

Université de Montréal

L'expérience de la limite dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et *Aurora* de Michel Leiris

par Myra Hogue

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A en littérature comparée

Avril, 2018

© Myra Hogue, 2018

Résumé

La présente étude propose une lecture conjointe de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et d'*Aurora* de Michel Leiris. Plus précisément, inscrivant notre questionnement dans une tradition considérant le dysphorique infini-illimité (*apeiron*) — c'est-à-dire le mouvant, le chaos ou encore l'indéterminé — en tant que réalité première, passive, de laquelle il importe de s'extraire afin d'ex-ister — autrement dit, afin d'entrer dans un monde de la différenciation, de la limitation —, nous nous proposerons dans notre lecture des œuvres susmentionnées d'y analyser le rapport dysphorique entretenu envers l'illimitation et, corrélativement, le rôle constitutif de la limite pour l'expérience humaine. À cette fin, nous aurons recours, dans le cas du roman sartrien, à la théorie de l'abjection développée par Julia Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*) et, pour l'étude d'*Aurora*, au savoir anthropologique de Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*). La théorie de l'abjection de Kristeva, soit la théorie de la nausée face à l'indistinction, décrit un effort premier et continu du sujet pour sortir d'un état originel d'illimitation (ex : rapport fusionnel à la mère) et la pensée anthropologique de Durand en vient à définir l'imaginaire comme une tentative originaire et universelle de l'humain d'ordonner le chaos funeste associé à la mort. L'application de ce cadre théorique nous permettra de rendre compte des expériences nauséuses de Roquentin (*La Nausée*), véritables épreuves de dissolution, de liquéfaction du sujet, ainsi que du tissu imaginaire débridé d'*Aurora* ; répertoire d'images se concevant comme une réaction ternaire (représenter ; nier ; minimiser) contre la dégénérescence.

Mots-clés : *Nausée*, *Aurora*, Sartre, Leiris, limite, indétermination, illimité, abjection, psychanalyse, anthropologie de l'imaginaire

Abstract

This study proposes a joint reading of *Nausea* by Jean-Paul Sartre and *Aurora* by Michel Leiris. More precisely, following a tradition that considers the dysphoric infinite-unlimited (*apeiron*) — in other words, the moving, the chaos, the indetermined — as a first and passive reality from which we must remove ourselves to exist — to enter a world of differentiation, of limitation —, we would like our inquiry of the aforementioned novels to examine the dysphoric relationship towards limitlessness and, correspondingly, the constitutive role of limitation in the human experience. To this purpose, we will use Julia Kristeva's abjection theory (*Powers of Horror : An Essay on Abjection*) to analyze Sartre's fiction and Gilbert Durand's anthropological knowledge (*The Anthropological Structures of the Imaginary*) for the study of *Aurora*. The theory of abjection, which is a nausea caused by the experience of indistinction, describes an effort made by the subject — in its earliest years and throughout its life — to get out of a state of limitlessness (ex. : symbiotic relationship with the Mother) and Durand's thesis defines imaginary as a universal attempt from human to organize the moving chaos associated with death. This theoretical framework will allow us to understand Roquentin's episodes of nausea (*Nausea*) as frightful experiences of dissolution and liquefaction of the subject and *Aurora*'s unbridled imaginary as a ternary reaction (portray ; deny ; minimize) against degeneration, alteration.

Key words : *Nausea*, *Aurora*, Sartre, Leiris, limit, indetermination, unlimited, abjection, psychoanalysis, anthropology of the imaginary.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract	ii
Remerciements	v
Introduction.....	1
L'expérience de la limite dans <i>La Nausée</i> de Sartre : une expérience d'abjection	14
La théorie de l'abjection selon Kristeva	17
L'expérience de la viscosité dans <i>L'Être et le Néant</i> de Sartre	26
La Nausée, ou les Nausées de Roquentin comme expérience de l'indétermination et de la dissolution du sujet.....	35
Les remèdes à la Nausée : retour à un ordre de la fixité et de la nécessité	50
L'expérience de la limite dans <i>Aurora</i> de Leiris : la fonction imaginative en lutte contre la « condition humaine »	56
<i>Les structures anthropologiques de l'imaginaire</i> et la réhabilitation de l'image	57
La fonction fantastique et les entropies du temps et de la mort.....	64
Les trois grandes structures de l'imagination : <i>visages du temps</i> , <i>Régime Diurne</i> et <i>Régime Nocturne</i>	65
Leiris et l'imaginaire : entre surréalisme et lutte contre la mort.....	79
<i>Les visages du temps</i> dans <i>Aurora</i>	83
<i>Le Régime Diurne</i> dans <i>Aurora</i>	91
<i>Le Régime Nocturne</i> dans <i>Aurora</i>	106
Conclusion	115
Bibliographie	122

Je sais donc du dedans et de très loin ce pays sans frontières

— Madeleine Gagnon, *Antre*

Remerciements

Je tiens, d'abord et avant tout, à remercier Monsieur Jacques Cardinal, non seulement pour sa présence constante, minutieuse, structurante et encourageante tout au long de la rédaction de ce mémoire, mais, plus encore, pour tous ses cours que j'ai suivis pendant mon cursus universitaire ; cours qui ont toujours su éveiller ma curiosité et qui ont mené à ce même mémoire.

Je tiens également à remercier ma maman, Annick Forcier, qui s'est fait un devoir de relire toutes les parties de ce travail ainsi que Mélianne Legault-Laverdière pour sa connaissance précieuse de Microsoft Word.

Je remercie surtout Miguel Tremblay (# 58), pour toutes les discussions et toutes les remises en question, mais, plus que tout, pour son « parti pris » évident et combien rassurant.

Introduction

Nous avons quitté la terre, nous nous sommes embarqués ! Nous avons coupé les ponts — bien plus nous avons rompu avec la terre ! Dès lors, petit navire, prends garde ! À tes côtés s'étend l'Océan : sans doute ne hurle-t-il pas toujours et parfois s'étale-t-il comme de la soie et de l'or et comme une rêverie de la bonté. Mais des heures viennent où tu reconnaîtras qu'il est sans limite et que rien n'est plus effrayant que l'infini.

— Nietzsche, *Le Gai savoir*, III

« Dieu est mort ! Dieu demeure mort ! Et nous l'avons tué ! » (Nietzsche, 2007, p. 125). Depuis la fin du XIX^e siècle résonne l'annonce de la « décomposition divine » (Nietzsche, 2007, p. 125) proclamée par « l'insensé du *Gai savoir* » (Mattéi, 1991, p. 659). Cette déclaration prophétise l'entrée dans un monde sans soleil, sans horizon, sans objet sacré (Nietzsche, 2007, p. 125), c'est-à-dire sans repères, sans bornes, sans limites, sans « foi en l'immortalité » (Camus, 2015, p. 142), en l'éternité. Jean-François Mattéi rappelle, d'ailleurs, que l'importance philosophique du *Gai savoir* n'est pas simplement à trouver dans l'annonce devenue célèbre de la mort de Dieu, mais surtout dans celle, consécutive, d'« un même cri » (1991, p. 659), d'une modernité coïncidant avec la « chute des mortels à travers un néant infini » (1991, p. 659), sans limites ; chute de mauvais augure, lieu « effrayant » pour cesdits mortels, êtres par définition finis, limités. C'est qu'en effet, tel que le souligne Albert Camus continuant la réflexion du « plus célèbre des assassins de Dieu » (Camus, 2015, p. 148), la conséquence cruciale de la disparition divine semble résidé dans la confrontation inexorable de l'humain à sa condition mortelle, périssable, au « caractère fini et limité [de son] existence » (Camus, 2015, p. 42) ; condition allant de pair, paradoxalement, avec une expérience temporelle d'illimitation, d'indétermination, puisqu'impliquant un perpétuel

changement, une altération progressive et infaillible, une dégénérescence. Sans la promesse d'une immortalité, c'est-à-dire d'une pérennité, le « mortel » n'a plus d'illusion lui permettant d'« échapper [...] à la marche du temps » (Maubon, 1997, p. 30).

Si Camus, dans la filiation de Nietzsche, voit dans cette perte de l'illusion divine la promesse d'un réveil pour l'humanité, il n'en demeure pas moins qu'une longue tradition — partant de la philosophie et passant par l'anthropologie, la psychanalyse et la littérature — conçoit l'infini — compris non pas en tant qu'éternité immuable et reposante, mais plutôt en tant qu'*apeiron*¹, autrement dit un in-fini illimité, informe, indéterminé et indéterminable, voire immonde (en ce double sens d'envers du monde, du « cosmos », et d'abject, de répugnant) puisque toujours mouvant, chaotique — péjorativement. Suivant cet héritage, loin d'être ce vers quoi tendent les « mortels », l'infini chaotique apparaît, en effet, plutôt comme ce qu'ils fuient, ce qu'ils se doivent de bannir. Loin d'être un objectif, l'infini s'y présente comme un état premier, une réalité passive de laquelle il s'avère nécessaire de s'extraire afin d'entrer dans un « cosmos », soit un univers relevant de l'ordre, de la limite, de la fixité.

Nietzsche lui-même, qui conçoit pourtant que le « caractère général du monde est [...] de toute éternité chaos [...], au sens de l'absence d'ordre, d'articulation, de forme, de beauté [...] » (2007, p. 162), comprend tout de même l'ordre, l'arrangement du monde en « cosmos », en tant que condition nécessaire, bien qu'erronée, de l'existence humaine :

Nous nous sommes arrangé un monde dans lequel nous pouvons vivre — en admettant des corps, des lignes, des surfaces, des causes et des effets, le mouvement et le repos, la forme et le contenu : sans ces articles de foi, nul homme ne supporterait aujourd'hui de vivre ! Mais cela ne revient pas encore à les prouver. La vie n'est pas un argument ; parmi les conditions de la vie, il pourrait y avoir l'erreur (2007, p. 162).

¹ Le terme grec *apeiron* signifie précisément illimité, là où *peras* serait la limite (*a-peiron/a-peras*) (Frère, 1981, p. 19).

Même si l'auteur de la mise en garde placée en exergue considère que l'organisation du monde, son aspect ordonné, limité, stable, n'est que l'anthropomorphisme d'une réalité dont la vérité est tout autre, il n'en nie pas pour autant le caractère indispensable pour l'expérience humaine. Confronté à l'effrayant in-fini, aucun humain ne pourrait supporter de vivre. Au cours de la présente étude, il nous semblera justement pertinent d'interroger ce rapport hautement dysphorique de l'être humain envers l'infini et, corrélativement, le rôle constitutif de la limite dans l'expérience humaine. Plus précisément, nous nous proposons d'interroger l'expérience structurante de la limite mise de l'avant par deux œuvres littéraires : *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et *Aurora* de Michel Leiris.

Publiés respectivement en 1938 et 1946 (bien que rédigé en majorité dès 1927-1928), c'est-à-dire à une époque où vibrent encore les échos de la mort de Dieu², *La Nausée* et *Aurora* paraissent, en effet, mettre en récit un rapport dysphorique quant à une expérience de l'infini, au sens d'in-fini, d'illimitation, d'indétermination ; expérience dysphorique puisque liée à un véritable danger mortifère, voire à la mort elle-même. Dans le cadre de notre étude, nous aurons recours, pour ce qui est du roman sartrien, à la théorie de l'abjection telle que développée par Julia Kristeva dans son essai *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection* et, dans le cas du roman leirisien, au savoir anthropologique mis de l'avant par Gilbert Durand dans son ouvrage intitulé *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. L'application de ce cadre théorique nous permettra de comprendre le rôle clef de la limite tant sur le plan de l'imaginaire collectif que sur le plan de la constitution effective du sujet ; c'est-à-dire tant sur le plan macrocosmique que sur le plan microcosmique. Il importe également de noter que la

² La réflexion de Camus sur la prophétie nietzschéenne dont il a été question ci-haut provient effectivement de son essai *Le mythe de Sisyphe*, ouvrage qui paraît en 1942, ce qui laisse entrevoir la place encore phare de ce sujet dans l'actualité.

question de la représentation de la femme, de la féminité, sera inévitablement sondée. Cela répond de ce que celle-ci, suivant notre cadre théorique ainsi que notre corpus, se trouve inlassablement associée à l'infinité et à l'indétermination ; association qui la condamne à être conçue, elle aussi, en tant que source de danger, en tant que visage même de la mort.

La notion d'infini, en ce sens de non fini, d'illimité et donc d'indéterminable et d'indéterminé, se voit instituée par Anaximandre de Milet. Dans une pensée faisant échos aux récits poétiques, mythiques, où l'on considérerait déjà qu'« au commencement fut le chaos » (Frère, 1981, p. 23), c'est-à-dire « l'indétermination absolue » (Hésiode, 2001, p. 18-19), Anaximandre « "a dit que le principe et l'élément des êtres c'est l'infini [...]" » (Frère, 1981, p. 21). Or, non seulement soutient-il que le principe premier serait de nature infinie, mais il assigne à cet infini une valeur d'indétermination. Plus précisément, l'infini anaximandrien représente un « illimité quantitatif et [un] indéfini qualitatif » (Frère, 1981, p. 24). Ainsi, à l'origine de toutes choses qui existent, de tout être, se trouverait une certaine indistinction, une « substance » (Frère, 1981, p. 22) illimitée :

Entre le principe humide de Thalès et le principe aériforme d'Anaximène, c'est un état indistinct et immense, qui précède toute existence différenciée, comme le chaos des mythes et des poètes. « C'est que, par nature et par essence, le chaos est ce que l'on ne peut point définir ni enfermer, emprisonner dans la rigueur des mots. Car il n'est rien de déterminé » (Frère, 1981, p. 23).

Cette première définition de l'infini-indéterminé (*apeiron*) développée par Anaximandre se répercutera dans la suite de la philosophie, notamment chez les pythagoriciens qui, tout en gardant le caractère central de l'illimité, lui ajouteront toutefois une connotation négative, une valeur moindre. De fait, la table pythagoricienne des opposés affiche une appréhension du monde structurée depuis les « deux principes irréductibles de la Limite et de l'Illimité » (Mattéi, 1991, p. 662) où l'illimité, qui agit en tant que terme passif de la dyade, se trouve

associé au mouvement et au mal, là où la limite, qui « [joue] le rôle actif » (Mattéi, 1991, p. 662), est complice du repos (de la permanence, de l'immobilité) et du bien. Association entre l'illimité et le mal qu'Aristote lui-même sanctionne : « Le (mal) relève de l'infini comme les pythagoriciens le supposaient, le bien est ce qui est limité » (Frère, 1981, p. 26). La théorie platonicienne de la formation du monde et de l'être humain exposée au sein du *Timée* consolidera le visage négatif de l'illimité, du chaos.

De fait, suivant *Le Timée*, Platon semble concevoir l'in-fini comme un état premier, oui, mais un état premier dont l'action bienveillante du démiurge s'assurera de nous libérer :

Le dieu, en effet, voulant que tout fût bon et que rien ne fût mauvais, autant que cela est possible, prit toute la masse des choses visibles, qui n'était pas en repos, mais se mouvait sans règle et sans ordre, et la fit passer du désordre à l'ordre, estimant que l'ordre était préférable à tous égards (*Timée*, 29e-31b).

On retrouve donc l'idée d'un état premier caractérisé par son mouvement perpétuel et chaotique, ainsi que d'un second état d'ordre, d'organisation, de limitation ; second état qui se trouve valorisé favorablement par le démiurge lui-même, associant l'introduction de la limite à une véritable volonté divine. Plus précisément, bien que sans vouloir offrir un portrait exhaustif de la très complexe théorie platonicienne, *Le Timée* présente une conception de l'univers où celui-ci serait composé de trois éléments distincts, mais toujours en interaction : « ce qui devient » (*Timée*, 50c-e) — que l'on associe aux choses sensibles, soit ce « qui est perceptible par les sens, qui est engendr[é], qui est toujours en mouvement » (*Timée*, 51e-52c) —, « ce à la ressemblance de quoi naît ce qui devient » (*Timée*, 50c-e) — que l'on associe aux formes intelligibles, c'est-à-dire à ce « qui reste [le] même, qui est inengendr[é] et indestructible, qui ne reçoit pas en [lui]-même autre chose venant d'ailleurs » (*Timée*, 51e-52c), qui est donc, non pas altérable, mais toujours identique à soi-même, permanent — ainsi

que « ce en quoi devient ce qui devient » (*Timée, 50c-e*) — c'est-à-dire *Khôra* : réceptacle à la fois « immuable » (Brisson, 2003, p. 9) et « totalement indétermin[é] » (Brisson, 2003, p. 11) où les choses sensibles sont formées, tracées, sous « l'empreinte » (Brisson, 2003, p. 9) des formes intelligibles —. La conception platonicienne du monde comprend donc, encore une fois, l'idée d'une « matière première » (*Timée, 50e-51a*) indéterminée, illimitée, informe, de laquelle émerge tout ce qui est, et ce, sous l'action des formes intelligibles qui découpent dans *Khôra* une forme, une empreinte à leur image.

Plus près de la vision nietzschéenne, les théories psychanalytiques et anthropologiques ne conçoivent plus la limite, l'ordre, en tant qu'impératif divin, mais semblent continuer de soutenir le privilège accordé à la limite dans la dyade limité-illimité, constatant toujours, d'ailleurs, le caractère redouté adjoint à l'illimité. Cette position se retrouve, par exemple, dans l'étude de Françoise P. - Lévy et Marion Segaud, *L'anthropologie de l'espace*. Cet ouvrage se penchant sur l'organisation spatiale des sociétés humaines, véritable « miroir » (P.-Lévy et Segaud, 1983, p. 29) de l'identité de ces dites sociétés, constate le rôle central de la délimitation, justement, dans cette expérience de la spatialité et de leur identité donc : « [...] dans la mesure [...] où toute organisation spatiale requiert la discontinuité, requiert l'usage et le jeu de limites, on propose de considérer la délimitation comme un élément fondamental dans la constitution et la représentation des systèmes spatiaux des sociétés » (P.-Lévy et Segaud, 1983, p. 35). En outre, l'étude rappelle que la répartition de l'espace en un espace, « d'habitat, de sécurité, d'ordre d'une part, et "l'autre" espace, chaotique, dangereux, non humanisé serait ou serait tenu pour la première manifestation spatiale des groupes considérés comme humains » (P.-Lévy et Segaud, 1983, p. 37). La première marque physique de l'être humain relève de la limitation, de la mise en ordre et, plus justement, de la répartition entre un

espace chaotique, illimité, conçu comme dangereux ainsi qu'un espace ordonné, lieu de la sécurité.

De même, penchées sur la psyché, sur l'expérience intérieure du sujet, les théories psychanalytiques n'ont eu de cesse de questionner la nécessité de la limite (ou, pour emprunter le vocabulaire de la psychanalyse, de l'interdit, de l'application de la Loi, de la castration) afin de sortir d'un état premier de fusion, de totalité indéterminée (avec la mère notamment), de satisfaction continue, et, conséquemment, d'advenir à titre de sujet. Outre les pensées de Freud et Lacan (auxquelles nous reviendrons inévitablement plus loin), les études que sont *L'image inconsciente du corps* de Françoise Dolto ainsi que *L'ombilic et la voix* de Denis Vasse s'avèrent fort éclairantes sur l'importance de la dyade limité-illimité dans le questionnement psychanalytique. S'appuyant sur l'expérience toute physique de la coupure ombilicale — coupure marquant la séparation physique de l'infans et de la mère — Vasse expose la portée d'un geste similaire au sein de la psyché pour la constitution du sujet, autrement dit, pour son entrée dans l'ordre symbolique :

Le bourgeon cicatriciel dans le cratère du nombril témoigne, au centre du corps, de la rupture définitive d'avec un autre corps. Fermé à l'invasion comme à la perte de substance organique au moment où il se décorpore et se détache du ventre maternel, le petit d'homme se trouve assigné à résidence dans ce corps-là [...], la suture de la peau comme celle de l'inconscient (le refoulement originaire) noue l'homme en un corps [...], le corps clos devient lieu d'un sujet signifiant pour un autre sujet [...]. La cicatrice ombilicale de l'inconscient, première castration référée au désir de l'Autre, est fondatrice de l'ordre symbolique (1974, p. 74).

À l'instar de la coupure ombilicale qui clôt le corps de l'infans, la castration clôt l'infans à l'échelle de l'inconscient et lui permet d'obtenir le statut de sujet, d'être distinct. La psychanalyse a, de plus, cela d'intéressant qu'elle souligne la relation inéluctablement

conflictuelle entretenue envers ce processus. C'est, qu'en effet, le processus de castration, de limitation, en est un allant de pair avec une frustration des désirs :

Si l'on part de l'idée (que nous préciserons davantage par la suite) que la castration est l'interdit radical opposé à la satisfaction recherchée et auparavant connue, il en résulte que l'image du corps se structure grâce aux émois douloureux articulés au désir érotique, désir interdit après que la jouissance et le plaisir en ont été connus et répétitivement goûtés. Le chemin est un jour définitivement coupé dans la poursuite d'un « de plus en plus » du plaisir que procure la satisfaction directe et immédiate connue dans le corps à corps avec la mère et l'apaisement du besoin substantiel (1984, p. 71).

L'avancement de l'infans vers le statut de sujet en est donc un structuré par le sentiment d'insatisfaction, de frustration, voire de douleur. Or, Dolto et Vasse s'entendent tous deux pour rappeler que cette expérience n'est pas uniquement souffrante, elle est plutôt ambivalente puisque se situant entre une répression et une promotion, entre le déplaisir de la frustration des désirs et le plaisir de la libération, de l'autonomisation. Vasse affirme explicitement que les « concepts de limite, de castration et de loi [...] ne sont pas réductibles à la notion de "répression" » (1974, p. 95). Et Dolto de dire ceci : « La Loi dont il s'agit n'est pas seulement répressive. Il s'agit d'une Loi qui, si même elle paraît momentanément répressive pour l'agir, est en fait une Loi promotionnante du sujet pour son agir dans la communauté des humains » (1984, p. 79). À la fois répressive et libératrice, l'application de la limite, la castration — processus « toujours à recommencer » (Dolto, 1984, p. 79) —, se révèle, pour la psychanalyse, surtout nécessaire, car, sans elle, la « mort » guette le sujet qui, s'il est séparé mais non clos, risque la dissolution :

Demeuré ouvert au niveau du réel et/ou au niveau de l'imaginaire, hors de ce passage à l'ordre symbolique, le trou de la vie, l'ombilic béant, laisse échapper le principe même de la vie, le sang. Le trou par où advient la vie devient équivalent le trou de la mort. Par cette béance inerte et centrale dans le corps comme dans l'inconscient [...] l'homme [...] se vide, voué à une hémorragie qu'aucune barrière ne vient arrêter [...],

s'évanouit dans l'indéfini [...]. La prise en compte de l'interdit introduit, au contraire, dans le monde des représentations, la négation, voire la négativité et la coupure nécessaire à la logique du sujet. Là où manque l'inter-dit, *manque le manque*, la refente qui organise le sujet et le monde (Vasse, 1974, pp. 39-40 & 116).

Un être séparé physiquement, mais non « castré », limité, devient être-ouvert, c'est-à-dire en constante « liquéfaction » (Vasse, 1974, p. 94), en constant glissement dans l'indéfini, l'indistinction ; non contenu dans un tout fermé, il se dévide à l'extérieur, se dissout. De l'autre côté de la limite se trouverait donc, ici aussi, une indistinction redoutable, mortifère.

Le cadre théorique évoqué plus haut et qui structurera nos analyses s'inscrit dans cette lignée de pensée. L'examen, notamment, de l'imaginaire naturel (animal, végétal et aquatique) foisonnant dans les descriptions des Nausées de Roquentin, protagoniste du roman éponyme, nous permettra de comprendre ces expériences émétiques et terrifiantes en tant qu'expérience de ce que Kristeva nomme l'abjection, soit un sentiment de répulsion, de dégoût violent face à l'abject qu'est l'indistinction, en ce que cela menace le sujet qui risque constamment de s'y dissoudre, d'y disparaître. Réaction qui, par contre, plus que de simplement dénoter le rapport dysphorique quant à l'indéterminé, sert surtout à protéger le sujet : « Il [l'abject] ressource le moi aux limites abominables dont pour être, le moi s'est détaché — il le ressource au non-moi, à la pulsion, à la mort. L'abjection est une résurrection qui passe par la mort [...]. Le sentiment d'abjection est à la fois juge et complice de l'abject » (1980, p. 22). C'est qu'en effet, selon la psychanalyste, l'abjection, bien plus qu'un simple dégoût, se révèle une étape cruciale dans la constitution du sujet ; un effort, à la fois premier et continu, du sujet pour sortir d'un état premier d'indistinction — état premier qu'elle qualifie d'ailleurs, comme nous le verrons, de *chora* sémiotique en référence à la notion platonicienne — « aussi sécurisant qu'étouffant » (Kristeva, 1980, p. 20). L'ouvrage de Durand, *Les structures anthropologiques*

de l'imaginaire, nous mène, lui aussi, dans les parages de la dyade limité-illimité. Dans la généalogie des théories de l'imaginaire de Gaston Bachelard (*La psychanalyse du feu, L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière, L'air et les songes*) auxquelles il se réfère fréquemment, Durand expose dans son étude un vaste système voulant rendre compte du fonctionnement de l'imaginaire, « c'est-à-dire l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'homo sapiens » (Durand, 1992, p. XXII). Or, plus que de simplement offrir un atlas des différentes images et de leurs significations, Durand cherche à rendre compte de la « la motivation générale » (Durand, 1992, p. 60) de la fonction imaginative elle-même. Son hypothèse quant au rôle que joue l'imaginaire dans l'économie de la pensée humaine est la suivante : l'imaginaire se trouve être le chef de file de la lutte de l'humain contre sa condition mortelle, contre la mort et son incarnation qu'est la temporalité. Durand conçoit l'imaginaire comme une tentative originaire de l'humain de représenter, d'ordonner le chaos funeste associé à la mort et à la temporalité. Plus précisément, la fonction imaginative agirait en trois étapes distinctes : elle représente, met en image, le temps et la mortalité chaotique dans leurs visages néfastes ; elle refuse le pouvoir de la mort en invoquant un arsenal d'images antithétiques, antagonistes à celles du temps et de la mort et ; elle incorpore la mort et la temporalité à un imaginaire où celles-ci perdent leurs visages néfastes, mais, par le biais d'un processus d'« euphémisation » (Durand, 1992, p. 133), deviennent connotées de façon méliorative. Ces trois grandes réactions sont ce que Durand nomme respectivement : *les visages du temps*, le *Régime Diurne* de l'imaginaire ainsi que le *Régime Nocturne* de l'imaginaire. Tel que l'examinera la présente analyse, la correspondance entre les images décrites par Durand et celles que l'on retrouve dans le récit de Leiris est

marquée, ce qui se montre d'autant plus intéressant que l'auteur du « roman » affirme lui-même vouloir lutter, par ce « roman », contre sa condition humaine (Leiris, 1973, p. 8).

Par le choix d'aborder *Aurora* à l'aide des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, nous cherchons également à nous distancier de la bibliographie critique entourant le corpus leirisien. En effet, le recours à cet ouvrage — « répertoire des " grandes images " qui éclairent l'imaginaire humain » (Durand, 1992, p. VIII) — nous permettra de nous concentrer, et par le fait même de lui rendre sa juste valeur, sur l'imaginaire débridé déployé dans ce « roman » plutôt que sur la présence de biographèmes et leurs significations. Vincent Aurora, dans son étude parue en 2000, *Michel Leiris' Failles, immobile in mobili*, constate effectivement la prédominance des lectures à tendance psychanalytique de l'œuvre leirisienne (pensons, à l'instar d'Aurora, aux analyses de Philippe Lejeune), c'est-à-dire non pas seulement invoquant les théories de la psychanalyse, mais cherchant véritablement à décortiquer la psyché de l'auteur lui-même. Or, cette approche et sa prépondérance imposent une hiérarchisation dans l'espace critique où les œuvres autobiographiques de Leiris prennent le pas sur ses œuvres dites poétiques et où même ces œuvres dites poétiques sont étudiées pour leur résonance avec la « vie réelle » de l'auteur :

The poetic works of Michel Leiris have gone largely unnoticed by criticism, and this, I believe, for one main reason, the temptation offered by his autobiographies, the four volume *La Règle du Jeu* and especially *L'Age d'homme* [...]. *L'Age d'homme* was itself too rooted in Freudian analysis not to attract Freudian interest [...]. This interest in the biographies has had an unfortunate side effect : since Freudian critics sought to identify the workings of an author's troubled mind, unconscious or otherwise, as revealed in his literary creations, the value of poetry as a distinct form of communication was immediately lessened. For if in the Freudian point of view, poetry and autobiographies are both to be treated as equivalent documents of the same psyche, one need not to bother with Leiris poetry, when there exists a « clearer », less enigmatic version of the same facts in prose (Aurora, 2000, p. 1).

La décision d'analyser *Aurora*, « roman » négligé par la critique³ et que plusieurs considèrent comme tout autant, voire plus proche de la poésie que de la prose romanesque (De Sermet, 1997, p. 187), par le biais d'une étude de l'essai d'images qui s'y développe, s'inscrit donc dans une optique similaire à celle d'*Aurora* cherchant à redonner sa juste place à l'aspect littéraire de l'œuvre leirisienne. Qui plus est, l'étude conjointe du travail fictionnel de Sartre et de Leiris se révèle une entreprise plutôt inédite. De fait, l'espace critique abordant les deux écrivains est plutôt axé sur la part autobiographique (*A life in words : a study of the autobiographies of Brice Parain, André Gorz, Jean-Paul Sartre and Michel Leiris ; A structural study of autobiography : Proust, Leiris, Sartre, Levi-Strauss*) ainsi que politique de leur corpus (*Les dépossédés : Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre ; The pursuit of political engagement in French and African francophone literature, 1920 to 1980 ; Le texte anti-colonial : Une coupe trisynchrone*). L'amitié essentiellement politique, « engagée » — plutôt que littéraire — de Sartre et Leiris⁴ trouve écho dans l'espace de recherche qui leur est

³ Dans son étude publiée en 2005, Charles Palermo affirme effectivement ceci : « *Aurora* has received scant attention in the fast-growing body of secondary literature on Leiris » (2005, p. 828). Cela se révèle d'autant plus vrai lorsque l'on s'attarde à la plus récente étude consacrée à l'œuvre de Leiris : *Leiris unlimited*. Ce recueil d'analyses datant de 2017 ne comprend, en ses 328 pages, qu'une seule mention du « roman » de Leiris ; référence, d'ailleurs, tout à fait anecdotique. Qui plus est, à l'instar de ce qui a été mentionné plus haut, il paraît possible de soutenir que les œuvres abordant *Aurora* le font dans une optique de propédeutique aux œuvres autobiographiques, ou comme simple faire-valoir dans une étude s'attardant d'abord et avant tout aux textes postérieurs du même auteur. Plusieurs des études entourant, ou, du moins, citant ce « roman » se situent effectivement autour de la question autobiographique. C'est le cas par exemple des études de Blanchot (*Regard d'outre-tombe*, 1949), Edouard Glissant (*The Repli and the Dépli*, 1992). Dans son étude, Glissant justifie d'ailleurs ainsi son choix de s'intéresser à *Aurora* : « I have cited *Aurora*, and only this book, in order to emphasize that the almost obsessive enterprise of Leiris was, from the beginning of his itinerary, in him and wholly his » (Glissant, 1992, p. 27). Ainsi, le choix d'*Aurora* comme sujet d'analyse ne sert qu'à montrer *a posteriori* la continuité des thèmes que l'on retrouve dans les œuvres postérieures de l'auteur. Il n'est d'ailleurs pas étonnant, sous cet angle, de constater que le passage le plus souvent repris de l'œuvre « fictive » de Leiris est celui du récit de Damoclès Siriel, souverain décidant de rédiger son autobiographie avant de mourir.

⁴ L'étude de Catherine Maubon *Leiris, Bataille et Sartre* offre un portrait révélateur de l'amitié toute politique unissant Sartre et Leiris à l'opposé, par exemple, de l'affinité poétique liant Bataille et Leiris. De même, les commentaires de Leiris lui-même dans son *Journal* s'avèrent révélateurs. En effet, il y relate leur fréquentation assidue lors de l'Occupation ainsi que leur participation « à la formation militaire du Comité du Théâtre du Front

consacré. Pourtant, Leiris lui-même affirme, dans son *Journal*, avoir lu *La Nausée* et y reconnaître des affinités avec ses écrits (1992, p. 370) : des ponts sont donc bel et bien possibles entre la fiction sartrienne et l'œuvre de Leiris.

National » (Leiris, 1992, p. 393) tout en soulignant qu'un « abîme [le] sépare de Sartre [...] quant à la poésie » (Leiris, 1992, p. 423), n'étant jamais « *totale*ment satisfait » (Leiris, 1992, p. 385) par ses œuvres.

L'expérience de la limite dans *La Nausée* de Sartre : une expérience d'abjection

Je pensai m'évanouir un jour, dans le train de Limoges, en feuilletant l'almanach Hachette : j'étais tombé sur une gravure à faire dresser les cheveux : un quai sous la lune, une longue pince rugueuse sortait de l'eau, accrochait un ivrogne, l'entraînait au fond du bassin. L'image illustrait un texte que je lus avidement et qui se terminait — ou presque — par ces mots : « Était-ce une hallucination d'alcoolique ? L'Enfer s'était-il entrouvert ? » J'eus peur de l'eau, peur des crabes et des arbres. Peur des livres surtout : je maudis les bourreaux qui peuplaient leurs récits de ces figures atroces. Pourtant je les imitai.

— Sartre, *Les Mots*

Première fiction romanesque de Sartre, *La Nausée* trouve sa source, selon maints critiques, à même l'histoire personnelle de son auteur. En effet, comme le souligne, entre autres, Jacques Deguy, « de nombreux "biographèmes" parcourent *La Nausée* » (Deguy, 1993, p. 17). On peut penser, par exemple, à la ville de Bouville, siège de l'aventure de Roquentin, qui serait une transposition romanesque de la ville du Havre, ville où réside Sartre de 1931 à 1936 à titre d'enseignant au Lycée du Havre ainsi que d'« intellectuel, occupé à des recherches historiques » (Deguy, 1993, p. 18). La relation d'Anny et Roquentin, seule relation paraissant véritablement significative pour le protagoniste de *La Nausée* rappellerait, pour sa part, la relation entre Sartre et Simone Jollivet, « première femme qui avait compté pour lui » (Deguy, 1993, p. 18). La publication, en 1964, de l'autobiographie de Sartre, *Les Mots*, accentue d'ailleurs l'idée d'une résonance entre l'histoire personnelle de l'auteur et son célèbre roman. Un nombre impressionnant de liens entre *La Nausée* et *Les Mots* peuvent effectivement être

faits et permettent, conséquemment, d'inscrire certains éléments clefs du roman dans la biographie de son auteur.

Dans l'extrait cité ci-haut, tiré de son autobiographie, Sartre rappelle lui-même le moment phare pour son écriture qu'est la rencontre, dans l'almanach Hachette, d'une gravure mettant en scène la disparition, l'immersion, la noyade d'un ivrogne qu'une pince de crabe « entraîne au fond [d'un] bassin ». Loin d'être paralysante, la rencontre avec la gravure effrayante au point de provoquer une phobie de différents représentants de la nature (eau, arbres, crabes) stimule l'écriture sartrienne. Sartre se compare effectivement avec ce qu'il nomme les « bourreaux », c'est-à-dire ceux qui composent des récits où foisonnent ces images dysphoriques, ces « figures atroces ». *La Nausée* apparaît, justement, être un de ces récits. Catharine Savage Brosman, dans son étude « Sartre's Nature : animal images in *La Nausée* » dénote statistiquement l'omniprésence des figures animales dans le roman, évaluant à 77 le nombre de métaphores et comparaisons animales présentes dans le récit et à 43 le nombre de références non comparatives à des animaux (1977, p. 107). Similairement, James O'Rourke, analysant strictement *Le thème de l'eau dans La Nausée de Jean-Paul Sartre*, recherche portant explicitement ce titre, souligne « [qu'] il y a un total de 440 évocations du thème d'eau dans les 212 pages de *La Nausée* » (1985, p. 7). Plus que cela, ces deux analyses rappellent que ces thèmes, dans la première fiction sartrienne, sont tous deux connotés négativement (Savage Brosman, 1977, p. 108), (O'Rourke, 1985, p. 15), en respect donc de ce que soutient Sartre lui-même dans l'extrait autobiographique cité ci-haut.

Or, bien plus que cette présence naturelle statique/statistique, il semble plausible de soutenir, par une analyse du roman de Sartre, que ce qui est véritablement dysphorique dans la

citation ci-haute, et qui est le véritable moteur de l'écriture sartrienne, se trouve plutôt être l'acte d'engloutissement, d'avalement, d'immersion attribué aux représentants de la nature. La gravure susmentionnée ne met pas en scène une simple nature morte, mais une nature active qui, tout ensemble (eau, crabe et arbre), entraîne l'ivrogne au fond du bassin, le fait disparaître en le recouvrant d'eau : en le noyant donc. La nature agit, ici, comme force assimilatrice, c'est-à-dire une force qui « incorpore à sa propre substance une substance étrangère qui par la même est réduite à néant [et, par le fait même, la rend] identique à soi » (Assimiler, 2012). L'ivrogne, sous l'eau, disparaît, ne fait plus qu'un avec l'eau qui l'entoure, est incorporé à la substance eau ; ses traits, sa « substance » s'effacent sous ceux de l'eau qui le recouvre, le voile, le cache, et ce, au point d'en mourir. Nous soutiendrons précisément, ici, que ce qui est au cœur de *La Nausée* ainsi que de l'expérience nauséuse de Roquentin s'avère une expérience de l'illimité, de la confusion, de l'indétermination, entraînant possiblement la mort du sujet, autrement dit, sa disparition. Plus exactement, il sera question de comprendre l'expérience de Roquentin comme une expérience s'assimilant à celle du visqueux telle que mise de l'avant dans *L'Être et le Néant*. La relation à la viscosité, dans les termes sartriens, se comprend en tant qu'expérience dysphorique puisque révélant la peur fondamentale du sujet — c'est-à-dire d'un En-soi-pour-soi où domine le pour-soi —, d'être avalé, englouti par l'en-soi, être de la plénitude, de l'indistinction, de la contingence absolue. En outre, l'expérience dysphorique de Roquentin ainsi que celle du visqueux peuvent toutes deux être assimilées à celle que Kristeva qualifie d'abjection. Dans son essai *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Kristeva donne effectivement à cette notion la définition d'un sentiment de répulsion, de dégoût violent de la part du sujet face à ce qui relève de l'indistinction, de l'illimité, et ce, car il y risque la dissolution. C'est donc par le biais de la théorie de l'abjection

et de la théorie du visqueux qu'il nous apparaîtra possible de trouver la clef des Nausées de Roquentin.

Pour ce faire, il apparaîtra pertinent, d'abord et avant tout, d'asseoir le cadre théorique tout juste mentionné. Il s'agira donc, dans un premier temps, d'aborder la théorie de l'abjection selon Kristeva, puis d'intégrer la théorie sartrienne du visqueux dans cette réflexion sur le dégoût de l'illimité. Dans un second temps, le roman de Sartre sera analysé afin de mettre en lumière l'étroit lien existant entre les Nausées de Roquentin et le sentiment de répulsion dû à l'abject ainsi qu'au visqueux. Dans cette analyse, les figures de la nature déjà évoquées seront bel et bien perçues, d'ailleurs, comme représentantes, voire agentes de la dissolution, de l'envahissement, de l'avalement du sujet vers un ordre de l'indéterminé.

La théorie de l'abjection selon Kristeva

Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection, conceptualise le rôle crucial que joue la notion d'abjection dans le processus de constitution du sujet, d'avènement à la subjectivité tant individuelle que sociale. Or, avant de s'intéresser à la notion centrale de cet essai, il apparaît important de se pencher sur la compréhension du sujet chez Kristeva, sa pensée sur l'abjection y étant intrinsèquement liée. En filiation avec la psychanalyse freudienne et lacanienne, le sujet mis de l'avant par Kristeva en est un qui se constitue, se forme, au cours d'un difficile processus, d'une « lutte [menée] tout au long de son histoire personnelle pour se séparer c'est-à-dire devenir sujet parlant et/ou sujet de la Loi » (Kristeva, 1980, p. 113) :

Powers of Horror takes the reader back to the brink of how subjectivity is constituted in the first place, that is, to how a person comes to see him- or herself as a separate being with his or her own borders between self and other. Beings do not spring forth

into the world as discrete separate subjects. According to Kristeva, our first experience is a realm of plenitude, of oneness with our environment, and of semiotic *chora* (McAfee, 2004, p. 45).

Devenir un sujet, advenir à la subjectivité équivaut, dans une telle vision, à parvenir à se concevoir comme être séparé, distinct, particulier et, en ce sens, différent d'autrui. Or, ce sujet, cet être séparé, ne survient pas spontanément ; il doit se constituer, fonder les distinctions, les différences, bref, les limites ou bordures qui lui permettent d'être un sujet au sens fort du terme. Plus précisément, l'avènement à la subjectivité se conçoit, ici, comme « la transition entre un état d'indifférenciation et un état de discrétion » (Kristeva, 1980, p. 43). Effectivement, et tel que le rappelle la citation ci-haute, l'expérience du monde en est d'abord une d'indifférenciation, de fusion unitaire, qu'il faut dépasser, briser, rejeter, afin de se constituer véritablement comme sujet, c'est-à-dire, encore une fois, de devenir un être de la limite, de la restriction, de la différenciation. En résumé donc, afin de s'individualiser, le sujet doit sortir d'un rapport unitaire au monde et à autrui, et, à cette fin, se doit de se limiter au sens de se définir, de se distinguer de ce qui est autre : le refuser, le rejeter. Ce processus a cours, selon Kristeva, tant sur le plan social que personnel.

De fait, ces deux plans sont considérés similaires et sans relation de primauté l'un sur l'autre puisqu'« obéissant, l'un et l'autre à une même logique » (Kristeva, 1980, p. 83). Le premier plan, le social, se comprend au sein de *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection* suivant une optique freudienne, vision de l'avènement de la société impliquant un passage, dont l'élément constitutif est le « meurtre du père » (Freud, 2002a, p. 59), de l'indifférencié au différencié. La culture, la civilisation, « ensemble social [...] se différenc[iant] [...] d'une agglomération provisoire d'individus [puisque] constitu[ant] en somme un système de classification ou une structure » (Kristeva, 1980, p. 80), se fonde dans l'optique de séparation

de notre vie (humaine) « de celle de nos ancêtres animaux » (Freud, 2010, p. 80) ainsi que dans celle de « protection des hommes contre la nature et [d]e règlement des relations des hommes entre eux » (Freud, 2010, p. 80). Et, suivant ce qui vient d'être énoncé, c'est l'acte de meurtre du père qui permet l'établissement d'une telle structure de classification, de relations entre humains ainsi que de différenciation humains-animaux, là où régnait auparavant un rapport au monde et à autrui illimité, entier, total :

Rappelons ici le fameux passage sur le meurtre du père : en un temps primitif impossible à saisir, les hommes vécurent dans de petites hordes, chacune soumise au pouvoir despotique d'un mâle qui s'appropriait les femelles. Un jour, les fils de la tribu, en rébellion contre le père, mirent fin au règne de la horde sauvage. Dans un acte de violence collective, ils le tuèrent et mangèrent son cadavre. Cependant, après le meurtre, ils éprouvèrent du repentir, renièrent leur forfait, puis inventèrent un nouvel ordre social en instaurant simultanément l'exogamie (ou renoncement à la possession des femmes du clan du totem) et le totémisme, fondé sur l'interdit du meurtre du substitut du père (le totem) (Roudinesco, 2000, p. 117).

Le père assassiné entretenait un rapport de pleine possession d'autrui (les femmes) et détenait un pouvoir totalitaire, illimité. Par le meurtre de ce père, les fils instaurent, au contraire, une civilisation, en ce sens de réglementation, de structuration des relations interpersonnelles. Plus précisément, ils instaurent un ordre du partage, de la non-possession totale, de la restriction donc : « Par la victoire sur le père, les fils avaient fait l'expérience qu'une association peut être plus forte qu'un individu : la culture totémique repose sur les restrictions qu'ils durent s'imposer mutuellement pour maintenir ce nouvel état » (Freud, 2010, p. 96). Suivant la théorie freudienne que Kristeva rapporte, le sujet social, en est donc véritablement un de restrictions et de limites. Il est le sujet qui accepte de se limiter, de sortir de l'illimité afin de vivre, survivre plus aisément. Le passage de l'indifférencié au différencié structure la vie et assure la survie du sujet sur le plan social.

Similairement, le second plan, le plan personnel, se comprend comme passage de l'indifférencié au différencié avec, pour moment décisif, non pas le meurtre du père, mais l'apprentissage du langage :

Si le meurtre du père est cet évènement historique qui constitue le code social comme tel, c'est-à-dire l'échange symbolique et l'échange des femmes, son équivalent sur le plan de l'histoire subjective de chaque individu est donc l'apparition du langage, qui coupe avec la perméabilité sinon le chaos antérieur et instaure la nomination comme échange de signe linguistique (Kristeva, 1980, p. 76).

Meurtre du père et apprentissage du langage sont bel et bien mis sur un pied d'égalité, ici, en ce que tous deux jouent un rôle crucial dans le développement du sujet, et ce, puisque « le langage comme la culture établit une séparation » (Kristeva, 1980, p. 87). En effet, le langage, en tant que fonction symbolique, se trouve être une fonction référentielle et donc « un dispositif de discrimination, de différence » (Kristeva, 1980, p. 84). Ce dispositif entraîne, d'ailleurs, la distinction fondamentale, la « barre constituante [pour le sujet, c'est-à-dire la barre] sujet/objet » (Kristeva, 1980, p. 58) :

At first the child is immersed in this semiotic *chora*. It expresses itself in baby talk of coos and babbles. It uses sounds and gestures to express itself and to discharge energy. It does not yet grasp that an utterance can express something- or that there is any salient difference between various things and itself. Yet, as this awareness occurs and deepens, everything changes. The child begins to realize that language can be used to point out objects and events. At the same time, the child begins to realize its own difference from its surroundings. It becomes aware of the difference between self (subject) and other (object). It comprehends that language can point to things outside itself, that it is potentially referential (McAfee, 2004, p. 20).

C'est bien la compréhension de la fonction référentielle, symbolique, du langage qui permet au sujet d'appréhender la distinction qui lui est fondamentale puisque la « constitution du sujet [...] n'est qu'une lente et pénible production de la relation à un objet » (Kristeva, 1980, p. 59). Plus encore, la citation ci-haute rappelle qu'à l'instar de ce qui se produit à l'échelle sociale, — passage d'un ordre de l'illimité, de la totalité, à un ordre de la répartition, de la distinction

—, l'avènement du langage, l'avènement d'un ordre de la distinction, sort le sujet (voire « refoule » [Kristeva, 1980, p. 21]) d'un état premier de plénitude qu'est la *chora* sémiotique. Le langage apparaît, dès lors, comme l'autre de la plénitude. Cela semble, d'ailleurs, d'autant plus vrai que Kristeva voit le manque comme source du langage, « du signe, du sujet et de l'objet » (1980, p. 49). Manque de quoi, manque de la mère. De fait, la *chora* sémiotique se voit associée, dans une optique psychanalytique, à un état premier où la relation à la mère, au corps de la mère, est centrale, voire totale :

With the term *chora* Kristeva describes how an infant psychic environment is oriented to its mother body : "Plato's *Timaeus* speaks of a chora, receptable, unnamable, improbable, hybrid, anterior to naming, to the One, to the father, and consequently, maternally connoted to such an extent that it merits 'not even a syllable'". [...]. Kristeva often uses the term chora in conjunction with the term semiotic : her phrase "the semiotic chora" ; reminds the reader that the chora is the space in which the meaning that is produced is semiotic: the echolalis, glossolalias, rhythms, and intonations of an infant who does not yet know how to use language to refer to objects [...]. (McAfee, 2004, p. 19).

La *chora* sémiotique, en référence à la notion platonicienne, est donc le lieu où la relation à la mère est tellement importante que le langage n'est même pas nécessaire. En d'autres termes, le langage apparaît lors de la perte de ce rapport premier et total à la mère : « We learn language and its accompanying arts as a kind of compensation for what we must all lose : being embraced by our mother's body » (McAfee, 2004, p. 35). Or, si le langage se définit comme une compensation, donc comme une version amoindrie du lien maternel physique, il se trouve également être source « [d']autonomie » (Kristeva, 1980, p. 20), de séparation, d'individuation donc. En somme, le sujet au cœur de la théorie de Kristeva advient, en ce qu'il est un processus, par la sortie d'un état premier d'indifférenciation, de plénitude, et par l'entrée dans un ordre relevant plutôt de la limite, de la restriction, voire du manque. Le sujet se constitue donc par une perte qui, seule, lui permet de vivre, survivre. À cette lutte dont les deux

moments clefs (apprentissage du langage et meurtre du père) avaient déjà été développés par la psychanalyse avant Kristeva, la théoricienne de *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection* ajoute une nouvelle notion, une nouvelle étape : l'abjection.

En effet, Kristeva se penche sur la réaction physique violente, le haut-le-cœur, le dégoût, bref, le sentiment d'abjection qui agit parfois le sujet. Les exemples à la fois banals, quasi universels et significatifs qu'elle aborde sont, entre autres, ceux de la répulsion provoquée par un cadavre et/ou le « dégoût alimentaire [qui] est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection » (Kristeva, 1980, p. 10). Dans ces deux cas, c'est l'indistinction, l'entre-deux, l'indéterminé, qui se voit défini comme source du malaise. Kristeva trouve effectivement la source du sentiment d'abjection dans la peur inhérente au sujet de l'illimité, de l'indistinct, de « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (1980, p. 12). L'exemple du cadavre déjà mentionné expose très bien cette idée. Le cadavre, s'il est source de dégoût, l'est non pas en ce qu'il représente la mort, soit l'autre de la vie, mais en ce qu'il représente la mort qui a envahi l'espace, la zone délimitée du vivant. Ce qui rend le cadavre répugnant, abject donc, c'est « l'envahissement » (Kristeva, 1980, p. 11), « l'infest[ation] » (Kristeva, 1980, p. 11) d'une zone délimitée et donc, « l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites » (Kristeva, 1980, p. 11) qu'il entraîne. C'est en tant qu'entre-deux ignoble que le cadavre provoque un sentiment d'abjection. Dans le cadre d'une pensée du sujet où ce dernier se constitue par la sortie d'un monde indistinct, où seule la perte d'un état premier de plénitude permet d'atteindre le statut de sujet, il n'est pas surprenant, en effet, que ce qui relève, ou plutôt rappelle cette indétermination première, soit source d'abjection, de répulsion, de haut-le-cœur. L'abject, en tant que représentation de l'indétermination, nous

« confronte » (Kristeva, 1980, p. 20) à cette expérience pré-limitée, où la limite dans tout ce qu'elle a de structurante pour le sujet individuel et social n'a pas encore de prise, c'est-à-dire au stade de la relation pré-objectale, où n'a pas encore lieu le langage, mais plutôt où « se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable » (Kristeva, 1980, p. 17), ainsi qu'« à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de *l'animal* » (Kristeva, 1980, p. 20).

En outre, cette réaction nauséuse, de crispation physique, de répulsion souffrante (Kristeva, 1980, p. 10), ne s'arrête pas à exprimer un dégoût, mais sert également et surtout à protéger le sujet, à le garder loin de la réalité de laquelle il est sorti : « À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous » (Kristeva, 1980, p. 10). Cela répond de ce que ce qui est abject, soit l'indéterminé, est à la fois source de répulsion et de fascination (Kristeva, 1980, p. 10), de désir. De fait, comme il a été souligné plus haut, l'avènement à la subjectivité, si elle est émancipatrice, est également source d'une perte, d'un « manque fondateur » (Kristeva, 1980, p. 13) que toujours le sujet désir comblé. Le rapport fusionnel, totalitaire, à la mère par exemple, apparaît « aussi sécurisant qu'étouffant » (Kristeva, 1980, p. 20). La confrontation à l'abject, provoquant le sentiment d'abjection, peut donc intervenir en guise de provocation, de guérison d'une tentation de replonger dans ces états premiers : pré-objectal, pré-langagier, pré-social. Dans les termes de Kristeva elle-même, « l'abject [...] ressource le moi aux limites abominables dont pour être, le moi s'est détaché — il le ressource au non-moi [...], à la mort. L'abjection est une résurrection qui passe par la mort [...]. Le sentiment d'abjection est à la fois juge et complice de l'abject » (1980, p. 22).

Il importe également de noter que Kristeva ne considère pas le sentiment d'abjection comme un sentiment qui surgit spontanément au cœur d'un sujet formé, séparé, distingué. Tout au contraire, l'abjection, le fait d'ab-jecter, c'est-à-dire « jeté à part » et donc rejeter, distinguer, se conçoit comme une étape en soi du processus de constitution du sujet. Cette étape a cours avant même les deux moments significatifs que sont l'apprentissage du langage et le meurtre du père :

Nous ne sommes plus dans l'orbe de l'inconscient, mais à cette limite du refoulement originaire qui a trouvé néanmoins une marque intrinsèquement corporelle et déjà signifiante, symptôme et signe : la répugnance, l'écoeurement, l'abjection [...]. Mais qu'est-ce que le refoulement originaire ? Disons : la capacité de l'être parlant, toujours habité par l'Autre, de diviser, rejeter, répéter. Sans qu'une division, une séparation, un sujet/objet soient constitués (pas encore, ou plus déjà) (Kristeva, 1980, pp. 18 & 20).

L'abjection se conçoit donc en tant que réaction physique — purement physique, en effet, puisque survenant avant même la venue du langage, de l'inconscient, de la division sujet/objet, etc. —, mais qui, déjà, effectue l'acte fondamental pour le sujet de rejeter, refuser, diviser. Par le dégoût, le sujet entame déjà le long processus de séparation qui lui est nécessaire, tant du point de vue social (humain-animal) que personnel (enfant-mère) :

L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de *l'animal*. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité [...]. L'abject nous confronte, d'autre part, et cette fois dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même que d'ex-ister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarcage violent et maladroit, toujours guetté par la rechute [...] (Kristeva, 1980, p. 20).

Dans la théorie de Kristeva, la venue à la subjectivité passant d'abord et avant tout par un sentiment d'abjection s'appréhende véritablement et explicitement comme une « guerre » (1980, p. 21), guerre violente, souffrante, mais surtout permanente. De fait, à l'instar de ce que

nomme la citation ci-haute, le parcours de démarcation du sujet se trouve toujours « guetté par la rechute ». Cela tient, d'une part, à l'aspect désirable de l'état premier d'indistinction, mais surtout, à ce que l'abject qui menace le sujet, n'est pas un objet. Le rejet par l'abjection a lieu avant même la constitution de la relation sujet/objet. Dès lors, ce qui est abjecté (la mère, entre autres) ne peut être un objet, et par le fait même, ne peut être rejeté complètement, refoulé :

Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'*objet* définissable. L'abject n'est pas un ob-jet en face de moi que je nomme ou que j'imagine [...]. De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité, celle de s'opposer à *je* [...]. Il est dehors, hors de l'ensemble dont il semble ne pas reconnaître les règles du jeu. Pourtant, de cet exil, l'abject ne cesse de défier son maître [...]. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir (Kristeva, 1980, pp. 9, 10 & 12).

Du fait que l'abject n'est pas un objet, c'est-à-dire le « corrélat » (Kristeva, 1980, p. 9) du sujet, son opposé solide sur lequel il peut « s'appuyer » (Kristeva, 1980, p. 9), mais plutôt hors du système, insaisissable, une menace plane constamment sur le sujet qui ne peut se séparer parfaitement, rejeter pleinement ce danger pour sa subjectivité. Si « le plan de l'abjection est celui du rapport sujet/objet (et non pas sujet/autre sujet) » (Kristeva, 1980, p. 79), l'abjection mettant précisément en jeu la séparation fondatrice sujet/objet, l'abjection n'est pas un objet, et là réside son aspect menaçant. Ainsi, l'abjection est à la fois le sentiment fondateur de la subjectivité puisqu'enclenchant le processus de formation par distinction du sujet et à la fois le résidu fascinant et repoussant de l'état premier duquel est sorti ledit sujet ; résidu jamais pleinement rejeté qui continue de le hanter tout au long de sa vie, le replongeant parfois dans son état originaire afin de lui rappeler le danger encouru par un tel retour : la mort, ou dissolution du sujet, cet être distinct et distinguant.

L'expérience de la viscosité dans *L'Être et le Néant* de Sartre

Suivant cela, il apparaît plausible de lier l'expérience de l'abjection à celle de la viscosité développée par Sartre dans son essai d'ontologie phénoménologique : *L'Être et le Néant*. En effet, l'ontologie sartrienne met de l'avant une compréhension du sujet similaire à celle déjà étudiée dans l'essai de Kristeva, c'est-à-dire un sujet devant nier, refuser, rejeter un certain état de plénitude afin d'advenir. *L'Être et le Néant* conçoit un être, un sujet constitué de deux types ou régions d'êtres (Cabestan et Tomes, 2001, p. 17) : l'en-soi et le pour-soi. Le premier type d'être, l'en-soi, se voit présenté comme « l'être du phénomène » (Sartre, 1943, p. 34) à distinguer de « l'être de la conscience » (Sartre, 1943, p. 34) ; le second type d'être, c'est-à-dire le pour-soi. L'en-soi se caractérise, premièrement, en ce qu'il est le lieu de la plénitude, de l'adéquation, de l'inhérence, de la fusion, de l'indifférenciation, de l'identité parfaite, bref, de l'un. De fait, l'être-en-soi est un type d'être plein, « opaque » (Sartre, 1943, p. 36), « massif » (Sartre, 1943, p. 37), et ce, puisqu'il apparaît, de manière imagée, comme étant tourné, mais plus précisément collé, à lui-même, autrement dit, en fusion avec lui-même. Il est « la synthèse la plus indissoluble de soi à soi » (Sartre, 1943, p. 37). L'être-en-soi, en fusion avec lui-même, apparaît comme le lieu de l'unité parfaite, opaque, sans aucune trace d'altérité, ou même simplement de vide :

Il n'est pas, dans l'en-soi, une parcelle d'être qui ne soit à elle-même sans distance. Il n'y a pas dans l'être ainsi conçu la plus petite ébauche de dualité ; c'est ce que nous exprimerons en disant que la densité d'être de l'en-soi est infinie. C'est le plein [...]. [...] l'en-soi est plein de lui-même et on ne saurait imaginer plénitude plus totale, adéquation plus parfaite du contenu et du contenant : il n'y a pas le moindre vide dans l'être, la moindre fissure [...] (Sartre, 1943, pp. 130-131).

« L'être-en-soi *est* » (Sartre, 1943, p. 38) tout simplement, il existe de manière totale, pleine, unitaire. Il n'y a pas de place dans l'en-soi pour ce qui n'est pas lui, qui diffère. L'être-en-soi

est un être de l'indifférenciation. Qui plus est, l'en-soi se définit par une autre caractéristique importante, c'est-à-dire la contingence. Effectivement, l'en-soi se révèle sans fondement, il *est* tout simplement, il n'a pas de cause, de « raison d'être » (Sartre, 1943, p. 38), de créateur ; il ne peut être « dérivé de rien » (Sartre, 1943, p. 28) :

Enfin [...], l'être-en-soi *est* [...]. Cela signifie que l'être ne peut être ni dérivé du possible, ni ramené au nécessaire [...]. C'est ce qu'on appelle la contingence de l'être-en-soi. Mais l'être-en-soi ne peut pas non plus être dérivé d'un *possible* [...]. C'est ce que la conscience exprimera — en termes anthropomorphiques — en disant qu'il est *de trop*, c'est-à-dire qu'elle ne peut absolument le dériver de rien, ni d'un autre être, ni d'un possible, ni d'une loi nécessaire. Incréé, sans raison d'être, sans rapport aucun avec un autre être, l'être-en-soi est de trop pour l'éternité (Sartre, 1943, p. 38).

L'être-en-soi, en ce qu'il est trop plein de lui-même pour laisser place à quoi que ce soit qui ne relève pas de lui-même, ne peut avoir de cause extérieure. Dès lors, l'être-en-soi se définit comme contingent, soit sans raison d'être.

À l'opposé total se trouve la seconde catégorie d'être : le pour-soi. Le pour-soi, en tant qu'être de la conscience, s'oppose trait pour trait à l'en-soi puisqu'étant, non pas le lieu de l'unité et de l'indifférenciation, mais le lieu de la séparation, de la distance, du Néant. Qui plus est, le pour-soi est, non pas contingent, mais bien plutôt *causa sui*, c'est-à-dire son propre fondement. Le pour-soi, en tant qu'être de la conscience, s'avère effectivement le lieu de la distance, de la séparation de soi à soi, plutôt que de la fusion indissoluble de soi à soi. Cela répond de ce que « "l'être de la conscience [...] est un être pour lequel il est, dans son être, question de son être" » (Sartre, 1943, p. 130). L'être de la conscience se questionne sur son propre être. Or, pour se questionner sur son être, il ne peut coïncider avec lui-même. Au contraire, il se doit d'être conscient de lui-même, présent à lui-même, ou, dans les termes sartriens, « conscience (de) soi » (Sartre, 1943, p. 133) et « *présence à soi* » (Sartre, 1943,

p. 134). Ces deux états nécessitent une distanciation de l'être par rapport à lui-même et impliquent automatiquement une « dégradation immédiate de la coïncidence » qui se trouve être le propre de l'en-soi : « Au contraire, la présence à soi suppose qu'une fissure impalpable s'est glissée dans l'être. S'il est présent à soi, c'est qu'il n'est pas tout à fait soi. La présence est une dégradation immédiate de la coïncidence, car elle suppose la séparation [...] » (Sartre, 1943, p. 134). La conscience, au contraire de l'être comme phénomène qui *est* tout simplement, *n'est pas*. Pour pouvoir se regarder, être conscient et présent à soi, l'être-pour-soi doit *ne pas être* ce qu'il observe, interroger. Le pour-soi, loin d'être le lieu de l'indistinction, se trouve plutôt être le lieu de la distinction, de la séparation. Pour que le pour-soi, en tant que conscience, survienne, il importe qu'une distance se forme au sein de l'être, que la plénitude propre à l'en-soi soit rompue. Ce qui sépare, ce qui situe la fissure, le « trou » au cœur de l'être qui permet la présence à soi et donc le pour-soi c'est le Néant : « Ainsi, le néant est ce trou d'être, cette chute de l'en-soi vers le soi par quoi se constitue le pour-soi » (Sartre, 1943, p. 136). Plus précisément, c'est « son néant » (Sartre, 1943, p. 135), le néant de l'être même qui s'insère dans cet être et permet la venue de la conscience, du pour-soi donc. Il ne s'agit pas d'un néant extérieur à l'être, mais d'un néant appartenant à l'être, trouvant sa source dans l'être lui-même : « Le néant étant néant d'être ne peut venir à l'être que par l'être lui-même » (Sartre, 1943, p. 136). Le néant ne peut, effectivement, n'être autre chose que néant d'être, l'être est la condition d'« existence » même du néant, en tant que celui-ci est négation, non-être, il ne peut être ce qu'il est que sur « fond d'être » (Sartre, 1943, p. 64). On ne peut nier une chose qui n'est pas. En ce sens donc, l'être, en tant que pour-soi, est son propre fondement puisque le néant qui le rend possible trouve sa source au sein même de cet être. Ainsi donc, le pour-soi, à l'inverse de l'en-soi, apparaît comme étant non pas plein, mais séparé, non pas

contingent, sans raison d'être, mais comme étant son propre fondement. Le pour-soi, en tant qu'être se formant par la sortie, la négation de la plénitude première de l'être, de l'être en-soi, rappelle bel et bien le processus de constitution du sujet mis de l'avant par Kristeva.

Par contre, si en-soi et pour-soi s'avèrent antagonistes, Sartre ne propose pas une vision dualiste de l'être. L'être du phénomène et l'être de la conscience ne sont pas perçus par Sartre dans l'optique d'un « hiatus scindant l'Être » (Sartre, 1943, p. 809), d'un « dualisme insurmontable » (Sartre, 1943, p. 809). Bien au contraire, pour-soi et en-soi se perçoivent comme interdépendants. Tout d'abord, à l'instar de ce qui a été mentionné, le pour-soi dépend de l'en-soi pour se créer puisque le pour-soi ne s'avère pas autre chose que la néantisation, la négation de l'être plein et identique qui se trouve être l'en-soi : « [...] le pour-soi et l'en-soi sont réunis par une liaison synthétique qui n'est autre que le pour-soi lui-même. Le pour-soi, en effet, n'est pas autre chose que la pure néantisation de l'en-soi ; il est comme un trou d'être au sein de l'Être » (Sartre, 1943, p. 809). Pour-soi et en-soi sont donc liés en ce que l'en-soi est la toile d'être sur laquelle se fonde le pour-soi. Mais plus encore, les deux régions de l'être décrites par Sartre s'avèrent interreliées en ce que le pour-soi est la tentative, l'« effort de l'en-soi pour se fonder » (Sartre, 1943, p. 143). En effet, l'une des caractéristiques de l'en-soi qui a été précédemment soulignée est sa contingence, son absence de fondement. À l'inverse, le pour-soi se conçoit en tant que *causa sui*. L'en-soi par la formation du pour-soi cherche à remédier à sa contingence, à passer d'un état d'être contingent, à un état d'être cause-de-soi. Or, ce passage s'avère vouer à l'échec en ce que le pour-soi est précisément négation, néantisation d'en-soi :

Pour nous, au contraire, l'apparition du pour-soi ou évènement absolu renvoie bien à l'effort d'un en-soi pour *se fonder* : il correspond à une tentative de l'être pour lever la

contingence de son être ; mais cette tentative aboutit à la néantisation de l'en-soi, parce que l'en-soi ne peut *se* fonder sans introduire le *soi*, ou renvoi réflexif et néantisant, dans l'identité absolue de son être et par conséquent sans se dégrader en *pour-soi* (Sartre, 1943, p. 143).

Pour obtenir cette caractéristique, l'en-soi se doit de passer par la néantisation, la séparation et donc la perte de la plénitude qui le constituait. En ce sens, l'en-soi ne parvient pas à se fonder comme cause de soi. Ce n'est pas l'en-soi, être plein, fusionnel et entièrement positif qui se fonde.

Qui plus est, cette dépendance du pour-soi à l'en-soi qui dépend de sa plénitude pour exister, en plus d'être explicitement une tentative de l'en-soi pour se fonder, hante le pour-soi et devient cruciale pour le sujet. En effet, trouvant sa source dans une tentative ratée de l'en-soi pour se fonder, pour sortir de sa contingence, le pour-soi garde en lui comme « un souvenir d'être, comme [un sentiment] d'injustifiable présence au monde » (Sartre, 1943, p. 143). Plus encore, le pour-soi, puisqu'étant l'échec du fondement d'un être plein, puisqu'étant « le fondement de soi-même en tant que néant » (Sartre, 1943, p. 149) en tant que non-être, est décrit par Sartre comme étant précisément en manque d'en-soi (Sartre, 1943, p. 150). Le pour-soi est hanté par le désir d'être « son propre fondement non en tant que néant, mais en tant qu'être et gard[ant] en lui la translucidité nécessaire de la conscience en même temps que la coïncidence avec soi de l'être en soi » (Sartre, 1943, p. 150). Le pour-soi se comprend donc comme désirant à la fois le statut d'en-soi, d'être plein, fusionnel, et le statut de conscience, de réflexivité, de distance donc. Il ne désire pas retourner dans l'en-soi puisque dans l'en-soi, lieu de l'indifférenciation, la conscience est impossible, elle s'anéantit (Sartre, 1943, p. 150). Ce que le pour-soi recherche c'est d'être un pour-soi « figé en en-soi » (Sartre, 1943, p. 150). Il n'en demeure pas moins que l'en-soi, ou du moins son aspect plein, indistinct, fusionnel, hante

constamment le pour-soi. À l'instar du rapport fascinant et apeurant du sujet envers l'état premier d'indistinction soulevé par la théorie de Kristeva, le rapport entre le pour-soi et la plénitude est ambigu. Le pour-soi idéalise un retour à l'état de plénitude, la possibilité d'être un pour-soi « figé dans l'en-soi », un pour-soi plein de lui-même, mais cela est impossible, dangereux puisque la plénitude et l'indifférenciation, anéantissent la conscience. Si le pour-soi et l'en-soi s'avèrent interreliés, ils se doivent tout de même, pour la survie du pour-soi, de rester distincts. Dans le sous-chapitre De la qualité comme révélatrice de l'être, Sartre semble inscrire son explication de l'expérience de l'humain face à toute matière visqueuse précisément au cœur de ce tiraillement entre pour-soi et en-soi, et, surtout, de cette nécessaire indépendance des deux. Pour reprendre ce qui a déjà été mentionné, l'abjection peut s'expliquer comme l'expérience, parfois nécessaire, d'un état d'indifférenciation rappelant celui dont le sujet a dû se sortir pour advenir, et ce, en fondant lui-même des barrières, des limites, de la distinction entre lui et le monde, l'autre. Similairement, l'expérience du visqueux dans *L'Être et le Néant* consiste en l'expérience de possibilité dysphorique pour le pour-soi, le sujet conscient, de retomber dans l'ordre de la contingence et de l'indétermination qui caractérise l'en-soi. La fréquentation d'une substance relevant de la viscosité rappelle précisément au pour-soi le danger associé à la perte de son statut de conscience, au profit du statut d'être plein, qui, bien qu'il le recherche, lui est mortifère.

Selon Sartre, tout rapport entretenu entre un sujet et un objet répond d'un désir de possession de l'en-soi par le pour-soi. En effet, il considère que le pour-soi, en tant qu'il est précisément manqué, ou néant d'en-soi, cherche à posséder cet en-soi. Ce désir, fondamental pour le sujet, se répercute dans l'entièreté de ses relations à des objets concrets, des *existants* :

Ainsi, l'ontologie nous apprend aussi que le désir est originellement désir d'être et qu'il se caractérise comme libre manque d'être. Mais elle nous apprend aussi que le désir est rapport avec un existant concret au milieu du monde et que cet existant est conçu sur le type de l'en-soi ; elle nous apprend que la relation du pour-soi à cet en-soi désiré est l'appropriation (Sartre, 1943, p. 767).

Tout rapport entre un sujet et un existant est un rapport de possession, d'appropriation du sujet sur l'objet, l'existant, qui se conçoit pour cedit sujet, en tant qu'en-soi. Ce ne sont pas les objets, les existants, les substances elles-mêmes que l'humain désire, cherche à posséder, mais ce qu'elles représentent :

[...] il s'agit de posséder non pas l'élément pour lui-même, mais le type d'existence en-soi qui s'exprime par le moyen de cet élément : c'est l'homogénéité de la substance qu'on veut posséder sous les espèces de la neige ; c'est l'impénétrabilité de l'en-soi et la permanence intemporelle qu'on veut s'approprier sous les espèces de la terre ou du roc, etc. (Sartre, 1943, p. 767).

Dans une telle optique, le rapport qu'entretient l'humain quant aux éléments liquides paraît idéal. Il s'agit effectivement d'un rapport où l'être possède le monde de manière unilatérale : il possède le monde, la matière, et le monde n'a aucune influence sur lui en retour. La notion qui qualifie le mieux la relation à l'eau est celle du *glissement* :

[...] Le glissement est action à *distance*, il assure ma maîtrise sur la matière sans que j'aie besoin de m'enfoncer dans cette matière et de m'engluier en elle pour la dompter. Glisser c'est le contraire de s'enraciner. La racine est déjà à moitié assimilée à la terre qui la nourrit, elle est une concrétion vivante de la terre ; elle ne peut utiliser la terre qu'en se faisant terre, c'est-à-dire, en un sens, en se soumettant à la matière qu'elle veut utiliser. [...] l'idéal du glissement sera donc un glissement qui ne laisse pas de trace : c'est le glissement sur l'eau (barque, canot automobile, surtout ski nautique qui, quoique tard venu, représente comme la limite vers laquelle tendaient, de ce point de vue, les sports nautiques) (Sartre, 1943, p. 765).

Le rapport à l'eau, représentant de l'en-soi, est celui d'un glissement, d'une action qui n'entraîne aucune compromission de l'être, c'est une possession unilatérale où l'être demeure parfait, non soumis, inaltéré — glisser, au contraire de s'enraciner qui demande de « se faire terre », ne demande aucun emprunt, aucune modification de son être et n'entraîne aucune

trace, aucune modification sur le deuxième terme de l'équation —. Ce rapport de non-altération est d'ailleurs accentué dans les pages suivantes lorsque Sartre affirme ceci : « Si j'enfonce dans l'eau, si j'y plonge, si je m'y laisse couler, je ne ressens aucune gêne car je n'ai à aucun degré, la crainte de m'y diluer : je demeure un solide dans sa fluidité » (1943, p. 798). La relation à l'eau est une relation positive, sans gêne, en ce que le rapport en est une d'unilatéralité du pouvoir. L'humain est en plein pouvoir face à cette substance représentante de l'en-soi, ce qui est accentué par cette idée que l'eau n'a, elle, aucune influence sur l'humain, qui y glisse sans être altéré.

Or, tout au contraire de cette relation idéalisée de possession de l'en-soi représentée par la matière liquide, dans la relation dysphorique à toute substance visqueuse l'humain, c'est-à-dire l'être synthétique En-soi-pour-soi où le pour-soi domine l'en-soi, ne se trouve plus être le possesseur, mais bien le possédé :

Une substance visqueuse, comme la poix, est un fluide aberrant [...]. Le visqueux est *docile*. Seulement, au moment même où je crois le posséder, voilà que, par un curieux renversement, c'est *lui* qui me possède. C'est là qu'apparaît son caractère essentiel : sa mollesse fait ventouse. L'objet que je tiens dans ma main, s'il est solide, je peux le lâcher quand il me plaît ; son inertie symbolise pour moi mon entière puissance : je le fonde, mais il ne me fonde point ; le pour-soi qui ramasse en lui-même l'en-soi et qui l'élève jusqu'à la dignité d'en-soi, sans se compromettre, en restant toujours puissance assimilante et créatrice ; c'est le pour-soi qui absorbe l'en-soi. Autrement dit, la possession affirme la primauté du pour-soi dans l'être synthétique « En-soi-Pour-soi ». Mais voici que le visqueux renverse les termes : le pour-soi est soudain *compromis*. J'écarte les mains, je veux lâcher le visqueux et il adhère à moi, il me pompe. Il m'aspire [...] : c'est une activité molle, baveuse et féminine d'aspiration, il vit obscurément sous mes doigts et je sens comme un vertige, il m'attire en lui comme le fond d'un précipice pourrait m'attirer. On voit ici le symbole qui se découvre brusquement : il y a des possessions vénéneuses ; il y a possibilité que l'en-soi absorbe le pour-soi ; c'est-à-dire qu'un être se constitue à l'inverse de « L'En-soi-Pour-soi », où l'en-soi attirerait le pour-soi dans sa contingence, dans son extériorité d'indifférence, dans son existence sans fondement [...]. [...] je ne puis *glisser* sur le visqueux, toutes ses ventouses me retiennent, il ne peut glisser sur moi : il s'accroche comme une sangsue [...]. Il y a dans l'appréhension même du visqueux, substance collante, compromettante et sans équilibre, comme une hantise d'une métamorphose (1943, pp. 794-798).

Suivant cet extrait décrivant l'expérience négative du visqueux, ici, c'est l'objet qui procède activement à l'acte de possession. L'objet visqueux, dans un vocabulaire tendant, d'ailleurs, à l'assimiler à un animal marin tel la pieuvre, ou plus précisément la sangsue, pompe, aspire, adhère au sujet. Cette activité de l'objet visqueux révèle brusquement au sujet la possibilité que le rôle de possession qui était habituellement source de sa puissance, soit inversé et donc que le rapport au monde n'en soit plus un où le pour-soi domine l'en-soi, mais « où l'en-soi attirerait le pour-soi dans sa contingence, dans son extériorité d'indifférence, dans son existence sans fondement ». Le pour-soi, le sujet, n'est plus la force assimilante et inaltérée que révélait le rapport à l'eau, mais bien celui qui est assimilé, modifié donc, possiblement métamorphosé. Dans un rapport avec le visqueux, le sujet est vu comme risquant de subir passivement un avalement vers un ordre de la métamorphose, du changement, de l'indifférence et de la contingence. Le sujet lui-même ne serait donc plus le solide invariable qu'il était face à l'eau, mais le lieu de l'instabilité, de la malléabilité et c'est cela, entre autres, qui est appréhendé dans le visqueux. À l'instar donc d'une expérience de l'abjection, la relation à la viscosité apparaît dysphorique en ce qu'elle représente l'engloutissement du pour-soi dans le monde indéterminé, instable, confus et contingent de l'en-soi, et ce, étant donné l'action assimilatrice de l'en-soi lui-même. La déconstruction de la relation habituelle sujet/objet, où le sujet possède un objet stable, entraîne le sujet dans un monde sans limites, dangereux pour sa subjectivité, son pour-soi, qui devient lui-même malléable, instable donc.

La Nausée, ou les Nausées de Roquentin comme expérience de l'indétermination et de la dissolution du sujet.

En commençant, bien sûr, par l'épisode du galet, scène d'ouverture du roman, « origine de toute cette histoire » (Sartre, 1938, p. 185) et culminant au Jardin public, par l'épisode du marronnier où Roquentin trouve « la clef de [ses] Nausées » (Sartre, 1938, p. 184), environ une dizaine d'expériences de Nausées, d'abord espacées pour ensuite devenir continues, peuvent être recensées. Toutes ces expériences de Nausées entraînant « dégoût » (Sartre, 1938, p. 14), « écœurement » (Sartre, 1938, p. 19), « vertige » (Sartre, 1938, p. 34), odeur de « vomi » (Sartre, 1938, p. 91), etc., peuvent être associées à des expériences d'abjection ou de viscosité. En effet, elles ont toutes en commun d'immerger Roquentin, représentant de la stabilité, dans un monde où les limites sont levées, brisées, envahies, où l'indistinction règne. Dans une équivalence sartrienne, elles l'entraînent au cœur d'un monde relevant de l'en-soi, de sa contingence et de son indétermination, mais, surtout, dans un monde où, comme il sera vu, le sujet, en tant qu'être du langage et de la Loi, de la société humaine, se désagrège, se dissout, bref, risque de s'anéantir.

De prime abord, le roman de Sartre met en scène, par le biais du personnage de Roquentin une expérience du monde proche de celle décrite par Kristeva, c'est-à-dire de séparation, de limite, d'ordre. L'entreprise d'écriture de ce journal intime qu'est *La Nausée* se voit, par exemple, définie dès l'ouverture comme étant une entreprise de classement (Sartre, 1938, p. 13). De même, dans son travail d'historien, et bien que doutant parfois de la pertinence d'une telle entreprise, Roquentin cherche à donner de la « rigueur [et] de l'ordre » (Sartre, 1938, p. 30) aux faits historiques qu'il étudie. Plus que de simplement agir en accord avec cette notion de limite, Roquentin en vient même à être, aux yeux d'autrui, l'incarnation

de la limite, de l'ordre. C'est, du moins, ce que nous laisse entendre l'entretien entre Anny et ce dernier :

Tu es une borne, dit-elle, une borne au bord d'une route [...]. J'ai besoin que tu existes et que tu ne changes pas. Tu es comme ce mètre de platine qu'on conserve quelque part à Paris où aux environs [...]. Eh bien, je suis contente de savoir qu'il existe, qu'il mesure exactement la dix-millionième partie du quart du méridien terrestre. J'y pense chaque fois qu'on prend des mesures dans un appartement ou qu'on me vend de l'étoffe au mètre. [...] je pourrais très bien ne penser à toi que comme une vertu abstraite, une espèce de limite (Sartre, 1938, pp. 195-196).

Roquentin, assimilé à une borne au bord de la route ainsi qu'au mètre de platine de Paris devient, pour Anny, l'équivalent même d'une limite, en ce sens de référent stable, fixe, voire universel qui ordonne, découpe, sépare. Or, c'est tout l'inverse de cette expérience de la limite et de la fixité, à la fois représentée et recherchée par Roquentin, qui semble être à la source de ses Nausées.

En effet, lors de l'épisode du marronnier au Jardin public, Roquentin affirme avoir trouvé la « clef de ses Nausées ». Ce qu'il conçoit comme cause ultime de son expérience nauséuse c'est le caractère *existant* du monde, des choses :

C'est donc ça la Nausée : cette aveuglante évidence ? Me suis-je creusé la tête ! En ai-je écrit ! Maintenant je sais : J'existe — le monde existe — et je sais que le monde existe. C'est tout [...]. C'est depuis ce fameux jour où je voulais faire des ricochets. J'allais lancer ce galet, je l'ai regardé et c'est alors que tout a commencé : j'ai senti qu'il *existait*. Et puis après ça, il y a eu d'autres Nausées ; de temps en temps les objets se mettent à vous exister dans la main (Sartre, 1938, p. 175).

La source de la Nausée est donc bel et bien à trouver dans les objets, « le plan de l'abjection est [, après tout,] celui du rapport sujet/objet (et non pas sujet/autre sujet) » (Kristeva, 1980, p. 79), et, plus précisément, dans le caractère *existant* des objets. Et par *existant*, Roquentin semble, effectivement, concevoir un type d'être des objets, du monde, relevant de l'en-soi en

ce qu'il a d'indéterminé, de confus ainsi que de contingent. C'est ce que semble, du moins, mettre de l'avant la réflexion que porte Roquentin lui-même sur ce qu'il entend par *existence* :

Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulais dire "exister". [...] à l'ordinaire, l'existence se cache. [...] puis voilà : tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence c'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans l'existence. Ou plutôt la racine, les grilles du jardin, le banc, le gazon rare de la pelouse, tout ça s'était évanoui ; la diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre [...]. *De trop* : c'était le seul rapport que je pusse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux [...]. L'essentiel c'est la contingence. Je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité (Sartre, 1938, pp.181-187).

Le vocabulaire et les explications que donne Roquentin sur ce qu'il comprend comme étant des *existants*, sur ce qu'est *l'existence*, tend véritablement à l'associer à la catégorie ontologique de l'en-soi. En effet, on retrouve explicitement le caractère contingent de l'en-soi, qui n'est pas nécessaire, qui est sans fondement, « ce que la conscience exprimera — en termes anthropomorphiques — en disant qu'il est de trop » (Sartre, 1943, p. 38). Qui plus est, le monde où les choses *existent* apparaît, de toute évidence, en tant que monde où règne l'indistinction, l'indifférenciation. De fait, lorsque *l'existence* se dévoile, les objets, les choses perdent leur singularité, leur « individualité », leur caractère distinct, pour n'être plus que des « masses monstrueuses et molles », une masse se définissant précisément comme un « objet qui a perdu sa forme » (Masse, 2012), c'est-à-dire « l'ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue » (Forme, 2012). Ce qui provoque toute la série de Nausées de Roquentin c'est donc le dévoilement, la confrontation à un monde rappelant l'en-soi en ce qu'il est le lieu de la confusion, de l'indistinction, mais également de la contingence. Dans cette optique, les Nausées, les dégoûts de Roquentin, rappellent effectivement une expérience d'abjection ou de dégoût face au visqueux, celles-ci

étant toutes l'expérience d'un refus, d'un dégoût face à l'indétermination. Cela se valide, d'ailleurs, lorsque l'on s'attarde aux différentes expériences ponctuelles de Nausée présentées dans le roman.

Le premier épisode de Nausée, celui du galet, est significatif à cet égard :

Voilà pour l'extérieur. Ce qui s'est passé en moi n'a pas laissé de traces claires. Il y avait quelque chose que j'ai vu et qui m'a dégoûté, mais je ne sais plus si je regardais la mer ou le galet. Le galet était plat, sec sur tout un côté, humide et boueux sur l'autre. Je le tenais par les bords, avec les doigts très écartés, pour éviter de me salir (Sartre, 1938, p. 14).

La description du galet, que le récit confirmera comme étant la source de cette première Nausée (Sartre, 1938, p. 91) et le déclencheur de toute la série de Nausées exposée dans le roman (Sartre, 1938, p. 175) n'est pas banale. Loin de là, cette description contient des éléments associant définitivement le dégoût provoqué par le galet aux théories de l'abjection et de la viscosité. D'abord, cette description rappelle explicitement celle du cadavre chez Kristeva. En effet, à l'instar du cadavre, source d'abjection en ce qu'il fait cohabiter les deux pans d'une limite dans une même zone : la vie et la mort, le galet, repoussant, est hybride, mixte. Sur ce galet, un, singulier, cohabitent deux antagonistes : « Le galet était plat, sec sur tout un côté, humide et boueux sur l'autre ». Sécheresse et humidité, voire propreté et saleté, cohabitent. La présence de boue, soit d'une substance composite alliant terre (substance solide) et eau (substance liquide) accentue l'aspect hybride en soi, mixte du galet. La pierre, tout comme le cadavre, relève de l'entre-deux, de l'ambigu, de l'indétermination. Plus que cela, tout comme la mort menaçait, non seulement de partager, mais surtout d'envahir la zone délimitée de la vie dans le cas du cadavre, un danger d'effacement des limites, de débordement semble être en jeu ici. Effectivement, la texture boueuse s'avère, en fait, une

texture visqueuse, la texture visqueuse étant, elle aussi, incertaine, « ni solide ni liquide » (Devillers, 2018). Or, comme déjà souligné, la viscosité représente justement un danger d’envahissement, d’invasion active, la possibilité d’engloutissement du pour-soi dans l’indétermination et la contingence de l’en-soi. Ainsi, la présence de boue (élément relevant, par ailleurs, de la nature — que nous savons déjà être synonyme d’immersion, d’ensevelissement, bref d’indifférenciation —) qui rendait en soi la roche confuse, indistincte, associe bel et bien la première expérience de Nausée du protagoniste à une expérience de répulsion quant à la perte possible des limites, quant à l’entrée forcée dans l’illimitation.

Dans cette même optique, il s’avère intéressant de noter la présence de l’imaginaire naturel, à la fois végétal, animal et liquide lors de différents épisodes de Nausée. De fait, suivant ce que laissait entendre la citation de l’autobiographie de Sartre, *Les Mots*, la présence d’un imaginaire naturel, qu’il soit aquatique ou animal, vient de pair avec un imaginaire de l’indistinction. L’animalité ainsi que la végétation, en effet, sont associées, pour Roquentin, à l’action d’envahissement, d’irrespect des limites :

J’ai peur des villes. Mais il ne faut pas en sortir. Si on s’aventure trop loin, on rencontre le cercle de la Végétation. La Végétation a rampé pendant des kilomètres vers les villes. Elle attend. Quand la ville sera morte, la Végétation l’envahira, elle grimpera sur les pierres, elle les enserrera, les fouillera, les fera éclater de ses longues pinces noires ; elle aveuglera les trous et laissera pendre partout des pattes vertes. Il faut rester dans les villes [...]. Dans les villes, si l’on sait s’arranger, choisir les heures où les bêtes digèrent ou dorment, dans leurs trous, derrière des amoncellements de détritiques organiques, on ne rencontre guère que des minéraux, les moins effrayants des existants (Sartre, 1938, p. 220).

La végétation, assimilée à l’animalité par les expressions « longues pinces noires » et les animaux, ces « bêtes qui digèrent ou dorment », apparaissent véritablement comme des dangers à éviter pour le narrateur. Suivant ce qui a déjà été soulevé, cela n’est pas étonnant. En

effet, comme l'expose cette citation, les animaux et la végétation sont les figures mêmes de l'envahissement, de l'invasion, l'autre de la limite, les sources de l'instabilité. Et l'animalité ainsi que la végétation sont véritablement au cœur des expériences de Nausée chez Roquentin.

Un cauchemar du personnage va effectivement comme suit :

Je pensais à M. de Rollebon : après tout, qu'est-ce qui m'empêche d'écrire un roman sur sa vie ? J'ai laissé aller mon bras le long du flanc de la patronne et j'ai vu soudain un petit jardin avec des arbres bas et larges d'où pendaient d'immenses feuilles couvertes de poils. Des fourmis couraient partout, des mille-pattes et des teignes. Il y avait des bêtes encore plus horribles : leur corps était fait d'une tranche de pain grillé comme on en met en canapé sous les pigeons ; elles marchaient de côté avec des pattes de crabe. Les larges feuilles étaient toutes noires de bêtes. Derrière des cactus et des figuiers de Barbarie, la Velléda du Jardin public désignait son sexe du doigt. "Ce jardin sent le vomi", criai-je (Sartre, 1938, p. 90-91).

Se réveillant de ce cauchemar rempli d'insectes et de végétation, Roquentin s'écrie : « Ce jardin sent le vomi ». Ainsi, tout à fait explicitement, la nature apparaît comme source de répugnance, de haut-le-cœur pour ce personnage. Il paraît également intéressant de noter que l'animalité et la végétation se voient également associées au sexe féminin, et ce sont ces trois éléments qui constituent l'univers nauséabond de ce rêve. Or, Kristeva considère justement le féminin, et surtout la figure de la mère dans sa capacité procréatrice (incluant menstruation ainsi qu'enfantement), en tant que figure de l'abjection puisque représentant au plus haut point pour l'humain ce qu'il y a d'indistinct, d'illimité, de fusionnel (Kristeva, p. 124). Pour revenir plus précisément à l'imaginaire de l'animalité et de la végétation, la crise de Nausée la plus forte en intensité, celle du Jardin public, s'amorce, elle aussi, par la vision d'un marronnier, d'une végétation au visage animal : « Un arbre gratte la terre sous mes pieds d'un ongle noir. Je voudrais tant me laisser aller, m'oublier, dormir. Mais je ne peux pas, je suffoque [...] » (Sartre, 1938, p. 180). L'ongle noir du marronnier qui gratte le sol associe cette végétation à l'animalité, ce qui est d'autant plus vrai, comme le mentionne Savage Brosman que cet ongle

se transforme par la suite, en griffe, en serre de vautour (Savage Brosman, 1977, p. 109). Ainsi, considérant que l'animalité et la végétation représentent explicitement la perte des limites pour Roquentin, il apparaît tout à fait plausible, dans une optique d'abjection, que ces figures de la nature interviennent dans les divers épisodes de Nausée du protagoniste.

De façon tout à fait cohérente, une série de Nausées sont décrites, non pas dans un imaginaire animal ou végétal, mais dans un imaginaire aquatique, liquide. Or, comme le rappelle O'Rourke dans son étude en citant Mircea Eliade : « L'immersion équivaut à une dissolution des formes [...], elle équivaut [...] à une réintégration passagère dans l'indistinct » (1985, p. 56). Et, de fait, l'imaginaire liquide se voit toujours invoqué afin de représenter une expérience liée à l'indistinction, à la perte de forme. L'épisode nauséeux du brouillard par Roquentin apparaît comme un exemple exact de cette idée. Le brouillard, mélange d'élément liquide et d'air, se voit effectivement défini dans un vocabulaire le rapprochant véritablement d'une certaine liquidité, d'une liquidité envahissante d'ailleurs :

Le brouillard était si dense, boulevard de la Redoute, que je crus prudent de raser les murs de la Caserne ; sur ma droite, les phares des autos chassaient devant eux une lumière mouillée et il était impossible de savoir où finissait le trottoir [...]. Une fois, un visage de femme se forma à la hauteur de mon épaule, mais la brume l'engloutit aussitôt [...]. Le brouillard filtrait sous la porte, il allait monter lentement et noyer tout. [...] c'était tout blanc à cause du brouillard et cela vous tombait sur les épaules comme une douche (Sartre, 1938, p. 106-111).

L'accent semble donc bel et bien mis sur l'aspect liquide du brouillard. Les expressions « mouillée », « noyer » ainsi que « douche » tendent effectivement à associer le brouillard à un élément liquide, à de l'eau. Qui plus est, les expressions « noyer » et « engloutir » associent cette liquidité à sa capacité d'immersion, d'inondation. Cette immersion, cette inondation du monde, des choses dans le liquide équivaut véritablement à un retour à l'informe, à l'indistinct. De fait, le premier brouillard, physique, cède rapidement la place à un second

brouillard, brouillard figurant la confusion, l'indétermination des choses provoquée par la plongée dans le premier brouillard :

Le brouillard avait envahi la pièce : pas le vrai brouillard, qui s'était dissipé depuis longtemps — l'autre, celui dont les rues étaient encore pleines, qui sortaient des murs, des pavés. Une espèce d'inconsistance des choses. [...]. Ainsi ces objets servent-ils au moins à fixer les limites du vraisemblable. Eh bien, aujourd'hui, ils ne fixaient plus rien du tout : il semblait que leur existence même était mise en question [...]. Je regardai avec effroi ces êtres instables qui, dans une heure, dans une minute allaient peut-être crouler [...]. Tant que je pourrais fixer les objets, il ne se produirait rien : j'en regardais le plus que je pouvais, des pavés, des maisons, des becs de gaz ; mes yeux allaient rapidement des uns aux autres pour les surprendre et les arrêter au milieu de leur métamorphose (Sartre, 1938, pp. 114-116).

Les objets ne sont plus les référents stables permettant de fixer le monde, les limites du vraisemblable. Tout au contraire, et malgré les efforts de Roquentin, les objets semblent être tombés du côté de la malléabilité, de l'instabilité : les objets se métamorphosent, bougent, changent sans l'intervention du sujet. Indépendamment de Roquentin, les objets se transforment, se confondent. Plus précisément, en fait, les objets deviennent des « choses vivantes » (Sartre, 1938, p. 224). Une expérience nauséabonde correspond à une expérience du monde où les choses, les objets, sont véritablement vivants au sens d'actifs, d'en mouvement. Lors d'un passage situé à la page 224, Roquentin soutient, effectivement, la possibilité que ce qui lui arrive s'étende à ses concitoyens, et cela impliquera, pour ces citoyens, de voir des phénomènes comme celui d'un « quartier de viande pourrie, maculé de poussière, qui se traîne en rampant, en sautillant [...] ». Dès lors, les objets ne sont définitivement plus des appuis, des supports, c'est-à-dire des entités fixes sur lesquelles le sujet peut se constituer. L'expérience nauséuse, effrayante, celle, entre autres, du brouillard, en est donc toujours une de la « plongée » dans un monde où, après un envahissement, la distinction se perd et l'indétermination surgit, tout devenant instable, changeant, inconsistant.

La Nausée subie par Roquentin au Café et provoquée par les bretelles d'Adolphe aux pages 36 à 40 du roman renforce cette idée de corrélation entre la Nausée et une expérience de la perte de limites, le tout représenté par un champ lexical de la liquidité :

Les bretelles se voient à peine sur la chemise bleue, elles sont toutes effacées, enfouies dans le bleu, mais c'est de la fausse humilité : en fait, elles ne se laissent pas oublier, elles m'agacent par leur entêtement de moutons, comme si, parties pour devenir violettes, elles s'étaient arrêtées en route sans abandonner leurs prétentions. On a envie de leur dire : « Allez-y, *devenez* violettes et qu'on n'en parle plus ». Mais non, elles restent en suspens, butées dans leur effort inachevé. Parfois le bleu qui les entoure glisse sur elles et les recouvre tout à fait : je reste un instant sans les voir. Mais ce n'est qu'une vague, bientôt le bleu pâlit par places et je vois réapparaître des îlots d'un mauve hésitant, qui s'élargissent, se rejoignent et reconstituent les bretelles [...]. Ça aussi ça donne la Nausée. Ou plutôt c'est la Nausée. La Nausée n'est pas en moi : je la ressens *là-bas* sur le mur, sur les bretelles, partout autour en moi (Sartre, 1938, p. 38).

Dans cette description des bretelles d'Adolphe, on retrouve trait pour trait l'expérience première du galet. En effet, le galet biface figurait l'ambiguïté et le risque d'envahissement d'une entité par l'autre. De même, ici, les bretelles, sources de Nausée, sont hésitantes, « inachevées », « en suspens ». Elles ne se distinguent pas clairement de la chemise, mais ne s'y fondent pas non plus. La vue des bretelles est celle d'une limite constamment en danger, d'un envahissement menant à l'indistinction qui va et qui vient, et donc replonge toujours le spectateur dans cet acte abject. Pour décrire ce passage des bretelles de l'état de bretelles distinctes, se détachant de la chemise, à celle de bretelles tombées dans l'indistinction, pour représenter l'acte d'envahissement, l'imaginaire de la liquidité, de l'eau, est, encore une fois utilisé : « Parfois le bleu qui les entoure glisse sur elles et les recouvre tout à fait : je reste un instant sans les voir. Mais ce n'est qu'une vague, bientôt le bleu pâlit par places et je vois réapparaître des îlots d'un mauve hésitant ». Les îlots mauves des bretelles sont épisodiquement menacés par les vagues bleues de la chemise d'envahissement, d'engloutissement, de noyade. Ainsi, à l'instar de la citation tirée de l'autobiographie de

Sartre, l'eau devient ici source de répulsion étant donné l'acte d'inondation, de noyade, de destruction des limites qu'elle représente. Cet épisode en particulier, où la liquidité est invoquée, est d'autant plus important qu'il a lieu dans un café. Or, les cafés sont pourtant décrits par Roquentin comme des « aquariums, des vaisseaux » (Sartre, 1938, p. 31), et donc des contenants étanches ne laissant pas pénétrer l'eau et ce qu'elle représente : la plongée dans l'indistinction, la Nausée. En somme, que ce soit au travers d'un imaginaire liquide ou animal, il semble véritablement plausible de comprendre les Nausées de Roquentin comme des dégoûts, des peurs, face à une plongée dans un monde relevant de l'indétermination, l'indistinction, un monde où même la relation structurante sujet/objet s'écroule, les objets se confondant les uns dans les autres. La relation habituelle sujet/objet, soit la relation où le sujet, l'En-soi-pour-soi où domine le pour-soi, agit en toute puissance, où le sujet possède activement le monde et ses objets, ne tient plus. Les objets agissent eux-mêmes. Cela tend donc à valider l'idée d'une corrélation entre la Nausée du personnage du roman éponyme ainsi que les théories de l'abjection et du visqueux déjà abordées.

La corrélation entre l'expérience nauséabonde, répugnante, de Roquentin et celles de la viscosité ainsi que de l'abjection augmente lorsque l'on s'attarde aux impacts de cette expérience sur le sujet lui-même, autrement dit, sur Roquentin. En effet, à l'instar des deux théories exposées, la confrontation à l'indistinction vient de pair, ici aussi, avec une dissolution du sujet. Dans des termes sartriens, le pour-soi, loin de demeurer intact, inaltéré, se fait entraîner dans l'ordre de l'en-soi, de l'*existence*, c'est-à-dire de la contingence et de l'indétermination :

J'existe — le monde existe — et je sais que le monde existe. [...]. Je voudrais tant me laisser aller, m'oublier, dormir. Mais je ne peux pas, je suffoque : l'existence me pénètre de partout, par les yeux, par le nez, par la bouche... [...]. Est-ce que je l'ai rêvée, cette énorme présence ? Elle était là, posée sur le jardin, dégringolée dans les

arbres, toute molle, poissant tout, tout épaisse, une confiture. Et j'étais dedans, moi avec tout le jardin. J'avais peur, mais j'étais surtout en colère, je trouvais ça si bête, si déplacé, je haïssais cette ignoble marmelade. Il y en avait, il y en avait ! (Sartre, 1938, pp. 175, 180 & 191).

Tout comme le pour-soi décrit dans *L'Être et le Néant*, aspiré, pompé par un en-soi que figure une matière visqueuse, Roquentin, ici, se voit plongé, noyé, envahi par une *existence* aux traits visqueux — les expressions confiture et marmelade permettant effectivement cette association — qui l'entoure, le pénètre « par les yeux, par le nez, par la bouche », l'inonde. Roquentin est entouré, il est au cœur d'une *existence* « poissant tout », lui y compris. L'aspect actif de la matière, de l'*existence*, ou, inversement, l'aspect passif du sujet, s'accroche, d'ailleurs, dans un extrait suivant de peu : « Je criai "quelle saleté, quelle saleté !" et je me secouai pour me débarrasser de cette saleté poisseuse, mais, elle tenait bon et il y en avait tant, des tonnes et des tonnes d'existence, indéfiniment : j'étouffais au fond cet immense ennui » (Sartre, 1938, p. 192). La matière visqueuse, visage de l'*existence*, indépendamment de la volonté du personnage, s'accroche, continue son travail d'immersion ; travail réussi, pourrait-on dire, puisque parvenant véritablement à le contaminer, à l'altérer, à rendre sa nature comparable à la sienne. En effet, pénétré d'*existence*, Roquentin devient, comme il le mentionne lui-même, *existant* (« J'existe – le monde existe ») avec toutes les caractéristiques que cet état comporte. Tout d'abord, le protagoniste de *La Nausée* en vient à concevoir à sa propre vie comme relevant, non pas de la nécessité, mais de la contingence :

Et c'était vrai, je m'en étais toujours rendu compte : je n'avais pas le droit d'exister. J'étais apparu par hasard, j'existais comme une pierre, une plante, un microbe. Ma vie poussait au petit bonheur et dans tous les sens. Elle m'envoyait parfois des petits signaux vagues ; d'autres fois je ne sentais rien qu'un bourdonnement sans conséquence (Sartre, 1938, p. 125).

Sa vie ne suit aucun ordre prédéterminé, n'a pas de sens, de direction, mais pousse au petit bonheur, c'est-à-dire à tout hasard, de façon indistincte, confuse. Loin de se concevoir

nécessaire, d'avoir une cause, un fondement précis, Roquentin se perçoit comme existant de manière injustifiée, immotivée. Qui plus est, similairement aux choses devenues mouvantes, métamorphosables, confondues, et donc indistinctes, le sujet expérimentant avec la Nausée, le visqueux, l'abjection, paraît lui-même tomber dans cet ordre de l'indétermination :

Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller. C'est le reflet de mon visage. Souvent, dans ces journées perdues, je reste à la contempler. Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid, parce qu'on me l'a dit. Mais cela ne me frappe pas. Au fond je suis même choqué qu'on puisse lui attribuer des qualités de ce genre, comme si on appelait beau ou laid un morceau de terre ou bien un bloc de rocher. [...]. Mon regard descend lentement, avec ennui, sur ce front, sur ces joues : il ne rencontre rien de ferme, il s'ensable. Évidemment, il y a là un nez, des yeux, une bouche, mais tout ça n'a pas de sens, ni même d'expression humaine. [...] ce que je vois est bien au-dessous du singe, à la lisière du monde végétal, au niveau des polypes. Ça vit, je ne dis pas non ; mais ce n'est pas à cette vie-là qu'Anny pensait : je vois de légers tressaillements, je vois une chair fade qui s'épanouit et palpite avec abandon. Les yeux surtout, de si près, sont horribles. C'est vitreux, mou, aveugle, bordé de rouge, on dirait des écailles de poisson (Sartre, 1938, p. 33-34).

Le sujet aux prises avec l'abjection s'apparaît à lui-même comme indéfini. Ne serait-ce que physiquement, aucun terme ne coïncide, ne permet de le définir, le décrire. Face à ce visage, indistinct au point où s'y mélangent plusieurs règnes, plus espèces d'*existences* (animales, microbiennes, humaine, etc.) le regard s'ensable, c'est-à-dire s'enlise, s'enfonce « dans un sol sans consistance » (Enliser, 2012). Roquentin se voit donc lui-même comme tombant lentement dans l'indistinction, l'indétermination. Plus encore, en tant qu'*existant*, Roquentin devient un être purement passif :

J'existe. C'est doux, si doux, si lent. [...]. Je vois ma main, qui s'épanouit sur la table. Elle vit — c'est moi. Elle s'ouvre, les doigts se déploient et pointent. Elle est sur le dos. Elle me montre son ventre gras. Elle a l'air d'une bête à la renverse. [...]. Je sens ma main. C'est moi, c'est deux bêtes qui s'agitent au bout de mes bras. [...]. C'est long, long, cette impression de poids, ça ne passe pas. [...]. Je n'insiste pas : où que je

la mette, elle continuera d'exister et je continuerai de sentir qu'elle existe ; je ne peux pas la supprimer, ni supprimer le reste de mon corps [...] (Sartre, 1938, p. 143-144).

L'état d'*existant* en est un de pure passivité du sujet, celui-ci subit son corps qui *existe*. Son corps, c'est lui, mais c'est devenu indépendant de lui, ça *existe* sans lui, tel que le suggère l'utilisation des pronoms de la troisième personne du singulier. Roquentin sent qu'il *existe*, il sent que son corps *existe* et il ne peut rien y faire, il est aux prises avec cette sensation, cette réalisation.

De surcroît, dans un tel rapport au monde où les objets *existent*, c'est-à-dire ne sont plus des corrélats stables pour le sujet, mais plutôt où règne la confusion, l'inconsistance, l'indétermination ainsi que la contingence, le sujet, en tant qu'être du langage et de la Loi, de la société humaine, semble véritablement se perdre, se désagréger, risquer de s'anéantir. En premier lieu, Roquentin, au cours de son expérience nauséuse, abjecte, apparaît perdre son statut de sujet de la société, de la Loi. À l'instar de ce que soutient Kristeva dans son *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, la société, la civilisation humaine, se construit en opposition avec la nature et, surtout, le règne animal :

Leurs faces, même les plus veules, étaient nettes comme des faïences : j'y cherchais en vain quelque parenté avec les arbres et les bêtes, avec les pensées de la terre ou de l'eau. Je pensais bien qu'ils n'avaient pas eu cette nécessité, de leur vivant. Mais, au moment de passer à la postérité, ils s'étaient confiés à un peintre de renom pour qu'il opérât discrètement sur leur visage ces dragages, ces forages, ces irrigations, par lesquels, tout autour de Bouville, ils avaient transformé la mer et les champs. Ainsi, avec le concours de Renaudas et de Bordurin, ils avaient asservi toute la Nature : hors d'eux et en eux-mêmes. Ce que ces toiles sombres offraient à mes regards, c'était l'homme repensé par l'homme, avec, pour unique parure, la plus belle conquête de l'homme : le bouquet des Droits de l'Homme et du Citoyen. J'admire sans arrière-pensée le règne humain (Sartre, 1938, p. 132).

Roquentin, observant les toiles de représentants importants de la société de Bouville tient une réflexion exposant effectivement la nature comme étant l'autre de la société humaine.

Similairement à ce que Freud avançait concernant la fondation de la société humaine, soit que celle-ci se constitue dans l'optique de séparation de notre vie (humaine) « de celle de nos ancêtres animaux » (Freud, 2010, p. 80), la civilisation se conçoit comme se fondant par l'asservissement, par la répression de la nature, de l'animalité. Or, Roquentin, aux prises avec la Nausée, avec une expérience d'abjection, retombe dans l'orbe de l'animalité, « erre dans les territoires de *l'animal* » (Kristeva, 1980, p. 20). En effet, comme il a déjà été souligné, le protagoniste du roman perd son aspect humain et se métamorphose en animal, en « poisson » (Sartre, 1938, p. 34), mais également en « crabe » (Sartre, 1938, p. 177), en « langouste » (Sartre, 1938, p. 177). Toutes ces métamorphoses le posent, non seulement comme inconsistant, mais comme l'autre de la société, de la communauté humaine :

Je suis au milieu de ces voix joyeuses et raisonnables. Tous ces types passent leur temps à s'expliquer, à reconnaître avec bonheur qu'ils sont du même avis. Quelle importance ils attachent, mon Dieu, à penser tous ensemble les mêmes choses. Il suffit de voir la tête qu'ils font quand passe au milieu d'eux un de ces hommes aux yeux de poisson qui ont l'air de regarder en dedans et avec lesquels on ne peut plus du tout tomber. [...] Je n'ai pas besoin de me retourner pour savoir qu'ils me regardent à travers les vitres : ils regardent mon dos avec surprise et dégoût ; ils croyaient que j'étais comme eux, que j'étais un homme et je les ai trompés. Tout d'un coup, j'ai perdu mon apparence d'homme et ils ont vu un crabe qui s'échappait à reculons de cette salle si humaine (Sartre, 1938, pp. 23 & 177).

Roquentin, personnage confronté à l'abjection, n'est pas seulement solitaire (le narrateur se décrit, à la page 21, comme vivant seul, ne parlant à personne, etc.), mais comme ne relevant plus du tout de la société et de la communauté des humains. En se qualifiant de poisson, il s'associe à cet homme aux yeux de poissons qui ne peut tomber d'accord avec le reste des membres de la communauté, et donc comme ne participant plus à cette communauté. L'homme-poisson est celui qui n'est plus tourné vers autrui, mais vers lui-même, vers l'intérieur, et, en ce sens, ne participe pas à cette organisation visant « le règlement des relations des hommes entre eux » (Freud, 2010, p. 80). Plus explicitement encore, lorsqu'il se

transforme en crabe, cela se fait réellement au détriment de son aspect humain. S'il prend l'allure d'un crabe, c'est précisément car il a perdu son apparence d'humain. Ainsi, il apparaît plausible de soutenir qu'aux prises avec la Nausée, Roquentin tombe véritablement dans le « territoire de l'*animal* », au sens de l'autre de la société. De retour dans une expérience indistincte du monde, Roquentin perd son statut de sujet social.

En deuxième lieu, Roquentin paraît également perdre son statut d'être du langage, de sujet parlant. De fait, au cœur de l'apogée de sa Nausée, Roquentin se voit retiré jusqu'à l'usage du langage :

J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment : ça existe. [...]. Cette chose sur quoi je suis assis, sur quoi j'appuyais ma main s'appelle une banquette. [...]. Je murmure : c'est une banquette, un peu comme un exorcisme. Mais le mot reste sur mes lèvres : il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, sanglant, ballonné — boursoufflé avec toutes ses pattes mortes, ventre qui flotte dans cette boîte [...]. Ça pourrait tout aussi bien être un âne mort [...] Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables. Seul, sans mots, sans défenses, elles m'entourent, sous moi, derrière moi, au-dessus de moi. [...]. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface (Sartre, 1938, p. 178-181).

Le langage, les mots, ces « faibles repères que les hommes ont tracés à la surface des choses » ne tiennent plus, ne fonctionnent plus. Face à des objets *existants*, c'est-à-dire mouvants, inconsistants, instables, le langage n'a plus de prise. Pour reprendre les mots de Deguy, « le caractère utilitaire et rassurant du langage vacille devant l'inadéquation entre signifiant, signifié et référent [...]. L'expérience de la Nausée s'inscrit dans une pathologie de la nomination » (1993, p. 84). Ainsi, non seulement Roquentin perd-il son statut de sujet social, mais il perd également celui d'être parlant, de sujet du langage, celui-ci lui faisant défaut

devant une réalité si indéfinie. Sans cette possibilité d'« exorcisme », sans le langage et son pouvoir fixant, séparant, Roquentin se trouve, d'ailleurs, irrémédiablement à la merci des objets, des *existants*, bref, de l'abjection. Il est sans pouvoir d'action, sans défense.

Les remèdes à la Nausée : retour à un ordre de la fixité et de la nécessité

C'est tout de même, entre autres, dans le langage, et plus précisément dans l'écriture, que Roquentin semble trouver un lieu de refuge contre sa Nausée persistante, une façon de penser à sa vie « sans répugnance » (Sartre, 1938, p. 250). Cela n'est pas si paradoxal dans le contexte d'une expérience d'abjection, comme le dénote elle-même Kristeva :

Dans l'abjection, la révolte est tout entière dans l'être. Dans l'être du langage. Contrairement à l'hystérie qui provoque, boude ou séduit le symbolique, mais ne le produit pas, le sujet de l'abjection est éminemment productif de culture. Son symptôme est le rejet et la reconstruction des langages (1980, p. 57).

Si l'abjection apparaît comme une crise du langage, elle a également comme symptôme la production de langage. Or, plus justement, c'est le langage écrit, en tant que lieu de l'ordonnance, de la nécessité, de l'absolu et de l'immuable, qui protège Roquentin de son abjection :

La Négresse chante. Alors on peut justifier son existence ? Un tout petit peu ? [...]. Est-ce que je ne pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s'agirait pas d'un air de musique... mais est-ce que je ne pourrais pas, dans un autre genre ? [...]. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas 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. [...]. Mais il viendrait un moment où le livre serait écrit, serait derrière moi et je pense qu'un peu de sa clarté tomberait sur mon passé. Alors peut-être que je pourrais, à travers lui, me rappeler ma vie sans répugnance (Sartre, 1938, pp. 249-250).

La clef pour sortir de l'aspect nauséux, répugnant, de son existence réside dans l'écriture, dans l'histoire, c'est-à-dire dans la mise en récit et plus précisément la mise en récit d'une

aventure « belle et dure comme de l'acier ». Et l'aventure apparaît effectivement comme le lieu de la nécessité, de l'ordonnance, de la fixité. En effet, l'aventure est le lieu de l'« enchaînement rigoureux des circonstances » (Sartre, 1938, p. 43) du « sentiment de la fatalité » (Sartre, 1938, p. 84) et le lieu où Roquentin ne peut « concevoir que rien de ce qui [l]'entoure soit autre qu'il n'est » (Sartre, 1938, p. 84). L'aventure semble donc bel et bien être le lieu de la nécessité, plutôt que de la contingence, puisqu'étant le lieu de l'ordonnement rigoureux, fatal, interchangeable (ne pouvant être autrement), des éléments. Mettre sa vie sous la forme d'une aventure, ce qui ne peut être fait que par l'écriture, la mise en récit (« les aventures sont dans les livres » [Sartre, 1938, p. 62], affirme, Roquentin), permettra donc véritablement à Roquentin de sortir sa vie de l'indistinction et de la contingence qui lui répugne. L'écriture, le langage dans son aspect ordonnant, lui permettra de « justifier son existence », de la rendre différente de la simple *existence*, voire de l'utiliser pour faire « honte aux gens de leur existence ». Un retour à un ordre de la fixité, de l'immuabilité, bref de la permanence ainsi que de la nécessité semble donc la solution possible à l'expérience nauséuse de Roquentin. Cela est d'autant plus vrai lorsque l'on s'attarde aux quelques autres sources de réconfort, aux quelques remèdes anti nauséux essayés par Roquentin avant d'avoir recours à l'écriture, que ce soit, la musique jazz, la présence d'Anny, ou encore la fuite le long du boulevard Noir.

Si, tel qu'il a été mentionné, Anny conçoit Roquentin comme une borne, un représentant de la fixité, le sentiment est réciproque. O'Rourke souligne justement cela dans son étude du roman de Sartre :

Puisque le narrateur dit qu'il espère trouver en Anny un moyen de salut, les images dont il se sert pour la décrire renforcent la qualité salvatrice de ce personnage à ce stade de développement du texte. D'abord sa puissance et son rôle actif s'opposent à la

passivité du narrateur. La valorisation de tout ce qui est permanent et fixe chez elle, et donc implicitement opposé à l'amorphe qui génère la Nausée, confère une force toute particulière à ce personnage. En plus, la sécheresse d'Anny semble au narrateur une qualité qui l'oppose à la menace du monde métaphoriquement mouillé. L'aspect négatif de ce qui est flou et mouillé est donc contredit par les caractéristiques que Roquentin attribue à Anny : permanence et sécheresse. Sa vision renforce son espoir que ces qualités chez Anny pourraient le sauver de la menace objectifiée dans l'image de l'eau (1985, p. 45).

Anny, qui se voit décrite par Roquentin comme restant physiquement fidèle à elle-même, donc permanente, et comme relevant de la sécheresse tant dans ses émotions que dans son ton (O'Rourke, 1985, p. 43-44), apparaît comme un salut potentiel, une façon « de ne plus avoir peur » (Sartre, 1938, p. 121). Plus précisément, ces qualités de fixité, de permanence et de sécheresse se veulent opposées trait pour trait à la liquidité qui menace le narrateur et qui, sous la forme de l'eau, représente l'indistinction, la perte ou l'envahissement des limites. De manière tout à fait similaire, l'écoute d'une chanson jazz, *Some of these days*, permet à Roquentin, même si seulement temporairement, de se sauver de son état nauséux. Et, c'est encore une fois, le caractère défini, précis, tranchant, ordonnant, de l'air de jazz qui rend cette suspension momentanée possible :

Tout à l'heure viendra le refrain : c'est lui surtout que j'aime et la manière abrupte dont il se jette en avant, comme une falaise contre la mer. Pour l'instant, c'est le jazz qui joue ; il n'y a pas de mélodie, juste des notes, une myriade de petites secousses. Elles ne connaissent pas de repos, un ordre inflexible les fait naître et les détruit, sans jamais leur laisser le loisir de se reprendre, d'exister pour soi. [...]. Je commence à me réchauffer, à me sentir heureux. [...]. Il y a un autre bonheur : au-dehors, il y a cette bande d'acier, l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et le refuse, et le déchire de ses sèches petites pointes [...]. [...] la musique perce ces formes vagues et passe au travers. [...]. Quelques secondes encore et la Négrresse va chanter. Ça semble inévitable, si forte est la nécessité de cette musique : rien ne peut l'interrompre, rien qui ne vienne de ce temps où le monde est affalé ; elle cessera d'elle-même, par ordre. Si j'aime cette belle voix, c'est surtout pour ça : ce n'est ni pour son ampleur ni pour sa tristesse, c'est qu'elle est l'événement que tant de notes ont préparé [...]. Ce qui vient d'arriver, c'est que la Nausée a disparu. Quand la voix s'est élevée, dans le silence, j'ai senti mon corps se durcir et la Nausée s'est évanouie (Sartre, 1938, p. 40-41).

Pour un moment, l'air de jazz sort Roquentin de son état nauséux. Et, tout juste comme la description d'Anny, l'air de jazz se définit comme l'autre de la mouvance, de l'aspect indéfini de la Nausée, que représente la liquidité. De fait, la musique c'est, figurativement, une falaise s'attaquant à la mer, au liquide, à la Nausée. Loin d'être liquide, l'air de jazz est solide, dur, c'est une bande d'acier qui perce, traverse, déchire tout ce qui est mou, vague, affalé. Encore une fois donc, la dureté immuable, image que nous rappelle véritablement la falaise, apparaît comme un recours possible et efficace pour Roquentin. Plus encore que cela, l'air de jazz se conçoit comme l'autre de la contingence, de l'*existence*. Les notes et la voix de la chanteuse, contrairement à Roquentin et aux autres réalités auxquelles il fait face tout au long du roman, n'existent pas « en soi », ce ne sont pas des *existants*, contingents. Loin de là, elles sont nécessaires, elles suivent un ordre inflexible. Loin d'être sans fondement, elles adviennent dans une suite logique, inévitable, absolue. En somme donc, les remèdes à la Nausée sont bel et bien tous de l'ordre de la fixité et de la nécessité. Cela corrobore donc, par la négative, la compréhension de la Nausée, des Nausées de Roquentin comme causées par l'indistinction, la contingence, l'en-soi.

Qui plus est, il semble intéressant de noter que le protagoniste retrouve dans l'aventure, rendant sa vie et les éléments la constituant nécessaires et déterminés, une subjectivité forte, active, maître de ses actions et de son impact sur son environnement, tel que l'énonce une telle citation : « [...] enfin une aventure m'arrive et quand je m'interroge, je vois *qu'il m'arrive que je suis moi et que je suis ici ; c'est moi* qui fends la nuit, je suis heureux comme un héros de roman » (Sartre, 1938, p. 34). Ainsi, non seulement la fixité et la nécessité rendent possible l'évanouissement de la Nausée, mais elles rendent au narrateur sa subjectivité dissoute dans l'en-soi, l'indistinct, l'abject. Seul le retour dans un ordre de la limite redonne à la subjectivité

toute sa force, ce qui accentue, encore une fois, la relation nécessaire entre limite, restriction, et subjectivité. Sans la nécessité, l'ordre, la distinction, le sujet se trouve menacé, possiblement dissout. L'aventure retourne de nouveau la situation, rendant le sujet actif, plutôt que passif, puisqu'agissant lui-même sur le monde, la nuit, plutôt que d'être agi, englouti.

En somme, il apparaît donc possible de comprendre l'expérience de Roquentin comme en étant une de répulsion face à la déconstruction des limites, d'un monde limité. La Nausée est, effectivement, le lieu où les limites fondatrices du sujet distinguant sujet et objet ainsi que nature et culture ne tiennent plus. Le sujet se voit agi, touché, englué par l'objet, entraîné vers l'en-soi. Dans cette contamination, le sujet devient passif, contingent, indéterminé, il perd sa primauté dans le rapport au monde, primauté qu'il ne retrouvera que dans la mise en récit, dans le sentiment d'aventure. Plus encore, ce sujet affaibli, coule dans le monde animal et végétal, se métamorphose en cette existence primale qui ne fait que grouiller, *exister*. En ce sens, la corrélation entre la Nausée de Roquentin, le sentiment de répulsion théorisé par Kristeva ainsi que le dégoût de la viscosité présenté par Sartre dans *L'Être et le Néant* paraît des plus plausibles. Toutes ces théories supposent un sujet qui, afin de survivre, doit nécessairement rejeter, nier, se distinguer. Que ce soit pour advenir au langage, au statut de membre de la société, ou tout simplement de conscience, une limite première, minimale doit être instaurée. Cette limite vient de pair avec un sentiment de perte, de manque, mais également d'autonomie, de subjectivité. Il n'en demeure pas moins que le monde illimité quitté par le sujet le hante, le fascine, l'attire. Or, il s'agit véritablement d'une attirance mortifère, comme le démontre l'expérience du protagoniste de *La Nausée*. Ce qui est abject,

nauséeux, c'est l'absence de limites sans lesquelles le sujet ne peut se maintenir, c'est le monde indistinct de la Nausée qu'il faut justement vomir, c'est-à-dire rejeter, refuser, et cela, de manière continue, incessante.

L'expérience de la limite dans *Aurora* de Leiris : la fonction imaginative en lutte contre la « condition humaine »

Que les explorateurs modernes de l'inconscient parlent d'Œdipe, de castration, de culpabilité, de narcissisme, je ne crois pas que cela avance beaucoup quant à l'essentiel du problème (qui reste selon moi apparenté au problème de la mort, à l'appréhension du néant, et relève donc de la métaphysique).

— Leiris, *L'Âge d'homme*

À la suite de recommandations de son ami George Bataille, Leiris entreprend en 1929 une cure psychanalytique auprès du Dr Borel. Cette cure sera abordée expressément dans son récit autobiographique dédié à Bataille lui-même : *L'Âge d'homme*. L'extrait ci-haut, provenant du dernier chapitre de cet écrit, expose bien la présence d'une réflexion explicite sur la cure psychanalytique, mais surtout la vision particulière de l'auteur quant à celle-ci. Effectivement, Leiris semble y remettre en cause un certain nombre de concepts psychanalytiques traditionnels — complexe d'Œdipe, castration, culpabilité et narcissisme — pour se concentrer plutôt sur la question de la mort qui lui apparaît être la difficulté fondamentale. « [L]'appréhension du néant », « la mort », voilà les « problèmes essentiels » de la psyché selon Leiris. Cela ne surprend pas lorsque l'on s'attarde au corpus de cet auteur où la question de la mort s'avère omniprésente. C'est le cas, particulièrement, d'*Aurora*, un récit produit au cœur de sa jeunesse surréaliste.

La relation entre l'unique « roman » de Leiris et la mortalité se révèle d'autant plus significative lorsque l'on s'attarde au répertoire d'images qui le constitue. De fait, souvent considéré par la critique, et par son auteur lui-même, en tant que vulgaire « fatras » (Leiris, 1973, p. 8) incohérent, l'imaginaire débridé au cœur d'*Aurora* peut être vu comme

correspondant à celui finement décrit par Durand lors de sa recherche anthropologique sur l'imaginaire. L'ouvrage de Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, propose effectivement une compréhension de la fonction imaginative ayant pour mission la lutte contre la condition humaine par excellence, c'est-à-dire contre la mortalité et son allié le temps. Plus concrètement, l'imaginaire se déploie en trois grandes « réactions » face à cette condition et que Durand nomme : *les visages du temps* — tentative première de contrer les effets de la temporalité et de la mort en les représentant dans tout ce qu'ils ont de néfastes —, *le Régime Diurne* — lutte antithétique de l'imaginaire contre la mort, c'est-à-dire une négation du pouvoir de la mort passant par la valorisation de tout ce qui lui est antagoniste — et *le Régime Nocturne* — position euphémique de l'imaginaire cherchant non pas à nier les *visages du temps*, mais à les convertir à l'avantage de l'humain et de son désir d'éternité. Ce chapitre se proposera justement d'approfondir la corrélation supposée entre l'imaginaire chez Leiris et l'imaginaire chez Durand. Il s'agira donc, d'abord et avant tout, de se pencher sur la définition de l'imaginaire proposée par *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. S'ensuivra une brève plongée dans le rapport entretenu par l'auteur d'*Aurora*, rapport influencé en partie par son implication au sein du mouvement surréaliste, avec l'imaginaire. À quoi succédera, pour finir, une exploration minutieuse des images au cœur de l'œuvre à l'étude.

Les structures anthropologiques de l'imaginaire et la réhabilitation de l'image

Cofondateur des *Cahiers de l'imaginaire* ainsi que directeur et cofondateur du Centre de recherche sur l'imaginaire, Durand, disciple de Gaston Bachelard et, conséquemment, en filiation avec Jung, travaille à la rédemption de l'imaginaire, « c'est-à-dire l'ensemble des

images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'homo sapiens » (Durand, 1992, p. XXII). La « folle du logis » (Durand, 1992, p. 16), de son petit nom, se trouve au cœur d'une lutte de longue date menant à la dépréciation catégorique de sa valeur au profit de la valorisation de la rationalité. Publié pour la première fois en 1963 et réédité à plusieurs reprises depuis, l'ouvrage de Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, se positionne d'emblée contre « un vaste mouvement d'idées qui de Socrate, à travers augustinisme, scolastique, cartésianisme et siècle des lumières, débouche sur la réflexion de Brunshvicg, de Lévy-Bruhl, de Lagneau, d'Alain ou de Valéry » (Durand, 1992, p. 15). Pour cette lignée de penseurs, l'imagination ne représente que « l'enfance de la conscience » (Durand, 1992, p. 16), qu'une « folle du logis » (Durand, 1992, p. 16), qu'une « dégradation du savoir » (Durand, 1992, p. 18) ou encore qu'une « maîtresse d'erreurs et de fausseté » (Durand, 1992, p. 15). À cette déjà longue liste de philosophes dénoncés par l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, un autre nom se doit également d'être ajouté : Sartre.

L'auteur de *La Nausée* n'entre, en effet, pas dans les bonnes grâces de Durand qui va jusqu'à le qualifier, en se moquant de son style, d'écrivain « fermé [...] à la poétique » (Durand, 1992, p.20). Si celui qui a pourtant écrit *L'imagination* et *L'imaginaire* se voit attribuer « le mérite incontestable [...] de faire un effort pour décrire le fonctionnement spécifique de l'imagination » (Durand, 1992, p. 19), il n'en demeure pas moins qu'il aurait « manqué l'essence de l'image » (Durand, 1992, p. 20) et provoquer une « totale dévaluation de l'imaginaire » (Durand, 1992, p. 19). Le détracteur de Sartre trouve deux raisons distinctes à sa ratée :

D'abord, nous semble-t-il, par une incapacité de l'auteur sur *Baudelaire* à saisir le rôle général de l'œuvre d'art et de son support imaginaire. L'art sartrien oscille lui-même constamment entre le jeu habile et insignifiant de la comédie de boulevard et la lourde tentative de réintégration totale du réel, dans laquelle on retrouve un hyper-naturalisme à la Zola doublé d'une philosophie dans le style P. Bourget. Jamais l'art n'est considéré comme une manifestation originale d'une fonction psycho-sociale, jamais l'image ou l'œuvre d'art n'est prise dans son sens plein, mais toujours tenue pour message d'irréalité. D'où le caractère souvent inauthentique de l'œuvre romanesque et théâtrale de Sartre [...]. Mais surtout Sartre nous semble avoir manqué l'imagination pour avoir voulu se borner à une application restreinte de la méthode phénoménologique, étriquée par le solipsisme psychologique. Il semble en effet paradoxal d'avoir tenté une étude du phénomène d'imagination sans daigner consulter le patrimoine imaginaire de l'humanité que constituent la poésie et la morphologie des religions. [...]. Il a le tort de ne voir dans l'image qu'une dégradation du savoir, qu'une présentation d'un quasi-objet, et de la renvoyer ainsi à l'insignifiance (1992, pp. 19-20 & 25).

Bien qu'ayant voulu s'intéresser à la question de l'imaginaire, Sartre rate sa cible puisqu'il étudie l'image sans jamais lui donner sa juste valeur, mais la gardant plutôt dans son rôle de « folle du logis », de lieu de l'irréel, ainsi qu'en basant son étude uniquement sur « un psychologisme étroit autant que partial » (Durand, 1992, p. 20). À l'encontre de la théorie sartrienne ainsi que de toutes celles qui « minimisent [...] l'imagination » (Durand, 1992, p. 23), l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* offre une définition de celle-ci la revalorisant du tout au tout.

Pour reprendre les mots de Durand, « le grand malentendu de la psychologie de l'imagination, c'est finalement, chez les successeurs de Husserl et même de Bergson, d'avoir confondu à travers le vocabulaire mal élaboré de l'associationnisme, l'image avec le mot » (1992, p. 24). Or, l'image ne peut être confondue avec le mot, le langage. Si les signes langagiers, suivant Saussure, se révèlent arbitraires — l'assignation d'un signifiant à un signifié relevant d'une simple convention, provenant de l'extérieur donc — « il est capital de remarquer [...] qu'il n'en va jamais de même dans le domaine de l'imagination » (Durand,

1992, p. 24). Là où le signe langagier relève de l'arbitraire, l'image, elle, s'avère intrinsèquement motivée, justifiée :

[...] l'image — aussi dégradée qu'on puisse la concevoir — est en elle-même porteuse d'un sens qui n'a même pas à être recherché en dehors de la signification imaginaire. [...]. L'analogon que constitue l'image n'est jamais un signe arbitrairement choisi, mais est toujours intrinsèquement motivé, c'est-à-dire est toujours symbole. C'est finalement parce qu'elles ont manqué la définition de l'image comme symbole que les théories précitées ont laissé s'évaporer l'efficacité de l'imaginaire (Durand, 1992, pp. 24-25).

Corrigeant la définition de l'image qui passe de signe à symbole, l'héritier de Jung et Bachelard déconstruit la pensée — celle, entre autres, de Sartre — cloisonnant l'imaginaire dans le domaine de l'irréalité, de la fabulation, autrement dit de l'insensé, et s'assure de rétablir la pleine valeur de l'imaginaire et de son essaim d'images qui, loin d'être insensées, sont, en fait, intrinsèquement motivées, significatives. De plus, affirmer que les images, en tant que symboles, trouvent leur sens à l'intérieur même de l'imagination, c'est aussi confier à l'imaginaire une capacité dynamique d'association. L'imaginaire, contrairement au langage, fonctionne en tant que « dynamisme organisateur » (Durand, 1992, p. 25) associant lui-même « signifiant et signifié » (Durand, 1992, p. 25). Définir ainsi l'imaginaire renverse définitivement sa position dans la hiérarchie de la psyché humaine. Étant maintenant comprise comme ce qu'elle est vraiment, soit un « bassin sémantique » (Durand, 1992, p. XII), un bassin de signification avec son propre dynamisme, ses propres forces organisatrices, l'imagination « apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine » (Durand, 1992, p. XXII) y compris la souveraine rationalité :

La première conséquence de cette définition du symbole, c'est l'antériorité tant chronologique qu'ontologique du symbolisme sur toute signifiante audio-visuelle.

[...]. La psychologie pathologique de Minkowski va même jusqu'à inverser le schéma classique de l'image et, rejoignant la conception des grands romantiques allemands et du surréalisme contemporain (que nous ferons nôtre au cours de cet exposé), considère le passage de la vie mentale de l'enfant ou du primitif à « l'adultocentrisme » comme un *rétrécissement*, un refoulement progressif du sens des métaphores. C'est ce « sens » des métaphores, ce grand sémantisme de l'imaginaire qui est la matrice originelle à partir de laquelle toute pensée rationalisée et son cortège de sémiologie se déploient » (Durand, 1992, pp. 26-27).

L'imagination, libérée de sa « camisole de force », n'est bel et bien plus, non plus, la simple enfance de la raison.

Qui plus est, tout à l'inverse de l'approche sartrienne se basant sur une « application restreinte de la méthode phénoménologique, étriquée par le solipsisme psychologique » — ignorant donc le « patrimoine imaginaire de l'humanité que constituent la poésie et la morphologie des religions » — Durand prône une compréhension de l'imaginaire le situant à mi-chemin entre le subjectif (le psychologique) et le social, le collectif ou, en d'autres termes, le culturel. Pour le répéter encore une fois, contrairement aux signes du langage, les symboles sont intrinsèquement motivés, c'est-à-dire que leur signification ne dépend pas d'une décision arbitraire, conventionnelle. Qu'est-ce donc alors qui motive, c'est-à-dire qui détermine, justifie, la signification des symboles. Pour Durand, la réponse n'est ni du côté de la réalité objective, ni du côté de la réalité purement subjective, mais bien entre les deux :

En résumé on pourrait écrire que toutes les motivations tant sociologiques que psychanalytiques proposées pour faire comprendre les structures ou la genèse du symbolisme, pèche trop souvent par une secrète étroitesse métaphysique : les uns voulant réduire le processus motivateur à un système d'éléments extérieurs à la conscience et exclusifs des pulsions, les autres s'en tenant exclusivement à des pulsions, ou, ce qui est pire, au mécanisme réducteur de la censure à son produit : le refoulement. [...]. Nous voudrions surtout nous libérer définitivement de la querelle qui, périodiquement, dresse les uns contre les autres culturalistes et psychologues [...]. Pour cela il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le *trajet anthropologique*, c'est-à-dire *l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du*

milieu cosmique et social. [...]. Finalement, l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif (Durand, 1992, pp. 37-38).

Ainsi située, la recherche en cours dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* pourra bel et bien puiser dans l'ensemble du bassin de savoirs et de représentations que constituent « la psychanalyse, les institutions rituelles, le symbolisme religieux, la poésie, la mythologie, l'iconographie ou la psychologie psychopathologique » (Durand 1992, p. 40). L'ensemble des savoirs tant de nature psychologique que culturelle sera mis à profit, ici. Ce que Sartre n'a pas daigné faire.

Plus concrètement, afin de trouver les motivations, les significations symboliques de l'imaginaire, Durand se propose d'« utiliser la méthode toute pragmatique et toute relativiste de convergence qui tend à repérer de vastes constellations d'images, constellations à peu près constantes » (Durand, 1992, p. 40). Durand suppose, en concordance avec sa définition de l'imaginaire comme *trajet anthropologique*, que l'étude de constellations d'images « fournies par l'environnement extérieur » (Durand, 1992, p. 62), par la réalité objective, permettra de trouver les archétypes de l'imaginaire. Les archétypes, suivant Durand, sont des « noyaux organisateurs » (Durand, 1992, p. 41) autour desquels viennent converger les images. Plus précisément, les archétypes se trouvent à mi-chemin entre la réalité extérieure et la subjectivité, autrement dit entre « les schèmes subjectifs et les images fournies par l'environnement perceptif » (Durand, 1992, p. 62). Les archétypes se définissent effectivement, non seulement comme les noyaux organisateurs des images, mais également comme les « substantifications des schèmes » (Durand, 1992, p. 62). Or, les schèmes agissent eux-mêmes en tant que représentants, médiateurs « entre les gestes inconscients de la sensori-

motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont ces schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination » (Durand, 1992, p. 61). Ainsi, partant de l'agglomération, de l'isomorphisme unissant différentes images, il sera possible de construire une compréhension globale du fonctionnement, des motivations des symboles de l'imaginaire alliant réalité extérieure, sociale, et intériorité psychique.

En outre, il apparaît possible de pousser cette étude plus loin afin de trouver non seulement la signification des symboles, « la motivation générale » (Durand, 1992, p. 60) de la fonction imaginative elle-même :

Nous étions partis de l'hypothèse de la sémantité des images, et nous avons constaté tout au cours de cette étude combien cette hypothèse était fructueuse : les symboles et les groupements isotopes qui les relient nous sont apparus comme directement révélateurs de structures. Autrement dit, l'imaginaire en un sens ne renvoie qu'à lui-même et nous pouvions nous contenter de la classification précédemment établie. Toutefois si une telle convergence de résultats, si une totale vérification du sémantisme des images est possible, il est nécessaire de s'interroger sur le sens que l'on peut induire d'une si générale concordance. Il n'y a pas de Clef des Songes, mais les songes dans leur ensemble et par leurs structures cohérentes manifestent une réalité dont on peut discerner le sens global. Autrement dit, il nous reste à étudier le sens du sémantisme imaginaire en général. Et si nous nous sommes refusé de voir dans l'image le vulgaire signe d'une réalité psychologique ou d'une réalité extrinsèque à la conscience, il nous faut toutefois maintenant nous demander de quelle démarche ontologique le sémantisme en général peut-il être le signe. C'est passer de la morphologie classificatrice des structures de l'imaginaire à une physiologie de la fonction d'imagination (Durand, 1992, pp. 437-438).

Regrouper les symboles, observer les constellations symboliques permet de constater la cohérence de l'imaginaire et, dès lors, de déduire une motivation générale, une signification globale à l'imaginaire lui-même. Plus que de libérer l'imaginaire de sa « camisole de force » et de le réinscrire dans son juste milieu, *le trajet anthropologique*, la conception durandienne suppose, en fait, à l'imagination la motivation générale, la fonction véritable, de lutter contre la mort et son allié le temps.

La fonction fantastique et les entropies du temps et de la mort

Dans le troisième chapitre de son imposant ouvrage et après avoir parcouru le « répertoire des "grandes images" qui éclairent l'imaginaire humain » (Durand, 1992, p. VIII), l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* s'attarde à tirer les conclusions de son observation minutieuse de l'agencement des symboles et, tel qu'il l'affirme lui-même, « à élucider la portée psychique de la fonction fantastique, c'est-à-dire à examiner quelle est la compréhension de cette fonction dans l'économie du psychisme tout entier » (Durand, 1992, p. 455). Comme mentionné précédemment, l'imagination se voit désormais conçue, non plus seconde, mais première par rapport au domaine conceptuel. Dès lors, il semble que « rien n'interdit de la voir participer à l'activité psychique tout entière » (Durand, 1992, p. 459). Or, la véritable « vocation de l'esprit est insubordination à l'existence et à la mort, et [donc, dans ce contexte,] la fonction fantastique se manifeste comme le patron de cette révolte » (Durand, 1992, p. 468). C'est qu'en effet, « les entropies » (Durand, 1992, p. XII) du temps et de son « actualisation concrète » (Durand, 1992, p. 464) la mort, c'est-à-dire le temps et la mort dans tout ce qu'ils ont de désordonnés, chaotiques, indéterminés, se trouvent être, comme le soulignait déjà psychanalyse et anthropologie (Durand, 1992, p. XII), les « nécessités objectives » (Durand, 1992, p. XII) par excellence pour l'humain. L'entropie réfère, en effet, au degré de désordre de la matière dont l'augmentation n'est qu'irréversible. L'entropie s'associe, en physique, au second principe de la thermodynamique :

On peut enfin présenter le second principe comme le passage de l'ordre au désordre. Une maison abandonnée à elle-même passe vite de l'ordre au désordre [...]. Pour mettre en relief le passage de l'ordre au désordre, les êtres vivants constituent [le] meilleur exemple [...]. Il y a un très haut degré d'ordre dans un être vivant, mais à sa mort, ou bien ses cendres sont dispersées, ou bien "tout va sous terre et entre dans le jeu " [...] La mort est la fois perte d'ordre [et] perte de concentration [...] (Entropie, 2012).

L'humain, mortel, a véritablement comme ultime réalité objective, l'entropie, le passage irréversible de l'ordre au désordre que représente la temporalité, autrement dit le passage vers la mort.

Toutefois, face à cette réalité objective inéluctable, le « sujet pensant » répond par une « volonté ontologique d'identité » (Durand, 1992, p. 478). Dans cette optique, il n'est pas étonnant que l'imaginaire, juste milieu entre les réalités objectives et les impératifs subjectifs, prenne le rôle de se « dresser contre les visages du temps » (Durand, 1992, p. 478). Plus précisément, suivant l'analyse des constellations symboliques, il semble que l'imaginaire se structure en trois grands temps, en trois réactions distinctes face aux entropies du temps et de la mort. En effet, il semblerait que l'imaginaire : représente, mette en image le temps et la mortalité chaotique dans leurs visages néfastes ; refuse le pouvoir de la mort en invoquant un arsenal d'images antithétiques, antagonistes à celles du temps et de la mort et, finalement, incorpore la mort et la temporalité à un imaginaire où celles-ci perdent leurs visages néfastes, mais, par le biais d'un processus d'« euphémisation », deviennent connotées de façon méliorative. Ces trois grandes réactions sont ce que Durand nomme respectivement *les visages du temps*, le *Régime Diurne* de l'imaginaire ainsi que le *Régime Nocturne* de l'imaginaire.

Les trois grandes structures de l'imagination : visages du temps, Régime Diurne et Régime Nocturne

Avant d'agir de manière explicite afin de lutter contre la mort, la psyché humaine dans sa capacité imaginative, commence, semble-t-il, par donner un visage à ces menaces. Plus précisément ce sont les symboles de l'animalité, de la noirceur et de la chute qui se révèlent être les « visages imaginaires du temps » (Durand, 1992, p. 135). Durand entame

effectivement son exploration des images structurantes de l'imaginaire en s'intéressant aux images qu'il décrit comme les plus universelles, premières donc, c'est-à-dire les images thériomorphes et nyctomorphes. S'appuyant, entre autres, sur le test du Rorschach, l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* expose, en effet, l'universalité de l'animalité ainsi que des ténèbres dans l'imaginaire et, surtout, l'universelle peur qui leur est associée :

De toutes les images, en effet, ce sont les images animales qui sont les plus fréquentes et les plus communes. On peut dire que rien n'est plus familier, dès l'enfance, que les représentations animales. [...]. Une des primitives manifestations de l'animalisation est le *fourmillement* « image fugitive, mais première ». [...]. Ne conservons du fourmillement que le schéma de l'agitation, du grouillement. [...]. C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite (Durand, 1992, pp. 71 & 76).

Les psycho-diagnosticiens qui utilisent le Rorschach connaissent bien le « choc noir » provoqué par la présentation de la planche IV : « Perturbation soudaine des processus rationnels » qui produit une impression dysphorique générale. [...] qui a étudié l'universalité du choc noir et sa constance [...] lui attribue la valeur symptomatique très générale « d'angoisse de l'angoisse » (Durand, 1992, p. 97).

Au commencement de l'imaginaire se trouvent deux catégories d'images considérées péjorativement. Or, ces images dysphoriques se révèlent bel et bien associées aux dangers de la temporalité.

De fait, le schème de l'animé, plus précisément, « le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement, l'adaptation animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque » (Durand, 1992, p. 77).

L'animation chaotique de l'animal se révèle synonyme de changement. « Or, le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps » (Durand, 1992, p. 77). Ainsi, la représentation angoissante de l'agitation animale se révèle une mise en image de l'angoisse face au changement, c'est-à-dire à la temporalité dans tout ce qu'elle a de mouvante. L'animalité, dans l'imagination, apparaît d'ailleurs non pas seulement

« grouillante », mais également mordicante : « C'est donc la gueule (armée de dents acérées et prête à mordre) terrible, sadique et dévastatrice que constitue la seconde épiphanie de l'animalité » (Durand, 1992, p. 90). Cette seconde représentation thériomorphe ne fait qu'accentuer la relation du symbole animal et la représentation temporelle. Effectivement, au temps destructeur puisque changeant s'ajoute, par le biais de la gueule animale, la représentation du temps, de la « mort dévorante » : « Kronos apparaît ici avec le visage d'Anubis, du monstre dévorant le temps humain ou s'attaquant même aux astres mesureurs de temps » (Durand, 1992, p. 93). Le schème de la temporalité mordicante s'étend, qui plus est, au-delà de l'animalité, aux symboles astraux : le soleil noir ou la lune. Durand rappelle, à cet effet, que « les éclipses sont à peu près universellement considérées comme des destructions par morsure de l'astre solaire ou lunaire » (Durand, 1992, pp. 93-94). Que ce soit par le biais de l'animal ou des astres, le temps se conçoit et se représente dans l'imaginaire dévorant, mordant, destructeur donc. Les ténèbres, la nuit noire, condensent aussi une telle symbolique temporelle :

Les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps [...], « on compte le temps par nuit et non par jours ». [...]. C'est ce symbolisme temporel des ténèbres qui assure leur isomorphisme avec les symboles jusqu'ici étudiés. La nuit vient ramasser dans sa substance maléfique toutes les valorisations négatives précédentes. Les ténèbres sont toujours chaos et grincements de dents [...] (Durand, 1992, pp. 98-99).

L'étude des images liées à l'animalité et aux ténèbres — images premières dans le répertoire collectif — dévoile le lien qui les unit aux entropies du temps et de la mort. Les images les plus universelles sont des *visages de la temporalité* destructrice, changeante, altérante. Pour terminer cet isomorphisme symbolique alliant symboles thériomorphes et nyctomorphes, il faut y ajouter la notion de bruit et son corrélat l'ouïe, l'animal étant gueule hurlante et les

ténèbres lieu de l'ouïe (la noirceur forçant l'ouïe à prendre le pas sur la vue) (Durand, 1992, pp. 84 & 99).

Les symboles thériomorphes et nyctomorphes entraînent également dans leur sillon toute une série d'autres symboles agissant à titre de *visages du temps* dont, en premier, l'eau noire. En soi, le symbole de l'eau relève de l'irréversibilité du temps. En lignée avec Héraclite, l'eau, dans tout ce qu'elle a de mouvante, de coulante, « est amère invitation au voyage sans retour : jamais deux fois l'on ne se baigne dans le même fleuve [...] » (Durand, 1992, p. 104). La chevelure, plus particulièrement la chevelure féminine, dont l'ondoiement rappelle les ondes de l'eau, se voit également intégrée à la constellation de *visages du temps*. Surtout, la chevelure laisse pressentir la féminisation des *visages de la mort* (Durand, 1992, p. 107). En effet, la féminité, et plus précisément la « féminité sanglante et négativement valorisée, archétype de la femme fatale » (Durand, 1992, p. 112), s'avère au cœur des représentations de la menace associée à la mort et la temporalité. Cela enclenche, d'ailleurs, une « misogynie de l'imagination » (Durand, 1992, p. 113). Si l'eau semble première par rapport à la chevelure dans la signification symbolique, Durand, s'inspirant de Bachelard souligne bien qu'il y a plutôt « réciprocity » (1992, p. 108) : c'est aussi la « chevelure flottante qui peu à peu contamine l'image de l'eau » (1992, p. 107). L'eau acquiert en partie sa signification de son association à la chevelure féminine. Or, de manière plus centrale, l'eau noire se féminise étant donné le rapprochement entre celle-ci et l'« eau féminine et néfaste par excellence : le sang menstruel » (Durand, 1992, p. 108). L'explication de la contamination symbolique impliquant une féminisation péjorative de l'imaginaire va comme suit :

Ce qui constitue l'irréparable féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même des menstrues. On peut dire que l'archétype de l'élément aquatique et néfaste est *le sang*. C'est ce qui confirme la liaison fréquente, quoique insolite au premier abord, de l'eau et de la lune. [...]. La lune est indissolublement conjointe à la mort et à la

féminité, et c'est par cette féminité qu'elle rejoint le symbolisme aquatique. [...]. C'est le cycle menstruel qui en constitue le moyen terme [...]. [...] le synchronisme entre le rythme menstruel de la femme et le cycle de la lune devait sembler la preuve évidente qu'il existait un lien mystérieux entre elles [...] (Durand, 1992, pp. 110-112).

C'est le sang menstruel, véritable eau noire, c'est-à-dire liquidité temporelle par excellence puisque tout comme la lune qui, encore plus visiblement que le soleil, disparaît (meurt) et renaît (Durand, 1992, p. 111) elle représente la cyclicité temporelle. Le sang menstruel est « la première horloge humaine » (Durand, 1992, p. 122) et, en sa double qualité de liquide ténébreux et temporel, fait consteller eau, chevelure, lune et féminité. La féminité, aquatique et ténébreuse se montre, par ailleurs, également animale, voire « sémantiquement connaturelle à l'animal » (Durand, 1992, p. 114).

Durand trouve, en outre, au sein de l'imaginaire un troisième *visage du temps*, visage vertical, condensé et moralisateur réunissant les précédents. De fait, l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* se penche sur les symboles catamorphes, c'est-à-dire les symboles de la chute. La chute, acte se situant sur un axe vertical plutôt qu'horizontal, se trouve « reliée à la rapidité du mouvement, à l'accélération comme aux ténèbres » (Durand, 1992, p. 123). La chute, plus précisément, « condense » (Durand, 1992, p. 123) les aspects mouvants et ténébreux de la mort :

Le rêve éveillé met lui aussi en évidence l'archaïsme et la constance du schème de la chute dans l'inconscient humain : les régressions psychiques s'accompagnent fréquemment d'images brutales de la chute, chute valorisée négativement comme cauchemar qui aboutit souvent à la vision de scènes infernales (Durand, 1992, p. 123).

La chute c'est, semble-t-il, l'acte brutal, soudain, rapide donc, de tomber qui se termine dans les ténèbres mouvantes de l'enfer⁵. Dans la mythologie, cette conception de la chute se trouve représentée, entre autres, par le célèbre mythe d'Icare, mythe introduisant également la notion

⁵ Durand rappelle, à ce sujet, que « l'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité » (1992, p. 77), que « le chaos [est comparable] aux ténèbres infernales » (Durand, 1992, p. 99).

de morale, de punition qui vient s'ajouter, dans l'imaginaire, aux symboles catamorphes : « C'est Icare qui tombe, anéanti par le soleil qu'il a trop voulu approcher et se voit précipité dans la mer [...] ; c'est Tantale qui, après avoir osé faire dévorer la chair de son fils à Pélopes aux divinités de l'Olympe est englouti dans le Tartare » (Durand, 1992, p. 124). La chute, la précipitation dans les ténèbres (ou dans l'eau qui en est synonyme), c'est-à-dire précipitation vers les représentations de la mort elle-même, se considère donc bel et bien, non pas seulement accélération du cheminement temporel vers la mort, mais punition morale. De surcroît à cela et par le biais de la féminisation précédemment mentionnée, s'introduit « une interprétation purement sexuelle de la chute » (Durand, 1992, p. 126) :

Les menstrues sont en effet souvent considérées comme les suites secondaires de la chute. On aboutit ainsi à une féminisation du péché originel qui vient converger avec la misogynie que laissait transparaître la constellation des eaux sombres et du sang. La femme, d'impure qu'elle était par le sang menstruel, devient responsable de la faute originelle. [...]. Mais il faut bien insister sur le contresens sexuel pouvant résulter de cette féminisation de la chute. [...]. En effet, comme nous l'avons remarqué à propos de la féminité lunaire et menstruelle, la symbolisation féminoïde de la chute ne semble choisie primitivement que pour des raisons de physiologie gynécologique et non pour des raisons sexuelles. Il y a eu dans certaines cultures un déplacement du phénomène menstruel à des considérations de morale sexuelle (Durand, 1992, pp.126-127).

Ainsi, par déplacement culturel, la chute punitive (la chute hors du paradis étant un exemple idéal de punition) prend un visage non seulement féminin, mais sexuel. Or, comme le soulignait déjà Freud, ventre sexuel et ventre digestif se révèlent intrinsèquement liés (Durand, 1992, p. 129). Dès lors, la chute sexuelle prend également un aspect digestif. À la chute s'ajoute la chute miniature vers le ventre digestif, l'intériorité corporelle :

Si le tube digestif est en effet l'axe de développement du plaisir, il est également en nous la réduction microcosmique du Tartare ténébreux et des méandres infernaux, il est abîme euphémique concrétisé. La bouche dentée, l'anus, le sexe féminin, surchargés de significations néfastes [...] sont bien les portes de ce labyrinthe infernal en réduction que constitue l'intériorité ténébreuse et sanglante du corps (Durand, 1992, p. 133).

Ainsi, sous l'impulsion du temps et de la mort, l'imaginaire constitue toute une constellation d'images donnant un *visage* à ces mouvants ennemis : animaux courants et mordicants, lune, eau, chevelure, ténèbres, chute et surtout féminité péjorative.

Si les symboles nyctomorphes, catamorphes et thériomorphes apparaissent simplement révéler la peur et l'angoisse que suscite la condition mortelle chez l'humain, il n'en demeure pas moins qu'ils sont la première étape dans la lutte contre celle-ci :

[...] les figurations du temps et de la mort n'étaient qu'excitation à l'exorcisme, qu'invitation imaginaire à entreprendre une thérapie par l'image. C'est ici que transparait un principe constitutif de l'imagination et dont cet ouvrage ne sera que l'élucidation : figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. A plus forte raison toute épiphanie symbolique (Durand, 1992, p. 135).

Cela répond, entre autres, de ce qu'« il n'y a d'intuition que des images, au sein de l'espace, lieu de notre imagination » (Durand, 1992, p. 472). L'imagination loin d'être soumise à la temporalité relève plutôt de l'espace. Toute image, toute représentation dans l'imaginaire se caractérise par son immédiateté (Durand, 1992, p. 462), sa fulgurance (Durand, 1992, p. 462), bref, son caractère « intemporel » : « [...] la pensée qui imagine a conscience d'être comblée instantanément et ravie à l'enchaînement temporel » (Durand, 1992, p. 462). Au temps qui s'écoule et progresse, l'espace oppose la fixité de l'immédiateté, l'éternité dans tout ce qu'elle a d'immuable. Se représenter le temps dans l'imagination, imaginer le temps et la mort même dans leur aspect les plus néfastes c'est déjà sortir le temps du temps et l'inscrire dans l'espace, « réserve d'éternité » :

« On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'Être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut suspendre le vol du temps. Dans ces milles alvéoles l'espace tient du temps comprimé. L'espace

sert à ça ». L'espace sert à ça parce que la fonction fantastique sert à ça, réserve infinie d'éternité contre le temps (Durand, 1992, p. 474).

Plus que cela, se représenter, se figurer les dangers associés à la temporalité et la mortalité, c'est déjà, pour l'imaginaire, se doter d'un ennemi tangible qu'il pourra ensuite vaincre :

Imaginer le temps sous son visage ténébreux, c'est déjà l'assujettir à une possibilité d'exorcisme par les images de la lumière. L'imagination attire le temps sur le terrain sur lequel elle pourra le vaincre en toute facilité. Et pendant qu'elle projette l'hyperbole effrayante des monstres de la mort, en secret elle aiguisé les armes qui terrasseront le Dragon (Durand, 1992, p. 135).

Les *visages de la mort* qu'offre l'imagination ne sont que le prétexte pour développer le *Régime Diurne* de l'imaginaire et son déni féroce, armé des pouvoirs de la mort.

Sur les ténèbres du temps et de la mort se découpe effectivement la lumière du *Régime Diurne*, « la seconde manifestant la reconquête antithétique et méthodique des valorisations négatives de la première » (Durand, 1992, p. 70). Aux visages angoissants du temps et de la mort, l'imaginaire propose ici, une série d'images, de symboles et d'archétypes qui leur sont parfaitement opposés cherchant à contredire, à se positionner « contre » (Durand, 1992, p. 213) les premières :

La figure qui l'exprime est l'antithèse, et nous avons vu que sa géométrie ouranienne n'avait de sens que comme opposition aux visages du temps : l'aile et l'oiseau s'opposant à la thériomorphie temporelle, dressant les rêves de la rapidité, de l'ubiquité et de l'envol contre la fuite rongeuse du temps, la verticalité définitive et mâle contredisant et maîtrisant la noire et temporelle féminité ; l'élévation étant l'antithèse de la chute tandis que la lumière solaire était l'antithèse de l'eau triste et des ténébreux aveuglements des liens du devenir. C'est donc contre les visages du temps affrontés à l'imaginaire en un hyperbolique cauchemar que le *Régime Diurne* rétablit par l'épée et les purifications le règne des pensées transcendantes (Durand, 1992, pp. 202-203).

Le *Régime Diurne* se structure autour de trois grands noyaux : le schème ascensionnel (de l'élévation), le schème diaïrétique (de la distinction) et les symboles spectaculaires (de la vision, de la lumière). Contre la chute vers le Tartare, l'imaginaire oppose tout d'abord le

schème ascensionnel, c'est-à-dire le schème de l'élévation et son armée de « symboles verticalisants » (Durand, 1992, p. 138). On y retrouve, entre autres, l'aile (Durand 1992, p. 144), l'échelle (Durand, 1992, p. 140), la flèche (Durand, 1992, p. 148) et la montagne, y compris sous sa forme minérale, c'est-à-dire la pyramide (Durand, 1992, p. 142). Toutes ces images ont en commun de donner accès, selon l'imagination, au ciel, c'est-à-dire non pas au Tartare, mais à l'immortalité (Durand, 1992, p. 140). Or, cet idéal de la hauteur, de la transcendance, entraîne un imaginaire de la souveraineté et donc toute une série de symboles de figures de souverains et de héros, soit des représentations de la puissance (Durand, 1992, p. 153). Cela répond tout simplement du fait que « la contemplation du haut des sommets donne le sens d'une soudaine maîtrise de l'univers » (Durand, 1992, p. 152). Qui plus est, ces représentations ascensionnelles se trouvent associées avec une virilisation, et ce, étant donnée une confusion *a posteriori* entre « élévation et érection » (Durand, 1992, p. 153). De plus, la puissance monarchique tout juste mentionnée prend également le visage de « l'agressivité » (Durand, 1992, p. 159), de la force violente. Le monarque devient plutôt guerrier (Durand, 1992, p. 162). Il faut également souligner que le *Régime Diurne* de l'imaginaire se trouve fortement ancré dans un imaginaire de la pureté. Toute élévation, nous rappelle Durand, est « essentiellement angélique » (1992, p. 148). La flèche, par exemple, en tant que ligne droite, que « rayon » (Durand, 1992, p. 148) décoché vers le ciel, se révèle non seulement symbole d'ascension, mais également de pureté : « Mais surtout, par son assimilation au rayon, la flèche joint les symboles de la pureté à ceux de la lumière, la rectitude et la soudaineté vont toujours aller de pair avec l'illumination » (Durand, 1992, pp. 148-149). L'élévation, l'élan vers l'au-delà répond aussi de la rectitude, en ce sens de justice, de pureté.

À cette première catégorie d'images s'ajoutent les symboles spectaculaires : « De même que le schème de l'ascension s'oppose point par point, en ses développements symboliques, à celui de la chute, de même aux symboles ténébreux s'opposent ceux de la lumière et spécialement le symbole solaire » (Durand, 1992, p. 163). Plus précisément, les symboles lumineux découlent de la même source subjective que les symboles de la verticalité. En effet, « c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la hauteur et vers la lumière » (Durand, 1992, p. 163) : élévation et luminosité sont intrinsèquement reliées. En ce sens, le « soleil, et spécialement *le soleil ascendant* ou levant sera [...] l'hypostase par excellence dans puissances ouraniennes » (Durand, 1992, p. 167). Il faut également ajouter à ses représentations spectaculaires un dernier symbole : l'écriture. L'écriture, en tant que parole écrite, devient synonyme de puissance (Durand, 1992, p. 176). Cela dépend de ce que les symboles spectaculaires, visuels, valorisent non pas seulement la vue, mais la vision, en ce sens de vision invisible, soit « le vrai savoir, la grande magie » (Durand, 1992, p. 172). Or, l'écriture et, plus justement, la parole, se conçoivent semblables à la « voyance » (Durand, 1992, p. 172) : « [...] chez Platon, la vision mythique est le contre-point de la dialectique verbale, démontrer est synonyme de montrer » (Durand, 1992, p. 173). Déjà, cette idée de voyance, au sens de connaissance éclairée, et de luminosité, toutes deux associées à l'idée de clarté — synonyme de netteté — laisse, comme le souligne l'auteur, pressentir la troisième catégorie du *Régime Diurne*, soit les schèmes diaïrétiques qui sont guidés par l'idée de lutte, d'affrontement, d'opposition tranchée.

L'imaginaire diurne n'institue pas seulement une série d'images opposées aux *visages du temps*, mais institue aussi des images véritables de combat. Non seulement les images diurnes s'opposent-elles aux images néfastes de la mort, mais « la lumière a tendance à se

faire foudre ou glaive, et l'ascension à piétiner un adversaire vaincu » (Durand, 1992, p. 178). Autrement dit, « *la transcendance est donc toujours armée* » (Durand, 1992, p. 179). C'est dans cette optique que s'inscrivent les symboles de l'épée, du glaive et de leur version miniature, le couteau. Ces armes, plus précisément ces « armes tranchantes » (Durand, 1992, p. 179) se révèlent les armes par excellence du *Régime Diurne* et de sa foule de héros. En effet, quoi de mieux pour un héros solaire, un héros de la clarté, de la distinction donc, qu'une arme qui tranche, c'est-à-dire qui sépare ; « la transcendance, comme la clarté, semble toujours exiger un effort de distinction » (Durand, 1992, p. 191). Plus encore que de simplement être une arme de combat, de puissance, l'arme tranchante s'avère aussi purificatrice (Durand, 1992, p. 181), et ce, puisque « la pureté confine à la netteté d'une séparation bien tranchée » (Durand, 1992, p. 191). Toutefois, ces images tranchantes et purificatrices viennent de pair avec un « belliqueux dogmatisme » (Durand, 1992, p. 178) : « [...] la représentation qui se confine exclusivement dans le *Régime Diurne* des images débouche soit sur une vacuité absolue, une catharophilie de type nirvânique, soit sur une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention » (Durand, 1992, p. 219). Il importe donc pour l'esprit de ne pas rester dans les hauteurs transcendantes, mais de « descendre dans la caverne, [de] prendre en considération l'acte même de notre condition mortelle et faire, autant qu'il se peut, bon usage du temps » (Durand, 1992, p. 219). Autrement dit, il importe d'entrer dans l'ordre nocturne de l'imaginaire.

Tout à l'inverse du *Régime Diurne* instituant toute une série d'armes afin de combattre la mortalité, le *Régime Nocturne* se propose d'usurper « les propres armes de l'adversaire » (Durand, 1992, p. 230). Ainsi, plutôt que d'impliquer une série d'images distinctes et antagonistes aux *visages du temps*, le *Régime Nocturne* reprend les images déjà mentionnées

de la temporalité néfaste et, par un procédé d'euphémisme, de double négation, leur donne un aspect positif, salvateur :

Face aux visages du temps une autre attitude imaginative se dessine donc, consistant à capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières de Kronos, à les transmuter en talismans bénéfiques, enfin à incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constantes, de cycles qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessin éternel. L'antidote du temps ne sera plus recherché au niveau surhumain de la transcendance et de la pureté des essences, mais dans la rassurante et chaude intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents. Au régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme (Durand, 1992, p. 219).

Suivant cette approche, la chute se transforme en descente (Durand, 1992, p. 227) qui ne prend, d'ailleurs, plus le visage d'un chemin foudroyant vers le Tartare, mais d'une lente descente dans l'intime, le « fragile et douillet » (Durand, 1992, p. 227). De même, la lune, « grande épiphanie dramatique du temps » (Durand, 1992, p. 111), devient symbole de la renaissance, de la cyclicité du temps : « La lune, non seulement est le premier mort, mais encore le premier qui ressuscite. La lune est donc à la fois mesure du temps et promesse explicite de *l'éternel retour* » (Durand, 1992, p. 337). Le temps, dans son aspect mouvant, changeant, cyclique, se voit réhabilité comme promesse de recommencement, de renouveau éternel, sans fin, d'éternité donc. Le *Régime Nocturne* répond effectivement de « l'ambition fondamentale de maîtriser le devenir par la répétition des instants temporels, de vaincre Kronos directement non plus par des figures et en un symbolisme statique, mais en opérant sur la substance même du temps, en domestiquant le devenir » (Durand, 1992, p. 321). La valorisation de la cyclicité implique une valorisation de tout ce qui relève de l'agriculture, de la nature, mais également du serpent, véritable symbole de la régénérescence (Durand, 1992, p. 364). Bien sûr, il importe de souligner que la féminité, visage par excellence de la

temporalité mortifère, se trouve réhabilitée elle aussi. Elle ne représente plus, ici, la source de tous les maux, mais la « Grande Mère », à la fois terrestre et aquatique, de toute chose (Durand, 1992, p. 261). La féminité n'est plus figurée par la femme sanglante, mais par la femme bienveillante et maternelle, c'est-à-dire reproductrice, donneuse de vie (Durand, 1992, p. 258). Avec elle, la féminité réhabilitée entraîne, d'ailleurs, dans une vision positive toutes les images qui l'entourent (eau et chevelure, entre autres) (Durand, 1992, p. 260).

Dans la description de la structure de l'imaginaire, un dernier élément se doit d'être mentionné. Si les deux grandes réactions possibles contre les angoissantes entropies du temps et de la mort, autrement dit les deux grandes catégories de motivation symbolique que sont le *Régime Diurne* de l'imaginaire et le *Régime Nocturne* de l'imaginaire s'affichent comme antagonistes, elles demeurent néanmoins inextricablement liées dans l'imaginaire tant social qu'individuel. En effet, si « les "visages du temps" sont bien "l'enfer", de l'imaginaire schizomorphe, réciproquement la "diaïrésis", la "clarté et la distinction" sont "l'enfer" de la durée concrète de toute expérience imaginaire du temps humain » (Durand, 1992, p. VIII), force est de constater que, « même dans les cas psychologiques les plus extrêmes, lorsque la maladie semble devoir privilégier, en le caricaturant, tel ou tel trait typique [...] l'on a jamais une séparation nette des régimes de l'image » (Durand, 1992, p. 440). Il en va de même socialement et culturellement, *Régime Diurne* et *Régime Nocturne* s'alternant sans s'éliminer complètement tout au long de l'histoire et en réponse aux besoins qu'a à combler l'humain lors d'une époque donnée :

Il faut d'abord remarquer combien de penseurs aussi différents qu'historiens, philosophes de l'histoire, esthéticiens ont signalé que les régimes de l'imaginaire se localisent très précisément dans telle ou telle phase culturelle, et que les archétypes faisaient tache d'huile à une époque donnée dans la conscience d'un groupe social

donné. [...]. Formes, mythes et images en place refouleraient les aspirations fantastiques étrangères à leur régime. C'est ainsi, par exemple, que le géométrisme abstrait de l'iconographie des primitifs serait l'expression d'un « immense besoin de tranquillité », par opposition au lot de croyances, de mythes et de vérités qu'impose la dure lutte pour la vie. [...]. Ce refoulement pédagogique jouerait le rôle de frustration vis-à-vis de tel ou tel régime de l'imagination humaine, et la conscience collective comme la conscience individuelle reconstituerait son intégrité sur le plan imaginaire par la projection qui consiste par exemple en pleine Aufklärung à promouvoir les mythes pré-romantiques, puis à la génération suivante il y aurait une intimation concrète de ces mythes, les images secrètes projetées par la génération précédente devenant les modèles de l'imagination des cadets [...] (Durand, 1992, pp. 445-448).

Comme pour l'individu, le culturel, se constitue autour des deux régimes de l'imaginaire. Suivant les réalités objectives d'une époque, l'un des deux régimes se voit privilégié. Toutefois, même lorsque l'un de ces régimes domine, le second n'est jamais loin et un roulement régulier s'opère dans la primauté : certains estiment à 36 ans la durée de prévalence d'un régime sur l'autre (Durand, 1992, p. 448). En continuité avec cela, Durand étend d'ailleurs à l'œuvre d'art elle-même, en tant que microcosme, la nécessaire cohabitation du nocturne et du diurne. En prenant pour exemple un roman de Stendhal ou une fine tragédie, l'auteur affirme congrûment qu'« une grande œuvre d'art n'est peut-être totalement satisfaisante que parce qu'il s'y mêle l'accent héroïque de l'antithèse, la nostalgie tendre de l'antiphrase et les diastoles et les systoles d'espérance et de désespoir » (Durand, 1992, p. 91). *Aurora* s'inscrit parfaitement dans cette définition de l'œuvre d'art puisqu'alliant à la fois un imaginaire diurne et un imaginaire nocturne. Tel qu'il sera vu, *les visages du temps*, le *Régime Diurne* et le *Régime Nocturne* semblent bel et bien cohabiter, voire être tout à fait entremêlés dans le « roman » surréaliste à l'étude. Si cette cohabitation serrée peut promettre une valeur esthétique plus grande, elle rend aussi ardue la classification des images en régimes distincts. Voici tout de même ce qu'il s'agit d'entreprendre.

Leiris et l'imaginaire : entre surréalisme et lutte contre la mort

Avant de s'en distancier officiellement, Leiris participe, de 1924 à 1929, au mouvement artistique mené par André Breton (Lejeune, 1975, p. 249). L'unique « roman » de Leiris — rédigé principalement entre 1927 et 1928, soit peu de temps avant le début de sa cure — s'inscrit donc bel et bien au sein de cette période artistique de l'auteur. Cela s'avère d'autant plus évident lorsque l'on s'attarde à certaines caractéristiques formelles du récit. En toute concordance avec *Le Manifeste surréaliste* qui, se positionnant d'emblée contre « le règne de la logique [...], [du] rationalisme absolu » (Breton, 1971, p. 18), cherche — au moyen d'un langage débridé : le langage automatique, le langage des rêves ou encore le langage poétique, autrement dit un langage dégagé de sa responsabilité de communication, de logique, de référentialité — à redonner « ses droits » à l'imagination, Leiris propose, avec *Aurora*, une œuvre éclatée. L'imaginaire, la représentation au cœur de ce « roman » s'avère, notamment, le résultat d'une technique d'écriture dite de « collage » (Chénieux-Gendron, 2014, p. 595), de montage, c'est-à-dire par la « mise bout à bout » (Lejeune, 1975, p. 259) de différents textes, différents récits afin d'en faire un tout — technique typiquement surréaliste (Chénieux-Gendron, 2014, p. 597) — ainsi que de l'usage d'un langage hautement poétique.

Tout d'abord, un extrait de l'étude de Jacqueline Chénieux-Gendron *Inventer le réel, le surréalisme et le roman* rend très bien compte de la composition hétéroclite du récit leirisien :

Lorsque Michel Leiris entreprit son « roman », en 1927-1928, il avait dans ses tiroirs, m'avait-il affirmé, des pages, satisfaisantes à ses yeux, mais bien fascinantes aussi dans leur inutilité, d'une part, le long préambule avait été plusieurs années auparavant [...]. D'autre part, était déjà écrite l'histoire de Damoclès Sirel, double de « Leiris », mais dans une version plus courte. Enfin les contes brefs insérés dans le livre de Paracelse, étaient déjà écrits (sauf le troisième) lorsque le travail narratif d'ensemble fut entrepris. Dans la suite du texte voisinent les récits de rêves — antérieurs ou simultanés à l'écriture — et des éléments auxquels on peut trouver une origine autobiographique

évidente : le voyage en Grèce, d'où provient l'image d'un jeune archéologue et les ruines du temple, dans le troisième chapitre ; le voyage en Égypte, dont les pyramides inspirent le building et le bain cônica du deuxième chapitre » (Chénieux-Gendron, 2014, p. 596).

À un enchaînement uniforme et logique du récit, Leiris substitue un véritable assemblage de parties disparates, hétéroclites, composites dont certaines, même, qui sont rédigées à des époques différentes et d'autres qui n'étaient pas nécessairement destinées à se retrouver dans *Aurora*⁶ —. À l'utilisation du « collage », s'ajoute, surtout, dans la liste de caractéristiques formelles clefs d'*Aurora*, le recours à un langage poétique, c'est-à-dire « éloigné du réel, des événements, des choses terre-à-terre » (Poétique, 2012). L'opposition traditionnelle entre prose et poésie se constitue effectivement autour de la notion de référentialité :

Prose functions by recourse to the idea of mimesis, by which common perceptions of reality are respected (temporal progression, cause and effect, and other pre-encoded, sociolect stereotypes on the organization of reality [...]) [...]. It is prose's respect for the sociolect's prearranged organization of reality which provides it with the illusion of being somehow more natural or more directly representational of the world [...] (Aurora, 2000, p. 5).

La prose respecte un idéal mimétique, représente la « réalité » avec le moins de distance possible, le langage poétique, lui, paraît « élaborer une expression plus compliquée, ornée, douée d'une distance plus [...] grande par rapport au sol originel » (Barthes, 1970, p. 218). Suivant cela, l'écriture leirisienne dans *Aurora* s'avère bien plus poétique que prosaïque, Joëlle De Sermet rappelant que, dans ce « roman », « l'engendrement des images, dans leur mystérieuse diversité, semble en effet soumis à la typologie des images surréalistes présentant le "degré d'arbitraire le plus élevé" » (De Sermet, 1997, p. 175). Leiris offre, en effet, des images irrationnelles, illogiques telles que celles-ci : « brouillards touffus d'humanité » (Leiris, 1946, p. 52) ; « un maître d'école invisible est le seigneur de cet espace et les escaliers,

⁶ C'est le cas, par exemple, du récit de la descente de l'escalier ou « long préambule » (Chénieux-Gendron, 2014, p. 596) qui, bien que servant de prologue à *Aurora*, était destiné à un autre roman (De Sermet, 1997, p. 166).

bagne des roses, sont devenus des espaliers » (Leiris, 1946, p. 65) ou encore « Les pendeloques de verre qui se balancent au bas des robes de haute couture, ne sont que les avant-courrières de mon destin, signaux de cristal, des sirènes d’alarme taillées dans l’écume de la mer [...] » (Leiris, 1946, p. 70). La fonction réaliste, référentielle, habituellement associée à une certaine prose réaliste n’a pas cours dans ce « roman ». Le langage, en étant libéré, prend un aspect hautement arbitraire, débridé. Certains critiques affirment d’ailleurs que l’utilisation poétique du langage dans *Aurora* prévaut sur l’enchaînement logique du récit, sur l’intrigue. De Sermet qualifie, par exemple, le « roman » de Leiris de récit-poétique tel que défini par Jean-Yves Tadié :

[...] forme transitoire entre poésie et roman, où se noue un conflit entre fonction référentielle et fonction poétique, et où l’attention portée à la fiction et à la progression de l’intrigue est sans cesse contredite par la présence envahissante de procédés spécifiques au poème, tels que répétition, parallélisme ou scansion rythmique (De Sermet, 1997, p. 190).

De même, dans son article « Le mal d’*Aurora* », Jean-Pierre Duso-Baudin de manière quelque peu plus négative affirme ceci : « [...] les images empoissent littéralement l’idée, figurant ainsi *a priori* l’enlisement du narratif dans les jeux du langage et de l’imaginaire et, au bout du compte, la suspension en une pirouette parodique » (Duso-Baudin, 1999, p. 30). Dans une optique tout à fait surréaliste, l’imaginaire, le bassin d’images porté par le langage est à l’honneur dans *Aurora*. Or, le recours à l’imaginaire et à l’art prend chez Leiris, plus que le visage d’une expérimentation formelle, le visage d’une véritable lutte contre la mortalité au cœur de la destinée humaine.

Revenant sur sa participation au mouvement de Breton, Leiris tient notamment ces propos :

Que les mots fussent libres, qu'ils pussent le libérer, Leiris le croyait. Du moins s'efforçait-il d'y croire : « [...] j'espérais vaguement que le miracle poétique interviendrait pour tout changer et que j'entrerais vivant dans l'Éternel, ayant vaincu mon destin d'homme à l'aide des mots » (Maubon, 1997, p. 20).

Tout en étant fort conscient « que le surréalisme ne fût pas une panacée, que la quête du merveilleux requêt certaines précautions » (Maubon, 1997, p. 21), l'auteur d'*Aurora* ne nie pas avoir cru au pouvoir libérateur des mots, de l'art poétique, sensés vaincre son destin d'homme et le rendre éternel, autrement dit immortel. Dans sa préface à la première édition d'*Aurora* — près de vingt ans après sa rédaction — l'ancien surréaliste s'attarde à souligner les différents éléments qui « l'attache[nt] » encore à son œuvre. Outre les caractéristiques esthétiques surréalistes qu'il rejette, Leiris trouve dans son utilisation débridée du langage, son utilisation d'une « imagination laissée dans son état sauvage », et dans une lutte ardente contre la mort la véritable pertinence de son écrit :

Ce qui m'attache à *Aurora* c'est, malgré le fatras d'allure symbolique et les rodomontades dans le goût « noir » ou « frénétique » dont cet écrit est rempli, l'appétit qui s'y exprime d'une inaccessible pureté, la confiance qui y est faite à l'imagination laissée dans son état sauvage, l'horreur qui y est affichée à l'égard de toute espèce de fixation, le déni, enfin, qu'oppose presque chaque page à cette condition d'homme devant laquelle — si raisonnablement que la vie collective puisse être un jour aménagée — certains ne cesseront de se cabrer (Leiris, 1973, p. 8).

Ainsi, malgré le rejet de certaines des caractéristiques esthétiques de son œuvre — caractéristiques stylistiques rappelant le mouvement de Breton duquel s'est séparé Leiris⁷ — il n'en demeure pas moins que certains autres éléments restent pertinent aux yeux de l'auteur, y

⁷ Dans son étude *Michel Leiris, poète surréaliste*, Joëlle De Sermet rappelle, de fait, le rapport entre l'aspect « noir » et « frénétique » dénoncé par Leiris dans la préface de 1946 et le mouvement surréaliste : « La préface de 1946 souligne, de façon critique, "le fatras d'allure symbolique et les rodomontades dans le goût "noir" ou "frénétique" dont est rempli *Aurora*. On y reconnaît l'engouement des surréalistes pour le roman noir anglais et le courant "frénétique" français. Il se manifeste plus particulièrement dans le Prologue. Le décor, caricatural, est campé comme pour un récit d'horreur, accumulant poncifs spatiaux et temporels ("Il était minuit" ; "Je descendais vers cette antichambre sinistre" ; "Une antique cuirasse rouillée pendait au mur de droite") constitutifs de la veine inaugurée par Walpole dans *Le Château d'Otrante* » (1997, p. 187).

compris « la confiance qui y est faite à l'imagination laissée dans son état sauvage » ainsi que « le déni, enfin, qu'oppose presque chaque page à cette condition d'homme devant laquelle — si raisonnablement que la vie collective puisse être un jour aménagée — certains ne cesseront de se cabrer ». Cette condition propre à l'homme, à l'humain, est celle, bien sûr, de sa mortalité, condition qui le caractérise au plus haut point. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les humains n'avaient-ils pas déjà, en effet, cette épithète : « ceux qui meurent » (Hésiode, 2001, p. 55), en opposition aux dieux qui étaient « ceux qui ne meurent pas » (Hésiode, 2001, p. 215), qui étaient éternels. Le terme « mortel », d'ailleurs, a comme corrélatif direct l'être humain, renforçant ce lien entre la mortalité et la condition propre à l'humain. Leiris lui-même, donc, voit en son œuvre un déni continu, un refus, une rébellion constante — ayant lieu « à presque chaque page » — face à la mortalité humaine. La question de la mortalité se dévoile d'autant plus centrale que l'imaginaire leirisien semble structuré selon les trois grands temps de l'imaginaire décrit par *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

Les visages du temps dans *Aurora*

Aurora s'ouvre sur un épisode indépendant, « long préambule écrit plusieurs années auparavant » (Chénieux-Gendron, 2014, p. 596). Ce prologue, donnant le ton au reste du récit, paraît inscrire ce dernier dans un imaginaire relevant des *visages du temps*. Durand étudie d'ailleurs lui-même l'extrait en question dans son ouvrage en y relevant la condensation des figures troublantes du temps et de la mort : chute, animalité, ténèbres, chaos, eau noire et féminité menaçante. Suivant Durand, la chute — « se réduis[ait] au microcosme de la chute en miniature, de la chute intérieure et coenesthésique sous sa double forme sexuelle et digestive » (Durand, 1992, p. 133) — paraît être une verticalisation et une accélération de l'expérience

temporelle, du trajet inéluctable vers le chaos ténébreux de la mort, vers le Tartare (Durand, 1992, p. 24). C'est précisément, selon lui, ce qui se manifeste ici :

Bachelard cite enfin un remarquable texte de Michel Leiris qui résume dans son intuition poétique l'isomorphisme entre l'animalisation, la chute, l'effroi labyrinthique, l'eau noire et le sang. Lors d'un cauchemar ayant pour schème la descente, le poète semble fouler « des animaux blessés, au sang très rouge et dont les tripes formaient la trame d'un moelleux tapis... à l'intérieur de mes veines circule ancestralement le fleuve rouge qui animait la masse le fleuve rouge qui animait la masse de toutes ces bêtes traquées ». Ce ventre sanglant et intériorisé est aussi ventre digestif, car cette viande « est viande de boucherie » et appelle l'image intestinale qui nous livre son contenu : « Une longue rivière de filets de bœufs et de légumes mal cuits coulait... ». On retrouve là le symbolisme charnel complet, axé sur le tube digestif, renvoyant vers des significations anales qui n'échappent pas au poète : « C'est ton tube digestif qui fait communiquer ta bouche, dont tu es fier, et ton anus dont tu as honte, creusant à travers ton corps une sinueuse et glissante tranchée ». À la rigueur, et tout à fait secondairement, on peut lire dans ces images le symbolisme de l'intimité et de la maison comme l'a fait Bachelard, mais il nous semble qu'avant tout c'est la teinte sombre des grands archétypes de la peur qui l'emporte sur le côté « moelleux » de l'aventure intérieure, malgré l'euphémisation charnelle et l'intimisme corporel. Si le tube digestif est en effet l'axe de développement du principe de plaisir, il est également en nous réduction microcosmique du Tartare ténébreux et des méandres infernaux, il est l'abîme euphémique et concrétisé (Durand, 1992, pp. 132-133).

Pour l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, la chute coenesthésique dysphorique se trouve bel et bien au centre de l'extrait. Approfondissons l'analyse amorcée par Durand.

Le narrateur de l'extrait étudié relate son périple — entamé à minuit (Leiris, 1973, p. 10), c'est-à-dire en pleine nuit noire, ténébreuse — ayant pour objectif de descendre de son grenier pour rejoindre la sinistre antichambre se situant au bas des escaliers (Leiris, 1973, p. 9). Et cette aventure nocturne prend justement, comme l'a bien vu Durand, le visage d'une « chute », d'un cheminement intérieur et coenesthésique. De fait, le narrateur compare son trajet à celui d'un nouveau-né dans le corps, le ventre maternel ainsi qu'à celui d'un aliment au sein du système digestif :

Cet escalier, ce n'est pas le passage vertical à échelons disposés en spirale qui permet d'accéder aux diverses parties du local qui contient ton grenier, ce sont tes viscères eux-mêmes, c'est ton tube digestif qui fait communiquer ta bouche, dont tu es fier, et ton anus, dont tu as honte, creusant à travers tout ton corps une sinueuse et tranchante tranchée. Chaque parcelle de la nourriture que tu avales glisse vers le bas de ce conduit et c'est alors toi-même — en puissance tout au moins — qui descend l'escalier, à pas craintifs et mesurés, en chute lente et terrifiée, comme lorsque tu tombas de ce ciel empyrée, l'utérus maternel, paquet de chair rebondissant de nuage en nuage entre les tours mortelles de deux jambes crispées (Leiris, 1973, p. 23).

Qui plus est, tout comme le laisse présager ce passage, connotant négativement la naissance, la chute du nouveau-né entre les jambes maternelles mortelles, la descente de l'escalier semble n'avoir comme terminus rien de moins que la mort.

Pour le narrateur, au-dessus duquel plane « traîtreusement » le temps lui-même (Leiris, 1973, p. 9), la descente de l'escalier devient également synonyme d'un cheminement vers la mort :

Ces marches d'escalier [...] ce sont les échelons qui, à chaque coup, te manquent et te rapprochent de jour en jour d'un corridor glacé, rempli de vieux épouvantails si tragiques que, les voyant, l'idée du suicide tombe sur tes épaules et s'y attache plus tenace qu'une chasuble de plomb (Leiris, 1946, pp. 23-24).

On voit bien, donc, l'association entre la descente de l'escalier et la froide mortalité : les expressions « corridor glacé », « vieux épouvantails tragiques », « idée du suicide », paraissant, en effet, composer un champ lexical de la mort. Cela s'avère d'autant plus plausible que l'antichambre se voit décrite comme le lieu même de la pourriture, de la moisissure, de la dégradation, c'est-à-dire de l'usure dans tout ce qu'il a de temporel. L'antichambre se compose de « meubles usés » (Leiris, 1973, p. 9), de « tapis qui moisissaient doucement, peu à peu rongés par un acide différent de l'eau-forte qui avait mordu les matrices d'où étaient issues les gravures, un acide éparpillé dans l'air comme un suint animal, aigre et mélancolique, à l'odeur d'anciennes lingeres fanées » (Leiris, 1973, p. 9). La phrase suivante

commençant par une référence, tel que déjà mentionné, au temps qui flotte dans l'air, qui se meut comme « un vent coulis » (Leiris, 1973, p. 9), permet d'associer, semble-t-il, l'acide innommé et corrosif à ce même temps, inscrivant du même coup l'antichambre précisément comme lieu du temps destructeur. Qui plus est, le bas de l'escalier, espace du temps mortel, se trouve représenté par un imaginaire de l'eau, de l'eau mouvante surtout :

Je continuais à descendre marche par marche et j'étais maintenant arrivé aux deux derniers degrés. [...]. La mer de dalles noires et blanches venait mourir au pied de leur falaise, tout près de là, et j'appréhendais le moment où je devrais m'élancer, avec le seul radeau de mes genoux et de mes paumes, sur cet élément plat et rigide bien qu'agité secrètement de terribles remous (Leiris, 1973, p. 17).

Le terminus du périple structurant le préambule se voit donc définitivement lié, par le biais de l'imaginaire aqueux, au mouvement et à l'instabilité : véritables visages de la temporalité.

Dans le même ordre d'idées, ainsi que l'a déjà souligné Durand lui-même, le trajet du protagoniste descendant l'escalier se trouve imbibé d'eau noire, c'est-à-dire de sang. Plus justement, dans une description imagée, ledit protagoniste associe son expérience, c'est-à-dire son cheminement vers la mort, à l'expérience d'animaux en fuites, chassés, dévorés et rendus sanglants par une chasseresse « cruelle » (Leiris, 1973, p. 14) :

Les marches gémissaient sous mes pieds et il me semblait fouler des animaux blessés, au sang très rouge et dont les tripes formaient la trame du moelleux tapis. C'était la conséquence d'une chasse très cruelle : toute une de cerfs avait été forcée. Les cors sonnaient, les chiens mangeaient et aboyaient. Les cadavres, pantelants et déchirés par tant de crocs, de seconde en seconde diminuaient ; il ne restait plus que les squelettes et les bois si bizarrement sculptés, érigeant leurs constructions irrégulières dans les ténèbres [...]. Les forêts gémissaient [...]. Une femme vêtue d'un habit rouge plaçait dans ses bottes vernies les jarrets coupés des chevreuils et transformait ainsi ses jambes étroitement gantées de peau blanche en admirables vases de fleurs dont l'arôme du sang montait en délicat parfum. [...] à l'intérieur de mes veines circule ancestralement le fleuve rouge qui animait la masse de toutes ces bêtes traquées (Leiris, 1973, pp. 14-15).

Par cette comparaison, le narrateur inscrit indéniablement son expérience dans une angoisse temporelle. En effet, le narrateur s'associe aux animaux morts, déchiquetés par une bestialité mordicante (symbole déjà associé à la temporalité et à la mortalité), le tout dans une atmosphère ténébreuse, nocturne (l'extrait réfère explicitement aux ténèbres, mais également au sang, c'est-à-dire l'eau *noire* par excellence). La référence à l'animalité s'avère d'autant plus révélatrice lorsque, dans le sillon de Charles Palermo, l'on s'attarde à un article de Leiris lui-même. L'étude de Palermo, *Michel Leiris on Knowing*, interroge justement à la relation complexe et conflictuelle qu'entretient l'auteur d'*Aurora* quant à la mort. Se penchant sur un article de Leiris lui-même publié dans la revue *Documents*, où ce dernier fait référence à une nouvelle étrange, *An excess of Cleanliness*, mettant en scène l'épiphanie violente d'une femme reconnaissant son identité, sa ressemblance avec une pièce de viande chez le boucher, Palermo souligne le rapport que semble entretenir, pour Leiris, la reconnaissance d'une identité entre soi et une pièce de viande ainsi que la reconnaissance de sa propre mortalité :

What can have surprise her? The answer (which I believe Leiris's use of the anecdote will corroborate) is that the woman posed to herself for the first time the hypothesis that she was like the cattle — enough like it even to die [...]. [...] accepting the analogy condemned her to death » (2005, pp. 830-831).

L'association à une animalité « traquée », à un gibier, à une simple « chair comestible » (Gibier, 2012) réfère donc, en effet, dans l'imaginaire leirisien, à la mortalité humaine. À un autre moment durant le prologue, le narrateur se décrit d'ailleurs explicitement en tant que pièce de viande, que « viande de boucherie » (Leiris, 1973, p. 9). Pour compléter la constellation, la mort qui attend les cerfs, et le narrateur lui-même, ne se montre orchestrée par nulle autre qu'une figure féminine sanglante et cruelle, représentation digne des *visages du temps*.

De surcroît, et surajoutant au lien entre le préambule et le registre *des visages du temps*, il paraît intéressant de noter la proximité qui existe entre cedit préambule et le mythe d'Actéon, mythe que Durand considère en tant que résumé idéal de la première réaction imaginaire contre la mort :

Actéon surprend la toilette de la déesse qui, les cheveux défaits, se baigne et se mire dans les eaux profondes d'une grotte ; effrayée par les clameurs des Nymphes, Artémis la déesse lunaire, métamorphose Actéon en animal, en cerf, et, maîtresse des chiens, lance la meute à la curée. Actéon mis en pièces, lacéré, et ses restes dispersés sans sépulture donnent naissance à de lamentables ombres qui hantent les halliers. Ce mythe rassemble et résume tous les éléments symboliques de la constellation que nous sommes présentement en train d'étudier. Rien n'y manque : thériomorphie dans sa forme fugace et sous sa forme dévorante, eau profonde, chevelure, toilette féminine, cris, dramatisation négative, le tout enrobé dans une atmosphère de terreur et de catastrophe (Durand, 1992, pp. 109-110).

Dans les deux récits se retrouvent donc les cerfs — animaux fuyants —, les canidés mordicants, l'eau noire, c'est-à-dire profonde, et la divinité féminine chasseresse et meurtrière. Le protagoniste du préambule s'associant aux cerfs chassés ressemble, qui plus est, tout à fait à Actéon, métamorphosé lui-même en gibier.

Or, à l'instar de ce qu'y a été présenté dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, il semble possible de soutenir que « les figurations du temps et de la mort [ne sont, ici,] qu'excitation à l'exorcisme, qu'invitation imaginaire à entreprendre une thérapeutique par l'image » (Durand, 1992, p. 135), qu'elle soit diurne ou nocturne. Cela se perçoit déjà au sein de ce prologue qui, bien que hanté par les visages angoissants de la temporalité, laisse transparaître certaines figures protectrices à la fois nocturnes et diurnes. D'abord, tout comme l'on fait Bachelard et Durand, il importe de noter que la chute digestive et sexuelle mise en scène dans ce prologue se révèle également, et ce, bien que ce soit « la teinte sombre des grands archétypes de la peur qui l'emporte sur le côté « moelleux » de

l'aventure intérieure » (Durand, 1992, p. 132), une descente — « euphémisation » de la chute — contrôlée et lente d'un escalier. La grande différence distinguant la chute terrifiante de la descente intimiste résulte de la « *lenteur* » (Durand, 1992, p. 228). Si la chute était expérience du « temps foudroyant » (Durand, 1992, p. 123), la descente, elle, se fait tout en douceur. Le protagoniste du prologue, dont l'expérience demeure majoritairement ancrée dans l'angoisse temporelle, dans la « terreur » (Leiris, 1973, p. 12), progresse tout de même lentement (Leiris, 1973, p. 10), « pas à pas » (Leiris, 1973, p. 13), « marche par marche » (Leiris, 1973, p. 17), à « quatre pattes » (Leiris, 1973, p. 16), dans l'escalier. Le protagoniste ne chute pas, il descend volontairement, et ce, d'ailleurs, dans l'espoir « qu'en changeant d'étage et de pièce, [il] introduir[ait] une fictive modification dans la disposition de [ses] organes, partant, dans celle de [ses] pensées » (Leiris, 1973, p. 9). Ainsi, tout en étant une chute, le périple du protagoniste vers l'antichambre prend tout autant l'image d'une descente contrôlée, volontaire, d'une descente qui serait non pas une conséquence (une punition morale comme celle d'Icare) (Durand, 1992, p. 124), mais une possibilité de changement, de modification des pensées, de l'imaginaire peut-être. Qui plus est, les escaliers prennent aussi un visage diurne protecteur. Ne sont-elles pas, en effet, décrites, malgré tout, ainsi : « Ces marches d'escalier — si rassurantes tout compte fait dans leur netteté géométrique [...] » (Leiris, 1973, p. 23). Bien que composant le chemin qui mène inéluctablement à la mort, au « corridor glacé », les escaliers du prologue apparaissent également le lieu d'une rassurante netteté géométrique, c'est-à-dire d'une précision, d'une distinction, d'une pureté diurne. Dans la même optique, lors de sa descente terrifiante, le protagoniste s'appuie, non sur un bâton, mais sur une flamme lumineuse figure d'ascension, de transcendance (Leiris, 1973, p. 14).

Plus que cela, le narrateur de cette expérience horrifiante du temps affirme explicitement ne pas se résigner à son sort mortel, mais tenter de contrer ses effets. Le narrateur décrit en effet ainsi son « amour des objets » (Leiris, 1973, p. 21) : « À vrai dire, je suis accroché aux choses inanimées comme un passager l'est au bastingage d'un paquebot les jours de grande tempête, comparaison bien plus flatteuse pour moi que celle de la moule collée à son rocher » (Leiris, 1973, p. 21). Le narrateur affirme, ici, s'accrocher, s'attacher aux objets dans l'optique de résister, de « vaincre » la tempête, représentation du *mauvais temps* dans tout ce qu'il a de « houleux », de mouvementé. Cette attitude pourrait être qualifiée de diurne, le protagoniste cherchant, non pas à « euphémiser » le temps, mais à le combattre. À l'agitation temporelle, le rapport privilégié du protagoniste aux objets oppose une quête antithétique d'immobilité, quête relevant d'autant plus du *Régime Diurne* qu'elle répond d'une structure « schizomorphe » de l'imaginaire, structure pleinement inscrite dans ledit régime tel que cela sera expliciter sous peu. Plus encore, dans une réaction typiquement nocturne cherchant à lutter contre le temps et la mort, non pas par antithèse, mais par double négation, soit avec « les propres armes de l'adversaire » (Leiris, 1973, p. 230), le narrateur se décrit lui-même, au « tu », comme cherchant à déjouer la mort :

Ces doigts, que les autres emploient à de tendres caresses, à de violentes batailles ou bien à d'obstinés travaux, petit à petit tu les lacères, tu les dénudes, comme si tu voulais n'en laisser que les os et racheter, par la dîme de souffrance qu'ainsi tu t'infliges, la menace d'autres douleurs plus grandes, plus dangereuses, planant au-dessus de toi comme un vampire » (Leiris, 1973, pp. 22-23)

Le narrateur tente, semble-t-il, de contrer sa finalité en lui opposant une souffrance équivalente. Bref, si l'œuvre s'ouvre sur une première tentative de représentation et donc de maîtrise du devenir temporel, les régimes *Diurne* et *Nocturne* sont également appelés en renfort, leur présence à travers le récit allant d'ailleurs en s'accroissant par la suite.

Le Régime Diurne dans Aurora

Pour conclure son exposé du *Régime Diurne* de l'imaginaire, l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* propose une analyse du discours, des représentations « schizomorphes » (Durand, 1992, p. 207). Ce choix de conclusion répond de ce que Durand considère les représentations du « schizophrène » comme soumises « à un régime unique » (Durand, 1992, p. 215) soit le *Diurne*, offrant dès lors une illustration inaltérée, « pure », autrement dit condensée du fonctionnement dudit régime :

[...] même en ce cas limite où le malade semble abhorrer les formes et les images véhiculées par la maladie, cette dernière présente un ensemble de formes et de structures qui constituent un cohérent syndrome de la schizomorphie, syndrome où nous retrouvons sous un aspect caricatural les éléments symboliques et schématiques du *Régime Diurne* de l'imagination [...] (Durand, 1992, p. 208).

L'analyse de ce discours « malade », « caricatural », et plus justement des quatre structures schizomorphes qui le sous-tendent servira de fil conducteur à l'analyse de l'imaginaire diurne dans *Aurora*. La concordance entre cesdites structures ainsi qu'une série d'images clefs dans le récit leirisien s'avère, en effet, particulièrement éclairante. L'exploration de l'imaginaire diurne dans *Aurora* se structurera, plus précisément, autour du récit de Damoclès Siriel — inséré au chapitre III — ainsi que de l'aventure d'Aurora et de l'homme au smoking blanc — aventure culminant dans l'épisode du baignoire des prisonniers et de la pyramide au chapitre II —, sans pour autant occulter la dissémination des représentations diurnes dans l'ensemble de l'œuvre.

Le « schizophrène » ou « rationnel » comme l'appelle le psychiatre Minkoskwi se décrit comme celui qui ne vit pas dans le monde terrestre, charnel, mais dans les hauteurs de l'abstraction, de la transcendance, de la rationalité dans tout ce qu'elle a de distinctive, tranchante, souveraine et parfois violente :

« Le rationnel, écrit Minkowski, se complaît dans l'abstrait, dans l'immobile, dans le solide et le rigide ; le mouvant et l'intuitif lui échappent ; il pense plus qu'il ne sent et saisit d'une façon immédiate ; il est froid à l'instar du monde abstrait ; il discerne et sépare, et de ce fait, les objets, avec leurs contours tranchants occupent dans sa vision du monde une place privilégiée ; ainsi il en arrive à la précision de la forme... ». C'est bien là le « syndrome du glaive » qui nous est décrit, avec en perspective, soutenant le processus diaïrétique, tout le labeur patient des méthodes qui par longues chaînes de raisons veulent rendre compte de la transcendance (Durand, 1992, p. 209).

Ce « rationalisme extrême » (Durand, 1992, p. 209), ce « recul » ou, de manière synonyme, cette distanciation « transcendante » entraîne, d'abord, dans la représentation, ce qu'il ne serait pas faux de nommer une toute-puissance des idées, ou pensée magique. En effet, à l'instar de ce que Freud décrivait comme la « toute-puissance des idées » (2002b, p. 101) dans *Totem et tabou*, la « distance mise entre le malade et le monde » (Durand, 1992, p. 209) entraîne une « vision monarchique » (Durand, 1992, p. 209) du monde, c'est-à-dire une vision où le monde ne prend plus qu'une « signification subjective » (Durand, 1992, p. 209). Afin d'explicitier cette première structure représentative schizomorphe, les exemples d'« un malade qui urine [et qui] confond cet acte avec la pluie et imagine toute une rêverie dans laquelle il "arrose le monde" » (Durand, 1992, p. 209) et d'une « malade qui situe les points cardinaux d'après ses préférences personnelles » (Durand, 1992, p. 209) sont éclairants.

La seconde conséquence représentationnelle de la posture « rationnelle » est la suivante :

La seconde structure que nous trouvons précisément reliée à cette faculté d'abstraire qui est la marque de l'homme qui réfléchit en marge du monde, c'est la fameuse *Spaltung*. [...]. En la *Spaltung* c'est moins sur l'attitude caractériologique de « se séparer » que sur le comportement représentatif de « séparer » que nous ferons porter l'accent. Le Rorschach met bien en évidence la *Spaltung*. C'est ainsi que la planche III, où il apparaît tout naturel de voir des garçons de café, des bonshommes, etc., est interprétée de façon morcelée : le sujet ne voit que la tête, le cou, les bras. Sans cesse reviennent dans les descriptions schizomorphes des termes tels que « coupé, partagé,

séparé, divisé en deux, fragmenté, ébréché, déchiqueté, rongé, dissout... » [...] (Durand, 1992, p. 210).

Voir le monde découpé, fragmenté, entraîne également chez celui aux prises avec des représentations obsessionnellement abstraites, un portrait du monde comme « mécanique », « électrique », c'est-à-dire artificiel. Voir les objets, les êtres, non dans leur totalité, mais en parties indépendantes leur fait perdre leur sens et leur donne une apparence factice (Durand, 1992, p. 211) : « Les personnages ne sont que des "statues", des "marionnettes", des "mannequins mus par une mécanique ", des "robots", des "maquettes" [...]. Le malade répète inlassablement "tout est séparé... détaché, électrique, minéral" » (Durand, 1992, p. 211). À cette séparation obsessionnelle s'ajoute également un « géométrisme morbide ».

En effet, dans le cadre d'une obsession de la rationalité, de la distinction, de la répartition donc (ou ordonnance) s'inscrit « un primat de la symétrie, du plan, de la logique la plus formelle » (Durand, 1992, p. 211). Bref, c'est un primat pour le géométrique — primat entraînant également une tendance à la « gigantisation des objets dans la vision schizomorphe » (Durand, 1992, p. 211) — qui structure la représentation « schizophrène ». L'imaginaire schizomorphe tend à concevoir les objets, et les êtres, non pas dans un rapport « interpersonnel » et « temporel », mais dans un rapport schématisé, spatialisé, abstrait :

La seconde conséquence qu'entraîne la géométrisation morbide, et qui nous révèle le sens profond des structures schizomorphes, c'est l'effacement de la notion de temps et des expressions linguistiques qui signifient le temps au profit d'un présent spatialisé [...]. D'où également la préférence, remarquée par Minkowski, pour les références au monde des solides, à l'immuable, au rationnel et à la répétition des termes tels que « axe », « idée » [...]. Le malade de Minkowski analyse très pertinemment ce rapport : « Ce qui m'inquiète beaucoup, c'est que j'ai tendance à ne voir dans les choses que le squelette. Il m'arrive de voir des gens comme cela. C'est comme la géographie où les fleuves sont des lignes et des points... je schématise tout... je vois les gens comme des points, des cercles... » (Durand, 1992, p. 212).

Enfin, la quatrième et dernière structure schizomorphe « n'est rien d'autre que la pensée par antithèse » (Durand, 1992, p. 212). Au cœur de la représentation schizomorphe, en toute concordance avec la définition du fonctionnement du *Régime Diurne* de l'imaginaire, se trouve la tendance à opposer, « dualiser », antagoniser :

[...] "il pousse en chaque circonstance l'antithèse moi-et-le-monde jusqu'à ses extrêmes limites " et, de ce fait, "vit... dans une atmosphère de conflit constant avec l'ambiance". Cette fondamentale attitude conflictuelle déborde sur tout le plan de la représentation [...]. Toutes les représentations et tous les actes sont "envisagés du point de vue de l'antithèse rationnelle du oui ou du non, du bien et du mal, de l'utile et du nuisible..." (Durand, 1992, p. 213).

Afin de conclure et de résumer son exposé, Durand considère pertinent de « laisser le malade résumer lui-même l'isomorphisme rigide du régime général de ses représentations » (1992, p. 213). Il apparaît juste de faire de même :

"Je ne veux à aucun prix déranger mon plan, dit le malade, je dérange plutôt la vie que le plan. C'est le goût pour la symétrie, pour la régularité qui m'attire vers mon plan. La vie ne montre ni régularité ni symétrie, et c'est pour cela que je fabrique la réalité. [...]. Tout sera ramené aux mathématiques, même la médecine et les impressions sexuelles [...]. Je cherche l'immobilité... je tends au repos et à l'immobilisation. J'aime pour ça les objets immuables, les caisses et les verrous, les choses qui sont toujours là et qui ne changent jamais. [...]. La pierre est immobile, la terre par contre se meut, elle ne m'inspire aucune confiance [...]. Le passé c'est le précipice, l'avenir c'est la montagne [...]" (Durand, 1992, p. 214).

Ce discours rappelle, d'abord et avant tout, celui laissé de manière posthume par le hiérarque Damoclès Sirel. De fait, toute la constellation thématique schizomorphe alliant rationalisme absolu, géométrisme morbide, vision monarchique du monde, complexe du glaive et aspiration à la transcendance se retrouve de manière presque identique au sein de l'autobiographie de Damoclès Sirel au chapitre trois.

« [L]e récit de vie » (Leiris, 1973, p. 81) du despotique hiérarque Damoclès Sirel, qu'un « personnage à brodequins de détective » (Leiris, 1973, p. 79) découvre, se révèle rien

de moins qu'un texte écrit par le souverain lui-même tout juste avant son suicide, et ce, afin de s'assurer de « devenir éternel » (Leiris, 1973, p. 99). L'objectif de son écrit ne surprend pas chez un personnage qui, à l'instar du *Régime Diurne* compris en tant que « pensée contre le sémantisme des ténèbres, de l'animalité et de la chute, c'est-à-dire contre Kronos, le temps mortel » (Durand, 1992, p. 213), apparaît dans une lutte incessante contre la mortalité qui prend le chemin d'une quête d'immortalité, d'éternité, de transcendance. Pour ce roi qui, depuis sa naissance, cherche à obtenir le rang de roi transcendantal (Leiris, 1973, p. 95), la mort se révèle, effectivement, l'ennemi premier, constant, omniprésent qui « nuit et jour [...] [le] surplombait comme une morne menace » (Leiris, 1973, p. 84). Le désir de rompre avec cette menace, d'« échapper à l'esclavage ignoble de la mort » (Leiris, 1973, p. 98) entérine son suicide. Or, ce suicide peut être compris non seulement comme une façon d'échapper à la mort, en tant puissance indépendante de soi et toute-puissance, « en mettant fin à [s]es jours [s]oi-même » (Leiris, 1973, p. 98), mais également comme une façon d'échapper à la mort en ne mourant pas, ou, plus précisément en devenant immortel, éternel. Une certaine confusion, relevée par Palermo, existe, toutefois, dans le discours de Sirel sur ce qui doit lui permettre de « devenir éternel ». De fait, les mots concluant le récit de ce personnage vont comme suit :

Quant à mon couteau [...], je le garderai précieusement, parce que lui seul me permettra [...] d'échapper à l'esclavage ignoble de la mort en mettant fin à mes jours, d'une façon géométrique et royale, la garde du poignard enfoncé dans ma chair [...]. [...] En foi de quoi je signe, de mon nom d'homme assuré maintenant qu'il saura, grâce à l'extrémité d'un instrument, devenir éternel [...] (Leiris, 1973, pp. 98-99).

L'instrument, le couteau, sert à la fois à inscrire le récit de Sirel et à son suicide. Double fonction qui entraîne le questionnement suivant chez Palermo : « What is not clear, however, is whether the knife is to become the guarantor of his immortality by serving as the means of his suicide [...], or by serving as the burin with which he engraves his story and his

signature » (Palermo, 2005, p. 841). Que l'immortalité soit garantie par l'écriture, acte diurne, ou le suicide, une chose demeure certaine, c'est du couteau, de « l'arme tranchante » (Durand, 1992, p. 179) qu'elle dépend. Cela inscrit bel et bien la guerre de Sirel contre la « morne menace » de la mort, dans le sillon du combat mené par le *Régime Diurne* et donc dans le sillon véritable d'une quête de transcendance.

À l'instar de la définition qu'en donne Durand, l'arme tranchante, le couteau, condense en sa « seule figure » (Leiris, 1973, p. 90) « toute la diversité de [l]'esprit » de Sirel (Leiris, 1973, p. 90), et surtout, tous les symboles de la transcendance, de la pureté, du phallus, de la violence ainsi que du « géométrisme ». Le couteau de Sirel, capable de donner à sa mort un aspect « géométrique et royal » et donnant l'impression à celui qui le « possède » de posséder les « points cardinaux » (Leiris, 1973, p. 89) se voit défini ainsi par son propriétaire :

Un seul objet capable de concrétiser toute la diversité de mon esprit, une seule figure capable de devenir le réceptacle unique de mon amour, c'est ce que je venais de trouver dans cet admirable couteau. Dans l'obscurité vague de sa cachette, il faisait jouer la triple pureté de ses angles ; froid comme un astre, poli comme par de multiples caresses, il savait déclencher l'avènement des cruautés, en même temps qu'il se dressait comme un sexe, image même de la rigidité. C'était l'instrument parfait — aigu comme tout ce qui est esprit, dur et tranchant comme les arêtes de la matière —, triangle unique symbolisant la seule triade que je daigne reconnaître : PURETÉ, FROIDEUR et CRUAUTÉ (Leiris, 1973, p. 90).

Relevant de la géométrie (le triangle), de la rigidité et, conséquemment, du phallus, mais surtout de la transcendance, soit du chemin vers l'au-delà éternel et de la rationalité (de l'esprit) ainsi que de la pureté et de la cruauté, le couteau s'avère parfaitement représentatif de l'univers diurne de l'imaginaire et de l'esprit de Sirel, tout imbibé qu'il est par ce même imaginaire.

En correspondance avec la constellation symbolique entourant l'arme tranchante ainsi qu'avec le discours schizomorphe, l'esprit du roi, figure en soi diurne puisque figure de chef, de souverain, apparaît, effectivement, structuré par un imaginaire diurne. Tout d'abord, l'angoisse temporelle entraîne chez Sirel une valorisation pour tout ce qui relève de l'intangible, de l'invariant, y compris ce qui est minéral et géométrique, et ce, au détriment de ce qui est vivant : animaux, végétaux, mais surtout humains :

Enfant j'étais déjà cruel. Je haïssais les hommes (tristes animaux tout juste bons à s'accoupler) et même les bêtes et les végétaux, ne gardant quelque amour que pour ce qui est inanimé. [...]. Car je dois dire que de tout temps la vie s'est confondue pour moi avec ce qui est mou, tiède et sans mesure. N'aimant que l'intangible, ce qui est hors la vie, j'identifiai arbitrairement tout ce qui est dur, froid, ou bien géométrique avec cet invariant [...]. [...] cette proportion me donne l'illusion de son éternité (Leiris, 1973, pp. 81 & 83-84).

Ce discours évoque distinctement celui du « malade » analysé par Durand qui, similairement, affirme, au nom de la symétrie, qu'il « aime pour ça les objets immuables, les caisses et les verrous, les choses qui sont toujours là et qui ne changent jamais [...]. La pierre est immobile, la terre par contre se meut, elle ne m'inspire aucune confiance [...] ». Plus qu'à la terre, par contre, c'est aussi aux êtres humains (êtres animés, mouvants, associés à la vie, plutôt qu'immuables), lui-même compris, que Damoclès Sirel étend son dégoût et, corrélativement, son désir de rigidité, de minéralité. En effet, Sirel énonce « rester immobile durant des heures entières, pensant ainsi [se] rapprocher d'une certaine mesure des statues » (Leiris, 1973, p. 81), c'est-à-dire croire qu'il pourrait donner « un aspect granitique » (Leiris, 1973, p. 81) à son corps et donc de conjurer son aspect dégoûtant. De même, les rêveries du roi se portent sur des « femmes blanches » (Leiris, 1973, p. 88), autrement dit des « femmes d'albâtre », des femmes, non plus molles, vivantes, mais parentes de statues, de pierres. Sirel va d'ailleurs

jusqu'à assurer la réalisation de ses fantasmes en transformant des femmes en véritables statues afin d'assouvir son désir :

Les femmes que j'avais distinguées parmi les prêtresses étaient amenées dans la première salle. [...]. Celles dont la pulpe ressemblait à la matière des statues [...] étaient entraînées dans la seconde salle [et étaient] délicatement rasées et épilées, de manière à n'avoir plus rien d'animal, même la chevelure [...]. [...] une fois bien lisses et bien polies des pieds au crâne, [elles] étaient admises dans la dernière salle et je faisais l'amour avec elles, étendu sur les dalles de marbre, que je préférais, vu leur netteté géométrique, à tous les coussins et divans de repos (Leiris, 1973, pp. 86-87).

Celui que l'on pourrait dire atteint de « géométrisme morbide » étend sa préférence minérale aux êtres vivants qu'il vient à considérer, en correspondance à ses rêveries, comme de simples « statues », sans rien d'animal, c'est-à-dire de vivant, bref, comme de simples objets de pierres. Des objets de pierre, mais également des objets mécaniques : au cœur des rêves récurrents de Sirel se trouvent, en effet, également des « échafaudages de métal [ainsi que] des chevaux réduits à leurs éléments mécaniques » (Leiris, 1973, p. 84). S'il cherche à se modifier lui-même et affirme être dégoûté tout autant par les humains, les végétaux et les animaux, ce sont toutefois surtout les femmes qui sont au centre des préoccupations de Sirel, c'est-à-dire de son désir de « géométriser » le monde.

À ce propos, son premier acte en tant que nouveau hiérarque consiste, d'ailleurs, en une destruction du temple de son peuple, temple de la *féminité* (Leiris, 1973, p. 90). Dans ce temple, « chaque partie [...] correspondait à une des parties du corps de la femme » (Leiris, 1973, p. 90). Avant Sirel, une série d'objets associant la femme à la nature (animale, aquatique et végétale) servait à représenter cesdites parties. Parmi ces objets on note, par exemple, des poissons, du liège, de la fourrure, des fruits, des fleurs ou encore des coquillages (Leiris, 1973, pp. 90-91). À cette représentation que l'on peut qualifier de nocturne de la femme, à cette « Grande Mère » (Durand, 1992, p. 261) à la fois terrestre et aquatique, c'est-à-

dire proche de la nature conçue, par ailleurs, comme mouvante, cyclique, et donc figure du temps « euphémisé » — Sirel voit en effet dans la construction du temple une ode à la proximité de la femme, « des révolutions de la nature et du cours des saisons » (Leiris, 1973, p. 90) — le monarque substitue une version géométrique. Il remplace, notamment, les objets cités ci-haut par ceux-ci : de la poussière de roche, des équerres et des compas, des pièges à loups, des scies, ou encore un croc de boucher (Leiris, 1973, p. 92). Tous ces objets, métalliques et minéraux, dénotent le rapport conflictuel, le désir de négation de la féminité en tant que représentante de la nature et donc du changement temporel néfaste. La femme, surtout, s'avère problématique dans la conception diurne du monde prôner par Sirel.

En lignée avec ce qui vient d'en être dit et ajoutant un aspect violent qui n'est pas étranger au *Régime Diurne*, les rêves de Sirel impliquent également une rêverie de la morsure, c'est-à-dire de la coupure. En effet, non seulement rêve-t-il de femmes d'albâtres, mais il rêve de les mordre (Leiris, 84), autrement dit, de les « ébréch[er], déchiquet[er], rong[er] », de les « entamer en coupant » (Morsure, 2012). Rêverie qu'il met, encore une fois, à exécution (Leiris, 1973, pp. 85 & 87). S'il peut mettre ces fantasmes à exécutions cela dépend de ce que, véritablement, Sirel se trouve être un souverain tout-puissant :

Lorsque mon père mourut, sa dignité m'échut [...], je devins hiérarque. Extrêmement mécontent tout d'abord, parce que je pensais que cette fonction amoindrirait ma liberté, j'en fus bientôt enchanté au contraire, lorsque j'eus songé [...] que, le titre de hiérarque me conférant pleine immunité, je pourrais réaliser mes plus sauvages désirs (Leiris, 1973, p. 85).

Devenu hiérarque, Sirel peut, en toute tranquillité d'esprit, assouvir ses plus sauvages désirs. Or, avant même d'être protégé par sa position, le désormais souverain, n'entretenait pas un rapport au monde bien différent. Loin de là, et à l'instar de ce qui a été développé par Durand,

Siriël, « seul dans [son palais] », dans sa « tour d'ivoire », entretient un rapport qualifiable de « vision monarchique du monde » où celui-ci n'est pas une réalité indépendante, mais une simple extension de son esprit, de sa subjectivité. Tout comme le patient de Minkowski voyant son urine comme une pluie arrosant le monde, chez Siriël qui énonce explicitement qu'il « [se] refus[e] à considérer le monde autrement que comme une fonction de [lui]-même » (Leiris, 1973, p. 93), l'étonnement est grand lorsqu'il se rend compte de la non-correspondance entre lui et le monde, entre sa pensée et la réalité : « [...] depuis que j'avais frappé à coups de silex les quelques camarades que j'avais eus dans mon jeune âge, pensant que de leur corps jaillirait, non pas la pourriture du sang, mais des étincelles capables d'embraser le ciel [...] » (Leiris, 1973, p. 83). Initialement, le rationnel souverain s'attend à ce que la réalité corresponde parfaitement à son imagination, à son esprit. Ce n'est qu'après les faits qu'il constate l'inadéquation du monde et de sa pensée. Malgré sa croyance initiale, ce ne sont pas des étincelles qui jaillissent du corps de ses amis, mais bien du sang, réalisation qui, bien que déconstruisant la croyance, n'annule pas le fait qu'il y ait eu croyance. Tous les éléments constitutifs du *Régime Diurne* de l'imaginaire — relation monarchique au monde, « géométrisation morbide », négation de la mort ainsi que de la temporalité changeante (représentée par « les révolutions de la nature et le cours des saisons »), figures de la pureté tranchante, etc. — semblent réunis au sein de ce simple chapitre.

Or, si la condensation des symboles diurnes dans le récit de Siriël se révèle notable, l'imaginaire diurne avec son contingent de symboles et de structures se dissémine tout de même à travers l'entièreté du roman. Siriël, par exemple, ne se révèle pas le seul à entretenir un rapport de toute-puissance avec le monde, c'est le cas également du narrateur et du vagabond comme l'exposent respectivement ces deux citations :

Il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le pronom JE ; [...] ce mot JE résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont. [...]. Je marche et ce n'est pas moi qui change d'espace, mais l'espace lui-même qui se modifie, modelé au gré de mes yeux qui l'injectent [...] (Leiris, 1973, pp. 39-40).

C'est pourquoi il devait se tenir pour victime d'un complot de la nature environnante, d'une coalition des arbres et des ruisseaux, désireux de résister à tout prix à l'écœurante instabilité des " choses vues " que leur infligeait le pas du voyageur (Leiris, 1973, p. 107).

Pour le narrateur du premier chapitre, le monde extérieur se modifie, voire n'existe que suivant son regard et sa volonté, son désir, et est assujéti à la toute-puissance de son « je ». Dans le second extrait, c'est la nature personnifiée qui tente de résister, tant bien que mal, à son statut de « choses vues », c'est-à-dire n'existant que comme quelque chose de regarder par le vagabond, n'étant que le résultat de l'action du personnage. On voit donc bien que les personnages du roman vivent, du moins pour un temps, un rapport au monde, à la réalité, de totalité, de coïncidence parfaite. De même, l'imaginaire de la minéralité, du devenir minéral se retrouve, lui aussi, à d'autres moments du récit. Les femmes, entre autres, et les corps en général, se voient fréquemment qualifiées de statues (Leiris, 1973, pp. 29, 73 & 81). Qui plus est, le narrateur lui-même, lors de son voyage, expérimente la fragmentation et le devenir minéral.

En effet, lors d'« une nuit pleine de bestioles affolées et d'une houle d'éclats » (Leiris, 1973, p. 31), le narrateur quitte son navire afin de se rendre à cet endroit nommé *Le Rendez-vous des parties du corps*. En ce lieu étrange, la coutume veut, pense le narrateur, « de n'y venir que le corps entièrement recouvert à l'exception d'une seule partie variable pour chacun, et qui pouvait être n'importe quel fragment » (Leiris, 1973, p. 31), assemblée d'autant plus particulière qu'elle est « [présidée] invisiblement par le couteau du dépeceur » (Leiris, 1973,

p. 31). Le narrateur, recouvert en entier à l'exception de son coude gauche, participe donc à une de ces soirées où un « dépeceur invisible » (Leiris, 1973, p. 32) et son couteau menacent la foule qui se révèle en fait, n'être réellement que des « fragments de corps » (Leiris, 1973, p. 32). Sortant vivant de cette soirée où cohabitent arme tranchante et corps fragmentaires, le narrateur lui-même fait le constat de son devenir minéral. Son coude, après la soirée, a « pris une apparence légèrement rugueuse, comme granitique » (Leiris, 1973, p. 33) et il se réveille le lendemain « avec un goût minéral dans la bouche » (Leiris, 1973, p. 34). Encore une fois donc, une rêverie diurne, schizomorphe, où un « complexe du glaive » entraîne la fragmentation, la séparation des êtres et, conséquemment une consistance factice de statue, se retrouve ici.

Or, si un autre épisode où, à l'instar du récit de Siriel, se condensent fortement les symboles du *Régime Diurne* était à trouver, ce serait bel et bien au chapitre II. En effet, un passage, se situant entre les pages 55 et 75, met en scène toute une série d'images typiquement diurnes (entre autres : cheval, oiseaux, soleil, flèche, pyramide) en plus de se structurer autour des structures schizomorphes de la gigantisation, de la représentation factice des êtres et des choses ainsi que de la représentation spatialisée, géométrisée, bref, schématisée du monde, et ce, qui plus est, au détriment de la représentation adéquate du temps. En premier lieu, l'épisode à l'étude relate le voyage de l'homme blanc et de la femme blonde galopant sur deux « chevaux » protecteurs (Leiris, 1973 : 56). Chevauchant maints pays et villes, et ce, pendant une durée de temps tout à fait approximative — les seuls marqueurs de temporalité étant les suivants : « Les équinoxes se succédaient comme des rondes de jeunes filles dont les pieds rapidement rendent l'herbe houleuse » (Leiris, 1973, p. 57) et « l'homme blanc et la femme blonde, dégagés du borbier neigeux dans lequel ils se perdaient depuis des siècles » (Leiris,

1973, p. 63) —, les deux cavaliers parcourent un univers tout à fait spatialisé. Cela se révèle d'autant plus vrai que l'extrait réfère, en seulement trois pages (55-57), à toutes les grandes figures de la division spatiale de la planète soit : « Le pôle Nord », « Le pôle Sud », « L'équateur », « le méridien » et « les sextants ». Qui plus est, dans cet univers spatialisé règne tout un imaginaire de la minéralité, de la dureté et de la transcendance ; du ciel. Le couple qui, sur leur chemin, croise⁸ « des statues [qui] se dressaient çà et là, humaines bornes kilométriques dont les sursauts coagulés *défiaient le ciel* » (Leiris, 1973, p. 57), se voit décrit comme un « astre » (Leiris, 1973, p. 58), terme qui revient au moins une autre fois dans la même page. On y voit également des glaciers — véritables sommets transcendants, diurnes, puisque définis comme « décoch[ant] leurs *flèches* de givre pour indiquer la route *verticale* qui seule aurait été capable d'abrégé le chemin » (Leiris, 1973, p. 58) — ainsi que des « villes mortes » — elles aussi tendant vers la transcendance, l'élévation, elles qui « tendaient leurs poings de cendre vers le ciel » (Leiris, 1973, p. 60) —. Sans oublier que les amants sont décrits de façon déconstruite, dans une vision factice, comme de simples « os » (Leiris, 1973, p. 60). De même, des cadavres y sont représentés comme si schématisés, si abstraits, qu'ils deviennent des « filigranes, diagrammes métaphysiques plutôt qu'artères ou ossements » (Leiris, 1973, p. 61) et le cœur — organe représentatif de la vie par excellence — n'est plus qu'une « pyramide souveraine dans le désert du sang » (Leiris, 1973, p. 61). Même les organes sont asséchés, géométrisés, rationalisés.

Plus révélatrice encore dans le cadre du *Régime Diurne* est la fin de l'épopée des deux cavaliers. Après avoir voyagé pendant des siècles, l'homme blanc et la femme blonde (qui n'est nulle autre qu'Aurora) terminent leur périple dans un désert — grand espace vide à

⁸ Les italiques de cette section seront de nous.

l'exception d'un « gigantesque cône, tronqué à très peu de distance du sommet » (Leiris, 1973, p. 64). Dans cet univers schizomorphe où un objet géométrique *gigantisé* occupe tout l'espace visuel, représentatif donc, s'érige, autrement dit s'élève vers le ciel, sous l'influence des paroles d'Aurora, une pyramide :

L'homme blanc et la femme blonde se trouvèrent ainsi les pieds au sol, les pointes diversement aiguës de leurs souliers rangées sur une même ligne droite, parallèle à l'une des branches de la croix. [...]. Leurs doigts en quatre groupes séparés, s'allongeaient à peu près verticalement dans la direction du sol et leurs regards, perpendiculaires à ce faisceau de lignes digitales, fuyaient vers la zone extrême de l'horizon comme pour détruire cette emprise rigide de la géométrie par une autre géométrie, mais celle-là sans limites. [...]. Les quatre sillons, entraînés par ce mouvement, restaient liés au point médian et, leurs points d'origine gardant malgré cela leur immobilité première et cardinale, ils devenaient peu à peu les arêtes obliques d'une pyramide que son sommet, s'élevant de plus en plus haut, n'aurait pas manqué de changer en lame quadrangulaire de poignard, pour peu qu'Aurora eût persisté à parler encore quelque temps. [...] la pyramide d'Égypte se dresse comme un anti-ciel, monceau d'espace solide et d'astres retournés. [...]. Dans un assez vaste rayon autour de la pyramide, de légers remous commencèrent à agiter la surface du sable, et peu à peu des membres apparurent, d'abord ruisselants de sang, puis durs et bien lavés comme des fragments de marbre. Divers oiseaux coupaient l'air de leurs ailes pareilles à des rasoirs [...]. [...]. La pyramide restait immuable dans la nuit maintenant tombée, grand tas de charbon posé dans les entrepôts du passé et de l'avenir [...]. [...]. Le ciel géométrique reflétait d'innombrables polyèdres, dont seuls apparaissaient les os les plus aigus, points pâles comme de la craie. Une éternité palpable donnait à l'atmosphère une dureté métallique et les tronçons des corps épars [...], transformant le désert en un large champ fantomatique, plein de fleurs de poussière et de statues brisées. [...]. Arrivée au sommet, elle se mit nue et écarta les jambes, de manière que la pyramide fût pour elle un espèce de pal : l'une de ses jambes coïncidant avec l'arête Nord de la pyramide, l'autre jambe avec l'arête Sud, et son sexe touchant la pointe qui l'égratignait de son ongle de pierre. Ses cheveux dénoués flottaient au-dessus d'elle, unique ondulation vivante de ce monde désolé. [...]. À chaque révolution d'Aurora autour de l'axe de la pyramide, un peu de son corps s'en allait en lambeaux et la pyramide se colorait de sang [...] (Leiris, 1973, pp. 66-74).

Encore une fois donc transparait un imaginaire typiquement diurne. Devant les yeux de l'homme blanc et de la femme blonde — soumis, voire participant à la schématisation du monde avec leurs souliers *parallèles* à la ligne de la *croix*, leurs doigts *verticaux* et leurs yeux *perpendiculaires* au sol afin de « détruire cette emprise rigide de la *géométrie* par une autre

géométrie, mais celle-là sans limites » — se lève la pyramide, objet tout à fait diurne (Durand, 1992, p. 142) parce qu'à la fois montagne et pierre levée. Cet objet *gigantisé*, central et imposant dans la représentation présente, s'érige, c'est-à-dire se dresse vers ce lieu de l'immortalité qu'est le ciel, figure donc d'élévation, de quête de transcendance, à l'instar de la montagne. Figure transcendante qui devient, qui plus est, une véritable « arme tranchante », déchiquetant la féminité ondoyante d'Aurora et de sa chevelure. Cette montagne érigée, dressée, prend, bien sûr, aussi un aspect phallique. Plus encore, à l'instar de ce que souligne Durand, la montagne minérale ainsi que les figures de la transcendance de l'arme tranchante et du phallus qui s'y surajoutent se voient représentées, ici, comme les véritables « antithèses du sillon ou de la blessure féminisée » (Durand, 1992, p. 180). De fait, la pyramide lacère Aurora, et ce, en commençant entre ses jambes. La pyramide se révèle d'ailleurs d'autant plus figure d'un cheminement transcendant qu'il y a, sous son règne, une véritable « éternité palpable ». On reconnaîtra également dans ce passage d'autres images diurnes surajoutant à la description de la pyramide et instituant un univers relevant particulièrement du *Régime Diurne* de l'imaginaire. On y trouve, par exemple, un ciel géométrique, des oiseaux se doublant en arme tranchante (« divers oiseaux coupaient l'air de leurs ailes pareilles à des lames de rasoir ») ainsi que des bras semblables à des bras de statues de marbre. Sans oublier, bien sûr, qu'il y a une spatialisation, une géométrisation de la représentation comme le démontre la présence des termes suivants : « axe », « Nord », « Sud ». Toute une armée de symboles et de structures diurnes se réunissent donc, ici aussi. L'analyse de cet extrait et de celui de Sirel tout comme de l'ensemble du « roman » leirisien semble donc exposer qu'un important nombre des images qui y sont déployées répondent du *Régime Diurne* de l'imaginaire.

À cette assertion, il importe pourtant d'ajouter qu'à l'instar du narrateur du prologue, même un Damoclès Sirel, personnage à l'imaginaire hautement diurne, garde tout de même un pied dans le régime opposé : le *Régime Nocturne*. Tout comme celui qui « descend l'escalier », le hiérarque tout-puissant ne cherche pas simplement à nier, à vaincre la mort, mais tente également de la déjouer en empruntant son visage :

Nuit et jour la mort me surplombait comme une morne menace. Peut-être m'efforçais-je de croire que je la déjouerais par cette minéralité, qui me constituerait une armure, une cachette aussi (pareille à celle que se font de leur propre corps les insectes qui feignent d'être morts pour résister au danger) contre ses attaques mouvantes, mais infaillibles (Leiris, 1973, p. 84).

Sirel énonce explicitement son plan : déjouer la mort en « feignant d'être mort », en imitant la mort — technique à la fois nocturne où on retourne les armes de l'ennemi contre ce dernier, mais aussi diurne, puisqu'allant de pair avec une minéralisation de soi. Entre « armure » de combattant et « cachette » rusée, la lutte de Sirel contre le destin mortel expose bien l'interrelation des deux grandes réactions de l'imaginaire. Tout comme son personnage, le « roman » de Leiris, bien que véritablement inscrit dans un imaginaire digne du *Régime Diurne* de Durand, met également de l'avant toute une série symbolique nocturne. Cela se valide particulièrement lorsque l'on s'attarde à deux figures clefs du récit : la pierre philosophale et Aurora elle-même.

Le Régime Nocturne dans Aurora

Tout comme l'affirme lui-même Leiris dans son *Journal*, il apparaît possible de considérer *Aurora* tel un « "traité presque explicite sur la pierre philosophale [et] son identité avec la femme" » (De Sermet, 1997, p. 174). La pierre philosophale ainsi que le personnage féminin central du récit, Aurora, occupent effectivement une place prépondérante dans le « roman » en plus d'y être véritablement présentés d'une manière tendant à les identifier l'un à

l'autre. On constate, à cet effet, que le récit comporte plusieurs allusions à la quête alchimique. Par exemple, le récit met en scène ce qui se présente comme « un recueil des œuvres principales de Paracelse » (Leiris, 1973, p. 109), l'alchimiste, indiquant, justement, comment trouver la pierre philosophale. De plus, le « roman » se clôt également sur l'allusion « aux principaux secrets de Nicolas Flamel, plus énigmatiques encore que ceux de Paracelse » (Leiris, 1973, p. 193). Par cette allusion aux mystères de Nicolas Flammel, la fin du récit s'inscrit dans le questionnement encore grand ouvert de l'alchimie. De même, si la pierre philosophale apparaît centrale, le personnage d'Aurora, lui, se révèle le moteur même de l'intrigue. Le départ du narrateur en voyage dépend, en effet, exclusivement de cette figure féminine :

Alors j'entendis le mot : *Aurora*, chuchoté par une voix tendre, plus douce qu'une chaire désespérée, et je sentis que le ponton d'asphalte qui nous portait, moi et ma plaque si fertile en secrets, démarrait et se mettait à glisser [...]. [...] une féminité quelconque ayant semblé, je ne sais pourquoi, être la cause de ce départ [...] (Leiris, 1973, p. 29 & 34).

Plus que la simple cause de l'action amorçant le récit, Aurora apparaît surtout comme le liant des parties composites formant ce même récit. Dans ce « roman » où « chaque chapitre [peut] se lire de manière autonome, tout en conservant un lien avec le précédent (indication géographique pour les chapitres I, II, III, IV, ou identité du héros pour les chapitres IV, V et VI [...]) » (De Sermet, 1997, p. 89) et où les différents personnages ne se côtoient presque jamais, n'existant que le temps de leur récit — plusieurs mourant même à la fin de celui-ci —, Aurora s'avère le seul personnage récurrent, assurant, par le fait même, une unité au récit. Ainsi, figure féminine et pierre philosophale se révèlent toutes deux centrales dans le récit.

En outre, ces deux éléments clefs du récit se conçoivent bel et bien comme répondant d'un rapport d'identité. La description explicite de la pierre philosophale et du personnage d'Aurora paraissent, en effet, fort similaire :

[...] elle n'est ni solide, ni fluide, ni mâle, ni femelle [...]. Putréfiante et putréfiée, elle constitue l'essence même de la pureté, à cause de cette perpétuelle ondoyance que représente la chevelure, sous le signe de laquelle elle est placée. Purifiante et purifiée, elle est le signe de la pensée (Leiris, 1973, pp. 113-114).

Elle était la richesse et la saveur, la siccité, la frayeur et la torpeur, [...] le mouchoir dans lequel est enfermé le bagage de tous les émigrants, la cendre qui n'est autre chose que le sédiment laissé par le foyer, elle était tout cela, et la spirale de ses cheveux réunissait ses termes contradictoires [...] (Leiris, 1973, p. 51).

Suivant ces deux extraits, le premier s'intéressant à la pierre philosophale et le second à Aurora, la pierre des alchimistes et la figure féminine principale du roman éponyme partage la même caractéristique significative : elles réunissent en elles-mêmes les « termes contradictoires ». D'abord, la pierre s'illustre comme tout autant mâle que femelle, tout autant solide que fluide, tout autant sujet (purifiante) qu'objet (purifiée). De même, Aurora, par le pouvoir de sa chevelure, se montre capable de réunir précisément les « termes contradictoires ». Plus qu'une source d'identité entre les deux éléments clefs du récit, on peut surtout voir dans ces descriptions une inscription de la pierre et d'Aurora, et donc de la quête même du récit, au sein du *Régime nocturne* de l'image.

À l'inverse d'un esprit structuré par les « structures schizomorphes », c'est-à-dire un esprit tendant à dichotomiser et antagoniser, l'esprit nocturne qui « s'efforce d'inverser les valeurs diurnes instaurées par le régime diaïrétique de la représentation » (Durand, 1992, p. 238), peut se concevoir dans l'optique d'un redoublement poussé jusqu'à une réconciliation des contraires, idéal prôné par les surréalistes d'ailleurs :

Enfin, dans son dernier aboutissement, le surréalisme, le romantisme intensifie encore sa quête du redoublement et de l'inversion : il n'est besoin pour s'en convaincre que de relire les pages du *Second Manifeste* dans lequel l'auteur du *Poisson soluble* essaye de déterminer ce fameux point de rebroussement, qui est la source de l'esprit : « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (Durand, 1992, p. 238).

La pierre philosophale ainsi qu'Aurora, suivant la description qui vient d'en être donnée, s'inscrivent parfaitement dans cette structure de redoublement. Autour de ces deux éléments clefs du récit, constelle, de surcroît, toute une série d'images accentuant leur inscription dans le domaine nocturne de l'imaginaire.

La figure de la pierre philosophale, substance phare de l'alchimie qui « "[...] a transmis [au monde] sa foi dans la transmutation de la Nature et son ambition de maîtriser le Temps" » (Durand, 1992, p. 409), s'insère dans l'imaginaire associé à l'or : « C'est par ORGUEIL que je terminerai ce premier livre en faisant remarquer que c'est bien lui qui désigne la voie selon laquelle transcendentalelement doit agir la Pierre, car sa première syllabe est le mot or : Hors des guenilles Œil de la mort ! » (Leiris, 1946, p. 123). L'or, dont la sonorité se dissémine dans toute cette maxime (Hors, or/gueil, or, m-or-t), se montre donc central, semble-t-il, dans la compréhension de la Pierre, de sa « règle d'or ». Cela se confirme un peu plus loin. De fait, illustré au milieu des *œuvres principales de Paracelse* se trouve une image de ce dernier, sur laquelle se dessine le rébus « *Eau-Rô-Rah* » ainsi que la « devise, bien appropriée au plus puissant des hommes qui cherchèrent la pierre philosophale : Or aura » (Leiris, 1973, p. 110). Celui qui participe de l'alchimie et de sa quête de la pierre philosophale, de l'or il aura. Le symbole de l'or constelle donc effectivement autour de la figure de la pierre philosophale, mais également d'Aurora dont le nom même l'associe à la matière dorée (Aurora, Or aura) ce qui surajoute, d'un même coup, à l'assimilation de la pierre et d'Aur-ora.

Dans la continuation de cette idée, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* classe l'or, associé à l'alchimie et à la pierre philosophale qui en est l'objet premier dans les symboles nocturnes dits de l'intimité :

Tout ce qui brille n'est pas d'or. La substance du précieux métal est symbolique de toutes les intimités, soit dans les contes où le trésor se trouve enfermé dans un coffre enfoui dans la chambre la plus secrète, soit dans la pensée alchimique dont la psychanalyse recoupe d'une façon triviale les secrètes intuitions [...]. L'or dont rêve l'alchimiste est une substance cachée, secrète [...]. [...] l'or n'est rien d'autre que le principe des choses [...] (Durand, 1992, pp. 299-300).

Cette définition sied bien à la pierre philosophale, objet mystérieux par-dessus tous que l'ouvrage de Paracelse se consacre justement à essayer de trouver, mais surtout principe premier qui « naquit [...] en même temps que le monde » (Leiris, 1973, p. 111) et capable d'agir sur tout, de « tout transmuier » (Leiris, 1973, p. 122). La description de la pierre philosophale dans le récit leirisien correspond parfaitement à la description de l'or en tant que substance nocturne intime, c'est-à-dire, « cachée, secrète » et première au point d'être le principe des choses. Suivant cette définition de l'or comme substance première, comme premier principe, il n'est pas étonnant que la syllabe qui le représente se trouve également dans le nom d'Aur-ora.

De fait, la figure féminine centrale du récit apparaît à la base de toute chose, y compris, tel que déjà mentionné, du récit lui-même. En toute concordance avec le surréalisme où la femme prend « la place de Dieu » (Durand, 199, p. 267), Aurora, aussi figure meurtrière, semble toute-puissante :

Un homme qui part dans des régions glacées afin de chasser les bêtes à fourrure n'oublie pas d'emporter pour se réchauffer un briquet nickelé d'une délicate perfection et c'est à ce briquet qu'il tient le plus, car il sait bien que, s'il se trouve égaré et loin de tout autre humain, il lui faudra se faire du feu pour camper dans la neige, s'il ne veut pas être bientôt rendu rigide comme un arbre couché. Une horloge qui va pour sonner

minuit dans un air purifié par la sécheresse ne le fait que si ses deux aiguilles, la grande et la petite, coïncident avec le rayon vertical de la moitié supérieure du cadran. Cette femme était cette coïncidence. Une proposition métaphysique n'est valable que si la contradiction en est absente ou si les termes contradictoires s'y trouvent liés et conciliés. Quand les oiseaux de proie prennent leur vol, ils fixent leur œil arrondi par un globe de menaces sur un point imaginaire de l'azur, vers lequel ils s'élancent en un jet rectiligne avant de tomber sur leur proie qui n'est que la transposition terrestre de ce point. Cette femme était ce point et sa transposition. En hiver, lorsque la débâcle commence, on casse la glace des fleuves à coups de pioche, afin que les fleuves puissent charrier ces énormes fragments avec des risques minima pour les navires. Cette femme était ce coup de pioche philanthropique, accélérateur pourtant de la débâcle (Leiris, 1973, p. 49).

Féminité source de toute chose, « *materia prima* » (Durand, 1992, p. 261) Aurora représente, semble-t-il une féminité réhabilitée, bienveillante et maternelle ; une « Grande Déesse » (Durand, 1992, p. 258).

Plus justement, Aurora à la chair d'une « blancheur lunaire » (Leiris, 1973, p. 131) et aux « épaules, plus blanches et mates qu'une cire lunaire » (Leiris, 1973, p. 162) s'avère déesse de la lune nocturne. Tout comme la lune dans l'imaginaire nocturne devient non plus symbole de mort, mais de renaissance — « la lune, non seulement est le premier mort, mais encore le premier qui ressuscite. La lune est donc à la fois mesure du temps et promesse explicite de *l'éternel retour* » (Durand, 1992, p. 337) —, Aurora représente cette capacité toute nocturne de renaissance, de régénération, c'est-à-dire de « renouvellement du temps » (Durand, 1992, p. 337) qui s'oppose au temps fini, au temps mortel⁹. De fait, à l'aide du serpent (Leiris, 1973, p. 133) lunaire — symbole du « grand cycle temporel » (Durand, 1992, p. 364) et « doublet animal de la lune » (Durand, 1992, p. 364), Aurora, après avoir été déchiquetée par la pyramide, entame un long processus de résurrection (Leiris, 1973, p. 138),

⁹ Sur la question de la résurrection, il semble également pertinent de noter qu'Aurora n'est pas le seul personnage revenant d'entre les morts. De fait, l'homme blanc et Damoclès Siriel, peu de temps après Aurora, reviennent eux aussi sur terre pour un bref instant, et ce, sous forme de fantôme (Leiris, 1973, p. 182). Cela ne fait que souligner l'importance de la résurrection dans l'imaginaire propre à cette section du livre.

de métamorphose, changeant les « cadavres en spectre puis en miel » (Leiris, 1973, p. 103). Ainsi, non seulement le personnage clef du récit représente-t-il le renouvellement lunaire, mais produit-il également du miel, symbole « du cœur des choses » (Durand, 1992, p. 297), de la catégorie nocturne de l'intimité, encore une fois. L'aspect métamorphosable d'Aurora se voit accentué, d'ailleurs, dans la pluralité de signification pouvant être donnée à son nom. Au cours du « roman », les syllabes de son nom sont utilisées de différentes manières sonores afin de donner les expressions suivantes : « Or aura » (Leiris, 1973, p. 110), « Or aux rats » (Leiris, 1973, p. 152), « Eau-Rô-Rah » (Leiris, 1973, p. 110) et « Horrora » (Leiris, 1973, p. 177). Si, comme déjà mentionné, les trois premiers termes tendent à assimiler Aurora à la quête intimiste de la pierre philosophale et de son symbole : l'or (dans la même optique que les deux autres, l'expression « Or aux rats » identifie le prénom d'Aurora à la substance dorée, d'autant plus qu'elle fait référence à « un minuscule anneau d'or » [Leiris, 1973, p. 106]), le dernier laisse plutôt planer le caractère monstrueux de la déesse lunaire.

Bien que le *Régime Nocturne* effectue une réhabilitation de la féminité, Durand souligne que celle-ci ne perd jamais complètement son aspect terrifiant :

De même les Grandes Déeses qui, dans ces constellations, vont remplacer le Grand Souverain mâle et unique de l'imagination religieuse et de la transcendance, seront à la fois bénéfiques, protectrices du foyer, donneuses de maternité, mais au besoin elles conservent une séquelle de la féminité redoutable et sont en même temps déesses terribles, belliqueuses et sanguinaires (Durand, 1992, p. 226).

Pas étonnant, dès lors, de trouver aussi dans le « roman » de Leiris une représentation d'« Horrora », figure féminine meurtrière :

Et tandis que les tympanes du vagabond se disloquaient, leurs membranes déchiquetées par le formidable coup de tonnerre qui simultanément éclata, l'éclair tomba droit sur son front, glissa verticalement contre son ossature, parcourut tout son corps en le

criblant de mille coups d'aiguilles dorées, bouquets momentanés issus du fluide électrique d'Aurora (Leiris, 1973, p. 176).

Grande déesse lunaire, Aurora demeure tout autant associée aux éclairs meurtriers et au tonnerre brutal, ces phénomènes météorologiques assimilés aux visages angoissants du temps et de la mort, et ce, puisqu'ils sont des figures du « mauvais temps » (Durand, 1992, p. 88), soit du temps dangereux puisque changeant (animé), voire fulgurant (Durand, 1992, p. 83).

Ainsi, loin de se présenter tel un simple fatras, le récit de Leiris avec son ensemble d'images peut, bien au contraire, se concevoir en tant que système tout à fait cohérent, ordonné. S'il est vrai que le langage débridé de l'écrivain et la composition hétéroclite du « roman » donnent lieu à un imaginaire d'apparence « absurde », invraisemblable, il n'en est pas moins possible d'y distinguer la structuration ternaire annoncée par Durand. L'imagination, même « laissée dans son état sauvage » paraît répondre, à la fois et en même temps, des trois catégories durandienne de la fonction imaginative, soit les *visages du temps*, le *Régime Diurne* et le *Régime Nocturne*. Les constellations alliant : animalité violente, ténèbres, eau noire (sanglante), nature (les astres, la lune) néfaste et dévorante, chute, chute coenesthésique, chevelure ainsi que féminité maléfique (femme fatale, c'est-à-dire funeste, sanglante) ; montagne, flèche, lumière, élévation transcendantale, ciel, rois, guerriers et armes tranchantes ; descente, intimité, or, cyclicité, serpent, lune régénératrice ainsi que féminité bienveillante et maternelle (à l'origine de tout), sont toutes décelables dans le récit surréaliste de l'auteur. Cette concordance entre l'imaginaire leirisien et durandien permet, d'ailleurs, une lecture d'*Aurora* abondant dans le même sens que celle de son auteur, c'est-à-dire une lecture où la lutte contre la mortalité s'avère centrale. Pour *Les structures anthropologiques de*

l'imaginaire, nous rappellerons-nous, les trois grandes structures de l'imaginaire ne sont rien de moins que trois tactiques qui, bien que distinctes, possèdent la même mission : contrer les dangers associés aux entropies de la mort et, bien sûr, de son incarnation, la temporalité humaine, autrement dit donc, lutter, refuser la dégénérescence, l'altération, le chaos, bref, l'illimitation. L'étude d'*Aurora* par le biais de la théorie développée par Durand nous ramène donc bel et bien auprès de la dyade limité-illimité. En réponse à l'expérience dysphorique du temps qui s'écoule et progresse, de cet « acide différent de l'eau-forte » qui, « peu à peu », « ronge » tout, l'humain, en quête d'identité, oppose le pouvoir immobilisant, ordonnant, limitant, de l'imaginaire. Se représenter le temps dans l'imagination, imaginer le temps et la mort même dans leurs aspects les plus angoissants c'est déjà sortir le temps du temps, c'est le représenter, c'est-à-dire le tracer, le limiter.

Conclusion

Ainsi, en toute concordance avec la position nietzschéenne et même si cela s'avérait erroné, infidèle à la réalité, à *l'existence* des êtres et du monde, la lecture de *La Nausée* et d'*Aurora* révèle l'importance cruciale de l'acte « limiteur », de la limite elle-même, pour l'expérience de l'humain, que ce soit l'humain pris au sens d'individu, de sujet distinct, ou bien, suivant son épithète mythique, de mortel. Sans cet acte de différenciation, toujours à refaire, le sujet risque de plonger dans l'ordre de l'indistinction et d'y vivre sa désagrégation qui, même lorsque neutralisée dans l'imaginaire, demeure l'horizon inévitable du mortel. L'indifférenciation ne se découvre, en effet, rien de moins que mortifère. Suivant notre analyse des œuvres à l'étude, et ce, par le biais du corpus psychanalytique et anthropologique invoqué, il semble réellement possible de soutenir que, confronté à l'effrayant in-fini, aucun humain ne pourrait supporter de vivre, plus encore, survivre.

C'est d'abord la lecture du roman sartrien qui nous a exposés aux dangers de l'illimitation. De fait, l'étude, entre autres, de l'imaginaire animal, végétal et aqueux omniprésent dans les descriptions sartriennes des Nausées a permis de souligner le caractère illimité des expériences émétiques de Roquentin. Les représentants de la nature — boue, eau, brouillard, végétation, animaux et insectes (fourmis, mille-pattes et teignes) — cette autre de la société, de l'ordonnement humain, se voient, en effet, explicitement définis par leur caractère envahissant, irrespectueux des limites. Leur présence lors des épisodes de Nausées de Roquentin ne se comprend donc pas comme banale puisque validant l'hypothèse associant cesdits moments de dégoût à une peur de l'indifférenciation. Peur qui s'avère fondée, d'ailleurs, car la confrontation à l'indistinction dans *La Nausée* entraîne la conséquence bien

tangible pour le sujet de sa dissolution, de sa destruction. Entouré, voire étouffé par cette nature intrinsèquement reliée à l'*existence* des choses, Roquetin paraît lui-même couler dans le monde animal et végétal, se métamorphoser en cette existence primale qui ne fait que grouiller, *exister*. Confus, indéfini, à mi-chemin entre l'humain, l'animal et le végétal, le protagoniste aux yeux de poisson et à l'expression « à la lisière du monde végétal » (Sartre, 1938, p. 33-34) de *La Nausée* voit son statut de sujet social, c'est-à-dire de représentant de la distinction fondamentale nature-culture/animal-humain, déconstruit. Plus encore, privé d'objet stable, de référent, le sujet sartrien perd jusqu'à son état d'être du langage, soit, précisément, d'être de la distinction sujet-objet. Dans ce contexte d'indifférenciation telle que les mots n'arrivent plus à circonscrire la réalité, il n'est plus possible de nommer.

Les Nausées sartriennes qui exposent l'individu à cette expérience pré-limitée, où la limite dans tout ce qu'elle a de structurante pour le sujet individuel et social n'a pas encore de prise, c'est-à-dire au stade de la relation pré-objectale, où n'a pas encore lieu le langage, mais plutôt où « se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable » (Kristeva, 1980, p. 17), ainsi qu'« à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de *l'animal* » (Kristeva, 1980, p. 20) se conçoivent donc véritablement parentes de l'abjection kristevienne. Cela se dévoile d'autant plus vrai qu'à l'instar de ce que la psychanalyste soulignait l'expérience de l'abjection, si elle est hautement dysphorique, se présente également protectrice puisque gardant le sujet de basculer complètement du côté de l'indistinction, et ce, en lui rappelant l'aspect répugnant de l'indifférenciation. « À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si [il] la reconnai[t], [l]'annihile » (Kristeva, 1980, p. 10), Roquentin, aux prises avec l'abjection, vomit, c'est-à-dire continue d'« abjecter », de rejeter, de refuser cet état indistinct. Ressourcé à la source abominable du moi qu'est

l'indifférenciation (Kristeva, 1980, p. 22), le personnage sartrien ne perd, d'ailleurs, jamais de vu le caractère salvateur de la fixité, seule capable de faire s'évanouir ses Nausées ainsi que de lui rendre sa pleine subjectivité, dissoute dans l'en-soi ou l'abject. Seul le retour dans un ordre de la limite — par l'écoute de musique ou la mise en récit de sa vie sous forme d'aventure — redonne à sa subjectivité toute sa force, ce qui accentue, encore une fois, la relation nécessaire entre limite, restriction, et subjectivité.

C'est ensuite l'étude de l'unique « roman » de Leiris encadrée par la théorie de l'imaginaire en lutte contre le temps et la mort — c'est-à-dire cherchant à arrêter le mouvement, le désordre associé à la progression temporelle menant à la désagrégation complète, à la mort —, développée dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* qui nous a menés dans les parages de la dyade limité-illimité. À travers l'aspect chaotique de l'univers surréaliste leirisien, nous avons, effectivement, relevé une correspondance marquée entre les constellations d'images qui s'y trouvent et la théorie durandienne. S'amorçant sur un prologue captant fidèlement la constellation des images associées aux visages funestes de la mort et du temps, et ce, dans une ambiance elle-même lugubre, développant ensuite une série de représentations éminemment diurnes (épisode de la pyramide, récit de Damoclès Siriel, etc.) et se concluant sur une note nocturne par l'importance accordée à Aurora, à la pierre philosophale, à l'alchimie ainsi que, plus largement, à la régénération, *Aurora*, œuvre s'opposant à presque chaque page contre la condition humaine (Leiris, 1973, p. 8), apparaît, en effet, presque comme une exposition condensée, voire linéaire, de la conception de l'imaginaire mise de l'avant par *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Autrement posé, il semble possible de soutenir que le « roman » étudié suit à la lettre les réactions dictées par l'imaginaire afin de combattre la condition mortelle de l'humain, autrement dit son

altération progressive et infaillible : neutraliser les effets néfastes du temps changeant et de la mort en les figeant dans l'imaginaire, en leur assignant un visage ; s'attaquer, son visage maintenant défini, à cet « ennemi mortel » en invoquant un arsenal d'images s'y opposant, le combattant donc, et ; tenter de désamorcer la menace associée au temps et à la mort en transformant leurs aspects nuisibles en aspects positifs, salvateurs même. Tout comme la mise en récit avait le pouvoir de donner un sens pas trop répugnant à la vie de Roquentin, l'imagination représente, ici aussi, la tentative de l'humain de s'aménager un monde « vivable », pas trop angoissant. Tout comme le rappelait Nietzsche, si l'infini doit être évité, c'est qu'il est dysphorique, insoutenable pour l'humain. Si l'imaginaire se doit de neutraliser le temps et la mort c'est qu'ils sont, comme le laissait transparaître *les visages du temps*, terrorisants. Les deux œuvres abordées dans cette étude affirment donc, semblablement, le pouvoir possible ou, du moins, un certain espoir envers le pouvoir possible de la représentation, de l'acte créateur. La relation envers la littérature en tant que mise en forme qui point ici mériterait, en soi, d'être abordée plus longuement. Sartre dans son travail autobiographique se questionne lui-même sur ce rapport (tout comme Leiris, d'ailleurs)¹⁰.

De même, l'analyse des enjeux entourant l'illimitation et, consécutivement, la limitation dans le corpus à l'étude, qu'il soit théorique ou fictionnel, a laissé transparaître tout en la laissant en friche, la corrélation constante associant la crainte de l'infini à une

¹⁰ Comme nous l'avons déjà mentionné au cours du chapitre consacré à *Aurora*, Leiris revient, entre autres, dans son écrit autobiographique *L'Âge d'homme* sur sa participation au mouvement surréaliste et, corrélativement, à sa croyance, rétrospectivement nuancée, envers l'imagination. De même, tout comme l'exposait déjà la citation mise en exergue au chapitre sur *La Nausée*, *Les Mots* retrace le rapport conflictuel de Sartre à l'écriture et à la littérature. À ce sujet, la thèse de Esther Eva Ratner, *Life In Words : A Study Of The Autobiographies Of Brice Parain, Andre Gorz, Jean-Paul Sartre And Michel Leiris*, s'avère pertinente puisque retraçant justement, par l'étude de leurs textes autobiographiques, le rôle central de la littérature et du langage dans le questionnement personnel d'entre autres, Sartre et Leiris. Ratner y mentionne, précisément, que Sartre utilise l'autobiographie justement afin de résoudre son rapport conflictuel au langage et à la littérature (Ratner, 1981, p. 182).

représentation négative de la féminité, plus précisément de la féminité dans sa capacité procréatrice représentée par le sang menstruel, la sexualité ainsi que l'enfantement. De fait, sur le plan théorique, la conception de l'imaginaire de Durand a dévoilé la contamination symbolique qui, associant le cycle menstruel, autrement dit le cycle de fertilité, au mouvement du temps et sa concrétisation (la mort), condamne la femme à être conçue péjorativement en tant que femme fatale, mortifère. Même lorsque réhabilitée par l'imaginaire nocturne, la féminité ne perd jamais son visage néfaste ; même lorsque celle qui par son statut d'« alliée secrète de la temporalité et de la mort » (Durand, 1992, p. 134), du mal, pourrait se concevoir comme source de salut — « si c'est par le sexe féminin que le mal s'est introduit dans le monde, c'est que la femme a pouvoir sur le mal et peut écraser le serpent » (Durand, 1992, p. 128) — elle n'est jamais vraiment lavée de son « péché », jamais vraiment libre de ce qu'elle représente. Une véritable « misogynie de l'imagination s'introduit dans la représentation par cette assimilation au temps et à la mort lunaire, des menstrues et des périls de la sexualité » (Durand, 1992, p. 113). Cette misogynie de la représentation n'est certes pas absente du « roman » leirisien. Pensons, entre autres, à l'imaginaire violent envers la femme — figure de la cyclicité des saisons, du temps donc — présent chez Damoclès Sirel ou à la représentation d'Aurora qui, bien que déesse lunaire, se voit déchiquetée et demeure « Horra », figure féminine meurtrière. Tout à fait similairement, *La Nausée* de Sartre conçoit le sexe féminin — lieu de la sexualité et de l'enfantement — abject. Il s'agit d'un rapport de dégoût envers la féminité procréatrice que Kristeva évoque également.

Or, si nous l'avons bien abordée au passage, la question du rapport conflictuel à la femme s'avère beaucoup plus élaborée et complexe que ce que nous avons eu le temps d'exposer. Il aurait, notamment, été possible d'établir un parallèle saillant entre la théorisation

de la représentation péjorative de la femme dans *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection* et *Aurora*, accentuant, du même coup, l'interrelation des œuvres romanesques à l'étude. Kristeva énonce, en effet, que « la peur de la mère archaïque s'avère essentiellement une peur de son pouvoir procréateur » (1980, p. 92), car la procréation, l'acte de donner naissance, se conçoit en tant qu'acte hautement détestable, puisque condamnant à la mort. La mère, lorsqu'elle donne la vie, donne en fait une « vie mortelle » (Kristeva, 1992, p. 187), limitée. Nous mettre au monde équivaut, inévitablement, à nous faire advenir en tant qu'être mortel ; état qui rend, d'ailleurs, sujet à la dysphorie de l'illimité. La femme se voit donc responsable de la condition nous rendant vulnérables à l'altération, à la violence du temps. Voilà en quoi, aussi, l'acte de mise au monde et la féminité qui lui est associée se conçoivent péjorativement. Cette définition trouve écho chez Leiris qui décrit dans *Aurora* un rapport à la mise au monde équivalent :

Craignant la mort, je détestais la vie (puisque la mort en est le plus sûr couronnement), — de là mon horreur pour tous ces hommes pareils aux monstres qui m'avaient engendré, monstres eux-mêmes, qui ne cessaient de mettre au monde d'autres monstres, puisque tout ce qui vit en attendant la mort, à commencer par moi, ne peut être que monstre (1973, p. 84).

[...] parce que rien, sinon cette destruction du monde, ne pourrait me délivrer de l'horrible nasse baveuse dont les joncs relatifs s'étaient croisés autour de moi, comme des grillages de prisonnier, à la minute où la sorcière des naissances m'avait fait vivre malgré moi, me jetant corps et âme entre les rouages de cette affreuse machine grâce au truchement d'une semence éphémère (1973, p. 180).

Vie et mort son irrémédiablement liés et ceux, et surtout celles, qui, donnant la vie, condamnent à la mort ne sont rien de moins que des monstres, des sorcières. Bref, l'exploration conjointe de *La Nausée* et d'*Aurora* se révèle un terreau fertile où les ponts entre les œuvres se multiplient. En outre, sous la loupe du rapport entretenu envers la limitation et l'illimitation, une foule d'enjeux connexes et qu'il serait plus qu'intéressant d'étayer —

rapport à l'écriture et représentation de la femme, pour ne nommer que ceux-là — surgissent.

À d'autres reviendra, peut-être, ce plaisir.

Bibliographie

I- Jean-Paul Sartre

Œuvres de Jean-Paul Sartre :

Sartre, J.-P. (1938). *La Nausée*. Paris, France : Gallimard.

---. (1940). *L'Imagination*. Paris, France : Gallimard.

---. (1950). *L'Imaginaire*. Paris, France : Gallimard.

---. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris, France : Gallimard.

---. (1964). *Les Mots*. Paris, France : Gallimard.

Études sur Jean-Paul Sartre :

Basabose, P. (2005). *Le texte anti-colonial : une coupe trisynchrone* (Thèse de doctorat). Accessible par ProQuest Dissertations & Theses. (305356166).

Cabestan, P. et Tomes, A. (2001). *Le vocabulaire de Sartre*. Paris, France : Ellipses

Clark, P. S. (1996). *The pursuit of political engagement in French and African francophone literature, 1920 to 1980* (Thèse de doctorat). Accessible par ProQuest Dissertations & Theses. (304306748).

Deguy, J. (1993). *La Nausée de Jean-Paul Sartre*. Paris, France : Gallimard.

Mehlman, J. (1974). *A structural study of autobiography : Proust, Leiris, Sartre, Levi-Strauss*. Ithaca, New York : Cornell University Press.

O'Rourke, J. L. (1985). *Le thème de l'eau dans la Nausée de Jean-Paul Sartre*. (Mémoire de maîtrise, Université du Manitoba, Winnipeg). Repéré à <https://mspace.lib.umanitoba.ca/xmlui/handle/1993/28646?show=full>

Ratner, E. (1981). *A Life In Words: A Study Of The Autobiographies Of Brice Parain, Andre Gorz, Jean-Paul Sartre And Michel Leiris* (Thèse de doctorat). Accessible par ProQuest Dissertations & Theses. (303102495).

Savage Brosman, C. (1977). Sartre's Nature : Animal images in La Nausée. *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 31(2), 107-125. <https://doi.org/10.1080/00397709.1977.10733336>

II- Michel Leiris

Œuvres de Michel Leiris :

Leiris, M. (1939). *L'Âge d'homme*. Paris, France : Gallimard.

---. (1973). *Aurora*. Paris, France : Gallimard.

---. (1992). *Journal 1922-1989*. Paris, France : Gallimard.

Études sur Michel Leiris :

Aurora, V. (2000). *Michel Leiris' Failles : immobile in mobili*. New York, New York : Peter Lang.

Blanchot, M. (1949). *La part du feu*. Paris, France : Gallimard.

Chénieux-Gendron, J. (2014). *Inventer le réel : le surréalisme et le roman, 1922-1950*. Paris, France : Honoré Champion.

De Sermet, J. (1997). *Michel Leiris poète surréaliste*. Paris, France : Presses de l'Université de France.

Duso-Bauduin, J.-P. (1999). Le mal d'Aurora. *Europe*, 77, 21-31. Repéré à <https://search.proquest.com/docview/1303144010?accountid=12543>

Glissant, E. et Mesh, C. (1992). Michel Leiris : the Repli and the Depli. *Yale French Studies*, (81), 21-27. Doi : 10.2307/2930131

Hollier, D. (1993). *Les dépossédés : Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*. Paris, France : Éditions de minuit.

--- et Jamin, J. (dir.). (2017). *Leiris unlimited*. Paris, France : CNRS.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, France : Seuil.

---. (1975). *Lire Leiris*. Saverdun, France : Klincksieck.

Maubon, C. (1997). *L'Âge d'homme de Michel Leiris*. Paris, France : Gallimard.

Palermo, C. (2005). Michel Leiris on Knowing. *MLN*, 120 (4), 825-848.

III- Références théoriques

- Assimiler. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://cnrtl.fr/definition/assimiler>
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, France : Corti.
- . (1943). *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, France : Corti.
- . (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris, France : Gallimard.
- Barthes, R. (1970). L'ancienne rhétorique (aide-mémoire). *Communications*, (16), 172-223. Doi : 10.3406/comm.1970.1236
- Breton, A. (1971). *Manifestes du surréalisme*. Paris, France : Gallimard.
- Brisson, L. (2003). À quelles conditions peut-on parler de « matière » dans le *Timée* de Platon ? *Revue de métaphysique et de morale*, 1 (37), 5-21. Doi:10.3917/rmm.031.0005.
- Camus, A. (2015). *Le mythe de Sisyphe*. Paris, France : Gallimard.
- Devillers, J.-F. (2018). Viscosité. Dans *Encyclopædia Universalis*. Repéré à <https://www.universalis.fr/encyclopedie/viscosite/>
- Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris, France : Seuil.
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* (11^e édition). Paris, France : Dunod.
- Enliser. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/enliser>
- Entropie. (2012). *Encyclopédie de l'Agora*. Repéré à <http://agora.qc.ca/dossiers/Entropie>
- Forme. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/forme>
- Frère, J. (1981). Les présocratiques et la question de l'infini. *Les études philosophiques*, (1), 19-33. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/i20847766>
- Freud, S. (2002a). *Moïse et le monothéisme*. Chicoutimi, Canada : J.-M. Tremblay.
- . (2002b). *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Chicoutimi, Canada : J.-M. Tremblay.

---. (2010). *Le malaise dans la culture*. Paris, France : Flammarion.

Gibier. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/gibier>

Hésiode. (2001). *Théogonie, Les travaux et les jours, Bouclier suivis des Hymnes homériques* (texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès). Paris, France : Gallimard.

Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris, France : Seuil.

Masse. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/masse>

Mattei, J.-F. (1991). La fondation de la philosophie. Dans A. Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle* (vol. 1, p. 659-667). Paris, France : Presses universitaires de France.

McAfee, N. (2004). *Julia Kristeva*. New York, New York : Routledge.

Morsure. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/morsure>

Nietzsche, F. (2007). *Le Gai savoir*. Paris, France : Flammarion.

Paul-L., F et Segaud, M. (1983). *Anthropologie de l'espace*. Paris, France : Centre Georges Pompidou.

Platon. (1969). *Sophiste ; Politique ; Philèbe ; Timée ; Critias* (édition et traduction par Émile Chambry). Paris, France : Flammarion.

Poétique. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/poétique>

Roudinesco, E. (2000). Freud et le régicide : éléments d'une réflexion. *Revue germanique internationale*, 14, 113-126. Doi : 10.4000/rgi.809.

Vasse, D. (1974). *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*. Paris, France : Seuil.