

# DANS L'ABÎME

Cíntia Kozonoi Vezzani<sup>1</sup>

**RÉSUMÉ :** Cet article a comme but l'analyse de la construction esthétique et thématique de l'abîme chez *Boutès* (2008) en dialogue avec une autre œuvre de Pascal Quignard, *Abîmes - Dernier royaume III* (2002). Nous allons voir la formation d'un abîme métaphorique, dont il centralise la question du temps et le désir d'unité et de reconnexion entre les différents éléments (homme, femme, voix et mémoire).

**MOTS-CLÉS :** Abîme, temps, mémoire, unité (rejoindre), désir

**ABSTRACT:** This article proposes to analyze the esthetical and thematic construction of the "abyss" in *Boutès* (2008), in dialogue with another work of Pascal Quignard, *Abîmes - Dernier royaume III* (2002). We will investigate the structure of a metaphorical abyss, metaphor that centralizes the issue of time, as well as the desire of unity and reconnection among different elements (man, woman, voice and memory).

**KEYWORDS :** Abyss, time, memory, union (conjunction / connection), desire

<sup>1</sup> Graduada em Letras com dupla habilitação em Francês / Português pela Universidade de São Paulo, inicia em 2014 o seu programa de PhD em Literatura Hispanoamericana na Northwestern University. E-mail: [cintia.vezzani@gmail.com](mailto:cintia.vezzani@gmail.com)



2

2 Dessin fait par Linda K. Vezzani en Octobre 2012.

*C'est cette 'distance sans espérance d'être comblée' que nous cherchons en lisant. Distance sans espérance d'être comblée entre ce que nous avons connu et ce que nous n'aurions pu éprouver. (...) C'est ainsi que les lectures nous mènent au fond du monde plus loin que les voyages.*

(QUIGNARD, *Dernier royaume III*, 2002: 67)

## 1. Le plongeon

La rame qui rentre dans la mer fait, dans chaque mouvement, un petit bruit qui découle dans une petite vague interne à son navigateur. Le groupement de navigateurs, chacun avec sa rame, a son rythme univoque et le navire avance comme un seul corps. Ce corps (le navire et ses membres d'équipage) ne touche rien plus que la superficie de la mer pour donner l'impulse nécessaire pour son déplacement. Cependant, quelqu'un brise cette cadence très homogène et change sa route personnelle. Celui n'accepte pas l'ordre pour continuer à ramer dans le même rythme et dans la même direction. Sans réfléchir, il laisse un chant féminin contrôler son corps, et il tourne son dos à l'habituel, au normal, à la vie frivole. Il se jette dans la mer.

Cette figure méconnue s'appelle Boutès, et son nom donne titre au roman de Pascal Quignard, publié en 2008. Selon la voix narrative, « Seul Boutès sauta », et cette différenciation entre lui et tous les autres

Argonautes nous montre que nous sortons de la superficie maritime pour rentrer dans un espace plus dense et profond qui est, en même temps, très singulier et solitaire. La sonorité des rames rythmiques dans la mer est coupée par le bruit du corps qui se jette dans l'eau. Le temps se partage en deux perspectives. D'un côté, les argonautes regardent leur ex-compagnon de voyage se laisser aller par un chant. Ils continuent leur navigation et grâce à leur force presque machinale, dans quelques minutes - qui peuvent ressembler à quelques secondes - ils partent et abandonnent le corps qui tombe. De l'autre côté, la perception temporelle de Boutès est très lente, puisque pendant quelques secondes il vit la liberté d'un oiseau qui flotte dans l'air. Pendant quelques seconds - qui peuvent durer quelques minutes pour lui - il sent son propre corps, sa liberté, il sent qu'il est vraiment unique.

Sa perception sur lui-même est le résultat de son plongement. Le narrateur explique que « L'homme qui plonge du cap Leucate ne saute pas dans l'air ou dans le vide ou dans la mer ou dans la mort. Il saute dans le temps. » (QUIGNARD, 2008: 54), et, par conséquent, le saute de Boutès le fait tomber dans une nouvelle perspective spatio-temporelle. Selon Larangé, les œuvres de Quignard « expriment le manque, l'absence et le vide, qui indiquent pourtant l'espace et le temps d'une parole absente ou absconde » (2012: 120). La voix narrative ne cache pas son insistance dans la relativisation du temps, et demande explicitant de ses lectures « juste un instant », en expliquant que la durée de la lecture d'un livre (« le temps d'un petit livre »), ne dépasse plus qu'un « bref laps de temps »<sup>3</sup>. De ce fait, nous avons déjà une problématique de la construction énonciative de ce récit, une fois qu'elle sollicite l'attention du regard de son lecteur pour un événement qui se détache de l'histoire plus connue de la mythologie (les Argonautes), en même temps que cette voix (ce « je ») minimise sa propre importance avec la construction d'un « petit » livre et d'un « instant ».

Cependant, nous pouvons voir ce début du récit d'une façon parallèle au mouvement de la préparation de la chute de Boutès. Le narrateur, d'une manière similaire à l'argonaute, monte sur le pont, retient son souffle une dernière fois, sent les tensions musculaires (qui pendant la tombée vont se détendre) et finalement se jette dans l'eau et peut, finalement, sentir sa liberté. Nous pouvons voir qu'il y a tout un processus à parcourir avant l'acte lui-même du plongement. Si chez Boutès il est énoncé d'une façon relativement vite, la manière de l'énoncer est le résultat aussi d'un plongement plus douloureux et plus lent. Contrairement à Boutès, qui est guidé par la voix féminine des sirènes, l'énonciateur doit chercher sa voix intérieure et, au début il hésite, comme s'il regardait la profondeur de la mer d'en haut du bord du navire et il avait peur lui-même de ce saut. Le premier signe de son hésitation est la réduction de l'importance de son livre (« petit »), ensuite il nous montre son incertitude vers l'action du

**3** <http://dictionnaire.sensagent.com/instant/fr-fr/> - définition d' « instant », consulté en Octobre, 2012.

personnage : « Boutès a peut-être raison. ».

Pendant l'énonciation de cette voix nous pouvons la visualiser en essayant de s'équilibrer sur le bord de ce navire : « Il faut peut-être tourner les dos à la musique orphique (...) il faut peut-être laisser ce qui fait ramer (...) il faut peut-être s'éloigner de l'efficacité sonore excessive. Il faut peut-être s'écarter du bruit » (QUIGNARD, 2008: 35). Le discours, petit à petit, gagne plus d'audace, jusqu'au moment où le narrateur va se jeter lui aussi de la terre pour se laisser tomber dans la mer et nous pouvons voir le résultat de son récit. Dans ce sens, « s'écarter du bruit » ne veut pas dire exclusivement rentrer dans le silence, mais dans l'écoute de la musicalité du récit lui-même. Pour Quignard, « la lecture est aussi une audition. C'est une audition extrême. Chaque livre est une musique très peu bruyante, certes, mais une musique magnifique, extrême, fascinante, un chant de perdition où l'âme se quitte » (QUIGNARD, 2011: 279).

Le bruit de la chute du corps du narrateur est sa voix<sup>4</sup> ; le corps de Boutès qui tombe fait des bruits dans l'eau, produisant de petites ondes naturelles autour de lui. Ensuite Boutès plonge - il est le Plongeur - il n'entend rien plus que le battement de son propre cœur, ses pensées, le mouvement de son corps. Dans *Le Dernier royaume II : Sur le Jadis*, il y a l'explication que « la mer est la astrale. (...) Le rythme prébiologique des vagues anticipe le rythme cardiaque qui précède le rythme de la respiration pulmoné. » (QUIGNARD, 2002a: 282) ; la mer, en haut de sa tête, se ferme et reprend son rythme naturel : « sur leur dos les poids immense de la mer, ils guettent le fond obscur du monde ». Dans l'entourage de Boutès, il n'y a rien que les « vagues noirâtres » et, à partir de ce moment là, la mer devient un abîme. Dans ce silence noir-océanique, Boutès - à coté de ce narrateur qui le regarde, l'accompagne, le cherche - ne nage pas en avant, mais il descend vers le centre de cette géographie qui commence à avoir la silhouette d'un abîme métaphorique qui comprend le vide et le silence, comme souligne Larangé (2012 :121) : « la voie d'un 'futur antérieur' est explicitement celle du voyage dans le temps et l'espace, de l'exploration d'une géographie intérieure, d'une descente en enfer avant que naisse la parole ».

Dans ce premier instant, Boutès ne nage pas seulement pour rencontrer les sirènes, ces chanteuses naturelles, mais il nage en direction de sa propre intériorité, vers l'obscurité. Le narrateur résume : il « mort dans la mer ». Pour mieux illuminer la lecture de Boutès, nous détacherons quelques extraits du *Dernier royaume III : Abîmes*, dont il y a : « Sur le désir de rentrer sous terre. De rejoindre l'abîme. De mourir. (Ou plutôt d'être inhumé) » (QUIGNARD, 2002b: 37) Sous l'eau nous ne pouvons rien dire, et le manque de communication, de dialogue, d'échange nous tue, puisque sans l'existence de l'autre (tu) il n'y a pas la possibilité d'existence du « je » et le résultat est l'enterrement solitaire. Benveniste (1966: 260) nous introduit

<sup>4</sup> Irène Fenoglio souligne qu'il y a, « dans Boutès et dans toute l'œuvre de Pascal Quignard, un élément qui fait lien entre le temps et l'espace : la voix. Ici, il s'agit de la voix des sirènes, voix de l'originaire, la voix de soprano. » FENOGLIO, 2011a:70).

que « De ce fait, je pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à 'moi', devient mon écho auquel je dis tu et qui me dit tu. La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale. », et cette explication accentue le besoin de l'autre pour avoir la communication. Boutès, tout seul dans la mer, n'a rien d'autre que lui-même, et sa condition de silence.

Boutès devient « presqu'un poisson », cet animal dans sa forme encore de têtard, toutefois « inhumain », qui nage dans un vaste utérus marine. Cet « utérus » symbolise l'origine : « C'est le désir, se retrouvant tout nu, de se replier dans l'obscurité utérine. (De se cacher derrière quelque chose qui est de l'ordre de l'antériorité protectrice et noire (...)) » (QUIGNARD, 2002b: 37). L'auteur exprime dans « Les neuf chutes août 2008 » que

Chacun d'entre nous a vécu dans un premier monde, dans le monde utérin, dans une poche d'eau. Utérus veut dire en latin outre, une outre remplie d'eau. Dans cette outre nous ne respirions pas, nous n'avions pas la possibilité de parler, ni de chanter, ni de crier, ni de soupirer, ni d'appeler : nous entendions. (QUIGNARD, 2002a: 278)

Le choix pour être dans le « noire » fait remarquer que dans ce lieu nous ne pouvons pas bien voir<sup>5</sup>, et sans voir notre entour, nous perdons le sens du mouvement : « Ténèbre est cette lenteur dans l'espace. » (QUIGNARD, 2002b: 52) Dans *Sur le Jadis*, l'énonciateur explique que « Le mot latin desideratus traduit bien l'homme qui aime la couleur noire : même les astres (les sidera) s'effacent dans sa nuit. / La nuit sans astres est la nuit utérine. » (QUIGNARD, 2002a: 63) Pour cette raison là, nous pouvons comparer la couleur « noir » avec la « nuit » et, selon l'énonciateur de *l'Abîmes*, la nuit ne veut dire l'absence d'illumination, elle « n'est qu'une lumière infinie (...) infiniment inaccessible » (QUIGNARD, 2002b: 53).

Nager dans cette mer originaire où il cherche le retour, ne cesse pas d'être inaccessible. Par contre, c'est problématique de nommer cette action de recherche comme une « cachette », puisqu'ainsi que peut-être nager dans le noir ne peut pas permettre l'accessibilité à cette origine-perdue, les autres hommes, comme les argonautes qui rament sans cesse, ils aussi se cachent dans son activité automatique et répétitive. En effet, se cacher dans une organisation machinale et irréfléchi est plus facile que se jeter dans l'abîme-noir-nuit : « il est malaisé de définir la nuit. Peut-être faut-il dire simplement : c'est la terreur des hommes. (...) contemplant la nuit ils bouchaient le souvenir du premier monde » (QUIGNARD, 2002b: 197).

Seul Boutès n'a pas eu peur de se débourser, de se jeter dans

**5** ““Abyss” derives from the Greek word ἄβυσσος, meaning bottomless. (...) At depths of 4,000 to 6,000 meters (13,123 to 19,685 feet), this zone remains in perpetual darkness and never receives daylight.” [[http://en.wikipedia.org/wiki/Abyssal\\_zone](http://en.wikipedia.org/wiki/Abyssal_zone)] consulté en Octobre, 2012.

l'obscurité la plus dense ; puisqu'il a eu plus peur de continuer à ramener répétitivement, sans cesse, sans fin, sans sens : « pour que le temps ait un sens, il faut inventer l'origine du temps » (QUIGNARD, 2002b: 196). Boutès cherche cette origine, il cherche un sens pour sa vie (ou justement déjouer tous ses sens), et c'est le narrateur, toujours en le regardant qui construit ce sens par son écriture hésitante, mouillée, observatrice : « Vision devenue lecture » (QUIGNARD, 2002b: 115). Cette vision est le résultat de la construction narrative du récit, puisque nous pouvons voir Boutès, nous pouvons voir ce personnage qui s'élève en comparaison à la forme amorphe de ses compagnons : « Il est sorti de sa cache. Il a démissionné de son poste. Il a quitté son rang. Il a escaladé les murs de la prison. Il a rejoint la spontanéité souveraine de la nature. » (QUIGNARD, 2008: 27)

## 2. L'abîme temporel

Tout de même, notre but est centralisé dans Boutès et sa nage dans l'obscurité, dans ce mouvement chaque fois plus profond et intérieur. Camus, dans son essai *Le mythe de Sisyphe*, utilise aussi l'image de l'eau, en expliquant que « si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts » (CAMUS, 1973: 34), et Boutès nage dans ce « vide », où ses mains enlèvent l'eau qui revient hâtivement, sans qu'il puisse sentir l'espace vraiment vide, un espace où il n'aurait pas besoin de penser : « Que pensait jadis notre tête dans l'eau ? » (QUIGNARD, 2008: 70). Chez *Abîmes*, le narrateur souligne que « Le seul objet qui se cherche vraiment, dans tous les objets qu'on accumule, est perdu. » (QUIGNARD, 2002b: 37)

C'est toujours la « perte » qui est marquée dans ses énonciations par les extraits choisis, comme celui de Hadewijch, où il dit qu'« au-dessus de l'Écriture, au-dessus de tout ce qui est créé, le court-circuit de l'esprit-qui-perd-le-sens retrouve le perdu à la racine de sa perte » (QUIGNARD, 2002b: 115). Dans ce sens, l'abîme maritime est plutôt un abîme interne, qui coupe le sujet dans une recherche déjà perdue, puisque en vivant dans cette superficie de l'eau avec les rames à la main, c'est pareil aux

jours d'une vie sans éclat, [où] le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter. Nous vivons sur l'avenir : 'demain', 'plus tard', 'quand tu auras une situation', 'avec l'âge tu comprendras'. Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir. (CAMUS, 1973: 27)

Chercher pour la vie sans la vivre est chercher pour ce qui est perdu et ne retournera jamais, même s'il y a toute une construction culturelle pour

mettre la possibilité d'une complétude dans le 'demain' : « Âmes mortes vouées au Quand je serai grand. » (QUIGNARD, 2002b: 223)

Ainsi comme le bord du bateau peut être comparé à la limite d'une place en relation à l'autre, l'écriture de Quignard en forme concrète de fragments ressemble ce mouvement d'ondulation entre un rocher et l'autre, qui se connecte et se distancie grâce à l'eau elle-même. L'eau qui coule sonne dans nos têtes l'image partagée par Héraclite d'Éphèse, dont la traduction de sa pensée est « à ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux. »<sup>6</sup> Cette formule centralise l'idée du manque de consistance entre les événements et un manque de la durée de la vie, puisque chaque moment est unique, irremplaçable, mais fragile et éphémère aussi. Cependant, pour se souvenir des faits qui constituent nos vies, il faut utiliser la mémoire qui a, comme soutenir, la capacité de reconstruire un passé par rapport au moment présent du langage :

C'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps, et le temps linguistique nous apparaît également irréductible au temps chronique et au temps physique. (...) Ce temps a son centre - un centre générateur et axial ensemble - dans le présent de l'instance de parole. Chaque fois qu'un locuteur emploie la forme grammaticale de 'présent' (ou son équivalent), il situe l'événement comme contemporain de l'instance du discours qui le mentionne. Il est évident que ce présent en tant qu'il est fonction du discours ne peut être localisé dans une division particulière du temps chronique, parce qu'il les admet toutes et n'en appelle aucune. (...) Ce présent est réinventé chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu. (BENVENISTE, 1974: 73-74)

Dans ce sens, le passé n'existe pas, et non plus le futur. Si nous utilisons l'image de l'abîme, nous comprenons qu'il est construit par deux extrêmes qui ne se touchent pas et, entre eux, il y a cet espace « vide ». Dans une métaphore entre le temps et un abîme, la seule dimension concrète en effet est celle qui remplit le vide de l'abîme : le présent. Les deux extrêmes de l'abîme qui soutiennent l'abîme sont, en réalité, les espaces vides : le passé et le futur. Quignard exprime : « Tension elle-même sans repos entre deux pôles toujours décalés l'un par rapport à l'autre. Temps comme abîme. » (QUIGNARD, 2002b : 127) C'est intéressant de contraster le temps avec la silhouette d'une géographie spatiale, puisqu'elle nous montre la relation entre les contraires : notre perception versus la réalité linguistique du temps. Dans une manière générale, les gens vivent leurs vies d'une façon plus figés dans le passé (ce qu'ils ont vécu) et dans le futur (ce qu'ils rêvent, ils veulent vivre).

<sup>6</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9raclite> – consulté en Septembre, 2012. Nous avons identifié aussi une possible relecture d'Héraclite au début du chapitre XXVIII du *Dernier Royaume II* (2002b – p. 76) : « On a beau puiser dans la même rivière l'eau s'écoule de la rivière d'avant. »

Les pierres de l'abîme ressemblent être stables, cohérentes, toujours présentes et soutenues. Le futur marche d'une façon similaire, puisque nos rêves nous donnent la fausse-idée que nous avançons dans la direction d'une stabilité - d'une roche solide - faite par des illusions. À la fin, c'est l'espace vide qui permet le remplissage de sens, puisque, selon Benveniste, il y a « la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit », le discours existe ici, maintenant, donc dans le moment présent : « Le repère temporel du présent ne peut être qu'intérieur au discours. (...) Mais prenons-y garde, il n'y a pas d'autre critère ni d'autre expression pour indiquer 'le temps où l'on est' que de prendre comme 'le temps où l'on parle'. » (BENVENISTE, 1966: 262).

De cette façon, à partir de « l'Appareil formel de l'énonciation » (BENVENISTE, 1966), nous pouvons le comparer à l'espace vacant de l'abîme, où chaque personne qui énonce peut remplir les « signes vides » (de la personne, de l'espace, du temps), en résultant dans la communication. Au moment qu'on « énonce », on « actualise » notre perspective du temps, et Quignard, dans le *Dernier royaume I* souligne cela :

Le passé est édifié dans chaque vague du temps qui avance.  
Le passé dont disposent les contemporains n'est même pas le même à chaque fois qu'il monte du royaume de l'ombre. (...)  
Le passé vit aussi nerveusement et aussi imprévisiblement que le présent où il avance son visage. (QUIGNARD, 2002c: 44)

Une autre caractéristique essentielle du fonctionnement de la mémoire habite dans le besoin d'oublier et de se ressouvenir. C'est la pensée de la construction de cette mémoire qui dessine le contour de l'abîme : « la pensée est ce qui relie les absents, les mots, les arguments, les impressions, les souvenirs, les images. » (QUIGNARD, 2008: 13) Et cette perspective souligne l'importance du « je » en face d'un « tu » (les lecteurs en potentiel) et de son énonciation subjective qui permet la rencontre entre les différents temps (depuis le passé, jusqu'à la projection future) :

Le langage propose en quelque sorte des formes 'vides' que chaque locuteur en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa 'personne', définissant en même temps lui-même comme *je* et en un partenaire comme *tu*. (BENVENISTE, 1966: 263)

Le noyau de cet abîme serait le 'non-penser-conscient', opposé aux hommes (ex : les argonautes) qui vivent leurs vies sans penser et sans la conscience qu'ils ne pensent pas. Camus résume la routine de la vie

quotidienne d'une manière généraliste :

Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi (...) Un jour seulement, le 'pourquoi' s'élève et tout commence. (CAMUS, 1973: 27)

Poser la question du « pourquoi » c'est se jeter dans la mer. Le manque de ce questionnement résulte dans la vie automatique aussi décrite par Quignard: « On retrouve une chair et ce n'est pas la sienne et on consent à elle. On s'alourdit, on somnole, on dort, on meurt. » (QUIGNARD, 2008: 88) ou, d'une façon plus synthétique : « ils rament. Ils rament ». Boutès est le « dissident », quelqu'un qui n'est pas d'accord avec l'habituel et il plonge, il cherche une façon, un sens pour son existence, quelque raison plus haute que cela du mythe de Sisyphe lui-même. Ce mythe raconte la condamnation de Sisyphe dans le Tartare où il fait rouler éternellement un rocher, qui est aussi une image qui revoit à l'abîme d'où Sisyphe n'en peut pas sortir sans mourir.

Il est possible de définir l'abîme comme l'espace vide entre deux sommets. Dans la métaphore de la mer autant qu'abîme, ces sommets seraient d'un côté le navire et, de l'autre, l'île avec les sirènes. Autrement dit, d'un côté nous avons le temps « Passé » et, de l'autre, le temps futur, « l'Avenir ». Boutès, qui nage entre eux, habiterait, grâce au narrateur, le Présent de l'énonciation, ainsi comme les mythes qui habitent toujours dans le Présent. Selon Benveniste (1966, p. 262), « C'est le moment éternellement 'présent', quoique ne se rapportant jamais aux mêmes événements d'une chronologie 'objective', parce qu'il est déterminé pour chaque locuteur par chacune des instances de discours qui s'y rapporte. »

L'énonciateur identifie dans le temps un double mouvement : oublier et souvenir, comme il présente chez *Abîmes*, « Ce qui reste du fond du temps originaire dans l'homme est un battement à deux temps : perdu et imminent. » (QUIGNARD, 2002b: 28) C'est intéressant de souligner l'importance que le narrateur donne à l'idée du temps « originaire », ce moment antérieur à l'existence humaine mais qui conserve sa proximité, presque inconscient ou engourdi. C'est pour cette raison qu'il y a une tension dans cette chute<sup>7</sup> dans l'abîme : entre se reconnecter au « jadis », au temps « originaire », à l'unité entre les deux sexes et la conscience de cette impossibilité de reconnexion dans la vie, une fois que se rejoindre veut dire décéder : « Boutès : rejoindre la condition originaire c'est mourir. » (QUIGNARD, 2008: 72) N'être plus là implique dans une absence, un manque, un vide. Pour le narrateur de Boutès, « le rythme binaire est ce

<sup>7</sup> Qui est introduite par Fenoglio (2011b :272) : « La chute et ce qui tombe, séparé de l'ensemble auquel il était attaché. Chute de texte, chute de texture, fragment déconcaténé de la chaîne et de la trame. » .

rythme de survie : avec-sans » (QUIGNARD, 2008: 63).

Cette construction entre « avec et sans » est le résultat de la constante et dynamique formation du « soi-même », dans le sens où le singulier se constitue en tant que personne dans chaque instant dans l'ici et le maintenant. Dans le *Dernier royaume III*, il y a « le toujours-perdu-de-ce-que-nous-étions-pour-dévenir-ce-que-nous-sommes traîne en nous comme l'inconnaissable où obsède comme le refusé » (QUIGNARD, 2002b: 145). La rencontre du temps originaire est, en effet, rien d'autre qu'une construction par rapport au moment présent de son énonciation, à partir de l'histoire elle-même de la constitution du sujet qui énonce avec celui qui va le lire / l'entendre. Dans cette réflexion, il y a la perte de cet être en relation à ce qu'il a été, à ce qu'il croit qu'il est et à sa projection vers les autres ou au futur. Avec autant de pensées et de questionnement par rapport à cette composition personnelle, la joie habite dans l'absence de réflexion face au temps :

La trace de toutes les sortes de plaisirs qui sont possibles au corps mortel dans ce monde c'est que la conscience du temps s'y perd. / Quelle heure est-il ? / L'impossibilité de répondre à la question temporelle est le fond de la joie. / Le joyeux est celui qui est en train de replonger tout entier dans la source du temps qui déborde. (QUIGNARD, 2002a: 59)

### 3. L'abîme physique

Boutès va sauter de son navire, et ce saut signifie plonger dans la mer, mais pas une mer seulement physique. Elle veut dire aussi une métaphore, dans le sens de plonger dans un abîme existentiel et essayer de nager contre la force des vagues pour se connecter avec l'autre sexe, celui qui a été séparé de son unité. En effet, il y a encore seulement un abîme fait par deux côtés qui se superposent : homme - femme et passé - futur. Selon Daniel Larangé (2012: 122),

l'espace [chez Quignard] concentre une double nature : au masculin il désigne un intervalle, au féminin elle est le blanc qui sépare les mots ou les lettres. Tel est cet enseignement où le 'dit' porte en lui du 'non-dit' comme la lumière des ténèbres, le masculin du féminin, l'Un du Multiple.

Boutès est le seul, dans le 'Multiple', qui se jette à l'eau, motivé par la voix féminine, où il reste muet en plongeant.

Dans le *Dernier royaume III*, nous avons la définition du mot « sexus », qui d'origine latine, veut dire « séparation ». Au moment dont on ressort le récit de Boutès, nous pouvons établir une « séparation » sexuelle entre l'homme et la femme à travers de deux figures-clés : Boutès (comme l'homme) et les Sirènes en tant que femmes. Entre eux, nous osons dire qu'il y a une recherche motivée par le désir d'union entre deux corps qui ont été séparés, selon l'origine du mot latin. C'est seulement possible de « séparer » quelque chose qui a été une fois uni, comme remarque la définition du dictionnaire : « Séparer : désunir ce qui était joint ; mettre à part ; former une séparation entre ; diviser ; éloigner l'un de l'autre »<sup>8</sup>.

En effet, cette impossibilité ne se limite pas aux hommes, mais à la nature elle-même, comme dans le cas des éclaires, qui « plongent du haut du ciel dans le désir de venir toucher la terre » (QUIGNARD, 2008: 57). Leur toucher, ainsi comme l'acte sexuel, est éphémère, fragile, fugitif et évanescent. Toutefois, même s'il ne dure pas très longtemps - pendant quelques secondes pour les éclaires et quelques minutes pour le rapport sexuel - il est le résultat d'une force très puissante : « Le processus de formation de la foudre peut atteindre une vitesse de 40 000 km/s (...) Le long du chemin parcouru, la décharge peut atteindre 100 millions de volts, (...) (la température peut y atteindre 30 000 °C, cinq fois celle de la surface du soleil).»<sup>9</sup> Dans ce sens, nous parlons d'une force bouleversante qui garde le pouvoir d'une « explosion » chaude, qui peut brûler, comme Apollonios écrit sur Boutès : il « nage vigoureusement tant son cœur brûle d'entendre » (QUIGNARD, 2008: 11). Larangé compare cette force sexuelle en relation à la lecture : « C'est pourquoi la lecture, comme la sexualité, est une expérience de fusion et de mort, des mots successifs qui viennent hanter l'esprit dans le jeu de résonances et de raisonnements qui bruissent entre les pages. » (LARANGÉ, 2012: 127)

Il entend la voix féminine, cette voix qui surmonte cet éloignement « entre l'un et l'autre », entre les deux parties séparées pour les attirer à cette envie d'une union originaire, antérieure et sexuelle. Depuis le moment où il y avait un seul élément uni, maintenant chaque « morceau » vit dans sa limite à la recherche, peut-être, d'une intégrité plus ample. Dans ce sens, nous pouvons voir la réflexion à propos de cette fraction dans *L'Abîme*: « C'est-à-dire sur la limite de notre condition. C'est-à-dire sur la frontière séparée, sexuée, endeuillée. » (QUIGNARD, 2002b: 102) Dans cette limitation physique de chaque être, l'homme cherche son extension, et corporellement il veut « enclencher » dans l'autre corps. Cependant, cette envie et ce désir érotique ne sont pas les seuls facteurs de la motivation de l'acte de se jeter à l'eau. La voix narrative compare Boutès à Adonis en expliquant que « ces deux héros amants de la déesse de l'amour répondent à un désir d'inconnu plus vaste que le sexuel qui fait la passion exclusive

<sup>8</sup> Dictionnaire TV5 – Monde, <http://dictionnaire.tv5.org/dictionnaires.asp?Action=1&mot=separer&che=1> – consulté en Décembre, 2012.

<sup>9</sup> «Ceci forme un plasma conducteur, ce qui explique l'émission soudaine de lumière que l'on observe. Ce phénomène lumineux est appelé « éclair » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Foudre> - consulté en Décembre, 2012.

d'Aphrodite» (QUIGNARD, 2008: 13). C'est pour cette raison que la frontière entre les êtres est construite par une sensation « d'endeuillée », d'une tristesse conséquente d'une impossibilité d'une vraie unité entre eux, puisqu'ils ont un 'désir d'inconnu' qui va au-delà de la silhouette charnelle.

Néanmoins, cette chair, ce corps, cet être demande une attention, un regard, une touche. Premièrement dans le sens le plus concret du récit, puisque le lecteur et l'écrivain existent, occupent un espace, cherchent quelque chose dans le livre qui donnera une émotion qui résultera dans une réaction physique. Selon Fenoglio (2011: 267), « L'écriture est physique, l'écriture est psychique. Faut-il rappeler, l'écriture est aussi corporelle. / Les appeaux, ce sont les sirènes de l'écrivain-plongeur. ». En deuxième, en relation à la thématique de la différence entre les sexes et ce plongement dans l'inconnu épouvantable, nous aurons comme base le désir masculin vers le féminin, le besoin d'être conduit par la voix de Sirènes qui séduisent et aveuglent, puisque « le désir fait sortir de soi. Il fait sortir de l'ici de l'espace. Il fait sortir de l'idem du corps sexué » (QUIGNARD, 2002b: 15) pour arriver à l'abîme de notre recherche.

Pour mieux illustrer ce chant, nous profiterons du premier chapitre de *Le Livre à Venir* de Maurice Blanchot, qui s'appelle « La rencontre de l'imaginaire » et fait partie de « Le chant des Sirènes ». Chez Blanchot nous trouvons ce passage qui nous aide à voir ce chant si présent chez Quignard :

Il y avait quelque chose de merveilleux dans ce chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, qu'il leur fallait tout à coup reconnaître, chanté irrésolument par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître. (BLANCHOT, 1959: 9-12)

Ce désir est presque une corporification, une fois qu'il gagne un pouvoir séducteur et actif d'une façon très singulière, puisque le chant de sirènes sait comment attirer... Plus qu'appeler un nom, un mot qui a un sens social, culturel, organisé et qui demande l'accord d'un cerveau pensif, elles appellent « par la battue de son cœur ». Ces femmes-oiseaux dominent une connaissance plus originaire, une fois qu'elles cherchent toucher la partie la plus sensible de l'intérieur du corps : le cœur. Et - si nous osons dire - ce chant est à chaque fois unique, composé uniquement pour émouvoir ce cœur-là. Cependant, pour donner la liberté de l'entendre, il faut laisser le corps disponible pour se perdre dans cette essence la plus haute du sensible : « il faut savoir répondre imprévisiblement à l'appel plus ancien que celui qu'adresse la voix ». Ces femmes-mythiques sont l'incarnation de l'inconnu,

du mystère qui suscite un désir pour l'unité, et « aimer consiste en une co-errance d'un instant ». La description faite par la voix du narrateur des sirènes est lourde ; elles sont les lieuses, attachantes, nœuds, lassos au cou de leurs ennemis, voix « acritiques » non séparée, continue, aigüe. Mais c'est exactement cette force destructrice qui fascine.

La seule condition pour l'existence de ce désir est qu'il ne soit jamais satisfait : « Le vrai désir ne guette pas son extinction dans la satisfaction » (QUIGNARD, 2002: 55). Par contre, la musique du chant de cette voix féminine hypnotise ; le désir de le satisfaire, de laisser le corps libre est immense : « C'est agréable d'abandonner. / Abandonner c'est partir. / Il faut toujours partir. / Le plaisir c'est : Je pars. » (QUIGNARD, 2002b: 56), je me jette... du navire, du bord, de la vie, pour arriver le plus proche possible de la réalisation de cette envie. Par contre, cette action impulsive et imprudente résulte dans la douleur de son plaisir : « cette perte très désagréable dans ses conséquences est même la définition de la volupté » (QUIGNARD, 2002b: 54). Quignard synthétise le désir de se jeter à l'eau du « héros mycénien » dans une unique question : « se perdre dans autre chose que soi, s'égarer dans quelque chose de plus vaste que soi, s'immerger dans plus ancien que soi. À la vérité il s'agit toujours de plonger dans l'eau qui nous précède au risque d'y mourir » (QUIGNARD, 2011: 10).

Selon Dominique Rabaté, « Là où le désir cherche, pousse à la quête infinie, à l'exil la fascination stupéfiée et comble. Les deux mots semblent rejouer la danse inextricable d'Eros et Thanatos chez Freud : la pulsion de la mort est indissociable de la pulsion de la vie. » (2008, p. 136) Si on reprend l'une des images probablement utilisées comme inspiration pour l'écriture de *Boutès* comme nous introduit Fenoglio, la fresque de Paestum inclut un mur droit, qui est « interprété généralement, par les commentateurs de la fresque, comme marquant l'impossible retour après la mort » (RABATÉ, 2008: 72). *Boutès* est celui qui n'a pas peur de mourir, puisqu'il se lance dans la mort « d'où il n'y a pas de retour ». Peut-être, il sait que chaque instant de nos vies ne retourne non plus et que nous tous marchons vers la mort d'une façon plus passive. Son action, différemment, nous montre qu'il est celui qui refuse d'obéir l'ordre établi par la cithare d'Orphée. Par contre, au moment où il choisit de répondre à son propre désir et de se jeter à l'eau (à la mort), ses autres compagnons préfèrent continuer à ramer et à ne pas écouter leurs propres désirs non plus. Dans ce sens, ils restent dans le côté de la « non-vie » et ils fuient de leur propre tentation d'oser continuer le chemin qui amènera à la même fin de tous les mortels.

*Boutès*, après son saut, ne connaît plus avec « antécédence » sa « route personnelle » : il est « abandonné », il est « parti » dans l'inconnu. « Ne plus du tout savoir où l'on va » (QUIGNARD, 2011: 10): peut-on

mettre en hypothèse que « se laisser » sans savoir « où l'on va » veut dire se laisser être conduit par la musique ? Comme une danse libre et sans chorégraphie ? Dans le sens où on ferme les yeux pour suivre le rythme d'une chanson ? À vrai dire, il y a tout un mouvement physique qui commence quand Boutès « quitte sa rame, il se lève, monte sur le pont, il saute. », il s'élance dans l'air, il est libre comme un oiseau qui vole, il joue avec la force gravitationnelle, enfin, « Boutès danse » et « Qu'est-ce que la danse ? Le désir de se lever de façon irréprouvable ». Si le désir ne peut jamais être achevé (« Dans la volupté se perd le désir d'être heureux (...) en arrivant il se détruit », (QUIGNARD, 2002b: 54)), il amène, pendant son processus, à une liberté temporelle.

Cette danse ne se limite pas seulement à l'air, mais aussi dans l'eau, où le héros nage, bouge et se déplace. Même les sirènes, ces femmes-oiseaux qui pourraient l'accompagner dans cette danse aérienne, elles sont devenues de « femmes-poissons » pour continuer ses mouvements physiques et dynamiques maritimes<sup>10</sup> : « Vie de larve - presque un poisson --et vie de papillon - presque un oiseau. / Presque un poisson, presque un oiseau : ce sont bien les figures de Boutès et des Sirènes. » (QUIGNARD, 2008: 32) Le narrateur utilise - et répète le mot 'presque'. Ce 'presque' et ce 'quasi', nous remettent à la sensation d'impossibilité, d'une action qui n'arrive pas, puisque même s'ils sont dans un même niveau - homme - femme --dans l'air et dans la mer, ils ne se touchent pas, ils ne se rencontrent pas : « vie aquatique et vie atmosphérique se disjoignent au cours de la naissance » (QUIGNARD, 2008: 32).

C'est la voix féminine qui guide le masculin dans l'obscurité de la profondeur océanique (et c'est à partir de la femme qui le bébé sort de l'utérus pour rentrer dans le monde oxygéné), mais leur danse, en effet, est solitaire et individuelle. Même s'ils dansaient face à face (Boutès et les Sirènes, un homme avec une femme), même s'ils dansaient en se touchant (leurs mains, leurs pieds, leurs corps), la danse elle-même réaffirmerait les frontières de chaque être. Ils ne pourraient pas se mêler, s'unir, se rejoindre : la danse séductrice, séduise les danseurs.

Toutefois, cette danse est conduite par la musique, qui, dans son côté, renforce la solitude humaine :

La musique replonge le corps dans le contenant sonore où il se mouvait. Ballotte et danse et cherche à rejoindre la vieille rythmique aqueuse des vagues. La musique attire son auditeur dans l'existence solitaire (...) C'est ainsi que la musique s'enfonce dans l'existence originare. (QUIGNARD, 2008: 65)

**10** « C'est peut-être pourquoi ces femmes-oiseaux sont devenues des femmes-poissons. » (QUIGNARD, 2011: 298)

Selon Larangé (2012: 121), la voix de Quignard « se fait nostalgique, posant l'avenir en termes de retour. L'état mélancolique enferme l'être dans un éternel-retour. » La recherche de l'origine (dans le passé) amène à mourir dans l'avenir.

De la même façon que nous naissons tout seul, la mort sera une expérience personnelle et unique. En effet, pendant toute la vie nous sommes des êtres solitaires et nous avons besoin de vivre avec cette condition qui résulte dans une souffrance en face de ce désir d'unité, désir de l'origine, désir de n'être plus tout seul. C'est peut-être cette argumentation qui devient parole dans la voix des Sirènes, quand elles disent que « nous savons toutes les souffrances que les dieux envoient sur la terre des hommes » (QUIGNARD, 2008: 66). Avoir la fausse idée d'être compris par l'autre, que quelqu'un pourrait nous entendre si profondément jusqu'au cœur de nos douleurs, de nos quêtes, de nos manques de réponses, de nos fragilités et peurs résultent dans le discours le plus séduisant. On n'est pas sûr si les Sirènes disent cela ou s'il entend ce qu'il veut entendre, si chaque homme, en effet, n'écoute que les paroles qui le séduisent pour se jeter à l'eau, à l'inconnu, à quelqu'un qui, dans son illusion, pourrait le comprendre.

Peut-être c'est seulement la mort qui garde les réponses, et c'est pour cela que les Sirènes cherchent à emplir, selon Homère, « l'âme d'Ulysse d'un désir d'écouter à l'état pur » (QUIGNARD, 2008: 25). Cet « état pur » peut être comparé à l'état originaire, où la musique a un rôle spéciale, puisqu'elle « s'enfonce dans l'existence originaire ». Pour Quignard,

Au fur et à mesure que j'écrivais Boutès, au fur et à mesure que je méditais sur ce héros qui se jette à l'eau pour rejoindre le chant irrésistible qu'adressent trois oiseaux à la nature entière, l'eau est devenue l'élément le plus important et m'a paru extrêmement proche de la musique. (QUIGNARD, 2011: 278)

L'eau devient un élément essentiel du mouvement, du rythme, de la force de la musique qui rentre dans le corps et nous amène avec le flux du courant. Pour Quignard, « Le passé est proche de l'eau de mort comme il est de l'eau utérine. » (QUIGNARD, 2002: 58)

Dans le sens le plus physique du désir charnel entre l'homme face aux Sirènes, nous pouvons utiliser la conclusion d'un extrait trouvé dans le *Dernier royaume II*, « Quand la femme se dénude, reine ou non, apparaît la vrai - l'antérieur, l'inoubliable. » (QUIGNARD, 2002a: 57-58) Ce corps garde les désirs, qui sont plus explicités dans la remémoration faite par l'auteur-personnage : « Il gagna une côte où vivait une femme dont la tête ressemblait à celle d'un oiseau. Curieusement elle avait des seins. Il aimait

qu'elle eût des seins » (QUIGNARD, 2008: 88) L'ensemble de discours qui forment le récit de Boutès, est construit par le mélange entre la conscience de la condition solitaire des humains, en même temps qu'il y a le désir sexuel, physique, aveuglant. Dans ce sens, « on ne peut pas distinguer entre beauté et abîme de tristesse » (QUIGNARD, 2002b: 143), puisque cette attraction corporelle n'implique pas dans une « promesse de bonheur », mais, au contraire, ce beau chant cache la destruction inhérente des Sirènes.

En reprenant le texte de Blanchot, il demande si n'était « donc par désespoir qu'auraient péri les hommes passionnés de leur propre chant ? », et le choix du mot « désespoir » ne laisse pas d'être très intéressant, puisque si nous prenons Boutès et sa manque d'hésitation entre continuer dans le rythme du navire ou se jeter dans la mer, il ne pense même pas : il se lance, et se lancer fait partie des actions les plus courantes de quelqu'un qui est désespéré. Le narrateur, à la fin du récit, résume l'histoire : « On raconte que bien avant l'Antiquité, jadis, un homme abandonna subitement, imprévisiblement, involontairement, tous ses compagnons. » (QUIGNARD, 2008: 82) Blanchot souligne que ce chant est une invitation à la disparition de ce qui l'entend. Chacun a le choix de l'accepter ou de le nier. L'importance de la musique est incompréhensible dans la logique rationnelle, parce que le son remplit un vide que la voix de la parole écrite ne laisse pas comprendre la gravité de sa présence. Camus, dans « Le mythe de Sisyphe », mentionne Nietzsche, en disant que « l'art et rien que l'art, nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité. » (1973: 128)

Pascal Quignard dans « Les neuf chutes août 2008 », révèle : « Je suis un lecteur. J'aime infiniment la lecture. » (p. 279) et il est dans ce mouvement constant et inséparable de « lecture-écriture-relecture-réécriture » qu'il mentionne, dans *l'Abîme*, la première ligne d'Adèle de Sénanges : « J'ai voulu seulement montrer, dans la vie, ce qu'on n'y regarde pas. » (QUIGNARD, 2002b: 132). Cet extrait dialogue directement avec le but de l'écriture de Boutès, comme l'énonciateur lui-même cherche à présenter à ses lecteurs : « Je veux faire porter l'attention sur la figure beaucoup plus méconnue qui est celle de Boutès. » (QUIGNARD, 2008: 16) Pendant ce récit, on est absorbé par la densité de ses réflexions qui construisent un abîme spatio-temporel, dans le sens où on voit la mise en scène de la réunion de distinctes figures prises dans les différents moments historiques, toutes réunies dans la profondeur noire de la mer du présent de l'énonciation, puisque « pour que le temps ait un sens, il faut inventer l'origine du temps. » (QUIGNARD, 2002b: 196) et dans le même livre, l'auteur complète : « L'origine est notre art. » (QUIGNARD, 2002b: 69)

## BIBLIOGRAPHIE

BENVENISTE, Émile. Chapitre IV – « Le langage et l'expérience humaine ». In : *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. Chapitre XXI – « De la subjectivité dans le langage ». In : *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1966.

BLANCHOT, Maurice. « La rencontre de l'Imaginaire ». In : *Le Livre à Venir*. Paris : Gallimard, 1959. Disponible dans : [http://terresdefemmes.blogspot.com/mon\\_weblog/2007/09/22-septembre-19.html](http://terresdefemmes.blogspot.com/mon_weblog/2007/09/22-septembre-19.html) . Consulté en Septembre, 2012.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Idées / Gallimard, 1973.

FENOGLIO, Irène : « Art graphique et création verbale. Le 'jadis' manuscrit de Boutès. » In : CALLE-GRUBER, Mireille ; DECLERCQ, Gilles et SPRIET, Stella (éds). *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

\_\_\_\_\_. « Chutes ». In : QUIGNARD, Pascal. FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

LARANGÉ, Daniel S. « Les Silences de Dieu : sur les voies perdues de la nostalgie ». In : PAUTROT, Jean-Louis. *L'Esprit créateur*. Vol. 52, No. 1. Spring 2012.

QUIGNARD, Pascal. *Abîmes - Dernier royaume III*. Paris : Bernard Grasset, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Boutès*. Paris : Galilée, 2008.

\_\_\_\_\_. « Les neuf chutes août 2008 ». In : QUIGNARD, Pascal. FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

\_\_\_\_\_. *Les Ombres errantes - Dernier royaume I*. Paris : Bernard Grasset, 2002c.

\_\_\_\_\_. « Sur le désir de se jeter à l'eau ». In : QUIGNARD, Pascal. FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

\_\_\_\_\_. *Sur le Jadis - Dernier royaume II*. Paris : Bernard Grasset, 2002a.

RABATÉ, Dominique. *Étude de l'œuvre Pascal Quignard*. Paris : Bordas Editions, 2008.