

Haifaa Nabi (Halle-Wittenberg)

## ***La Nausée* : Salut par l'art ou par les autres ?**

In this article dedicated to Jean-Paul Sartre's first novel *La Nausée*, we analyze how the idea of conversion to art grows in the imagination of the hero, Antoine Roquentin. Furthermore we show that all the narrative actions in the novel are based on the hero's communicational interaction with the other characters. This lonely person who complains in his diary about social exclusion, yet he converts to art not through his reflections, but through communicating with the other characters. Also, many critical studies on *La Nausée* have considered jazz music that the hero listens to in a café as the critical moment of his conversion. In our opinion this reflects just one phase of a connected sequence of events through which the hero passes from a state of relational negativity and existential alienation to a state of openness, achieved again mainly by the virtue of other characters.

Keywords: *conversion to art, others, communication, writing, loneliness;*

### **1 Introduction**

Dès sa publication, *La Nausée* est considérée comme un roman d'idées où la place occupée par les réflexions du narrateur élimine toute possibilité de voir dans le roman autre chose qu'une explication d'une thèse existentielle. Le fait de limiter le roman à son aspect philosophique, amenait à considérer le protagoniste, Roquentin, comme quelqu'un qui se convertissait à l'art, poussé exclusivement par ses propres réflexions. Mais, cette lecture directe et simpliste du contenu sémantique ne peut pas attribuer au texte littéraire toute son ampleur et sa richesse. D'une part, parce que le monde littéraire ne se nourrit pas seulement de ce qui est dit, mais surtout du non-dit. Comme le souligne en effet Elfie Poulain : « Tout en disant ce qu'il dit, le texte littéraire dit plus qu'il ne dit explicitement » (Poulain 2006 : 92). D'autre part, cette limitation au sens explicite s'avère insuffisante, voire incapable d'expliquer les changements dans le statut du narrateur et son passage d'un état de négativité complète à celui d'une positivité productive. Pour comprendre la dynamique de la conversion du narrateur à l'art et pour justifier le développement de l'intrigue du roman,



nous proposons ici d'analyser le changement que subit le narrateur à la lumière de ses interactions sociales en nous concentrant sur « les effets pragmatiques internes au texte tels qu'ils se manifesteront entre les interlocuteurs » (ibid. : 16).

## 2 L'intérêt social du narrateur

*La Nausée* relate l'histoire d'un jeune homme solitaire qui s'installe à Bouville pour mener des recherches historiques sur le marquis de Rollebon, un aristocrate de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'histoire d'Antoine Roquentin commence avec un mal inconnu le menant jusqu'à douter de sa santé mentale. Il passe ainsi par plusieurs étapes durant lesquelles il exerce la négation contre soi, contre les autres, la bourgeoisie, la culture, l'écriture, l'amour, l'aventure, le passé, l'art bourgeois, l'expérience, l'humanisme et contre toute instance dogmatique. Enfin à la suite de la nudité effrayante causée par des crises de nausée multiples et des événements étranges et révélateurs en même temps, le protagoniste découvre la vanité de toutes ses démarches passées, renonce ainsi à son projet d'historien et se libère de son malheur par l'espoir d'écrire un roman. Cette décision finale lui apporte le salut désiré et *La Nausée* se referme sur le futur : « demain il pleuvra sur Bouville » (Sartre 1981 : 210).

Que se passe-t-il entre le début pessimiste du roman et sa fin plutôt optimiste, mais imprévisible ? Comment l'idée de l'esthétique se nourrit-elle dans l'imaginaire du narrateur ? Comment toute la négation qu'exerce cet anti-héros a-t-elle pourtant laissé échapper le choix de l'art comme solution introduisant la nécessité dans un monde déjà découvert comme contingent ? Selon le principe pragmatique, l'homme est le produit de sa construction sociale ; cela signifie, entre autres, qu'il se développe implicitement par son interaction sur le plan langagier avec les autres. Elfie Poulain l'exprime ainsi :

Analogie à l'énoncé dont le sens ne se constitue pas à l'état isolé seulement mais également dans l'acte d'énonciation qui est orienté vers autrui, le locuteur, lui non plus, n'est pas un être isolé mais un être social qui devient celui qu'il devient dans sa communication avec autrui sur la base des actes illocutoires et de leurs effets perlocutoires. Ainsi César n'est-il pas né comme le César qu'il est à nos

yeux, mais il est devenu, au cours de sa vie et dans ses interactions communicationnelles avec autrui, le César qu'il est devenu (Poulain 2006 : 35).

Dans *La Nausée*, il apparaît que c'est seulement en interrogeant le texte littéraire pragmatiquement et suivant l'évolution du protagoniste sur le plan de l'interaction communicationnelle que nous pouvons combler cette lacune entre la gêne existentielle qu'éprouve le narrateur et son choix final de s'évader par l'art. Les interactions entre les personnages se révèlent en ce que les paroles de l'un emportent dans l'imagination de l'autre et le poussent vers l'action.

Si nous examinons le champ social dans lequel Sartre situe son personnage, nous remarquons que ce dernier se définit à chaque occasion comme un homme solitaire vivant sans rapports, sans famille, sans femme et sans amis.<sup>1</sup> Pourtant, chose contradictoire, ce solitaire qui n'appartient pas à la vie sociale, met un point d'honneur à toujours apparaître parmi les autres. Les moments où il écrit de chez lui sont rares, il passe ses journées soit lisant dans la bibliothèque municipale de la ville entouré de lecteurs, soit assis dans les cafés entouré de clients de différentes classes sociales, soit errant dans les rues tout en essayant de s'infiltrer dans les foules. Ces places qui désignent par principe les collectivités et la vie commune sont des endroits où le narrateur continue d'exercer sa solitude de manière encore plus forte. D'autre part, par sa coexistence spécifique et sa position active envers le monde extérieur, Roquentin prétend sa part de la vie sociale ; le solitaire n'est pas nécessairement indifférent, il est actif mais à sa façon. Dans son *Manuel de sociocritique*, Pierre V. Zima constate que le narrateur de Sartre, contrairement à celui de *L'Étranger* de Camus, n'est guère indifférent, tout au contraire, il cherche « au milieu d'une réalité ambivalente, la *pertinence* vraie ou l'*isotopie* authentique » (Zima 1985 : 153). N'étant jamais indifférent, Roquentin ne tourne donc pas le dos à la vie sociale, bien au contraire, il en cherche sa part. Cet intérêt latent pour la vie, les autres et la société justifie son influence par le discours des autres. Cet intérêt même instaure son salut à la fin du roman, comme nous voulons l'éclairer dans cet article.

---

<sup>1</sup> Pour avoir une vision plus claire de la problématique des communications dans *La Nausée*, voir : Sawada (1995), Deguy (1993) aussi bien que Louette (1989).

### 3 Les étapes de la transformation du narrateur

Pour discerner les étapes conduisant le narrateur à passer de sa négativité à un état de positivité créatrice, il convient de diviser son itinéraire en trois phases : celle de l'ambiguïté de l'énigme existentielle (thèse); celle des rencontres avec les autres ou l'étape de la destruction (antithèse); et enfin, celle du choix du monde imaginaire en tant que reconstruction (synthèse). Dans la première phase qui couvre, dans le journal du narrateur, le « FEUILLET SANS DATE » et les jours du « Lundi 25 janvier 1932 » jusqu'au « Jeudi, onze heures et demie », nous voyons Roquentin essayant de mettre en évidence son sentiment d'aliénation et de solitude.

La deuxième phase, commençant par ses doutes vis-à-vis de son essai historique sur Rollebon jusqu'à la décision de le relâcher avec l'espoir de trouver le salut dans l'esthétique, marque le changement graduel du narrateur/ protagoniste. Là, nous constatons également sa résistance permanente à entrer dans le jeu social malgré ses tentatives de s'adresser aux autres, que ce soit sur le plan de la communication intra-textuel ou extra-textuel. Durant cette phase qui couvre la grande partie du journal de Roquentin, à savoir à partir du « Jeudi, onze heures et demie » jusqu'à la fin du journal, nous remarquons que l'intrigue ne se développe ni ne se complique, à l'instar d'un roman traditionnel, par les faits, mais d'après ce qui change dans l'imaginaire du protagoniste, où la force illocutoire et la force perlocutoire des actes de parole jouent leur rôle sur sa conscience et s'affirment au fur et à mesure jusqu'à le transporter d'un état à un autre.

La dernière phase se limite au dernier jour du narrateur à Bouville et représente sa délivrance par son passage des stratégies de destruction aux stratégies de reconstruction.

#### 3.1 Roquentin face à Roquentin

La première étape du chemin de Roquentin commence par sa relation avec son 'moi' social ; Roquentin se voit comme un autre, pour ainsi dire. Dès l'incipit du roman ou bien du faux journal intime du narrateur, nous le voyons

parler à lui-même comme on parle à une autre personne ; ses mots n'ont pas l'aspect d'une confession, mais d'une tentative de s'expliquer à lui-même ou aux autres. Roquentin-observateur (qui raconte) incite l'autre Roquentin (qui vit) à tenir un journal, lui dicte ce qu'on dicte normalement aux autres et lui propose de voir si sa vision a changé et jusqu'à quel degré. Là, Roquentin sort de lui, emprunte des yeux objectivant pour se voir comme on voit un autre. Cette division du moi roquentinien est soutenue parfois par le passage de la narration à la première personne du singulier à la narration à la troisième personne du singulier. Roquentin est ainsi tantôt sujet, tantôt objet de lui-même autant que pour les lecteurs de son journal. Helge Vidar Holm l'explique ainsi :

Formellement, Roquentin n'a pas d'autre narrataire que lui-même, le journal intime impliquant une forme de narration ou d'énonciation où, en principe, il n'y a pas de destinataire autre que l'énonciateur, que celui qui écrit [...]. Dans le cas des cahiers de Roquentin, ils seront « trouvés » parmi les papiers de celui-ci, et publiés avec un fictif « avertissement des éditeurs » sous forme de roman, donc faisant partie d'un texte dirigé vers un destinataire, un lecteur (Holm 2001 : 82-83).

Le narrateur auto-diégétique de *La Nausée* présuppose, en conséquence, préalablement l'existence d'autrui : on écrit en ayant à l'esprit l'image d'un lecteur quelconque, d'autrui, même quand il s'agit d'un journal intime. Sandra Teroni et Silvano Sportelli ont déjà écrit autour de Sartre lui-même : « La question fondamentale que pose l'écriture de soi [...] est celle de la prise de distance nécessaire par rapport à soi » (Teroni/Sportelli 1990 : 157). Comme Sartre, Roquentin se construit comme objet de lui-même, se regarde, en s'appuyant sur la distance de la narration, à travers des yeux différents.

### 3.2 Roquentin face à son alter-ego : l'Autodidacte

Le personnage principal qui joue un rôle important dans l'instigation de Roquentin est l'Autodidacte, homme médiocre, humaniste socialiste, que le narrateur rencontre dans la bibliothèque municipale de Bouville. La relation des deux hommes est assez ambiguë ; l'un n'a rien à dire à l'autre, pourtant ces deux

hommes s'influencent réciproquement. Pour Roquentin, d'un côté, l'Autodidacte ne compte pas : il ne veut ni le rencontrer, ni parler avec lui, ni recevoir ses visites, il l'intimide, le maltraite, et ridiculise son image constamment ; en bref, il « ne cesse de l'exclure symboliquement » (Denis 1997 : 106). De l'autre côté, Roquentin prend l'Autodidacte pour quelqu'un de son espèce ; il a pitié pour lui, espère de pouvoir le défendre contre tous les autres. Il est significatif de voir que l'Autodidacte est mentionné dans le journal de Roquentin non par son nom personnel, mais par une de ses qualités : celle de l'autodidaxie. Cette distorsion quant à son nom pose des questions pragmatiques relatives à sa surdétermination. Le nom absent ne réfère pas à une personne précise. En outre, la réduction de la personne à une qualité renvoie nécessairement à l'absence de toute identité cachée ; l'Autodidacte est n'importe qui, il est peut-être Roquentin même ou l'une de ses images qu'il tente de dénier. Roquentin remarque déjà cela : « Mais, avec l'Autodidacte, on n'est jamais deux qu'en apparence » (Sartre 1981 : 91).

L'influence de l'Autodidacte sur le narrateur se révèle à travers une série de rencontres qui, quoiqu'elles apparaissent modestes et froides, laissent Roquentin dans un état de doute l'emmenant à repenser et à questionner son existence. Autrement dit, le moi roquentinien s'élucide et se purifie en interaction et en contradiction avec le moi de l'Autodidacte. Le début de cette série commence le jour daté (Jeudi onze heures et demie) quand, lors de leur rencontre, l'Autodidacte exprime son estime pour l'écriture de Roquentin : « avoir comme vous le bonheur d'écrire un livre » (Sartre 1981 : 37) en s'autocorrigant : « Monsieur, j'aurais dû dire : mérite » (id.). Cette substitution d'un mot par un autre pose la question de la fin de l'écriture et forme selon nous la bribe essentielle de l'écriture imaginaire future de Roquentin. La question qui se pose alors est la suivante : écrit-on par mérite ou par recherche du bonheur ?

Ce dialogue entre les deux hommes ne se développe guère ; pourtant, il importe d'observer le changement de direction de Roquentin d'après la valeur pragmatique des actes d'énonciation. La question de l'écriture comme chemin vers le bonheur ou comme source de bonheur l'influence, et on peut apercevoir les résultats de cette influence sur l'attitude de Roquentin envers son essai historique. Avant cette remarque autour du bonheur de l'écriture, Roquentin

rencontrait des problèmes concernant sa thèse sur Rollebon. Toutefois, peu après sa petite conversation avec l'Autodidacte, il perd son enthousiasme pour son travail. Quand il revient à trois heures à sa table pour continuer ses recherches, il n'a plus de courage (ibid. : 38). Il faut lier cette froideur envers son écriture historique avec la question du mérite et du bonheur posée par l'Autodidacte. L'écriture sur la réalité d'un homme mort n'a pas d'importance ; on ne récupère jamais par l'écriture un mort que l'histoire a enterré.

Le lendemain de leur rencontre, l'Autodidacte prend part au surgissement d'une autre question chez Roquentin : celle de la faillite des aventures. Durant cette deuxième rencontre, la question de l'Autodidacte autour des photos de voyage de Roquentin ouvre à ce dernier les yeux sur l'invalidité des aventures :

D'ordinaire, en effet, je suis plutôt fier d'avoir eu tant d'aventures. Mais aujourd'hui, à peine ai-je prononcé ces mots, que je suis pris d'une grande indignation contre moi-même : il me semble que je mens, que de ma vie je n'ai eu la moindre aventure, ou plutôt je ne sais même plus ce que ce mot veut dire (ibid. : 45).

L'extrait montre l'incapacité du protagoniste à se reconnaître ; il semble que la valeur des aventures n'a changé qu'à la suite de la question de son interlocuteur. Si cette hypothèse est exacte, cela signifie que l'Autodidacte éveille en lui des questions autour de la réalité de ses aventures, ce qui générera de sa part des changements dans sa vision. Ainsi, après le départ de l'Autodidacte, Roquentin est stupéfait et revient incessamment à la même question : « Non, je n'ai pas eu d'aventures » (id.). Il conclut aussitôt : « Je n'ai pas eu d'aventures. Il m'est arrivé des histoires, des événements, des incidents, tout ce qu'on voudra. Mais pas des aventures. Ce n'est pas une question de mots ; je commence à comprendre » (ibid. : 46).

Deux jours après, Roquentin revient de nouveau sur les mêmes réflexions, mais, cette fois-ci, il va plus loin jusqu'à conclure que les aventures n'existent que dans les livres :

[P]our que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le *raconter*. C'est ce qui dupe les gens : un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires [...] et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait.

Mais il faut choisir : vivre ou raconter (ibid. : 48).

Ici, la question de « raconter » et de l'« écriture » passe au-devant de la scène ; si Roquentin n'a pas eu d'aventures dans sa vie, il peut alors les récupérer dans les livres, par l'écriture. Si l'aventure dans la vie dupe les gens parce qu'enfin on ne peut pas saisir les moments du passé, ce n'est pas le cas dans les livres où l'aventure est intemporelle, où son temps dépend de celui de l'écriture ou de la lecture, à savoir du temps de la narration. Les aventures peuvent donc arriver à Roquentin, mais c'est dans une autre forme de vie, dans le roman.

### 3.2.1 Chaleur humaine et moment de crise existentielle

Durant la seconde rencontre entre Roquentin et l'Autodidacte, nous touchons l'une des caractéristiques du dialogue sartrien décrit par Esther Demoulin, à savoir, la tentative de Sartre de présenter un dialogue « dans son intégralité, c'est-à-dire de la rencontre des personnages jusqu'à leur séparation » (Demoulin 2016 : 72). L'auteur profite même des conversations les plus banales et contingentes dans le but de donner un effet du réel. Le dialogue joue ici son rôle non seulement dans l'avancement de l'intrigue, mais aussi dans la figuration des interlocuteurs qui s'influencent réciproquement au niveau du langage aussi bien que sur le plan des mouvements, des gestes et des réactions.

Parlant des tableaux du musée de Bouville, l'Autodidacte se plaint modestement de ne rien comprendre à la peinture, ni à la musique, ni à la danse : « Personne ne croit plus ce que le XVIII<sup>e</sup> siècle tenait pour vrai. Pourquoi voudrait-on que nous prissions encore plaisir aux œuvres qu'il tenait pour belles ? » (Sartre 1981 : 130). Les deux hommes convergent ici sur le même point : peut-on chercher le vrai ou le beau quelque part ? Tandis que Roquentin le cherche dans l'histoire, l'Autodidacte le cherche dans les pensées et le goût des autres.

Indépendamment du contenu sémantique de cette scène, il est significatif d'observer que l'Autodidacte revient au XVIII<sup>e</sup> siècle pour juger la vérité de sa pensée. Roquentin, pour sa part, mène ses recherches sur Rollebon, une personnalité du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette coïncidence n'est pas gratuite dans le roman ; il ne faut pas oublier que ce qui perturbe Roquentin dans ses recherches sur Rollebon, c'est l'absence de vérité, ou plus précisément, la multiplicité des

vérités. Voici la conclusion qu'il en tire : « J'ai l'impression de faire un travail de pure imagination » (ibid. : 19).

Quelles sont les limites du beau ou du vrai à travers les siècles ? Roquentin ne se différencie en rien de l'Autodidacte : les deux revendiquent le vrai d'un moment saisi dans le passé. Mais, ni dans la vie, ni dans les livres d'imagination, ni dans l'Histoire, on ne trouve de vérités, mais seulement des interprétations : « Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen » (Nietzsche 1999 : 315) pour citer Friedrich Nietzsche. Cette idée de la primauté des interprétations sur le vrai va conduire Roquentin au domaine de l'esthétique ; le domaine des interprétations infinies.

Lors de la même rencontre, on peut voir l'effet de l'acte illocutoire sur Roquentin. L'un des énoncés efficaces de l'Autodidacte, est celui-ci : « La vie a un sens si l'on veut bien lui en donner un » (Sartre 1981 : 133). Bien évidemment, Roquentin ironise sur le point de vue de son interlocuteur, pourtant, il y reviendra lorsqu'il se jettera dans un tel projet d'engagement, celui de l'écriture romanesque. Nous rejoignons ici Pierre Zima qui a déjà observé que cet engagement dont parle l'Autodidacte et qui sera le choix de Roquentin dépend de la notion sartrienne de l'engagement<sup>2</sup> en général :

Cette opinion, traitée par Roquentin avec des sarcasmes, rend néanmoins assez bien son engagement à la fin du roman ; en même temps, elle contient certains éléments de la philosophie sartrienne. Sartre se serait-il mis en scène d'une manière auto-ironique ? Les commentaires critiques du narrateur semblent ironiser à la fois Roquentin (en tant qu'acteur) et l'auteur lui-même (Zima 1982 : 75).

La question posée par Zima nous permet de revenir à l'essence de notre analyse pour réaffirmer que rien n'explique le retour de Roquentin aux idées qu'il a déjà réfutées que le fait qu'il soit influencé par son interlocuteur, l'Autodidacte.

---

<sup>2</sup> Concernant le mot d'*engagement*, nous lisons dans « Notes et variantes » autour de *La Nausée* que le mot constitue un signe prémonitoire ironique à l'égard de l'engagement tardif du Sartre d'après la guerre où « [n]ombreux furent les gens qui dirent alors : «Voilà Sartre devenu son propre Autodidacte ! » (cité dans : Sartre 1981).

### 3.2.2 Aimer l'autre dans sa totalité

L'essentiel pour l'Autodidacte, étant humaniste, s'incarne dans l'amour des hommes ; il prend cet amour abstrait comme une fin en soi. Roquentin, à l'opposé, mésestime cet amour, il le refuse dans son ensemble, puisqu'il ne le rencontre pas dans les détails. Pour lui, aimer les autres dans l'ensemble, cela signifie ne pas les aimer du tout, et il prend l'Autodidacte comme exemple : « les hommes... en tout cas vous n'avez pas l'air de vous en soucier beaucoup : vous êtes toujours seul, toujours le nez dans un livre » (Sartre 1981 : 134). Évidemment, l'amour que revendique ce socialiste a un sens idéal, voire religieux, c'est l'amour des hommes en Christ, l'amour des autres en tant que concept, non comme des êtres humains. En expliquant à Roquentin cet amour idéal, l'Autodidacte écarte ses bras et présente à son interlocuteur ses paumes, « les doigts tournés vers le sol, comme s'il allait recevoir les stigmates » (ibid. : 137). Pragmatiquement, le geste de l'Autodidacte peut nous dire beaucoup de choses autour de son rôle à l'égard de Roquentin. Le mot « stigmates » qui retient surtout notre attention renvoie par connotation au salut dans son sens spirituel ou religieux. Les stigmates du Christ crucifié donnent déjà l'idée de la fin du roman et de ce que représente l'Autodidacte pour Roquentin : un symbole du salut. Ainsi, le sens pragmatique transcende le sens littéral du mot. De plus, il est à voir qu'il ne s'agit pas ici seulement d'un essai d'imitation directe de l'un l'autre, mais aussi d'un sens symbolique présentant une anticipation narrative de l'action romanesque et du sort de Roquentin. Le salut roquentinien aura une valeur spirituelle : le narrateur se sauvera à l'aide de l'Autodidacte.

D'après les propos de l'Autodidacte, une expérience particulière l'a converti aux hommes. Pendant sa captivité en Allemagne en 1917, et pressé contre deux cents prisonniers dans un grand hangar de planches, l'Autodidacte a connu pour la première fois des moments de chaleur incomparable. (ibid. : 135-136) La chaleur humaine critiquée par Roquentin, Sartre l'a connue personnellement pendant sa captivité en Allemagne en 1940. À propos de cette expérience, Bakewell écrit :

[I]l avait découvert qu'il était réconfortant de vivre ainsi dans la solidarité et l'uniformité. [...] [S]a peau était la limite de l'espace dont il disposait, et même lorsqu'il dormait il sentait toujours le bras ou la jambe d'un autre contre lui. Mais

cela ne le dérangeait pas : ces autres faisaient partie de lui. Il avait toujours eu du mal avec la promiscuité jusque-là : ce fut donc une révélation (2018 : 185-186).

Ce qui nous importe ici, c'est la réaction de Roquentin après avoir entendu l'histoire de l'Autodidacte concernant sa conversion aux autres. Sa réaction prend la forme de sentiments violents et paradoxaux. Son dégoût de l'amour, des hommes, de la communauté, des mensonges et de l'appartenance aux autres se manifeste par une dérivation mentale et une étrangeté de comportements :

Je dois être malade : il n'y a pas d'autre façon d'expliquer cette formidable colère qui vient de me bouleverser. Oui, une colère de malade : mes mains tremblaient, le sang est monté à mon visage et, pour finir, mes lèvres aussi se sont mises à trembler. Tout ça, simplement parce que le poulet était froid. [...] La colère m'a traversé en tourbillonnant, c'était quelque chose comme un frisson, un effort de ma conscience pour faire la réaction, pour lutter contre cet abaissement de température (Sartre 1981 : 136).

Bien que Roquentin éprouve de vraies tensions et des douleurs physiques, ces signes ne doivent pas être traduits dans leur sens littéral, mais comme des connotations relatives à des états intellectuels et mentaux. Le changement du sujet de sa colère est aussi connotatif : est-ce que Roquentin est vraiment fâché à cause de son poulet devenu froid sur la table ? Pragmatiquement, on peut concevoir toute sa réaction comme un enchaînement de connotations ; les gestes, la froidure, le frisson, le sentiment de colère, le tremblement des mains et des lèvres, et enfin l'envie de nuire à son interlocuteur par des injures évoquent, selon nous, la résistance de Roquentin face aux révélations de son interlocuteur. Par la tension physique, Roquentin exprime aussi un changement en lui, il s'ouvre à de nouvelles possibilités émanant de l'extérieure : lui, l'homme glacé, a besoin de se réchauffer par le monde extérieur, même si cette chaleur se manifeste sous la forme de colère et de tremblements. Cette ouverture étrange sur l'extérieur met un terme à l'indifférence constante de Roquentin, il est désormais touché, et sera bientôt prêt à agir.

Si cette dernière réaction nous semble pragmatiquement d'une grande importance, c'est qu'elle produira un effet qui contredit par principe la vision roquentinienne. Il est vrai que Roquentin sent l'hypocrisie dans ce que dit l'Autodidacte et il est tout aussi vrai que l'humanisme de la masse n'apparaît plus que comme une duperie, mais tout cela ne l'est qu'explicitement : la fin du roman donne le signe de la ressemblance entre les démarches des deux

hommes. Cette crise existentielle qu'éprouve le narrateur n'est que l'acmé qui le conduira à tracer son chemin vers les autres en choisissant de les aimer dans leur totalité, et non pas dans le détail.

Concernant la référence au Christ, nous notons qu'elle attribue déjà au choix final de Roquentin un trait religieux ; l'écriture ne sera pas un choix parmi d'autres, mais une rédemption qui emportera Roquentin au-dessus de toutes ses expériences passées et le lavera « du péché d'exister » (ibid. : 209). Cette purification l'aidera à se convertir aux autres, sauf que, comme pour le Christ ou pour l'Autodidacte, aimer reviendra à réaliser une communion à distance avec les autres : aimer les autres dans leur totalité.

### 3.2.3 L'illogisme d'être avec les autres sans l'être

Concernant les relations humaines, il existe dans *La Nausée* une sorte d'illogisme qui se résume par ceci : être avec les autres tout en restant solitaire. Cet illogisme se révèle d'abord dans l'expérience de l'Autodidacte et il se transmet à Roquentin à la fin du roman. L'Autodidacte avoue qu'avant de décider d'appartenir au parti communiste, il se trouvait alors dans une solitude affreuse le faisant penser au suicide. Grâce à son appartenance politique, tout a changé : « Je ne suis plus seul, monsieur. Plus jamais » (ibid. : 137). Toutefois, rien n'a changé sur le plan des faits. En effet, comme avant, l'Autodidacte n'a plus d'amis, pourtant il ne se sent plus seul : « Je veux dire que je ne me *sens* plus seul. Mais naturellement, monsieur, il n'est pas nécessaire que je sois avec quelqu'un » (ibid. : 138). Pour Roquentin, le conflit éclate donc : comment être avec les autres tout en restant solitaire et bien loin ? L'Autodidacte lui donne un exemple. Ainsi, en décidant d'écrire un roman, Roquentin imite son *alter-ego*, l'Autodidacte.

Il est à préciser ici que, toutefois, dans sa philosophie, Sartre est parfaitement conscient que ce sentiment idéal de communauté n'est qu'une expérience d'échec, puisque là, il ne s'agit pas d'une expérience authentique de communion avec les autres, mais « seulement d'une manière de [s]e sentir au milieu des autres » (Sartre 1943 : 477). Autrement dit, le sentiment de communauté ne change rien au fait que les hommes sont par principe en état de conflit

permanent : « Certaines circonstances particulières qui viennent du monde peuvent y ajouter l'impression d'être nous. Mais il ne saurait s'agir en tout cas que d'une impression purement subjective et qui n'engage que moi » (ibid. : 477-478).

La narration ne se contente pourtant pas d'indiquer la préparation de Roquentin sur le plan émotionnel, mais se dirige vers le centre de la problématique de l'interaction communicationnelle. Une énonciation de la part de l'Autodidacte éveille Roquentin sur le plan implicite : « Écrivez-vous dans une île déserte ? N'écrit-on pas toujours pour être lu ? » (Sartre 1981 : 139).

De fait, on n'écrit jamais dans une île, le journal que tient Roquentin pour décrire sa nausée n'est pas sans but communicationnel ; il écrit pour s'adresser à quelqu'un, pour faire de sa nausée un objet. Cette idée est d'ailleurs fondamentale dans la théorie littéraire de Sartre, qui, quelques années plus tard, écrit dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même : ce serait le pire échec ; en projetant ses émotions sur le papier, à peine arriverait-on à leur donner un prolongement languissant. L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre [...] Il n'y a d'art que pour et par autrui (Sartre 1948 : 49-50).

Ce que les mots de l'Autodidacte changent donc en lui, c'est la possibilité de sortir de son île et d'atteindre les autres par l'écriture. Cela justifie la direction de Roquentin vers le roman ; c'est le genre que tout le monde peut lire, plus qu'un journal, plus qu'un essai historique. Prince a écrit à propos du sens exact du salut prometteur par l'écriture qu'« il ne s'agit pas pour Roquentin d'être sauvé par l'acte même d'écrire [...] il s'agit d'être lu et d'être – au moins en partie – sauvé par les autres » (1986 : 63).

La réaction de Roquentin à la suite de cette série de révélations sur les humanistes, sur l'amour des hommes et sur l'écriture peut être interprétée comme un traitement intérieur des contraintes extérieures. D'après la vision pragmatique, un acte illocutoire vise un effet perlocutoire, qui se manifeste dans la réaction, les paroles ou les actions du destinataire. Nous trouvons tous ces effets chez Roquentin. La crise de nausée la plus forte se produisit à la suite de ce rendez-vous avec l'Autodidacte : « Il y a eu la Nausée du Rendez-vous des Cheminots et puis une autre [...] et puis une autre au Jardin public [...] Mais

jamais ça n'avait été aussi fort qu'aujourd'hui » (Sartre 1981 : 145). Le « N » en majuscule dans « Nausée » prouve l'importance de cette scène. Pour Roquentin, tout se révolte déjà en lui, et la bizarrerie de ses idées en est la preuve : « [j]e sens bien que je pourrais faire n'importe quoi. Par exemple, enfoncer ce couteau à fromage dans l'œil de l'Autodidacte » (ibid. : 145-146). Le soir de sa rencontre avec l'Autodidacte, le narrateur a tout compris :

[J]e sais ce que je voulais savoir ; tout ce qui m'est arrivé depuis le mois de janvier, je l'ai compris. La Nausée ne m'a pas quitté, et je ne crois pas qu'elle me quittera de sitôt ; mais je ne la subis plus, ce n'est plus une maladie ni une quinte passagère : c'est moi (ibid. : 150).

### 3.3 Anny et la leçon des moments parfaits

Roquentin arrivait donc à comprendre sa nausée et apparaît désormais prêt à continuer son chemin. Mais où aller ? Par quoi commencer ? C'est ce que nous pouvons analyser par le biais de ses rapports avec le deuxième personnage important du roman, son ex-petite amie, Anny.

Le narrateur va à Paris à la rencontre d'Anny. Bien que ce soit la première rencontre depuis six ans, la majeure partie de leur conversation tourne autour de la clarification d'un sujet concernant les moments parfaits. Dans le passé, Roquentin éprouvait toujours des difficultés à comprendre ce que ces moments signifiaient pour Anny. Pour elle, il s'agit de moments dont la réalisation exige des conditions précises à respecter, de situations extraordinaires ayant « une qualité tout à fait rare et précieuse » (ibid. : 174) et d'un processus à suivre : il existe « certains actes qu'il faut faire, des attitudes qu'il faut prendre, des paroles qu'il faut dire - et d'autres attitudes, d'autres paroles sont strictement défendues » (ibid. : 175). En outre, « il fallait d'abord être plongé dans quelque chose d'exceptionnel et sentir qu'on y mettait de l'ordre » (id.). Tout cela laisse entendre que les moments parfaits exigent un état spécial ressemblant à une évasion hors du réel, à savoir quelque chose d'*artificiel*, d'artistique ; c'est ce qu'affirme aussi Roquentin quand il conclut que c'est « une sorte d'œuvre d'art » (id.).

Il existe donc une contradiction dans la notion de « moments parfaits » : ils n'existent pas d'eux-mêmes, mais doivent être créés ; nous ne les réalisons pas pour nous-mêmes, mais pour les autres ; c'est la nécessité vue de dehors. Ainsi, l'actrice Anny qui fait du théâtre croyant que, sur scène, elle arrivera à réaliser des moments parfaits, découvre que cela se réalise non pour elle, mais pour ceux qui sont assis dans la salle :

L'essentiel, pour nous tous, c'était le trou noir, juste devant nous, au fond duquel il y avait des gens qu'on ne voyait pas ; à ceux-là, évidemment, on présentait un moment parfait. Mais, tu sais, ils ne vivaient pas dedans : il se déroulait devant eux (ibid. : 180).

Selon Anny, les moments parfaits correspondent à des moments qui nous arrivent, qui nous viennent du dehors. Par exemple, on entend un air de jazz, on regarde une scène parfaite jouée devant nous, on lit un roman, on vit donc des moments parfaits, mais on n'est que les récepteurs, et non les fondateurs de ces moments, pour ainsi dire.

On remarque par conséquent une parenté entre les moments parfaits d'Anny et la joie puissante causée par la chaleur humaine selon ce que l'Autodidacte a éprouvé dans le stalag. L'Autodidacte était incapable de sentir seul cette joie puissante, car la chaleur humaine, comme les moments parfaits, lui est arrivée sans qu'il puisse la produire seul. Il lui fallait se jeter dans des situations précises ; s'insérer dans des foules, que ce soit les foules religieuses dans les messes du dimanche, ou la foule des lecteurs dans la bibliothèque municipale, ou de se serrer contre les corps des autres captifs pour qu'il puisse vivre ses moments parfaits. La similarité entre les deux cas n'est pas arbitraire ; les deux exemples qui s'éclaircissent progressivement sous les yeux de Roquentin l'inciteront à effectuer la même chose : à se chercher un moment qui l'arrache de l'existence et à se sauver par ceci d'elle.

Quittant Anny, Roquentin se rend compte qu'il est nu, libre, et qu'il lui faut un saut quantique. Toutes les vies fausses qui étaient jadis possibles lui apparaissent maintenant inutiles et invivables : « Anny n'est revenue que pour m'ôter tout espoir. Je suis seul [...]. Seul et libre. Mais cette liberté ressemble un peu à la mort » (ibid. : 185).

### 3.4 Identification et pertinence devant un air de Jazz

La conversion de Roquentin à l'art se cristallise enfin concrètement grâce à un air de jazz. Et là, un troisième personnage pousse Roquentin au choix de l'esthétique comme délivrance de l'existence ; il s'agit en fait du juif, le compositeur présumé de la chanson « Some of these days » chantée par la Négrresse. La communication entre Roquentin et le juif s'effectue selon deux niveaux spatiaux et temporels différents, mais ce qui n'empêche pas pour autant leur dialogue. L'effet produit sur le protagoniste à la suite de cette scène finale du roman est clair.

Nous nous souvenons du blocage de Roquentin face à la question de la priorité de vivre ou de raconter. La réponse à cette question lui est donnée à travers ce couple qui, par son morceau musical, sert de modèle à suivre ; en pensant aux ennuis du juif, à ses soucis et à ses malheurs qui ne diffèrent peut-être en rien de ceux qui le hantent, Roquentin se rend compte que le pas à faire consiste à sauter hors de l'existence. La beauté et la gloire se réalisent par ce saut vers l'esthétique, par la force de raconter :

Quatre notes de saxophone. Elles vont et viennent, elles ont l'air de dire : « Il faut faire comme nous, souffrir *en mesure*. » Eh bien, oui naturellement, je voudrais bien souffrir de cette façon-là, en mesure, sans complaisance, sans pitié pour moi-même, avec une aride pureté (ibid. : 205-206).

La musique, la chanson, les moments parfaits et la chaleur humaine s'unissent sur un seul fait, celui de jeter l'être hors de l'existence, de le priver de la contingence et de donner à l'être une nécessité quelconque. Roquentin ne veut pas exister, il veut « chasser l'existence hors de [s]oi » (ibid. : 206). L'art, comme l'air de jazz, est, selon Roquentin, l'apport humain pour vaincre l'existence.

## 4 Conclusion

L'analyse des rapports des personnages de *La Nausée* offre deux possibilités d'interprétation indirectes : d'une part, Roquentin n'est pas solitaire et ne le sera jamais, car il se construit et se développe parmi et à travers les autres ; d'autre part, l'intrigue du roman se développe non selon les faits et les actions, mais

selon l'imaginaire du héros, ou bien, ce qui est mis au-devant dans le roman, selon le courant de conscience du protagoniste. Pourtant cette conscience qui est toujours conscience de quelque chose, donc un mouvement perpétuel vers l'extérieur, ne se nourrit pas d'elle-même, mais de son interaction avec le monde extérieur.

Ainsi, en étudiant les actes de parole de Roquentin et des autres personnages, nous avons vu que le choix de l'écriture ne surgit pas comme choix entre autres, ni ne s'impose brusquement à cause de son aspect transcendant, ni ne vient à titre d'une substitution à un autre choix, mais se développe dans l'imaginaire du protagoniste à la suite de ses contacts avec les autres.

La pragmatique de la narration met en œuvre l'interactivité réciproque du protagoniste avec les autres. Grâce à l'Autodidacte, Roquentin sait que l'on écrit en ayant à l'esprit l'image de son lecteur ; à travers Anny, il apprend qu'on peut atteindre les moments parfaits par l'art ; et enfin il comprend, grâce au couple incarné par le Juif et la Nègresse que la contingence du réel peut être franchie par la nécessité de la création artistique. Dans un moment de délivrance, Roquentin parvient à distinguer ce qu'il voudrait écrire : « Une histoire, par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence » (ibid. : 210).

Il va sans dire que pour que le roman de Roquentin fasse honte aux gens, il importe que sa stratégie vise à leur ouvrir les yeux sur la réalité de leur existence et que, réciproquement, ils lui ouvrent les yeux sur un nouveau monde. Cette commutativité entre lui et ses futurs lecteurs se renforcera par sa capacité de leur créer des moments parfaits. La supposition, comme dans le cas d'Anny, sera la suivante : les moments parfaits qui peuvent sauver Roquentin, n'existent pas pour lui, mais pour les autres ; et en tant que solitaire, le roman sera son chemin pour les réaliser. Comme il était fasciné devant l'air de jazz, les autres seront fascinés et vivront des moments parfaits devant le roman qu'il leur donnera. L'acte de Roquentin constituera donc un sacrifice, au sens religieux : il se donnera aux autres pour qu'eux, et non lui, aient leurs moments parfaits. Roquentin ne rencontrera pas le bonheur et le soulagement dans l'acte d'écriture, mais dans le rebondissement de cet acte, dans la réflexion du bonheur de ses futurs lecteurs sur lui.

Enfin, bien que les contacts de Roquentin avec les autres personnages ne l'inscrivent pas aussitôt dans le milieu social, ils l'incitent à se tracer un chemin particulier vers la sociabilité, vers les autres. Il dépasse les sentiments de solitude et d'aliénation non par l'appartenance à une collectivité quelconque, mais en développant sa propre manière d'être avec les autres. Son dialogue avec des personnages de son entourage l'emmène vers un dialogue infini dans un autre contexte, celui du texte littéraire, étant donné que celui-ci est un « dialogue entre l'auteur et le lecteur par l'intermédiaire du texte » (Poulain 2006 : 57). En même temps, Roquentin ne renonce pas à sa solitude, tout au contraire, il la choisit ; il ne la dépasse pas, mais la légitime, la renforce en choisissant d'être avec les autres sans l'être.

## Bibliographie

- Bakewell, Sarah. 2018. *Au café existentialiste : la liberté, l'être & le cocktail à l'abricot*. Paris : Albin Michel.
- Deguy, Jacques. 1993. *La Nausée de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard.
- Demoulin, Esther. 2016. « Théorie et pratique du dialogue romanesque chez Jean-Paul Sartre ». In : *Sartre Studies International* (Special Issue : Thinking with Sartre Today). Vol. 22, N° 1, 69-82.
- Denis, Benoît. 1997. « Roquentin et les types sans importance sociale ». In : *Études françaises*. Vol. 33, N° 3, 105-119.
- Holm, Helge Vidar. 2001. « Les héros de *La Nausée* et de *La Chute* ». In : *Études sartriennes. (Sartre : Une écriture en acte)*. N° 8, 81-90.
- Louette, Jean-François. 1989. « *La Nausée*, roman du silence ». In : *Littérature*, N° 75, 3-20.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Nachlaß 1885-1887. (Ende 1886- Fruhjar 1887)*. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 12. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter.
- Poulain, Elfie. 2006. *Approche pragmatique de la littérature*. Paris : L'Harmattan.
- Prince, Gerald. 1986. « Ouverture dans *La Nausée* ». In : *Études sartriennes* N° 2-3, (Cahiers de Sémiotique Textuelle 5-6), 55-65.
- Sartre, Jean-Paul. 1943. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard.
- . 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard.
- . 1981. *Œuvres Romanesques*. Édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer. Paris : Gallimard.
- Sawada, Naoyuki. 1995. « Communication et silence chez Sartre : Une lecture de *La Nausée* ». In : *Études de langue et littérature françaises*, N° 66, 178-191.
- Teroni, Sandra; Sportelli, Silvano. 1990. « Écriture de soi et quête de l'authenticité ». In : *Études sartriennes*, N° 4, *Cahiers de Sémiotique Textuelle* N° 18, 153-170.
- Zima, Pierre V. 1982. *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*. Paris : Sycomore.
- . 1985. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard.

