

De la problématisation des genres dans une histoire illisible De Claude Ollier

Fatima Zohra KHADRAOUI

Doctorante en Sciences des Textes Littéraires
Université Batna -1-

La question de l'identité d'une œuvre littéraire comme acte discursif : *'ne saurait être unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende [...] l'acte discursif étant pluri-aspectuel, il est tout à fait normal qu'il admette plusieurs descriptions différentes et néanmoins adéquates'*
Schaeffer (J.M) : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* P.80.

Résumé:

Partant de la question des genres comme socle de base dans la classification des œuvres littéraires, cet article s'attache à mettre en relief les aspects génériques ainsi que la valeur artistico-esthétique de : Une histoire illisible de Claude Ollier. Entre autofiction et autobiographie, entre fiction et vérité, l'œuvre en question résiste, à première lecture, à une classification définitive et par conséquent invite à poser un ensemble de questions d'ordre technique et dont la plus pertinente consiste à s'intéresser à sa technicité qui autorise à dire que: Une histoire illisible est d'une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle l'a classant à la croisée des genres littéraires. democracy .

ملخص

انطلاقاً من إشكالية الأجناس باعتبارها قاعدة أساسية يستند عليها الدارس في تشخيص الهوية الفنية للأعمال الأدبية، يأتي هذا المقال ليتعرض بالدراسة والتحليل إلى معرفة الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي "قصة غير مقروءة" لكاتبه : كلود أوليفي، ومن ثمة التطرق إلى قيمته الجمالية والإبداعية من خلال التركيز على مجمل خصائصه الفنية ومختلف إحالاته السيميائية التي تتداخل فيها ملامح السيرة الذاتية وقسمات العمل الفني البحت الخاضع لسلطة الخيال المؤسسة لشرعية وشعرية الأعمال الأدبية. وعليه، فهل تخضع رواية "قصة غير مقروءة" لمعايير وتقنيات جنس أدبي بعينه؟ هل النص سيرة ذاتية؟ هل هو عمل فني بحت؟ أم هل أن أبعاده السيميائية المعقدة تجعل منه عملاً أدبياً متعدد الأجناس؟

La lisibilité des œuvres littéraires passe inévitablement par la connaissance et la maîtrise des genres littéraires. Etant, depuis des siècles, « l'objet central de la poétique »¹, la notion de genre se présente comme vague et trouve son emploi pratiquement dans tous les domaines de la science et des arts, dans la grammaire comme dans la peinture, l'architecture, le cinéma et les sciences de la nature. Quant à la littérature, le genre a connu plusieurs définitions parmi lesquelles nous retenons la plus connue : « *le genre est la structure dont les œuvres sont les variantes* »².

Ainsi conçu, la notion de genre répond à un principe d'organisation et de construction à partir duquel le contenu des productions littéraires qu'il regroupe est prédéterminé dans une mesure qui inaugure leur meilleure recevabilité. Relativement stables dans leur forme, les genres littéraires sont identifiables sur la base des règles, souvent rigides, qui en tracent les limites. De là, on comprend le préjudice qu'ils peuvent porter aux initiatives d'innovation caractéristique des esprits créateurs. L'exemple des écrivains du XVII^e siècle, qui ont su produire des chefs-d'œuvre tout en respectant les règles du genre, reste un cas isolé qui n'est pas susceptible de généralisation.

De la problématisation des genres dans une histoire illisible ---

L'avènement du romantisme a vite fait de consacrer la notion d'originalité et de l'œuvre unique, frappant de caducité les contraintes liées au genre, aux arts poétiques et aux manifestes littéraires. Les surréalistes et les nouveaux romanciers achèvent l'entreprise de transgression commencée par les romantiques. Ils :

N'ont pas manqué de dresser des réquisitoires impitoyables contre les conventions littéraires de lancer des appels à la rébellion et de nous rappeler les droits imprescriptibles à la liberté en matière de création littéraire. Entré dans «l'ère du soupçon» (Nathalie Sarraute), l'écrivain moderne ne pouvait se contenter de répéter ses devanciers mais devait inventer des formes nouvelles.³

Cette citation atteste d'une mise en avant de nouvelles formes d'écriture et montre tout le débat qui a caractérisé le XX^e siècle entre les défenseurs du conformisme aux règles des genres et ceux proclamant la liberté de création qui, dans une perspective de modernité, de dynamisme, d'hybridation et de polyphonie, refusent la production close et prônent «*la créativité au-delà des limites génériques*»⁴. C'est donc l'identité des genres qui est questionnée. C'est pourquoi, les notions de stabilité, de conformisme et de pureté générique devraient être réinterrogées, car si anciennement le rattachement d'une œuvre à un genre unique était indiscutable, aujourd'hui, avec cet esprit révolté, une œuvre littéraire est, dans la majorité des cas, une mosaïque de genres mais qui n'exclut pas la prépondérance des caractéristiques d'un genre.

Comme en témoignent les productions littéraires contemporaines*, le XX^e siècle était celui où les formes d'écriture étaient les premiers constituants de la pratique littéraires à être remis en cause par les contestateurs de la forme unique. D'où l'avènement d'une écriture nouvelle signe de renouveau, de modernité et d'éclatement des frontières. C'est ainsi qu'avec l'articulation des genres, l'idée d'une œuvre dont l'identité générique est unique ressort,

au vu de beaucoup de stratégies d'écritures contemporaines, du domaine de l'impossible. Ceci dit, une œuvre littéraire fermée sur un seul genre se présenterait, du point de vue artistique, infructueuse, du point de vue esthétique monotone.

C'est pourquoi, Nous considérons, à la suite de Jean-Marie Schaeffer, de Dominique Combe et de Michel Murat, que l'expression « dissolution des formes identitaires », est incompatible avec la notion de « l'éclatement » épousée et admise par tous les théoriciens. En ce sens, où/que serait l'identité d'une œuvre en « *la dissolution [de] toute forme d'identité* », c'est-à-dire l'effacement des traits distinctifs qui l'identifie et la distingue des autres œuvres du même genre ou de genres différents. Dans le prolongement de cette idée, nous estimons que l'appartenance d'une œuvre à un genre est une évidence qui n'écarte pas la présence de traces d'autres genres. Et c'est le principe même de l'éclatement des genres, de l'écriture transgénérique et fragmentaire ou de ce que nous appelons, à la suite de polyphonistes, l'écriture hybride où l'œuvre littéraire se débarrasser de toute enfermement. Dans cette logique, elle pourrait porter les traces d'une multitude de genres dont la principale « *force de frappe sémantique* », esthétique et artistique est le principe de « l'entre deux » qui :

Ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui [...] emporte [les genres l'un à l'autre], ruisseau sans début ni fin....⁵

Dès lors, la complexité et les contours de l'écriture transgénérique nécessitent des recherches poussées que la nature de notre réflexion n'autorise pas*. Au contraire, elle nous oblige à ne questionner que l'éclatement et la mouvance des frontières génériques dans une œuvre qui, par sa forme mouvante et hybride, dénote d'un

De la problématisation des genres dans une histoire illisible =====

“*instinct créateur*” digne d’une poétique de la diversité où se croisent différents genres.

Dans cette logique, inventer des formes nouvelles, c’est soit substituer aux genres majeurs et consacrer des genres mineurs et inconnus, soit mélanger les genres existants. Dans un cas comme dans l’autre, les œuvres produites portent les empreintes de l’illisibilité. Empruntant la dernière voie, Claude Ollier avoue que son texte se situe à la croisée des genres littéraires. L’éclatement des genres dans une même œuvre doit être entendu au sens de fusion qui exclut l’idée de dissolution, de division ou de cloisonnement qui donnerait à lire *Une histoire illisible* comme une succession de récits aux genres bien distincts et partageant l’espace d’un même livre. Il n’y’a pas de hiérarchie, point de frontières si bien que, dans une seule séquence d’apparence homogène, il est fort probable de voir un cumul de genres. C’est pourquoi, il est nécessaire de choisir les angles d’attaque. Ainsi, l’ordre dans lequel il est donné à lire les genres littéraires repérés dans *Une histoire illisible* est arbitraire et ne répond a priori à aucune structuration du texte qui privilégie paradoxalement le désordre dans l’ordre.

Le conte inaugural

Une histoire illisible est inaugurée par un conte qui se déploie sur les sept premières pages du livre. Les événements, qu’il ne s’agit pas ici de savoir s’ils sont véridiques ou fictifs, ont lieu dans un pays sans nom. Les personnages, sans identité, sans épaisseur, ne sont pas nombreux. Il y’a un homme qui est désigné par le pronom personnel « il » : il prépare la maison à sa femme qui va bientôt arriver avec leur petite fille. Pour caractériser ces personnages, le narrateur n’a pas besoin de plus d’un trait : la femme et la petite fille sont « blondes », la maison est d’ « été » l’homme qui entretient la maison, avant et après son occupation, porte un « saroual bleu ».

Un seul sujet donne corps au conte : l’occupation fin juillet de la maison et son abandon fin juillet de l’année suivante qui reste, elle

aussi, indéterminée. Une maison prête à recevoir, les bras ouverts, ces visiteurs étrangers. Le père arrive le premier, prépare et équipe la maison, suivant la mère et la fille qui passent ensemble des moments de bonheur intense lequel atteint son apogée au printemps. Depuis, la maison ne cesse de se lézarder et de menacer de s'écrouler sous l'effet des vents de sable, des averses, de l'humidité et du soleil, ce qui contraint ses habitants à l'abandonner. Bientôt, on vient la raser une fois pour toute.

De structure simple, le conte ne paraît pas poser de problèmes de lisibilité. A l'exception des procédés de condensation liés au genre. Le récit présente les actions dans une progression logique et chronologique en rapport avec un cadre spatial unique, à quoi on peut ajouter la personnification de la maison. Tout cela n'est pas étonnant quand on sait que les livres de Claude Ollier commencent par des récits d'une telle simplicité. La reconduction de l'écriture classique dans cet espace du récit permet, en fait, de mesurer l'ampleur de la subversion qu'il ne tarde pas à opérer, plus loin, dans le livre.

Cette histoire a, évidemment, tout d'un conte oriental tel que défini par Michel Tournier :

A mi-chemin de l'opacité de la nouvelle et la transparence de la fable, le conte- d'origine à la fois orientale et populaire-se présente comme un milieu translucide, mais non transparent, comme une épaisseur glauque dans laquelle le lecteur voit se dessiner des figures qu'il ne parvient jamais à saisir tout à fait.⁶

On voit bien que si le conte tient encore au conventionnel, il n'en demeure pas moins qu'il commence à s'en éloigner sensiblement pour faire place aux premières difficultés. Les expressions « translucide » et « épaisseur glauque » sont significatives à cet égard et, du même coup, relancent la problématique de l'illisibilité. Décidément, le conte n'a pas tout dit, en attestent, en premier chef, ces

De la problématisation des genres dans une histoire illisible ---

indécisions liées aux personnages et aux références spatiales et temporelles. Plus loin, Paul, l'homme pourtant le plus proche de Bruno, en lisant ces quelques pages, paraît désemparé : « *Une voix discrète soufflait à Paul ce commentaire comme il allait de l'avant dans le récit entre **abstrait** et **concret** que son ami appelait l'histoire là-bas dans le pays d'été, le dit de la maison d'été* ». (*Une histoire illisible*, p 60)

A quelle époque se sont déroulés les événements ? Où ? Quels en sont les protagonistes ? Les traits caractéristiques des personnages et des lieux (saroual, chevelure blonde, maison d'été), ont-ils un rôle à jouer dans l'interprétation du conte ? Comment expliquer l'attachement du protagoniste à la maison d'été ? Que symbolisent les vents de sable, les averses, l'humidité, le soleil et l'effondrement de la maison d'été ? Répondre à ces questions, c'est tenter de ramener au concret le caractère abstrait du récit.

La signification d'un conte se rattache tant à la lecture symbolique de ses lieux et personnages, qui transcendent leurs caractérisations individuelles qu'à sa morale, explicite ou implicite. Pour ce qui est du notre, la morale est implicite. Il suffit de lire et de relire pour inférer qu'il est comme exempt d'intrigue, on dirait qu'il ne se passe rien. Cette impression est tout à fait légitime car ce conte va être largement développé tout au long de l'œuvre.

N'empêche qu'il est divertissant en empruntant :

*Une forme d'art où s'unissent et peuvent être satisfaits ensemble et en tant que tels ces deux penchants contraires de la nature humaine que sont le penchant au merveilleux et l'amour du vrai et du naturel.*⁷

Le merveilleux existe et se manifeste, entre autres, dans la personnification de la maison qui a un corps, des bras, un souffle, etc. mais aussi dans la sensation que donnent au lecteur les reflets des cheveux blonds de la mère et de la fille sorties de la carlingue, qui contrastent avec la couleur locale, fait partie du merveilleux

l'atterrissage dans l'oliveraie ouatée et floconneuse de l'avion qui semble assurer la liaison, non entre deux villes, souvent grandes, mais entre une ville et une maison, si bien que l'appareil paraît petit et aérien, voire onirique. Le merveilleux ne se justifie pas toujours par le surgissement de créatures et des objets surnaturels tels que les fées, les monstres, les baguettes magique, etc. certains contes se contentent, pour produire l'effet du merveilleux, d'introduire, dans l'espace narratif un univers tragique, c'est-à-dire contraire à la morale : le sentiment d'injustice par exemple.

Eu égard à l'ensemble de ces données, on peut penser que les événements se déroulent au Maroc devenu, du fait du protectorat, une province française. La présence des personnages en terre étrangère est une réalité tragique qui, faisant place au merveilleux, prend des proportions démesurées en hissant le colonisateur au rang de monstre, de fantôme ou de vampire, êtres idéalement favorables à l'émergence du merveilleux. L'homme, exceptionnellement attaché à la maison d'été, évoque l'intérêt que porte le colonisateur à ses colonies. La maison qui se lézarde, de jour en jour, témoigne de la fragilité du système colonial et de l'imminence de son déclin. Quand elle s'écroule, la famille, suivant le destin du colonialisme, se disperse.

La forme du conte est précisément celle où le tragique est en même temps posé et aboli(...) c'est cette construction interne du conte qui engendre la satisfaction dont nous avons parlé : en entrant dans l'univers du conte, on anéantit l'univers de la réalité qui est ressenti comme immoral.⁸

En se dispersant, la famille cède sa place à l'homme en saroual bleu suivie par d'autres, pour raser, avec des machines, la maison désirée, la maison du soleil.

Pour plus de précisions, le narrateur nous confie (p.58) qu'il existe une variété de contes et que ce conte, de facture classique,

De la problématisation des genres dans une histoire illisible =====

procède du fantastique, sans l'être d'une manière tout à fait franche. C'est un récit où le concret voisin avec l'abstrait dans un rapport de complémentarité et de solidarité. Coté style, c'est à Paul, lecteur de Brune, de mesurer sur lui l'impact et la force des mots, des tours de phrases, du souffle et du tempo imprimés au texte. Plus tard, on apprendra, en effet au cours de la lecture, que le « héros » anonyme s'appelle Bruno, pour un temps au moins, et qu'il a un « ami » nommé Paul. La femme s'appellera Mae, elle lui donnera une fille qui porte un nom que l'époux et l'épouse, fous d'amour et de la venue de l'enfant, se chuchoteront à l'oreille.

Claude Ollier, l'écrivain, ayant vécu réellement au Maroc, a commencé l'écriture de ce conte en 1982 pour le terminer en aout 1983. Il n'a jamais pensé que le texte de cette maison, habitée par lui et qu'il n'oublierait jamais, serait un jour l'ouverture de son livre le plus audacieux et le plus osé.

Une autofiction

L'écrivain, c'est l'homme à qui l'œuvre littéraire qu'il écrit, largement subjective, fait forcément une place. Cette place, insituable au dire de Dominique Maingueneau, mérite un intérêt particulier car, sans être franchement un lieu, ni un non-lieu, elle peut être nommée faute de mieux, un mi- lieu, pour ce qui est de notre personnage, il est souvent placé, loin de la société, à la périphérie, pour ainsi dire, dans des maisons où il va se cloitrer pour mener sa vie comme il l'entend :

Avant, il la laissait ouverte, il la laissée ouverte des années durant, jusqu'à ce qu'une nuit, après bien du tumulte du rêve et de péripéties qu'il note comme autrefois, il entend les coups, violents, et répétés qu' il note comme autrefois, il entend les coups, violents, et répétés et violents, dans la porte d'entrée. Et pour barrer cette éventualité, il met la chaine, on peut taper dans la grille en rêve, on peut taper tant qu'on voudra, il n'entend pas. (Une histoire illisible, p.17)

Il est hors champ, hors cadre. S'il s'occupe un peu de son jardin, il est, le reste du temps, abandonné à ses rêves, en mode de vie de la plupart des artistes, mais aussi source d'inspiration, en particulier chez Claude Ollier qui en parle comme d'une voix étrange. Celle-ci, difficile à définir, muette et immatérielle, quand elle est captée de façon sûre, maniée comme il se doit, elle peut tourner en véritable fable selon un processus très complexe qui explique l'acte créateur chez Bruno. Ses rêves, malgré l'éloignement et la solitude, le raccorde sans peine avec l'autre maison, *l'insoupçonnée du temps du soleil*, celle qu'il a occupé pendant un an au Maroc. Ici, chez lui, quelque part en France sans doute, il est à l'abri de tous les bruits :

Dans sa mansarder là-haut, aménagée en salle de télévisions et de lecture, les bruits frappent les vitres obliques sont réfléchis vers le ciel. Ce détournement lui donne quelquefois l'impression d'avoir la situation bien en main, sinon d'être tout à fait à l'abri des coups. (Une histoire illisible, p 17)

Apparemment rien ne peut le sortir de sa retraite voulue et désirée, exception faite de la voix du bruit des enfants qui l'intriguent et qui, par la même occasion, peuvent faire des intrigues. La boîte aux lettres, seul moyen de communiquer avec l'extérieur, est souvent vide. Sans téléphone, esseulé, isolé, il ne fait que lire, les romans d'aventures en particulier qu'il a aimés depuis son enfance. Sinon, il est occupé, soit par l'entretien de la maison et du jardin, soit par la projection de films et l'audition de la musique. Quand Paul est arrivé pour lui apporter un peu de compagnie qui fait défaut, c'est par un temps glacial qui a gelé les antennes de télévision qui, ne captant plus, accentuent davantage sa mise en quarantaine. Heureusement, il y'a un piano, du thé et une pipe. Les deux hommes ne communiquent pas. Ils jouent seulement : ils ont les dames, les échecs et le Memory. Il se

De la problématisation des genres dans une histoire illisible =====

passé, lors d'une contemplation ou d'une médiation prolongées, de s'oublier et d'oublier son compagnon Paul.

L'auteur affiche un intérêt particulier aux récits d'exploration. Il se souvient encore de ses lectures d'enfance et de ces aventures qui ont lieu dans ses territoires lointains, taches blanches sur son atlas, qu'il aimerait bien découvrir quand il sera grand. Aujourd'hui, ces territoires étant violés, il n'est jamais aussi convaincu que l'exotisme n'existe réellement que dans le langage des livres, celui de la littérature.

S'il est parti au Maroc en compagnie de Paul, c'est malgré lui. Quand il en revient sous le nom de Denis, il nous explique en quoi il est difficile d'écrire une autobiographie. Il sort toutes les photos de lui, des plus vieilles jusqu'aux plus récentes. Il remarque combien il n'est plus le même et qu'il a très peu à voir avec les autres hommes qu'il avait été. Certaines photos sont datées, ce qui aide à les disposer chronologiquement ; c'est d'une manière très approximative qu'il tente d'insérer celles qui ne le sont pas. Quelle clarté et transparence de les raconter dans cet ordre ! Cet excès de lisibilité ne ferait sans doute pas un bon livre, un livre qui tiendrait debout. Alors, il les bat comme on bat les cartes, prend une au hasard, commence l'écriture de l'incipit, qui se poursuivra sans plan, ni esquisse, ni mouvement prédéterminé. D'étapes en étapes, les hommes d'autrefois rejoignent ainsi l'homme qui les passe en revue continue paisiblement à vivre en dehors d'elles, chaque jour plus vieux qu'hier.

Il lui arrive de sortir de la maison du rocher pour gagner le village voisin à travers les plaines. Le village, plus que toute autre chose, l'intéresse énormément pour ses inscriptions, les anciens surtout, qui rappellent une époque aujourd'hui révolue. Bien des traces sont pourtant irrécupérables, d'où l'impossibilité de restituer la totalité du passé de l'individu ou de la société. Entre l'aller et le retour, le récit ne mentionne, en aucun cas, une rencontre avec les hommes, ce qui le conforte dans sa situation de marginal qui est la sienne.

Marginal, il l'est à l'image du janséniste qui vit en retrait par rapport à sa société dont il conteste les valeurs et dans laquelle il affirme, entre autres, la suprématie des valeurs de l'esprit sur celles des liens du sang admises par la noblesse. Il s'accorde en cela avec les nouveaux romanciers qui ne s'occupent point de la généalogie, ni du passé des sujets.

Marginal, il mène une vie d'anachorète, vouée quasiment à la lecture et à l'écriture. On imagine fort bien l'impact que cela peut avoir sur sa situation financière, à lui qui n'a rien à dépenser en se dépendant à l'écriture. On imagine fort bien l'impact que cela peut avoir sur sa situation financière, à lui qui n'a rien à dépenser en se dépensant à l'écriture et qui dépense tout quand il est obligé momentanément de marquer une pause. Une fois, il est resté sans pain, sans soupe et bonbonne vide de gaz. La restauration, les cafés et d'autres boissons, c'est souvent Paul qui les paie. Au retour du Maroc, n'ayant plus d'argent sur lui, il est obligé de traduire un bouquin qu'il n'a pas aimé pour se payer le loyer de la maison qu'il trouvait très élevé. Une autre fois, il a par exception acheté le journal, s'avisant devant un kiosque en ville qu'il ne sait rien des nouvelles du monde, il les écoute à la radio. (*Une histoire illisible*, P.183.)

Loin de toute idée qui envisage séparément la vie et l'œuvre, l'auto/biographie entend les examiner dans leur solidarité au sein d'une même œuvre :

En réalité, l'œuvre n'est pas à l'extérieur de son « contexte » biographique, elle n'est pas le beau reflet d'événements indépendants d'elle. De même que la littérature participe de la société qu'elle est censée représenter, l'œuvre participe de la vie de l'écrivain. Ce qu'il faut prendre en compte, ce n'est ni l'œuvre hors de la vie, ni la vie hors de l'œuvre mais leur difficile étreinte...il y'a là un enveloppement réciproque et paradoxal qui ne se résout que dans le mouvement de la

De la problématisation des genres dans une histoire illisible ---

création : la vie de l'écrivain est dans l'ombre de l'écriture, mais l'écriture est une forme de vie. L'écrivain « vit » entre guillemets des lors que sa vie est déchirée par l'exigence de créer...⁹

Il est clair donc que ce qui compte pour nous, ce n'est pas tant la vie de l'homme social que celle, plus complexe, de l'artiste qu'il est, mal connue des autres et mal jugée. On sait depuis Proust que le véritable « moi » est quelqu'un d'autre. La meilleure illustration d'un autre « moi », c'est celle de Julien Gracq qui opte non seulement pour un pseudonyme, une pratique très connue, mais qui trouve particulièrement juste de renoncer à la signature de ses œuvres ; c'est pour frayer toute la place à la voix incommensurable de l'art et de la littérature. Il n'y affectivement rien d'étonnant quand on sait que la littérature orale et populaire, à l'instar de celle du moyen-âge, présente des récits qui plaisent aux lecteurs qui s'interrogent cependant pas sur l'identité de leurs auteurs, souvent anonyme ou incertaine. Dans *Une histoire illisible*, l'homme du jardin secret, n'a pas d'abord de nom ; un peu plus tard, il s'appellera Bruno ; plus tard encore, il prend le nom de Denis, nom de plume, dit-il. Dans sa retraite insoupçonnée dans sa maison d'Ile-de-France, il mène une vie de créateur, quitte à en révéler les mécanismes à travers de nombreux fragments réflexifs : le rôle de l'inconscient, de la mémoire, de la voix, de la musique, de la photographie, du cinéma etc. Pour mener à bien sa tâche de traducteur, il regagne seul les lieux de l'action qui sont ceux de son enfance, histoire de confronter les souvenirs à la réalité présente. Dans la maison, il ne peut s'empêcher de se voir à la fois comme acteur et élément du décor au milieu de cette multitude d'objets bien rangés :

Caractérisé par l'appartenance à la scène, sa présence comme acteur en ce moment donné, comme si la personnalité se fondait dans la fonction scénique actuelle, le moi dans le présent et la perception de ses changements. Le sens du moi s'est déposé sur les surfaces, sa notion s'est clivée, dissipée, l'entité soumise

au mot « je » se dissémine en jeux de formes dans la lumière. (Une histoire illisible, p 194)

Ce clivage de la personnalité, il en est tellement certain qu'il ne croit plus aux idées reçues, celles qu'on lui a inculquées à l'école, au collège et au lycée, selon lesquelles il existerait une unité que le sujet pourrait atteindre ou réaliser. Pour Bruno, il y en lui autant de lieux que d'êtres, il les appelle les « autonomes ». Son corps bariolé recèle la diversité des espaces qui vivent en lui en simultanéité. Mais s'il fallait résumer sa vie, on la ramènerait à deux périodes : celle des voyages et celle, plus récente, de la sédentarité. Ces deux périodes, en s'opposant sans se superposer ou se chevaucher, instituent une discontinuité dans sa vie, une juxtaposition d'une espèce de deux tableaux dissemblant, qui le mettent à mal pour la compréhension de son propre « moi ». Ce constat, il l'a fait chez d'autres personnes qui passent pour de vieilles connaissances et qu'il n'a pas vues depuis très longtemps. Toutes ont changé et il faut une mémoire d'éléphant pour saisir un trait auquel peut encore se rattacher un nom. Parvient-il à reconnaître quelqu'un, celui-ci le laisse planté sur place après avoir échangé avec lui un mot ou deux ; on dirait qu'il s'agit de deux êtres totalement disjoints, le jeune de jadis qu'il a connu à tel endroit et l'adulte qui se présente, méconnaissable, à cet instant, en cet endroit.

Depuis que Bruno est devenu Denis, il illustre les livres pour enfants et traduit d'autres pour son éditeur, lit, relit et regarde beaucoup les films, où qu'il soit : dans la chambre bleue, dans la maison du rocher ou dans le petit appartement de la banlieue. Entre temps, il rencontre Jenna puis Kay, sinon tout le temps il est seul. Il s'approvisionne deux fois par semaine. Il a même joué, dans sa solitude, une partie d'échec, prenant la place des deux adversaires :

De la problématisation des genres dans une histoire illisible

Cette situation précaire l'amusait comme la théâtralisation, un rien expressionniste, de sa posture fondamentale dans le monde, aussi loin qu'il se rappela, ce qui excluait les dix premières années quand même. Posture instable, non définie. Boiteuse, plus dérangement que qu'inconfortable, plus désarmante que contraignante, peu accessible aux autres, et qui se traduirait souvent par l'ineffable sentiment de ne pas se déplacer dans le même espace qu'eux ni respirer, sentir. Ni parler : le langage s'épuisait à combler la différence et son discours ne semblait pas peser, les mots d'autrui étaient plus lourds, marquaient plus fortement l'instant, délogeant les sien. Poussé en lisière du cercle, il ne savait jamais très bien sur quel pied danser. Ou bien c'est lui qui s'y poussait, ce n'était pas impossible, il avait lu dans les livres. Poussé ou non, le résultat était le même ; tantôt bien trop désinvolte, il avait du mal à tenir longtemps son rôle : quelque chose l'obligeait toujours à quitter prématurément le plateau. (Une histoire illisible, p.189)

Quand il accepte d'abandonner momentanément ses maisonnettes, c'est pour exorciser ses démons de poète. Denis est tout à fait conscient de sa situation et il s'explique :

Il soupçonne qu'il y'a peut être une incapacité en lui, ancienne sinon congénitale, à s'élever à un degré satisfaisant d'intégration sociale, qu'il ne fait pas de progrès dans cette voie en tout cas (Une histoire illisible, p 228)

Paul, le double de Bruno/Denis, ne cesse pas de voyager et de tourner autour du monde si bien que l'un et l'autre paraissent se compléter à merveille, faisant figure d'un écrivain idéal qui recourt à deux modes d'évasion : d'une part l'évasion par les rêves et la lecture, d'autre part l'évasion par les voyages. Dans les deux cas, c'est pour y puiser matière à écrire. L'évasion, par la lecture et les voyages, est telle que nos compères sont étrangers en leur propre pays. Rien n'empêche de les comparer aux bohémiens, condamnés, pour ainsi dire, au nomadisme:

Comme ils ont pu se dépenser en errances lointaines et courses débridées ! Il y'avait le temps du travail, et le temps du voyage, alternance bénéfique et relance avisée. (Une histoire illisible, p.234).

Ainsi occupent-ils toutes les places sans les occuper et mènent-ils une existence parasitaire par leur contact permanent avec des communautés chaque fois différentes. Ils sont immondes, au double sens étymologique du terme selon lequel, d'une part, ils n'ont rien qui leur soit tout à fait propre et, d'autre part, ils vivent entre les mondes, voire les communautés. D'où il faut inférer qu'en eux se rencontrent les forces du mal et celles du bien. Quand le narrateur, qui n'est ni Bruno, ni Paul, ni « l'auteur », dit que c'est Paul qui tient « le feu sacré », il fait implicitement référence à un mythe oriental qui oppose les forces du bien et celles du mal. Partagé donc entre l'ici et l'ailleurs, entre le bien et le mal, entre l'identité et la différence, il est cette irréductible tension entre les deux pôles de chacune de ces figures.

L'écrivain, c'est aussi la ligne de partage qui sépare la vie et le texte, entraînant par la même occasion la séparation de l'auteur et du narrateur, le temps historique et le temps de l'écriture, l'espace de jadis et l'espace d'ici maintenant. Tout le livre de Claude Ollier est un travail méticuleux qui joue à plein régime de ces divers plans. Il s'agit bel et bien de ce qu'on appelle *the no man's land*. Voilà ce qu'enfin Maingueneau, pour souligner la difficulté d'écrire une biographie, désigne par le terme bio/graphie et qu'il a tenté de caractériser ainsi :

La bio/graphie se tisse précisément de cette indécidabilité, qui donne à l'œuvre sa dynamique et sa nécessité. Elle implique cette économie paradoxale qui vous fait vous mettre là où il n'y a pas de place pour vous, sinon paratopique, de manière à vous faire une place bien improbable au soleil de la littérature.¹⁰

De la problématisation des genres dans une histoire illisible ---

On pourrait objecter que les remarques précédentes s'appliqueraient et vaudraient autant à la vie de Claude Ollier qu'à n'importe quel autre écrivain, ce qui est tout à fait vrai. Il ne faut pas oublier néanmoins qu'*Une histoire illisible* peut être lue comme une autofiction. Et il faut bien croire l'auteur lui-même qui avoue avoir écrit un texte sur la maison démolie intitulé *l'année des liens* pour inaugurer «un récit mêlant passages totalement fictionnels et passages plus au moins autobiographiques.»¹¹

On sait qu'un récit implique des personnages, des actions qu'ils accomplissent, ainsi que le lieu et le temps de leur accomplissement. Lorsque ces éléments ne trouvent pas leurs correspondants est établie terme à terme. Cela ne veut pas dire que le rapport du texte à la réalité est si simple. En témoigne l'ouvrage de G. Genette intitulé *Fiction et diction*. Historiquement, les œuvres fictionnelles sont plus reçues que le non fictionnelles et ce en raison de l'idéologie dominante du XIX^e siècle. Mais depuis la première et, surtout, la deuxième guerre mondiale, ayant constaté que la réalité a dépassé la fiction, celle-ci est abandonnée en faveur de la chronique, d'où la prolifération des autobiographies, des mémoires, des journaux de voyages, bref de tous ces genres dits non fictionnelles. Il arrive cependant que des auteurs, tel que Claude Ollier, mêlent volontairement des faits réels et des faits irréels dans le but de charmer le lecteur par l'indécidabilité qui brouille les frontières entre le texte et la réalité. C'est là, d'ailleurs, la position de Claude Ollier auquel répugne l'idée d'une séparation factice du langage et de la réalité, idée héritée du structuralisme qui se complait à voir dans le langage l'association d'un signifiant et d'un signifié, qui se rapporte, par désignation, à un référent qui se situe en dehors du langage. Pour Claude Ollier, les mots sont inséparables des objets. De même, la relation solidaire de la littérature au monde n'est ni vraie, ni fautive puisque l'auteur ne fait pas de la représentation.

Malgré les déclarations de Claude Ollier faisant de *Une histoire illisible* une fiction, bon nombre de lecteurs continuent à y voir une autobiographie. N'étant ni avec l'auteur, ni avec ses lecteurs,

nous pensons qu'il s'agit d'une autofiction, d'autant plus que bien des passages ont emprunté leur matière à des rêves fait réellement par Ollier en personne.

Examinons les personnages du livre, à titre d'exemple. La lecture des cahiers de Claude Ollier, notamment celui qu'il intitulé *Réminiscence* (1980-1990) qui fait une place privilégiée à *Une histoire illisible*, permet de découvrir les noms de ses personnages, parfois sensiblement modifiés.

Paul, par exemple, est avéré un ami de Claude, Hamid un homme de cinéma qui a travaillé avec Ollier au film de la mise en scène. Jenna et Kay passent pour ses compagnes ainsi qu'Isa qui, malheureusement, n'a pas de place dans ce livre. Meriem, elle devient Mae dans la fiction. Elle sera épousée par Denis, lui donnera une fille que le texte ne nomme pas mais qui s'appelle dans la réalité Ariane-Naima, fille de Marie-Odette. Quant à Bruno, on ne peut pas s'empêcher de l'identifier au narrateur et, par conséquent à Claude Ollier avec lequel il entretient des ressemblances avérées.

Ceci dit, rien n'est tout à fait sur et le lecteur continue, au bonheur d'Ollier, à entretenir cette illusion d'autobiographie, cette hésitation entre faits réels et faits imaginaires. Il en est de même pour les événements et les circonstances qui les encadrent. Ce serait vainement encombrant de citer, dans leurs détails, les séjours réels d'Ollier et de Paule en Malaisie, en Thaïlande, en orient, en Extrême-Orient, en Arabie, en Amérique et au Maroc en particulier. Plus encombrant encore serait de parler de leurs passions pour les voyages, la lecture l'écriture, le Piano, le Cinéma, la photographie qui font toute l'épaisseur du livre. Notons enfin la peine que lui a causée la démolition de la maison qu'il a habitée à Marrakech et qui lui a couté ce livre : *Une histoire illisible*.

A la suite de ce qui vient d'être développé, nous estimons, qu'aucun genre ne peut, en effet, définir séparément *Une histoire*

De la problématisation des genres dans une histoire illisible ---

illisible qui transcende les limites des genres et qui atteste d'une hybridité générique féconde. C'est pourquoi, nous estimons que Claude Ollivier a frayé des voies de productions littéraires nouvelles dans la mesure où l'œuvre en question se présente réellement comme une œuvre hybride qui témoigne d'un « *éclatement, [d]une dispersion, [d'un] refus de toutes les contraintes, à tous les niveaux, et même celui [des personnages, du temps et de l'espace].* »¹²

Enfin, cette étude témoigne que la littérature n'est pas prête à dévoiler tous ses mystères. Conséquemment, on comprend très bien les propos de Roland Barthes qui déclare qu'en fin de compte il nous reste un long chemin à parcourir pour jouir de tous les plaisirs et les effets des œuvres littéraires qui mettent en avant de nouvelles formes d'écriture qui ouvrent les voies de la création et de l'innovation.

Références bibliographiques

- Barat. (J.C): *Théorie des genres et communication*, Bordeaux-Talence. Maison des Sciences de l'Homme, 1978.
- Dambre (M) & Gosselin-Noat (M), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Genette. (G) & autres : *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- Goody (J): *La logique de l'écriture*, Paris, Armand Colin.
- Jolles. (A): *Formes simples*, Ed. Du SEUIL, 1972.
- Maingueneau. (D): *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Ed. Dunod, 1993.
- Maingueneau. (D): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004.
- Maingueneau. (D): *Genèse du discours*, Liège, Mardaga.
- Ollier. (C): *Une histoire illisible*, Ed. Flammarion.
- Ollier. (C): *Réminiscence (1980-1990)*, Ed.P.O.L.2003.
- Schaeffer (J.M): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- Stalloni. (Y): *Les genres littéraires*, Paris, Ed. Nathan, 2000.
- Todorov. (T): *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- Viétor. (K): « L'histoire des genres littéraires », *Poétique*, 32, 1977.

Reference:

- ¹- Genette (G), *Théorie des genres*, Paris Seuil, 1986, 4^{ème} page de couverture.
- ²- Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Ed. Nathan, 2000, p.11.
- ³- Idem, p.104
- ⁴- Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.05.
- *- Pour plus de détails sur la problématique de l'éclatement des genres, de l'écriture transgénérique et la fragmentation, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage référencé ci-dessus.
- *- Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Editions de minuit, 1997, est l'un des romans polyphoniques qui illustre cette nouvelle forme d'écriture fragmentaire où s'entremêlent et s'entrecroisent différents genres.
- ⁵- Gille Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Gallimard, p.37.
- ⁶- Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, p.73.
- ⁷- André Jolles, *Formes simples*, Paris, éd du Seuil, 1972, p.178
- ⁸- Idem, p.192
- ⁹-Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Ed. Dunod, 1993, pp.46.47
- ¹⁰-Maingueneau Dominique : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p.36.
- ¹¹- Claude Ollier, *Réminiscence* (1980-1990), Ed.P.O.L.2003, p.76.
- ¹²- Barthes Roland, *Œuvres complètes*, III Seuil, 1995, p.62. In l'éclatement des genres au XX^e siècle, p.51.