Qu'entendre par « écriture méditerranéenne » ? La preuve par *Noces*

Philippe Jousset

Dieu – Méditerranée : des constructions – rien de naturel.
Nature = équivalence[1]

Mon propos procède d'une interrogation sur ce que pourrait signifier une *écriture* méditerranéenne. Car l'expression ne va pas de soi. Et pour défricher cette rapide enquête, je m'adresserai à la fois à ce que Camus lui-même a pu développer à ce sujet dans les commentaires qu'il a eu l'occasion de donner de ses intentions ou de ses réalisations et, d'autre part, j'essaierai concrètement d'imaginer quelle réponse pourrait apporter à cette question l'étude stylistique, en m'appuyant sur l'examen d'un échantillon très réduit, mais qui semble se prêter *a priori* à illustrer cette « écriture méditerranéenne ».

La question peut paraître un peu technique ; il ne me semble pas qu'elle soit de pure chicane toutefois. Autant il semble aisé de déterminer ce que serait une *thématique* méditerranéenne, en effet, autant il paraît difficile de définir, sans abus de langage, les caractéristiques d'une *écriture* méditerranéenne, chez Camus ou chez quiconque s'en réclamerait. Pour ce qui est d'une thématique, d'une symbolique, ou d'une métaphorique, on trouverait facilement un accord, en effet : une thématique méditerranéenne comprendrait des éléments inhérents à l'ère méditerranéenne, à son biotope et à son écoumène ; il suffirait de reprendre le classique de Fernand Braudel, par exemple[2], pour réunir le « vocabulaire » de base, physique et moral, spatial et temporel, de l'univers méditerranéen, et de l'imaginaire afférent (sur un plan fictionnel, on pourrait se soutenir de la notion bakhtienne

1 Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, éd. Raymond Gay-Crosier, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p.809.
2 Voir par ex. Marino Niola, « L'invenzione del Mediterraneo » *in* Alain Montandon (dir.), *Littérature et anthropologie*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2006, p. 153-172.

de chronotope). Personne ne contestera que ce qui s'écrit sous le nom d'Albert Camus est difficilement séparable du thème ou du *muthos* méditerranéens, comme lui-même reconnaissait qu'il n'était guère praticable d'« étudier Faulkner sans faire la part du Sud dans son œuvre[3] ».

Mais la question d'une *écriture* méditerranéenne est plus délicate : à quelle condition peut-on légitimement accoler au mot « écriture » l'épithète de *méditerranéenne* ? Commençons par ce que Camus lui-même aurait pu entendre par là, bien que, à notre connaissance il n'ait jamais usé de l'expression – il faut dire qu'elle n'était pas aussi courante à son époque qu'elle l'est devenue (avec les collocations *écriture féminine, francophone*, etc.[4]). Nous nous en tiendrons à quelques pistes, et presque exclusivement au texte qui porte sur René Char5. Dans la présentation qu'il fait de la poésie de son ami, Camus, citant Héraclite et la « lumière sèche » qui « crée l'âme la plus sage et la meilleure », affirme que la « superbe nouveauté » de René Char est ancienne en réalité :

> Elle est celle du soleil à midi, des eaux vives, du couple, du mystère naturel, du pain et du vin, et de la beauté inlassable. Il est nouveau comme la Grèce, terre fidèle, comme ces présocratiques, dont il revendique l'optimisme tragique.

En reliant Héraclite à Char, Camus « neutralise » en gros vingt-cinq siècles d'histoire, cette atemporalité, monnaie de l'éternité, formant une uchronie, mais point une utopie puisque c'est la Grèce, une Grèce identique à elle-même, et dont c'est l'une des vertus que de rester identique à elle-même, qui s'en trouve désignée comme la patrie naturelle. Patrie de quoi ? De rien qui soit spécifiquement méditerranéen à moins de considérer que la lumière zénithale, les eaux vives, le pain ou le couple soient des spécialités locales au même titre que le Parthénon, l'ouzo ou le sirtaki. Il y a pourtant la *décision,* chez Camus, d'implanter ces thèmes dans le sol de la Grèce, mais ce sol, on voit d'emblée, qu'il a la qualité d'un « sol absolu », pour reprendre le titre d'un recueil d'un autre poète

---

3 Albert Camus, « Dernière interview » (décembre 1959), *Œuvres complètes,* IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p.661.

4 J.-G. Lapacherie attribue à R. Barthes l'adoption du terme d'*écriture* pour désigner une réalité littéraire : voir « Changement de paradigme dans les études littéraires », *in* D. Rabaté & D. Viart (dir.), *Écritures blanches*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p.43-56.

5 Id., « Ce soir le rideau se lève sur... René Char », 1948, *Œuvres complètes,* II, *op. cit.,* p.764-765.

méditerranéen, Lorand Gaspar, ou celle d'une culture « hors sol » encore (*Rome n'est plus dans Rome, elle est où je la mets*).

Camus décide également que l'optimisme tragique, c'est-à-dire en fait la conscience du tragique alliée à un volontarisme dans l'action, fait partie de la grécité éternelle (je dis *décide* car aucune argumentation proprement dite ne soutient l'assertion). Il décide de même que René Char, en tant que natif de L'Isle-sur-la-Sorgue, bénéficie par droit de naissance de cette « lumière de vérité » dispensée par la « pensée de midi ». Dans cette expression promise à faire florès et qui fait son entrée pour la première fois dans l'œuvre de Camus (et dans *L'Été,* au même moment), on voit associées la lumière physique et la lucidité, produits du terroir de la « funèbre Provence »6, oxymore pas plus neuf que la métaphore précédente – *funèbre* deviendra l'épithète de nature de Provence dans « La Mounine » de Francis Ponge par exemple. Camus évoque « cette Provence hautaine et tendre, funèbre et déchirante dans ses soirs, jeune comme le monde dans ses matins, et qui garde patiemment, comme tous les pays de la Méditerranée, les fontaines de vie où Europe, épuisée et honteuse, reviendra un jour s'abreuver. » La régénération passe par ces climats. Camus aurait-il la superstition, héritée de Montesquieu, de croire que l'on pense comme l'on respire, autrement dit, que l'homme est inspiré selon ce que, sous son ciel, il respire ?

Pour espérer articuler idéal méditerranéen et écriture, il importe d'être au clair sur leur médiation, leur concrétisation verbale, et donc sur la conception que Camus se fait de ce que devrait être le style. Outre des déclarations très générales, qui ne sont pas pour autant négligeables, telle celle qui affirme qu'il n'existe qu'une révolution en art, « c'est l'exacte appropriation de la forme et du fond, du langage et du sujet[7] », Camus développe plus précisément l'idée, sous la forme d'une incitation qu'il s'adresse à lui-même, d'« être toujours un peu en deçà dans l'expression (plutôt qu'au-delà).[8] » Le terme d'*expression* demande à être explicité ; que peut vouloir dire *écrire en deçà dans l'expression* ? Je me référerai à un autre passage de ses *Carnets* :

6 Id. « Textes épars 1945-1948 », *ibid.*, p. 1115.
7 Id., « Non, je ne suis pas existentialiste... », *Œuvres complètes,* II, *op. cit.*, p.658.
[8] Id., *Carnets 1935-1948,* in *Œuvres complètes,* II, *op. cit.*, p.856.

> Voir la Grèce. Esprit et sentiment, goût de l'expression comme preuves de décadence. La sculpture grecque déchoit quand apparaissent le sourire et le regard. La peinture italienne aussi, avec le XVIe siècle des « coloristes ». […] Les Apollon doriques admirables parce que sans expression[9].

L'idéal stylistique tiendrait dans une absence d'expressivité ou une modestie d'expression, une économie de moyens, une absence d'affectation. Camus considère ainsi que l'expression est en quelque sorte comme la couleur dont on peignait les statues : un ajout, plutôt importun ; il préfère la statue nue (« la peinture partie, le chef-d'œuvre demeure10 »), de même qu'il vante la pureté de l'ordre dorique, le plus ancien et le plus dépouillé. C'est donc une certaine esthétique qu'il élit, son goût le portant moins vers la sculpture classique que vers l'archaïque ; il songe aux *kouroi* qui, d'une évolution vers la figuration naturaliste de l'être humain, ne représentent que l'esquisse ; la stylisation y est encore marquée (la taille est particulièrement fine, les cuisses mises en valeur, le visage est simplifié par un sourire et des pommettes saillantes). La Méditerranée qu'il privilégie favorise l'ascèse, l'épure[11]. On trouverait plus d'une déclaration appuyant cette orientation, par exemple :

> La confiance dans les mots, c'est le classicisme – mais pour garder sa confiance il n'en use que prudemment. Le surréalisme qui s'en défie en abuse. Retournons au classicisme, par modestie[12].

Mais c'est dans *L'Homme révolté* qu'il s'explique sans doute le mieux, lorsqu'il oppose l'art formel à l'art réaliste, pour les rejeter l'un et l'autre comme des « notions absurdes », des « hérésies ». C'est précisément par composition du Réel tel

---

[9] *Ibid.*, p.811-812.

10 On pourra mettre en résonance cette idée avec la notation suivante : « La descente vers la Méditerranée. / Et il entra dans l'eau et il lava sur sa peau les images noires et grimaçantes qu'y avait laissées le monde. » (*Ibid.*, p.824) Dans son dernier ouvrage Marie-José Mondzain, à la faveur d'un passage célèbre d'Aristote (*Traité de l'âme*, 418a-b), rapproche l'anonyme, le peuple et le diaphane qui gît « sous » la couleur (*Images (à suivre)*, Bayard, 2011, p.313-314).

[11] Sur la problématique, issue du *Degré zéro de l'écriture,* d'une écriture « blanche », on lira les contributions du volume dirigé par D. Rabaté & D. Viart, *Écritures blanches*, *op. cit.*. Dans une page où Camus est cité, Marie-Laure Basuyaux écrit par ex. que « L'écriture cayrolienne dit moins une pureté qu'une perte de couleurs » (« Écriture blanche et écriture lazaréenne », p.94).

[12] *Carnets 1935-1948*, *op. cit.*, p.999. Sur le soi-disant classicisme de Camus, on lira le chapitre V de Gilles Philippe, *Le rêve du style parfait*, PUF, 2013, p. 119 s.

qu'il est donné *et* de la transformation que l'artiste lui impose (les termes en jeu sont un peu simplistes, mais ce sont les siens) que s'obtient l'unité. Et « Cette correction, que l'artiste opère par son langage et par une redistribution d'éléments puisés dans le réel, s'appelle le style et donne à l'univers recréé son unité et ses limites.[13] » Cette correction, qu'il appellera plus loin *gauchissure,* il lui donne encore un autre nom, *stylisation,* « qui suppose, en même temps, le réel et l'esprit qui donne au réel sa forme. » Il définit ainsi le « grand style » comme une « stylisation invisible, c'est-à-dire incarnée. » Ce grand style se doit, par conséquent, d'être tout en équilibre, en pondération, en neutralisation des contraires, des extrêmes :

> Quand la stylisation est exagérée et se laisse voir, l'œuvre est une nostalgie pure : l'unité qu'elle tente de conquérir est étrangère au concret. Quand la réalité est livrée au contraire à l'état brut et la stylisation insignifiante, le concret est offert sans unité[14].

Le style se cherche entre réalité brute et stylisation inopportune, ostensible. Là où le problème se corse, c'est que Camus fait en outre de ce style « le vrai visage de la révolte », ce qui ouvre toute une autre problématique, qui intéresse aussi les idéologues15. Il rattache en effet cet idéal à « la longue tradition de ce qu'on peut appeler la pensée solaire […] où, depuis les Grecs, la nature a toujours été équilibrée au devenir.[16] » L'absolutisme historique, à l'en croire, « malgré ses triomphes, n'a jamais cessé de se heurter à une exigence invincible de la nature humaine dont la Méditerranée, où l'intelligence est sœur de la dure lumière, garde le secret.[17] » Nous voilà, moyennant l'échange de la vérité et de l'intelligence (mais l'une est censée être l'instrument de l'autre), revenus à l'axiome de départ – revenus à cette Méditerranée comme lieu géométrique où se célèbrent les noces de la lumière et d'un certain idéal plus que physique, à cette Méditerranée siège de la résistance à la démesure, du rappel à l'univers physique, garante du concret, de

---

[13] *L'Homme révolté,* in *Œuvres complètes,* III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p.292.

14 *Ibid.,* p.294-295. Vivre et créer sont toutefois donnés comme deux temps successifs, le second temps, qui n'est pas « naturel », ne devant pas embler le premier, sous peine d'en affecter la plénitude : « Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. » (*Noces,* 1959, éd. Folio, p.19)

15 A propos du « langage clair », du « mot simple », il note : « le langage propre aux doctrines totalitaires est toujours un langage scolastique ou administratif. » (*L'Homme révolté, op. cit.,* p.304)

[16] *Ibid.,* p.317.

[17] *Ibid.,* p.318.

l'enracinement, et titulaire d'une transcendance contenue dans les bornes d'une humanité sagement prométhéenne. Associant encore intelligence et lumière, mais détaillant un peu, et plaçant significativement ses vœux sous la bannière d'Ulysse, celui qui sut dire non à la fois à l'infra-humain et au sur-humain, Camus résumera :

> Nous choisirons Ithaque, la terre fidèle, la pensée audacieuse et frugale, l'action lucide, la générosité de l'homme qui sait. Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour[18].

Une méditerranée méditée

Prenons à présent le premier alinéa de *Noces*, qui s'ouvre par un chapitre intitulé « Noces à Tipasa », et demandons-nous ce qui caractérise ici la manière de dire.

> Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. A certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils. L'odeur volumineuse des plantes aromatiques racle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme. A 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.

Ce qui paraît le plus frappant sans doute : que d'emblée soit posée une assertion qui avalise ce qu'on sait bien ne pas être réel ; le *comme-si* est court-circuité, le mythe se voit naturalisé ; une illusion, ou une impression si l'on préfère, est prise pour argent comptant, littéralement[19]. Cette impression est projetée sur un objet du monde extérieur qui l'intègre et la représente comme un solide, en fait une pseudo-réalité ; la subjectivité se trouve agglomérée à l'objet, indissociable de lui ; un sentiment personnel prend valeur universelle, objectivée ; autrement dit encore : la vision scotomise la vue,

---

[18] *Ibid.*, p.323.

[19] Sur l'ambiguïté figuration/ fiction induite par ce que Laurent Jenny appelle *métaphore maxima*, lire son « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n°89, 1993, p. 122.

qui ne retrouvera droit de cité, dans sa version modeste, « pédestre », qu'un peu plus tard. Alors que l'allégorie repose sur le déploiement de deux mondes qu'elle met en corrélation, on peut ici parler de tautégorie, figure par excellence de la mythologie chez Schelling, entendue ici comme la fusion, ou crase, du réel et de son interprétation, du donné et du voulu, qui ne font plus qu'un. Camus écrit « Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux », comme il écrirait *Au printemps, Tipasa est envahie par les campeurs*, au lieu de dire quelque chose comme *Tipasa est un lieu où l'on/je ressent/s la présence du divin dans le soleil, la mer, le ciel*, etc. ; il acclimate par l'affirmation, tranquille, anodine, une légende (entendue au sens premier de « ce qui doit être lu », éventuellement *à la place* de ce qui est simplement vu)[20]. Et, par la figure d'enchaînement de l'anadiplose, manifestation d'un style linéaire, il rend plus naturel, comme allant de soi, que ces dieux parlent dans le soleil, le ciel, la mer, etc. La phrase attributive, la deuxième, minimale, va dans le même sens : celui d'une description qui se contenterait d'enregistrer les choses dans leur *évidence*, de les nommer dans leur transparence : style substantiel (que Flaubert déjà vantait chez les Anciens, chez Juvénal, chez Homère…, et bien d'autres avant ou après lui) à quoi s'ajoute ici une densification du monde sensoriel, en particulier du fait que le sens le moins matériel, le moins susceptible de concrétisation, l'odorat, est évoqué trois fois dans les vingt premières lignes et rendu verbalement tangible par cette notation d'« odeur volumineuse ». On assiste donc à un coup de force, d'entrée.

C'est là, nous semble-t-il, que l'on pourrait situer cet en-deçà dans l'expression recherché par Camus, à l'imitation des Grecs. Dans cette simplification (cette « gauchissure ») qui consiste à supprimer le *comme-si* notamment, l'appareil analogique, et à faire passer *sa vision* pour *la vue* ou, plus exactement, à unir si étroitement la vue à la vision qu'elles s'en trouvent inextricables, de même que le sont chez lui les natures divine et profane de l'inanimé.

Il faut se rappeler l'exergue, qui précède immédiatement cette première page de *Noces* ; Camus l'emprunte à Stendhal :

> Le bourreau étrangla le cardinal Carrafa avec un cordon de soie qui se rompit : il fallut y revenir deux fois. Le cardinal regarda le bourreau sans daigner prononcer un mot.

[20] De même, Ernst Jünger à propos de la Sicile : « Ici, la terre parle directement. » (*Chasses subtiles*, 1967, trad. Henri Plard, Christian Bourgois éd., 1969, p.309)

On peut se demander quel rapport cette phrase tirée des *Chroniques italiennes* entretient avec la matière de *Noces*. Avec la matière, anecdotiquement, aucun, mais avec la manière, bien davantage. De style factuel, insensible, réfractaire à ce qu'il raconte – on peut parler de « cruauté », l'échantillon de Stendhal vaut comme un manifeste stylistique au seuil du recueil camusien : lumière zénithale, qui ne laisse pas d'ombre, où chaque mot porte, ascèse du pathétique, refus de l'attendrissement, *virtú,* minimum de rhétorique, d'habillage21, ce sont bien les traits d'un *idéal* stylistique, de sécheresse et de sobriété virile, anti-lyrique, dont Camus s'approche par certains aspects, proche ce que les Anciens appelaient *latinitas,* qui suppose correction et pureté (la pensée solaire peut se faire scolaire), mais dont il s'éloigne par beaucoup d'autres aspects – on le verra dans un instant.

Avant de reprendre le commentaire stylistique toutefois, il faut avoir présent à l'esprit, pour recontextualiser cette page que, bien que le volume qu'elle ouvre rassemble *Noces* et *L'Été, Noces* est un écrit de jeunesse qui date des années 1937-1938 alors que *L'Été* est composé de textes dont la rédaction s'échelonne de 1939 à 1953. Entre les deux, il y a eu la guerre, qui, comme le remarque Yves Ansel, « a voilé le soleil, divisé le « monde » de Camus en deux, radicalement changé l'image adamique, idyllique, qu'il se faisait de la terre et du ciel ». L'Algérie apparaît ainsi, *a posteriori,* « comme un havre de paix miraculeusement préservé ». Dans *Noces,* « l'Algérie dont il est question est non seulement une Algérie innocente, naturelle, mais aussi une Algérie où, depuis la colonisation romaine, rien n'a eu lieu. » C'est « une Algérie solaire, méditerranéenne, une résurrection de la Grèce modèle[22] » (sur un site romain – faut-il le rappeler). Beaucoup plus qu'un simple *locus amoenus,* par conséquent.

Cette mise au point faite, il est un autre trait également remarquable dans notre passage : la profusion des images (trait anti-stendhalien au possible), ainsi que la qualité commune de ces images, leur pauvreté : « la mer cuirassée d'argent », les « gros bouillons » de la lumière… Camus ne cherche pas

21 « Stendhal. On imagine l'histoire de Malatesta ou des Este racontée par Barrès et puis par Stendhal. Stendhal va prendre le style chronique, le reportage du « grand ». C'est dans la disproportion du ton et de l'histoire que Stendhal met son secret (à rapprocher de certains Américains). (…) Manqué si Stendhal avait pris le ton pathétique. » (*Carnets 1935-1948, op. cit.,* p.940)

22 Yves Ansel, *Albert Camus totem et tabou. Politique de la postérité*, Rennes, PUR, 2012, p.86-87 ; il évoque une Algérie abstraite (« la plage, le soleil, le luxe, le loisir perpétuel »).

l'originalité (et on en dirait autant de « la campagne noire de soleil » qui ne peut passer pour une audace – qui serait plutôt une vérité d'observation) ; il accumule les figures qui monnaient la métaphore-cadre première, au prisme de la « lecture » qu'en fait le narrateur, identifiant Tipasa avec – disons – un empyrée ; et il mêle ces figures usées à des expressions dénuées ou neutres, minimalement expressives : le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs, etc. Autre aspect d'un « en deçà dans l'expression ». Du moins jusqu'aux derniers mots de l'alinéa, où l'emploi de « s'accroupir dans la mer », en parlant d'une colline, fait preuve d'un enhardissement certain dans le langage imagé.

On remarquera encore dans cette première page la transaction entre le personnel et l'impersonnel. La 3ème personne domine d'abord ; c'est un actant inanimé, Tipasa, qui est le sujet de la première phrase, la « campagne » le Sujet de la 2ème. Puis un foyer de perception apparaît, « les yeux », anonyme encore ; *les yeux* entraîne *les cils*, *la gorge*, façon de s'exprimer assez artificielle, puisque la sensation vécue est débrayée de son « éprouveur » et généralisée, par le présent, mais surtout par un déterminant défini, au lieu du possessif. Alternance, de nouveau, dans ce qu'on appellerait une « diathèse actancielle » : c'est un sujet inanimé qui sert de thème à la phrase suivante : « l'odeur volumineuse des plantes ». Ce n'est que plus tard, à la dernière phrase, que la sensation se trouve rapportée à un « je » qui conjugue le verbe *voir*. On assiste donc à un échange entre humain et non-humain (un non-humain fortement humanisé, ou animisé), où la nature domine, puisque les deux phrases où l'humain a l'initiative sont modalisées, l'une par « vainement », l'autre introduite par le bémol de la locution adverbiale « à peine », marque d'inaccomplissement. Cette dialectique, qui est une traduction possible de ce compromis cherché entre « le réel et l'esprit qui donne au réel sa forme » dont il a été question plus haut, exprime bien la solidarité de la *phusis* et de l'individu, du microcosme et du macrocosme, et la manière dont l'élément physique l'emporte, ce qui était impliqué par la divinisation ou la « panthéisation » initiale du lieu.

Les caractères stylistiques que nous venons de mettre en évidence, à partir d'un échantillon si minuscule qu'il ne prétend évidemment pas valoir pour un examen complet de la question, nous ont-ils avancés sur le chemin d'une identification d'une « écriture méditerranéenne » ? Qu'avons-nous identifié ? Deux caractères principalement :

- Une modalité nettement assertive, quasi épigraphique (dont les inscriptions dans la pierre, éparpillées sur le sol de Tipasa, lui fournissent le modèle ?) qui consiste à croire assez en le sentiment éprouvé dans la fréquentation de la nature pour que le narrateur se croie fondé à transcrire le mythe sous les espèces d'une réalité-sous-les-yeux[23]. Sans s'illusionner sur leur différence bien sûr, sans prendre cette traduction, cette métaphore, pour la « vérité », il confie à la diction de rendre effectif ce mythe par les mots, de le consacrer. Il transforme, par ce moyen fiduciaire qu'est le verbal, une croyance en évidence, au sens propre, comme si le mythe fût directement accessible aux sens. Mais si le mythe absorbe le sentiment, on peut imaginer que le sentiment lui-même est « informé » par le mythe, en amont : il n'y a pas un pur sentiment d'un côté et une fiction mythologique de l'autre, mais le sentiment est bien plutôt le produit d'une sensualité irriguée par des lectures, dont la prose est l'héritière en ce qu'elle les contresigne et les continue. Ce qui pourrait rendre légitime de parler d'écriture méditerranéenne, c'est bien cet empiètement des mots sur les choses et les rêves, les chevauchements que connaissent le domaine de la réalité et celui de l'imagination, l'étroite coalescence dans laquelle ils se tiennent[24]. Comme le dit avec raison Bernard Vouilloux à propos des prédicats stylistiques (tel que *méditerranéen*), « toute étiquette, quelle qu'elle soit, témoigne du pouvoir structurant qu'exercent réciproquement l'un sur l'autre le langage verbal et la perception.[25] » Par contamination en quelque sorte, ou capillarité, de par l'éternelle promiscuité des mots et des choses, un sentiment subjectif « vaut » pour une observation[26].

- Le deuxième phénomène que nous avons noté, à savoir la présentation « dialectique » du Monde et de l'individu (qui culmine dans la détermination de parties du corps non par des possessifs, comme attendu, mais par des articles définis[27]) paraît, quant à lui, fidèle aux principes énoncés par Camus sur

23 « Le monde où je suis le plus à l'aise : le mythe grec. » (Albert Camus, *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p.1085)

24 « Ne pas se séparer du monde. On ne rate pas sa vie lorsqu'on la met dans la lumière. Tout mon effort, dans toutes les positions, les malheurs, les désillusions, c'est de retrouver les contacts. » (*Carnets 1935-1948, op. cit.*, p.p.808)

25 Bernard Vouilloux, « Les prédicats stylistiques », *in* Jean-Michel Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 324.

26 C'est pourquoi l'ordre que Bernard Vouilloux met dans les prédicats en distinguant les caractérisants, les classifiants, les déterminatifs et les axiologiques est d'excellente méthode, mais un prédicat comme *méditerranéen* s'entend justement à les brouiller.

27 Dans l'épisode de la baignade, deux pages plus loin, on trouve la même dialectique possessif/défini : « mon nez… ma peau… la bouche… les bras… mon corps » (*Noces*, p.15-16).

le style, comme compromis entre *réel* (il faut entendre par là quelque chose comme un rendu naïf, irréfléchi, non prémédité) et *stylisation.* Mais qualifier ce style de *méditerranéen* n'aurait guère de sens. De même, on peut voir dans l'agglomérat de segments propres ou prosaïques, de figuralité nulle ou modeste, et de fleurs de rhétorique, qui ne font pas très bon ménage avec l'idéal d'austérité ou de « frugalité » méditerranéennes, une expression de ce compromis entre ce qu'il désigne théoriquement par les termes de *réalisme* et de *formalisme*, réalisation possible de ce « grand style » défini comme « stylisation invisible, c'est-à-dire incarnée ».

Pour être tout à fait rigoureux, il faudrait expliciter les rapports existant entre écriture et style. On se souvient de la fameuse tripartition de Barthes : langue, style, écriture, et de la définition qu'il assigne à chacun de ces composants. Pour le dire grossièrement : l'écrivain ne choisit ni sa langue ni son style. La première fonctionne comme « une négativité, la limite initiale du possible[28] », tandis que le second est « une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage » ; il « ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur ». « Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société. » Mais entre la langue et le style, existe précisément cette tierce « réalité formelle », l'écriture, qui va faire du contenu écrit « un signe total, le choix d'un comportement humain ». « Langue et style sont des forces aveugles, résume Barthes ; l'écriture est un acte de solidarité historique.29 »

En n'étudiant que le style, c'est donc toute une dimension de la forme qu'on ne prend pas en compte. Étant donné que, comprise ainsi, l'écriture est politique, qu'elle est ce qui lie l'écrivain à sa société, je doute cependant que Barthes eût reçu sans examen, comme prédicat applicable à *écriture*, le qualificatif de *méditerranéen*[30]. Pour qu'il fasse sens, il faudrait donc mettre dans ce prédicat tout ce que Camus entend lui faire embrasser, entend lui faire *signifier.* Ce qu'il faut bien appeler son *imaginaire* méditerranéen. Et

---

28 Il est douteux que Camus, qui disait qu'il avait « une patrie : la langue française », eût eu la même conception de la langue (*Carnets 1949-1959* : Cahier VI, *in Œuvres complètes,* IV, *op. cit.*, p.1099).

29 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture,* 1953, Points Seuil, p.10-15.

30 Bernard Vouilloux analyse cependant la fameuse « blancheur » d'écriture barthésienne elle-même comme une qualité crypto-esthétique : « C'est précisément parce qu'elle n'a pas la rigidité et la stabilité d'un concept stylistique, mais la plasticité d'une qualification esthétique que la notion d' « écriture blanche » s'avère apte à assumer tour à tour (…) toutes les *valeurs* dont elle a pu être chargée par ceux qui s'en sont réclamé » (« L' « écriture blanche » existe-t-elle ? », *in* D. Rabaté & D. Viart, *Écritures blanches, op. cit.*, p.37-38)

pourquoi pas ? Mais c'est alors que se déclare le divorce du style, du moins entendu au sens étroit – ou au sens où Barthes le définit – et l'écriture. Pour notre part, nous ne voyons pas là d'obstacle : il y a de l'instinctif dans le style (Barthes n'utilise pas le terme, mais toute sa définition conspire dans ce sens), mais il y a aussi du concerté, de l'appris ; et le départ est impossible entre ces deux sources, ce pourquoi il paraît vain de vouloir scinder écriture et style[31]. Car les choses ne se passent pas comme dans les manuels ou comme la théorie le voudrait : Camus écrit comme il sait, il écrit comme il peut[32]. Si l'on conserve la conception que Barthes a du style cependant, on l'amendera ainsi pour notre compte : le style a deux faces, une volontaire, « morale de la forme », qui s'abouche à l'écriture et en est le bras armé, si l'on peut dire (que Camus désignerait sans doute comme *stylisation*), et une face aveugle, qui s'abouche au style entendu comme « hypophysique de la parole », dont l'écrivain ne répond que par son corps, et non plus par sa conscience. Or c'est précisément cette union que Camus entendait ne pas défaire, et c'est justement ce pacte entre nature et culture, lucidité de l'individu et amoralité de la phusis, que le qualificatif de *méditerranéen* cherchait à sceller.

Il est acquis pour nous que, intrinsèquement, les caractéristiques du style camusien n'ont rien de méditerranéen. Passons par une comparaison, avec ce qu'on appelle l'expressivité des sons. Henri Morier y consacre des dizaines de pages de son classique *Dictionnaire*. Le fondement de cette discipline repose sur l'idée que les sonorités d'un mot doivent être l'image « de l'un ou l'autre aspect du signifié ». Henri Morier est tout à fait informé du dogme de l'arbitraire du signe ; il écrit néanmoins que si l'on fait entrer dans la définition de la maison « l'idée accessoire d'abri et de douceur, alors l'[m] et le [z] de *maison* se trouvent en relation motivée avec ce que *maison* peut signifier, ou plutôt évoquer – précision importante – « pour les sujets qui perçoivent ces rapports[33] ». C'est au nom de ce cratylisme, défendu par les écrivains (ce qui est bien dans l'ordre des choses, et des mots[34]) et cautionné ici par la science, qu'on affirmera par exemple que les résonances basses des voyelles sont propres à

---

[31] R. Barthes a évolué sur cette question ; voir par exemple la mise au point de Florence de Chalonge, « Barthes – Duras : une morale de la forme » ? », *ibid.*, p.209-224.

32 Lire Renée Balibar, *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Hachette Littérature, 1974.

33 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961, 4ème édition, 1989, p.251. L'article CORRESPONDANCES (p.312-339) est particulièrement réjouissant.

34 On pense notamment à Charles Nodier. Certains y ajoutent même l'évocation graphique : « Il me semble que le double emploi de *lis* et *lys* (…), à qui saurait le manier, permet de dire des choses différentes. » (Aragon, *H. Matisse roman*, Gallimard, 1971, p.302, note).

traduire des matières sales ou des manifestations en rapport avec le péché, etc.

En réalité – et c'est un autre Genevois qui le constate – le verbe *tinter* produit en général une impression musicale, alors que *teinter*, à sons identiques, n'en produit aucune ; *tictac* n'est onomatopéique qu'à condition qu'on pense au mouvement d'une pendule. Ou encore *brisassiez*, du verbe *briser*, est perçu comme cacophonique alors que *brise-acier* ne le paraît pas[35]. Les qualités qu'on attribue aux sonorités sont une projection du sémantisme des mots, la manière dont la sonorité d'un mot est perçue varie en fonction du sens et, I. A. Richards le rappelait, « nous ne devrions pas attribuer au son seul des vertus qui impliquent de très nombreux facteurs.[36] »

Or – c'est là où la comparaison s'avère – il existe un cratylisme stylistique qui est à la littérature ce que l'« harmonie imitative » est à la rhétorique. Cela ne veut pas dire que le cratylisme soit un vice, une simple projection sur les mots de ce qui n'est que dans l'esprit ou la sensibilité de l'écrivain ou du lecteur ; c'est un leurre peut-être, mais un leurre nécessaire alors, une ressource et un principe de fonctionnement du discours en général, et du discours littéraire en particulier[37]. À cause de ce que défendait Bernard Vouilloux, cité plus haut, à savoir que la relation esthétique entretient « des liens étroits

35 Charles Bally, *Le Langage et la Vie*, 3ème éd., Droz, Giard, 1952 p.64, 97, 98.

36 I.A. Richards, *Principles of literary criticism*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 2ème éd. 1926, 1960, p.137. On trouve déjà l'avertissement sous la plume d'un Samuel Johnson : « Il ne fait guère de doute, disait-il, que bien souvent nous faisons nous-même la musique que nous imaginons entendre, nous modulons le poème selon nos dispositions intérieures et attribuons aux sons les effets du sens. » (*The Rambler*, n° 92, 2 février 1751, cité par William Empson, *Seven types of ambiguity*, Chatto and Windus, London, 1949, p.12)

37 « L'identité n'est pas *effective*, elle *n'est pas* et ne *peut* pas être en *fait* – elle ne peut pas être autrement que *projetée* : l'identité est le cinéma nécessaire de la conscience. » (Bernard Stiegler, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001, p.101). Bennison Gray a résolu la question à sa manière en montrant que le style était, comme l'éther autrefois, un concept dénué de toute scientificité. « Dans la mesure où le style d'un objet (…) est conçu comme fournissant des indices sur une entité située au-delà de cet objet, son étude ne peut logiquement être considérée comme une étude de l'objet – mais de quelque chose d'autre. (…) 'Style', de même qu''expression', est un transfert métaphorique du comportement humain aux produits de ce comportement. » (*Style. The Problem and Its Solution*, The Hague/ Paris, Mouton, 1969, p.107, 32, 91) La solution nominaliste, celle de Goodman par exemple, propose aussi une approche continuiste, en évitant de se prononcer sur le « fond » : par exemple, « l' « impressionnisme » n'est jamais que l' « étiquette » (en l'espèce, un prédicat) mobilisée pour subsumer un ensemble de propriétés partagées par plusieurs œuvres (…) en interdisant à l'identification tout recours à des classes de types et à l'assomption idéal-typique des « styles historiques » ou « collectifs », elle sape à la base les extrapolations explicatives (causalistes) qu'impliquent des notions comme celles de *Zeitgeist* et de *Weltanschaaung* » (Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p.341-342)

avec les fondements émotionnels, voire pulsionnels de notre relation au monde.[38] » *Charnel* réfère à la fois à une expérience et à un *logos* (il faudrait invoquer ici Merleau-Ponty). Et un mythe ne manque pas non plus de fondations très réelles. Que la thématique « contamine » le style et la lecture qu'on en fait, il n'y a rien là qui relève d'un abus, mais bien d'une extension de la notion de style, congrue avec une vérité psychologique que le pragmatisme d'un James pourrait nous faire comprendre sans doute, qui explique que les *appréciations* (dont le commentaire stylistique relève, je le crains) « forment une sphère ambiguë de l'être, relevant de l'émotion d'une part, et ayant une « valeur » objective de l'autre (...). Parfois l'adjectif erre comme s'il ne savait où se fixer », et c'est en songeant au prédicat *méditerranéen* qu'on peut méditer cette réflexion à propos des qualités qui ont une « valeur pour nous » :

> il y a toute une sphère d'adjectifs et d'attributs qui ne sont ni objectifs ni subjectifs d'une manière exclusive, mais que nous employons tantôt d'une manière et tantôt d'une autre, comme si nous nous complaisions dans leur ambiguïté.

Sa philosophie tend à faire admettre que le psychique n'est que du physique évolué, les expériences esthétiques, morales ou encore émotionnelles représentant un stade intermédiaire dans cette évolution. C'est ainsi que l'on passerait, sans solution de continuité (James parle « d'une seule et même étoffe »[39]), des sensations aux idées, comme Camus passe, par exemple, sous l'égide de la Méditerranée, de la luminosité, qualité physique, à la clairvoyance, qualité morale[40]. Il est frappant de voir combien il se montre sensible aux notations météorologiques, et pas seulement autour de *mare nostrum* ; ses carnets en sont remplis. Ce goût pour – ce besoin de ? – la notation météorologique, celle relative à la lumière en particulier, reflète une attention aux dispositions, aux « états d'âme », qui sont elles-mêmes le terreau de la pensée. Le ciel, la température, la qualité de la lumière, les météores, etc. font communiquer, *via* les humeurs, *via* les dispositions, le monde physique dans lequel on se trouve et les

---

38 *Ibid.*, p. 329.

39 William James, *Essais d'empirisme radical* (1912), trad. fr., Agone, 2005, p.164.

40 « « Intérieur » et « extérieur » ne sont pas des coefficients dont l'expérience est estampillée dès l'origine mais plutôt les produits d'une classification ultérieure à laquelle nous nous livrons pour répondre à des besoins particuliers. », *ibid..*, p.122. « Heidegger décide aussi que le monde est originairement *sémiotisé* pour nous. Et c'est sur cette vision que repose l'équivalence de notre mouvoir existentiel avec un comportement interprétatif. (…) l'établissement originaire est celui du monde comme réseau signifiant et de l'existence comme projection interprétative. » (Jean-Michel Salanskis, *Herméneutique et Cognition*, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p.31, 34)

régions supposées supérieures de l'esprit. Du physique au métaphysique, même si la conséquence n'est pas droite, les relations se révèlent multiples, et riches[41].

Les caractères stylistiques sont bien attestables matériellement, mais ils sont incessamment *interprétés* par le lecteur, à partir de ses répertoires et en fonction de tout ce qu'il sait *par ailleurs.* Le style est ainsi une œuvre concertante entre son auteur et le lecteur, et se montre évocateur à raison d'indexations (aux thématique, répertoires, lexique…). Mais les indexations diffèrent. Un style, en effet, est aussi, pour beaucoup, ce que l'on croit (savoir) de lui. Rien de très personnel donc, même s'il est porté par un individu, autour duquel, par accrétions successives et originales, s'agrègent toutes sortes d'informations, d'analogies, de rêveries, etc.

Le style est, en ce sens, grandement imaginaire – matrice et proposition. Le style d'un grand écrivain, avançait Deleuze, est toujours un style de vie, « l'invention d'une possibilité de vie, d'un mode d'existence »[42]. Il disait aussi : « L'écriture a pour seule fin la vie […] Le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle »[43]. Il est donc naturel que la compréhension n'engage pas seulement l'interprétation d'un lexique, d'une syntaxe ou d'une rhétorique, mais qu'elle ne prenne sens qu'à rejoindre cette « vie », ouverte et non échue, et tout ce que l'on peut en savoir, par les textes et hors d'eux.

S'il n'existe pas de style méditerranéen, intrinsèquement, il n'y aurait d'écriture méditerranéenne qu'à la façon dont il existe des illusions d'optique. Et il existe bien des illusions d'optique. En rapport avec notre vision, qui n'est pas absolue mais relative, finie. Nous ne parlerions pas de simple « projection », mais, comme on l'a vu, plus volontiers d'un empiétement entre les caractères stylistiques des textes d'une part, et des expériences, un savoir et un imaginaire d'autre part qui s'entr'influencent, ayant même horizon. Si le style est nature et l'écriture intention (en simplifiant Barthes), une écriture méditerranéenne telle que Camus la rêverait, serait un mariage – des noces réussies entre écriture et style, ce qu'il

41 Une illustration de cette influence : « Ni le désespoir ni les joies ne me paraissent fondés en face de ce ciel et de la touffeur lumineuse qui en descend. » (*Carnets 1935-1948, op. cit.,* p.803)

42 Gilles Deleuze, *Pourparlers 1970-1990,* Minuit, 1990, p.138, cité par Véronique Bergen, « L'équivalence du style et du non-style chez Deleuze » *in* Adnen Jdey (dir.), *Les styles de Deleuze*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011, p.248.

43 Gilles Deleuze, *Dialogues*, Flammarion, 'Champs', 1977, rééd. 1996, p.12, 61.

appelle (et qu'il appelle de ses vœux) une « stylisation invisible, c'est-à-dire incarnée ».