

GEORGES KASSAI

La lumière chez Albert Camus et Miklós Mészöly

« Dire presque la même chose. » Tel est le titre qu'Umberto Eco a donné à son dernier livre, consacré à la traduction. Ce titre me paraît assez bien résumer le sentiment que j'éprouvais en lisant « Le romantisme de la lumière¹ », ce brillant essai que Miklós Mészöly a consacré à Camus. En parlant d'Albert Camus, Mészöly me semblait dire presque la même chose que lui. Quant à ce « presque », à cette « petite différence », elle est due au fait que Mészöly écrit en hongrois sur ce que Camus dit en français. D'ailleurs, Mészöly aborde ce problème dans plusieurs de ses écrits : il parle de l'indétermination du hongrois et exploite lui-même la richesse suffixale de cette langue pour introduire des nuances que le français a beaucoup de mal à rendre. De plus, deux mots-clés de l'essai de Miklós Mészöly : '*közérzet*' et '*tettenérés*' donnent du fil à retordre au traducteur : pour le premier, le dictionnaire propose « le moral » (*rossz a közérzete* = il a mauvais moral), mais dans l'acception que lui donne Mészöly, ce terme désigne plutôt le sentiment de la vie, de l'existence, la façon dont on se sent dans le monde, et le second désigne chez lui le fait de comprendre, de saisir un phénomène que l'apparence aurait tendance à dissimuler.

Imaginons un espace d'une totale obscurité pénétré d'un faisceau de lumière étroit, mais d'autant plus aveuglant. C'est dans un tel faisceau de lumière qu'évoluent les héros de Camus².

Ainsi commence l'essai de Miklós Mészöly. Pareille définition, admet-il, peut paraître trop « lyrique », donc imprécise, mais, ajoute-t-il, c'est en même temps un excellent point de départ pour comprendre, de l'intérieur, toute l'œuvre de Camus et déceler la présence de cette « inexorable lumière »,

¹ M. Mészöly, *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1969, p. 111-122.

² *Ibid.*, p. 111.

aussi bien dans ses romans, *L'Étranger*, *La peste* et *La chute*, que dans ses essais philosophiques, *Le mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*.

Résumons en peu de mots les principales thèses de l'essai de Miklós Mészöly :

1) Cette lumière est cruelle, décapante, assassine même, comme dans *l'Étranger*, le roman de Camus : l'histoire d'un modeste employé d'Alger, insensible à la mort de sa mère, et qui, après avoir tué, sans raison plausible, un Arabe, subit, pratiquement sans réagir, son arrestation, ses longs interrogatoires, son procès et sa condamnation à mort. La scène principale du roman, le meurtre de l'Arabe par Meursault sur une plage d'Alger, est attribuée à la lumière et à la chaleur :

...toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi [...] La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils [...] l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front [...] Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé³...

2) Dans cette lumière, tout se confond, les jugements de valeur n'y ont pas leur place. Nous vivons dans un monde absurde où coexistent « amour de vivre et désespoir de vivre, misère et bonheur ».

3) Ce n'est pas une raison pour refuser la vie, autrement dit, le suicide n'est pas une solution. « La vie sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens ». Telle est la conclusion du *Mythe de Sisyphe* de Camus : « il faut imaginer Sisyphe heureux⁴. »

4) Le spectacle qu'éclaire la lumière s'impose à nous, à tel point que nous sommes incapables de penser autrement qu'en images. Pensons à cette réalité simple, banale, mais stupéfiante, à savoir que nous sommes incapables de nous représenter le néant autrement que sous forme d'image. En forçant un peu la dose, nous pourrions parler d'un état primitif, celui de l'être-jeté-dans-la-lumière. État que Camus a vécu avec une sensibilité toute particulière.

³ A. Camus, *L'Étranger*, *Œuvres Complètes* I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 175-176.

⁴ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1966, p. 166.

Le choix, écrit Camus, « qu'ils [les romanciers] ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible. »⁵.

Pour l'homme absurde, il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire [...] cette émotion qui nous transporte devant les visages du monde ne nous vient pas de sa profondeur mais de leur diversité. L'explication est vaine, mais la sensation reste⁶...

En le disant, commente Miklós Mészöly, Camus écarte tout ce qui, pour atteindre une hypothétique précision, chercherait à supprimer les racines perceptibles des choses.

5) Camus se sent « offensé » par l'absurdité de l'existence. Son sentiment de l'absurde n'est pas « exempt d'une certaine puérité héroïque ». À ce propos, Mészöly évoque une promenade de Camus avec son ami Max Pol Fouchet dans une petite ville non loin d'Alger. Un groupe de Musulmans entoure le corps d'un petit garçon qu'un autobus venait d'écraser. Levant le regard au ciel, Camus dit : « Tu vois ? Il se tait. » Fouchet ajoute que pour Camus, le ciel n'était pas vide, car, pour lui, le néant, si toutefois il existe, est sensible, car « l'air est peuplé d'oiseaux cruels et redoutables » note Camus dans ses *Carnets*⁷.

Il met l'existence en accusation, avec une passion évidente, en refusant de l'assortir d'hypothèses. C'est la « révolte métaphysique », « le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière⁸ ». Il ne nie pas Dieu, « il se dresse contre une puissance, dont, simultanément, il affirme l'existence, il ne pose cette existence qu'à l'instant même où il la conteste. [...] Le trône de Dieu renversé, le rebelle reconnaîtra que cette justice, cet ordre, cette unité qu'il cherchait en vain dans sa condition, il lui revient maintenant de les créer de ses propres mains⁹... ». Il nous appartient d'assumer

⁵ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 136.

⁶ *Idem*, p. 129.

⁷ A. Camus, *Carnets, Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 858.

⁸ A. Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1960, p. 39.

⁹ *Idem*, p. 41-42.

la « providence » du théisme, de rendre Dieu à lui-même afin qu'il puisse se confondre avec nous, et nous avec lui.

6) La révolte d'Albert Camus ne se dirige pas contre l'Histoire, sa véritable racine est un bouleversement ontologique... Pour ce qui est de l'histoire, on peut toujours agir sur elle, et Albert Camus, dit Miklós Mészöly, a assumé sa part au combat, avec toutefois une restriction importante qu'il a formulée dans sa *Lettre à un ami allemand* : « ...il me paraissait [...] que l'homme devait affirmer la justice pour lutter contre l'injustice éternelle, créer du bonheur pour protester contre l'univers du malheur [...]. Vous avez choisi l'injustice, vous vous êtes mis avec les dieux. [...]. J'ai choisi la justice au contraire, pour rester fidèle à la terre.¹⁰ » Et, ici, poursuit Miklós Mészöly, la terre est à prendre au sens concret, c'est l'existence autonome des vagues, des dunes de sable et des corps nus, le terreau de notre absurdité, « l'amour de la terre, de la chair, du soleil et de la mer... « Ce qu'on peut aimer à Alger, – écrit Albert Camus dans *l'Été à Alger* –, c'est ce dont tout le monde vit : la mer au tournant de chaque rue, un certain poids du soleil, la beauté de la race.¹¹ »

7) La lumière est une « couverture », elle dissimule quelque chose qu'il nous appartient de découvrir, en poussant la lumière dans ses derniers retranchements. Tel est le sujet du *Mythe de Sisyphe* : le Don Juan, (« Aimer et posséder, conquérir et épuiser, voilà sa façon de connaître ») le Comédien et le Conquérant s'efforcent tous de dépasser l'absurde en poussant sa logique jusqu'au bout. « Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort – et je refuse le suicide.¹² »

8) Albert Camus écrit au présent, même quand il n'emploie pas ce temps. « Objets, pensée et existants dans une apothéose dénudée, projetée sur l'écran d'un temps présent, tranchant comme une lame », commente Mészöly. Camus s'efforce, avec une obstination passionnée, de concevoir le monde tel qu'il se montre dans l'acte de la perception immédiate et pas tel qu'il peut apparaître dans l'interprétation. Affirmation et négation se neutralisent, passé et futur se résolvent au sein d'un présent, les phrases sont isolées,

¹⁰ A. Camus, *Lettres à un ami allemand*, *Œuvres Complètes* II, p. 26.

¹¹ A. Camus, *L'Été à Alger*, *Œuvres Complètes* I, p. 117.

¹² A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *Œuvres Complètes* I, *op. cit.*, p. 89.

les détails sont autonomes, chacun a sa propre valeur et son propre dynamisme. Mais ce temps présent est un enfer, « seul celui qui a connu le « présent » sait vraiment ce qu'est l'enfer » et tout espoir est une défaite. La leçon qu'Albert Camus tire, par exemple, de *L'Été à Alger*, écrit entre 1937 et 1938, c'est que :

[...] s'il y a un péché contre la vie, ce n'est peut-être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie, et se dérober à l'implacable grandeur de celle-ci¹³.

Ainsi, le sentiment d'Albert Camus vis-à-vis de la lumière semble ambivalent. D'une part, il s'interroge :

Avec tant de soleil dans la mémoire, comment ai-je pu parler sur le non-sens ?
[...] Je pourrais [...] me répondre, que le soleil, justement, m'y aidait et que la lumière, à force d'épaisseur, coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur¹⁴.

D'autre part, il parle, dans ce même essai, de sa « fidélité instinctive à une lumière où je suis né et où, depuis des millénaires les hommes ont appris à saluer la vie jusque dans la souffrance. »

En contrepartie, son séjour à Prague, en 1935, lui a laissé une impression d'enfermement : « j'étouffais entre des murs¹⁵ ». De même, les personnages de sa pièce, *Le malentendu*, dont l'action se passe en Tchécoslovaquie, et dont le sujet (le meurtre, par sa mère, d'un fils revenu de l'exil et refusant de révéler son identité) est esquissé dans *L'Étranger*, souffrent de ne pas voir la mer. Au contraire, à Vicence, dans la plaine italienne, où il arrive après Prague :

[...] le soleil était presque au zénith, le ciel d'un bleu intense et aéré. Toute la lumière qui en tombait dévalait la pente des collines, habitait les cyprès et les oliviers, les maisons blanches et les toits rouges, de la plus chaleureuse des robes [...] ... ce que je touchais du doigt, c'était une forme dépouillée et sans attraits de ce goût du néant que je portais en moi. [...] À cette extrême pointe de l'extrême conscience, tout se rejoignait et ma vie m'apparaissait comme un bloc à rejeter ou à recevoir [...] ...je sépare mal mon amour de la lumière et de la vie d'avec mon secret attachement pour l'expérience désespérée que j'ai voulu décrire¹⁶.

¹³ A. Camus, *L'Été à Alger*, *Œuvres Complètes I*, p. 125.

¹⁴ A. Camus, *L'Énigme, L'été*, Paris, Gallimard, p. 85.

¹⁵ A. Camus, *La mort dans l'âme, L'Envers et l'endroit*, *Œuvres Complètes I*, p. 62-63

¹⁶ *Idem*, p. 62.

Plus tard, dans *l'Énigme* (1950), il commente en ces termes cet écrit de sa jeunesse :

La pauvreté n'a jamais été un malheur pour moi : la lumière y répandait ses richesses. Ce n'était pas la pauvreté qui faisait obstacle à mes forces : en Afrique, la mer et le soleil ne coûtent rien. On trouve dans le monde beaucoup d'injustices, mais il en est une dont ne parle jamais, qui est celle du climat. De cette injustice-là, j'ai été longtemps, sans le savoir, un des profiteurs¹⁷.

9) La lumière éclaire le détail et non l'ensemble. Dans *l'Étranger*, les phrases d'Albert Camus, comme l'a souligné Sartre, sont isolées les unes des autres. « Une phrase de *l'Étranger*, c'est une île et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé¹⁸ ». Comme Émile Benveniste, qui distingue, dans la conjugaison française, entre temps du discours et temps de l'histoire, Sartre oppose au passé simple, qui fait que « la réalité de la phrase, c'est le verbe, c'est l'acte¹⁹ », le passé composé « qui dissimule la verbalité du verbe [...] le caractère transitif du verbe s'est évanoui, la phrase s'est figée ; sa réalité, à présent, c'est le nom²⁰ ».

Mais comment obtenir que des détails, des éléments juxtaposés, isolés, sans relations apparentes entre eux, puissent constituer une narration ? À propos de certains de ces récits, Miklós Mészöly analyse longuement son impossibilité à « couler son matériau dans des moules narratifs ». Le matériau résiste, il tient à rester dans son état de fragmentation, se manifeste sous forme de gènes, de micro-panoramas, de segments isolés, sans chronologie, sans s'ordonner dans une dimension temporelle, sans s'échelonner dans le temps. Cependant, comme dans un processus chimique, un certain nombre d'éléments peuvent en créer un nouveau. On pourra et devra même recourir à certains subterfuges de bas étage, par exemple introduire dans une temporalité mal élucidée – dans une atemporalité – des adverbes de temps, des déterminants ou des conjonctions susceptibles de conférer au texte une illusion temporelle et de suggérer au lecteur l'impression d'une progression incessante. C'est ce que Miklós Mészöly

¹⁷ A. Camus, *L'Énigme*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸ J.-P. Sartre, « Explication de *l'Étranger* », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 118.

¹⁹ *Idem*, p. 117-118.

²⁰ *Idem*, p. 109

semble avoir réalisé dans ses trois *Enquêtes* et c'est ce que, selon l'analyse de Jean-Paul Sartre, Albert Camus refuse de faire : « les phrases [...] sont purement juxtaposées ; en particulier, on évite toutes les liaisons causales, qui introduiraient dans le récit un embryon d'explication et qui mettraient entre les instants un ordre différent de la succession pure²¹ ». Malgré tout, note Sartre, « l'ouvrage s'organise de lui-même. [...] Il n'est pas un détail inutile, pas un qui ne soit repris par la suite et versé au débat ; [...] dans ce monde qu'on veut nous donner comme absurde et dont on a soigneusement extirpé la causalité, le plus petit incident a du poids ; il n'en est pas un qui ne contribue à conduire le héros vers le crime et vers l'exécution capitale²² ».

La conclusion du *Mythe de Sisyphe* est que, malgré l'absurdité de l'existence, il faut refuser le suicide et, comme Sisyphe ou le docteur Rieux de *La Peste*, se remettre sans cesse à la tâche qui nous incombe. Dans *L'Homme révolté*, Albert Camus dénonce le nihilisme des temps modernes, choisit la mesure contre la démesure et s'explique longuement sur ce choix dans les diverses réponses aux attaques dont ce livre fut l'objet après sa parution. Ici, la lumière, c'est « la pensée de midi », la « pensée solaire²³ ». « Le conflit profond de ce siècle, écrit-il plus loin, [...] s'établit entre les rêves allemands et la tradition méditerranéenne », cette dernière étant la « nature » opposée à « l'histoire » : « L'Europe n'a jamais été que cette lutte entre midi et minuit²⁴ ». « Jetés dans l'ignoble Europe [...] nous autres méditerranéens vivons toujours de la même lumière²⁵. »

La lumière n'est donc pas seulement cette clarté indépassable dont parle Miklós Mészöly, elle est aussi un objet de nostalgie. Elle baigne les rivages de la Grèce antique où les choses se découpent avec netteté. « Un balcon naturel, à cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière était l'endroit où je respirais le mieux », dit Clamence, le juge-pénitent de la *Chute*. La Méditerranée est la source de ce que Camus appelle la pensée solaire, où la mesure l'emporte sur la démesure. C'est aussi, entre parenthèses,

²¹ *Idem*, p. 118.

²² *Idem*, p. 120-121.

²³ A. Camus, *L'Homme révolté*, p. 369.

²⁴ *Idem*, p. 370.

²⁵ *Idem*, p. 371.

le rêve de notre Attila József, son infini fini, ses « étoiles cultivables », l'ordre dans la liberté.

En fait, c'est plutôt dans l'œuvre de Mészöly que le problème de la lumière se pose aussi radicalement. À la fois mystique et démythifiante, celle-ci domine dans *Haute École*, une des meilleures nouvelles de Mészöly, le récit de sa visite à un centre d'élevage des faucons, situé en pleine *puszta*.

Il fallait s'habituer au vent, à l'absence de l'ombre. Vous pouvez faire des kilomètres à cheval sans arriver nulle part : cage lumineuse, la voûte céleste vous enferme ; braquée sur vous, une ampoule de plusieurs milliers de kilowatts vous suit partout. Autant croupir dans une cellule, derrière les barreaux, où une ampoule de cent watts fait aussi bien l'affaire. Si au moins, vous rencontriez un être qui vous parle, quitte à ne pas lui répondre... mais ici aucun être humain nulle part... Vous allez passer aux aveux²⁶.

Miklós Mészöly oppose de façon saisissante le sentiment nocturne et le sentiment diurne de la vie.

...parti de Budapest *le soir*, je suis arrivé quand il commençait à *faire jour*. La nuit enferme tout mon être dans un espace confus, replié sur lui-même. À l'aube, c'est cette obscurité qui me projette sur la *puszta*, laquelle, avec ses lignes énergiques, construit autour de moi un espace d'un tout autre genre. Me voici dévoilé, ma place est circonscrite, je suis contraint de m'affirmer en tant qu'individu, privé de tout cordon ombilical, je me définis en termes de différences et de distances, je suis, de toute évidence, *contre* et non *dedans*²⁷.

Dans les deux romans les plus connus de Miklós Mészöly, *Mort d'un athlète* et *Saiül ou la porte des brebis*, la lumière est omniprésente. Dans le premier, où l'athlète, qui est loin d'être un simple sportif, cherche à réaliser, toujours en quête de performances, un « record de l'existence », semble faire écho à cette pensée d'Albert Camus, selon laquelle « battre tous les records, c'est d'abord et uniquement être en face du monde le plus souvent possible²⁸ ». Son instinct naturel, qui le pousse à vaincre les obstacles se dressant sur son chemin, ne procède pas seulement d'un élan sain de l'énergie, c'est aussi une fuite... Il s'agit de fuir la solitude et la mauvaise conscience. Le corps de l'athlète mort est retrouvé sous le soleil ; « du début de la matinée jusqu'à la

²⁶ M. Mészöly, *Variations désenchantées*, Paris, Phébus, 1994, p. 211.

²⁷ M. Mészöly, *A tágasság iskolája*, p. 9.

²⁸ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 80.

tombée de la nuit, le soleil avait brûlé sa nuque ». Mais sa course est aveugle : le mouchoir qui, couvrant son front, lui retombe dans la dernière ligne droite, sur les yeux, lui cache la lumière. La « fente » à travers laquelle parvient le faisceau de lumière qui, croit Miklós Mészöly, éclaire les héros camusiens, est plusieurs fois évoquée dans *Mort d'un athlète*. Quant à Saül, persécuteur des Chrétiens, le soleil du désert, qui l'aveugle, provoque sa conversion. « J'aurais voulu y traiter, écrit Miklós Mészöly, de l'intéressement passionné, puissance psycho-biologique, vitalité irrationnelle, qui, au lieu de chercher à se sublimer, s'investit dans un nouvel objet susceptible de lui apporter le salut. »

« L'espace d'une totale obscurité ... pénétré d'un faisceau de lumière étroit, mais d'autant plus aveuglant » qui, selon Mészöly, caractérise les héros de Camus, est la figure dominante de son roman *Saül ou la porte des brebis*.

...Le soleil, le même toujours, darde ses rayons sur le sable et sur les bâches des tentes. La chaleur, la même toujours, agite et domine les pensées²⁹.

Une file de pavés rectiligne [...] chauffée à blanc par le soleil³⁰.

Une brèche donnant sur la mer permettait d'apercevoir les forêts de la côte orientale et le sommet du Nébo. Ces visions étonnantes m'émeuvent beaucoup³¹.

Assis en face de la brèche, je contemplais un brin d'herbe sorti d'une terre poreuse [...] La mer brillait au loin d'un éclat huileux, plaque de métal lisse et unie [...] Tout mon corps me semblait à l'ombre. Ma nuque seule était exposée au soleil³².

– dit Saül sur le point de s'aveugler. Beáta Thomka signale à juste titre que l'angle de vue offert par le fossé, le regard qui se dirige de l'intérieur vers l'extérieur, le jeu de l'ombre et des faisceaux de lumière reviennent comme une antienne dans différents passages du roman. La fente, la brèche qui à la fois guide, règle, détermine et limite la vue sont omniprésentes. Dans les situations décisives, le mode d'existence de Saül est le guet, le fait d'être sur la brèche, cette dernière étant le symbole des limites assumées. Loin d'être une contrainte restrictive, elle suggère la possibilité d'un regard pénétrant. « La faillite de la lumière ! Que pouvons-nous attendre encore ? La lumière elle-même ne serait

²⁹ M. Mészöly, *Saül ou la porte des brebis*, [trad. par Backer-Kassai], Paris, Seuil, 1971, p. 25.

³⁰ *Idem*, p. 26.

³¹ *Idem*, p. 30.

³² *Idem*, p. 30-31.

que dissimulation. Pas même une brèche, une ultime fenêtre.³³ » s'écrie Saül avant le moment de son illumination. Le sujet de *Saül* est la persécution, la traque, une fuite devant la solitude et la mauvaise conscience... Cette dernière « plonge ses racines dans cette liberté illimitée qui est la nôtre et que notre raison se charge de limiter... La chasse aux performances maximales est devenue une nécessité convulsive de remplacer l'absolu. » – écrit Mészöly pour expliquer son roman. Et il ajoute, comme en passant : l'univers sportif peut aussi évoquer les doutes de l'auteur concernant ses propres « performances ». « Il ne s'agit pas seulement d'écrire au sujet de la traque, mais d'être traqué par l'écriture, faire ce dont on parle : le texte cherche à s'identifier à l'état de tension qu'il cherche à décrire.³⁴ » Sa course, comme celle de l'Athlète, est à la fois un désir élémentaire et une contrainte impérieuse qui pousse le coureur à aller jusqu'au bout. Mais l'auteur n'y arrive pas plus que son personnage. Aussi, l'œuvre de Mészöly est-elle une enquête perpétuelle, une tentative désespérée de saisir l'insaisissable.

Miklós Mészöly évoque le problème du temps grammatical du présent à propos du hopi, langue indienne d'Amérique du Nord, qui ignore le passé, mais distingue, dans sa grammaire, entre visible et invisible. Dans notre conscience, passé, présent et futur sont confondus, le passé n'existe que sous forme de trace mémorielle et le futur qu'en tant que croyance indéterminée. (Remarquons à ce sujet que présent, passé et futur sont confondus dans les verbes préfixés du hongrois. Dans un verbe comme '*megcsinál*' : le présent a valeur de futur et le passé est contenu dans le perfectif '*meg*' : « j'ai décidé de mener mon action jusqu'au bout ».)

« Ahistorique, écrit-il, cette langue ignore le concept du passé ; pour ses locuteurs, c'est le présent qui implique le passé : le temps verbal ne désigne pas le passé : '*pergi*' = aller, '*saja pergi*' = moi, aller avant. Si le hongrois ne procède pas de cette façon, puisque sa conjugaison admet un temps passé, certains écrivains hongrois estime Mészöly, jettent un discrédit sur la chronologie, le temps, pour eux, n'est pas une catégorie fiable. Je pense, poursuit-il, que la langue littéraire hongroise favorise l'indétermination

³³ *Idem*, p. 166.

³⁴ M. Mészöly, *A tágasság iskolája*, p. 199.

temporelle « à la hopi ». J'appelle cela, pour mon usage personnel, le présent plus-que-parfait. C'est cette continuité que je sens authentique, non en tant qu'effet stylistique, mais en tant qu'expression de la perception organique. Car il ne s'agit pas d'appauvrir le système temporel de la langue, mais de rendre les temps grammaticaux plus adéquats à la réalité qu'ils essaient de cerner. »

« Dans les langues indo-européennes, précise Benjamin Lee Whorf, le système grammatical à trois temps (présent, passé, futur) conditionne notre mode de conception du temps... Mais si nous nous tournons vers notre conscience, nous n'y trouvons pas le groupe ternaire passé-présent-futur, mais une unité complexe englobant ces trois aspects... tout s'y trouve ensemble. Il y a en elle ce qui provient des sens et ce qui ne relève pas des perceptions extérieures. On peut appeler le donné des sens – ce que nous voyons, entendons, touchons – le »présent«, tandis que ce qui n'est pas perçu par les sens comprend le monde des images, occupant le vaste champ de la mémoire et désigné sous le nom de »passé« et un autre domaine, celui de l'intuition, de la croyance et de l'indéterminé, appelé »futur«. Le hopi ignore cette distinction : les verbes ne possèdent pas de temps comme les nôtres. Mais ses distinctions traduisent la validité que le sujet parlant donne à une assertion ou la non-validité qu'il a à ses yeux.³⁵ »

On comprend qu'une telle vue de la langue ait séduit Miklós Mészöly, farouche enquêteur de la réalité présente, et qu'il attribue à l'ébranlement ontologique la philosophie de l'absurde qui est celle d'Albert Camus et qui constitue la véritable racine de sa révolte. « Objets, pensées et existants dans une apothéose dénudée, projetée sur l'écran d'un temps présent, tranchant comme une lame³⁶ » écrit Mészöly à propos de l'art de Camus. Ce qu'il vise avec une obstination passionnée, c'est de concevoir le monde tel qu'il se montre dans l'acte de la perception immédiate et pas tel qu'il peut apparaître dans l'interprétation. Son idéal, c'est le cinéma vérité, la caméra d'Andy Warhol qui capte sur le vif la réalité extérieure et « neutralise » le temps. Ce dernier, écrit Miklós Mészöly, ennemi de toute objectivité, ordonne les vécus en une hiérarchie fictive. Elle rend la réalité impersonnelle

³⁵ Benjamin Lee Whorf, *Linguistique et anthropologie*, Paris, Denoël, 1969, p. 86.

³⁶ M. Mészöly, *A tágasság iskolája*, p. 120.

et objective, contrairement au récit, lequel, en établissant une chronologie, introduit « l'ordre » dans la simultanéité du sentiment de l'existence. L'épuisement d'un lieu, comme l'a tenté un jour Georges Perec au coin de la rue du Four et du Boulevard Saint Germain, suggère, *nolens volens*, une signification. La succession des mots suscite inévitablement des images : significatifs ou non, le mot et la phrase, de par leur pesanteur naturelle, sont prisonniers de la dimension temporelle.

Dans *Tentative d'un dialogue* Miklós Mészöly attribue cette obsession du temps présent aux conditions historiques de la Hongrie des années 1980-1990.

Le lendemain étant incertain, profitons du présent... Un sentiment permanent d'incertitude nous incite à agir en permanence. Incapable de nous projeter dans l'avenir, enfermés dans le ghetto d'un éternel présent, nous avons le sentiment de sa continuité. Ce sentiment se reflète dans l'état de notre jeune littérature : le passé semble avoir été effacé de notre conjugaison³⁷.

Il déplore en même temps que « conjonctions et déterminants » diluent la prose hongroise. Nous préférons commenter plutôt qu'évoquer. L'évocation – du point de vue de son effet et du vécu temporel – ne connaît que le présent et le présent ainsi compris n'a guère besoin de conjonctions et de déterminants. Par ailleurs, la confusion des temps grammaticaux engendre une impression d'incertitude qui, aux yeux de Miklós Mészöly, constitue un atout de l'écrivain hongrois.

Grâce à nos particularités grammatico-stylistiques nous savons (si nous le voulons) dépasser le signifié proprement dit. C'est là que réside notre richesse, dans cette polysémie logique, concrète, massive et univoque, qui, en français, serait une monstruosité et surtout pas un mérite. Mais cela est en accord avec cette découverte scientifique selon laquelle la réalité, dans ses dimensions profondes, ne peut être saisie que dans sa polysémie³⁸.

Le style de Miklós Mészöly reflète cette indétermination. Les indéfinis du type '*valahol*' (quelque part), '*valahogy*' (de quelque façon), etc. sont légion et il sait exploiter, à des fins expressives la richesse suffixale de la langue, en distinguant, par exemple entre '*lelkesültség*' (état de l'enthousiasme) '*lelkesség*'

³⁷ M. Mészöly, *Párbeszédkiérlet*, [Tentatives en vue d'un dialogue], Pozsony, Kalligram, 1999, p. 210.

³⁸ M. Mészöly, *Idem*, p. 211.

(le fait d'être enthousiaste) et '*lelkesedés*' (enthousiasme). Le style de Camus est à l'opposé de cette tendance. Successeur des moralistes du xvii^e siècle, dit Sartre, il cultive les aphorismes, les paradoxes, les formules « frappées comme des médailles » propres au classicisme français. Ce qui est particulièrement manifeste dans *La Chute*, l'œuvre sans doute la plus élaborée d'Albert Camus. « J'avoue ma faiblesse pour le beau langage » déclare son héros, Clamence, dès les premières pages.

En somme, avec Miklós Mészöly, nous sommes en présence d'une projection, au sens psychanalytique du terme. Avec une empathie et une sensibilité exceptionnelles, l'écrivain s'est projeté dans Albert Camus, sa principale référence avec Samuel Beckett, Pierre Teilhard de Chardin et Simone Weil.

GEORGES KASSAI

linguiste, traducteur

Courriel : georges.kassai@free.fr