

SOFIA CHATZIPETROU

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

La configuration du bonheur et du malheur
dans le cadre du paysage auditif :
l'œuvre d'Albert Camus

« Et si j'entendais derrière les vitres les froissements de la nuit pluvieuse,
je l'entendais encore comme un silence. »¹

Pour esquisser le symbolisme auquel appartient la poétique du paysage sonore dans l'œuvre d'Albert Camus, il est possible – et essentiel en fait – d'évoquer la coexistence d'éléments contradictoires qui parcourent sa réflexion.

1 A. Camus, « Carnets 1935-1948 », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2006, t. 2, p. 875. Toutes les citations d'Albert Camus sont extraites des *Œuvres complètes* parues aux éditions Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tomes 1 et 2 parus en 2006 et tomes 3 et 4 parus en 2008. C'est à cette édition que nous nous référons en note de bas de page sous l'abréviation de l'œuvre citée, suivie de sa tomatison (I, II, III, IV) et la pagination respective. Les abréviations de tous les ouvrages cités dans l'article sont : *Av* – *Sur l'avenir de la civilisation européenne*, *C1* – *Carnets 1935-1948*, *C2* – *Carnets 1949-1959*, *C* – *La Chute*, *D* – *Discours de Suède*, *E* – *L'Étranger*, *Ee* – *L'Envers et l'endroit*, *Er* – *L'Exil et le Royaume*, *Es* – *L'État de siège*, *Et* – *L'Été*, *Hr* – *L'Homme révolté*, *M* – *Le Malentendu*, *MdS* – *Le Mythe de Sisyphe*, *N* – *Noces*, *P* – *La Peste*. Sauf indication contraire, l'emphase marquée par le soulignage est à nous.

Établies sur la double configuration entre bonheur et malheur, les caractéristiques du symbolisme de la perception auditive s'inscrivent dans la longue lignée de symboles qui dessinent deux facettes divergentes. Que l'écriture de Camus dessine une expérience sensorielle totale, ceci est indéniable. Depuis *L'Envers et l'Endroit* (1937) et *Noces* (1939) – ses premiers essais lyriques – jusqu'à *L'Exil et le Royaume* (1957) et les dernières notes des *Carnets* (1935-1959), son écriture fait appel à tous les sens. L'auditif y tient une place prédominante. Par ailleurs, on a déjà remarqué que « du souffle léger du vent sur les collines aux ferraillements métalliques des machines, du crépitement des pierres à la musique, l'œuvre de Camus est [...] une véritable encyclopédie sonore »². Dès le début de cette étude, il faudrait remarquer cependant que dans l'univers camusien, tout ce qui dispose d'un sens symbolique pointe vers des significations diverses. Riches en contenu et développant plusieurs terrains thématiques, les expressions auditives s'articulent – plus ou moins étroitement – avec le sentiment de bonheur et de malheur qu'elles font surgir. Afin d'élaborer cette problématique et avancer vers son déchiffrement graduel, il nous

2J. Gassin, *L'univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*, Paris, Librairie Minard, 1981, p. 153.

paraît utile de mettre en exergue « l'endroit » du bruit per se, qui n'est autre que le silence.

Au commencement était le Silence

L'opposition entre parole et silence est bien présente depuis le début de la vie de l'écrivain. Étant enfant, il est envahi par le silence de sa mère. Dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, il pose « au centre de cette œuvre l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence » (*Ee*, I, 38). Dans les pages autobiographiques qui suivent, le symbole du silence renvoie à l'image maternelle, représentant un retour au-dedans, à soi-même – directement opposé au dehors, au monde extérieur. « La mère de l'enfant restait [...] silencieuse » (*Ee*, I, 49) ; et « cet enfant deviendra écrivain cherchant les mots qui fassent équilibre au silence de la mère »³. Le *topos* de la parole difficile – ou même de la parole problématique⁴ – est une constante chez Camus.

3 H. Mino, « Silence », [dans :] J. Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 835.

4 Dans *La Peste* (1947), Tarrou observe que « le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair » (*P*, II, 210). Camus note en 1945 : « Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne prennent pas un langage simple » (*C2*, II, 1039). Dans la nouvelle « Le Renégat ou Un esprit confus », le personnage dont on a coupé la langue dit : « si j'ouvre la bouche, c'est comme un bruit de cailloux remués » (*Er*, IV, 19).

Il s'agit en effet d'un calque sur lequel se développent la perception auditive et sa signification, cheminant par la suite vers la configuration de l'existence humaine. Le son produit par le vent⁵, en premier lieu, fait son écho et parvient jusqu'à *Noces* : « dans cette grande confusion du vent et du soleil [...], quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte » (*N*, I, 111), écrit-il, pour continuer : « Une sirène sur la mer. [...] Et toujours ce grand soupir du monde. Une sorte de chant secret naît de cette indifférence. Et me voici rapatrié » (*Ee*, I, 48) : un « murmure » intérieur chemine alors vers le rapatriement, voire un lieu aimé et intime qui fait naître le bonheur.

Or, Camus aperçoit très tôt dans sa démarche la corrélation intrinsèque entre sons – ou leur absence bien sûr – et sentiments. Nous voyons cette corrélation apparaître en même temps dans la notion de l'absurde, qui « naît de cette confrontation entre l'appel humain et le

⁵Selon la belle illustration de Bachelard : « Le vent s'excite et se décourage. Il crie et il se plaint. Il passe de la violence à la détresse. Le caractère même des souffles heurtés et inutiles peut donner une image d'une mélancolie anxieuse », G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2004, p. 297-298. Nous examinerons plus tard l'ambivalence du vent « qui est douceur et violence, pureté et délire », *ibidem*, p. 301.

silence déraisonnable du monde » (*MdS*, I, 238), selon *Le Mythe de Sisyphe* (1942). Depuis le silence assourdissant de sa propre mère jusqu'au silence définitif de la mère morte dans *L'Étranger* (1942) – dont l'absence majestueuse inaugure le roman : « Aujourd'hui, maman est morte » (*E*, I, 141) – Camus est hanté par ce qui n'est pas prononcé, et donc, pas entendu⁶. Absent et présent à lui-même, Meursault (sensible pourtant au bonheur et aux petits plaisirs de la vie) « parle » par un silence particulier qui s'établit entre mutisme et discours. Les vieillards devant le cercueil de sa mère, « comme de vagues juges muets »⁷, s'opposent aux juges parlant pendant le procès. Ainsi considéré, et comme le prouvent les exemples ci-dessus, le silence dispose d'une valeur constitutive qui ébauche la perception auditive. Ancré sur l'« instant suspendu dans l'éternité » (*Ee*, I, 47), le paysage sonore se réalise chez Camus au sein de cette singulière « jouissance de l'instant »⁸ qui désigne, dans un premier temps, le bonheur.

6 Déjà par son titre, la nouvelle « Les Muets » (dans *L'Exil et le Royaume*) présente la thématique de la parole difficile, ou même impossible ; en outre, il y a plusieurs personnages silencieux dans l'ensemble de son œuvre.

7 E. Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'Espoir des désespérés*, Paris, Seuil, 1953, p. 75.

8 A. Prouteau, *Albert Camus ou le présent impérissable*, Paris, Orizons, 2008, p. 25.

*Les sons du bonheur : une « respiration »
douce et joyeuse*

Dans la conférence « L'Avenir de la civilisation européenne », Camus déclare avoir « le sens du présent, de façon assez aiguë et forte » (*Av*, III, 995) ; ce « sens du présent », il le doit sans doute à son pays natal : l'Algérie. Dans *Noces*, œuvre-hymne à l'union magique de l'individu avec l'univers, il se trouve en accord parfait avec le monde physique autant qu'avec le monde social et métaphysique. Le « soupir odorant et âcre de la terre d'été en Algérie » (*N*, I, 105) fait surgir le besoin de « tenter d'accorder [s]a respiration aux soupirs tumultueux du monde » (*N*, I, 106), pour entendre enfin « la *mélodie* du monde » (*N*, I, 107). Feuilletant les pages de *Noces*, nous distinguons encore des rochers « que la mer suce avec un bruit de baisers » (*N*, I, 106), dont la symbolique renvoie à un érotisme patent. Ce décor sonore, formé essentiellement par les bruits naturels, se lie à la perception que Camus se fait du bonheur : des hommes d'une part, et le *cosmos* d'autre part, coexistant dans la nature. Sous cet aspect, l'attachement de l'auteur aux sophistes est à remarquer⁹ : bien qu'ils attribuent à l'homme

⁹Partant du fait que la conscience antique invite à l'autodétermination, le principe du temple des Delphes incite au Γνώθι σαυτόν (*Gnôthi sautôn* – Connais-toi toi-même).

la capacité de penser, ils ne l'identifient pas à sa seule dimension logique. Pour eux, et pour Camus également, l'existence est en grande partie déterminée par les besoins et les désirs qui exigent la satisfaction, inextricablement liée à la sensation de plaisir et de jouissance.

Dans cette perspective, l'image que l'écrivain présente des sons émis par la nature sert de fond pour le sentiment de bonheur, tel qu'il se développera graduellement. Cette corrélation constitue un moment déterminant dans la vie des personnages. Dans *L'Exil et le Royaume*, nous lisons :

D'Arrast, debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la vie qui recommençait. (*Er*, IV, 111)

Or, l'ouïe ne se limite pas à la simple perception du son mais elle configure un instant de bonheur. Rappelons quand même le caractère réversible

Socrate et les sophistes discernent dans l'homme un être humain distinct ; grâce à la capacité d'examiner et de percevoir, doté de raison et d'intelligence, l'homme peut attribuer du sens à soi-même et au monde. Les sophistes regardent l'être humain dans sa totalité, au sein de laquelle *lógos* (raison) et *páthos* (passion) coexistent. L'entité décrite par les sophistes correspond à la totalité que Camus réclame pour l'individu ; puisque « c'est à l'homme de se fabriquer une unité, soit en se détournant du monde, soit à l'intérieur du monde » (*C2*, II, 969).

des symboles chez Camus. Lorsqu'il s'agit dans *Noces* des « cymbales du soleil et des couleurs » (*N*, I, 108), nous sommes en présence d'une émotion heureuse ; mais ce sont les mêmes « cymbales du soleil » (*E*, I, 175) qui retentissent quelques instants avant que Meursault tue l'Arabe, avec les balles de l'arme résonnant « comme quatre coups brefs [...] sur la porte du malheur » (*E*, I, 176).

À ce point de notre étude, il faudrait noter que – outre les bruits décrivant le bonheur ou le malheur – une vraie pléthore de bruits parcourt l'œuvre de Camus : petits, grands, légers, bizarres, sourds, familiers, lointains, secs, chacun de ces bruits dispose d'une valeur intéressante. Néanmoins, peu parmi eux sont chargés d'une connotation aussi positive que celui de l'eau¹⁰. La valeur symbolique de l'eau (de la mer avant tout), avec son interprétation purificatrice renvoyant à l'image maternelle, se réfère aux moments de bonheur. Du côté de la mythologie, le symbolisme de l'eau implique aussi bien la mort que la renaissance ; c'est ainsi que le caractère vivifiant de la mer camusienne¹¹ renvoie à la croyance archaïque qui se

10 L'élément liquide dispose bien sûr de son aspect négatif.

11 Le mot « mer » figure parmi les dix mots préférés de Camus : « Le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer » (*C2*, IV, 1107).

renouvelle par un bain de mer, symbole de purification. La mer, issue « d'une couche originaire de la conscience religieuse et mythique »¹², est celle qui consolide l'amitié de Rieux et de Tarrou dans *La Peste* (1947). La mer « sifflait doucement » (*P*, II, 212) et « puis il [Rieux] perçut de plus en plus distinctement un bruit d'eau battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit » (*P*, II, 212). Le bain de mer pris ensemble est une expérience purificatrice qui – intégrée dans le cadre du paysage auditif – inculque « l'image d'une nuit tiède et heureuse, l'image d'une matière claire et enveloppante, une image qui prend à la fois l'air et l'eau, le ciel et la terre et qui les unit, une image cosmique, large, immense, douce »¹³ : voici le bonheur ressenti par les deux personnages, littéralement absorbés par « cette respiration calme de la mer » (*P*, II, 212).

Les bruits brusques et métalliques ou l'éveil de la conscience

Alors que les sons rattachés aux sentiments heureux se caractérisent par une certaine souplesse et une tendresse directes ou sous-entendues, la corrélation diffère en ce qui concerne les

12 E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques. La pensée mythique*, Paris, Minuit, 1972, t. 2, p. 232.

13 G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 2009, p. 138.

bruits désagréables. Dans ce champ particulier de l'univers auditif camusien, notre attention est attirée d'abord par le son du silence¹⁴ ; l'absence totale de sons est tellement assourdissante qu'elle forme un paysage sonore particulier¹⁵. Il s'agit en effet d'une rupture avec l'espace et le temps, une prise de conscience pénible esquissant une inquiétude autour de l'existence. Dans *La Peste*, Camus écrit d'ailleurs que « c'est au moment du malheur qu'on s'habitue à la vérité, c'est-à-dire au silence » (*P*, II, 113). Dans « Le Vent à Djemila », nous observons ce rapport subtil entre silence et bruits, établissant un « décor » sonore inquiétant, sinon menaçant :

Ce qu'il faut dire d'abord, c'est qu'il y régnait un grand silence lourd et sans fêlure – quelque chose comme l'équilibre d'une balance. Des cris d'oiseaux, le son feutré de la flûte à trois trous, un piétinement de chèvres, des rumeurs venues du ciel, autant de bruits qui faisaient le silence et la désolation de ces lieux. De loin en loin, un claquement sec, un cri aigu, marquaient l'envol d'un oiseau tapi entre des pierres. (*N*, I, 111)

14 Le vieux domestique dans la pièce *Le Malentendu* (1944) incarne par excellence le silence de l'absurde ; totalement silencieux tout au long de l'œuvre, il apparaît à la fin comme un oiseau de malheur. Son « non » (*M*, I, 497) – prononcé naturellement, indifférent au malheur de Maria qui appelle au secours – résonne aigûment à la fin de la pièce.

15 Dans *L'Envers et l'Endroit*, Camus se demande : « quand donc suis-je plus vrai que lorsque je suis le monde ? Ce n'est plus d'être heureux que je souhaite maintenant, mais seulement d'être conscient » (*Ee*, I, 71).

Camus aime le vent – « une des rares choses propres du monde » (C1, II, 923) – puisqu'il dissipe l'obscurité et le brouillard. Mais dans le même essai, il poursuit :

Peu à peu, le vent à peine senti au début de l'après-midi [...] venait bondir en cascades parmi les pierres et le soleil. Sans arrêt, il sifflait avec force à travers les ruines, tournait dans un cirque de pierres et de terre, baignait les amas de blocs grêlés, entourait chaque colonne de son souffle et venait se répandre en cris incessants sur le forum qui s'ouvrait dans le ciel. Je me sentais claquer au vent comme une mâtore. (N, I, 112)

« Symbole de la colère pure, de la colère sans objet, sans prétexte »¹⁶, le vent furieux y est protagoniste ; mais nous voyons aussi apparaître la corrélation entre les cris du vent et la notion de révolte. Expliquons-nous. Dans *L'Homme révolté* (1951), Camus examine « cette confrontation désespérée entre l'interrogation humaine et le silence du monde » (Hr, III, 66), pour écrire dans « Prométhée aux Enfers » que « nous sommes encore sourds au grand cri de la révolte humaine dont il donne le signal solitaire » (Et, III, 589)¹⁷.

16 G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op.cit., p. 291 (souligné dans le texte).

17 Dans *L'État de siège* (1948), Diego avoue : « J'ai peur aussi. Cela fait du bien de crier sa peur ! Criez, le vent répondra » (Es, II, 333) ; et dans « Prométhée aux Enfers » : « L'homme est partout, partout ses cris, sa douleur et ses menaces » (Et, III, 590).

Le son produit par le vent se rapporte donc au moment où l'homme entame le mouvement de révolte, dans un effort de vivre avec l'absurde et maîtriser la démesure.

Il existe ainsi une certaine modalité dont le silence élabore secrètement même les bruits brusques ou/et les sons préconisant un instant décisif ou apportant du malheur. Dans *L'Étranger* en premier lieu, Meursault est captivé par le « bruit singulier [quand] les vieillards suçaient l'intérieur de leurs joues » (*E*, I, 146). Sur la plage du meurtre plus tard, le soleil « se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer » (*E*, I, 173) et le « bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale » (*E*, I, 175). C'est la même mer – maternelle et heureuse dans *La Peste* – qui se transforme ici en figure hostile et douloureuse et achève la scène d'enfer : « tout s'arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil, le double silence de la flûte et de l'eau » ; (*E*, I, 174) ; « la journée [...] avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant » (*E*, I, 175) ; « c'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent » (*E*, I, 176). L'ensemble de ces bruits condense un moment crucial de fixité, où tout s'arrête avant de s'effondrer, un « instant suspendu dans l'éternité » (*Ee*, I, 47) qui revient de nouveau chargée d'une valeur archéty-

pique. « Sous les coups du soleil de fer, le ciel résonnait longuement » (*Er*, IV, 24), lit-on dans *L'Exil et le Royaume* et la scène n'a rien d'étonnant.

Les nouvelles regroupées dans *L'Exil et le Royaume* en deuxième lieu appartiennent à un monde dur et hostile, fait d'acier et de métal¹⁸. C'est précisément de cette façon que les sons émergent d'abord et sont perçus ensuite par les personnages. Dès les premières lignes de « La Femme adultère », l'histoire commence « à grand bruit de tôles et d'essieux » (*Er*, IV, 3) ; puis « chaque bruit de l'oasis [...] parvenait d'une pureté distincte » (*Er*, IV, 12) à Janine – une femme enfermée dans un mariage malheureux – et son époux. Et ensuite :

L'air illuminé semblait vibrer autour d'eux [...] comme si leur passage faisait naître sur le cristal de la lumière une onde sonore qui allait s'élargissant. [...] il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève dont les échos peu à peu remplirent l'espace au-dessus d'elle, puis se turent subitement pour la laisser silencieuse devant l'étendue sans limites. (*Er*, IV, 12)

18 « Si le monde de *L'exil et le royaume* est bien le monde du minéral, il semble être bien davantage encore celui d'une minéralisation poussée jusqu'à la métallisation. L'alchimie de la Mère mauvaise a transformé la pierre en acier », J. Gassin, *L'univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*, op.cit., p. 142.

Envahie par ce paysage, Janine « perçoit là un avant-goût du mystère »¹⁹ qui l'aidera à la découverte d'elle-même ; l'espace vaste sert de prélude pour l'ouverture à soi-même et la découverte de sa propre vérité. Elle dira d'ailleurs que « le silence était vaste comme l'espace » (*Er*, IV, 13), que « la rotation du loquet lui parut interminable » (*Er*, IV, 17) et qu'elle « perçut un bruit d'élytres » (*Er*, IV, 17). Bruits et silence déclenchent ainsi une prise de conscience chez la femme : « Aucun souffle, aucun bruit, sinon, parfois, le crépitement étouffé des pierres que le froid réduisait en sable, ne venait troubler la solitude et le silence qui entouraient Janine » (*Er*, IV, 17).

Organisée autour du thème de la non-parole, de l'absence de mots²⁰, la nouvelle « Les Muets » abonde en exemples de bruits brusques, métalliques, cassants. Tout le long de la narration, nous en constatons sans cesse : « un grand bruit de lames froissées » (*Er*, IV, 39) ; « Le bruit des marteaux hésita, se désaccorda un peu » (*Er*, IV, 39-40) ; puis « Quand la douelle était

19A. Prouteau, *Albert Camus ou le présent impérissable*, *op.cit.*, p. 220.

20 « Ce n'est pas le silence, valeur par ailleurs défendue par Camus, qui caractérise leur attitude, mais son pendant négatif, le mutisme », A. Vasic, « Les Muets », [dans :] J. Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, *op.cit.*, p. 581.

tranchée, on n'entendait plus que le bruit du moteur» (*Er*, IV, 42). Le silence des personnages « muets » – accentué par l'abondance de sons bruyants, aigus et perçants – est fruit du malheur et de leur révolte inachevée ; au fond, c'est le cri le plus déchirant qu'ils pourraient pousser. Dans *La pierre qui pousse* enfin – la nouvelle qui clôture *L'Exil et le Royaume* – l'ingénieur français D'Arrast est d'abord le spectateur passif d'une cérémonie religieuse. Tant que les événements se déroulent quand même – et à l'aide des sons auxquels il devient de plus en plus sensible –, il devient encore plus « présent » à lui-même et au monde qui l'entoure ; c'est comme si, en écoutant et en réalisant ce qui se passe, il se réalisait lui-même. Le début se fait de nouveau sur la limite entre silence et bruits provenant de la nature : « Aussitôt, un grand silence frais tomba sur la piste et sur la forêt. On entendit alors le bruit des eaux » (*Er*, IV, 84) ; « Mais de l'autre rive montèrent des bruits de chaînes, et des clapotis étouffés » (*Er*, IV, 85) ; l'extrait suivant est typique de la manière dont le paysage sonore constitue une sorte d'enregistrement sur le terrain :

Un grincement sourd commença de le parcourir, en même temps que s'élevait du fleuve un bruit, à la fois vaste et faible, d'eaux labourées. Le grincement s'égalisa, le bruit d'eaux s'élargit encore, puis se précisa, en même temps que la lanterne grossissait. (*Er*, IV, 85)

Ainsi esquissés, bruits et silence forment un tout encadré dans un plan temporel et spatial dont la symbolique définit un *soundscape* spécial. « Ce grand bruit spacieux » (*Er*, IV, 93) décrit dans « La pierre qui pousse » entraîne, et certes de façon aisée, « le bruit [...] formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau » (*C*, III, 728) que nous lisons dans *La Chute* (1956). Même l'adjectif « formidable » est d'une signification remarquable. Qu'est-ce qui détermine d'ailleurs la narration – et le débat de Clamence sur l'existence bien entendu – sinon le symbolisme de la verticalité et du son produit par la brusque collision ?

Une réconciliation pénible : le retour au Silence

Dans son discours prononcé en Suède lors de la réception du prix Nobel, Camus ressent le besoin de faire « la même et ancienne promesse de fidélité que chaque artiste vrai, chaque jour, se fait à lui-même, dans le silence » (*D*, IV, 243). Depuis l'image de la mère silencieuse et son symbolisme archétypique jusqu'aux personnages incapables de trouver les mots, le silence joue un rôle essentiel dans sa réflexion et ses écrits ; ce qui est encore plus fondamental, c'est que le silence définit la perception auditive dans l'imaginaire de Camus, pour former ensuite le cadre du bonheur

et du malheur. Aussi paradoxal que ceci puisse paraître, « l'imaginaire ne trouve pas ses racines profondes et nourricières dans les images ; il a d'abord besoin d'une présence plus proche, plus enveloppante, plus matérielle »²¹. C'est précisément cette présence auditive qui inspire l'esthétique de l'auteur. *Dans Noces*, il avoue que ce paysage : « [l]'assurait que sans [s]on amour et ce beau cri de pierre, tout était inutile. Le monde est beau, et hors de lui, point de salut » (*N*, I, 135). Insistons un moment sur « ce beau cri de pierre » ; tout d'abord, la pierre acquiert la capacité de produire du son et, en plus de cela, un son qui est contradictoire en soi : le cri disposant de la beauté l'aide à former sa conception du monde. Dans « Le Vent à Djemila », le narrateur « entre » dans le paysage pour se réconcilier avec lui-même et s'identifier enfin avec le *topos* : « oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent [...]. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde » (*N*, I, 112).

De la nostalgie de l'unité magique surgissant des *Noces*, puis dans le silence quasi omniprésent dans son œuvre, jusqu'à la perception auditive du

21 G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p. 139 (souligné dans le texte).

bonheur et du malheur, Camus fait ici un véritable « retour à Tipasa », aux origines qui ont toujours nourri sa réflexion. Nous pourrions même constater que le son produit par « un ciel ruisselant d'étoiles » (*Et*, III, 609) le réconcilie, en réalité, avec lui-même. L'extrait de « Retour à Tipasa » est caractéristique :

J'écoutais en moi un bruit presque oublié, comme si mon cœur, arrêté depuis longtemps, se remettait doucement à battre. Et maintenant éveillé, je reconnaissais un à un les bruits imperceptibles dont était fait le silence : la basse continue des oiseaux, les soupirs légers et brefs de la mer au pied des rochers, la vibration des arbres, le chant aveugle des colonnes, les froissements des absinthes, les lézards furtifs. J'entendais cela, j'écoutais aussi les flots heureux qui montaient en moi. (*Et*, III, 612)

Il est certain que le symbolisme de la perception auditive ne cesse d'osciller entre silence et parole, pour aboutir enfin à un sentiment de bonheur rassurant, calme et pacifique. Comme l'ensemble de la citation le suggère, le paysage sonore s'enracine profondément au silence : il s'agit des bruits « dont était fait le silence » et, par conséquent, l'un ne pourrait pas exister sans l'autre. En définitive, les sons ne suppriment pas le silence dans l'œuvre de Camus : ils y coexistent réconciliés. Et cette coexistence s'accomplit soit pour illustrer le bonheur – « Quand [la mer] retombe sur elle-même, elle fait siffler le silence » (*Et*, III, 623) selon « La

Mer au plus près » – soit pour incarner l'imprévisible, toujours susceptible de bouleverser la vie des hommes : « Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée » (*P*, II, 248), comme nous le lisons aux dernières lignes de *La Peste*.

Nous avons essayé de déchiffrer le symbolisme de la perception auditive chez Camus, à la fois très forte et très riche en significations. En reconstituant le silence à la place prédominante qu'il occupe dans son œuvre, nous sommes en présence d'un paysage sonore multiple et ambivalent, tissé de sentiments déterminants pour la vie des personnages. En réalité, leur perception auditive va en parallèle avec la conscience qu'ils en ont sur les turbulences de l'existence. Quelques jours avant sa mort, en décembre 1959, Camus notait dans ses *Carnets* (1949-1959) : « Petit bruit de l'écume sur la plage du matin ; il remplit le monde autant que le fracas de la gloire. Tous deux viennent du silence » (*C2*, IV, 1304). D'où il résulte qu'il y aura toujours un monde rempli de beauté, comme il y aura toujours le silence qui fera résonner la plus profonde, la plus obscure et, enfin, la plus belle part des hommes. Impossible d'imaginer Camus ne pas « entendre » – non sans un certain sourire rassurant – l'écho, à la fois doux et amer, de la réconciliation :

La Méditerranée a son tragique solaire qui n'est pas celui des brumes. Certains soirs, sur la mer, au pied des montagnes, la nuit tombe sur la courbe parfaite d'une petite baie et, des eaux silencieuses, monte alors une plénitude angoissée. On peut comprendre en ces lieux que si les Grecs ont touché au désespoir, c'est toujours à travers la beauté, et ce qu'elle a d'oppressant. Dans ce malheur doré, la tragédie culmine. (*Et*, III, 597)

Date de réception de l'article: 30.09.2020

Date d'acceptation de l'article: 03.11.2020

bibliographie

Bachelard G., *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 2009.

Bachelard G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2004.

Camus A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2006-2008, t. 1-4.
Cassirer E., *La philosophie des formes symboliques. La pensée mythique*, Paris, Minuit, 1972, t. 2.

Gassin J., *L'univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*, Paris, Librairie Minard, 1981.

Mino H., « Silence », [dans :] J. Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009.

Mino H., *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, José Corti, 1987.

Modler K. W., *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Mounier E., *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, 1953.

Prouteau A., *Albert Camus ou le présent impérissable*, Paris, Orizons, 2008.

Vasic A., « Les Muets », [dans :] J. Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009.

abstract

The configuration of happiness and unhappiness as part of the auditory landscape: the work of Albert Camus

This essay aims to analyze the poetics of the soundscape in Albert Camus' work, based in the notions of happiness and unhappiness. Our purpose will be to define the characteristics of the symbolism of auditory perception, which are elaborated on the double configuration between happiness and unhappiness. The fact that the symbolic universe of Camus outlines a total sensory experience does no longer need to be demonstrated. Starting from his first lyrical writings to the *Notebooks*, his writing appeals arouses all the senses. Through a comparative study of examples relating to happiness and unhappiness and while underlining the predominant place of silence in Camus' aesthetics, we will come off to the conclusion that Camus's work constitutes a real kind of field recording.

keywords

auditory perception, silence, happiness, unhappiness

mots-clés

perception auditive, silence, bonheur, malheur

sofia chatzipetrou

Docteur de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 en Littérature générale et comparée, Sofia Chatzipetrou est née à Athènes en 1983. Elle a soutenu une thèse sur Camus et la tragédie grecque – intitulée *Conscience tragique grecque et conscience humaniste chez Albert Camus* –, et a déjà publié des articles dans des ouvrages collectifs. Ses recherches portent sur la relation de la littérature avec la philosophie, ainsi que sur les littératures française et grecque moderne. En 2016, elle a traduit *L'Énergie spirituelle* d'Henri Bergson en grec et, en ce moment, elle prépare un ouvrage sur Camus. Membre de la Société des Études camusiennes, elle est professeure de Lettres dans l'enseignement secondaire et elle connaît le grec ancien et moderne, le français, l'anglais et l'italien.
ORCID : 0000-0001-9594-2874