

Contre le romanesque ou
l'histoire en mal d'elle-même.
Préhistoire et Qatastrophe
de Claude Ollier

A l'écart des modes médiatiques et du regard du grand public, Claude Ollier élabore une œuvre exigeante, axée sur une recherche incessante de nouvelles formes narratives concomitantes aux mutations et au renouvellement des formes du social. Lié, dans les années 60, à la mouvance du Nouveau Roman, il prend rapidement position contre les formes périmées du *roman romanesque*, ce « cahier des charges de la narrativité majoritaire¹ », en dénonçant comme factice la continuité qui, au-delà des accroc et des ruptures du récit, inscrit la fiction dans un pacte implicite, une vision consensuelle des rapports entre l'individu et le monde :

Tout y est fondé sur une idée souveraine de la continuité, même — et surtout — quand on concède à cette dernière quelque déchirure, accroc, rupture, qui sont toujours réparés, tout de

1. Claude Ollier, *Cité de mémoire*, Paris, P.O.L, 1996, p. 155.

suite ou *in fine* : continuité du déroulement des événements, de l'évolution psychologique des personnages, des rapports économiques et sociaux, de la perpétuation des valeurs admises, et par voie de conséquence, de la narration qui les véhicule, depuis l'exposition de l'intrigue ou des intrigues jusqu'à leur développement et leur dénouement. Le temps y travaille comme support des intrigues, support inébranlable, infaillible, conduisant à sa fin l'évolution orientée et édifiante².

Se dressant contre le faux-semblant d'une esthétique qui, malgré son impuissance à rendre compte des rapports du sujet au monde contemporain, persiste à s'imposer comme miroir à prétention universelle de la société, Ollier refuse à ses œuvres l'espace délimité d'un monde fictif pour y mettre à nu les tensions et les hétérogénéités d'un univers dérangent, étrange et mal défini : celui de la réalité présente des êtres et des choses, résistant à l'emprise des significations consensuelles.

Ainsi signe-t-il des textes tels que *Fuzzy sets* (1975), qui rassemble une multitude anachronique de personnages historiques et fictionnels, formant ce que l'algèbre abstraite appelle un « fuzzy set », soit un ensemble flou résistant à toute définition ou délimitation précise. Et alors que Némó, Noé, Sinbad, Cyrano et Gagarine, dans un vaisseau spatial en orbite autour de la Terre, se lancent à la poursuite de Tiamât la traîtresse, divinité créatrice de la mythologie babylonienne, le texte, disposé tantôt en lignes verticales ou diagonales, tantôt en étoile, en globe ou en cadre, renforce l'idée d'une incertitude fondamentale quant aux catégories logiques qui gouvernent la compréhension que nous avons du temps et de l'espace, de la narrativité et de la linéarité du récit.

Évidemment, ce refus des valeurs idéologiques du romanesque n'est pas le propre de l'œuvre de Claude Ollier. Il s'inscrit dans une tradition de dissidence contre l'ordre établi et les formes consacrées, tradition dont la double propension à la rupture et à la continuité constitue un des paradoxes fondateurs de la modernité, porté à son comble dans les mouvements artistiques du XX^e siècle.

2. *Ibid.*, p. 157-158.

Or, le questionnement qui est à l'origine de cette réflexion concerne la perpétuation de cette recherche esthétique dans ce que plusieurs ont nommé, non sans malaise, la postmodernité, et qui revendique aujourd'hui une tournure plus souple — dont la modestie ne dissimule qu'à demi l'inquiétude conceptuelle —, celle du contemporain. Dans une époque marquée par l'effondrement des idéologies progressistes de la modernité et l'échec du projet prométhéen de la construction de l'Homme nouveau, celui-là même que pose Alain Robbe-Grillet en aval de son projet ambitieux d'une révolution des formes romanesques à l'époque du Nouveau Roman³, il convient de se pencher sur ce pan de l'imaginaire qui remet en question sa propre représentation des rapports du sujet au monde qui l'entoure.

L'imposture romanesque

L'œuvre de Claude Ollier est l'une des rares qui se donne à voir comme le prolongement du projet d'écriture des Nouveaux Romanciers par-delà les mutations esthétiques et idéologiques qui, depuis les trente dernières années, ont largement contribué à discréditer les ambitions esthétiques du Nouveau Roman. Dominique Viart constate, dans *La littérature française au présent*, que dès le début des années 1980,

[L]e goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement. [...] [L]es revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent les remplacer, les manifestes et théories autour desquels ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura⁴.

3. Au sujet des rapports entre le Nouveau Roman et l'invention de l'Homme, voir notamment « A quoi servent les théories » et « Une voie pour le roman futur » dans *Pour un Nouveau Roman* : « Si j'emploie volontiers le terme Nouveau Roman [...] il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 9)

4. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005, p. 6.

Mais alors que s'estompent les jeux formels et ressurgit un réalisme depuis quelque temps éclipsé (qui voit notamment des auteurs comme Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet se tourner vers une écriture manifestement autobiographique⁵), Ollier s'inscrit à contre-courant en opposant aux nouvelles tendances esthétiques la déconstruction systématique des principales assises du romanesque, tout particulièrement l'espace, le temps et le personnage.

Le lecteur se questionnera sur la pertinence d'une telle entreprise. Comment prêter sens à la perpétuation, dans le paysage littéraire contemporain, d'un projet de renouvellement du roman que les dispositions actuelles du genre s'empressent de désavouer? Je propose d'aborder le problème sous un autre angle en contestant d'abord la prémisse fondamentale, selon laquelle le roman et, de manière générale, tout écrit déterminé par la catégorisation générique, doivent être envisagés comme des phénomènes évolutifs. Considérons plutôt le genre comme une conjoncture momentanément figée de l'évolution du *récit*, dont l'à-propos dans son contexte d'émergence lui a valu une certaine pérennité. Qu'il s'adapte pour répondre aux exigences de son temps n'est, en ce sens, aucunement signe d'évolution, mais bien l'indice d'un manque que sa nature ne saurait combler.

Supposons, pour faire suite à cette hypothèse, un cadre référentiel axé sur l'opposition de deux concepts dont les frontières sont, de manière générale, insuffisamment définies : le roman et le récit. La spécificité du roman, écrit Ollier, « est basée sur des localisations permanentes, présupposant une homogénéité et une pérennité de l' "espace", et une croyance affirmée dans des devenirs, ceux de l'histoire, des personnages, de leur destin⁶. » Le récit quant à lui n'est que relation écrite (ou orale) de faits réels ou imaginaires, indépendamment de la nature de ces faits, de leur homogénéité et de leur disposition à s'organiser autour de noyaux de sens idéologiquement déterminés, tels que les personnages, histoires

5. Voir *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute et la trilogie *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet, composée de *Le miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994).

6. Claude Ollier, *op. cit.*, p. 157.

et destins qui donnent au roman son identité propre. « Innombrables sont les récits du monde », écrivait Roland Barthes en ouverture de son « Introduction à l'analyse structurale des récits »,

[c]'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation [...] le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie⁷.

Que nous permet, dès lors, cette opposition? Simplement de remettre en question les données du problème qui nous occupe, et qui consiste à penser l'œuvre de Claude Ollier, de par son rapport étroit à la mouvance du Nouveau Roman, en termes d'un renouvellement de l'esthétique romanesque. Le fait est que le Nouveau Roman lui-même ne tient pas tant d'un renouvellement du roman que d'une réaffirmation de sa matière première, transhistorique et fondamentalement informe : le récit. Ainsi, plutôt que d'évoquer, par le biais de l'œuvre d'Ollier, le projet — ou même la possibilité — d'une évolution des formes du roman traditionnel, ne vaudrait-il pas mieux s'interroger au sujet de l'appellation générique de *roman* accolée abusivement à des récits qui excèdent, débordent et déconstruisent le cadre du romanesque?⁸ Une telle perspective aurait

7. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1.

8. Dominique Rabaté trouve un exemple significatif de cette tendance à l'absorption des récits dissidents par le genre dominant dans l'attribution du prix Goncourt aux *Ombres errantes* de Pascal Quignard en 2004. En effet, comment légitimer la remise d'un prix fait pour le roman à « un livre qui n'a en effet rien d'un roman, mais qui explique patiemment, longuement, dans une théorie du temps, de l'enfance, de l'originaire qui précède et manque, de ce qui échappe à la vectorisation du temps, dans une méditation sur les modes temporels en français comme en grec, tout ce par quoi il ne saurait, à aucun prix être un roman »? Voir « A l'ombre du roman. Propositions

au moins l'avantage de mettre en lumière une spécificité du temps dit contemporain, qui oppose à la logique du dépassement dialectique propre à la temporalité moderne, celle du maintien et de la régulation d'un ordre du monde considéré indépassable.

L'exploration des rapports et conflits entre l'expérience sensible et son inscription dans la matière narrative n'a plus l'heureuse vocation de l'avant-garde, celle de projeter le texte par-delà les formes éprouvées de la littérature pour tenter de saisir la singularité et, de fait, l'évolution des rapports entre être et dire. Une image plus adaptée à la réalité contemporaine situerait ces récits inclassables à l'ombre des genres canoniques, assimilés malgré eux à la catégorie dominante, ne serait-ce qu'en tant que voix marginale essentielle à la santé et à la pérennité du système qui, de par sa capacité d'intégration, est aussi, et paradoxalement, absence de système. Alors on se demandera : que peut le récit marginal s'il se mêle, se perd, se noie dans le flot des paroles qui se valent? Je n'aurai pas la prétention d'apporter ici une réponse à cette question. Mais indépendamment de sa force ou de sa faiblesse au sein de la sphère sociale, le récit — comme la vie, dirait Barthes — conservera, pour autant qu'il subsiste, les moyens d'attirer les regards sur ces zones d'ombre qui dissimulent les apories de l'expérience du temps et de l'espace, du social et du politique.

Les plus récentes œuvres de Claude Ollier, celles de la tétrade intitulée *La randonnée*⁹, semblent ainsi prendre en charge l'aporie du temps contemporain par la mise en forme de l'absence à elle-même de l'histoire. *Préhistoire* et *Qatastrophe*, les deux textes médians de cette série, sondent d'une manière particulièrement intrigante cette temporalité aporétique. Car non seulement chacun des récits décline l'univers fictionnel dans un cadre parahistorique, multipliant les références à l'histoire tout en prenant

pour introduire à la notion de récit », Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 39-40.

9. *La randonnée* est composée des quatre textes suivants : *Wanderlust et les oxycèdres* (2000), *Préhistoire* (2001), *Qatastrophe* (2004) et *Wert et la vie sans fin* (2007), tous parus aux éditions P.O.L.

soin de s’y soustraire, mais une habile manipulation de la discontinuité et de la fragmentation textuelle y bannit carrément le protagoniste de sa propre histoire en la reléguant à l’espace insondable qui s’étend entre les deux textes.

Histoire ou *Préhistoire*?

S’éveillant dans un sanctuaire étrange après une nuit si longue et opaque que toute mémoire semble s’y être abîmée, le narrateur de *Préhistoire* se met en marche vers l’ouest, traversant déserts et montagnes avec comme seul compagnon un vieux bout de branche sur lequel s’appuyer pour mieux gravir les aspérités qui s’élèvent entre lui et son objectif, objectif qui demeure d’ailleurs inconnu tant pour le lecteur que pour le narrateur. De la civilisation, il ne reste plus que quelques traces : hameaux en ruines et escales dissimulées çà et là sous une épaisse couche de sable au bord du chemin. Seul un lieu ancien se représente par bribes à la mémoire du marcheur, autrement dépossédé du moindre souvenir, lieu dont il sait qu’il s’éloigne, mais qu’il finira néanmoins par retrouver au bout de sa route, après plusieurs jours d’une progression étrange et épuisante. C’est alors seulement que pourra commencer l’histoire, laisse entendre le récit, mais ironiquement, c’est aussi à ce moment que se termine le texte.

Jouant simultanément sur plusieurs plans, l’inscription du temps dans le récit semble interroger les rouages complexes de la constitution du sujet dans et par l’histoire. La vacuité initiale du protagoniste, lancé sans repères dans un monde abandonné par l’homme, confère au récit le statut instable sinon paradoxal d’une *préhistoire*, censée poser les jalons d’une subjectivité sans laquelle l’histoire elle-même ne saurait avoir lieu. Orienté par ce « manque-à-être », cette absence d’un passé pouvant déterminer le présent et l’avenir des événements, le récit se construit comme ombre de lui-même, engendrant son propre passé à mesure que se déploie son présent dans l’immédiateté du flux de conscience du personnage. Il oscille entre l’histoire et ce qui doit venir avant, mettant « en scène

l'épreuve du déroulement temporel pour un sujet non délimité, ouvert sur l'interminable de sa propre parole, à la fois sienne et aliénée¹⁰ ».

Ainsi le texte apparaît-il comme l'émanation nécessaire et problématique d'une histoire non encore advenue, tout comme c'est le cas du protagoniste, dont la présence physique procède vraisemblablement d'un être insaisissable, un double diaphane de lui-même qui oppose son caractère purement virtuel à celui, éminemment matériel, du marcheur :

Ni voyeur ni témoin, celui qui se détache, s'isole un peu, s'écarte, émané de l'autre puisqu'il faut des yeux pour voir, un corps muré sur le concret de ses organes et rivé au lieu, aux matières du milieu, à la dureté de leurs formes.

Ou bien le corps sur la paille est une émanation de l'être diaphane, présent sans l'être vraiment, à demi caché dans la distance, planant et vacillant.

Aller-retour insaisissable entre les deux regards se déstabilisant mutuellement dans le renversement des positions, des rôles¹¹.

En marge d'une histoire constamment différée, se demandant toujours si ce qu'il vit est un préambule ou un post-scriptum, le protagoniste déambule à la recherche de rien si ce n'est que de lui-même, qu'il aperçoit par bribes dans l'être diaphane, dans l'autre immatériel qui hante ses nuits désertes. Sa quête, si l'on peut ainsi nommer cette errance dépourvue de toute légitimation consciente, semble mobilisée par la nécessité de sa propre subjectivation, de l'adéquation de sa conscience en paroles et de son corps impersonnel, innommable, incapable d'assumer quelque discours ou pensée à la première personne.

Quête paradoxale d'un début, ou plutôt d'une promesse d'avenir par la construction d'un passé, par l'inscription d'un sujet dans le temps, le récit voit évoluer son protagoniste comme une flèche vers l'ouest, imperturbable dans sa trajectoire rectiligne, seulement que pour aboutir, curieusement, à l'endroit d'où il est parti, muni cette fois d'une

10. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 33.

11. Claude Ollier, *Préhistoire*, Paris, P.O.L, 2001, p. 119-120.

préhistoire, de l'assise d'un devenir. Renforcée par une variation, à la toute fin du texte, d'un court passage qui précède l'éveil du protagoniste et le début de sa quête, la trajectoire à la fois évolutive et *révolutive* du personnage, figure structurante du récit, ne peut cependant que souligner l'ambiguïté du dénouement : le récit prend fin dans l'équivocité, incapable de trancher sur le destin du marcheur, dont le périple en boucle laisse envisager tant un commencement, qui orienterait le protagoniste vers de nouveaux horizons, qu'un recommencement, qui le condamnerait à rejouer interminablement sa quête.

L'indécidabilité de ce texte de Claude Ollier, qui tente tant bien que mal de mettre en place les éléments nécessaires à la construction d'une histoire qui ne soit pas qu'un vague simulacre d'elle-même, trouve toutefois une manière de résolution dans l'œuvre suivante, *Qatastrophe*. Bien que celle-ci ne revendique aucun rapport de continuité avec *Préhistoire*, un écho indéniabla s'établit entre les deux textes par le biais d'une intertextualité plus ou moins dissimulée, enjoignant le lecteur à envisager *Qatastrophe*, sinon comme la continuation des événements de l'œuvre précédente, du moins comme son enchaînement logique sur le plan de l'imaginaire du temps et de l'histoire. À cet égard, l'incipit de *Qatastrophe* est significatif :

Des incipit abrupts par ici, songea-t-il dans l'instant, mais quelle oreille avait vibré?

Il oublia tout de suite après, reprit sa marche.

Il lui semblait que l'histoire avait vraiment commencé maintenant, non qu'il eût ou pas capté un incipit, mais maintenant il avait un nom.

On lui avait demandé à la frontière de décliner son nom.

son identité, son nom — les décliner.

Un tour de grammaire, avait-il pensé, et il a donné comme source d'identité le premier nom qui lui venait en tête.

– Tout mon futur aussi?

– Fais pas d'esprit, a dit le douanier.

Puis le douanier a dit quelque chose à la machine, un ticket est sorti de la machine, il a tendu le ticket.

– Voilà ton ticket, ton nom est dessus, tu peux aller.

Un petit bout de papier quand même, a pensé le nouvel enregistré.

Et Qvell a franchi la frontière, le second versant de la frontière.

Le premier versant, c'était sans s'en apercevoir, ou tout comme. Le pays d'où il vient n'a pas de frontières, pas de ticket, pas de douanier, ou il ne les a pas vus, pas entendus.

N'a su les voir, lire, entendre. [...]

Pouvait faire demi-tour s'il avait voulu, regagner l'autre versant de la frontière, le pays d'où il vient, ni vu ni connu, rien ne l'obligeait à ouvrir la bouche.

Ne l'a pas fait, a livré le nom à l'appareil, a reçu le ticket. [...]

Des incipit abrupts, donc¹².

Ces quelques lignes contiennent en elles-mêmes assez de références tacites au précédent récit pour envisager de manière légitime un rapport direct entre les deux, aussi ténu que ce rapport puisse paraître dans le reste de l'œuvre. Interrompant sa marche le temps de constater que l'histoire vient réellement de commencer, non pas du fait d'un incipit qui en signifierait le début, mais bien parce que tout d'un coup il se trouve doté d'un nom, soit d'un marqueur de subjectivité, le protagoniste, Qvell, reprend aussitôt sa trajectoire, traverse une frontière et, sans trop s'en apercevoir, quitte le pays d'où il vient pour une contrée nouvelle où, pouvons-nous croire, l'histoire pourra enfin se dérouler. Mais ne soyons pas trop téméraires dans nos interprétations, car la contrée où aboutit Qvell est nulle autre que le royaume des morts, figure par excellence de la post-histoire. Triste sort donc celui du voyageur qui ne peut que maladroitement circonscrire sa propre histoire, se situant tantôt en deçà, tantôt au-delà, mais sans jamais y pénétrer.

12. Claude Ollier, *Qatastrophe*, Paris, P.O.L, 2004, p. 9-11.

Au-delà de la rationalité historique : *Qatastrophe*

Les pérégrinations de Qvell dans l'au-delà sont, à l'inverse du périple solitaire du protagoniste de *Préhistoire*, balisées d'étranges personnages. On identifiera d'ailleurs aisément quelques grandes figures de la mythologie égyptienne : Osiris, le dieu des morts, Anubis, le protecteur des défunts, et Thot, le seigneur du temps, greffier au tribunal où se déroulera l'abscons jugement du protagoniste. Évidemment, ces personnages, conjugués aux lieux et aux événements mis en scène dans le récit¹³, orientent d'emblée la lecture en fonction d'un régime d'interprétation mythologique. Mais en dépit de la richesse potentielle d'une telle analyse de *Qatastrophe*, qui saurait rendre compte de la singularité de cette reprise contemporaine d'une eschatologie millénaire, il me semble que l'intérêt de l'œuvre ne réside pas tant dans la récupération et la subversion de données culturelles préexistantes que dans la perturbation des catégories spatio-temporelles qui organisent le monde.

Il est vrai que le paradigme eschatologique de l'Égypte ancienne tend à transcender l'étrangeté de cet espace-temps où évolue le protagoniste en le reliant à une époque attestée de l'histoire de l'humanité, dont on peut aisément identifier les coutumes et les croyances. Or, rapporter l'ensemble du récit aux contraintes de cet univers référentiel revient à l'introduire de force dans un cadre temporel spécifique qu'il s'applique pourtant à faire éclater, en minimisant les énormes tensions anachroniques qui donnent au récit son éclat particulier. Car à travers les étapes relatives au jugement des morts tout au long du périple de Qvell dans l'au-delà transparaissent les indices d'une historicité équivoque, qu'illustre bien cet extrait :

Le crépuscule encor darde un dernier rayon, reproduit [Qvell]
de mémoire en lettres immatérielles sur son front. [...]

13. Soit la comparution de Qvell, à deux reprises, devant un tribunal présidé par le Grand juge ou le Seigneur (on reconnaîtra ici Osiris), suite à quoi le protagoniste sera autorisé à gagner les Champs de vie, qui tiennent lieu, en toute vraisemblance, des Champs d'Ialou, où les âmes justes de l'Égypte ancienne vont se reposer après avoir traversé avec succès toutes les épreuves de la mort.

À évoquer ainsi les prestiges enluminés du déclin de l'astre sur une planète à révolution constante où il avait connu, somme toute, des jours heureux, une modification inattendue se produisit dans la brume ambiante, qui dans un premier temps s'aggloméra en une nuée compacte, un amoncellement de petits nuages formant comme un immense coussin de vapeurs.

Puis des rayons de lumière dorée issus d'une source invisible traversèrent la nuée en éventail telle une volée de flèches et une troupe de chérubins joufflus halés de bleu pâle prit place sur le coussin.

Alors se dessina au centre un personnage à la robe immaculée, crâne chauve, barbe blanche, qui, les bras grands ouverts, semblait exhorter les petits anges à adorer son image. [...]

Cette vision saugrenue retint Qvell un instant, il se demanda ce qu'elle pouvait bien signifier, pensa que c'était l'œuvre d'un démon rancunier ou que le génie du lieu voulait se divertir à moindres frais¹⁴.

On reconnaîtra sans mal dans ce passage l'allusion caricaturale au Dieu de la religion chrétienne, mais compte tenu de la prédominance de la mythologie égyptienne dans le contexte référentiel de l'œuvre, on ne s'étonnera pas que Qvell ne reconnaisse pas cet homme entouré de chérubins et attribue sa vision fugitive à l'œuvre d'un génie ou d'un démon rancunier. On ne peut cependant négliger, sans faire violence à l'intégrité du cadre mythologique, la référence patente à l'héliocentrisme ni le fait que celle-ci soit introduite par un vers de Lamartine, reproduit de mémoire par Qvell immédiatement avant l'apparition des chérubins et du personnage à la robe immaculée¹⁵. En effet, le souvenir du vers de Lamartine et la mention de jours heureux vécus par le protagoniste sur une « planète à révolution constante » ne peuvent que discréditer ce

14. *Ibid.*, p. 129-130.

15. En effet, le vers « Le crépuscule encor darde un dernier rayon », qui bat la mesure du pas de Qvell, est, à un mot près, emprunté de la troisième strophe du poème intitulé « L'isolement » d'Alphonse de Lamartine : « Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,/Le crépuscule encor jette un dernier rayon;/Et le char vaporeux de la reine des ombres/Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon. » (Marius-François Guyard [dir.], *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques. Suivies de Poésies diverses*, Paris, Gallimard, coll. « NRF poésie », 1981, p. 23)

cadre mythologique dans lequel le périple de Qvell tente paradoxalement de s'inscrire. En ce sens, l'étrangeté de cet univers ne tient pas tant à la mise en scène du voyage de l'esprit vers le royaume de l'au-delà, voyage dont le caractère résolument énigmatique légitime le déferlement d'un imaginaire insolite. Elle est plutôt l'effet d'un travail de distorsion temporelle qui vient miner la rationalité historique et son aptitude à incarner une structure d'interprétation qui transcende et donne sens à l'extravagance des événements.

Entre mémoire et devenir

Comme le dit Dominique Viart, chez Ollier « l'écriture ne met [pas] en œuvre un imaginaire préconçu, mais expérimente les données mêmes de l'imagination dans le tremblement qu'elle fait subir à la logique rationnelle¹⁶ ». Tremblement qui se fait sentir, dans *Préhistoire* et *Qatastrophe*, à travers l'étrangeté d'un monde où l'espace et le temps ne se mesurent pas, et où les corps ne sont que simulacres, mornes façades d'une conscience qui n'arrive pas même à percevoir l'énigme de sa propre présence en ce lieu. « L'énigme est un besoin, elle est le fondement de notre monde¹⁷ », dit Qlang, le premier interlocuteur de Qvell dans cet univers indéchiffrable, au tout début de *Qatastrophe*. Et Qvell de perpétuer cet enseignement au nouveau venu, quelque cent pages plus tard, en s'empressant d'ajouter, à voix basse, l'indice de sa propre incompréhension persistante : « Tu t'y feras vite¹⁸ », dit-il, comme pour souligner qu'en cette contrée sans consistance spatiale ni temporelle, tous s'adaptent, mais personne, finalement, n'y voit goutte.

C'est peut-être à l'aune de cette transmission apparemment banale d'une bricole de sagesse qui, manifestement, laisse l'exégète sur sa faim que l'on doit mesurer la portée de cet étrange diptyque. La violence que fait subir chacun des textes à la logique de l'histoire souligne l'impuissance d'une approche constructive visant à donner sens aux événements en les

16. Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 319.

17. Claude Ollier, *Qatastrophe*, *op. cit.*, p. 31.

18. *Ibid.*, p. 131.

soumettant à un processus de compréhension et d'intégration. Ce que révèle l'articulation de *Préhistoire* et de *Qatastrophe* en tant que diptyque, c'est, d'ailleurs, l'absence à elle-même de l'histoire ou plus précisément, son ellipse, sa disparition de la sphère du dicible, voire de l'intelligible. D'un côté, le marcheur solitaire et impersonnel travaille à poser les jalons de sa propre subjectivité, tirant du présent de sa progression hallucinée la mémoire qui devra lui servir de *préhistoire*. De l'autre, le protagoniste se laisse guider aveuglément à travers les événements irraisonnés d'un monde sans consistance que même la plus forte des volontés ne saurait courber, façonner, modeler. Se laisse entendre, dans les deux cas, l'expression d'une aporie du monde contemporain, incarnée par la dissolution de la logique temporelle propre à l'histoire moderne. Et c'est dans la conjonction de la pré-histoire et de la post-histoire que se donne à sentir — plutôt qu'à voir ou à lire — la réalité de cet imaginaire singulier, celle de l'omission de l'histoire, laissée en hiatus entre les fragments d'une mémoire en construction et d'un devenir inintelligible.