

***Albert Camus ou l'Imagination du désert*, de Laurent Mailhot :
de l'oeuvre au texte, du texte à l'oeuvre**

Guy Laflèche

Volume 9, numéro 1, 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600309ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600309ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Laflèche, G. (1975). *Albert Camus ou l'Imagination du désert*, de Laurent Mailhot : de l'oeuvre au texte, du texte à l'oeuvre. *Voix et images du pays*, 9(1), 285–293. <https://doi.org/10.7202/600309ar>

***Albert Camus ou l'Imagination du désert,*
de Laurent Mailhot :
de l'œuvre au texte, du texte à l'œuvre**

L'œuvre littéraire n'échappe jamais à son temps : et une des fonctions essentielles de l'histoire de la littérature est de décrire dans l'œuvre les marques de son époque. Mais la même œuvre n'échappe pas non plus au temps de la lecture comme peut l'illustrer l'histoire de la critique littéraire (et comme le souligne bien Roger Quilliot dans la préface du livre qui va nous occuper ici) : cette métamorphose de la lecture, chaque lecteur en fait souvent l'expérience — ce sera le cas je pense de tout lecteur de Camus depuis la publication du livre de Laurent Mailhot : *Albert Camus ou l'Imagination du désert* (Les presses de l'Université de Montréal, 1973, 466 p.). Malgré des lectures répétées, je le dis en toute candeur, Camus était resté un *homme* : ce philosophe existentialiste frôlant de loin la phénoménologie, ce baigneur bronzé, certes, mais respirant entre deux eaux, le suicide et le meurtre, toute l'ambiguïté d'un violent juste milieu : entre *le Mythe de Sisyphe* et *l'Homme révolté*, tout le reste n'étant qu'illustration, sinon même illustration d'illustration, à la manière de *la Mort heureuse* parue en 1971 qui se présentait comme une « préfiguration » de *l'Étranger* de 1942 !

Or le premier renversement opéré par le livre de Laurent Mailhot ne consiste pas à lire l'œuvre comme un poème, mais à délaisser l'œuvre au profit du TEXTE : par là, Camus entre dans la Littérature, rejoint Rabelais, Flaubert ou Céline, pronoms du plaisir de lire. Toutefois, une lecture poétique nous est proposée et c'est le poète qui intéresse d'abord Mailhot ; le vent noir de *la Peste*, par exemple, est « un personnage et une image polyvalente qui, à un certain point, semblent échapper à la volonté consciente de l'écrivain. Le témoin, le chroniqueur est en tout cas dépassé par le poète » (p. 222). Contredisant Camus lui-même (« Je ne suis pas poète, je ne suis pas lyrique, j'écris des romans et des pièces de théâtre. »), il rétorque :

Mais un poète peut écrire des récits et des pièces, voire des essais, et les écrire jusqu'à un certain point en poète. C'est le cas, nous semble-t-il, de l'auteur de *l'Etranger*, de *Caligula* et du *Mythe de Sisyphe*. Non seulement ces œuvres, et toutes celles de Camus, comportent-elles des pages proprement lyriques, véritables poèmes en prose, mais un courant, un souffle les anime, les transforme, les relie entre elles et à quelques grandes images, à quelques mots-choses : la cellule, l'île, le soleil, la plage, le miroir, la pierre, le désert... (p. 421-422).

Pourtant, si l'on en croit Roman Jakobson, la fonction poétique — l'organisation paradigmatique des *mots-choses* ou des *images* dont il est question ici — n'est pas réservée au texte poétique et on peut penser que n'importe quel texte peut être soumis à cette lecture proprement littéraire — même le slogan politique ! Seulement l'univers imaginaire ou poétique dégagé par cette lecture peut nous permettre, par un juste retour des choses, d'apercevoir (et la lecture de Mailhot en fait une splendide évidence) la valeur, l'intérêt ou l'importance de la substance poétique et c'est bien ce qu'affirment les deux dernières phrases du livre : les textes de Camus ne nous enseignent rien à côté du poids de leur efficacité poétique. Aussi ne trouvera-t-on dans cette étude, si ce n'est par quelques biais accidentels et accessoires, rien qui échappe au texte : ni histoire ou biographie, ni psychologie ou sociologie, ni non plus de situation philosophique. Et moins encore — ce qui me paraît un tour de force en face de la ronflante et redondante « critique » qui consiste à juxtaposer les résumés des œuvres d'un auteur — un *digest* : autrement dit, on ne pourrait choisir

ce livre contre les textes de Camus ; aucun lecteur de *l'Imagination du désert* n'aura l'impression de connaître l'œuvre, que ce livre décrit pourtant, s'il ne la connaît par ailleurs. Bref, ce livre n'a rien de scolaire et vise déjà un lecteur de Camus. Moi qui suis fier, je commente : voilà qui est rare.

Pourtant, nulle fierté chez Laurent Mailhot, bien au contraire, c'est avec simplicité qu'il se suppose un lecteur au moins aussi pénétrant que lui ; le pronom qui l'actualise, par exemple, n'est pas cette fausse pudeur universitaire ; lorsqu'il écrit : « *Nous sommes* en plein postulat, devant des données immédiates qu'il s'agit de reconnaître plutôt que d'analyser » (p. 26), ce *nous*, c'est lui et son lecteur, tous ses lecteurs, qui s'interrogent (ici sur la priorité des partenaires de l'inceste : le corps et la terre) et cette phrase dit bien que l'auteur n'analyse pas de haut, mais reconnaît avec son lecteur l'œuvre qu'il déplie devant lui. Certes, ce caractère tient pour une large part à ce que j'appellerai la « confiance critique » de l'analyste qui déroule avec sûreté, maîtrise et rigueur la description qu'il opère sans jamais hésiter ou balbutier, ni non plus contester les fondements de l'opération qu'il mène avec brio ; mais comment ne pas être sensible à la finesse de cette description toute de nuances et d'allusions ? Une expression comme « l'enfer du présent » (p. 58), créée à partir d'un texte de Camus (« le Désert » dans *Noces*, Gallimard, 1950, p. 78-79), est plus qu'une allusion à l'enfer sartrien, elle oppose avec une concision remarquable deux représentations du « climat absurde ». De même encore, pour nous en tenir au même auteur, « ce n'est pas *l'enfance d'un chef* ou *d'un intellectuel*, c'est la primitivité d'un artiste, l'enfance d'un barbare que composent les textes que nous étudions ici » (p. 21) : le syntagme que je souligne fait allusion à l'excellent récit de Sartre : on mesure l'efficacité de la connotation dans l'écart important qui sépare deux rêveries sur l'enfance et qui illustre bien, par antithèse, la « simplicité du corps » telle que l'a rêvée Camus. Cette modestie et cette finesse sont d'autant plus frappantes que *l'Imagination du désert* est une somme qu'aucun écrit sur Camus ne pourra dorénavant éviter : la riche bibliographie (p. 437-446), l'index thématique (p. 449-454) et les innombrables notes infrapaginales font de ce livre un véritable dictionnaire des idées reçues ou non de la critique camusienne. Pourtant, cet instrument de travail nous est donné de surcroît et marque doublement l'effacement de l'auteur : d'une part, com-

me il sait bien que les idées ne naissent pas de rien, il souligne d'un trait gras tout ce qu'il doit à l'acquis de la critique camusienne depuis une dizaine d'années, mais d'autre part ce souligné, qui est la marque d'une profonde érudition, se présente avec une telle correction qu'il semble aller de soi : or il est aussi facile d'avoir l'air ou d'être le premier à dire quelque chose que de profiter avec hauteur des erreurs inévitables de ceux qui ont déjà parlé, de sorte qu'on peut appliquer à ce livre ce que Camus dit de lui dans la préface de *l'Envers et l'Endroit* en parlant de « cette légère distance à l'égard des intérêts humains qui m'a toujours préservé du ressentiment » : « j'ai commencé à vivre dans l'admiration, ce qui, dans un sens, est le paradis terrestre. (On sait qu'aujourd'hui l'usage, en France, pour débiter dans les lettres, et même pour y finir, est au contraire de choisir un artiste à railler.) » (p. 20). Pour rendre compte de l'atmosphère de ce livre, il fallait d'abord parler d'un classicisme de l'esprit marqué par la finesse de l'allusion et la rigoureuse prudence de l'expression, mais l'on se doute bien que ces qualités porteront tout aussi bien sur le contenu du livre que sur la modestie de son encadrement.

Bien entendu, cette modestie possède aussi le défaut de sa qualité et l'on ne pouvait espérer que le livre s'ouvre sur un coup de poing dans l'espace des études littéraires. Plutôt ce programme :

Notre méthode ne relève spécifiquement d'aucune science et d'aucun système. Elle n'est ni linguistique, ni psychanalytique, ni sociologique, ni phénoménologique, ni marxiste, ni existentialiste, quoiqu'elle s'appuie fréquemment sur plusieurs de ces disciplines. Elle n'est pas non plus structuraliste ou formaliste. Peut-être seulement pourrait-on parler ici d'une structure des images ou, selon l'expression de Jean-Pierre Richard, d'une « stylistique des thèmes ». [...] S'il faut à la critique des principes, des catégories, des formes, elle doit les prendre dans l'œuvre qu'elle étudie. « Un aveugle à qui des yeux sont prêtés, un sourd qui acquiert la faculté d'entendre, un non-poète qui reçoit le don de poésie, voilà ce que c'est qu'un critique », écrit Georges Poulet. (p. 8)

Et ce programme, Laurent Mailhot commence à le remplir par le choix du thème central de l'œuvre : dans sa présentation, du moins, il procède par élimination sur les dix mots préférés de Camus ; soustrayant les mots trop abstraits, il précise les attributs qu'il doit posséder et qui vont le définir :

Un terme à la fois concret et abstrait, clair et complexe, que n'épuise aucun concept et qui les éclaire tous. Une image qui renvoie à un centre et à une circonférence, une image partout présente, sous diverses figures, dans différents contextes. Un thème qui explique l'imagination de la matière et celle des formes, qui rejoigne les personnages et l'écriture, la sensibilité et les idées, l'observation et les rêves : nous avons choisi le désert (p. 10).

En effet, tout le livre consiste à dresser la carte de la « géographie camusienne du désert » depuis ce paradis qui *doit être* perdu jusqu'à cette création qui doit également être désertique, sécheresse du silence, du mot et de l'art, de telle manière que le traditionnel index des œuvres prend le nom d'*Index des lieux* (p. 447-448). Or à mon sens, une introduction manque à ce livre magnifique et les dix pages qui en tiennent lieu, si elles écartent comme on vient de le voir le terrorisme méthodologique, ne rendent pas compte et minimisent même la richesse des pages qui suivent. Par deux indications pour une idéale introduction, je rendrai compte du même coup, en creux, de ce qui me paraît ici le plus remarquable.

D'abord, comme l'image est antérieure aux contenus qu'elle dénote, il me semble qu'avant Jean-Pierre Richard et Georges Poulet, placés finement mais nettement, dans le paragraphe qu'on a recopié plus haut, à la racine méthodologique du travail, c'est à Gaston Bachelard, leur maître à tous, que revient la première place : d'abord parce qu'il est présent tout au long du livre et ensuite parce que c'est à lui que cette étude doit le sens à la fois large et précis du vocable le plus fréquent du texte : image. Certes l'utilisation de la technique d'analyse est non pas gauchie (le *détour* est la démarche caractéristique de Bachelard), mais bien plutôt (re)dressée, pas autrement que chez Poulet ou Richard, en ce que ce dernier appellerait une « syntaxe des images » : de telle sorte qu'à côté de ces deux critiques, Mailhot met en scène une nouvelle chorégraphie d'une pratique de l'analyse littéraire inaugurée de biais par Bachelard. On doit lui savoir gré, toutefois, d'avoir su, dans le détail, prendre ses distances en face de cet extraordinaire rêveur, allant même jusqu'à lui reprocher, sur l'attitude prétendue sportive de Sisyphe, — suprême injure — de mal rêver ! (p. 237-238)

Image. Ce mot appelait de très nombreuses précisions et je l'aurais

pour ma part bien souvent remplacé par *thème* qui apparaît aussi et donne son nom à l'*Index thématique* qui les rappelle. La série image/thème/symbole/mot-chose/métaphore, si elle inquiète, est pourtant bien caractéristique : de la même façon qu'une lecture n'est pas une grammaire, une poétique n'est pas une rhétorique ; et c'est bien une poétique des textes de Camus qui nous est donnée ici. Toutefois, il me semble que ce livre nous suggère l'étude d'un tout autre plan du langage, le mécanisme de la sémiologie littéraire : il consiste à lire la lecture, à décrire *comment* les images ou les thèmes existent et se structurent. En particulier, sur le thème central de l'œuvre camusienne, je ne pense pas, avec Mailhot, que « nous avons *choisi* le désert » (p. 10) ; au contraire, le thème poétique s'impose avec force au lecteur, comme le démontre à souhait les quatre cents pages descriptives qui suivent : l'introduction fait preuve sur ce point d'une déplorable désinvolture. C'est que Laurent Mailhot n'est ni sorcier ni magicien, il ne fait pas plus apparaître la thématique qu'il ne se sert des textes comme d'une table tournante de sens : il est au contraire un lecteur de la textualité et un as de la lecture au pied de la lettre. La lecture littérale, on ne le répètera jamais assez, n'est pas celle qu'on affuble ordinairement de cet attribut et qui escamote toujours le sens de la lettre pour s'en tenir à de très larges contextes : c'est celle au contraire qui organise la structure apparemment démente du texte qui nous occupe. L'opération essentielle de cette lecture, en effet, est la *citation* — la juxtaposition, le collage, l'enfilage de textes fragmentés — où l'italique isole encore des syntagmes (à tel point que l'auteur a choisi d'indiquer non ce qu'il souligne à plusieurs reprises sur chaque page, mais ce qui était plus rarement déjà souligné dans le texte) : voilà les marques lexicologiques des facettes du thème qui méritent bien ici le nom d'image puisqu'elles s'organisent immanquablement sur le modèle des figures de rhétorique depuis la métaphore jusqu'à la personnification ; et chaque section — voir, par exemple, l'attachante section consacrée à la mouche dans l'œuvre de Camus (p. 202-204) — peut souvent être considérée comme l'organisation d'un relevé des occurrences d'un vocable ou d'un syntagme. Toutefois, même si la citation et le court-circuit textuel me paraissent représenter l'opération de lecture fondamentale de ce livre, celle-ci ne s'y limite pas : l'analyse du portrait (celui de Clémence (p. 294-297), par exemple) ou de la trame des récits et des essais s'ajoute à l'étude des

variantes et, ce qui est plus rare, du *texte* de la biographie (soit, par exemple : les images du père dans la vie de Camus — p. 262-264) : en quoi on voit que le mécanisme qui secrète la substance thématique du texte n'est pas facile à cerner, passant ici du symbole au mythe. Il n'a pourtant jamais été dans les intentions de Laurent Mailhot de mettre à jour ce mécanisme : au contraire, il se prête entièrement au déterminisme du texte et c'est à cette confiance critique que nous devons cette lecture exemplaire qui mériterait elle-même une nouvelle lecture : celle qui décrira ce qui, ici, est lu.

On voit bien maintenant, je pense, quelle lecture nous propose *Albert Camus ou l'Imagination du désert* ; mais comme toute étude littéraire, ce livre est également une écriture de cette lecture et aucun adjectif ne peut rendre une constatation très simple : après plus de quatre cents pages, le lecteur que je suis regrette qu'il n'y ait pas ensuite le plaisir d'un deuxième tome. J'ai déjà dit toute la finesse de ce texte, j'ajouterai maintenant qu'il s'organise souvent sur le jeu de mot, l'énumération et le renversement.

C'est la technique d'analyse qui, me semble-t-il, impose l'énumération comme le premier opérateur de ce texte : l'univers imaginaire de Camus ou son thème central, le désert, s'analyse dans la table des matières en cinq parties (que synthétise avec bonheur le début de la conclusion — p. 431-433) et quinze chapitres qui énumèrent les grandes facettes du thème : le jardin, la terre, la mer, le soleil... le désert. Voilà la première énumération. Par la suite, chaque chapitre énumère ses sections et chacune de celles-ci, on le sait, ses citations. Mais c'est d'abord littéralement que l'écriture est énumération : « Brume, pluie de sable, vague grise, déferlement, rumeur de fleuve, roulis, tangage, dérivation, etc. : les images marines et maritimes abondent dans « la Femme adultère » (p. 226), ou : « La peau devient cuir, masque, lourde tenture, écorce rude, métal terni, « cendres épaisses » (*Été*, 882) » (p. 216). Ces deux exemples montrent bien comment l'énumération est essentiellement la modulation d'un thème ou les métamorphoses d'une image — exactement comme le chapitre X énumère les métamorphoses du ciel ou tout le livre les transformations du désert imaginaire de Camus. Voici la parataxe des silences :

Silences clairs, secs, crissants ; silences ombreux, fertiles et odorants. Silences d'humeur ou de passion, d'honneur ou de

honte, de lucidité ou de faiblesse. Silences des larmes refoulées et des révoltes étouffées. Silences innocents, silences de culpabilité. Silence forcé du vieillard qu'on écarte : « Et lui souffre parce qu'il ne peut se taire sans penser qu'il est vieux » (*l'Envers et l'Endroit*, 18). Silence « animal », mutisme « d'une irrémédiable désolation » de la femme de ménage épuisée et faible d'esprit (*Ibid.*, 25) ; silence plein et naturel de cette même femme avec son fils : « A se taire, la situation s'éclaircit » (*Ibid.*, 29).

Blocs erratiques, îles, bancs, couches, strates de silences : espaces et instants divers, plus ou moins purs. Fragile silence du matin, silence « énorme » de midi (*Noces*, 58), somnolence moite de la sieste, apaisement des fins de journée, lente respiration de la nuit ; à chacun de ces silences correspond un accompagnement sonore, une musique (un instrument) spécifique : frémissement des feuillages, offres de rafraîchissements, bourdonnements des mouches, cris des martinets dans le ciel vert. (p. 354-355)

En découpant cet exemple d'énumération (mais on en trouvera à toutes les pages), on pourrait faire croire à la sécheresse du texte, mais il n'en est rien car ici l'énumération n'a rien à voir avec la liste ou l'inventaire : elle est au contraire essentiellement dynamique puisqu'à tous les niveaux elle est empoignée par la structure thématique qu'elle... énumère ! On dira autrement que la parataxe de l'écriture a pour fonction de décrire la syntaxe de la lecture thématique.

Si l'énumération est imposée dans une large mesure par la technique d'analyse (elle pourrait caractériser tout aussi bien les textes de Georges Poulet que de Jean-Pierre Richard), la réversion ou le renversement est imposé par le texte étudié et montre plus qu'une adhésion à l'univers camusien, une affinité de l'imaginaire. Qu'on pense d'abord aux titres littéralement renversants de plusieurs textes de Camus : *Entre oui et non*, *l'Envers et l'Endroit* ou *l'Exil et le Royaume* ; de même qu'à l'allure des essais qui maintiennent la révolte entre le suicide et le meurtre ou la vie entre le lyrisme et le dramatique. Cette démarche se trouve élevée au rang de procédé dans *l'Imagination du désert*, et d'abord de procédé d'écriture :

Le désert de l'imagination appelle l'imagination du désert.
(p. 91)

L'absurde est bien le premier et le dernier mot de Camus, avec son corollaire : la révolte, et son image : le désert. D'Oran au Sud saharien, du désert de Scythie au Caucase, le mythe du désert englobe et soutient tous les autres dans l'œuvre de Camus : l'étrangeté et la peste, l'exil et le royaume, l'envers et l'endroit, Sisyphe, l'absurde révolté, et Prométhée, le révolté absurde. (p. 90)

C'est essentiellement cet itinéraire, ce dessin, ce rêve, que nous avons voulu suivre ici : ce double versant, ce double foyer, cette prison et cette libération, cet exil d'un royaume et ce royaume au cœur de l'exil. (p. 435)

Mais on voit par le contenu de ces trois exemples que le renversement est aussi ce qui structure le livre. Pourtant, on est bien loin ici d'un manichéisme facile : il ne s'agit pas d'opposer ou de concilier les contraires ; avec Camus, l'unité et la fusion se font contre la totalité et la confusion (p. 363-366). Ces renversements syntaxiques et structuraux n'opposent jamais le blanc et le noir, mais des nuances, deux fois presque la même couleur du désert. Et en cela, le renversement participe, comme l'énumération, au plaisir du jeu de mot qu'on trouvera dans plusieurs titres et sous-titres du livre ; mais le jeu de mot n'est pas d'abord plaisant : il est bien plutôt la substance même de ce texte qui vit des touches fines et délicates du sens.

GUY LAFLECHE
Université de Montréal