

Le motif du hasard dans *Les larmes* de Pascal Quignard

Résumé : La phrase « le hasard d'une origine », située au centre du roman *Les Larmes* de Pascal Quignard, fonctionne en tant que règle, une règle bien particulière puisqu'elle ne devrait pas s'y apparenter, à savoir, la règle du hasard. À partir de cette apparition du motif et de la règle, le présent article déploie comment cette règle du hasard permet à la fois de constituer l'ordre historique auquel celui-ci est rattaché, et la part toujours représentative du littéraire.

**Un jour, jadis, Sar la Sorcière s'assit face à la mer.
Elle pleura. (*Les larmes*, 133)**

Dans le roman *Les Larmes* de Pascal Quignard, un seul des titres de section — il en est un peu plus d'une centaine — contient les mots du titre. Il s'agit de la très courte sous-section 4, « Les larmes de Sar », qui fait partie du livre VI « Le livre de la mort de Nithard ». Or ce livre suit « le livre consacré au 16 des calendes de mars », dans lequel la sous-section 5, « Nithard l'historien », prépare, en établissant Nithard comme représentant de la part historique du roman, la venue dans la sous-section 7 de la description de l'origine historique de la première matérialisation écrite de la langue française.

La disposition des deux livres — au sein desquels se trouvent les deux sous-sections ci-dessus mentionnées — doit être considérée, dès lors qu'elle contient de nombreux indices quant au motif du hasard. Notons tout d'abord leur organisation formelle, c'est-à-dire telle qu'elle se donne à voir — telle qu'elle est *mise en image* — dans la table des matières : les livres centraux, V et VI, sont les deux seuls composés de dix sous-sections et, dans les deux cas, la sous-section 5 est consacrée aux jumeaux Nithard (V) et Hartnid (VI).

Dans le premier, répétons-le, la sous-section fait de Nithard le représentant de l'histoire — on verra bien qu'il s'agit plutôt du visage —, plus précisément celui qui écrit l'histoire, en assure la transmission par la matérialisation textuelle. Dans le second, la sous-section dédiée à Hartnid (ainsi qu'à Sar, or elle y est présente de biais, par l'esprit de Hartnid) se termine par « C'est ainsi qu'on aime, disait Hartnid. C'est ainsi qu'on quitte ce monde, répétait Hartnid » (136), alors que celui-ci vient tout juste de refuser de se faire garant d'une quelconque transmission : « Peu importait l'ouvrage, l'ivoire, les pierres, les couleurs, la valeur. Hartnid abandonna le peigne dans les joncs et le laissa à la boue de la grève » (136).

Ainsi, à *première vue*, les deux chapitres sont disposés et ordonnés de façon symétrique — harmonie de l'apparente opposition binaire —, une correspondance qui reprend le découpage général du livre en dix chapitres. Toutefois, dès les premières pages du roman, surgit une

description de la naissance des jumeaux qui ébranle la symétrie visible dans la table des matières, pour signaler, ou *rappeler*, que c'est au sein des masques que travaille l'écriture : « C'est un signe que Dieu nous envoie en *répétant* la naissance de Nithard dans ce visage qui lui ressemble bien plus que ne saurait le faire une ombre : il le répercute presque comme un reflet. » (14, je souligne).

Dans la naissance miroitante, et *imprévue* — « C'est alors qu'un nouveau cri s'éleva » (13) —, des deux jumeaux s'inscrit non la formation d'une narration symétrique, mais plutôt l'exigence de la répétition des masques et des reflets afin d'accroître l'insistance de la présentation de l'imprévu, et ainsi, du hasard. Dans le hasard de la naissance de Hartnid se répète déjà le contenu du livre V, soit le surgissement indéterminé de la langue française par les mains de Nithard — là où les visages des deux jumeaux se présentent simultanément dans la personnification de l'un ou de l'autre. Voilà que la symétrie se transforme en chiasme : il ne s'agit pas seulement d'opérer une antithèse entre les deux jumeaux et les deux livres, à savoir l'inversion supposée par le chiasme — ce qui revient à le prendre à la lettre —, mais aussi de voir qu'à partir du moment où l'on entre dans l'espace des reflets, des doubles, la symétrie n'est plus effective au plan narratif, ne pouvant plus agir au titre des principes de correspondance et d'exactitude, à partir d'un point ou d'un axe fixe. Il n'y plus d'axe fixe, il n'y a que des métamorphoses et de l'imprévisible là où est en jeu, tournoyant, le hasard. Mathieu Messenger ne décrivait-il pas ainsi la forme prise par l'écriture quignardienne à la suite de *Vie secrète* :

Dernier Royaume en est l'archipel principal bien sûr, mais des ouvrages comme *Boutès*, *L'Origine de la danse* ou encore la cellule centrale de *La Suite des chats et des ânes*, ne nous en paraissent pas éloignés et sont comme des petits îlots en dérives de cet ensemble. Or quelle est cette forme ? Précisément une forme « sans forme » (car les intégrant toutes), une forme « sans limite » (car le livre n'est plus agencé selon une continuité diégétique mais selon un principe d'illimitation que seul l'arbitraire clôt), une forme qui se « métamorphose », car elle est mue par un principe associatif où l'enchaînement par anadiplose prévaut. (206)

C'est là où l'on sent déborder l'espérance qui a mis en mouvement *Dernier Royaume*, simplement formulée par Quignard : « J'espère qu'on ne saura plus démêler fiction ou pensée » (2001 211). Permettons-nous de concevoir *Les Larmes* comme l'un de ces « petits îlots en dérives », mais là où Messenger articulait l'arrivée conceptuelle de l'aoriste chez Quignard en déployant comment celui-ci permet à son tour de mieux circonscrire — sans jamais clore — le Jadis, tout en mettant en place une particulière conception du monde, on voit dans l'îlot singulier qu'est *Les Larmes* la mise en scène d'une présence inopinée du hasard régissant l'économie narrative du roman et la débordant. De là, il importe de réfléchir aux conséquences épistémologiques de ce motif du hasard — à la fois esthétique et noétique — au sein d'un « roman » dont l'apparent thème est celui de la naissance de la langue et de la littérature française, comme souligné par Cousin de Ravel et Kloos, ce que le roman, dans ses déformations temporelles, n'a de cesse de désavouer, par son engagement dans le Jadis, ou au sein du Jadis, d'où tend le hasard.

La règle du hasard

Dans son article « *Les Larmes* : le roman des origines », Agnès Cousin de Ravel écrit :

Derrière l'ordonnancement des dix Livres dont le titre n'indique d'ailleurs pas toujours le contenu, la plus grande partie des chapitres, qui racontent une multitude de petites histoires, se succèdent sans aucune suite prévisible à la manière des chapitres de chacun des tomes de *Dernier royaume* (il s'agit bien d'un roman, le genre figure sous le titre à l'intérieur du livre) [...] (687)

Je souligne « la plus grande partie des chapitres » et le « sans aucune suite prévisible », car dans ce portrait du roman se déploie en filigrane ce que je veux nommer ici sa règle *interne*, à savoir la règle du hasard.

Avant de s'y rendre plus avant, on constatera dans la citation la tentative de catégoriser et de légitimer l'usage du terme roman, tentative qui, si elle n'est pas aux premiers abords des plus convaincantes, demeure révélatrice. Le refus avoué cité plus haut de l'applicabilité des critères de délimitation *et* des genres littéraires *et* de la pensée *et* de la fiction dépasse largement les textes qui composent *Dernier Royaume*, et il accroît les difficultés déjà importantes qui se présentent dans un tel exercice de triage. Or, c'est dans l'emploi du mot « figure » chez Cousin de Ravel que peut s'éclairer et se lire autrement la justification. Dans « Les Ruines de Port-Royal », on trouve la fameuse phrase suivante : « Je ne pense pas par arguments ; je pense toujours par images, par débris de rêves, par motions, par é-motions, par départs, par fugues, par extases, par scènes romanesques » (2015 13), ce que Messenger condense dans son article en parlant de la « pensée par images ». ¹ Ce qui bouge alors, comme on l'a dit, c'est bien le mot « figure », dans tous les liens qu'il entretient avec la large question de l'image, autrement dit : « le genre figure sous le titre » ou l'objet livre, dans sa matérialité, présente l'image, la figuration du roman. Ainsi, le genre roman ne rend pas seulement ici opératoire sa classification matérielle, il agit aussi en tant qu'invitation à se prêter au jeu qu'il met en scène, le jeu de sa propre présentation.

La règle du hasard, si elle est partout, affleure particulièrement dans le livre V, sous-section 7, lorsqu'on y lit : « Le hasard d'une origine » (123). Située au centre du roman, elle en submerge l'entièreté, dans un flot qui empêche d'établir avec certitude si elle occupe le centre de la mise en scène en fonctionnant à l'image d'un gouffre vertigineux attirant tout en son centre, ou plutôt comme émanation du centre vers tout ce qu'il organise. Quelque chose irradie, mais impossible d'attester *d'où* cela irradie. Son apparition correspond à et confirme la disparition de l'axe nécessaire à la symétrie traitée plus tôt, puisque le hasard, le non-su, l'imprévisible, le non-prévu, se voient alors institués en tant que règle. Ainsi le hasard occupe à la fois la position de la règle et celle qui l'absout du même coup, étant la seule autorité narrative : la seule, parce que comme la forme décrite par Messenger, ici, le hasard tient tous les enchaînements. Or, un seul des personnages *apparaît* se dérober à la règle du hasard, celui de Sar. Ce sont ses larmes que le sous-titre désigne, et par l'effet du double, le titre du livre. Larmes versées par la chamane à la

suite de la mort de Nithard, la voyante aveugle qui pourtant n'a pas vu que ses yeux allaient lui être volés, crevés pour qu'elle cesse, précisément, de se dérober à la règle. Car se dérober à la règle signifie du même du coup la révéler en tant que règle, alors même que parler de la règle du hasard c'est signaler que la règle se soustrait toujours à elle-même. C'est précisément en ce sens que la règle du hasard se fait motif, puisqu'elle ne délimite pas des bornes, ne génère pas un système, elle prétend, elle joue à la règle, mais pour toujours pencher vers le dérèglement et le désordre, vers des transports et des mouvements de tableaux en tableaux, d'images en images, de visages à visages. Le mot motif lui-même, dès qu'on entreprend de le décliner, éclaire ce jeu : « élément d'ordre (généralement) *mental* qui incite à agir ou, selon le cas, à réagir (en fournissant, le cas échéant et *a posteriori*, une justification de l'action ou de la réaction) ; sujet qui domine une œuvre d'art, un ouvrage ; sujet ornemental ou figuratif formant en lui-même un tout ; sujet d'un dessin, d'une peinture ; élément thématique ou narratif ; élément constituant du conte ; phrase mélodique ; enchaînements de sons revenant plus ou moins librement » (CNRTL, « Motif »), et l'énumération n'est pas exhaustive. En tant que motif mental, c'est-à-dire en tant que motif de l'esprit, le hasard opère, via ses enchaînements dans l'écriture, la rencontre entre le figuratif, soit la *présentation*, l'univers des images et des mythes, là où le hasard est maître, et la composition du « tout » qui se donne à lire sous l'appellation de « roman » et qui dans sa matérialité reproduit, répète, la scène de l'inscription écrite, la possibilité de la transmission à travers l'histoire. C'est d'ailleurs sur le visage de Sar que coulent le plus de larmes, là d'où provient dans la mythologie esquissée dans *Les larmes*, la Somme, comme si de ce flot de larmes même surgissait le hasard : « Héraclite dit, n'est-ce pas ? que tout passe et rien ne demeure ; et comparant les choses au courant d'un fleuve, il ajoute que tu ne saurais entrer deux fois dans le même fleuve » (Héraclite, 2004 100).

Voilà, exactement, et tranquillement, comment affleure la règle :

C'est alors que, le vendredi 14 février 842, à la fin de la matinée, dans le froid, une étrange brume se lève sur leurs lèvres.

On appelle cela le français.

Nithard, le premier, écrivit le français. (122-123)

S'il est vrai que ce passage est similaire à une présentation d'événements historiques qui permettent de happer le lecteur, tel que décrit par Cousin de Ravel — « Le roman met en scène de nombreux événements historiques dont les dates n'ordonnent pas le récit mais l'ancrent dans une réalité historique souvent connue du lecteur et fonctionnent ainsi comme des signes de reconnaissance » (684) —, il reste que la reconnaissance historique a tôt fait de s'évanouir, c'est-à-dire dès que lecteur y a succombé, dès qu'il s'est laissé *happer*. On y observe certes des procédés d'écritures compulsifs de l'écriture quignardienne (par exemple des phrases courtes, affirmatives, ou assertives (Rabaté 2004), la présence, via le passé simple de l'aoriste et du Jadis (Messenger 2015), etc.), mais là aussi la reconnaissance a tôt fait de s'effondrer, et le vertige augmente chaque fois que l'on en débusque les masques — les *prosôpon*. Ou, tel que l'article très clairement John T. Hamilton :

That is not to say, however, that Quignard's pentalogy has simply succumbed to a flat, stylistic homogeneity, or that the work has fallen into a self-scripted routine. Although the terrain may be familiar, it is in no way comforting or reassuring. On the contrary, it affords the recognition of the disruptive power of the same. As Quignard has persistently demonstrated, the return to the same hardly offers respite, for the familiar is often the harbor for that which at any moment may surge forth with frightening force. (96)

Car l'opération de la reconnaissance du même, est sans cesse brisée par l'enchaînement de l'écriture, puisqu'elle fait chaque fois ourdir une constellation langagière qui défie toute reconnaissance. La citation de Quignard réveille l'impression ambiguë, que quelque chose irradie, il se *pass*e quelque chose : « c'est alors que [...] une étrange brume se *lève* sur leurs lèvres » ; « on appelle cela le français » ; « Nithard, le premier, écrivit le français ». L'apparence d'une succession chronologique est pourtant continuellement désamorcée : de « la brume qui se lève sur les lèvres », au « on appelle », c'est-à-dire la parole, jusqu'au « écrivit », présence du passé simple dans laquelle résonne le Jadis – « Tel est le jadis : le passé à l'instant où il s'ajoute à l'origine » (Quignard 2002, 44). Et la suite va ainsi :

[...] Rares les sociétés qui connaissent l'instant de bascule du symbolique : la date de naissance de leur langue, les circonstances, le lieu, le temps qu'il faisait.

Le hasard d'une origine.

Il y a quelque chose de miraculeux de pouvoir observer le chiffage. De pouvoir contempler le moment fou du *transfert littéral*. On assiste au désarroi — qu'engendre le nouveau règne symbolique qu'il intronise d'un coup. Il n'y a pas de demi-langue : un souffle humain dans l'air froid *change* de langue. On touche au vide : à la contingence pure. (122-123)

Le voici, « le hasard d'une origine ». Dans ce moment du roman, là où l'« on touche au vide », ce qui chancèle, c'est certes le hasard, mais c'est surtout ce que celui-ci produit. L'accent mis par Quignard sur l'expression « transfert littéral » justifie tout à fait l'affirmation de Kloos dans son article « Pascal Quignard : le Vertige de l'Origine », car dans ce transfert de la parole à l'écriture émane la possibilité de sa consignation dans la trame historique :

Ce qui est proprement vertigineux dans la naissance de la langue française, selon Quignard, n'est pas tant l'événement historique que le miracle proprement historien de pouvoir si bien l'observer [...] menus détails précieusement consignés par le témoin extraordinaire que fut Nithard » (447)

Or, autre chose est aussi en jeu, puisque c'est dans cette apparition textuelle que le hasard s'institue comme règle. L'étymologie de hasard est là féconde : « emprunté à l'arabe pop. az-zarh « le dé à jouer » (az est la forme assimilée de l'art. al devant z) par l'intermédiaire de l'esp. azar « coup défavorable au jeu de dés ; sorte de jeu de dés ». (CNRTL, « Hasard »).² On remarque que dès qu'il ne concerne pas l'objet *dé* directement, mais plutôt son usage dans le jeu de dés, les dés deviennent toujours pluriel. « Le hasard d'une origine » : la fortuité, la non-

nécessité, et le péril inconnu qui se tiennent dans l'imprévisible lancé de dés aux multiples facettes. *Mais les dés surgissent toujours au moins à deux.* Ce qui se produit ici, par combinaison du hasard, du Jadis (via le « écrit ») et de l'origine, c'est la simultanéité de l'apparition de l'événement historique et du « miracle » de la présentation : dans l'infime distance entre cette formulation et celle de Kloos, voilà ce qui est en jeu. L'inscription du roman au sein du Jadis permet d'y entendre l'écho d'une origine qui affleure toujours au présent, soit, une constellation d'origines et une constellation de présents attestant qu'à chaque nouvelle consignation de nouveaux fils se tissent entre ceux-ci. Or l'irruption du hasard de l'origine suggère — en particulier dans « On assiste au désarroi — qu'engendre le nouveau règne symbolique qu'il intronise d'un coup. [...] On touche au vide : à la contingence pure » (123) — l'irruption simultanée de la représentation et de l'histoire, là où représentation doit se couper du préfixe *re-* pour plutôt se faire présentation. C'est-à-dire que par défaut, en négatif du hasard, l'histoire succombe, à tous coups, à la présentation :

C'est ainsi que le premier texte français se termine par une sublime double négation, qui est une terrible imprécation d'ostracisme en cas de parjure.

En nulle aide ne serai.

Ni je ni nul. (126-127)

Cet « instant de basculement du symbolique » — à savoir, un moment originaire vide ayant dû être investi par une nouvelle présentation permettant à l'imaginaire de le constituer comme origine — est la condition *sine qua non* du roman, dans son mot à mot de *sans quoi non*, qui se fait ici *non sans quoi non*. Le premier *non* instaure le hasard, sans lequel il n'y aurait pas de hasard, dans une circularité oppressante et pourtant, leste. Ainsi la condition n'est pas injonction, plutôt souplesse permettant à l'écriture de se faire acrobate et vivante, gardant en elle le souvenir de Lao Tseu (dont traite Quignard, nommément, dans *Les ombres errantes*) : « La roideur et la force sont les compagnes de la mort ; la souplesse et la faiblesse sont les compagnes de la vie » (279). « Ni je ni nul », ni moi ni aucun autre ne rompra de notre vivant le serment de l'histoire, car à parier, aussi bien ne pas être le seul joueur.

Nithard note enfin *dans les trois langues* (latine, allemande, française), dans son livre, le serment qui a été prononcé solennellement, sous ses trois « espèces », lorsque le soleil d'hiver atteint le zénith, dans l'ancienne Argentaria, bourg qu'on appelle, à dater de ce jour « Strazburg », sur la rive de l'Ill, le 14 février 842. (125)

Se joue et se *trame* alors une hantise du hasard, une compulsion erratique de la contingence comme événement mineur et chaque fois miraculeux, métamorphosant. La précédente citation étant en fait la septième et dernière étape de la signature du serment, sept étapes qui forment la sous-section 8 et dont les premières lignes vont ainsi : « Je vais être le plus précis possible tant cette naissance fortuite laisse stupéfait, délimite les terres, métamorphose le cours du temps » (124) est là exemplaire. Le hasard déborde l'origine, car il n'est pas seulement

dans la contingence pure, mais aussi dans *le devenir* de l'événement contingent qui tout à coup, se voit transformer en nécessité empirique, immanente — n'ayant pas de cause extérieure à elle-même — instituant en son sein une temporalisation qui, à proprement parler, lui fait défaut et pourtant l'érige comme dimension temporelle au sein de l'économie narrative. Je répète, le hasard déborde, voire il est *débordant* ; il est le défaut de l'origine.

Le livre qui le suit est « Le livre de la mort de Nithard », dans lequel autant le personnage de Nithard que ce qu'il représente, à savoir l'inscription dans l'histoire, s'anéantit pour laisser place à un jeu a-chronologique et spectral qui est celui de la mise en scène et de la présentation. Cet anéantissement n'est pas destruction de l'histoire, il creuse la brèche, le hiatus imperceptible du littéraire dans l'histoire, ou du littéraire comme pensée, comme présentation de l'histoire. C'est dire que le détournement même du hasard est dû au hasard, et par le fait même, qu'il n'y a pas ici de cause extérieure à ce détournement, que la mise en scène du hasard se replace comme ce qui en premier lieu rend possible l'histoire. « Le dernier événement daté dans *l'Histoire* qu'a écrite Nithard, à la fin du IV^e et dernier livre, est l'éclipse de lune, du 19 mars 843, au fond du ciel entièrement noir » (130) : dans cette dernière trace écrite cesse la possibilité de la *χρονολογία*, simplement, observer la logique du temps. Ensuite Nithard meurt, et là surgissent les larmes de Sar. Cette privation de la chronologie, soit, de l'ordonnement logique de l'histoire (sous l'égide d'une distinction de rapport de causalité), ce que j'ai nommé ci-haut un jeu a-chronologique, ouvre toutes les brèches possibles pour le surgissement constant et vertigineux du hasard. Ce passage de la mort « historique » de Nithard aux larmes de Sar est la présentation, à même le roman, de la folie propre au moment du « *transfert littéral* ».

Hartnid et Sar

Il y a, dans les personnages de Hartnid et de Sar, quelque chose qui résiste prodigieusement à l'inscription au sein d'une trame temporelle linéaire. En eux se dessinent, avec exagération, l'obstination du désordre, le prétexte et le motif du hasard, l'abandon au désarroi et au gouffre. C'est vers eux, alors, à ces deux masques, qu'il faut s'adresser. Dans *Qu'est-ce qu'un littéraire*, Quignard écrit :

Le nom propre lui-même se décompose en un prénom peu singulier mais qui particularise le corps naissant une fois apposé au patronyme qui l'attache au groupe qui l'élève. Telle est la carte de visite des humains en ce monde. Le littéraire la déchire. [...] Tout devient lettres auprès du littéraire. Après qu'il les a dégagées il les mêle comme des fragments d'un puzzle qu'on défait pièce à pièce après en avoir saisi l'image. Il s'extrait de son extraction. (2007 421-423)

À reprendre ce jeu qui extrait la lettre, et à remanier les lettres qui composent les noms de Hartnid et de Sar — à *déchirer leur carte de visite* —, on y retrouve encore une trace du ha-sar, dans tous les liens entretenus par celui-ci avec l'étymologie traitée plus tôt, à savoir l'emprunt à l'arabe « az-zarh » — le fameux jeu de dés.

Passons à Hartnid : Kloos considère les jumeaux comme « des oppositions allégoriques » (454). Or, l'allégorie, si elle consiste à représenter l'abstraction, est aussi toujours liée — c'est-à-dire qu'elle contient les résidus de son rôle majeur dans la tradition chrétienne de l'interprétation du texte sacré — à la représentation d'un sens caché que l'allégorie une fois comprise dévoilera. Mais le dévoilement l'épuise, car il la fixe.³ Dans sa correspondance exacte à l'abstrait qu'elle se veut représenter, l'allégorie, une fois explicitée, est alors vidée des possibles, n'en contentant plus qu'un seul, et qui se doit de rester le seul. L'allégorie, au contraire du hasard, de la métamorphose et des masques, génère des injonctions, des binarités, que refuse la puissance épistémologique des jumeaux en tant que *visages*. Déjà la métaphore en est plus proche, puisqu'elle est liée au transport et à la métamorphose.

Hartnid, personnage historique dont on sait très peu de choses (principalement qu'il était le jumeau de Nithard) se prête facilement à un tel jeu. À envoyer Hartnid dans l'errance et à l'y présenter sous les traits de Nithard, l'écriture lance elle-même son propre coup de dés. : « Parce que je cherche la femme qui porte ce visage sur ses épaules. Voilà la raison de mon voyage. Mon visage à moi ne compte pas. Car mon visage existait déjà quand je suis apparu dans ce monde » (18). Trouver un autre visage à regarder que le sien, qui parce qu'il se répète perd son appartenance : « Du moins, quand il a eu douze ou treize ans, une image s'est hissée dans sa tête et s'y est agrippée [...] À dater de cet instant il n'a plus voulu voir son frère » (18).

Dès la naissance des jumeaux, Hartnid se présente comme la répétition de Nithard, répétition inattendue — « C'est un signe que Dieu nous envoie en répétant la naissance de Nithard dans ce visage qui lui ressemble bien plus [...] » (14) — dont l'arrivée imprévisible ne peut être saisie qu'au sein de l'ordre symbolique. Hartnid répète le visage de Nithard en le présentant une seconde fois au monde, dans l'obstination de la présentation elle-même.

Ainsi, par la naissance imprévisible de Hartnid et toutefois déjà visible dans le visage de Nithard, les jumeaux ne sont pas opérants à titre d'oppositions, plutôt, ils le sont en tant que masques et prosopopée l'un de l'autre comme le sont la présentation et l'histoire. Hartnid, tout comme Nithard, garantissent la possibilité pour l'un comme pour l'autre de se *présenter* de nouveau et de faire surgir et la narration, et l'histoire. Hartnid *joue* la présentation du visage de Nithard.

Le jumeau errant persiste à se présenter du début à la fin du roman, à *revenir*, à *hasarder*, à jouer ses revenances, chaque fois nouvelle présentation. Alors que Nithard s'est éteint dans « l'histoire », Hartnid poursuit leur présentation dans l'incertitude de son visage — l'impossibilité que celui-ci contient de reconnaître ce qui est exactement autre chose et exactement semblable — jusqu'à ne voir que les ombres (il en est lui-même une, certes) : « — Cela a donc à voir avec la mort que tu sens au fond de toi. – Non, ce n'est pas de *ma* mort qu'il s'agit mais des morts qu'il me faut rejoindre. Des morts déjà morts. Il s'agit des vieux morts qui me parlent » (177). En lui se joue quelque chose du littéraire, seul espace virtuel (abstrait) capable de faire surgir des images qui déforment le temps — de la présentation —, mais aussi du littéraire en tant que celui qui lit et écrit à partir « des vieux morts », qui surgissent sans visage à travers la lettre du texte : « Mais vous ne saisissez donc rien ! Peu importe en effet la réputation

qu'ils peuvent me faire ! Mais ils sont *morts* — et voilà ce qui me torture : Moi seul, moi Hartnid, je me *souviens* d'eux. Moi seul j'accède à leur souvenir. Je les revois. Je revois leur visage » (179). Dans l'acharnement à répéter le mot mort — « des morts déjà morts », « des vieux morts », « mais ils sont morts », résonne la règle du hasard, là où seule la présentation peut générer un mouvement. : « Mes amis, je ne suis pas un simple d'esprit. Je sais bien que les ombres des morts se moquent de moi. Je vois bien à leur tête le mauvais tour qu'elles me jouent (180) ».

Dans trois ans, l'ennemi qui vient du nord débarquera. Il pleuvra [...]

Sar la chamane provoquait la risée des pêcheurs et des chasseurs et des chaudronniers et des guerriers de la Somme en avertissant trop longtemps à l'avance ce qui allait se produire. On ne savait jamais quand le futur qu'elle devinait jaillirait. C'était une prophétesse qui voit beaucoup trop loin. Alors quand les événements advenaient, les Francs avaient oublié la prophétie qu'elle avait rendue autrefois. (34)

Si l'aveuglement de Sar la rapproche de la figure de Tirésias, le fameux devin aveugle de Thèbes, elle situe tout autrement que Tirésias la position que lui fait occuper son don. Alors que l'aveuglement de Tirésias est une punition divine, dont la sévérité lui fait obtenir, à titre d'atténuation de la punition, le don de divination, l'aveuglement physique de Sar provient du monde des hommes et de la contingence de la mémoire, rage d'observer la chamane éviter la règle.

Vous n'avez donc pas de chamane pour pronostiquer vos malheurs ?

C'est alors que les vaincus leur rapportèrent la prophétie de Sar [...] Alors les Nordmann demandèrent où vivait Sar [...] ils la prirent par les bras ; ils lui crevèrent les yeux ; ses pupilles toutes bleues s'écoulèrent sans finir. C'est ainsi que fut créée la Somme qui avance désormais son flot sans fin vers la mer du Nord et remonte jusqu'au port de Londres. (35)

C'est-à-dire que l'aveuglement de Sar relève du hasard de la défaillance mémorielle des hommes, alors que celui de Tirésias est régi par la destinée.⁴ Quand le bleu des yeux de Sar, autrement dit, les larmes de Sar, s'écoulent, la voilà subitement voyant l'abîme constituant de l'origine et la fin, c'est-à-dire le *lancé* de dés du hasard. Sar « porte sur ses épaules » le visage tant cherché par Hartnid, ce visage qui devine tout trop rapidement, c'est-à-dire, qui refuse le temps. Pourtant, ne dit-elle pas : « J'en suis venue à chercher partout son visage comme il cherchait le sien qui n'existait pas ! » (134) ? La chamane ayant perdu ses yeux, son propre visage existe-t-il pour elle si elle ne le voit plus : « Plus rien n'entoure mes oreilles que des voix disparues ! [...] Ne me regarde pas dans la lumière ! Je n'ai plus de visage qui me ressemble ! Mes yeux sont crevés ! J'ai mordu à l'hameçon de la mort ! » (57). La brèche creusée dans les yeux de Sar, ce visage aux yeux crevés qui ne correspond pas à l'image qui se présente par le souvenir, a perdu toute symétrie, répétant le refus constant de l'axe traité en début d'article. Les longs souvenirs de la prophétesse reconduisent au présent les voix disparues via la disparition de

la vue des visages. Dans la confusion des masques — qui ne sont pas reconnus comme masques —, l'esprit de Sar crée une a-chronologie mythologique, alors même que celui de Hartnid, qui reconnaît trop les masques, se sachant en être un, s'ingénie à défier la ressemblance en cherchant un visage qui n'est explicitement pas le sien.

Ainsi, le roman *Les Larmes*, à travers la présentation de l'écriture comme moment observable du basculement, institue du même coup la règle qui est la sienne, celle du hasard, ordonnant dans le désordre l'écriture. Là s'annonce dans l'univers des ombres et des masques le tremblement de l'histoire qui sait désormais qu'elle surgit avec eux.

Laurence Sylvain, Université de Montréal

© 2019 *Le sans-visage / Faceless*
ISSN 2642-2115

¹ C'est ainsi que Messenger la décrit : « Cette manière de faire est symptomatique de la « pensée par images » — et non par « arguments » — que rappelait Pascal Quignard lors de son récit-récital à la cathédrale de Coutances. Les images se déploient à partir d'une pesée sur le signifiant, visible dans l'important travail de réévaluation littérale du terme, et perceptible presque graphiquement par les dérivations étymologiques, par le jeu des translittérations, par l'usage intentionnel des troncatures, ou encore par les choix d'adjectivation du substantif. Tout cela est bien sûr caractéristique de la manière de faire de l'écrivain qui, en tant que « littéraire » revendiqué, passe son temps à éplucher les mots, à « mettre à nu les *etyma* » comme il aime à le rappeler » (209).

² Pour plus de détails quant aux transformations et déplacements étymologiques et conceptuels de la notion de hasard, voir l'article de Philippe Sentis en bibliographie.

³ Voir à cet effet l'ouvrage *Figura* de Erich Auerbach, consacré à l'importance de la notion de *figura* dans la tradition chrétienne pour établir les liens entre l'Ancien et le Nouveau Testament par l'intermédiaire d'un acte d'intellection appelé « *intellectus spiritualis* », et via une étude des transformations étymologiques, philosophiques et théologiques du terme *figura*.

⁴ Je simplifie certes quelque peu, car la figure de Tirésias est complexe, mais il est utile ici de la faire intervenir afin d'activer la puissance de la comparaison.

Références

Auerbach, Erich. *Figura*. Paris : Macula, 2003.

Cousin de Ravel, Agnès. « *Les Larmes*, le roman des origines ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 117.3 (2017): 683–694.

Hamilton, John. « Unlimited, Unseen and Unveiled: The Force of the Aorist in Pascal Quignard's *Sur le jadis* ». *L'Esprit Créateur* 52.1 (Spring 2012): 96–106.

« Hasard ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. « Lexicographie ». <http://www.cnrtl.fr/definition/hasard>. Web. 19 février 2018.

- Héraclite. *Fragments (Citations et témoignages)*. Jean-François Pradeau, ed. Paris : Flammarion, 2004.
- Kloos, Nathalia. « Pascal Quignard : le vertige de l'Origine ». *Critique* 5. 852 (2018) : 444-456.
- Messenger Mathieu. « Dans la métamorphose l'aoriste triomphe ». *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*. Mireille Calle-Gruber, Jonathan Degenève & Irène Fenoglio, eds. Paris : Hermann, 2015: 205–218.
- « Motif ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. « Lexicographie ». <http://www.cnrtl.fr/definition/motif>. Web. 19 février 2018.
- Quignard, Pascal. *Les larmes*. Paris : Grasset, 2016.
- _____. *Les ombres errantes, Dernier royaume I*. Paris : Grasset, 2002.
- _____. *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*. Paris : Flohic, 2001.
- _____. « Qu'est-ce qu'un littéraire ? ». *Critique* LXIII.721-722 (juin-juillet 2007) : 421–431.
- _____. *Sur le jadis, Dernier royaume II*. Paris : Grasset, 2002.
- _____. *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*. Paris : Arléa, 2015.
- Rabaté, Dominique. « Vérité et affirmations chez Pascal Quignard ». *Études françaises* 402 (2004) : 77–85.
- Sentis, Philippe. « La notion de hasard : Ses différentes définitions et leurs utilisations ». *Laval théologique et philosophique* 61.3 (2005) : 463–496.
- Tseu, Lao. *Le livre de la voie et de la vertu*. Stanislas Julien, ed. Paris : Imprimerie nationale, 1842.