Albert Camus entre immédiateté et Histoire

Olivier Salazar-Ferrer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/8641>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2017

Pagination : 175-187

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Olivier Salazar-Ferrer, « Albert Camus entre immédiateté et Histoire », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 94 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2017, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/8641>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Albert Camus entre immédiateté et Histoire

Olivier Salazar-Ferrer

Pour Elsa Grasso

Et ouvertement je vouai mon cœur à la terre
grave et souffrante, et souvent, dans la nuit
sacrée, je lui promis de l'aimer fidèlement jusqu'à
la mort, sans peur, avec son lourd fardeau de
fatalité, et de ne mépriser aucune de ses énigmes.
Ainsi je me liai à elle d'un lien mortel...¹
Hölderlin, *La mort d'Empédocle*.

- 1 Pour celui qui déclarait : « Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde »², les paysages de la Méditerranée, entendons surtout les paysages élus de l'Algérie, de l'Italie et de la Grèce, ont le pouvoir de nous libérer de toute transcendance, qu'elle soit celle de la mémoire, de l'histoire ou de l'eschatologie chrétienne. Je voudrais suivre ce motif comme une basse continue pour comprendre sa fonction régulatrice aussi bien dans les essais solaires que dans *L'homme révolté* et les *Carnets*, pour questionner l'articulation de la contemplation et de l'action face à la dépossession du présent engendrée par les idéologies totalitaires. Je suivrai le fil d'Ariane des méditations italiennes pour comprendre cet impératif d'immanence et interroger son actualité dans notre monde contemporain.

Retrouver le cœur battant du monde

- 2 Chez Camus, comme chez Paul Valéry, la mer est une source d'immanence amoureuse :
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 lèvres³.

- 3 Pour le narrateur du *Vent à Djémila*, une extase matérielle pour ainsi dire libère le sujet de son identité pour la fondre dans les forces élémentaires de la nature perçue comme un grand vivant, faisant écho aux thèmes panthéistes du *Serpent d'étoiles* (1933) de Jean Giono ou même à la fusion amoureuse avec la nature dans *La naissance du jour* (1927) de Colette :

Comme le galet verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battements de mon sang et les grands coups de ce cœur partout présent de la nature⁴.

- 4 Dans « Le Vent à Djémila », le narrateur s'identifie au vent qui règne sur l'espace d'un paysage grandiose et déserté :

À peine en moi ce battement d'ailes qui affleure, cette vie qui se plaint, cette faible révolte de l'esprit. Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublié, 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 pales autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde⁵.

- 5 Dans cette page, il y a toute une méditation sur les variations intentionnelles de la conscience aptes à nous mettre en présence du « cœur battant du monde »⁶ qui ont été analysées par Jean-Pierre Mourey dans son ouvrage *Le vif de la sensation*⁷. La centralité du « je » phénoménologique qui organise la conscience perceptive fait place à une décentration du moi. Dans *Retour à Tipasa* (1954), l'extase, face à la montagne de Chenoua et à la baie, contemplant le paysage à partir du forum romain jonché d'olives, se répète intacte avec ses caractères apolliniens⁸ : transparence, évidence, plénitude, mesure et clairvoyance⁹. Il faudrait y ajouter l'amplitude des perspectives aériennes et une distanciation traduites en métaphores musicales, comme lorsque Camus embrassait d'un regard la ville de Florence à partir du jardin Boboli dans le texte intitulé « Le Désert », alimenté par les notes des *Carnets* qui relatent le voyage de septembre 1937 en Italie. Le paysage italien se révèle polyphonique, avec une orchestration des masses visuelles constituées par les collines, perçues à travers les nuages et les rangées successives des oliviers et des cyprès qui se meuvent selon des harmoniques, « dans la grande respiration du monde »¹⁰.

- 6 Ce manifeste de l'immanence transcende le sens géographique lui-même puisqu'il signifie un retour ontologique à la véritable terre, pour laquelle le *nostos algos*, la douleur du [non] retour, agit comme une puissance de restitution de l'être à laquelle l'Algérie, le « pays natal », va offrir une sorte d'exemplarité métaphysique. La véritable « patrie de l'âme » plotinienne que le jeune Camus a rencontrée en rédigeant son diplôme de maîtrise en 1935, sous le titre *Entre Plotin et Saint-Augustin*, n'en devient pas moins un vrai lieu, une terre à laquelle il s'agira de rester fidèle : « cette union que souhaitait Plotin, quoi d'étrange de la retrouver sur la terre ? L'unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer »¹¹.

- 7 Mais l'immanence du vrai lieu se révèle également dans sa vulnérabilité : « Il est bien connu, écrit Camus, que la patrie [de l'âme] se reconnaît toujours au moment de la perdre »¹². Ce danger est au cœur du sentiment tragique de la plénitude chez Camus : « J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal », écrira-t-il encore dans « La mer au plus près »¹³. Cette fête sensuelle reçue sur le mode de l'unité plotinienne, contre toute dévalorisation gnostique ou platonicienne de l'empirie, ne se réalise que dans un désespoir sur lequel les mythes, les littératures et les religions glissent sans recours possible. D'autre part, la patrie de l'immanence

nourrit la première révolte, dans la violente inhumanité du silence de Dieu, ce que Camus désigne par le terme de « désert ». Alors que le désert, au sens théologique, c'est le lieu par excellence de la manifestation divine dans la pratique de l'ascèse, il devient chez Camus le lieu de l'absence divine. La « volonté du désert » évoquée par Nietzsche dans *La généalogie de la morale*¹⁴, demeurait une forme de solitude et d'anonymat propre aux grands esprits féconds et inventifs. Camus prolonge cette conception en renversant (comme Nietzsche) le sens de son ascèse : pauvreté, nudité, ascèse dévoilent la richesse de l'immanence au lieu de préparer à l'accès à une transcendance divine.

- 8 En quoi, Camus s'inscrit bien, comme le jeune Le Clézio dans *L'extase matérielle*, dans une révolte nietzschéenne contre les arrières-mondes, convaincu que dans ce tragique par effondrement réside la possibilité de rejoindre la vie créatrice. Dans un entretien récent, Le Clézio a souligné l'importance qu'avait eue sur son œuvre la lecture de l'essai de Camus consacré à Plotin et Saint-Augustin¹⁵. De fait, chez Camus, la méditation sur la mort ne renvoie jamais à une transcendance, mais à une valorisation de la finitude. Les réflexions contenues dans « L'été à Alger » rejoignent la déclaration de Nietzsche à Naples : « Je suis heureux de voir que les hommes se refusent absolument à vouloir penser à la mort ; je serais heureux de contribuer à leur rendre l'idée de la vie encore mille fois plus digne d'être pensée »¹⁶.

Vers une pauvreté royale

- 9 Revenons aux jardins Boboli à Florence évoqués dans *Le désert*, situés derrière le palais Pitti, résidence des Médicis, qui datent du XVI^e siècle et qui s'étendent entre la *Porta Romana* et le *Forte Belvedere*. La révélation qui s'y produit est un peu l'équivalent inversé de la vision de Saint-Augustin au port d'Ostie, relatée au livre IX des *Confessions*, lorsque la contemplation du philosophe, qui se trouve aux côtés de sa mère Monique, s'élance vers « celui qui est ». Face aux jardins du port qui s'étendent en terrasses successives, Augustin évoque une fontaine spirituelle assimilée à la vie créatrice et divine, mais n'en dévalue pas moins « la plus vive joie des sens dans le plus vif éclat des splendeurs corporelles » qui ne mérite « même pas un nom » face à l'être divin et immuable¹⁷.
- 10 Au contraire, dans les jardins Boboli, le jeune Camus avoue qu'il n'a jamais senti, si avant, à la fois son « détachement » de lui-même et sa « présence au monde »¹⁸. Le paysage des collines rythmé par les cyprès se décline musicalement dans la lumière argentée, avec un dynamisme propre à l'air, à la lumière, aux masses du paysage aux mouvements des nuages. Le narrateur occupe lui aussi une position surplombante, sur une terrasse qui découvre le Monte Oliveto et les hauteurs de la ville. La contemplation camusienne, si elle implique elle aussi une annihilation du moi (« Il [le monde] me nie sans colère »), contrairement à la vision augustinienne des jardins d'Ostie, n'ouvre sur aucune transcendance divine. Ce que le narrateur exprime par une phrase coupante : « Le monde est beau, et hors de lui, point de salut »¹⁹.
- 11 Déjà dans « Noces à Tipasa », joie, amour, fusion traduits dans les métaphores du souffle, du baiser et de l'étreinte (« lèvres à lèvres ») définissaient des noces exprimées dans le langage de la fusion plotinienne. Le narrateur y retrouve une « patrie de l'âme »²⁰ conquise par une véritable ascèse plotinienne inversée, une discipline de désappropriation, non pas platonicienne, mais plus proche de l'ascèse des cyniques puisqu'elle ne prépare pas l'accès à une transcendance, mais à une appréhension du monde lui-même. Dans *L'envers et l'endroit*, Camus retourne le sens du précepte

évangélique en déclarant : « À cette heure, mon royaume est de ce monde ». Cette contemplation ascétique est une jouissance au monde et non une jouissance de soi, ce en quoi elle s'éloigne de l'hédonisme narcissique des *Nourritures terrestres* (1897) de Gide mais également du culte du moi barrésien centré sur lui-même qui évolue rapidement vers un moi national issu du romantisme allemand²¹.

- 12 En réalité, cette hiérogamie hésiodique entre le ciel et la terre, entre les dieux et les hommes, dont Hölderlin avait rêvé, comme l'avait souligné avec justesse Jean François Mattéi²², est perpétuellement menacée par l'étrangeté et l'indifférence du monde. Le paysage lui-même révèle rapidement son inhumanité, particulièrement en Toscane où « des paysages si purs sont desséchants pour l'âme et leur beauté insupportable »²³. Comme chez Bonnefoy, la contemplation engendre un sens aigu de la finitude : « l'oubli des soi-même puisé dans l'ardeur de cette première Italie »²⁴ est d'abord voué à sa fugacité : « Dans ces évangiles de pierre et d'eau, il est dit que rien ne ressuscite »²⁵.
- 13 Il s'agit cependant de consentir à cet instant charnel et à sa plénitude menacée. C'est là une différence décisive avec le texte d'Augustin. Qu'il s'agisse de commenter « la douleur aux dents serrées de Marie » sur la fresque de Giotto dans la chapelle des Scrovegni à Padoue ou les corps de Piero Della Francesca, nous voyons s'effectuer un réinvestissement du regard dans l'immanence et la finitude, analogue à celui qu'Yves Bonnefoy pourra effectuer dans son essai « Les Tombeaux de Ravenne » (1953).
- 14 De fait, la jouissance ne présuppose pas forcément la possession. Approcher la plénitude du monde présuppose donc toujours une discipline de non-appropriation, une pauvreté essentielle. « Consentir au monde et en jouir – mais seulement dans le dénuement », note-t-il dans les *Carnets* le 8 septembre 1937. À ces moments, la subjectivité sans histoire témoigne de son amour et de son admiration dans l'oubli d'elle-même, la temporalité semble s'être immobilisée dans la jeunesse du monde et le vrai lieu se déploie simplement, en révélant à la sensibilité sa pure transparence. Il y a dans la dissolution du moi (ou sa suspension) une critique du moi comme source de frivolité avec une inflexibilité presque pascalienne, mais cet oubli est indissociable, paradoxalement, d'une jouissance sensuelle du monde : « il n'est sensible qu'à ceux qui sont capables de ne jamais tromper leur soif ». Cet impératif qui continue à hanter les *Carnets* des années 1950-1959 représente une ascèse chrétienne inversée car elle rapproche du monde et non de Dieu. Elle est une affirmation nietzschéenne, un grand « oui » au monde contre la dépréciation ascétique judéo-chrétienne et son nihilisme réactif. « Florence !, un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement »²⁶.
- 15 En un sens, il est frappant de constater que Camus, qui prolonge de nombreux thèmes italiens traités par Jean Grenier comme l'a souligné de façon convaincante Toby Garfitt²⁷, réitère également les grandes expériences italiennes que Nietzsche avait faites à Sorrente, à Naples, à Gênes ou à Rapallo. Le lecteur qui lit « Le désert », texte issu des carnets de voyage en Italie en septembre 1937, ne peut rester insensible au dialogue secret qui s'instaure entre la troisième dissertation de *La généalogie de la morale* : « Quel est le sens de l'idéal ascétique ? » et la méditation italienne de Camus. Libéré des déréalisations temporelles de « tous les plus tard du monde »²⁸, il s'agit de se réapproprier un poids d'immanence advenu dans une passivité : « Être entier dans cette passion passive et le reste ne m'appartient plus », écrit Camus (63). Ce sont des instants de réconciliation totale qui impliquent à la fois un consentement à la finitude née de la conscience de la vulnérabilité de cette beauté, et d'une juste mesure dont la

pensée de midi conceptualise les impératifs éthiques dans *L'homme révolté*. En effet, Camus évitera de la transformer en une expérience solipsiste. Ces liens avec un lieu constituent une reconnaissance à travers laquelle, dès *L'été à Alger*, s'impose un impératif de partage soutenu grâce à « l'amour pour quelques hommes »²⁹. En feuilletant les carnets, j'ai retrouvé avec émotion cette figure du retour dans les carnets du voyage en Italie de 1955. Nous sommes sur la route qui relie Monte San Savino à Sienne en serpentant au milieu des oliviers, délivrant les paysages lumineux et austères de la Toscane. Camus avait écrit :

Quand je serai vieux, je voudrais qu'il me soit donné de revenir sur cette route de Sienne que rien n'égale au monde, et d'y mourir dans un fossé, entouré de la seule bonté de ces Italiens que j'aime³⁰.

Refuser les arrière-mondes

- 16 Déjà, face aux ruines romaines de Tipasa, le texte subvertissait les codifications romantiques de la conscience mélancolique des ruines. Prenons l'exemple de Lamartine évoquant Rome dans *Les nouvelles méditations poétiques*. La totalité éclatée : ruines, traces, signes d'ombres, creux et effondrements du visible constituent un espace de la conscience imaginante où elle trouve sa jouissance et ses vertiges. Déclin, mort, décadence oriente la sensibilité vers une extinction. À Djémila, au contraire, la violence du présent écrase l'histoire et triomphe sur la mélancolie, avec une amertume, une lucidité et un doute chargés d'ironie vis-à-vis de la grandeur historique des conquérants romains qui ont marqué ce pays « avec leur civilisation de sous-officiers » et qui se faisaient une « idée basse et ridicule de la grandeur »³¹.
- 17 Si nous considérons la perception du vent, il est intéressant de constater qu'il joue des fonctions phénoménologiques opposées. Chez Lamartine, le vent matérialise le « torrent des années » qui roule « sous ces arceaux ses vagues déchaînées... »³². Il rend sensible une histoire écrasante pour la conscience imaginante, alors que chez Camus la force du vent annihile le moi par ses forces agissantes et inhumaines en confirmant durement son existence. Bref, il est hors de question de s'égarer dans une rêverie sur l'histoire. Il s'agit de créer des « morts conscientes », et non des morts « imaginantes ». Cette immédiateté qui refuse les arrière-mondes se donne aussi dans la contemporanéité absolue des odeurs et des couleurs, comme chez Cézanne, dans cet « immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu »³³, qui trouve ses métaphores dans la contemporanéité sans concept du son (« la tête retentissante des cymbales du soleil... »)³⁴. Ces sensations participent d'une provisoire présence, et non d'un seuil, car Camus le redira sans cesse : la mort est pour lui « une porte fermée »³⁵.
- 18 Dans les senteurs des plantes aromatiques, la fenêtre de la basilique Sainte-Salsa nous apparaît trouée par la violence du paysage de la mer ; c'est la réponse des pierres à une transcendance chrétienne impossible. Libéré de tout espoir religieux, le narrateur de la fin de *L'été à Alger* salue la « patrie de l'âme » qui est celle de l'immanence, par laquelle « devient sensible la parenté du monde ». Il reviendra plus tard sur cette révolte vis-à-vis de l'espoir religieux, ce qu'il dénonce comme une résignation : « Le monde est beau, et hors de lui, point de salut »³⁶. Le même refus traverse *Le mythe de Sisyphe*. Ce mouvement vers le contemporain, ce consentement à la terre, se redoublera dans *L'homme révolté* pour fonder une communauté idéale d'action sur un acte individuel de

révolte, appuyée sur un nominalisme individualiste fondamentalement opposé aux idéaux totalitaires des idéologies.

Les modes d'immanence de la peinture

- 19 Une autre « stratégie d'immanence » apparaît dans les analyses que Camus nous offre de la peinture italienne. « Le désert » s'ouvre par cette déclaration inaugurale : « Vivre, bien sûr, c'est un peu le contraire d'exprimer ». Dans les tableaux des peintres toscans, de Giotto, Piero Della Francesca et de Cimabue, qu'il appelle « les romanciers du corps », Camus va invalider, paradoxalement, la sémantique de la résurrection de l'eschatologie chrétienne, en rapportant les œuvres à un mode de contemporanéité qui immobilise un instant des corps dans leur affectivité³⁷.
- 20 En ces représentations, en effet, l'amour de vivre, la haine, l'amour, les larmes et la joie se rencontrent et se reconnaissent immédiatement comme autant de modes de présence au monde. Par ce geste de référentialité profane, Camus rapporte le sens de l'œuvre picturale à l'affectivité créatrice du peintre et à ses modèles vivants, qu'il retrouve en train d'arpenter les rues de Florence. Cette représentation du corps souffrant bloque en quelque sorte le représenté dans un présent sans espoir :
- C'est à cette chair que les Toscans s'arrêtent et non pas à son destin. Il n'y a pas de peintures prophétiques. Et ce n'est pas dans les musées qu'il faut chercher des raisons d'espérer³⁸.
- 21 C'est en ce sens que le tableau devient sous l'œil du jeune Camus un lieu d'inscription désespérée. Ainsi, commentant le tableau *La flagellation* de Piero Della Francesca³⁹, Camus, à la suite des commentaires de Malraux publiés dans « Psychologie des Renaissances », dans la revue *Verve* au printemps 1938, souligne l'impassibilité du visage du Christ et du bourreau. En réalité, dans ce cas précis, il s'agit davantage de hiératisme et d'absence d'émotion dans le graphisme qu'aux visages (on ne voit pas le visage du bourreau en train de fouetter le Christ qui tourne le dos au spectateur dans *La flagellation*). C'est presque l'indifférence de Meursault qui surgit chez ces deux personnages, le Christ et le bourreau, que tout oppose cependant. Il est vrai que l'œuvre originale de Piero della Francesca insère un moment de la passion dans un contexte politique qui a fait l'objet de nombreux débats chez les historiens de l'art⁴⁰. Même si elle est orientée vers la résurrection, cette scène nous invite à saisir la passion dans une actualisation historique et politique, c'est-à-dire dans une contemporanéité. Indifférent à la sémiotique politique de l'œuvre, Camus offre une herméneutique existentielle du tableau qui révèle des personnages insensibles et désespérés. Leur impassibilité est spécifique à ce que Camus appelle, avant Sartre, « l'enfer », lieu d'un éternel présent sans espoir. Yves Bonnefoy dans sa *Stratégie de l'énigme* (2006) se demande si *La flagellation* ne peut pas « accueillir ici, dans une architecture faite musique, le plein midi d'un divin médiatisé par l'Intelligible ».
- 22 L'indifférence du Christ, pour Bonnefoy, appartient d'une stratégie qui suspend le décryptage sémiologique de l'image pour faire valoir « l'apparence sensible qui remonte dans les figures »⁴¹. La perception camusienne de *La flagellation* appartient bien à « une contre-culture » inhérente à l'intention de sens du peintre, exactement comme Bonnefoy qui l'interprète comme signifiant une valorisation du lieu architectural réel à construire aux dépens des ambitions militaires des croisades. D'autre part, il suggère subtilement qu'au-delà des codifications idéologiques religieuses, par exemple du

péché originel, existe « un universel » capable de les transcender. De la sorte, les deux commentaires se rejoignent de façon frappante : « C'est l'expérience du lieu, de la valeur du lieu pour l'être existant, de l'irremplaçable valeur de l'ici où vivre, qui a été dans cet extraordinaire tableau la source d'inspiration... »⁴².

- 23 La déambulation de Camus dans le cloître des morts à la Santissima Annunziata à Florence, avec sa « révolte » contre les inscriptions des tombeaux chargées de fausses espérances d'immortalité, est rejointe par la méditation des *Tombeaux de Ravenne* dénonçant l'éternité illusoire du concept dans une révolte anti-platonicienne. Ces deux méditations partagent le même désir de reconnaissance de la finitude. « La finitude en nous, cette obligation au lieu, se retrempe en soi, et s'affirme. L'énigme se fait mystère »⁴³. Ici et là, le souci de la terre est vécu comme un souci du retour à l'immanence. C'est bien « les mythes stériles », c'est-à-dire le *motos* religieux qui suscite la révolte du narrateur camusien dans le cloître des morts : « Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. Il y a là une liberté », écrit-il. C'est qu'il ne s'agit pas d'évaporer en esthétique une expérience fondamentale : « Je n'éprouve pas le besoin d'en faire une œuvre d'art », écrit-il paradoxalement dans *Noces* en élaborant ce texte, comme si le langage était transparent à sa propre immédiateté vécue.

- 24 Alors que Bonnefoy conçoit l'image poétique comme une « impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation »⁴⁴, pour Camus, l'investissement affectif inhérent au geste du peintre se concentre dans « cette matière magnifique et futile que l'on appelle le présent » de la peinture⁴⁵. Des *Tombeaux de Ravenne* (1953) à *L'arrière-pays* (1971), les méditations de Bonnefoy sur la peinture italienne, par exemple sur Piero della Francesca dans *Un rêve fait à Mantoue* (1967) note déjà « un ultime élément de dénégation de l'idée » chez le peintre. Dans *Les tombeaux de Ravenne*, c'est le constat qu'il y a un antagonisme entre la présence et le concept qui a pour enjeu l'acceptation ou la dénégation de la finitude. De même, Camus n'est pas éloigné d'une subversion nietzschéenne du sens de la peinture, assumée avec provocation au nom d'une poésie plus haute :

la flamme noire que de Cimabue à Francesca les peintres italiens ont élevée parmi les paysages toscans contre la protestation lucide de l'homme jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière lui parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas⁴⁶.

- 25 Ce refus du détournement par les arrière-mondes, nous le retrouvons encore parmi les tombes du cloître des morts de Santissima Annunziata à Florence, dont les inscriptions palissent face à l'affirmation insolente de la vie de quelques enfants qui jouent sur les tombes et des femmes qui y viennent « les seins libres dans des robes légères et les lèvres humides »⁴⁷. « On y apprend du moins à ne compter sur rien et à considérer le présent comme la seule vérité qui nous soit donnée "par surcroît" »⁴⁸. Il y reviendra dans le chapitre « Révolte et art » de *L'homme révolté*, constatant l'exil des hommes qui fuient dans un art illusoire l'imperfection du monde et ne savent pas « être au monde », sauf au moment fugitif de la mort. Contre cette déréalisation, il appellera un art capable de contester, d'être en dissidence, mais qui ne se dérobe pas pour autant aux impératifs éthiques du réel. Entre immédiateté et histoire, il existe une leçon italienne chez Camus par laquelle s'impose « une double vérité du corps et de l'instant »⁴⁹, analogue à *La leçon de la Sainte-Victoire* (1980) chez Peter Hanke, qui convoque dans son récit la charge d'immanence des tableaux de Cézanne, conjuguant la célébration du monde avec la recherche d'une nouvelle matérialité des phrases, comme le rappelle Jean Pierre Mourey dans son ouvrage *Le vif de la sensation*. Comment présentifier le choc sensitif qui affecte le sujet ? », se demande Jean-Pierre Mourey⁵⁰. Pour que la brillance

et le poids du monde redeviennent une évidence, il faut un désengagement, un désœuvrement à l'égard des dimensions langagière, fonctionnelle, idéologique et symbolique.

Les pièges de l'histoire

- 26 Le détour par l'histoire effectué par *L'homme révolté* ne trahira pas cette exigence, nous le savons, puisque le dernier chapitre de « la pensée de midi », « Au-delà du nihilisme », s'achève sur l'image du retour d'Ulysse, achevant son cercle métaphysique par un acte de renoncement aux promesses de la magicienne Circée, et consentant à la finitude. L'artiste doit demeurer dans l'histoire s'il reste fidèle à l'impératif éthique de la révolte qui fonctionne en quelque sorte comme sa garantie. Ici, je remarquerai que ce « principe régulateur » de la révolte fonctionne également comme une reprise (j'emprunte intentionnellement le concept à Kierkegaard) ontologique, une réappropriation du réel contre les déréalisations et les réifications prométhéennes.
- 27 La pensée de midi n'étant pas seulement un souci de mesure, d'équilibrage permanent de la révolution par la révolte, mais aussi une reprise ontologique toujours inachevée qui consiste à faire valoir l'ancrage d'une communauté dans le particulier. Cette tension est intégralement phénoménologique, puisqu'elle est tendue vers l'avenir, s'effectue toujours à la pointe du présent, dans l'histoire et contre l'histoire, avec cet aphorisme fulgurant de Char : « L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire sont les deux extrémités de mon arc »⁵¹. La moisson, symbole solaire, renvoie à une éternité cyclique de la nature tandis que l'histoire nous offre une linéarité irréversible, mais aussi un monstre froid et souvent injuste dont il faut refuser la fausse nécessité. La valeur dynamique de cette image qui renvoie à l'arc apollinien et à la mise en tension des contraires réclamée par Héraclite ne pouvait que séduire Camus. Au lendemain de la Libération et de ses désenchantements, l'écrivain se trouve confronté de nouveau à cet impératif d'immanence. Si la poésie comme le dit un poème de Gabriel Celaya « est une arme chargée de futur »⁵², il s'agit aussi de rester fidèle à la terre.
- 28 Les leçons italiennes de l'immanence participent de cette étrange métaphysique du paysage que Georg Simmel avait jadis innovée dans des essais qui restent essentiels pour nous. Il faudrait mettre en regard les essais camusiens issus du voyage de 1937 avec la perception de l'Italie du nord de D.H. Lawrence, décrivant la révélation charnelle du corps dansant dans son livre *Twilight in Italy*, hanté par la vitalité et l'archaïsme libérateur de la civilisation étrusque qu'il décrit dans *Sketches of Etruscan places and other italian essays*⁵³. Le poème emblématique « Cypresses », qui inaugure ce thème, fut écrit à Fiesole en Toscane en septembre 1920.
- 29 Il serait également passionnant de confronter le thème du retour à l'immanence des essais camusiens avec les récits italiens de Nikos Kazantzakis, lui aussi profondément marqué par l'ascèse franciscaine, les deux écrivains transfigurant l'héritage chrétien après avoir reçu la révélation de l'œuvre de Nietzsche⁵⁴. Néanmoins, Lewis Owen dans son ouvrage *Creative destruction* (2003) a montré de façon convaincante que Kazantkakis reste proche de l'interprétation de Chestov « en dépit des similarités entre les efforts de Kazantkakis et ceux de Camus pour dépasser le nihilisme, dans un esprit de révolte »

⁵⁵.

- 30 C'est dans le ressentiment que les abstractions puisent l'énergie de destruction de la vie individuelle. Ici encore, Camus suit les analyses nietzschéennes du *Gai Savoir* et du *Crépuscule des idoles*, même s'il marquera ses distances dans *L'homme révolté* avec d'autres thèses nietzschéennes. Dans ce dernier ouvrage, la fidélité à l'immanence n'est plus vécue seulement comme contemplation, mais comme action. La tension des contraires qui se déchiraient dans le tragique solaire de la contemplation à Florence est devenue la tension de l'arc apollinien de la vérité dans l'histoire. Dès les essais italiens, l'on sent poindre une impatience d'action qui reste latente sous la contemplation. Mais quelle est la force qui est capable de garantir cette fidélité dans l'action ? L'amour revendiqué par Camus garantira l'impatience d'efficacité de la révolte puisqu'elle est « amour et fécondité ou elle n'est rien »⁵⁶. C'est l'amour qui contient la puissance d'affirmation pour l'autre dans son existence contemporaine. On n'aime pas au futur : aimer impose à la volonté un impératif d'immédiateté, et par conséquent un impératif catégorique d'immanence. Trop souvent, les totalitarismes et les religions du salut ont hypothéqué le présent au nom d'un « avenir radieux » et de « lendemains qui chantent ».
- 31 L'expérience signifiée, comme l'arc apollinien et homérique, est toujours bâtie sur l'opposition des contraires maintenus en tension. Il suffit de rappeler cet aphorisme de Char cité dans la conclusion de *L'homme révolté*, cité plus haut. Il est émouvant de suivre l'idée de ce retour vers la terre, cette adhésion « au plus près », comme dans ce titre lacanien de « La mer au plus près », toujours indissociable de la conscience de la fragilité de l'instant, la plénitude est toujours menacée et pleinement tragique.
- 32 Mais qu'en est-il de la littérature qui menace elle-même en permanence de nous faire quitter le sol de l'immanence ? Comme les tableaux des maîtres italiens, la littérature doit s'installer dans ce tragique, sur ce fil fragile qui court entre stylisation du réel et création des formes pour nous indiquer le retour. La fin du manuscrit Char de *L'homme révolté* en offre un exemple saisissant avec l'évocation du retour d'Ulysse. La magicienne Circée lui a proposé un infini trompeur, celui de l'immortalité. Il l'a refusée et décide de revenir vers son île où l'attendent « le lit d'une femme et le regard intimidant d'un fils ». Il tend bientôt l'arc de justice, qui nous rapporte à un présent paradoxal et toujours imparfait où « midi ruisselle sur le moment même de l'histoire ».
- 33 En relisant les analyses de l'esprit apollinien par Walter F. Otto, on est frappé par sa proximité avec les composantes de la pensée de midi, qui sous les emblèmes de l'arc et de la lyre, présupposent les règles fondatrices de la vérité et de la justice, illustrée par la vengeance d'Ulysse à son retour à Ithaque⁵⁷. L'injonction apollinienne, chez Homère, s'adresse en particulier à Ulysse qui revient chez lui et à cette terre qui est la sienne. Ce retour n'est pas seulement géographique, mais également métaphysique, puisqu'il s'agit de revenir à un impératif né de la révolte, qui, telle le levier cartésien, permet d'opérer la révolution copernicienne qui permet de juger l'*ubris* ou la démesure des idéologies politiques meurtrières et des réifications de l'histoire. Refusant l'immortalité promise par Circée, Ulysse a parcouru un cercle, comme Sisyphe, mais cette fois, c'est pour participer à son destin. L'espoir remplace ici l'espérance⁵⁸.
- 34 Aujourd'hui, si nous voulions réactiver l'esprit de la résistance camusienne, il faudrait constater que les modes qui déréalisent le présent ont évolué vers des utopies du monde du travail ou des rhétoriques politiques qui hypothèquent le futur des sociétés en sacrifiant le présent. L'impératif d'immanence de *L'homme révolté* qui s'est élevé jadis contre les idéologies de l'Histoire fonctionnerait comme une nouvelle révolte

s'opposant aux logiques aveugles du monde du travail dissimulées sous des rhétoriques de compétitivité, au sein desquelles les individus sont instrumentalisés, otages de fausses espérances économiques.

- 35 Alors qu'un vaste débat s'est engagé en Europe sur le bien-fondé d'une hypothèque financière accablante paralysant l'avenir de la Grèce, il faut sans doute revenir à l'impératif camusien. Il ne s'agit pas seulement d'une éthique de la reconnaissance individuelle à réinventer, mais aussi de refuser des processus de déréalisation de l'individu toujours latents dans les stratégies économiques. Plus que jamais, l'impératif d'immanence de la pensée de midi conserve sa capacité à défendre l'individu contre les monstres froids de l'abstraction. La puissance de générosité de l'amour contient un impératif d'immédiateté. Il n'est pas inutile de rappeler que Camus l'avait résumé dans un aphorisme devenu célèbre : « La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent »⁵⁹.

NOTES

1. Cité par Camus, 4 mars 1950, *Carnets*, II. Janvier 1942 - mars 1951, Paris, Gallimard, 1964. Voir : Hölderlin, *Œuvres*, trad. Ph. Jacottet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 480. André Vezin a signalé que Camus a emprunté ce passage à la préface de Geneviève Bianquis, traductrice du tome I de *La volonté de puissance* de Nietzsche (Paris, Gallimard, 1935).
2. Albert Camus, « Noces à Tipasa », dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1965, p. 57. Toutes nos références aux *Essais* se rapportent désormais à cette édition.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 62.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 61.
7. Jean-Pierre Mourey, *Le vif de la sensation*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1993, p. 4.
8. Albert Camus, « Retour à Tipasa », *Essais*, p. 872-873.
9. Walter F. Otto, *L'esprit de la religion grecque ancienne*, Paris, Berg international, 1995, p. 106-107.
10. Albert Camus, « Le Désert », *Noces*, dans *Essais*, p. 86.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Albert Camus, « La mer au plus près », *Essais*, p. 886.
14. Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, III, 8 : « Une obscurité volontaire peut-être ; une fuite devant soi-même ; une aversion profonde pour le bruit, l'admiration, le journal, l'influence ; un petit emploi, quelque chose de quotidien qui cache plutôt qu'il ne met en évidence ; parfois la société de bêtes domestiques, d'oiseaux inoffensifs et joyeux dont l'aspect réconforte ; des montagnes pour tenir compagnie, mais non des montagnes mortes, des montagnes avec des yeux (c'est-à-dire avec des lacs) ; parfois même une simple chambre dans un hôtel quelconque plein de monde, où l'on est certain d'être perdu dans la foule et de pouvoir impunément causer avec tout le monde, — voilà le "désert" ! » (trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1900).
15. « Entretien de Justyna Gambert avec Le Clézio », *Cahiers Le Clézio* dans « Le Clézio et la philosophie », sous la direction d'Olivier Salazar-Ferrer et de Bronwen Martin, n° 8, 2015.

16. Friedrich Nietzsche, « La pensée de la mort », aphor. n° 278, *Le Gai Savoir*, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1901.
17. Saint-Augustin, *Les Confessions*, Livre IX, chap. 10, p. 23-25.
18. Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Essais*, p. 62.
19. Albert Camus, « Le désert », *ibid.*, p. 87.
20. L'expression même de « patrie de l'âme » pour l'immanence exprime cette inversion du sens de l'expression plotinienne. Voir « Entre Plotin et Saint Augustin », *Essais*, p. 1285.
21. « Ce me serait un pis-aller délicieux de veiller sous les lourds arceaux du cloître Sainte-Trophime à Arles, [...] pour aimer la mort (qui triomphera d'une beauté dont je souffre) et pour glorifier le Moi qu'avec plus d'énergie je saurais être » déclare Barrès dans *Un Homme libre* (1889), I, Paris, Club de l'honnête homme, 1965-1968, p. 166. À cet égard, je renvoie à l'excellent ouvrage de Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Complexe, 1972.
22. Jean-François Mattei (1941-2014), conférence en ligne : « Camus et Heidegger, les noces avec le monde », Colloque Albert Camus, ENS, 29 mars 2007. Lien : http://archives.diffusion.ens.fr/data/video-mp4/2007_03mattei.mp4 ; Jean-François Matthei avait dirigé le volume *Albert Camus. Du refus au consentement*, Paris, PUF, 2011.
23. « Le désert », *Essais*, p. 85.
24. *Ibid.*, p. 82.
25. *Ibid.*
26. « Le Désert », *Essais*, p. 88.
27. Toby Garfitt, *The Works and Thought of Jean Grenier, 1898-1971*, Londres, MHRA, 1983, p. 103-104.
28. « Le vent à Djémila », *Essais*, p. 65.
29. « L'été à Alger », *Essais*, p. 75.
30. Albert Camus, *Carnets VIII*, dans *op. cit.*, p. 1239.
31. « Le vent à Djémila », *Essais*, p. 65.
32. « Les vents, en s'engouffrant sous ces vastes débris, / En tirent des soupirs, des hurlements, des cris / On dirait qu'on entend le torrent des années / Rouler sous ces arceaux ses vagues déchaînées... », Lamartine, « La liberté ou une nuit à Rome », dans *Nouvelles méditations poétiques*, XX, Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 385.
33. « Noces à Tipasa », *Essais*, p. 58.
34. *Ibid.*
35. « Le Vent à Djémila », *Essais*, p. 63.
36. « Le Désert », *Essais*, p. 87.
37. *Ibid.*, p. 79-80.
38. *Ibid.*, p. 80.
39. Cette toile (1444-1478) se trouve à la *Galleria Nazionale delle Marche*, Urbino.
40. Le sens de l'œuvre a été âprement discuté. Signalons l'interprétation politique de Carlo Ginsburg (*The Enigma of Piero*, Londres, Verso, 1985) et celle de John Pope-Hennessy qui va jusqu'à y percevoir une représentation du rêve de Saint-Jérôme de telle sorte que le personnage flagellé ne serait pas le Christ (*The Piero della Francesca Trail*, New York, New York Review of Books, 2002).
41. Yves Bonnefoy, *Stratégie de l'énigme*, Paris, Galilée, 2006, p. 31.
42. *Ibid.*, p. 65.
43. *Ibid.*, p. 66.
44. Yves Bonnefoy, « La présence et l'image » (1981), dans *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au collège de France (1981-1993)*, Paris, Le Seuil, p. 25-26.
45. « Le Désert », *Essais*, p. 79.
46. *Ibid.*, p. 80.
47. *Ibid.*, p. 83.
48. *Ibid.*, p. 85.
49. *Ibid.*, p. 82.

50. Jean-Pierre Mourey, *Le vif de la sensation*, op. cit., p. 1.
 51. René Char, « À une sérénité crispée », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 754.
 52. Gabriel Celaya, « La poesia es una arma cargada de futuro », dans *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955.
 53. D. H. Lawrence, *Sketches of Etruscan places and other italian essays*, Simonetta de Filippis (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
 54. Notons que Sophie Petitjean-Lioulas a consacré une thèse à ce rapprochement (*Albert Camus - Nikos Kazantzaki : d'une rive à l'autre ou l'itinéraire méditerranéen*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999) résumée dans un article publié le 6 avril 2015 (« Des Noces de Camus à Alexis Zorba de Kazantzakis : une vision grecque du monde »), en ligne sur : <https://trajetslitteraires.wordpress.com/2015/04/06/des-noces-de-camus-a-alexis-zorba-de-kazantzaki-une-vision-grecque-du-monde/>.
 55. Lewis Owen, *Creative destruction. Nikos Kanzasakis and the literature of responsibility*, Macon, Mercer University Press, 2003, p. 105 (nous traduisons).
 56. Albert Camus, *L'homme révolté*, dans *Essais*, p. 777.
 57. Walter F. Otto, *L'esprit de la religion grecque ancienne*, op. cit., p. 112-113.
 58. Voir Bernard N. Schumacher, *Une philosophie de l'espérance : la pensée de Josef Pieper dans le contexte du débat contemporain sur l'espérance*, Paris, Éditions du Cerf, 2000.
 59. Albert Camus, *L'homme révolté*, dans *Essais*, p. 777.
-

RÉSUMÉS

L'œuvre d'Albert Camus peut être interprétée comme une fidélité à l'immanence opposée à toutes les fausses transcendances, à la fois religieuses, morales ou idéologiques. Cet impératif marque profondément les essais italiens (*Le désert*) et les premiers écrits qui évoquent les paysages algériens (*Noces à Tipasa*, *Le Vent à Djémila*). Cet impératif permet non seulement de comprendre le rôle du corps dans la perception du paysage et son rapport à l'histoire, mais également sa lecture de la peinture italienne dont les valeurs chrétiennes apparaissent subverties au profit d'une affirmation de l'immédiateté de la vie. À la suite du combat de Nietzsche contre les « arrière-mondes », l'impératif d'immanence se retrouve dans le geste fondateur de la révolte, conçu comme une fidélité à la terre qui définit un nouveau rapport entre la contemplation et l'action.

Albert Camus's work is an expression of his fidelity to immanence and of his rejection of false transcendence, be it religious, moral or ideological. This imperative of immanence pervades the essays which recount Camus's travels through Italy (*Le désert*) and his life in Algeria (*Noces à Tipasa*, *Le Vent à Djémila*). It is essential for understanding the role of the body in Camus' perception of the landscape as well as his conception of History, but also his interpretation of Italian painting where Christian values are subverted in order to re-assert the immanence of life. Continuing Nietzsche's struggle against the "back-worlds", this imperative constitutes the first stage of revolt, understood as a form of fidelity to the earth, which opens up a new relationship between contemplation and action.

INDEX

Mots-clés : Camus, immanence, révolte, contemplation, Italie, fidélité, transcendance

Keywords : Camus, immanence, revolt, contemplation, Italy, fidelity, transcendence

AUTEUR

OLIVIER SALAZAR-FERRER

Olivier Salazar-Ferrer est écrivain, essayiste et poète, auteur de récits, romans, adaptations théâtrales ; en 2007, il a été nommé maître de conférences en littérature française à l'Université de Glasgow au Royaume-Uni. De 2012 à 2015, il a exercé les fonctions de directeur du département de français et de littérature française. De formation à la fois philosophique et littéraire, ses publications portent sur les XIX^e et XX^e siècles, la littérature d'avant-garde, l'esthétique, la littérature féminine (Yourcenar, Cixous, Duras, Colette), la littérature existentielle (Fondane, Bessaloff, Chestov, Camus, Grenier, Jankélévitch, Michel Henry), la littérature de voyage (Le Clézio, Bouvier, Lacarrière, Gide, Segalen), les croisements entre arts visuels, poésie, littérature et philosophie. Il est reconnu au niveau international comme spécialiste de l'œuvre de Benjamin Fondane et de l'avant-garde roumaine des années trente.