

Exister et être

« J'existe » s'écrie Antoine Roquentin au moment où la face monstrueuse et cachée de la réalité lui est révélée. Cette découverte le remplit de la même horreur que Gregor Samsa lorsqu'il découvre qu'il a été métamorphosé en un coléoptère géant. En effet, l'existence rapproche Antoine du mode d'être des choses, des plantes et des animaux dégoûtants, genre cafard ou ver. « J'existais comme une pierre, une plante, un microbe »¹, note-t-il dans son journal et ce mode d'être s'affirme au cours du roman jusqu'au moment où Roquentin se résigne à une existence sur le mode des choses : « Manger, dormir. Dormir, manger. Exister lentement, doucement, comme ces arbres, comme une flaque d'eau, comme la banquette rouge du tramway »². Au cours du roman, Roquentin découvre que l'existence se résume dans sa facticité. Sartre insiste sur la nature basement matérielle, 'terre à terre' de cette facticité par l'association conséquente des termes 'exister' / 'existence' au règne animal, à une matière visqueuse, à des fonctions organiques dégoûtantes. Aux moments de crise, l'existence s'empare de Roquentin et le prend au piège, comme un insecte qu'elle englue dans une goutte de résine. Elle dégringole des arbres

toute molle, poissant tout, tout épaisse, une confiture. Et j'étais dedans, moi, avec tout le jardin ? J'avais peur [...] je haïssais cette ignoble marmelade [...] son affalement gélatineux [...] je me secouai pour me débarrasser de cette saleté poisseuse, mais elle tenait bon³.

A d'autres moments, l'existence morcelle son corps et donne à ses membres qui semblent s'en être détachés l'apparence d'un crustacé ou d'un poisson de la même façon que Kafka l'avait décrit dans *La Métamorphose* :

J'existe [...]. Je vois ma main, qui s'épanouit sur la table. Elle vit – c'est moi. Elle s'ouvre, les doigts se déploient et pointent. Elle est sur le dos. Elle me montre son ventre gras. Elle a l'air d'une bête à la renverse. Les doigts, ce sont les pattes. Je m'amuse à les faire remuer, très vite, comme les pattes d'un crabe qui est tombé sur le dos. Le crabe est mort : les pattes se recroquevillent, se ramènent sur le ventre de ma main. Je vois les ongles – la seule chose de moi qui ne vit pas. Et encore. Ma main se retourne, s'étale à plat ventre, elle m'offre à présent son dos. Un dos argenté, un peu brillant – on dirait un poisson⁴.

Ce n'est pas un hasard si la grande crise de nausée se déclare lors d'une visite au jardin public, lorsque Roquentin se trouve en présence des racines d'un marronnier. Ces racines combinent tout ce que l'existence contient de monstrueux : viscosité, animalité, maladie et mort : « ce long serpent mort à mes pieds, ce serpent de bois. Serpent ou griffe ou racine ou serre de vautour peu importe. Et sans rien formuler nettement, je comprenais que j'avais trouvé la clef de l'Existence, la clef de mes Nausées »⁵. Remarquons entre parenthèses que l'évocation du serpent à cet endroit (le jardin public) situe inévitablement l'expérience de Roquentin dans la perspective de la Chute. Sartre insiste sur le fait que l'existence se réduit à l'être-là des choses (« Exister, c'est être-là, simplement »⁶) et que cet être-là doit être compris dans son sens le plus concret, matériel, désagréable et repoussant. Repoussant comme une matière visqueuse, comme de petites bêtes sinistres, comme des corps en décomposition. Roquentin se rend au jardin public par le tramway de Saint-Elimir : « J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment : ça existe ». Il essaie d'exorciser la métamorphose angoissante de la banquette en lui imposant un nom : « banquette' » mais ce nom ne prend pas. Il refuse d'aller se poser sur la chose qui, dès lors, déploie tout son potentiel d'existant :

Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes. Cet énorme ventre tourné en l'air, sanglant, ballonné – boursoufflé avec toutes ses pattes mortes, ventre qui flotte

dans cette boîte, dans ce ciel gris, ce n'est pas une banquette. Ca pourrait tout aussi bien être un âne mort, par exemple, ballonné par l'eau et qui flotte à la dérive, le ventre en l'air dans un grand fleuve gris, un fleuve d'inondation ; et moi je serais assis sur le ventre de l'âne et mes pieds tremperaient dans l'eau claire⁷.

Au lieu d'expliquer par des termes abstraits ce qu'est facticité ou contingence, Sartre en fait subir l'expérience au lecteur en traduisant les concepts abstraits en une expérience qu'il associe avec des matières visqueuses, avec le morcellement du corps dont les membres se métamorphosent en des bêtes repoussantes, avec une nature en voie de décomposition. Cette série est complétée par l'association de l'existence à la digestion et à la reproduction, plus précisément aux organes qui assurent ces fonctions naturelles et dont la description souligne tout ce que ces organes (orifices naturels, sucs qu'ils secrètent) peuvent avoir de repoussant.

J'existe [...]. Ça remue. Ce sont des effleurements partout qui fondent et s'évanouissent. Tout doux, tout doux. Il y a de l'eau mousseuse dans ma bouche. Je l'avale, elle glisse dans ma gorge, elle me caresse – et la voilà qui renaît dans ma bouche. J'ai dans la bouche à perpétuité une petite mare d'eau blanchâtre – discrète – qui frôle ma langue⁸.

Est-ce que je vais...? caresser dans l'épanouissement des draps blancs la chair blanche épanouie qui retombe douce toucher les moiteurs fleuries des aisselles les élixirs et les liqueurs et les florescences de la chair entrer dans l'existence de l'autre dans les muqueuses rouges à la lourde douce douce odeur d'existence me sentir exister entre les douces lèvres mouillées les lèvres rouges de sang pâle les lèvres palpitantes qui bâillent toutes mouillées d'existence toutes mouillées d'un pus clair entre les lèvres mouillées sucrées qui larmoient comme des yeux⁹.

Dans ce dernier passage, la fantaisie de Roquentin s'emballe après qu'il a appris la nouvelle du viol et du meurtre de Lucienne, la jeune fille qu'il a observée le jour précédant au jardin public. Sartre n'épargne aucun détail, il ne recule devant aucun moyen pour nous faire sentir, lecteurs, l'horreur que lui inspire l'existence.

Or ce qui frappe dans cette abondance d'attributs dont Sartre entoure l'existence, c'est qu'il se sert ailleurs des mêmes attributs pour illustrer le

concept opposé, c'est-à-dire l'être. En effet, dans ses publications ultérieures, notamment dans *L'Être et le Néant*, Sartre se sert des mêmes motifs, des mêmes images (viscosité, inertie, animalité, fonctions naturelles, décomposition) pour expliquer ce qu'est l'être. L'être prend, dans *L'Être et le Néant* la place qui était réservée dans *La Nausée* à l'existence. Une fois qu'on s'aperçoit de cet échange remarquable, la question se pose de savoir si l'inverse est également vrai, c'est-à-dire si l'existence prend, dans *L'Être et le Néant* la place qui était réservée dans *La Nausée* à l'être. Puisque cela semble en effet le cas, une première conclusion se dessine. Dans *La Nausée*, Sartre pense l'existence comme l'un des deux membres d'une opposition dont l'autre membre s'appelle l'être. Il reprend cette opposition dans *L'Être et le Néant*, mais en invertissant les termes, de manière à ce que le couple soit soumis à une substitution qui prend la forme d'un chiasme.

Si l'existence se caractérise, dans *La Nausée*, par une facticité qui tourne la vie de Roquentin en une sorte d'enfer à la manière de Jérôme Bosch, son envers, la sphère de l'être, s'en distingue par une pureté, une immatérialité céleste. Au début du roman, Roquentin essaie de fuir le domaine de l'existence. Il se dirige instinctivement du côté du Boulevard Noir, parce que le Boulevard Noir, aux confins de la ville, se situe, par son caractère froid et inhospitalier, aux antipodes de l'existence moite, organique et poisseuse qui domine le centre de Bouville.

J'ai froid, les oreilles me font mal ; elles doivent être toutes rouges. Mais je me sens pur ; je suis gagné par la pureté de ce qui m'entoure ; rien ne vit ; le vent siffle, des lignes raides fuient dans la nuit [...]. Le boulevard Noir est inhumain. Comme un minéral. Comme un triangle¹⁰.

Le mouvement instinctif de Roquentin est identique à celui qui incitait Baudelaire et Huysmans à fuir la vie végétale et organique (surtout dans leurs fonctions vitales et reproductrices) dont ils avaient horreur, et à se réfugier dans un monde entièrement artificiel : un monde lunaire, composé de plâtre et dépourvu de chaque trace de vie (Huysmans, *En rade*), ou la ville de Paris, construite entièrement en pierre et en métal et dont toute vie végétale et humaine a été écartée (Baudelaire, *Rêve parisien*). Ce parallèle inattendu entre *La Nausée* et la littérature décadente s'affirme à la fin du

roman, lorsque Roquentin a la vision d'un Bouville envahi par « le cercle de la Végétation » qui a depuis toujours attendu sa chance pour assiéger la ville et contre lequel Roquentin pense seulement pouvoir s'abriter au fond des maisons, ces « minéraux, les moins effrayants des existants. »¹¹

Roquentin est incapable de se faire une idée précise du domaine de l'être. Les termes dont il se sert pour s'en faire une représentation sont de simples négations du monde infernal de l'existence. Tout ce qu'il peut dire c'est que l'être, étant la négation de l'existence, consiste en un mouvement transcendant qui l'enlève du domaine de la facticité pour le transporter vers celui de l'immatérialité. Roquentin ne se sert donc que très rarement du verbe être dans le sens fort de verbe indépendant. En fait, il ne s'en sert qu'à la fin du roman, quand il comprend ce que la chanson de jazz a voulu lui dire tout le long de son séjour à Bouville. Cette chanson voulait lui dire que l'être consiste dans l'élan qui permet de s'arracher du domaine lourdement matériel de l'existence, et d'atteindre le domaine opposé et absolument immatériel de la mélodie musicale.

Elle [la mélodie] est au-delà – toujours au-delà de quelque chose, d'une voix, d'une note de violon. A travers des épaisseurs et des épaisseurs d'existence, elle se dévoile, mince et ferme et, quand on veut la saisir, on ne rencontre que des existants, on bute sur des existants dépourvus de sens. Elle est derrière eux : je ne l'entends même pas, j'entends des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent. Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop : c'est tout le reste qui est trop par rapport à elle. Elle *est*.¹²

Signalons l'étroite ressemblance entre ce passage et la description de la sonate de Vinteuil dans *Un amour de Swann*. Roquentin découvre derrière les sons de la chanson un monde immatériel, sans « existence », de la même manière que Swann découvre un univers immatériel, *sine materia* et sans étendue derrière les sons de la sonate. La mélodie de *Some of these days* avertit Roquentin de la même manière que la sonate de Vinteuil avertit Swann (et que le septuor de Vinteuil avertit plus tard Marcel) qu'il est temps d'assumer leur tâche d'artiste. Sous ce rapport, une forte ressemblance lie Roquentin, non pas bien sûr à Marcel¹³, mais à Swann. *Some of these days* est l'écho fidèle, quoique bas de gamme, de la sonate haut de gamme de Vinteuil. Mais leur nature et la leçon qu'elles enseignent, ici à

Roquentin, là à Swann, est identique, comme est identique la façon dont Swann et Roquentin échouent à mettre cette leçon en pratique.

La scène à la fin du roman dans laquelle la mélodie révèle à Roquentin le domaine lumineux de l'être, fait pendant à la scène au jardin public dans laquelle les racines du marronnier lui révèlent le domaine troublant et angoissant de l'existence. Si la révélation du jardin public jette Roquentin dans les l'abîmes de l'enfer, celle de la mélodie lui fait entrevoir le ciel et le met en présence d'une apparition devant laquelle il éprouve la honte de son existence corporelle : « elle [la mélodie] nous a surpris dans le débraillé, dans le laisser-aller quotidien : j'ai honte pour moi-même et pour ce qui existe *devant* elle »¹⁴. Au moment où ils ont créé et exécuté cette mélodie, le compositeur et la chanteuse « se sont lavés du péché d'exister ». Il convainquent Roquentin de la possibilité de « justifier son existence »¹⁵ grâce au travail artistique.

L'élévation de Roquentin dans les sphères métaphysiques n'éclaircit pourtant pas la nature exacte de l'être. Tandis que l'existence nous est dévoilée comme un enfer dantesque dans tous ses détails dégoûtants, l'être semble reculer dans une sphère aussi éthérée et insaisissable que le ciel de *La divine comédie*. Cependant, au cours du roman, le critère du temps aide Roquentin à prendre un peu de prise sur l'être et à le distinguer de l'existence. L'existence se caractérise par une accumulation insupportable de moments toujours présents et l'entière abolition du passé et de l'avenir :

Je jetai un regard anxieux autour de moi : du présent, rien d'autre que du présent [...]. La vraie nature du présent se dévoilait : il était ce qui existe, et tout ce qui n'était pas présent n'existait pas. Le passé n'existait pas. Pas du tout¹⁶

..cet instant-ci, dont je ne puis sortir, qui m'enferme et me borne de tout côté¹⁷ ;

..l'existant qui tombe d'un présent à l'autre, sans passé, sans avenir¹⁸.

L'existence est une chute qui condamne Roquentin à rester enfermé dans une succession de moments éternellement présents, dont il n'a aucune chance de s'évader, ni en direction du passé, ni en celle de l'avenir. L'enfermement dans le présent le prive de la possibilité de transcendance

qui, selon Heidegger, permet à l'homme de dépasser le moment présent dans les deux directions du passé et de l'avenir et de s'ouvrir à l'être (le *Sein*, d'où le titre de son œuvre : *Sein und Zeit*). Sans vouloir entrer ici dans les détails d'une comparaison, force est de constater que l'opposition entre exister et être telle qu'elle est élaborée dans *La Nausée*, recouvre assez précisément l'opposition entre le *Dasein* (l'être-là) et le *Sein* (l'être) dans *Sein und Zeit*. On s'imagine bien que la perte de cette possibilité de transcendance et l'enfermement dans une succession de moments toujours pareils équivaut à l'enfer, et c'est exactement cette perte que Roquentin a en vue lorsqu'il essaie de saisir la nature profonde de l'existence. Le petit air de jazz prend son sens sur l'arrière-fond de cette expérience infernale. En écoutant le disque, Roquentin entrevoit la possibilité d'une expérience qui traverse la suite meurtrière des moments présents : « l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes ; il y a un autre temps »¹⁹. Dans cet autre temps, la musique crée un « événement »²⁰, terme lourd de sens et qui sera discuté et disséqué par Roquentin le long des pages suivantes. L'événement, telle est à peu près la réflexion de Roquentin, entretient le même rapport avec la vie que la mélodie entretient avec les sons. Il organise les éléments concrets et indifférents dans une structure abstraite, leur conférant ainsi la nécessité qui leur faisait défaut. La mélodie musicale apprend à Roquentin la possibilité de transcender la suite implacable des instants qui compose notre existence par l'imposition, ou superposition d'une structure artistique dans laquelle les éléments (notes, moments de notre vie, mots), qui sont en eux-mêmes entièrement indifférents, s'insèrent dans un ordre nécessaire qui assigne à chaque élément sa place inaliénable. Roquentin comprend intuitivement que la mélodie le libère parce qu'elle transcende le temps chronologique par sa structure. Il comprend également qu'il peut transposer sur d'autres formes d'expression artistique ce que la mélodie lui fait vivre de manière exemplaire. Sa biographie du marquis de Rollebon était déjà une tentative dans cette direction. La valeur de cette tentative réside précisément dans la superposition d'une structure artificielle (artistique) à une myriade de petits faits biographiques qui en eux-mêmes ne signifient rien (ou tout, ce qui revient au même). Une seule fois, Roquentin a l'expérience d'une « aventure », tant soit peu importante ;

une aventure qui se déroule selon le modèle de la mélodie musicale : « enfin une aventure m'arrive [...] *je suis ici ; c'est moi* qui fends la nuit, je suis heureux comme un héros de roman ». La raison pour laquelle Roquentin se sent tout d'un coup transporté dans la sphère de l'être, c'est que, sans s'en rendre compte, il a choisi pour but de sa promenade la caissière du café Mably. Ce but infiniment modeste donne une structure à son dimanche :

Elle était là, dressant son buste immobile au-dessus du comptoir, elle souriait. Du fond de ce café quelque chose revient en arrière sur les moments épars de ce dimanche et les soude les uns aux autres, leur donne un sens : j'ai traversé tout ce jour pour aboutir là²¹.

Cette aventure qui ne mérite pas son nom, fait entrevoir la possibilité capitale que nous pouvons trouver accès à la sphère de l'être à condition de réarranger les éléments absurdes de notre existence dans une structure artistique. Prenons le mot artistique dans un sens assez large pour y inclure toute structure symbolique : mots, mélodies musicales, symboles mathématiques. Pas plus que les cercles et les triangles, les mélodies et les mots n'existent. A la fin du roman, la porte étroite qui s'ouvre à Roquentin est d'écrire un roman qui laisse deviner « derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence »²².

Glissement terminologique

Dans *L'Être et le Néant*, Sartre reprend le couple *être* et *existence*, mais en inversant leurs positions. Au lieu de désigner le phénomène de la facticité par le terme de l'existence, comme il l'avait fait dans *La Nausée*, il le désigne par celui de l'être. Inversement, le phénomène de la transcendance, identifié dans *La Nausée* par *l'être*, reçoit dans *L'Être et le Néant* celui d'*existence*. L'Être figurant dans le titre de *L'Être et le Néant*, n'indique donc plus comme dans *La Nausée* le mouvement par lequel l'homme dépasse le monde des choses, mais ce monde même. « L'Être » dans *L'Être et le Néant* (EN) signifie l'être sur le mode des choses. Dans sa brève étude sur

Baudelaire, Sartre explique comment Baudelaire fut tiraillé pendant toute sa vie entre l'être et l'existence. Son penchant vers l'être se traduisait dans sa tendance à vivre à la façon d'une pierre ou d'une statue :

cet homme a toute sa vie, par orgueil et rancune, tenté de *se faire chose* aux yeux des autres et aux siens propres. Il a souhaité se dresser à l'écart de la grande fête sociale, à la manière d'une statue, définitif, opaque, inassimilable. En un mot, nous dirons qu'il a voulu *être* – et nous entendons par là le mode de présence têtue et rigoureusement défini d'un objet ²³.

Exister, par contre, prend le sens de la transcendance. Baudelaire connaissait, en même temps que la tendance à se perpétuer sur le mode de l'objet, la tendance contraire de fuir la pétrification et de prendre la partie de la liberté et de la conscience : « Nous voilà renvoyés au mode de présence de la conscience et de la liberté, que nous nommerons *existence* »²⁴. Dans *L'Être et le Néant*, Sartre explique la nature de l'être à l'aide des mêmes paramètres (viscosité, monstruosité, décomposition, fonctions vitales, angoisse de s'enliser dans une matière poisseuse et infernale) qu'il avait utilisés dans *La Nausée* pour traiter l'existence.

Si *l'être* (substantif et verbe) occupe le centre de *L'Être et le Néant*, le terme contraire de *l'existence* figure seulement en marge. La distribution des termes est identique, mais inverse, à celle dans *La Nausée*. Dans *La Nausée*, l'attention se concentre entièrement sur le phénomène de *l'existence*, d'où la fréquence de ce mot, tandis que *l'être* dans son sens fort de verbe indépendant n'y figure que rarement. Dans *L'Être et le Néant*, par contre, ce rapport est inversé. L'Être y occupe le centre de la scène, l'existence est reléguée dans la marge. Son titre est bien *L'Être et le Néant*, non pas *L'Existence et le Néant*. Cette remarque banale attire d'ailleurs l'attention sur le sens de la conjonction 'et' qui lie l'Être au Néant. Manifestement, cette conjonction ne doit pas être lu comme un signe d'opposition (cela aurait été le cas dans le titre alternatif de *L'Existence et le Néant*), mais comme un signe d'égalité : l'Être = le Néant, le sens de l'être étant bien, dans cette étude majeure, que tout ce que l'homme a acquis dans la vie et qui se fige sur le mode de l'être, donc d'un objet, est immédiatement néantisé. Cependant, Sartre ne reprend pas simplement, dans *L'Être et le Néant*, les termes qu'il

avait utilisés dans *La Nausée*. Il introduit deux termes substitutifs : l'en-soi qui se substitue à l'existence (dans le sens de *La Nausée*), le pour-soi qui se substitue à l'être (également dans le sens de *La Nausée*). Nous pouvons donc lire provisoirement la double substitution comme ceci : *exister* dans *La Nausée* correspond à *être* ('en-soi') dans *L'Être et le Néant* ; *être* dans *La Nausée* correspond à *exister* ('pour-soi') dans *L'Être et le Néant*.

Pourtant, le premier membre de l'équation (*exister* LN = *être* (en-soi) EN), ne correspond pas exactement au deuxième membre (*être* LN = *exister* (pour-soi) EN). Dans *L'Être et le Néant*, le sens d'*exister* se développe (ou glisse, c'est selon) par rapport au terme correspondant d'*être* dans *La Nausée*. Dans *La Nausée*, *être* indique le mouvement par lequel l'artiste dépasse ou transcende la facticité en serrant ses éléments de base indifférenciés dans une structure artistique. Dans *L'Être et le Néant*, le terme équivalent *exister* désigne le mouvement par lequel le pour-soi (c'est-à-dire la conscience) dépasse ou transcende l'en-soi (la matière, la facticité) dans un procès de trois phases successives (l'existence est une fusée en trois étages) : le pour-soi transcende l'en-soi dans la prise de conscience (pré-réflexive) ; le pour-soi transcende la conscience dans la conscience réflexive ; la conscience des autres (le pour-autrui) transcende le pour-soi dans un regard venant de l'extérieur. Bien entendu, le « pour » dans « pour-autrui » doit être compris comme « devant » ou « face à ». Pour résumer : la substitution des termes prend la forme fondamentale d'un chiasme : *exister* (LN) : *être* (LN) = *être* (EN) : *exister* (EN). Ce chiasme doit être nuancé en ceci que la transcendance (l'*être*) qui dans *La Nausée* désigne une activité artistique, se déplace dans *L'Être et le Néant* vers un élan de la conscience. La croissance démesurée de l'intérêt de la conscience dans *L'Être et le Néant* pose la question de savoir quel était son rôle dans *La Nausée*. A vrai dire, ce rôle était très limité. Dans *La Nausée*, la conscience n'est pas encore assez émancipée pour se dresser comme antagoniste face à la facticité, encore moins de lui livrer bataille, et pas du tout de la vaincre dans un mouvement de transcendance. Quand on relit les passages qui dans *La Nausée* sont consacrés à la conscience, on constate qu'au cours des pages, cette conscience est de plus en plus refoulée, vaincue, et finalement absorbée par la facticité. Elle est noyée dans la matière ; réduite non pas simplement à une fonction de la matière, mais à cette matière même. A la fin de sa triste

aventure, Roquentin constate que sa « conscience existe comme un arbre, comme un brin d'herbe »²⁵.

Dans les années cinquante, le sens d'*exister* prend un tournant final. Si *exister* dans *L'Être et le Néant* signifiait le mouvement de transcendance de la conscience (du pour-soi) par rapport à la facticité (de l'en-soi), cette transcendance se déplace dans les années cinquante vers l'engagement. Exister ne désigne plus, comme dans *L'Être et le Néant* l'émancipation (narcissique) de la conscience par rapport à elle-même (le fameux « circuit de l'ipséité »), mais une praxis fondée sur la solidarité, qui vise un changement de la situation sociale. Le sens de la petite phrase « j'existe » a donc bien évolué à partir de *La Nausée*, où elle signifiait l'horreur devant les choses, en passant par *L'Être et le Néant*, où elle exprime la prise de conscience de « l'homme seul » (genre Oreste) face à la masse hostile des Bouvillois, vers une action politique qui assimile l'individu (genre Hoederer) à l'intérêt d'une classe. Le « pour » du « pour-autrui » ne renvoie plus comme dans *L'Être et le Néant* (dans son sens de « pour » = « devant », « vis-à-vis de ») au regard de l'autre dont le sujet se sert pour jeter un regard narcissique sur lui-même ; il change de sens et réfère dans le sens de « pour » = « au profit de » à la solidarité sociale.

Le Néant au cœur de l'existence

Nous avons pu nuancer, à l'aide de notre chiasme terminologique, l'équation quasi mathématique : *exister* (LN) : *être* (LN) = *être* (EN) : *exister* (EN) et discerner sous l'identité apparente de *être* (acception de *La Nausée*) et *exister* (acception de *L'Être et le Néant*) un glissement, une dérive qui montre d'abord la substitution de l'effort de la conscience à celui de l'activité artistique et ensuite la substitution de l'engagement politique à la réflexion narcissique de la conscience. Face à ce glissement important qui touche surtout le verbe *exister*, les termes de l'autre couple (*exister* LN = *être* EN) restent remarquablement constants. Le sens de l'*existence* (dans *La Nausée*) répond assez fidèlement à celui de l'*être* dans *L'Être et le Néant*. Mais si le sens de ce couple montre plus de continuité que celui du couple précédent, il ne faut pas pour autant conclure à leur identité. A vrai dire,

l'être de *L'Être et le Néant* montre lui aussi un glissement par rapport à l'existence de *La Nausée*, mais ce glissement n'est pas dû, cette fois, au développement d'un terme isolé, mais à celui du système entier dont les termes font partie. *La Nausée* est le théâtre d'une lutte entre la facticité et la transcendance, drame qui aboutit à la victoire quasi totale de la facticité, et la défaite, étant la soumission et destruction quasi totale de la transcendance. Le trajet de *La Nausée* est comparable à celui de *La Mort à Venise*. Roquentin descend dans Bouville comme Aschenbach dans la ville des canaux, pour s'y enliser et mourir d'une mort ignoble. *La Nausée* est, comme *La Mort à Venise*, l'histoire d'un esprit qui s'enlise dans la matière et s'éteint à la fin d'une dégringolade qui se termine dans les deux cas par la mort du personnage principal²⁶. C'est du moins ce que nous pensons pouvoir conclure, en ce qui concerne *La Nausée* de l'« Avertissement » qui précède le roman et dans lequel des Éditeurs disent avoir trouvé le texte de *La Nausée* dans les papiers laissés par Antoine Roquentin.²⁷ L'influence du parc public à Bouville ne le cède en rien aux canaux pestilentiels de Venise. Or le couple *exister – être* emprunte son sens au trajet descendant et tragique où il figure. Ce trajet est infléchi en sens inverse dans *L'Être et le Néant*. Le même couple y revient sur scène, mais dans un scénario qui est comparable, quant à lui, à celui de *La Montagne magique* (le lecteur sait sans doute que Thomas Mann concevait *Mort à Venise* et *La Montagne magique* comme les deux volets opposés d'un seul diptyque). L'ascension victorieuse par un jeune homme maladif qui s'arrache à l'ambiance malsaine du port où il est né pour faire l'ascension d'une montagne où il retrouve la santé et développe et fortifie son esprit, c'est le trajet même de *L'Être et le Néant*. Le sens du couple *exister – être* tel qu'on le retrouve dans *L'Être et le Néant*, se trouve profondément changé par ce scénario ascendant. La victoire que la conscience assure à la fin de *L'Être et le Néant* sur la facticité est aussi écrasante que celle de la facticité sur la conscience à la fin de *La Nausée*. Dans *L'Être et le Néant*, la conscience arrive à absorber la facticité ; à fonder son propre être et à se donner le pouvoir quasi divin de *l'ens causa sui*. Évidemment, le rapport entre les termes de l'être et de l'existence s'en ressent. Dans *L'Être et le Néant*, l'être est néantisé pour mieux faire apparaître la conscience ; son rôle se limite à celui d'un repoussoir contre lequel la conscience s'appuie pour décoller. Dans *La*

Nausée au contraire l'existence (l'en-soi) développe une puissance dont les effets néfastes sont détaillées dans les variations sur le thème de la chute fatale dans la matière.

C'est pourquoi *exister* prend, dans *La Nausée*, le sens d'une lente et pénible dégradation qui révèle l'être-là dans son obscène nudité. La nausée ressentie par Roquentin est provoquée par ce que Husserl avait appelé l'*epochè* : l'enlèvement systématique de tous les concepts, mots, symboles qui, en voilant les choses, ont fait perdre de vue leur nature véritable. Mais tandis que pour Husserl cette « epochè » constituait la procédure quasi scientifique qui doit permettre au philosophe de réduire les choses à leur *eidōs*, Sartre la traduit en une expérience existentielle ; il transforme la « mise entre parenthèse » conceptuelle en l'expérience « existentielle » d'un personnage comme vous et moi et qui assiste, de plus en plus horrifié, à l'effeuillement des apparences jusqu'à ce qu'apparaisse la nature véritable de l'existence (l'*eidōs*, si l'on veut) dans toute son obscénité. Cet effeuillement est accompagné d'une foule de variantes métaphoriques. Pour commencer le décortilage, le dégonflement, la mise à nu qui, elle, attire l'attention sur l'un des épisodes les plus pénibles du roman : la scène dans le parc public entre l'exhibitionniste et Lucienne, la jeune fille qui sera violée et assassinée. Cette scène prend le sens supplémentaire d'une epochè, d'un dévoilement, d'une mise à nu de l'existence avec toute l'horreur que cet incident atroce entraîne. Cependant, dans la métaphorisation de l'epochè, ce sont surtout les métaphores du théâtre et de l'enlèvement des vernis et des étiquettes qui sont mises en avant. Roquentin ne cesse, quand il observe les gens, de « démasquer » leurs interminables petits « jeux de comédie » sociale. Et lorsqu'il observe les choses, il constate que les images rassurantes qu'elles montrent normalement aux gens se fondent sous ses yeux :

ils ne voient que la mince pellicule, c'est elle qui prouve l'existence de Dieu. Moi je vois le dessous ! les vernis fondent, les brillantes petites peaux veloutées, les petites peaux de pêche du bon Dieu pètent de partout sous mon regard, elles se fendent et s'entrebâillent. [...]

Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles en désordre – nues, d'une effrayante et obscène nudité²⁸.

Obscène, dégoûtante et horrible parce que l'épochè au lieu de nettoyer les choses et remettre à jour leur essence dans son éclat originel, révèle cette essence comme une plaie puante. Cette plaie, c'est le néant qui prend dans *La Nausée* le sens d'une négation de tous les sens que revêtent normalement les choses. Roquentin identifie ce manque de sens à l'absurdité, à la contingence. Le néant qui se cache au cœur des choses « comme un ver »²⁹ est l'objectif et le point d'arrivée du roman. Le trajet que Roquentin parcourt est un trajet nihiliste en ce sens que les phases successives du roman lui enlèvent les derniers points d'appui qui lui restent et le laissent finalement sombrer dans l'abîme : renoncer à son projet d'écrire la biographie de Rollebon, renoncer à son ambition de vivre des aventures, renoncer à son espoir de renouer sa liaison avec Anny. Le néant occupe une place centrale dans l'expérience existentialiste. Cette importance ne provient pas seulement de l'ambition de révéler le néant au cœur de notre existence. Si le néant, le nihilisme occupent une position centrale dans la pensée existentialiste, c'est qu'ils visent la destruction de concepts périmés, qu'ils font table rase dans le but d'ériger sur la place vide un être authentique.³⁰ Heidegger (*Sein und Zeit ; Was ist Metaphysik ?*) a souligné la nécessité du passage par le néant et tout ce que ce passage comporte d'angoisse et de dégoût. Il souligne l'importance du nihilisme comme une condition *sine qua non* pour accéder à l'être. Cela confère à l'expérience décrite par Heidegger et par Sartre une valeur quasi mystique. Renoncer à toutes ses sécurités, se perdre dans la nuit profonde, se laisser dépouiller de tout appui, jusqu'à ce qu'il ne vous reste que le dénuement, le néant complet, tout cela pour vous procurer un élan nécessaire pour vous lancer dans l'extase, voilà en quoi les œuvres de Sartre et de Heidegger s'associent étroitement à *La Nuit profonde* de Saint Jean de la Croix. L'expérience existentialiste s'inscrit dans ce trajet qui mène de la perte au salut. Par rapport à *l'Être et le Néant*, qui décrit l'extase triomphante de l'esprit, *La Nausée* se dessine comme l'étape précédente : celle de la descente en enfer.

Littérature

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001 (1927).

Heidegger, Martin, *Was ist Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1998 (1943).

Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, dans Sartre, *Oeuvres romanesques*, Gallimard, Paris 1981 (1938).

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1988 (1947).

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1969 (1943).

Notes

¹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 101.

² op.cit., 185.

³ op.cit., 159.

⁴ op.cit., 117-118.

⁵ op.cit., 152-153.

⁶ op.cit., 155.

⁷ op.cit., 148.

⁸ op.cit., 117.

⁹ op.cit., 121

¹⁰ op.cit., 33.

¹¹ op.cit., 184

¹² op.cit., 206

¹³ Michel Contat et Michel Rybalka signalent dans la notice accompagnant leur édition de *La Nausée* (op.cit 1663) l'influence profonde de l'œuvre de Proust sur *La Nausée*. Mais il ne faut pas en conclure, ajoutent-ils, que Sartre ait voulu suggérer que le livre annoncé à la fin du récit se confond avec le livre que le lecteur vient de lire. Nous sommes entièrement d'accord, comme nous sommes d'accord avec leur remarque qu'on ne peut identifier le « je » de *La Nausée* au « je » de la *Recherche*. Cela n'empêche cependant qu'une étroite ressemblance lie le « je » de *La Nausée* au double du « je » proustien, c'est-à-dire Swann, personnage qui se distingue uniquement du « je » parce que ce dernier va se développer en écrivain, là où Swann reste impuissant. La fin de *La Nausée* ne correspond donc pas à la fin de *Recherche*, mais à la scène de la sonate de Vinteuil dans *Un amour de Swann*.

¹⁴ op.cit., 206

¹⁵ op.cit., 209

¹⁶ op.cit., 114

¹⁷ op.cit., 186

¹⁸ op.cit., 207

¹⁹ op.cit., 28

²⁰ op.cit., à la même page

²¹ op.cit., 66 ; 68

²² op.cit., 210

²³ Jean-Paul Sartre, Baudelaire, p. 74

²⁴ op.cit., 75

²⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 200

²⁶ Dans *La Nausée*, remarque Georges Poulet, « exister, c'est trébucher, rouler en bas d'une pente », Georges Poulet, *Études sur le temps humain 3, Le Point de départ*, Plon, Paris 1964, p.225

²⁷ Cette mort est du moins une possibilité que Sartre laisse ouverte. « ...l'avertissement comporte implicitement une information qui n'est pas sans conséquence sur la manière dont les cahiers d'Antoine Roquentin vont être lus et sur ce qui se passe *après* le récit qu'ils contiennent : c'est, d'une part, que leur auteur est soit mort, soit disparu, soit interné (puisqu'on dispose de ses papiers sans que sa volonté de les voir publiés ait pu se manifester) et que, d'autre part, il n'a de toute évidence pas écrit le roman dont il forme le projet à la fin du livre, puisqu'il n'en est pas fait état par les éditeurs », Michel Contat et Michel Rybalka, *Notes et variantes de « La Nausée »*, op.cit., p.1720

²⁸ op.cit., 147 ; 151

²⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, p.57

³⁰ « *La Nausée* est chez Sartre le moment du négatif pur. Ou plutôt, la positivité est dans le refus », *La Nausée* est une « œuvre de démystification », mais cette « démystification est tout le contraire du nihilisme ; elle postule au moins la possibilité de l'authenticité » : Michel Contat et Michel Rybalka, *Notice de « La Nausée »*, op.cit., p.1670. Nous sommes volontiers d'accord avec le début de cette remarque. En ce qui concerne la fin, nous aimerions suggérer que *La Nausée* est profondément nihiliste précisément parce que son trajet tout négatif postule la possibilité de l'authenticité.