

VALEURS PROBLÉMATIQUES

(SZAKADÉK, DE MILÁN FÜST, LA NAUSÉE DE JEAN-PAUL SARTRE)

GERGELY ANGYALOSI

Institut d'Études Littéraires, Budapest,
Hongrie

L'essai propose une analyse comparative du chef-d'oeuvre de jeunesse de Jean Paul Sartre: *La nausée* (1938) et d'un roman hongroise publié par Milán Füst en 1940 sous le titre: *Szakadék* (L'abîme). Ce dernier, écrit une dizaine d'années avant le roman de Sartre, témoigne d'une certaine homologie avec celui-ci quant à sa problématique interne tout comme à ses intentions poétiques. Aussi cette homologie met-elle en lumière les différences non moins intéressantes qui séparent la situation des écrivains occidentaux et celle des artistes d'Europe centrale et orientale entre les deux guerres mondiales.

Mots-clés: Littérature existentialiste, Jean-Paul Sartre, Milán Füst, réalisme, autoréflexivité, littérature objective

Je me disposais à écrire une étude sur le roman de Milán Füst intitulé *Szakadék* (L'abîme) ; j'aurais montré l'étrange mosaïque composée de phrases à l'étonnante beauté et de tournures maladroites et alambiquées, j'aurais fait entendre comment la profonde et paisible respiration de la grandeur se mêlait aux halètements de l'amateurisme. Mais au fil du travail, j'ai été saisi d'un doute : le seul "close-reading" de cette œuvre datée de 1928 ne fournirait peut-être pas d'informations satisfaisantes. En effet, dans *Szakadék* (comme dans pratiquement toutes les œuvres en prose de Milán Füst à l'exception de L'histoire de ma femme) ce n'est pas la grandeur, mais l'amateurisme qui prédomine. Il s'agit d'un travail irrémédiablement raté, et les contemporains eux-mêmes n'ont pas manqué de le remarquer dès sa parution. Les défauts comme les passages réussis de cette œuvre peuvent gagner en intérêt si nous la confrontons à une autre, créée à peu près à la même époque en Europe occidentale, qui présente assez de traits comparables pour qu'il vaille la peine de se livrer à cette étude. J'ai choisi *La nausée* de Sartre. Ce roman a certes été écrit une dizaine d'années après le récit de Füst, toutefois l'intégration de la situation initiale, du philosophique (voire de l'idéologique) dans le texte des deux œuvres, si elle ne présente pas de nombreuses analogies, témoigne d'une

certaine homologie (ce qui est peut-être plus important). Et en fait, peut-on prétendre que les analogies doivent sortir victorieuses de toute comparaison ?

Par ailleurs, j'aimerais préciser que mon choix a également été motivé par le fait que le problème de l'amateurisme se rencontre aussi dans la prose de Sartre. À part quelques-unes de ses nouvelles, on cite habituellement *La nausée* et *Les mots* comme des œuvres que la didactique et l'excès de conscience n'ont pas détériorées. Leur réussite artistique, c'est-à-dire ce qui fait que le récit supporte une théorisation pratiquement immédiate, s'explique par des raisons liées à la poétique de la prose, différentes pour chacune de ces œuvres. Nous pouvons donc aussi espérer de la confrontation envisagée que l'œuvre de Füst apporte des éclaircissements sur le roman chez Sartre.

Notre remarque sur l'homologie des situations initiales se réfère essentiellement au fait que le héros de *Szakadék* comme celui de *La nausée* connaissent un changement déterminant. Pour chacun d'eux, il s'agit d'une transformation intérieure, qui ne peut s'expliquer en termes de causalité, et qui est si énigmatique qu'ils sont obligés de douter de leur santé mentale. C'est cet aspect mystérieux de la transformation que développent les deux œuvres ; il fournit la tension qui les nourrit d'un bout à l'autre. La fin ne peut donc être qu'une solution et un dénouement, pris dans un certain sens, de l'énigme. Dans le premier paragraphe de *Szakadék*, on lit : « En faisant aujourd'hui un retour en arrière, j'ai le sentiment d'avoir perdu la raison cette nuit-là dans mon sommeil. Il est vrai que je suis redevenu quelqu'un de normal – d'assez normal – même si je ne suis plus tout à fait celui que j'étais auparavant. Mais commençons par le commencement. » Cette entrée en matière elle-même pose quantité de problèmes, elle projette pour ainsi dire une partie du manque de certitude esthétique de l'œuvre. Selon le témoignage de *Napló*,¹ Osvát² avait qualifié *Szakadék* d'« histoire qui ne mérite pas d'être racontée » : « la tentative de révolte faite autrefois par un homme incapable de se libérer – tentative qui doit inéluctablement dégénérer en aventure à ses yeux, et dont il doit sourire en y repensant à présent. Et c'est ce qu'il fait. Il considère ce qui lui est arrivé avec un cynisme distingué. Cependant, bien que cette expérience ne vive sans doute plus en lui avec la même intensité, il en fait un récit aussi vivant que si cela s'était produit le jour même, – en d'autres termes, le narrateur triche, fait des retouches... et cette dualité est ce dont la résolution constitue un non-sens psychologique. » Füst demande alors si la critique et le jugement qu'Osvát avait portés sur la discontinuité de la dynamique interne de son œuvre ne seraient pas caducs s'il récrivait tout son récit à la troisième personne. La réponse est nettement positive, mais le maître craint et respecté ne l'engage cependant pas à entreprendre ce travail, car il en tient le résultat pour douteux. Füst ajoute cet amer commentaire : « Je me suis rendu compte que je préférais parler à la première personne – je me suis donc laissé parler ! C'est la malédiction de ceux qui sont

condamnés à n’approcher les choses qu’indirectement (...) » La remarque suivante renvoie également à l’étonnante confiance dont il fait preuve à l’égard de la langue : « Je n’avais d’ailleurs pas même imaginé que le fait de parler à la première ou à la troisième personne puisse être si important – et bien qu’ayant senti quelque chose d’approchant, je ne l’ai jamais cru en ce qui me concernait. » Sous l’effet de l’échec – Kassák, Déry, le docteur Hollós³ et même Illyés ont porté des jugements comparables sur cette “œuvre maudite” –, il envisage à plusieurs reprises d’abandonner l’écriture. « J’ai fait des efforts titanesques ces cinq dernières années – et le résultat? – Des valeurs problématiques. »

Dans *La nausée*, Sartre résout les difficultés liées à la situation du narrateur par un moyen simple employé depuis plus de deux siècles, le journal intime. Dès le début du roman, il affecte cette forme en insérant dans le texte des lacunes. (Mais il l’oublie par la suite.) En dépit de sa simplicité, cette technique convient à faire sentir l’événementialité interne, à mêler la simultanéité et l’appartenance au passé, même quand au fil du roman, la forme de journal se réduit à des signes extérieurs de plus en plus épars. Et si les amis de Milán Füst lui reprochaient le manque de naturel, le maniérisme de son écriture, on lit chez Sartre, et ce n’est guère un hasard : « Se méfier de la littérature. Il faut écrire come la plume court sur le papier: ne pas chercher ses mots. » Cette remarque auto-réflexive (émise par Roquentin alors qu’il relit ses notes de la veille) est commune aux deux auteurs, elle met en lumière leurs grands ennemis, le sublime et l’emphase. Chacun d’eux a mis en œuvre ses propres moyens pour échapper au cauchemar qui tourmente tant « ceux qui sont condamnés à n’approcher les choses qu’indirectement » ; Sartre en imitant une sorte de langage parlé, ce qui le ramènera par la suite à une « *illusion réaliste* », – comme le note Roland Barthes dans *Le degré zéro de l’écriture* – ; Füst en élaborant une diction particulière destinée à la fois à élever ses phrases dans les hautes sphères artistiques et à les doter du charme du naturel. Le moins qu’on puisse dire est qu’il a obtenu un résultat douteux. Qu’il s’agisse des paroles des personnages ou du discours interne du héros, le lecteur est obligé de sentir à chaque instant que cette tension intérieure fait exploser les phrases. L’auteur aspire tant au naturel et à l’immédiateté que les efforts qu’il fait pour y parvenir l’éloignent précisément du réalisme. Personne ne parle ainsi – et dès qu’il ressent cela, le récepteur sort de la continuité de la fiction. Ce qui d’ailleurs peut lui procurer un grand plaisir, car certaines phrases de Füst ont le rythme dense et tendu qui convient à la poésie. Cependant, c’est trop souvent qu’on pourrait citer cette autocritique notée en 1913 dans son journal : « Eh bien, vraiment, je peux me mordre les doigts! J’ai lamentablement échoué. J’ai ciselé, peaufiné ce travail... et l’ai bel et bien privé de toute force. J’ai écrit en scandant... J’ai évité qu’un même mot figure à deux reprises – et ce faisant, en ai flétri la fraîcheur – Pour des subtilités d’expression! – Il en a résulté une œuvre apollonienne, élaborée

rée, trop travaillée... » En un mot, l'une des principales raisons de l'échec de *Szakadék* réside dans l'incapacité de Füst à mettre son talent essentiellement lyrique au service du langage autonome de la prose.

On ne peut pas dire de la langue de Sartre qu'elle soit particulièrement originale ; à part les grands essayistes français, c'est peut-être Gide qui l'a le plus influencée. Mais ce sont précisément sa verdeur – par comparaison avec la prose française de cette époque – et sa simplicité qui sauvent ce roman lorsqu'il bascule dans un registre nettement sentimental et emphatique. La composition et la rythmique interne de l'œuvre suivent une ligne nette et sans ambiguïté. Dès que Roquentin est confronté au mystère (c'est-à-dire à partir du moment où en ramassant un caillou, il prend conscience de la contingence et de l'absurdité de l'existence, autrement dit, il est pris de nausée), il est précipité dans cette expérience comme une pierre jetée dans un puits. Dès la première manifestation de nausée, il sait qu'il ne connaîtra plus que des phases temporaires de répit, qu'il ne pourra échapper à une expérience de plus en plus intense de la contingence. C'est l'alternance de ces crises, de ces instants convulsifs, et de leur apaisement momentané qui détermine la rythmique interne de *La nausée*. L'auteur du journal intime emploie tous ses efforts et son énergie à déterminer les mesures et la nature du changement qui s'est opéré en lui. Il parvient à ne pas se croire fou en s'efforçant d'isoler son moi des modifications qui, ainsi qu'il le dit, « n'affectent que les objets ». Ce n'est qu'à la fin du roman qu'il en arrive à se rendre compte que l'absurdité de l'existence réside précisément dans le fait qu'elle emplit tout et ne connaît pas de lacunes, que le point de vue du sujet (que par la suite, dans *L'être et le néant*, Sartre veut relever au sens de l'*Aufhebung* de Hegel, à l'aide des concepts de « pour soi » ou de réalité humaine) appartient au monde des explications et des causes, « qui ne coïncide pas avec le monde de l'existence ». L'essentiel est donc la contingence elle-même, la saturation de l'existence dont l'être humain ne peut prendre conscience sans devenir fou. C'est à cela que se réfère la fameuse phrase : « Tout être naît sans raison, vit par faiblesse et meurt par hasard. »

Il n'est peut-être pas nécessaire de montrer à l'appui d'exemples que l'expérience de l'existence telle qu'elle revient sans cesse dans les œuvres de Füst est apparentée en bien des points à ce stade précoce de l'existentialisme sartrien. Füst mesure l'imperfection de la création au fait que l'âme et l'existence sont étrangères l'une à l'autre. Dans *Szakadék*, il fait exprimer cette idée de manière caractéristique par un personnage secondaire. (Je cite ce passage parce qu'il constitue un bon exemple de ces phrases que Füst complique en visant la spontanéité.) « La condition humaine est exactement comme lorsqu'on prend en mains ce porcelet. Il ne se sent pas bien, il piaille, parce qu'il se trouve entre des mains inconnues. – Eh bien moi, depuis que je suis au monde, c'est ce que je ressens, mes bien chers. » Le monde de *Szakadék* n'ignore pas non plus la soudaine révolte du monde extérieur, des objets. Selon les propres mots du héros, seule une membrane le sépare

du chaos, et lorsque le chaos (qui remplit parfois chez Füst la même fonction que l'existence chez Sartre) se rapproche de l'âme – et c'est précisément ce qui se produit dans cette œuvre –, cette rencontre a des « équivalents matériels ». C'est par exemple le brouillard baignant l'ensemble du récit, qui vire du gris au jaune à mesure qu'augmentent le désarroi et la tension du héros ; ou bien l'aménagement du débit de boissons, dont l'irréalisme est précisément dû à l'absurde netteté des contours et à l'évidence hostile du monde extérieur ; on pourrait encore citer d'autres exemples.

Cependant, l'histoire intérieure du professeur de droit dans le roman de Füst est loin de suivre une voie aussi simple que celle de Roquentin. (Sans parler du fait que la tension est considérablement diminuée par la première phrase citée, car elle annonce le dénouement de l'histoire, c'est-à-dire qu'après sa tentative de révolte consécutive à la crise, le personnage principal retombera dans l'ornière d'une vie bourgeoise rangée.) Ce personnage n'est pas simplement inconséquent (ce qui pourrait constituer un trait de caractère dont la représentation ne manque pas de conséquence), mais il se décompose en plusieurs figures assez distinctes les unes des autres. Il revêt tantôt la personnalité robuste d'un homme plein de force, tantôt il se montre faible et sans consistance, fait tantôt preuve d'un cynisme omniscient, ou bien d'une naïveté et d'une mièvrerie infantiles. Mais ces problèmes de description de caractère, si on ne peut les considérer comme des mérites revenant à l'auteur, trouvent en fait leur place dans la représentation habituelle du chaos interne de l'être humain chez Füst. Le plus difficile est de savoir si la crise du héros débouche sur un sentiment de bonheur (le bonheur de la liberté qu'il pressent soudain) que seul contrebalance le remords engendré par la conscience de son irresponsabilité, ou sur l'expérience désespérément glissante, amorphe, visqueuse, selon le terme de Sartre, du caractère fangeux de l'être. De ce point de vue, le jour en question se distingue des autres par le fait que le juriste « incapable de supporter le borbier qui est en lui », le remue, volontairement ou non. C'est pourquoi le monde matériel apparaît ensuite comme contradictoire : il en émane tantôt une griserie légère de liberté reconquise, tantôt un morne désespoir. Souvenons-nous : le « soleil pâle » de *La nausée* cause au personnage principal une douleur physique presque insupportable ; en revanche, chez Füst, la lumière allumée à l'apogée de la crise, le « soleil noir », « baigne les objets de pure musique » : je suis heureux, ne cesse de répéter le professeur.

Les rapports du professeur et de Roquentin au monde bourgeois présentent d'importants points communs sans pour autant se ressembler. Il s'agit ici davantage de métonymie. On sait que chez Sartre, le bourgeois nanti d'une bonne conscience n'est autre qu'un « salaud », moins pour des raisons liées à la société (parce qu'il considère que la misère des autres est aussi naturelle que sa prospérité), qu'au plan métaphysique – parce qu'il n'est pas disposé à prendre conscience de la misère commune de l'existence. La conscience des « salauds » est celle d'un

propriétaire, c'est pourquoi ils ont aussi un passé – car le passé est le « luxe des propriétaires ». Ils sont les personnalités dirigeantes qui ne se remettent jamais en cause, qui se mentent constamment à elles-mêmes pour ne pas voir combien leur existence est injustifiable. Or, le héros de Füst part de ce niveau de “salaud”, ou plus exactement du niveau d'un bourgeois qui prend conscience avec une certaine tristesse des travers de la société, qui sait que les autres, ceux qui appartiennent à sa caste, ne valent pas mieux que lui, et encore qu'il est impossible d'aider ceux qui se trouvent au-dessous de lui dans l'échelle sociale. Jusque-là, toute sa vie, le professeur s'est résigné à ce que l'existence humaine ne signifie rien de plus que supporter – dans notre intérêt bien compris – le marécage qui croupit en nous. Il a sa technique pour cela. Par exemple, chaque matin, il profère des chapelets d'injures sous la douche : « Bande de salauds! Racaille immonde ! – hurlais-je aux murs de la salle de bains... » Il sait quand « l'abject bonheur des élus » s'emparera de lui.

La manière dont Sartre et Füst représentent la bourgeoisie serait un précieux enseignement pour un sociologue de la littérature. Chez l'un comme chez l'autre, la promenade figure le lieu où prolifère cette sorte d'humains. Chez Füst, cette image est développée sous un aspect particulier dans la scène où le professeur invite à déjeuner deux de ses étudiants. Leurs noms sont parlants : ils s'appellent Weiss et Mátéffy. Dans la France de Sartre, il n'y a qu'une sorte de bourgeois, dans la Hongrie de l'entre-deux-guerres, il y en a deux : le Juif et le type apparenté au petit hobereau de l'ancienne gentry hongroise. Ils se méprisent mutuellement : l'un est humble et sarcastique, l'autre suffisant et mal dégrossi. Ils se rejoignent dans le conformisme, dans le carriérisme, et dans la conscience de vouloir être des gagnants dans la vie. Rien n'est plus éloigné d'eux que la prise de conscience de Roquentin selon laquelle l'homme est un éternel perdant, et seuls les salauds croient avoir gagné. Le professeur est au-dessus de ses étudiants, il s'amuse à les dresser l'un contre l'autre, fait de l'ironie à leurs dépens ; il est de ceux qui ont gagné en apparence mais savent dans leur for intérieur qu'en réalité, ils ont perdu. Il sait aussi que du point de vue de la liberté interne, il n'est pas à la hauteur de celui de ses étudiants qui, lui, a su renoncer à une carrière universitaire pour faire ce qui l'intéressait vraiment.

Le héros du roman de Sartre franchit une distance considérable entre deux phrases. Au début du livre, sous l'effet de l'écœurement qui s'empare de lui, il sent qu'il ne pourra plus jamais être libre. C'est la même sensation qui lui fait dire à la fin du roman (car il l'a compris et assimilé à sa manière) : « Je suis libre, je n'ai plus de raison de vivre ». La nausée est aussi le roman de la liberté, puisque Roquentin et Anne, son amie, veulent l'un et l'autre conquérir la liberté face aux contingences de l'être – l'un dans l'aventure, l'autre dans les instants de perfection. Indépendamment l'un de l'autre, mais au même moment, ils se rendent compte que pour celui qui a compris ce qu'exister signifie, il n'y aura plus ni aventure, ni

situation privilégiée, ni instants de perfection. Roquentin trouve cependant une possibilité de justifier son existence : dans le langage emphatique d'un esthète, on pourrait dire que c'est l'acte de création artistique qui lui offre cette possibilité ; la création artistique qui, en franchissant n'importe quel espace de temps, peut relier entre eux deux « êtres pour soi ». Et c'est déjà quelque chose : nous n'avons en effet aucun droit à l'existence (la légitimité et l'existence ne sont pas à prendre au même niveau), mais nous pouvons ensuite tenter de justifier a posteriori notre existence passée : au moyen de tout ce à quoi l'Autre peut se relier, de tout ce qu'il peut intégrer à sa "réalité humaine". C'est pourquoi l'air du compositeur juif américain interprété par une chanteuse noire bien des années avant que Roquentin n'en découvre un enregistrement sur un disque usé dans un café de province, peut devenir un exemple d'auto-légitimation.

Il est intéressant de noter que le jazz figure également chez Füst, mais seulement pour évoquer une sensualité immodérée et sans objet, comme introduction à la scène du bordel, dont on peut dire qu'elle est assez peu réussie. Chez lui, l'aspiration à la liberté mène inéluctablement à l'irresponsabilité et à une inutile destruction. Ni les ténèbres du manque de perspectives, ni la vive clarté ne conviennent à l'être humain, cet « imbécile magnifié », justement parce qu'il est par nature étranger à l'univers. « Au-delà d'un certain point, la tendance à l'autonomie est de la sottise ». Si le héros de Sartre se rend compte qu'il doit absolument se détacher de ses frères humains, (c'est en vain qu'il voit que le réalisme sans lequel il est impossible de vivre, disparaît en même temps que les autres), le professeur de Füst sait, malgré sa difficulté à l'accepter, que sa révolte n'est qu'un aller-retour dans le néant. La raison en est non seulement qu'un bourgeois d'Europe occidentale peut assumer plus radicalement son aliénation – au sens philosophique du terme –, que la conscience bourgeoise a depuis longtemps assimilé la reconnaissance de cette aliénation en tant que déviance, et l'a admise de la part des artistes. Roquentin est à sa manière une âme aussi sensible que le héros de *Szakadék*. Pour l'un comme pour l'autre, l'amour est une valeur indiscutable, ils sont même tous deux amoureux au sens littéraire du terme, et opposent ce sentiment à l'acte purement sexuel. On voit parfois indubitablement apparaître chez Füst une aspiration nostalgique à suivre le Christ, qu'il ne peut évidemment réaliser et reste donc un pur idéal. Chez Sartre, l'église ne représente rien de plus que la promenade : le théâtre de la vie bourgeoise, un lieu de réunion des "salauds". Il n'accorde même pas à la religion la critique sarcastique qu'il dirige, par le truchement de l'Autodidacte, contre l'humanisme, la religion vidée de son contenu de la bourgeoisie athée. C'est également pour des raisons de principe que le professeur revient à la vie bourgeoise. Lui ne passe pas d'une liberté à l'autre, mais plutôt d'une restriction acceptée avec mauvaise foi à l'expérience d'un abîme infranchissable – c'est-à-dire à une expérience de l'existence. « Il y a un abîme en nous, – me dis-je en moi-même – oui, un abîme. Entre ce que nous sommes vraiment et ce que nous

vivons. » Pour employer une autre catégorie de Sartre, il dépasse sa mauvaise foi en assumant volontairement les barrières qu'il a lui-même dressées. C'est aussi la compassion qui le fait s'arrêter (d'une part, Sartre épargne ce sentiment à son héros, puisqu'il lui évite pratiquement tout lien et toute dépendance sociale ; par ailleurs, la compassion qu'Anny et l'Autodidacte inspirent à Roquentin lui fait prendre subitement conscience qu'il est absurde de venir en aide aux autres). En fait, le héros de Füst formule ainsi l'essentiel pour son propre compte : « il y a assurément des zones limites vers lesquelles je ne puis ni ne veux suivre l'âme humaine sur ses chemins douteux ».

Peut-on avancer d'une manière responsable que cette décision existentielle n'a pu donner naissance qu'à une œuvre contestable et mal construite ? Difficilement. Bien que l'auto-restriction exprimée au plan idéologique ait vraisemblablement un effet sur le plan esthétique, au moins en limitant la liberté d'expérimentation. Le problème, considéré à présent du point de vue idéologique et non plus esthétique, consiste en ce que le héros de Füst suit jusqu'à un certain point les traces de l'âme humaine sur les fameuses voies douteuses, et qu'il s'arrête brusquement – non pas selon les lois internes du personnage, mais selon la conception de l'auteur. Les dernières phrases du roman rendent sensible le caractère tragique de cet arrêt, tout en l'effaçant : « Mais ce qui s'est passé ensuite ne présente plus aucun intérêt. Et je n'en parlerai pas pour cette simple raison : c'est pour moi plus honteux que tout le reste. J'ai vieilli. » Ce tragique n'aurait pu trouver de réalisation esthétique qu'en s'opposant à la conception en question – la fameuse sagesse de Milán Füst. Dans cette sagesse, il est impossible de ne pas sentir les différences entre la situation des artistes occidentaux et celle des artistes d'Europe centrale et orientale, l'espace d'activité bien plus réduit dont ces derniers disposent, l'état de dépendance incommensurablement plus grande où ils se trouvent, et – qu'on le veuille ou non –, le conformisme qui découle de cet ensemble. Et ils sont encore désavantagés, même si l'évolution occidentale a généré entre temps le conformisme anti-conformiste, au regard duquel leur situation présente certains avantages.

Notes

1. Journal que Milán Füst a tenu depuis son enfance.
2. Ernő Osvát, rédacteur à la revue *Nyugat*, à qui Füst vouait à cette époque un profond respect.
3. Psychanalyste, directeur de *Sárga ház* ("maison jaune"), important hôpital psychiatrique de Budapest, dans les années trente.