



Les Confessions d'un bourgeois de Sándor Márai et "les soleils noirs de la mélancolie"

Catherine Géry

► **To cite this version:**

Catherine Géry. Les Confessions d'un bourgeois de Sándor Márai et "les soleils noirs de la mélancolie". Andras Kanyadi. La Fortune littéraire de Sandor Marai, Editions des Syrtes, 2012, 10: 2845451725.

HAL Id: hal-01280032

<https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01280032>

Submitted on 28 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Confessions d'un bourgeois de Sándor Márai et « les soleils noirs de la mélancolie »

Catherine GÉRY

Lorsqu'il publie son roman autobiographique¹ *Les Confessions d'un bourgeois* à Budapest, Sándor Márai, né avec le siècle, n'a que trente-cinq ans. Le texte est pourtant rédigé dans une tonalité à première vue déroutante pour un auteur si jeune qui, à peine entré dans la maturité, s'identifie déjà au Goethe de *Poésie et vérité* ; un Goethe pénétré de *sapientia* (sagesse et savoir), et qui, quand il entama sa propre autobiographie, était âgé de plus de soixante ans... Atteint du syndrome de vieillissement précoce propre aux grands auteurs romantiques et à leurs épigones symbolistes, Márai nous livre donc le bilan de sa vie sur le mode à la fois ironique et nostalgique de celui qui a plus de souvenirs que s'il avait mille ans, pour paraphraser Baudelaire dans *Spleen*. Et c'est bien sous le signe du spleen que l'écrivain a placé ses confessions, du spleen ou plutôt de la mélancolie, également appelée humeur ou bile noire (si l'on se réfère à son étymologie grecque : *mêlas* : noir + *kholé* : bile). Nous entendons ici le terme de mélancolie dans la pluralité de ses sens (aristotélien, nervalien, saturnien, freudien), qui seront pour nous autant de voies d'accès à une œuvre complexe, dont l'apparent classicisme recouvre une vision du monde et de l'écriture soumise à quelques grands canons de la sensibilité moderne.

Dans un premier temps, j'envisagerai la mélancolie comme incapacité à faire le deuil de ce qui n'est plus ; ce deuil impossible de l'objet aimé et perdu est, chez Márai, celui de la Haute Hongrie, auquel s'associe un sentiment plus intime, la perte irrémédiable du monde de l'enfance disparu dans les ruines de son pays après le Traité de Trianon. La première partie de l'autobiographie est tout entière consacrée à cet âge d'or de l'enfance dans la ville de Kassa (Cassovie), qui coïncide avec l'apogée de la bourgeoisie dans l'Empire austro-hongrois². La maison bourgeoise où le jeune Sándor a passé son enfance est un microcosme à l'image d'une Haute Hongrie cosmopolite et prospère, dont les rituels sont garants d'un ordre sécurisant, immuable, et dont l'innocence est attestée par le capitalisme direct et bonhomme de la Banque, cet organisme bienveillant situé à côté de l'appartement des Márai. Le long premier chapitre de l'autobiographie consacré à l'enfance dans la maison de Kassa est un chapitre clos

¹ La première édition des *Confessions d'un bourgeois* laisse ouverte la question du genre littéraire. Le lecteur de l'époque doit cependant considérer ce texte comme une autobiographie. Le pacte autobiographique sera rompu par Márai en 1940, lorsque l'auteur affirmera que *Les Confessions d'un bourgeois* sont le fruit de son imagination.

² Sur l'enfance de Márai à Cassovie, voir Ernő Zeltner, *Sándor Márai. Ein Leben in Bildern*, München, Zürich, Piper, 2005, p. 35-44 (« Stadtansicht. Ein Jugend in Kaschau »).

sur lui-même, marqué par la répétition et la circularité (le cercle étant la figure rassurante et maternelle par excellence, mais aussi la figure du retour à un temps mythique et anhistorique)³ : la composition formalise ainsi un univers statique, resté en dehors des flux et des cataclysmes de l'Histoire⁴, une « société froide » pour reprendre les termes de Claude Lévi-Strauss⁵.

Si les processus historiques sont soigneusement maintenus à l'écart des souvenirs d'enfance relatés dans les *Confessions d'un bourgeois*, ils n'ont cependant pas manqué d'influer sur sa situation d'énonciation. Márai commence à rédiger son roman autobiographique un an après l'arrivée de Hitler au pouvoir et alors que, un peu plus à l'Est, s'annonce la grande terreur stalinienne. Son texte est comme hanté par la menace des totalitarismes, le danger que la barbarie communiste et nazie font peser sur une culture européenne humaniste dont il se veut l'un des héritiers, appelé à en assurer la préservation et la transmission. *Les Confessions d'un bourgeois* présentent donc une double face : ils témoignent à la fois de la fin d'un monde dont l'auteur garde la nostalgie, et de la crise d'un autre dont il pressent l'anéantissement futur. C'est dans cette bipolarité historique et narrative que se fait l'expérience de la mélancolie comme sentiment tragique de la perte, et c'est ici que le titre que j'ai choisi pour cette communication prend tout son sens. « Les soleils noirs de la mélancolie » sont les soleils nervalien de l'infortuné et du déshérité (*El Desdichado*), littéralement celui qu'on a privé de son héritage :

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

En tant que grand témoin, avec Thomas Mann ou Stefan Zweig, des derniers feux de l'Empire, l'écrivain hongrois partage cette douleur du déshérité nervalien dépossédé de son château (comme Márai l'a été de son pays), dépossédé de sa lignée (comme Márai le sera de la sienne faute d'héritier mâle, lui qui dans ses *Confessions* accorde tant d'importance à la

³ Voir Mircea Eliade et sa conception de l'éternel retour : l'homme échappe aux souffrances de l'Histoire par le retour, grâce aux rites, à un temps mythique et cyclique.

⁴ En opposition à un premier tome « statique » sous le signe du cercle, consacré à l'enfance avant la première Guerre mondiale, le deuxième tome de l'autobiographie, « dynamique » et sous le signe de la ligne, retrace les pérégrinations en Europe de Sándor Márai après la guerre (son « récit de formation »).

⁵ Lévi-Strauss caractérise de sociétés « froides » les sociétés qui semblent échapper à l'évolution et n'avoir connu que peu d'altérations. Pour Lévi-Strauss, la société froide est ainsi à elle-même sa propre mémoire, sa propre trace. Ses réseaux de communication, ses rituels, ses mythes, ses fonctions, ses savoir-faire sont cette mémoire. Le comportement des individus se reproduit et transmet cette mémoire aux générations suivantes. En fait, dans la société froide, l'individu est la fonction.

filiation et à la généalogie) ; et ceci à l'intérieur d'une époque elle-même obsédée par le déracinement. Comme « El Desdichado », *Les Confessions d'un bourgeois* sont un texte de la dépossession. Privé de sa terre, le chevalier de Nerval avait aussi perdu son identité, et il était condamné à une errance perpétuelle. Le sentiment d'exclusion et de non appartenance est très vif chez Márai qui avoue quant à lui : « Ainsi ai-je fui le métier auquel on m'avait destiné, ainsi ai-je déserté mon mariage, ainsi me suis-je embarqué dans des aventures tout en cherchant à les éviter, ainsi, enfin, ai-je rompu mes relations amoureuses et mes amitiés, tout comme j'avais erré de ville en ville dans ma première jeunesse, quittant des cieux familiers pour des paradis étrangers, jusqu'à ce que cette errance perpétuelle m'apparaisse comme un état naturel (...). Pourquoi des classes, des groupes, des sociétés entières décident-elles un jour de quitter cette béatitude paisible et bien ordonnée pour se jeter éperdument dans l'aventure et la perte ? Pourquoi l'homme se sent-il mal sur cette terre ? »⁶.

Dans la culture occidentale, la mélancolie et le sentiment de dérégulation qui l'accompagne ont des origines lointaines. Nerval a trouvé son soleil noir – sans doute l'une des hypallages les plus fameuses de la littérature française – dans la non moins fameuse gravure de Dürer *Melencolia I* (1514) qui représentait, parmi une foule de symboles plus ou moins énigmatiques, une comète dans un ciel nocturne. Une des multiples interprétations de cette allégorie complexe de la mélancolie affirme que Dürer a voulu montrer « la nécessité pour l'artiste de tenter, au risque de la solitude et de la folie, des voies inédites à l'esprit afin de découvrir et de maîtriser ce qui sans cela ne pourrait être connu »⁷. On pourrait voir là une définition possible de l'autobiographie moderne, neo-freudienne, avec son projet de dévoilement des couches profondes et inconnues de la personnalité. La gravure de Dürer est elle-même l'aboutissement d'une tradition saturnienne de la mélancolie qui a perduré dans tout le Moyen Age occidental⁸, et qui s'organise autour de quelques paradigmes : l'humeur noire s'assortit d'une propension à la tristesse et au repli sur soi, d'un sentiment d'abandon et de bannissement, voire d'idées de suicide ; placé sous l'influence néfaste de Saturne, le mélancolique souffre d'une inquiétude du corps et de l'esprit si violente que toute forme de vie ordonnée devient impossible. Márai évoque à maintes reprises dans ses *Confessions* cette

⁶ Sándor Márai, *Les Confessions d'un bourgeois*, Paris, Albin Michel, Biblio poche, 1991, p. 248-249.

⁷ Voir le site de l'Université de Lausanne – Faculté des lettres :

<http://www2.unil.ch/fra/HistLitt/Cours/Periode%20medievale/12-14.Melancolie.htm>

Voir également Peter-Klaus Schuster, « Melencolia I. Dürer et sa postérité », in Jean Clair (ed), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard – Réunion des musées nationaux, 2005, p. 90-103.

⁸ La conception médiévale de la mélancolie est elle-même héritière de la pensée antique, transmise en Occident par le biais de la médecine arabe. Voir à ce sujet Paul Demont, « La mélancolie dans l'Antiquité : de la maladie au tempérament », in Jean Clair (ed), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, op. cit., p. 34-37.

triste particularité de son caractère qui oscille entre état dépressif et sentiment d'incapacité. L'angoisse ne le quitte jamais, il est en proie à une peur diffuse, sans objet précis, qu'il essaie de tromper par le travail, l'alcool ou le commerce des femmes⁹. « Je suis un névrosé, un être faible et lâche »¹⁰, dit Márai : un tel aveu illustre bien la « diminution extraordinaire du sentiment d'estime de soi » que Freud identifie comme un trait caractéristique de la mélancolie dans son essai de 1915 intitulé *Deuil et mélancolie*.

Mais la mélancolie ouvre aussi la porte du monde de la connaissance (selon une des interprétations possibles de la gravure de Dürer), et surtout de l'univers des fantasmes et de la fiction : en ce qu'elle est sensée libérer les forces incontrôlables de l'imagination, elle se trouve associée à l'activité créatrice et au moment de l'inspiration. C'est la « maladie sacrée ». Selon une maxime que les auteurs de l'Antiquité gréco-latine (Sénèque, Plutarque, Cicéron) et à leur suite le monde médiéval attribuaient à Aristote, les génies créateurs et « les hommes d'exception » sont mélancoliques, « et certains au point d'être saisis par tous les maux dont la bile noire est l'origine » (*Le Problème XXX*, « L'Homme de génie et la mélancolie »). Au XIXe siècle, le poète romantique et son héritier symboliste se posent volontiers en fils de Saturne, la planète tutélaire de tous les mélancoliques (qu'on pense par exemple aux *Poèmes saturniens* de Verlaine). Romantisme et symbolisme, qui sont les deux grands moments d'expression poétique de la mélancolie moderne, récupèrent ce qui était déjà un lieu commun de la poésie du XVe siècle occidental, immortalisé dans les rondeaux de Charles d'Orléans ; c'est au puits profond de la mélancolie que le poète, désormais maudit, trempe sa plume :

Ou puis parfont de ma merencolie
L'eaue d'Espoir que ne cesse tirer,
Soif de Confort la me fait desirer,
Quoy que souvent je la treuve tarie.

Necte la voy ung temps et esclercie,
Et puis après troubler et empirer,
Ou puis parfont de ma merencolie
L'eaue d'Espoir que ne cesse tirer.

D'elle trempe mon ancre d'estudie,
Quant j'en escrips... mais pour mon cuer irer;
Fortune vient mon pappier dessirer,

⁹ On reconnaît dans certaines pages de l'autobiographie une forme de « névrose d'angoisse » telle qu'elle a été définie par Freud : un sentiment d'attente et de danger, une peur sans objet (voir *Les Confessions d'un bourgeois*, p. 422 et suivantes).

¹⁰ Sándor Márai, *Les Confessions d'un bourgeois*, op. cit., p. 246.

Et tout gecte, par sa grant felonnie
Ou puis parfont de ma merencolie.¹¹

Etranger aux autres comme à lui-même, l'homme moderne est soumis au régime de la solitude et de la détresse, qui devient l'un des grands paradigmes de la création poétique. Chez Márai, dont les sympathies symbolistes ne sont plus à prouver, cela donne la conviction maintes fois réitérée que la dépression, fille contemporaine de la mélancolie, est « un espace de nécessité vitale et une condition indispensable (au) travail d'écrivain »¹² ; c'est aussi un indice qui le conforte dans son statut d'héritier de la littérature *européenne* : « Un écrivain m'a un jour appris que cette insatisfaction et cette angoisse étaient des maladies dévolues à l'Occidental. Et (...) les seules satisfactions que ces maladies d'écrivains peuvent apporter sont d'ordre « professionnel » »¹³.

Dans son ouvrage *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, qui se situe à la conjonction de la littérature et de la psychanalyse, Julia Kristeva affirme que si le sublime naît dans la mélancolie (elle en prend pour preuve aussi bien Holbein que Nerval ou Dostoïevski), c'est parce que le déprimé, au sens freudien du terme, reste un mystique pour qui la douleur et les larmes sont « le pays secret d'une beauté aussi inaccessible qu'entière »¹⁴.

Le goût exacerbé de Márai pour l'introspection et pour l'aveu, qui imprègne tout son roman autobiographique et en conditionne le titre (*Egy polgár vallomásai*), donne à son texte cette empreinte religieuse, voire mystique, logée au cœur même des manifestations pathologiques de la dépression. Dans *Les Confessions d'un bourgeois*, on passe rapidement de la dimension catholique traditionnelle à une dimension moderniste : autrement dit du banc du confessionnal au divan du psychanalyste, comme lieu de dévoilement de la vie psychique et nouvelle approche de la conscience de soi. Il s'agit là d'un déplacement significatif. En effet, le genre des Confessions évoque, sur le modèle de celles de Rousseau, un acte de pénitence légèrement masochiste de la part d'un écrivain qui attend du lecteur son absolution et utilise l'écriture, à savoir l'acte narratif, comme instrument de rémission de ses péchés les plus noirs. L'auto-analyse en revanche, genre auquel ressortit de toute évidence le texte de Márai, entend se parer de vertus plus thérapeutiques et ne renvoie pas tant l'écrivain à son lecteur qu'à lui-

¹¹ Charles d'Orléans, Rondeau CCCXXV, *En la forêt de longue attente et autres poèmes*, Paris, NRF, Gallimard, Collection poésie, 2001, p. 394. Charles d'Orléans a rédigé ce rondeau lors de son long exil en Angleterre, alors qu'il était habité par la nostalgie de sa patrie ; l'Angleterre est le pays qui par ailleurs légua la mode du spleen au vieux continent. Voir Pilar Andrade Boué, « Quelques aspects de la *Merencolie* de Charles d'Orléans », in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, 2000, p. 167-177.

¹² Sándor Márai, *Les Confessions d'un bourgeois*, op. cit., p. 426.

¹³ *Ibidem*, p. 249.

¹⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1987, p. 14.

même. Entièrement tournée vers les mouvements psychiques de l'individu et réinvestissant sur le mode clinique l'identité sujet/objet propre à l'écriture autobiographique (celui qui raconte est aussi celui qui est raconté), l'auto-analyse envisage le texte comme un espace de projection du moi et les procédés littéraires comme autant d'outils de compréhension, voire de guérison des souffrances psychologiques (je me raconte à moi-même, je suis à la fois analysant et analysé).

Chez Márai, pulsions scopiques contrariées, interdits sexuels et transgressions de ces interdits, complexes, culpabilité, conflits intrapsychiques, refoulements, dénis et occultations, reconstructions fantasmatiques tissent la trame même de la narration autobiographique et déterminent jusqu'à la structure des *Confessions d'un bourgeois*. Le texte, qui s'arrête symboliquement avec la mort du père, n'hésite pas à abandonner le déroulé chronologique et événementiel pour se soumettre aux lois de la pensée associative (construction circulaire ou volontiers digressive, répétitions et ruptures, prolepses et analepses). Il va jusqu'à admettre en son sein des « pages blanches » : ellipses d'événements traumatiques, dont la plus spectaculaire est sans doute le trou béant que constitue dans le texte la Première Guerre mondiale, prélude à l'effondrement de la Hongrie¹⁵. Au niveau du vocabulaire, Márai use et abuse de mots et d'expressions qui renvoient à la jeune science psychanalytique : « névrose », « complexe d'infériorité », « traumatisme originel », « inconscient collectif », « maladie psychique », « désirs archaïques »... la mélancolie romantique et symboliste se pare ici de nouveaux atours freudiens.

La familiarité de Márai avec la psychanalyse nous autorise pleinement à ce genre d'interprétation. Selon Mihaly Szegedy-Maszak, Márai s'est intéressé très tôt aux théories de Freud¹⁶. Le contexte historique et géographique de son autobiographie est de toutes façons propice à une imprégnation par la psychanalyse. Márai a grandi dans l'Empire austro-hongrois, et n'oublions pas que Freud était autrichien. Le milieu social de Márai, celui d'une bourgeoisie cultivée, consciente de son rôle dans la conservation (si ce n'est dans la production) des savoirs, était féru de modernité, et la « révolution psychanalytique » du début du siècle ne lui a pas échappé. L'un des pères fondateurs de la psychanalyse était d'ailleurs hongrois : il s'agit de Sándor Ferenczi¹⁷, qui fut à l'origine du premier Congrès international

¹⁵ Cette ellipse est formellement signifiée par un chapitre manquant dans la rigoureuse charpente de l'œuvre (12^{ème} partie du chapitre IV, tome I).

¹⁶ Mihaly Szegedy-Maszak, *Márai Sándor*. Budapest, Akadémiai, 1991.

¹⁷ Ferenczi fit partie, avec un petit groupe d'analystes, du Comité chargé à partir de 1913 de surveiller le développement de la psychanalyse en Europe. Il a également fondé en 1913 la société psychanalytique de Budapest, et durant le régime de Bela Kun (bref épisode communiste de la « république des conseils », 1919-

de psychanalyse à Salzbourg en 1908. Cette même année, Ferenczi rencontra Freud avec qui il eut des relations suivies et entretint une correspondance importante (éditée en français chez Calmann-Lévy).

Dans cette Hongrie du début du XXe siècle, qui est en quelque sorte la deuxième patrie de la psychanalyse, la littérature n'est pas en reste. 1908 n'est pas seulement l'année qui voit la rencontre de Freud et Ferenczi, c'est aussi l'année de la fondation de la revue littéraire *Nyugat (Occident)* qui ne sera pas, et de loin, étrangère à la psychanalyse freudienne : elle accueillera la première publication de Freud en Hongrie en 1917, et Ferenczi y publiera régulièrement ses articles entre 1912 et 1924. L'un des membres parmi les plus prestigieux d'*Occident* et ami de Ferenczi, Derzö Kosztolányi, se fera pendant un temps une spécialité de l'application des concepts de la psychanalyse au texte littéraire¹⁸. Sous l'influence de Kosztolányi, Márai s'essayera à son tour au genre du « roman psychologique », avec *Le Boucher* (1924), *Bebi ou le premier amour* (1928)¹⁹ ou encore *L'Ile* (1934).

La situation littéraire européenne favorise également ces échanges (on peut même parler de relations interactives) entre les écrivains hongrois et la psychanalyse : le premier tiers du XXe siècle est partout en Europe le moment de la crise du sujet, des consciences « obscures » ou « atomisées ». L'inconscient trouve ses formes littéraires chez des auteurs comme Andreï Biely ou Alfred Döblin, alors que les héros du roman moderniste sont mus par des forces souterraines, archaïques et mortifères qui les dépassent.

Cependant, si la psychanalyse intervient à plusieurs niveaux dans l'œuvre de jeunesse de Márai, et si l'écrivain hongrois professe à maintes reprises dans ses *Confessions* son admiration pour les « théories géniales » et les « éblouissantes démonstrations » du maître viennois, force est de constater que l'auto-analyse ne va pas au bout de ses présupposés. En règle générale, l'attitude de Márai face à la psychanalyse reste mesurée, voire prudente. Bien sûr, il passe au crible de l'écriture toutes ses pulsions sexuelles, dont la pratique de l'onanisme et l'homosexualité, mais c'est finalement tout autant dans l'optique du pacte rousseauiste de sincérité (ne rien laisser caché au lecteur de ses propres turpitudes) que dans celle du « pansexualisme » freudien. Et s'il tente de remonter les couches de sa mémoire jusqu'à retrouver une éventuelle « scène primitive » qui expliquerait sa première fugue d'adolescent (l'épisode de la petite enfance avec la mère et le jeu du docteur), il ne dit rien en

1920), il s'est voit proposer une chaire universitaire (la première chaire de psychanalyse au monde). Après avoir accompli un travail important et multiforme de diffusion des thèses psychanalytiques, Ferenczi mourra en 1933.

¹⁸ Voir à ce sujet Cécile Kovacs-hazy, « Sándor Ferenczi et les écrivains hongrois », in *Hypnos. Images et inconscient en Europe (1900-1949)*, op. cit., p. 145-151.

¹⁹ Ce roman écrit sous la forme d'un journal à la première personne raconte la relation obsessionnelle d'un professeur vieillissant avec son élève. Le lecteur suit de l'intérieur le processus de dislocation de la personnalité.

revanche de ses rêves et semble se limiter à l'exploration de ses souvenirs conscients. Le projet autobiographique de Márai n'est pas celui d'une déconstruction du sujet, comme prélude à sa possible reconstruction (ce qui serait un projet caractéristique du XXe siècle). Il s'agit plutôt, en accord avec l'esprit des siècles précédents, d'une tentative d'appréhension et de structuration du moi par la littérature, qui fait de l'auto-analyse une façon d'intégrer « l'ordre classique de l'écriture » dans le désordre maladif de l'existence. Márai affirme vouloir surmonter dans ses *Confessions* « une étape romantique de la vie, étape au cours de laquelle le monde et la société se désagrègent et s'atomisent – et c'est seulement plus tard que ce « désordre », cette vision chaotique de l'existence, fera place, chez l'écrivain, à un ordre classique, à un point de vue unique qui le guidera dans l'observation du modèle humain »²⁰. Si, comme l'affirme Márai, notre vie « se déroule dans la pénombre des non-dits, des gestes avortés, du silence et de la peur »²¹, l'exercice autobiographique sera une tentative de conjuration ou de compensation de cette « fatalité ».

C'est cette même aspiration au sens et à un ordre « classique » qui explique chez Márai le déni ultime d'un des principes fondateurs de la psychanalyse, à savoir l'impérieuse nécessité de ne pas entraver les manifestations de l'inconscient :

Pour ma part, je crois fermement dans la force de la volonté. Alliée à l'humilité, celle-ci est à même de dissiper les miasmes qui émanent des marécages de l'inconscient. Oui, je méprise ma névrose et je la combats par tous les moyens. Le caractère et la conscience morale – c'est-à-dire son expression la plus noble – peuvent triompher de nos instincts malades.²²

Le discours de Márai réinvestit une pensée marquée au sceau d'un humanisme quelque peu désuet, peut-être parce que l'écrivain obéit ici à des considérations d'ordre plus macroscopiques que microscopiques. En effet, il transfère ses convictions du plan intime sur le plan historique et assimile les pulsions (les « instincts malades ») à la barbarie contemporaine (ce que fera aussi quelques années plus tard l'écrivain russe Mikhaïl Zochtchenko dans son auto-analyse *Avant le lever du soleil*, quand il identifiera les pulsions au fascisme et la conscience de soi au communisme). Chez Márai, la lutte de la volonté et de la « conscience morale » contre les forces noires de l'inconscient devient la lutte de la raison humaniste (la culture) contre la barbarie totalitaire. Du coup, la mélancolie dépressive de l'individu solitaire entre dans le champ plus large d'un mal du siècle générationnel :

²⁰ Sándor Márai, *Les Confessions d'un bourgeois*, op. cit., p. 430.

²¹ *Ibidem*, p. 96.

²² *Ibidem*, p. 427.

Telle est l'époque dans laquelle je dois vivre et travailler. Parfois je constate, non sans accablement, que mes goûts, mes préoccupations intellectuelles et morales, me rendent plus proches des sexagénaires que des hommes de vingt-cinq ans. Nés à la fin des temps glorieux de notre classe, nous en sommes tous là. Ceux qui écrivent aujourd'hui semblent vouloir témoigner pour la postérité, lui rappeler que le siècle qui les a vus naître exaltait autrefois le triomphe de la raison. Quant à moi, tant qu'on me laissera écrire, je m'efforcerai de montrer qu'il fut une époque où l'on croyait en la victoire de la morale sur les instincts, en la force de l'esprit et en sa capacité à maîtriser les pulsions meurtrières de la horde. Objectif, certes, bien modeste, mais c'est le seul que je puisse accomplir. (...). Le moment est venu de mettre un point final à ces méditations : tel un messager ayant survécu à une bataille perdue, qui dans un souffle délivre son message, je n'aspire plus qu'à me souvenir et à me taire.²³

Ces dernières lignes des *Confessions d'un bourgeois* ne manquent pas de rappeler au lecteur francophone une autre confession célèbre : celle d'un enfant du siècle (1836), où Alfred de Musset décrivait à travers Octave, *son alter ego*, une génération perdue et impuissante dans un monde devenu incompréhensible ; une génération mélancolique, prise entre un passé héroïque mais disparu, le dégoût du présent et un avenir indécis.

Dans ses *Confessions*, Sándor Márai reste finalement plus un « enfant du siècle » (le XIXe) qu'un enfant de « son » siècle (le XXe). Par l'expression du sentiment d'exclusion et de non appartenance qui ne le quitte jamais et qui est celui de l'homme inutile du romantisme, par la posture littéraire qu'il endosse (le désir saturnien du « vieux jeune homme » de se retirer du monde), Márai s'approprie l'héritage d'une culture européenne pour laquelle la mélancolie est une façon d'être au monde et dans le monde. Et même si, dans *Les Confessions d'un bourgeois*, il met en œuvre des moyens auto-analytiques pour exposer et tenter de comprendre ce qu'il appelle sa névrose, sacrifiant ainsi à la mode freudienne, Márai ne souscrit jamais à l'idée que le processus qui permet d'entrer dans la connaissance de soi peut entraîner mise en danger et déconstruction de la personnalité ; ses confessions restent au niveau d'une projection fictionnelle et compensatrice (protectrice, même), visant à façonner son identité et transformer sa propre existence en structure ordonnée, et surtout raisonnée. Les aveux des inconduites sexuelles ou des dérèglements névrotiques ne semblent être là que pour définir une phase dans l'évolution du « moi ». Quant à la littérature, ou plutôt le travail d'écriture, celui qui passe par la maîtrise de la langue, il est investi de pouvoirs exorbitants : c'est à lui qu'il revient de combler tous les manques du déshérité, de conjurer l'angoisse du saturnien, de guérir la névrose de l'errant (en bref, d'« organiser le chaos de l'existence selon l'ordre classique de la littérature » comme Márai le dit si bien). Cependant, la mélancolie l'emporte *in fine* sur les tentatives désespérées et parfois obsessionnelles de l'auteur pour

²³ *Ibidem*, p. 574.

conjuré la perte et l'absence en les mettant en scène dans l'espace fictionnel du texte : bien qu'il s'acharne à en colmater les brèches, les confessions du mélancolique restent traversées par le non-dit et le refoulement, les omissions volontaires ou involontaires... et le soleil noir de Márai, bientôt exilé sur un autre continent, s'éteindra, comme celui de Nerval, dans un acte définitif d'autodestruction. Pour conclure sur une ultime citation de Julia Kristeva, dans un cas comme dans l'autre, le suicide a sans doute assuré le « triomphe final sur le néant de l'objet perdu »²⁴.

²⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir...*, op. cit., p. 18.