram lýsingu, að svo miklu leyti sem tungumálið á þeim er „einfaldara“, það er tungumál frumefnanna fjögurra: jarðar, vatns, lofts og elds. Ólíkt viðteknum hugmyndum um Camus sem skáld sólarinnar bendir nánari lestur til þess að vatn yfirgnæfi önnur frumefni. Í samæmi við það er leitað í smiðju franska heimspek-

ingsins Gaston Bachelard til að sýna fram á hvernig framsetning náttúrunnar hjá Camus er leyst upp eða afbyggð í nokkurs konar skáldskaparfræði frumefna þar sem vatn er hinn leyndi sjóndeildarhringur fegurðarinnar.