

## L'absurde et la poétique du présent dans “L'Envers et l'Endroit” de Camus

Ando, Tomoko  
Faculty of Humanities, Kyushu University

<https://doi.org/10.15017/1430743>

---

出版情報 : Stella. 32, pp.51-68, 2013-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# L'absurde et la poétique du présent

## dans *L'Envers et l'Endroit* de Camus

Tomoko ANDO

Lorsqu'il le réédite, vingt ans après la première publication, Camus désigne son premier recueil d'essais intitulé *L'Envers et l'Endroit* comme la « source »<sup>1)</sup> de sa vie d'écrivain. Sans doute ce recueil contient-il en germe toute son œuvre, essais et romans, tandis qu'il est en même temps l'aboutissement des premiers écrits qu'il a menés jusque-là au sujet de la relation avec sa mère et de l'initiation au monde existentiel. Nous reconsidérerons *L'Envers et l'Endroit* en tant que base de l'œuvre à venir et nous nous attacherons particulièrement au troisième essai intitulé « La Mort dans l'âme », dont la position centrale au sein du recueil ne doit pas être un hasard : une naissance du narrateur ainsi qu'une élaboration de la notion de l'absurde et de la poétique du présent constituent l'originalité de cet essai. À la suite de nos études précédentes qui ont abordé la nostalgie de l'enfance pauvre chez le jeune auteur<sup>2)</sup>, nous traiterons de l'élaboration de l'absurde comme sujet ainsi que du début de la véritable création romanesque dans « La Mort dans l'âme ».

\*

*L'Envers et l'Endroit* est constitué de diverses couches de textes de jeunesse, ce que l'auteur lui-même reconnaît ; il nous appelle à « suivre la progression »<sup>3)</sup> de ce travail dans un projet de préface qu'il a entamé lors de la première publication du recueil — sans arriver à le mener à bien. De fait, le premier essai, « L'Ironie », provient directement des écrits des « Voix du quartier pauvre », ébauchés dans les années 1933-1934, tandis que « La Mort dans l'âme » est rédigé en 1936-1937. L'écart entre les deux essais n'est pas dû seulement à l'intervalle de temps : l'auteur a connu un changement de vie, qui a modifié aussi l'orientation de son écriture. Dans

la première période, Camus vivait le temps des fiançailles et celui de la vie conjugale, se penchant sur son passé pour en faire l'aveu à sa nouvelle épouse. Dans la deuxième, par contre, il venait de se séparer d'elle après leur voyage en Europe centrale et au nord de l'Italie. Ayant fini en même temps ses études universitaires, il s'était mis dans une situation instable aussi bien socialement que personnellement. Par conséquent, «L'Ironie» se tourne vers la misère de la vie humaine connue dans son enfance, gravant en relief *l'envers* du monde, alors que «La Mort dans l'âme» élabore *l'envers* et *l'endroit* de la vie, dont l'unité est cherchée intensément et découverte effectivement dans la vie actuelle de l'auteur. Autrement dit, le premier essai aborde la question de la nostalgie, se faisant le prélude du recueil, tandis que le troisième essai en constitue le point culminant. À distance de l'un et de l'autre se situe «Entre oui et non» dans lequel apparaît la sublimation de la quête nostalgique<sup>4</sup>, traitant d'«un intervalle entre oui et non» (I, 52), c'est-à-dire d'une halte hors de la dialectique de *l'envers* et de *l'endroit*.

«La Mort dans l'âme» constitue un récit de voyage, celui que l'auteur a fait avec sa femme et un de leurs amis pendant l'été 1936. Bien que ce voyage ait marqué la fin de sa vie conjugale, ce n'est pas cet aspect qu'il met en avant. Seules ses journées solitaires à Prague, puis celles, euphoriques, de Vicence sont évoquées. Les deux *côtés* sont ainsi opposés à première vue comme l'ombre et la lumière. Dans la ville d'Europe centrale «où rien de familier ne s'accroche» (I, 57), le narrateur se sent plus que jamais étranger, laissé en «tête-à-tête décevant avec [s]oi-même». Son inquiétude atteignant à une signification existentielle, la nature de ce qui «se creuse en [s]oi comme une faim de l'âme» (I, 58) se manifeste définitivement dans un événement: dans la chambre d'hôtel voisine de la sienne, juste à côté du lieu de sa vie quotidienne, on découvre un mort. Ce qui le bouleverse, c'est l'image de ce mort, étendu sur le lit, que dessine «une vraie lumière de vie, d'après-midi de vie, une lumière qui fait qu'on s'aperçoit qu'on vit» (I, 59). Le contraste est à la fois scandaleux et puissant à cause de sa force de vérité. La vie et la mort se côtoient indissolublement unies comme les deux faces d'une même médaille. Autrement dit, l'inquiétude de l'être qui saisit le narrateur-voyageur porte sur la mort, cet anéantissement absolu et plat, dont la prescience est aiguisée par sa situation d'expatrié et enfin révélée lors de cet événement marquant.

La lumière et l'ombre ne font qu'un. Le narrateur l'exprime de nouveau quand il est de l'autre côté, celui de la ville méditerranéenne. En Italie, à Vicence, la « terre faite à [s]on âme » (I, 60), il n'est plus étranger. Dans le pays lumineux de la beauté naturelle et de la vie, il se sent « devant le monde » (I, 62), et « prêt pour le bonheur » (I, 60), c'est-à-dire « pour aimer sans mesure » (I, 61). Toutefois, c'est toujours « le même dénuement » (I, 62) qui le remplit comme à Prague :

Et dans ces plaines tourbillonnantes au soleil et dans la poussière, dans ces collines rasées et toutes croûteuses d'herbes brûlées, ce que je touchais du doigt, c'était une forme dépouillée et sans attraits de ce goût du néant que je portais en moi. [...] Certes, devant cette plaine italienne, peuplée d'arbres, de soleil et de sourires, j'ai saisi mieux qu'ailleurs l'odeur de mort et d'inhumain qui me poursuivait depuis un mois (I, 62).

Une présence si puissante lui fait sentir d'autant mieux le néant. Ce monde de la vie ne tient « aucune promesse d'immortalité », et hors de l'expérience immédiate cet être n'est rien. Le narrateur trouve alors sa vie « comme un bloc à rejeter ou à recevoir » (I, 63). Ainsi, la révélation de Vicence est identique à celle de Prague, de sorte que le voyageur « sépare mal [s]on amour de la lumière et de la vie d'avec [s]on secret attachement pour l'expérience désespérée ».

Ce qui est exploré dans cet essai, ce n'est pas une juxtaposition de l'univers de l'ombre et de celui de la clarté, mais une dialectique de l'être et du néant, de la vie et de la mort. À ce propos, rappelons-nous que l'auteur a dû connaître une rude confrontation entre la vie et la mort lors de la récurrence de tuberculose qui l'a frappé pendant l'été 1935. À la première atteinte du mal, alors qu'il avait dix-sept ans, la maladie avait déclenché chez lui un sentiment aigu de solitude et une quête de sentiments maternels auprès de sa mère indifférente, d'où le sujet de la nostalgie. Or, le choc de la deuxième atteinte a dû être encore plus dur que celui de la première : le jeune homme de vingt-deux ans n'a d'autre choix que le tête-à-tête avec la mort, prenant d'autant plus conscience du prix de la vie. Une vie qui est celle d'un condamné à mort par nature, voilà l'absurde chez l'homme, d'où surgit paradoxalement la valeur irremplaçable du présent-présence. Il s'agit par conséquent d'une transformation de la temporalité vécue par l'auteur : de l'obsession du passé à l'intensité du présent,

du temps comme étendue morne au temps comme présent perpétuellement renouvelé, qui s'affirme dans le saisissement de la vie et de la présence.

Le quatrième essai de *L'Envers et l'Endroit* développe ces points en prenant comme matière le voyage de l'été 1935 aux Baléares, ce qui conduit le narrateur à énoncer : « Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre. » (I, 67). C'est ainsi que Camus déploie la notion de l'absurde qui s'accompagne de la poétique du présent. Enfin il arrive dans le dernier essai à cette formule : « Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse. » (I, 71).

C'est ainsi que « La Mort dans l'âme » tient un « rôle de pivot »<sup>5)</sup> au sein de la composition du recueil — sans que l'auteur suive nécessairement la chronologie de ses expériences réelles — et dans la progression de l'écriture camusienne même. L'unité de l'envers et de l'endroit de la vie est établie, prenant corps grâce aux deux pôles géographiques que l'auteur a rencontrés lors de son voyage. Par ailleurs, une telle incarnation n'est pas due aux hasards de la vie, comme le souligne Lévi-Valensi : « le vécu est rarement aussi bien ordonné, à moins de recevoir, de la conscience qui le repense et de l'écriture qui le relate, l'unité et la signification qui le transforment en symbole ou mythe ou, plus simplement, en roman. »<sup>6)</sup> En un mot, dans « La Mort dans l'âme » un romancier est déjà à l'œuvre. Le germe du roman à venir y apparaît, autant du côté de la méthode que du côté du sujet.

\*

À ce propos, la portée romanesque concerne non seulement le fond mais aussi la forme. De fait, l'essai axial se donne une narration audacieuse, use de tons variés et d'une grande diversité de temps verbaux. Le style change selon la structure dichotomique des deux voyages — et à l'intérieur de chaque partie même — ce qui contribue à l'incarnation de l'envers et de l'endroit. Or, toutes les positions variées de l'instance narrative reposent sur une conscience absurde que l'auteur prend à cette époque-là : d'où la temporalité centrée sur le présent. L'auteur travaille les effets du temps dans son récit en cherchant, de manières diverses, à rendre actuel ce qu'il raconte. Considérons maintenant la variation des temps dans « La Mort dans l'âme » afin d'y dégager une poétique du présent.

Tout d'abord, le commencement de «La Mort dans l'âme» diffère clairement des deux précédents essais du même recueil en ce qui concerne le statut du narrateur. À l'incipit de «L'Ironie» et d'«Entre oui et non», le narrateur se désigne comme celui qui se souvient : «Il y a deux ans, j'ai connu une vieille femme.» (I, 39) ; ou celui qui réfléchit : «S'il est vrai que les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus [...]» (I, 47). Il déploie ensuite le récit de son expérience : ainsi le fait de côtoyer des vieux et des vieilles dans le quartier pauvre ou la relation ambiguë avec sa mère, sans que l'on puisse toutefois préciser sa posture à l'intérieur de ce récit même. C'est «un jeune homme» (I, 39) ou «un enfant» (I, 48), un protagoniste désigné par la troisième personne, qui surgit en scène. Quoiqu'il soit identifiable facilement comme le narrateur lui-même, celui qui analyse et celui qui vit l'expérience sont dissociés formellement. Le narrateur ne sait pas encore se distancier véritablement de l'univers de son passé.

Par contre, le narrateur de «La Mort dans l'âme» lance sans aucun commentaire le récit de son voyage, dans lequel il se désigne comme un *je* en action : «J'arrivai à Prague à 6 heures du soir. Tout de suite, je portai mes bagages à la consigne. J'avais encore deux heures pour chercher un hôtel.» (I, 55). Pour la première fois il raconte son expérience en son propre nom, se débarrassant de tout embarras nostalgique.

Comme le montre cette citation, les premières lignes de «La Mort dans l'âme» sont saturées de *je*, que l'on trouve au début de chaque phrase. Le narrateur fait se succéder des phrases simples comme s'il ne se souciait pas de varier le style. Un incipit sec, des phrases courtes... Le style de cette partie peut nous évoquer celui de *L'Étranger*. Si ce roman est conçu sous l'influence des romans américains en tant qu'«un exercice d'objectivité et de détachement» (III, 416)<sup>7)</sup>, le commencement de l'essai implique également le regard détaché du *je*. Le narrateur transmet ses actions telles qu'il les a accomplies et ses impressions telles qu'il les a reçues, et on a pu qualifier son regard de «neutre impersonnel»<sup>8)</sup>. Reprenons la suite de la citation précédente :

Et je me sentais gonflé d'un étrange sentiment de liberté parce que mes deux valises ne pesaient plus à mes bras. Je sortis de la gare, marchai le long de jardins et me trouvai soudain jeté en pleine avenue Wenceslas, bouillonnante de monde à cette heure. Autour de moi, un million d'êtres qui avaient vécu jusque-là et de leur existence rien n'avait transpiré pour moi. Ils vivaient.

J'étais à des milliers de kilomètres du pays familial. Je ne comprenais pas leur langage. Tous marchaient vite. Et me dépassant, tous se détachaient de moi. Je perdis pied. (I, 55)

Tous ces *je* peuvent être remplacés par des *il* sans aucun inconvénient. La conscience «transparente»<sup>9)</sup> de Meursault, qui enregistre tout sans analyser ni expliquer, voit déjà le jour ; les multiples reprises de la conjonction «et» ainsi que l'usage élémentaire de «parce que» rappellent également des traits de ce roman. Point intéressant concernant la temporalité mise en œuvre, le narrateur retrace ce qui lui est arrivé tel quel, suivant le flux de sa conscience — non de la manière joycienne qui transcrit tout ce qui vient à l'esprit et reconstruit une durée vécue entière — mais d'une manière lucide, sommaire, fondée sur l'observation, à un rythme rapide. Le narrateur continue ainsi en discours indirect libre : «J'avais peu d'argent. De quoi vivre six jours. Mais, au bout de ce temps, on devait me rejoindre.» (I, 55). La suite des moments qu'il a connus à Prague est transmise sans désorganisation arbitraire, pour être représentée le plus directement possible.

La transparence de la narration s'accroît au milieu du deuxième paragraphe, à partir du moment où le voyageur trouve un hôtel convenable dans la vieille ville tchèque. Maintenant toujours la simplicité des phrases et l'objectivité du regard, le narrateur joue sur les temps du verbe et commence à utiliser le présent au lieu du passé. Il renonce alors à l'écart temporel entre ce qui est raconté et celui qui raconte : «Là, un hôtel d'apparence modeste, à petite entrée, me séduisit. J'entre. Je fais ma fiche, prends ma clef. J'ai la chambre n° 34, au troisième étage.» (I, 55). Ce changement brusque de temps a pour effet de souligner le commencement d'une scène nouvelle et la gravité de la décision prise par ce *je*. Dès lors, le narrateur saisit chaque instant de ce qui lui est arrivé à l'instant, comme si le caméra de la narration se plaçait derrière le héros afin de s'identifier complètement à son regard. Plus transparent est le *je* du narrateur, plus nettement se transmet le temps dans lequel vit le *je* du personnage ; le présent du récit se déroule au sein du présent de la narration.

À ce propos, l'usage du verbe au présent n'est pas nouveau chez Camus. Déjà dans «Les Voix du quartier pauvre» — donc dans les deux premiers essais de *L'Envers et l'Endroit* aussi — l'auteur recourt à un tel procédé

descriptif. À titre d'exemple, dans la deuxième «voix» qui dépeint un vieux solitaire errant dans la ville nocturne, le narrateur commence par le passé simple puis l'imparfait : «Il fut bientôt seul [...]» (I, 78) ; «Il se leva pourtant [...]» ; «Il allait maintenant, dans le doux entêtement de son pas.» Or, insérant sa propre réflexion qu'il livre au présent, il lance brusquement la description présente du vieil homme :

À la fin d'une vie, la vieillesse revient en nausées. On ne s'amuse pas beaucoup sur ce tapis roulant qu'on ne peut remonter. [...] La nuit est là qui descend sans une faiblesse, inévitablement ; et tout est ainsi pour le pauvre et vieil homme. Il marche et se tait, tourne au coin d'une rue, bute et, presque, tombe. (I, 78)

L'auteur cherche ainsi à introduire des nuances dans son texte.

Dans la première «voix» aussi, la scène originelle du fils en face de la mère silencieuse est entièrement racontée au présent. D'abord la vie de la mère est décrite au passé («Elle était infirme, pensait difficilement.», I, 76-77), puis le décor de la maison maternelle au présent perpétuel («Et en bonne place, on peut voir dans un cadre doré la croix de guerre et la médaille militaire.», I, 77), le caractère et les habitudes de la mère aussi («Elle a oublié son mari, mais parle encore du père de ses enfants.»). S'introduit alors la scène du silence maternel au présent, comme une scène qui se déroule actuellement sous les yeux du narrateur («Elle se tasse alors sur une chaise et, les yeux vagues, se perd dans la poursuite éperdue d'une rainure de parquet. [...] Pourtant, un des enfants souffre de ces attitudes [...]»). Selon Lévi-Valensi, il s'agit du «présent qui envahit le texte»<sup>10</sup>, dû à l'extrême intensité avec laquelle la scène est revécue par celui qui s'en souvient. Que ce soit un signe de la force immanente de l'épisode raconté, ou une quête de réactualisation de la scène importante, trois sur les cinq «voix»<sup>11</sup> enferment dans leur sein «un présent fictif où s'unissent le présent de la narration, celui de l'événement, celui du personnage, pour susciter le présent de la lecture»<sup>12</sup>. Le jeune auteur travaille depuis le premier stade de sa création à constituer un tableau échappant à la ligne chronologique historique.

L'instant réactualisé au présent ne peut qu'être, pourtant, un enchâssement dans l'ensemble du récit raconté au passé. Comme si le fonctionnement interne du récit ne pouvait pas toujours porter la description au

présent, le narrateur revient au passé à un moment donné. Dans «La Mort dans l'âme», décrivant ce qui s'est passé au restaurant pragois, il exprime ce qui est alors venu à son esprit en discours indirect libre au présent: «Mais je pense à autre chose [...]. Croit-elle à une invite? Elle est déjà près de moi, se fait collante.» (I, 56). Il ajoute ensuite les commentaires émanant du *je* du narrateur, c'est-à-dire d'une position temporelle distincte du moment de l'événement; des verbes au passé réapparaissent: «Elle était laide. J'ai souvent pensé que si cette fille avait été belle, j'eusse échappé à tout ce qui suivit.» Dès lors, il reprend la description au passé comme il l'a fait à l'incipit: «J'avais peur d'être malade, là, au milieu de ces gens prêts à rire. [...] Je partis. Je marchai dans la vieille ville [...], je courus jusqu'à mon hôtel, me couchai, attendis le sommeil qui vint presque aussitôt.» (I, 56-57). Plus précisément il s'agit, non d'un simple retour au style du commencement du récit, mais de faire surgir le *je* d'un narrateur au regard rétrospectif. Désormais, ce *je* combine son récit de voyage avec la réflexion qui le concerne; il affirme son rapport du passé en usant du présent pour transmettre sa pensée.

De ce point de vue, la première partie de «La Mort dans l'âme» commence par un récit au style cinématographique, qui est suivi par un essai porté par le *je* du narrateur. Étant donné que le personnage-voyageur a vécu à Prague une suite d'instantanés dépourvus de signification humaine, le narrateur constitue d'abord une telle temporalité par sa narration, faisant plonger le lecteur dans la même expérience immédiate que celle du voyageur, déroulant ses actions et son flux de conscience d'instant en instant, sans rien anticiper. Ce procédé est accéléré à un moment donné par l'usage du verbe au présent. Un instant après, pourtant, le narrateur rejette ce type de transparence et établit sa voix en tant que celui qui rapporte et qui médite, pour révéler clairement la signification de son expérience. Ainsi passe-t-il du style qui actualise le présent du récit à un style qui porte sur ce présent et affirme la présence de la narration.

Dans la deuxième partie de l'essai qui traite du côté de Vicence, nous trouvons une réactualisation du présent du récit, qui est toutefois d'une nature différente de celle de la première partie. Dans le train qui va d'Europe centrale en Italie, le personnage-voyageur pressent sa «convalescen[ce]» (I, 60); au moment précis où il entre dans le pays méditerranéen, le narrateur s'exprime effectivement par un verbe au présent, afin de

marquer le commencement d'un temps nouveau. De même que dans le cas de Prague, c'est le verbe «entrer» qui se fait le lieu du changement, sauf qu'il ne s'agit pas dans ce cas-là de souligner un simple effet de déplacement. Ce que le *je* vit à Vicence, c'est une renaissance de son âme et un enrichissement de sa vie, à l'opposition du dépouillement de l'être connu au nord. L'accès à la terre transalpine porte ainsi une valeur plus étendue qu'en apparence. Le narrateur pose alors un préambule pour prévenir de la signification spécifique de son séjour vicentin, avant d'«entrer» dans le récit de son voyage :

Pourtant, dans le train qui menait de Vienne à Venise, j'attendais quelque chose. [...] Je le sais maintenant : j'étais prêt pour le bonheur. Je parlerai seulement des six jours que je vécus sur une colline près de Vicence. J'y suis encore, ou plutôt, je m'y retrouve parfois, et souvent tout m'est rendu dans un parfum de romarin.

J'entre en Italie. Terre faite à mon âme, je reconnais un à un les signes de son approche. (I, 60)

Le voyage qu'il a fait une seule fois acquiert une valeur atemporelle, au point que le narrateur peut dire qu'il se trouve encore là-bas. Ainsi naissent les verbes au présent dans cette partie du récit de voyage.

Par ailleurs, le temps en Italie n'est pas connu dans sa linéarité mais dans sa circularité. De jour en jour, le monde naturel suit un cycle et se renouvelle sans cesse, le *je* étant intégré à cette pérennité : «Ici, les journées tournent sur elles-mêmes, depuis l'éveil du jour gonflé du cri des poules jusqu'à ce soir sans égal [...]. Ce silence intérieur qui m'accompagne, il naît de la course lente qui mène la journée à cette autre journée.» (I, 61). Le voyageur vit dans un présent perpétuel, d'où le récit entièrement écrit au présent. De fait, le narrateur ne rapporte pas tel ou tel événement mais un cycle de jours qu'il a vécus là. Sans reconstituer la suite des instants, il utilise des expressions temporelles telles que «journées» et «nuits» au pluriel. Le quotidien est ainsi saisi dans son entier : «Je me promène tout le jour [...]. Ainsi, les journées passent. Après l'éblouissement des heures pleines de soleil, le soir vient [...].». Faisant contraste avec le style de l'incipit, une multiplication des phrases de longue haleine incarne aussi la temporalité circulaire.

Quoique ayant une valeur atemporelle, l'expérience du côté de Vicence

ne signifie pas, remarquons-le, un savoir abstrait. Toutes les descriptions des journées italiennes se fondent sur la corporéité du voyageur, comme le signalent les usages fréquents de déictiques tels que «ce» ou «ici». Comblant également son récit de notations vivantes de ses sensations, le narrateur se désigne en tant que celui qui les raconte et celui qui les vit à la fois, dans le moment présent de la narration. Devant ce narrateur qui déploie les sensations de son corps surgissant, le présent, quoique d'une nature perpétuelle, s'affirme par son intensité. À ce propos, l'usage d'expressions progressives attire notamment notre attention : «À mesure que j'avance, une à une, elles [= cigales] mettent leur chant en veilleuse, puis se taisent. [...] Une à une, derrière moi, les cigales enflent leur voix puis chantent [...]» (I, 61). Il semble que le récit prend appui sur sa propre durée pour se développer.

Ce style de narration connaîtra un nouveau développement deux ans après, dans un deuxième recueil d'essais intitulé *Noces*. En particulier, l'essai inaugural de ce recueil, «Noce à Tipasa», évoque, majoritairement au présent, une journée dans ces ruines romaines. Plus que Vicence, Tipasa constitue un lieu privilégié pour Camus : il le fréquente avec ses amis dans sa jeunesse, afin de voir de ses yeux les restes de l'Antiquité rendus à la terre ainsi que la rencontre merveilleuse du ciel et de la mer. L'auteur y connaît, pour le dire brièvement, une union bouleversante entre l'humain et la nature, sa propre fusion même avec le monde, et il perçoit «l'intensité de cette plénitude du présent»<sup>13</sup>. Afin de l'exprimer, il multiplie les démonstratifs et travaille l'expression des sensations comme il l'a fait précédemment. Le procédé inventé dans «La Mort dans l'âme» connaît un épanouissement, de sorte que l'essayiste réussit à «enracine[r] le texte dans l'expérience immédiate du présent»<sup>14</sup>.

Revenons à la fin de «La Mort dans l'âme». Nous y trouvons des verbes au passé réapparus dans les deux derniers paragraphes. Au moment d'achever son récit, le narrateur renonce à représenter l'intensité du présent vécu, afin de synthétiser à distance, d'un point de vue rétrospectif, toutes les expériences qu'il a faites, le côté de Prague inclus. Ce qu'il souligne est, en effet, l'unité des révélations des deux côtés. Le soleil de Vicence lui signale «le même dénuement» (I, 62) que celui qu'il a connu à Prague : face à la force de vie qui remplit le paysage italien, il découvre paradoxalement «une forme dépouillée et sans attraits de ce goût de

néant». La présence intense du monde lui signale d'autant mieux le fait qu'il est un être-pour-la-mort et qu'il n'y a rien hors de ce monde sensible. Le narrateur arrive à expliciter une telle révélation à l'écart du présent de l'expérience. Comme le docteur Rieux dans *La Peste* dit au bout de l'épidémie qu'il a enfin «connu la peste»<sup>15</sup>, le narrateur de l'essai dit : «c'est maintenant seulement que j'entrevois la leçon du soleil et des pays qui m'ont vu naître» (I, 62), soulignant le présent de la narration.

Au présent toujours il évoque, pour conclure, une image d'Alger — l'image d'un lieu proche de la vie quotidienne du narrateur, afin de résumer la dialectique de la vie et de la mort, placée sur le même plan que le «maintenant» de la narration : «Dans la banlieue d'Alger, il y a un petit cimetière aux portes de fer noir. Si l'on va jusqu'au bout, c'est la vallée que l'on découvre avec la baie au fond.» (I, 63). Le promeneur face à la perspective ouverte trouve à ses pieds, en contraste, un tombeau abandonné sur lequel se trouve une plaque disant «Regrets éternels». D'un côté se trouve le caractère éphémère de la vie humaine, souligné ironiquement par la facilité du mot d'éternel, de l'autre est la pérennité du monde, toujours comblé de vie. L'essai est ainsi clos par une image présente ; disons plutôt que, de cette manière, il reste ouvert à jamais au présent de la narration ainsi qu'au présent de la lecture<sup>16</sup>.

Ainsi «La Mort dans l'âme» installe une variation dans ses tentatives d'actualiser le présent et fait alterner le présent de l'expérience et le présent de la narration. D'abord une ouverture au style cinématographique, dans laquelle est suivi linéairement le temps vécu par le *je* voyageur. Après avoir produit une impression d'immédiateté, le narrateur en position d'essayiste explore l'horizon du présent de la narration. Au commencement de la deuxième partie, il réintroduit la description au présent, se fondant sur le sentiment de pérennité expérimenté dans le temps circulaire sur la terre italienne. À la fin est repris le point de vue rétrospectif qui se retourne sur tout ce qui a été raconté jusque-là, et le narrateur laisse enfin une image tirée de sa vie actuelle, image aussi perpétuelle que réelle. Rendre présentes des expériences passées, chercher une voix d'essayiste qui s'adresse au lecteur à l'instant présent, ou faire surgir un temps perpétuel sous la plume... L'essai au centre du recueil s'affirme comme un laboratoire de la poétique du présent, un prototype des romans à venir ainsi que des essais suivants.

À ce propos, l'intérêt porté à l'actualisation du présent vécu doit être mis en rapport avec le contexte littéraire contemporain autant qu'avec la pensée personnelle de l'auteur qui cherche son style. À l'époque de la « crise du roman »<sup>17)</sup>, les écrivains français, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Entre-deux-guerres, sont amenés à renouveler la définition du roman. La question du temps est alors examinée avec sérieux comme ce qui constitue l'essence du roman. C'est dans cette perspective que nous plaçons la poétique du présent de « La Mort dans l'âme », se focalisant sur la description immédiate de l'expérience passée.

\*

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, après avoir connu son âge d'or, le roman français révèle brusquement des failles : au bout du naturalisme, le romanesque finit par se dessécher, le symbolisme apprenant à regarder le récit avec méfiance. Toutefois, dans le désert naît le renouvellement. Les littéraires à l'aube du nouveau siècle s'interrogent avec ferveur sur ce que peut être le roman de leur temps. Il s'agit en même temps d'une quête globale, déclenchée par l'afflux de la littérature étrangère : anglo-saxonne, américaine, russe, ainsi que par le jaillissement de pensées nouvelles telles que le bergsonisme et le freudisme ; la Grande guerre ébranle, par ailleurs, le système des valeurs établies. Dans un tel contexte, les romanciers cherchent à former une œuvre qui représente notre vie telle que nous la vivons. Reproduire le monde tel que nous le connaissons dans sa complexité, plutôt que de construire l'histoire de personnages ou de tisser une intrigue d'événements. Par conséquent, il naît des récits qui éclairent une situation par des points de vue multipliés, ainsi que des récits qui transcrivent les impressions du personnage sans les mettre en ordre. De plus, sans hésiter à s'affranchir de la frontière des genres, par exemple du côté de la poésie, les romanciers explorent des formes nouvelles.

Comme exemple des débats de cette époque, mentionnons la distinction introduite entre le *récit* et le *roman*. D'un côté on trouve une orientation vers la cohérence, afin de monter un sujet et de décrire une situation ou un événement. De l'autre naît un mouvement vers une conception plus globale et une dynamique du développement : traiter une durée ou une vie même afin de représenter la complexité du monde. En un mot, le « récit

s'opposait au roman comme le simple au complexe»<sup>18)</sup>. Une telle dichotomie est exprimée dans un certain contexte comme une opposition entre le roman traditionnel et le roman d'aventures<sup>19)</sup>. Ce qui est lancé sous ce nom est un roman qui cherche la multiplicité des personnages mis en scène ou la pluralité des situations : le mot aventure doit être appliqué à la forme de l'œuvre plutôt qu'à sa matière. L'écrivain de ce type du roman ne sera plus un architecte, mais un narrateur qui feint de ne pas savoir où il va. Le roman se déroule selon une logique d'accumulation, et «c'est son abondance qui fait sa réalité»<sup>20)</sup>. Il faut renoncer aux conventions de l'intrigue, au psychologisme et à la simplicité qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français, pour l'ouvrir au mouvement libre de l'imagination.

Ces tentatives pour la renaissance du roman consistent, du côté de la temporalité, dans une expression brute du présent vécu : «Le roman est la représentation d'événements qui ont lieu dans le temps [...]. — Le récit est la présentation d'événements qui ont eu lieu [...]»<sup>21)</sup>. Le narrateur d'un récit ordonne les événements selon un plan causal ou selon les lois de la persuasion, au lieu que le romancier s'arrange pour restituer le sentiment de l'opacité ou de l'indétermination du héros, en se soumettant aux conditions d'apparition et de développement des événements. D'où le fait que «le récit s'ordonne autour d'un passé ; le roman s'installe dans un présent, sinon verbal, du moins psychologique»<sup>22)</sup>.

Après, il y aura un éventail de procédés qui visent à représenter le présent ; nous ne saurions en donner la définition claire, en particulier, à l'égard du présent psychologique, sauf qu'il s'agira d'une orientation narrative qui se situe au même niveau que le personnage, sans être au-delà ni au-dessus de lui. Soulignons pour le moment à propos de notre discussion que les romanciers de cette époque-là ont multiplié des romans constitués au présent dans le sens littéral. À titre d'exemple, citons les premières œuvres de Roger Martin du Gard : *Jean Barois*, publié en 1913, qui rend l'auteur célèbre dans les milieux littéraires, est conçu à la frontière entre le roman et le théâtre. Le récit est constitué majoritairement de dialogues d'un naturel parfait, qui se substituent aux «dialogues écourtés et stylisés des romans»<sup>23)</sup> ; ils sont accompagnés en marge d'explications comparables à des indications de mise en scène.

L'auteur avait déjà publié, quatre ans avant, son premier roman intitulé *Devenir !*, dans lequel il cherchait aussi une représentation actuelle.

Quoique d'une forme moins audacieuse, prenant une posture plus romanesque, cette œuvre est centrée sur les conversations des personnages comme celle qui suit. Pour la question qui nous intéresse, citons l'incipit où le narrateur manie librement l'alternance des temps verbaux :

Le train stoppe.

André Mazerelles parcourt des yeux les premières et les secondes ; mais la large carrure de Bernard ne s'encadre dans aucune portière.

« Aïe... pense André. Il est en troisième... »

— Le Gros ! Te voilà... Comme c'est gentil...

Ils se regardent en souriant, amusés, gênés un peu de se retrouver vêtus comme tout le monde, après dix mois de vie commune sous le treillis militaire.

— Viens. L'auto est là.

André s'était dit :

— En voiture, il faudra que je lui donne un aperçu de la famille...

Et il se taisait, ne sachant par où commencer.<sup>24)</sup>

Ici de plain-pied avec le présent du héros, là avec plus de distance, l'auteur installe le présent de la narration. Des écrivains de la génération suivante tels que Montherlant, Giono, Sartre, mettront en œuvre de semblables choix stylistiques. Et le Camus de « La Mort dans l'âme », en particulier au commencement du récit de voyage, tend de même à créer une « impression de réalité que fait naître la *présence* des acteurs »<sup>25)</sup>.

Or les romanciers font l'expérience de limites lorsqu'ils s'appuient exclusivement sur le présent verbal afin de constituer un récit. Martin du Gard s'en souvient effectivement dans ses mémoires : au premier moment de sa création littéraire, il pensait que le « romancier [...] doit s'effacer, disparaître derrière ses personnages, leur abandonner la place, et les douer d'une vie assez puissante »<sup>26)</sup>, d'où la fusion de l'art romanesque et de l'art dramatique ; alors qu'il aborde une nouvelle création après l'interruption due à la Première Guerre mondiale, il s'arrête de nouveau à la question de la forme et prend la peine de faire deux versions différentes, l'une au présent, en scènes dialoguées, l'autre sous la forme habituelle des romans classiques. Par conséquent, il découvre qu'il lui faut accumuler des descriptions détaillées dans la première, tandis qu'il arrive à s'exprimer suffisamment dans la deuxième, dont la « concision sans sécheresse donnait au texte une densité somme toute bien préférable à l'habile délayage de la

version n° 1 »<sup>27)</sup>. La limite de l'écriture d'immédiateté est maintenant claire à ses yeux :

[...] les scènes dialoguées, en condamnant le narrateur à n'user jamais que du *présent* des verbes, appauvrissaient considérablement ses moyens, et le privaient de toutes les nuances, de toutes les finesses, qui lui sont permises lorsqu'il dispose à son gré des divers temps des verbes [...].<sup>28)</sup>

Le recours au présent verbal, introduit initialement dans le but de libérer le roman de la conscience du créateur ou d'une intrigue vers laquelle tout converge, peut restreindre au contraire le développement libre du roman. La tentative de représenter la fraîcheur du temps telle qu'elle est vécue finit par réduire le récit à une simple chaîne d'instant, lui ôtant la dimension plus étendue qui lui était accordée à l'origine : la configuration du temps<sup>29)</sup>.

Caractérisée par la linéarité, la narration est un art temporel par essence. C'est sur la structuration du temps qu'elle joue : en tant que structure par elle-même, elle construit l'intrigue, fait surgir l'événement, et se fait elle-même signifiant par sa constitution en entité. Or, dans la narration totale de plain-pied avec le présent de l'histoire, la nature du roman elle-même est mise en jeu, même s'il s'agit d'un pari risqué<sup>30)</sup>.

\*

Dans «La Mort dans l'âme», la représentation du présent n'est pas totale en effet. L'auteur commence son récit de voyage en adoptant les conceptions romanesques de son époque : il suit les gestes et la conscience du *je* de héros sans intervention du sujet racontant. Puisqu'il s'agit d'un essai, le *je* de narrateur apparaît ensuite au premier plan, afin qu'il revoie et médite sa propre histoire. Dans la partie qui traite du voyage en Italie, c'est un sujet unifiant le *je* du héros et le *je* du narrateur qui surgit pour représenter l'immanence intemporelle connue sur la terre privilégiée. Dans le présent est saisi et décrit le temps circulaire. De cette partie naîtra l'écriture de *Noces* et un essayiste qui est digne de ce nom. Du côté de la création romanesque, Camus tentera encore une mise en scène immédiate de l'histoire racontée. L'échec de *La Mort heureuse* lui apprendra alors les limites d'une telle orientation. La forme innovante de *L'Étranger*

sera conçue après, l'absurde et la poétique du présent s'implantant véritablement dans le terrain romanesque.

## NOTES

- 1) Albert CAMUS, «Préface» dans *L'Envers et l'Endroit*, Paris : Gallimard, 1958 ; rééd. in *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Jacqueline LÉVI-VALENSI chez le même éditeur, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 2006, p. 32. Nous citons dorénavant les extraits de Camus à partir de cette collection, dont les deux premiers tomes sont publiés sous la direction de LÉVI-VALENSI en même temps ; dont les deux derniers sont publiés sous la direction de Raymond GAY-CROSIER en 2008. Nous indiquons dans le corps du texte le tome et la page entre parenthèses. Lorsque nous citons plusieurs fois la même page, nous y renvoyons dès la première citation.
- 2) Voir notre article : «La nostalgie originelle dans l'œuvre de Camus», *Stella*, Université du Kyushu, n° 27, décembre 2008, pp. 125-152 ; ainsi que «De l'oubli à la nostalgie : le tournant des écrits de jeunesse de Camus», *ibid.*, n° 29, décembre 2010, pp. 169-187.
- 3) Voir «Projet de préface pour *L'Envers et l'Endroit*», daté de mai 1937 et inclus dans *Carnets*, «Cahier I» (II, 815).
- 4) Voir notre article : «Camus, *L'Envers et l'Endroit* : une sublimation de la nostalgie» (en japonais), *Stella*, n° 28, décembre 2009, pp. 151-161.
- 5) Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier (1930-1942)*, Paris : Gallimard, 2006, p. 395.
- 6) *Ibid.*, p. 396.
- 7) Il s'agit des propos de Camus dans «Révolte et servitude», publié d'abord dans *Les Temps modernes*, 30 juin 1952, puis repris dans *Actuelles II*.
- 8) Bernard PINGAUD, *L'Étranger d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, coll. «Foliothèque», 1992, p. 91.
- 9) C'est le terme donné par Jean-Paul SARTRE, «Explication de *L'Étranger*», *Cahiers du Sud*, février 1943 ; repris in *Critiques littéraires : Situations I*, Paris : Gallimard, 1947 ; rééd. coll. «Folio / Essais», 1993, p. 107.
- 10) LÉVI-VALENSI, *op. cit.*, Paris : Gallimard, 2006, p. 169.
- 11) Dans la troisième «voix», le changement du temps est plus brutal que dans les deux précédentes. On trouve une anecdote qui ne sera pas reprise dans les textes postérieurs, il s'agit d'une scène de face-à-face entre la mère et le fils adulte dans l'appartement de celui-ci. Lui gardant le silence, la mère se plaint de son propre frère qui l'empêche de voir son ami. Au moment où elle finit son récit, le temps de verbe change sans préavis, de l'imparfait et du plus-que-parfait au présent et au passé composé : «La Femme ne pleurerait pas ni ne se plaignait. Elle était très loin. Sa décision l'avait calmée. [...] il y avait

au moins une issue. / La Femme s'est levée. Plus rien de lointain ne demeure sur son visage. Mais il reste les yeux rouges, le cerne profond [...]» («Les Voix du quartier pauvre», I, 82). Le narrateur continue ainsi jusqu'à la fin, toujours au présent : «Elle va rentrer dans son noir [...]. Sa vie nous échappe et sa voix se perd, s'éteint déjà pour nous plonger dans l'ignorance [...]. Et c'est comme une fenêtre qui se ferme sur le bruit d'une rue.» Le changement du temps au moment où le personnage pose une action nous ramène à celui de «La Mort dans l'âme».

- 12) LÉVI-VALENSI, *op. cit.*, p. 202.
- 13) L'expression est d'Anne PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, Paris : Orizons, 2008, p. 104.
- 14) *Ibid.*, p. 105.
- 15) «Mais lui, Rieux, qu'avait-il gagné ? Il avait seulement gagné d'avoir connu la peste et de s'en souvenir, d'avoir connu l'amitié et de s'en souvenir [...]. Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire.» (*La Peste*, II, 236).
- 16) Une telle structure réapparaît dans «Noce à Tipasa». Au bout de l'essai, commençant à décrire la fin de la journée à Tipasa, le narrateur emploie des verbes au passé : «Jamais je ne restais plus d'une journée à Tipasa» ; «Vers le soir, je regagnais une partie du parc plus ordonnée [...]» (*Noces*, I, 109). Au dernier moment arrive toutefois une image qui résume tout au présent : «Amour que je n'avais pas la faiblesse de revendiquer pour moi seul, conscient et orgueilleux de le partager avec toute une race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse, qui puise sa grandeur dans sa simplicité et debout sur les plages, *adresse* son sourire complice au sourire éclatant de ses ciels.» (I, 110, nous soulignons).
- 17) Nous nous référons à Michel RAIMOND, *La Crise du roman*, Paris : José Corti, 1966.
- 18) *Ibid.*, p. 150.
- 19) Voir Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman d'aventures*, Paris : PUF, 1982, qui résume le développement du genre et l'élaboration de la notion. Il le redéfinit comme le roman qui se caractérise par le souci du style, la complexité de la structure, la multiplication des niveaux de signification et la richesse symbolique.
- 20) Jacques RIVIÈRE, «Le Roman d'aventure», *La NRF*, n<sup>os</sup> 53-55, mai à juillet 1913 ; repris in *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, éd. par Alain RIVIÈRE, Paris : Gallimard, 1999, p. 337.
- 21) Ramon FERNANDEZ, *Messages*, Paris : Gallimard, 1<sup>ère</sup> série, 1926 ; rééd. Paris : Grasset, 1981, p. 66.
- 22) RAIMOND, *op. cit.*, p. 151.
- 23) Roger MARTIN DU GARD, «Souvenirs», in *Œuvres complètes*. Préf. par Albert CAMUS, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1955 ; nouvelle éd., 1961, p. LX.
- 24) MARTIN DU GARD, *Devenir !*, in *op. cit.*, t. I, p. 5.

- 25) MARTIN DU GARD, «Souvenirs», *op. cit.*, p. LX.
- 26) *Idem.*
- 27) *Ibid.*, p. LXII.
- 28) *Idem.*
- 29) Nous nous référons à Paul RICŒUR, *Temps et récit*, Paris : Éd. du Seuil, t. II, 1984.
- 30) Comme autre exemple du roman au présent verbal, nous ne saurions oublier de mentionner le procédé joycien du monologue intérieur. Or, cet art n'a pas connu un épanouissement immédiat sur la terre française — quoiqu'un écrivain français, Dujardin, soit son initiateur et que Larbaud se fasse son missionnaire. En effet, l'art anglais diffère essentiellement de l'art français dont nous avons parlé jusqu'ici. D'un côté est une tentative de représenter la durée que nous vivons d'une manière entière : le récit se constitue totalement d'un flux de la conscience, d'où un réalisme subjectif inouï. De l'autre est une nouvelle modalité de la représentation qui ne dépasse pas le cadre traditionnel de la notion romanesque. Michel Raimond résume ainsi cette différence : « [...] Ainsi, vers 1930, le gros de la production française présentait toujours, comme le disait Julien Green, "un récit en prose entrecoupé de dialogues". L'usage des techniques nouvelles du monologue intérieur et du point de vue demeurait exceptionnel. [Benjamin] Crémieux et [Wsevolod De] Vogt, en 1930, lors d'un débat [dans *Les Cahiers de la Quinzaine*], estimaient que les formes romanesques n'avaient guère évolué. ». Voir Michel RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris : Armand Colin, 1981, p. 169.