

PARCOURS LABYRINTHIQUES DE LA DESCRIPTION

Le jeu descriptif dans *Le Jeu d'Enfant* de Claude Ollier

La réflexion critique sur les formes traditionnelles du genre romanesque et l'inadéquation des modèles conventionnels aux temps nouveaux ont donné naissance à un mouvement littéraire qui, au milieu du siècle, a éveillé un intérêt pour la problématique du récit en général. Symptôme d'une urgence de rénovation, le Nouveau Roman surgit comme refus du passé, prônant une rupture avec le roman traditionnel, en ce qui concerne l'intrigue, le personnage, les significations psychologiques, morales et idéologiques, l'attitude omnisciente du narrateur et ses certitudes face au monde et à l'homme. En contrepartie, les nouveaux romanciers proposent une nouvelle conception du roman, roman expérimental qui s'affirme non en tant que résultat d'une investigation, mais en tant que processus d'investigation, dans la veine des théories développées au cours de la seconde phase du formalisme russe et du structuralisme français.

Le récit romanesque traditionnel est éliminé du roman et on ne parle plus d'histoire ou d'intrigue, mais de structure. Selon Alain Robbe-Grillet, à qui est attribuée la paternité de ce mouvement, c'est la structure qui produit le sens et non le contraire. Disciple de Robbe-Grillet, Ollier, lors du Colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman en 1972, tenta d'expliquer ce phénomène, proposant simultanément une nouvelle terminologie. La notion de roman disparaît ainsi au profit de celle d'«écrit fictionnel»; le personnage est remplacé par un «centre perceptif itinérant»; l'intrigue cède la place à un «cheminement du sens». On assiste, selon lui, à un changement de cap. Avec l'essor des sciences humaines, le roman cesse d'interroger le monde, extérieur et intérieur, de l'être humain, pour s'interroger et partir à sa propre conquête, entreprenant une étude minutieuse sur le langage. L'investigation des nouveaux romanciers, au niveau de l'écriture, consiste en une recherche incessante de nouvelles formes romanesques «capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde» (1), à travers l'exploration de l'espace scriptural.

De fait, le Nouveau Roman réfléchit sur lui-même. Cet espace de réflexion est créé essentiellement par la description qui, depuis le début du siècle, occupe un champ textuel de manifestation privilégié dans un récit en pleine mutation. Les investigations du Nouveau Roman révèlent la nécessité de réviser le rôle de la description qui occupe désormais le premier plan, tant dans la création que dans la réflexion théorique, et devient une des questions centrales de la critique littéraire. La description ne poursuit plus aucun objectif, pour s'affirmer en tant qu'acte gratuit déclenchant des

projets eux-mêmes gratuits. Tel est le cas de **Le Jeu d'Enfant**, grand projet dont le caractère gratuit, aberrant, anachronique, est souligné par l'auteur: «Gageure lointaine, irréfléchie. C'était drôle, quand même, en pleine ère d'expansion économique et de profit, c'était drôle de faire une chose pareille, comme ça, pour rien, chaque jour, vingt ans durant!» (2).

Définir la dimension descriptive dans **Le Jeu d'Enfant** de Claude Ollier consistera donc à tenter de comprendre le mode d'organisation d'un régime de l'écriture, le «descriptif», dont la primauté s'affirme, au détriment du «narratif», comme une des caractéristiques du Nouveau Roman qui s'est servi immodérément de la description comme preuve polémique de sa nouveauté. Aborder Claude Ollier, «écrivain de la description» selon Ricardou, au travers de ses pratiques descriptives, consiste à essayer de saisir son travail d'écriture dans un domaine particulièrement effervescent, la description constituant un lieu privilégié d'investissement pour l'auteur. En effet, la rigueur de la description, qui occupe une place centrale dans l'élaboration de son oeuvre, permet d'élucider la complexité sous-jacente au tissu textuel.

Nous tenterons de mettre en évidence, par l'étude de la description, dans quelle mesure l'oeuvre de Claude Ollier est, selon les propos de Michel Foucault, «une investigation de l'espace commun au langage et aux choses», une oeuvre où l'espace et le langage naissent ensemble (3). Auteur, lecteur et personnage s'unissent dans l'investigation interminable des parcours labyrinthiques de l'écriture: «Héros en quête de souvenirs enfouis et écrivain en quête de son oeuvre effectuent ensemble cette interminable traversée d'un univers abstrait, guidés par la lumière intermittente de moments privilégiés, dans un long cheminement vers le but de leur quête; tandis que sur la piste du texte, le lecteur se joint à eux pour combler le vide initial, pas à pas, dans son déchiffrement de l'espace fictionnel» (4).

Avant même d'essayer de mesurer l'importance que la description occupe dans le Nouveau Roman et, particulièrement, dans **Le Jeu d'Enfant**, et en tenant compte de son rôle dans l'exploration de la sémiotique textuelle, il convient d'admettre, comme Robbe-Grillet, que la description n'est pas une invention moderne, ou, comme Raymonde Debray-Genette, qu'il existe une espèce d'histoire de la poétique descriptive. Accentuant le caractère utopique et paradoxal de la description, Raymonde Debray-Genette conclut qu'il est impossible d'en déterminer les frontières: «la description est sans doute l'acte littéraire le plus utopique qui soit, au sens propre comme au figuré. Il ne va donc pas sans utopie d'en traiter. C'est en effet pour le critique comme pour l'écrivain, une sorte de fiction, des plus tentantes puisque des moins saisissables. On discerne sa présence, alors même qu'on n'en peut bien définir les limites et les propriétés. Voilà donc un objet paradoxal dont l'emprise n'offre pas de prise et dont l'empire n'accepte pas de frontières» (5).

Le Nouveau Roman tente d'abolir les frontières que le roman traditionnel avait dressées, non seulement entre narration et description, mais comme l'observe Philippe Hamon, entre «description au premier degré» («la description d'un 'réel' plus ou moins vraisemblable») et «description au second degré» («la description de ce qui est déjà composition et reconstruction du réel (un texte, une image, une affiche, un film, un tableau...»); et, finalement, entre langage et métalangage (6). Depuis le Moyen Age, époque à laquelle la description jouait un rôle secondaire et était même parfois supprimée, l'importance de la description vis-à-vis de la narration n'a cessé d'augmenter jusqu'à nos jours, notamment avec le Nouveau Roman qui, bien qu'il n'ait pas inventé la description, a profondément altéré son statut, en préconisant une invasion du territoire narratif par la description.

Ainsi, des auteurs comme Claude Ollier libèrent la description du joug de la narration qui perd le rôle prépondérant qu'elle tenait dans le roman réaliste, comme l'atteste la séquence fictionnelle de **Le Jeu d'Enfant**. La différence la plus significative entre la narration et la description résiderait, selon Gérard Genette, dans le fait que «la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace» (7). Ollier semble avoir dépassé cette opposition, décrivant des objets en mouvement, imprimant un dynamisme à ses descriptions. Comme il l'explique dans un article intitulé **Projet de lettre à Jean Ricardou**, la description devient le mobile de l'action: «Déplorer d'abord qu'il n'existe qu'un seul mot pour désigner ce qui, dans le roman traditionnel, institue une suspension provisoire de l'action (non de la fiction), et dans le récit contemporain se révèle être le ressort de cette même action» (8). Tout part de la description; la description crée le texte, c'est elle qui détermine le cours du récit, les déviations de la narration, la conduisant par des chemins labyrinthiques, sans issue. Les limites entre narration et description disparaissent, puisqu'il n'est plus possible d'associer le descriptif au statique et le narratif au dynamique - ce sont les descriptions qui, comme nous le verrons, impriment un mouvement au récit.

Dans **Frontières du récit**, se référant à la littérature occidentale, Gérard Genette attribue à la description une fonction décorative et ornementale, essentiellement esthétique, dont les origines remonteraient à la littérature romanesque gréco-latine et particulièrement à l'épopée. Genette souligne, d'autre part, la fonction d'ordre explicatif et symbolique qui surgit avec le roman du XIX^e siècle, selon lequel le milieu explique et révèle le personnage (9). Ce type de fonctionnement disparaît avec le Nouveau Roman. Alors que chez Balzac, la description se construit à partir d'une position stéréotypée du descripteur, détenteur du «savoir», dans le Nouveau Roman, le lecteur

perd l'usufruit du droit d'accès au savoir. Dans l'oeuvre de Claude Ollier, on assiste à une angoissante suppression des signes. Le lecteur est souvent confronté au doute et à l'impossibilité de savoir, à travers une écriture essentiellement modalisée, constamment sceptique, comme on peut le vérifier dans ce passage de **Été Indien**: «La nappe vaporeuse s'étend en tous sens, plane, ininterrompue, et loin en dessous, la mer, invisible (ou le continent déjà: comment savoir?)» (10).

La description dans le roman traditionnel avait pour fonction de situer les personnages dans un décor déterminé et de révéler une vérité psychologique ou sociale. Le récit ne peut, dans ce cas, faire abstraction d'un décor où il puisse s'ancrer, de manière à assurer son fonctionnement spatial. Ce souci de décrire les lieux n'est pas totalement étranger à la prose de C. Ollier, et, dans **L'Échec de Nolan**, il introduit la description de la maison de campagne de Jäger, située au nord des Dolomites: «C'est le moment de décrire les lieux» (11), ou encore la description de la région traversée par O. dans **La Vie sur Epsilon**: «la contrée traversée pouvait se décrire comme suit» (12). Suit en effet, dans les deux cas, une description des lieux, encore que ces descriptions ne traduisent aucunement ni les sentiments des personnages ni leur subjectivité. Elles relèvent au contraire de l'inventaire et sont dépourvues de toute préoccupation de mimétisme. Chez Ollier, l'inscription de l'espace dans des coordonnées historico-géographiques qui *a priori* fonctionneraient comme points de référence est systématiquement annulée, puisque comme l'affirme Philippe Boyer dans la préface de **La Mise en scène**, l'auteur appartient au groupe d'écrivains qui décida de «subvertir les règles des topologies».

Cet espace inimaginable que l'on parcourt et qui se dévoile n'est autre que l'espace de l'écriture, «espace inorienté, vide de signes, à parcourir et à meubler» (13), dans lequel se construit une nouvelle réalité, à propos de laquelle Quilby, un des explorateurs d'Epsilon, formule l'hypothèse suivante: «L'espace n'est plus homogène, ici. (...) L'espace s'est dissocié (...)... Ce n'est plus nous qui jouons dans l'espace, c'est lui qui joue autour de nous» (14). Ainsi s'établit une espèce de dialogue entre un des personnages de **La Vie sur Epsilon** et Isa, nièce de Jäger, qui, dans **L'Échec de Nolan**, avait posé la question suivante: «Qu'est-ce que c'est l'espace?» (15). Etant donné l'incapacité de capter l'espace, il s'agit maintenant de réfléchir sur le mot «espace», de privilégier l'espace du mot, c'est-à-dire, l'espace de l'écriture et l'espace du langage.

Avec le Nouveau Roman, on corrompt l'écriture réaliste, en manipulant ou en annulant des processus traditionnels, pour détruire l'illusion référentielle. Dans un processus de création de ce type, on constate d'importantes contradictions réalistes, ainsi que des mouvements de focalisation variables, modalisations traduisant une incertitude et des pièges référentiels dénoncés

par le texte. Dans **Le Jeu d'Enfant**, on dénonce l'illusion d'un réel objectif multipliant les langages qui inventent le réel. Selon Ricardou, l'illusion référentielle cède la place à une représentation mentale du monde pour laquelle il propose la désignation de «réalisme mental».

En effet, dans les textes de C. Ollier, les frontières s'estompent entre le rêve et la réalité, entre la fiction et l'existence quotidienne, dans une lutte contre l'idée de supériorité du réel objectif qui prédominait, au XIX^e siècle, avec le positivisme. On assume l'in vraisemblable. Dans **Fuzzy sets**, qui, selon son propre auteur, englobe toutes les questions qui s'étaient posées dans les autres livres, ce qui permet de le considérer comme le «Livre» (ou un «livre à venir»?), on éclaire le sens du mot «vérité»: «Je vais vous dire mon système: je ne demande pas aux signes extérieurs de m'apprendre la vérité: les traces sensibles sont fallacieuses. Je leur demande simplement de ne pas aller contre la vérité que m'a désignée le 'bon bout' de ma raison» (16). Les nouveaux romanciers sont conscients que la vérité et l'authenticité, ainsi qu'une véritable connaissance des hommes ou de la réalité, ne sont plus possibles. De fait, les descriptions d'objets ou d'événements dans l'oeuvre de C. Ollier n'ont pas pour fonction de «faire voir» ou de «faire croire», comme il le précise dans un passage de **La Vie sur Epsilon**: «De toute façon, authentiques ou falsifiés, ces signes - pauvre graphique, imprécis, étriqué - n'ont par eux-mêmes aucune valeur probante, aucun pouvoir de conviction» (17). Il n'existe pas de réalité objective, mais plutôt une mise en scène du réel. Cette mise en scène, sous l'influence de ce que Ricardou propose d'appeler «scripturalisme», surgit comme une contestation du réalisme. Nous nous trouvons face à un texte «en acte» dont le principal acteur est le langage.

Dans la préface de **Orion Aveugle**, Claude Simon comprend l'incapacité de la description à copier la réalité, et questionne sa capacité figurative; en contrepartie, il fait valoir l'importance de la forme et sa capacité à créer de nouvelles relations entre les objets décrits. C'est grâce à ce rôle d'intermédiaire que la description domine dans les livres de Claude Ollier. Partant de la distinction entre le monde quotidien et le monde de la littérature, Ricardou souligne l'importance de tels liens descriptifs dans **Le Maintien de l'ordre**: «C'est que les lois qui régissent les univers scripturaux n'ont qu'un lointain rapport avec celles qui régissent le monde quotidien. Les objets décrits, par exemple, se trouvent investis d'une importance toute particulière. Ils deviennent notables parce que notés, et mis en étroit rapport par leur rareté essentielle» (18).

C'est précisément cette substitution progressive des lois du monde quotidien par les lois de l'univers de l'écriture qui se révèle dans **La Vie sur Epsilon**. Dans cette oeuvre, les références terrestres sont constamment mises en cause. Ainsi s'explique l'importance que les descriptions acquièrent

dans le domaine de la fiction scientifique. La création de mondes inédits peut certes ne pas être en rupture totale avec notre expérience quotidienne, néanmoins ces mondes s'organisent selon des lois que la sphère terrestre ignore. Les phénomènes étranges qui surviennent sur Epsilon sont décrits par les personnages qui notent leurs observations: «Au lieu de s'affoler, il ferait mieux, tout en marchant bon train, d'observer calmement le phénomène, ne serait-ce que pour mieux le décrire dans le livre, demain» (19). Décrire est la manière idéale de dévoiler l'inconnu au lecteur. On note cependant que l'introduction de la fiction scientifique au centre de la construction fictionnelle de **Le Jeu d'Enfant** ne constitue pas seulement une «fiction de la science», mais essentiellement une «science de la fiction», comprise comme exploration des formes et des possibilités du texte, le choix de cette trajectoire étant illustré par exemple dans le passage suivant de **La Vie sur Epsilon**: «Plus il va, plus les parcours virtuels se multiplient. C'est un itinéraire quadrillé d'irrecensables voies qu'il suit désormais» (20). Les potentialités créatrices de la fiction se développent et la fonction référentielle semble céder la place à la fonction poétique.

Nous pouvons donc conclure qu'aucune des descriptions de Claude Ollier ne peut être considérée comme référentielle ou mimétique d'une réalité extérieure au texte. Toutes impliquent un processus de création d'une nouvelle réalité à travers le langage. Tout émane de la description, la description crée le roman et cette fonction créatrice naît principalement de la tentative d'éviter le risque de fossilisation et de suivre l'évolution du monde et de l'homme. En effet, en dépit du poids de la tradition romanesque du XIXe siècle, il serait incongru de continuer à désigner un monde nouveau au moyen d'un instrument vieilli, dépassé.

Le XX^e siècle est marqué par une réflexion sur l'écriture, non pas en tant que productrice de nouveaux contenus, mais en tant qu'acte innovateur. L'écriture romanesque est, pour Robbe-Grillet, invention constante du monde et de l'homme à travers la description. L'invention constitue la raison d'être de l'oeuvre de Claude Ollier qui recourt à l'écriture pour inventer un autre monde. Il est par ailleurs impossible de dissocier l'invention de la description: «Tout décrire, quitte à tout inventer», peut-on lire dans un passage de **La Vie sur Epsilon** (21). C'est sur la base de ce principe que sont rédigées les premières pages de **Le Maintien de l'ordre**, ainsi que le constate Ricardou qui met en évidence le pouvoir créateur de l'écriture reposant sur des mécanismes qui engendrent des objets, des événements et des émotions du monde scriptural, notamment les manifestations d'angoisse.

On ne prétend en effet ni représenter une réalité extérieure à l'oeuvre ni exprimer une expérience intime, mais faire connaître les pouvoirs de l'écriture en tant que travail sur le langage. Ce qui importe, dans l'oeuvre de Claude Ollier, c'est le fonctionnement du langage qui détermine notre

conception de la réalité. Ollier a mis en relief l'importance de cette construction graduelle du sens à travers l'écriture, dans le Nouveau Roman, et, de fait, c'est la narration qui dans son oeuvre tisse le sens. Nous pouvons rencontrer tout au long des livres qui constituent **Le Jeu d'Enfant** des exemples de passages s'engendrant à mesure qu'ils sont écrits. Le narrateur, représentant du travail de l'écrivain, suit la piste du sens qui s'élabore: rien n'est préalablement programmé, tout est incertain. Il faut inventer l'objet, «mot à mot», la description n'étant pas confrontée au réel, mais à la page blanche. Citons, à ce propos, le passage suivant de **L'Échec de Nolan**: «Ailes déployées dans le ciel blanc... Planant immobiles... Irréelles. Seulement incluses dans la page blanche, intégrées au texte» (22). Comme on le note dans **Le Jeu d'Enfant**, la description possède un caractère auto-productif, et démontre en même temps le processus de création. Chaque livre part du zéro pour se matérialiser au gré de l'écriture. Le texte est la planète inexplorée, Epsilon, et les astronautes, l'écrivain qui sonde la nature du langage; l'exploration territoriale correspond à l'exploration linguistique. La production de sens se réalise à travers l'investigation, principal moteur de **Le Jeu d'Enfant**.

Alors que la plupart des théories réalistes privilégiaient les fonctions mathématiques et mimétiques au détriment de la fonction sémiotique, avec le Nouveau Roman les priorités s'inversent et la description cesse d'être reproduction pour s'affirmer en tant que déchiffrement. Le système expressif-représentatif n'admet que la «lecture orthodoxe», récusant les autres lectures possibles. Cette tendance devient obsolète dans un système qui favorise la création, à partir du moment où l'on comprend que le livre naît de la propre matérialité des mots. L'invention n'est plus privilège de l'écrivain qui invite le lecteur à exercer ses capacités créatives. Le lecteur ne reçoit plus un monde achevé, fermé sur lui-même, il participe dorénavant à la création de l'oeuvre, du monde, de sa propre vie. Ainsi, Claude Ollier affirme que l'auteur constitue le signifiant, et qu'il revient au lecteur de déchiffrer la fiction pour découvrir les signifiés possibles. C'est précisément sur cet échange que Ollier fonde la distinction entre fiction et fable: «La fiction, c'est le livre considéré comme signifiant global. Le signifié global, c'est le 'sens en creux', la fable que le lecteur met à jour en son déchiffrement de la fiction» (23). Faisant office de tisserand, le lecteur ourdit l'étoffe de l'écriture pour construire un sens, image du reste utilisée dans **L'Échec de Nolan**, où les personnages assument le statut de lecteurs. Jäger, par exemple, le seul ami de Nolan, entreprend une lecture des rapports à la manière d'une «filature»; pendant ce temps, l'«investigateur» aide Isa, nièce de Jäger et étudiante en stylistique «par correspondance», à réaliser un travail - il s'agit de décrire une partie de pêche: «Le cahier est ouvert à la page voulue. Studieuse, l'élève déchiffre les lignes qu'écrit le maître improvisé» (24); il est l'auteur de la fable qu'elle élucidera.

Les nouveaux romanciers inventèrent une écriture nouvelle, différente, une écriture de transformation ou de production. Cette transformation est illustrée dans **La Vie sur Epsilon**, dès la première phrase, par les «métamorphoses» constantes qui s'opèrent sur une planète inexplorée. Réfléchissant sur ce phénomène, Claude Ollier explique que ce sont les métamorphoses au niveau de l'écriture qui introduisent les métamorphoses «physiques» et «mentales» de la première section de ce livre. Il met ainsi en évidence l'importance des manipulations formelles: «je travaille sur les signifiants, les signifiés appartiennent pour moi au versant de la lecture», explique Ollier (25). Il nous paraît donc légitime d'admettre la possibilité d'écrire un livre uniquement à partir de descriptions, en privilégiant le signifiant au détriment du signifié. En effet, dans l'oeuvre de C. Ollier, la fiction ne se construit pas à partir d'un sens préalable. Ce qui importe, c'est le travail de l'écriture, indépendamment de tout *a priori* d'ordre métaphysique ou idéologique. L'écriture engendre des sens imprévus et crée une cohérence interne, indépendante du monde extérieur.

La question de la description auto-représentative et créatrice ou productrice de fiction nous place face au problème de l'«origine». A partir de quoi écrit-on? Normalement, à partir d'une cellule productrice, qui pourra ou non être féconde. Pour Claude Ollier, le point de départ de l'acte d'écriture est une image globale de laquelle dérivent les formes analytiques, figures de type arithmétique ou géométrique qui remplissent graduellement une «vaste zone blanche». Pour Claude Ollier, l'écriture naît du conflit permanent entre l'écriture et la narration. Ollier distingue deux ordres de facteurs qui conditionnent la naissance de l'écriture: d'une part, les «incitations formelles», de l'ordre du «concept», d'autre part, les «pulsions sensorielles», provoquées par des images auditives, visuelles, tactiles et motrices, et par conséquent de l'ordre de l'«affect». Ollier considère qu'il s'agit, dans les deux cas, d'«inscriptions» des «conflits» existants entre les pulsions du sujet et le monde extérieur, entre individu et société. La langue ainsi que les langages qu'elle véhicule sont des «inscriptions conflictuelles», imposées par un ordre social qui entre en conflit avec les déterminations individuelles. Cette lutte se traduit par une contestation des formes grammaticales qui, à leur tour, mettent en cause les formes narratives, en déclenchant une contestation des formes fictionnelles, par conséquent, des fables à travers lesquelles se transmet l'idéologie.

La description naît de ce combat et est le principal lieu de transformation. Chez Ollier, la description acquiert une force motrice qui assure le travail d'auto-fécondation. Nombreux sont les processus qui assurent la fonction génératrice de la description. Jeux de mots, jeux d'analogies avec chiffres, formes géométriques et couleurs, comparaison, métaphore structurelle, mises en abyme, sont quelques uns des «générateurs» qui s'imbriquent en

de rigoureuses constructions et qui peuvent être de nature sémantique ou syntaxique.

Claude Ollier, comparant le fonctionnement de l'écriture à celui de la musique sérielle et à celui des arts plastiques modernes, insiste sur l'importance des thèmes du roman en tant que générateurs. Cette similitude semble devenir encore plus significative lorsqu'il s'agit de la description, comme le note Ollier: «Analogies entre mon système de description et la technique sérielle: séries de notations posées au début, et utilisées par la suite un peu à la manière des douze sons (fragments, renversements, rétrogrades...)» (26). La description semble être le lieu privilégié de la répétition, conférant aux oeuvres une structure labyrinthique. Au sein d'un tel système, les répétitions, utilisées sous la forme de refrain, rapprochent la pratique d'écriture de C. Ollier de la poésie, comme il l'admet lui-même: «Peut-être le meilleur terme pour désigner ce que je fais serait le mot allemand 'Dichtung', qu'on traduit habituellement par 'poésie' et qui vient de 'dichten', qui veut dire 'condenser'» (27). Toutes les répétitions prétendent détruire l'intrigue, au profit de la narration, inaugurant un parcours labyrinthique, parsemé d'indices que seul un lecteur actif, attentif, saura déchiffrer. Les chiffres, qui jouent un rôle important dans l'oeuvre de C. Ollier, suivent un procédé analogue.

Dans les descriptions de **La Mise en scène**, prédomine le chiffre trois. Dans le bureau du capitaine Weiss, décrit dès les premières pages, se trouvent trois fauteuils «à dossier réglable (...) installés côte à côte sur le tapis, face à la cheminée» et trois cadres «accrochés au mur au-dessus de la cheminée» (28). Le chiffre trois est également privilégié dans la description de la montagne d'Angoun qui délimite au sud le bassin d'Imlil, irrigué par trois torrents.

A partir du quatrième livre de **Le Jeu d'Enfant**, la fiction se construit sur la base du chiffre qui détermine son ordre dans la série. Dans **L'Échec de Nolan**, les quatre rapports correspondent à quatre espaces différents, situés chaque fois plus au sud: le premier en Norvège, le second dans les Dolomites, le troisième dans le sud de l'Espagne et le quatrième sur une île tropicale située dans l'Atlantique. Le chiffre quatre est le chiffre de la croix qui, comme le carré, symbolise la matière. La croix représente l'union de l'eau (horizontal) et du feu (vertical). Ces deux éléments constituent une des forces génératrices de la description de l'accident d'avion de Nolan, au début du livre, venant accentuer l'idée de chute: «alors Nolan, ce jour-là, soudain, à mi-parcours entre mer et nuages, comme l'appareil soudain, ce matin-là, à égale distance des rivages (...), volant horizontal entre deux déploiements de vagues (...), dans la nébulosité sous le soleil vertical étirée, flexible, immensurable» (29).

Le cinquième livre de la série fictionnelle **Le Jeu d'Enfant**, **La Vie sur Epsilon**, se divise en cinq parties désignées par les cinq premières

lettres de l'alphabet; de plus, le nom de la planète - Epsilon - correspond à la cinquième lettre de l'alphabet grec.

Le souci d'obéir à une structure numérique devient évident quand Ollier avoue, à propos de la rédaction de **Enigma**: «Le chiffre 6 est décidément bien difficile à manier» (30). Enigma se construit en effet sur la base du chiffre six qui s'exprime essentiellement à travers l'hexagone, figure géométrique privilégiée dans cette oeuvre. Sur Iota, il existe six divisions (biologique, climatique, historique, normative, conjecturale et analytique) qui transmettent régulièrement les résultats de leurs investigations au Conseil de Gestion de Iota, constitué par les chefs de chaque division et présidé par le Délégué du Dièdre. La forme hexagonale caractérise les différents édifices, notamment celui de la division normative: «Il se compose de deux étages de section hexagonale d'environ cent vingt pieds de côté» (31). Cette forme caractérise également le champ d'exploration de la première mission, et probablement celui d'une éventuelle troisième mission. L'hexagone subsiste dans les descriptions d'Ezzala, quoique de manière plus discrète.

Dans le septième livre de **Le Jeu d'Enfant, Our ou vingt ans après**, un des chiffres consacrés est le chiffre sept, objet de quelques considérations liées à l'origine de l'écriture: «En chaque point, de proche en proche, une unité s'ajoute: du trois naît le quatre et le cinq du quatre et du cinq le six. Le sept est-il, suivant ce compte, par préférence à d'autres sources, le nombre déduit du six par l'ajout différé d'une unité d'écriture? Mais où, sur la formule dessinée du nombre, inscrire cette unité d'appoint? En quel lieu situer ce supplément à lire?» (32).

Le chiffre huit en position horizontale, qui figure aux pages 62 et 148 de **Fuzzy sets**, suggère l'infini et, de fait, ce dernier livre de **Le Jeu d'Enfant** prétend accentuer le caractère inachevé de toute oeuvre. Cette préoccupation justifie la prolifération de ce chiffre dans **Fuzzy sets**, où les protagonistes sont à bord d'un vaisseau ultramoderne, «Octopus», mot qui, étymologiquement, signifie «huitième oeuvre». Cette dernière sera la huitième terre à visiter et à explorer. Le chiffre huit, associé à la figure de l'octaèdre, est également une des représentations graphiques dans le texte, comme on peut le voir page 56, où le texte prend la forme d'un huit, et page 149, où le texte circonscrit un espace en blanc qui correspond à ce chiffre.

Cet idéal mathématique de précision confère aux descriptions de Claude Ollier un caractère neutre et renvoie à la notion de «degré zéro de l'écriture», ce qui conduit Cecile Lindsay à comparer la fiction ollérienne à une équation, «un calcul qui se répète chaque fois de la même façon» (33). L'abondance de termes mathématiques, outre qu'elle confère au texte un degré supérieur de précision, prépare une lecture active, exempte d'idéalismes.

Les chiffres peuvent, comme nous venons de le voir, être associés

à des figures géométriques. Tout au long de **Le Jeu d'Enfant**, on assiste à une description géométrique des lieux et des objets ou de la trajectoire de l'ombre et de la lumière. Dans **La Mise en scène**, la tache blanche sur la carte d'état-major est décrite comme «lieu géométrique des points d'absorption des multiples lignes droites, courbes ou brisées qui s'y perdent» (34). Dans **Le Maintien de l'ordre**, prolifèrent des indications de caractère géométrique, notamment celles qui se réfèrent aux dessins géométriques d'une nappe: «les motifs de laine rouge aux dessins anguleux, schématiques (...): jeu de lignes, triangles, cercles» (35). Le paysage décrit au cours d'un vol imaginaire dans **Été indien** est également quadrillé de figures géométriques: «De nouveaux quais, de nouveaux appontements, d'autres embarcations se signalent au regard, à gauche, à droite, tout en bas, au travers de l'armature d'acier et des rambardes à claire-voie qui tronçonnent le paysage en figures géométriques simples» (36). Le degré de variabilité de la géométrie est manifeste tant dans **Our ou vingt ans après** où le visiteur observe les dimensions de la ville projetées sur une feuille, à travers des figures répondant à une géométrie d'abord simple puis complexe, que dans **Fuzzy sets** où l'on évoque l'existence d'une «géométrie variable» pour accentuer le caractère énigmatique de l'écriture, en construisant «le lieu géométrique du secret» (37). Dans ce dernier livre, on assiste à une exploration d'espaces graphiques aux formes géométriques (étoiles, cercles, clefs), sans respecter la continuité sémantique.

L'importance accordée à une vision géométrique de l'espace, loin de «tuer la littérature», inaugure au contraire une nouvelle ère littéraire. La rigueur d'une organisation géométrique se reflète aussitôt dans la structure en spirale du cycle **Le Jeu d'Enfant**. Les huit livres constituent une double spirale qui fait correspondre les quatre premiers livres aux quatre derniers. Dans ce système en spirale, **L'Échec de Nolan** fonctionne comme livre-charnière, comme l'explique Ollier: «**L'Échec de Nolan** est le pivot autour duquel s'articulent les deux développements spirales du système. (...) Aux 3+1 du premier cycle vont correspondre 3+1 livres dérivés» (38). La double spirale s'achève en son propre centre - **Fuzzy sets** - ainsi qu'il l'est annoncé dans **Our ou vingt ans après**: «Tout mobile qui se meut dans un cercle ou dans une ellipse ou dans une courbe quelconque se meut autour d'un centre auquel il tend» (39). En ce sens, la spirale, comme le suggère **Le Dictionnaire des Symboles**, peut être comparée au labyrinthe, «évolution à partir du centre, ou involution, retour au centre» (40). La double spirale représente ainsi le caractère cyclique de l'évolution, symbolise simultanément la naissance et la mort, la création et la destruction.

Ollier propose d'expliquer ainsi le type de distribution essentiellement circulaire des fictions du premier cycle: «les deux premières se déroulent dans un espace référentiel 'induit' qui ne peut être que l'Afrique du Nord,

celui de la troisième ne pouvait être que l'Amérique du Nord et Centrale. Or, les localisations dérivées du quatrième livre reprennent les trois premières, à rebours dans le temps de la fiction, mais dans le même mouvement giratoire, complétant ainsi et refermant le cercle plus que ne le bouclant: aux trois localisations lointainement exotiques, correspondent trois localisations plus proches, en trois lieux-frontières d'Europe: Scandinavie, Tyrol du Sud, Gibraltar» (41). Le cercle est un élément structurant essentiel et l'idée de circularité nous est fournie principalement par les répétitions. Il s'agit de repasser sur des points précédemment explorés, de sorte que chaque récit est 'dérivé' des récits antérieurs et on tourne en rond.

La circularité est associée à l'idée de symétrie. Dans **La Mise en scène**, on vérifie une symétrie au niveau spatial, renforcée par l'idée de «dédoublément»: le point de départ coïncide avec le point d'arrivée. Lassalle part d'Assameur, en choisissant l'itinéraire de droite, et c'est à Assameur qu'il reviendra, en optant pour l'itinéraire de gauche, décrivant ainsi un cercle complet. Ainsi s'explique la présence de nombreuses références textuelles à la circularité et à la rotation, comme par exemple dans la description de l'enfumeur, «objet sphérique en terre rouge», et des gravures rupestres, où l'on peut observer des «cercles doublés d'une auréole dentée ou pointillée évoquant un soleil, une roue, un élément d'engrenage» (42).

Dans **Le Maintien de l'ordre**, réapparaissent les images évoquant la circularité ou le mouvement circulaire. Le faisceau lumineux du phare, par exemple, suggère la formation d'un cercle: «les trois traînées lumineuses (...) décrivent un immense cercle au dessus de l'océan» (43). Dans **Été indien**, la figure du cercle est également associée à la lumière dans des expressions comme «cercle lumineux» ou «cercle de lumière», de même que dans **L'Échec de Nolan** - «La lueur décrit tous les arcs possibles du même cercle» (44) - et dans **Fuzzy sets** - «le flot de lumière transgressant les hublots en cercle» (45).

Aussi bien dans **Le Maintien de l'ordre** que dans **Été indien** ou dans **L'Échec de Nolan**, surgit un avion décrivant un cercle. Cette trajectoire circulaire reflète la trajectoire du livre, du mot, du «logos», puisque, d'après José de Almada Negreiros, «a circunferência e o seu centro representam o nascimento do logos; o círculo, o Todo» (46). Le centre correspondrait à l'origine de la création, abordée avec une acuité remarquable dans **Our ou vingt ans après**, où, systématiquement, le centre se rapporte au vide, à la page blanche. Le centre est, selon Ollier, le lieu de l'origine, l'Europe, dont l'inaccessibilité est figurée par la disposition géographique de **Le Jeu d'Enfant**, étant donné que, dans le second cycle, on assiste à une projection dans un espace interplanétaire, inauguré par **La Vie sur Epsilon**. Le centre, la limite, cède la place au cercle, à l'illimité, à la multiplication indéfinie de sens possibles.

Dans **Enigma**, la symétrie apparaît liée à la répétition, dans la mesure où dans la seconde partie, Ezzala, sont repris des éléments de la première partie, Iota, comme le précise Ollier, en soulignant la récurrence des figures géométriques et arithmétiques. De fait, tant dans la première que dans la seconde partie, la figure du cercle est primordiale dans la description de la disposition physique des différents édifices. Ce sont des hexagones circonscrits par une série de cercles concentriques. Au centre du premier cercle, se trouve l'âme et le cœur de la société - sur Iota, la tour de transcription; à Ezzala, le sanctuaire sacré construit par El Klam (qui signifie «la parole» en arabe), au centre duquel une table supporte le livre sacré intitulé «La Lecture». Le cercle est utilisé, dans ce cas, pour figurer le plan divin. Les cercles autour du sanctuaire dessinent une figure géométrique - étoile à six branches - que seuls les Sages parviennent à voir. Cette figure est représentée par le dessin d'une mosaïque sur la table du sanctuaire: «Sous l'oeil d'El Akbar, l'étoile à six branches se déploie, qu'une mosaïque ancienne reproduit sur la table ronde» (47). Telle est également la forme du territoire à explorer sur Iota: «Autour, les chapes des bornes relaient pareille lueur jusqu'aux six pointes de l'étoile qui délimite le champ praticable de Iota»(48).

L'étoile qui surgit sur l'écran, dans la première partie de **Enigma**, vient substituer le losange, figure concomitante du cercle dans **La Mise en scène**, à travers la description du serpent: «sa robe - losanges verts et noirs - a la contenance du canevas» (49). Le serpent, symbole des métamorphoses, est également un indice de circularité. Dans **Le Maintien de l'ordre** les losanges apparaissent «distordus», ainsi que dans **L'Échec de Nolan**, où le losange accompagne la chute et la disparition de Nolan. Dans **La Vie sur Epsilon**, le losange cède la place à l'étoile. C'est cette figure brillante sur l'écran qui clôt l'oeuvre. Il s'agit d'une figure nouvelle, dont le signifié est inconnu, absent du code des astronautes. L'étoile inconnue, symbole de l'énigme à résoudre, déclenche l'insanité du personnage.

L'étoile à six branches acquiert, comme le losange, un sens érotique. Cette figure résulte de la superposition de deux triangles, l'un la pointe en bas, image de l'eau et du principe féminin, et l'autre la pointe en haut, image du feu et du principe masculin. Cette interpénétration symbolise l'union des contraires, la jonction des mondes divin et terrestre, l'origine de l'existence, l'union sexuelle. L'étoile à six branches dans **Our ou vingt ans après** établit un élément de liaison entre l'acte sexuel et l'écriture, deux réalités qui se confondent dans cette incessante recherche de l'origine: «les branches de l'étoile, la chaîne brisée sur le drap, les six pointes aigües brillent devant ses yeux, le cercle au centre de l'étoile, le cercle grandit, s'étend aux pointes de l'étoile, le bleu des lettres, le noir brûle ses yeux, la flamme sur le drap blanc» (50). L'association entre le cercle et l'étoile souligne le caractère

inachevé de l'écriture. Le cercle «tronqué à la base» s'identifie à la création, au processus de la production littéraire et à son caractère infini.

Le triangle coexiste et contraste avec le cercle, qui tend vers l'infini, comme le souligne Robin Knee: «According to definition, the triangle represents the minimal number of points required to incorporate a plane; whereas the circle comprises the maximal number, glimpsing infinity» (51). Dans **La Mise en scène**, on insiste sur la forme triangulaire de la place où se situe la maison de Ba Iken, qui, du reste est la forme de la plupart des places représentées sur le plan de la vieille ville dans **Le Maintien de l'ordre** et de la place du village où habite Jäger. Le triangle correspond à la forme des surfaces latérales de la pyramide, symbole ascensionnel non seulement par sa forme extérieure mais surtout par ses escaliers et ses couloirs intérieurs généralement très inclinés. Dans **Our ou vingt ans après**, la pyramide est représentée par la Tour de Babel. Claude Ollier explique le fonctionnement de la pyramide dans cette oeuvre, en insistant sur l'im-pénétrabilité des secrets de l'intrigue: «Mais la pyramide d'Our a thésaurisé tous les fils d'intrigue et aimanté sur sa pointe érodée la totalité du dispositif. Il se passa qu'au moment de l'atteindre, l'Elu fut happé par une de ces descriptions d'orage dont Jules Verne a le secret» (52).

Le carré assume également un rôle important dans **Le Jeu d'Enfant**, représentant essentiellement, au contraire du cercle, les plans inférieurs. Dans **La Mise en scène**, cette figure est introduite dans la description du sol de la chambre où Lassalle est logé, toujours associée à l'image de l'échiquier, ainsi que du sol de l'infirmerie où se trouve Jamila. On introduit de cette manière la composante ludique de la fiction. On retrouve le même genre de pavement dans **Le Maintien de l'ordre**, dans la description du palier du septième étage de l'immeuble où habite le narrateur, ainsi que dans **L'Échec de Nolan**, lorsque Jäger rappelle quelques détails du bâtiment où Nolan avait établi son bureau. Dans **Enigma**, la salle unique du sanctuaire d'Ezzala est carrée, tout comme la salle souterraine décrite dans **Our ou vingt ans après**: «La salle souterraine ou hypogée ou crypte est carrée, taillée dans la terre rouge, et vierge d'ornements» (53).

L'imbrication de toutes ces figures géométriques dans **Le Jeu d'Enfant** nous conduit à l'image du labyrinthe, dans lequel se déroule le fil d'Ariane, telle Madame Jorgensen dans son jardin, «prisonnière de son labyrinthe végétal». L'investigation entreprise dans **Le Jeu d'Enfant** survient dans la structure labyrinthe de l'écriture. La sortie du labyrinthe demeure un mystère pour celui qui le parcourt, de la même façon que la destination de Lassalle est, à un moment donné, «mystérieuse». Certains aspects du paysage d'Epsilon sont également labyrinthe: «Derrière, le plateau aux portiques, arches et piédestaux composaient une barrière labyrinthe, hérissée, de toute évidence infranchissable» (54).

Il ne faut pas oublier la structure labyrinthique d'Ezzala, basée sur la figure de l'étoile et décrite, dans la seconde partie de *Enigma*, comme une ville mystique, labyrinthique, constituée par des cercles concentriques qui irradient à partir d'un sanctuaire. La description d'Ezzala rappelle le labyrinthe de Salomon, image du travail de l'écriture, comme l'explique **Le Dictionnaire des Symboles**: «Dans la tradition kabbalistique, reprise par les alchimistes, le labyrinthe remplirait une fonction magique, qui serait un des secrets attribués à Salomon. C'est pourquoi le labyrinthe des cathédrales, série de cercles concentriques, interrompus sur certains points de façon à former un trajet bizarre et inextricable, serait appelé labyrinthe de Salomon. Aux yeux des alchimistes, il serait une image 'du travail entier de l'Oeuvre, avec ses difficultés majeures: celle de la voie qu'il convient de suivre, pour atteindre le centre, où se livre le combat des deux natures; celle du chemin que l'artiste doit tenir pour en sortir'» (55).

Dans **Our ou vingt ans après**, le parcours de l'envoyé d'Ezzala dans les souterrains de Our représente le «voyage» initiatique vers le «centre» que le labyrinthe protège. Après que les monstres ont été vaincus, l'envoyé a accès au centre, à la révélation mystérieuse: «Il poussa la porte, avança sa tête... Quel spectacle! Un homme était là au centre de la pièce, assis à un petit bureau, et il écrivait! » (56).

La couleur est un autre élément générateur dans les oeuvres de C. Ollier et le jeu de couleurs auquel on assiste dans **Le Jeu d'Enfant** comporte de grandes implications, en particulier sur le plan de la description. Le blanc, synthèse de toutes les couleurs, occupe une position privilégiée dans **Le Jeu d'Enfant**. Cette couleur symbolise pureté et virginité, et renvoie en termes littéraires à l'image de l'énigme fondamentale de l'écriture, dans la mesure où elle représente la pulsion originelle: «du côté de la naissance, le texte s'engendre dans le blanc, celui du mystère, de l'énigme, de la pulsion, de la zone non-explorée, de la page vierge» (57). Dans **La Mise en scène**, la zone inexplorée de la région d'Imilil correspond par conséquent à la zone blanche de la carte.

Notons encore que le blanc est aussi couleur de résurrection et, par voie de conséquence, de mort. Dans **Le Jeu d'Enfant**, le blanc semble annoncer la mort des personnages. Ainsi, dans **La Mise en scène**, l'extérieur de l'infirmerie où se trouve Jamila moribonde est «d'une blancheur éclatante» (58). Le blanc qui caractérise le paysage initial de **L'Échec de Nolan** est également symptomatique de la mort de Nolan, de même que les paysages de neige associés «au froid inhumain, à l'absence de vie, à la mort, en un mot» (59), annoncent la mort accidentelle de Perros, le suicide de Quilby et l'assassinat de Rossen. Ce n'est donc pas par hasard que la plupart des personnages sont vêtus de blanc, comme, par exemple, Cynthia dans **Été indien**. Jimenez, dans **L'Échec de Nolan**, également vêtu de blanc,

de même que Ba Iken, et la référence explicite à la description de **La Mise en scène** dans les pages de **L'Échec de Nolan** ne laisse aucun doute quant à la relation de superposition de ces deux personnages - «cette description correspond exactement à celle qui fut donnée de lui quelque vingt ans auparavant, à une épithète près» (60). Dans **Enigma**, le blanc symbolise la purification, c'est la couleur de celui qui va changer de condition, de l'initié. Ainsi, le port de la chemise blanche est une des étapes de l'intégration de O. au sein de la société d'Ezzala. Dans **Our ou vingt ans après**, le messenger d'Ezzala apparaît avec sa «djellaba» blanche, vêtement très fréquent dans **Le Jeu d'Enfant**.

Le jeu des couleurs - le blanc et le noir - reflète le dualisme Ciel/ Terre présent dans **La Mise en scène**, où le blanc est la couleur privilégiée pour décrire le ciel, tandis que la terre est associée au noir. Il reflète également le jeu de l'écriture, de l'encre qui se dépose sur la page blanche, «noir sur blanc». Le blanc est donc associé à la page et le noir, ainsi que le bleu, aux lettres, comme en témoigne **Our ou vingt ans après**: «lettres posées par la voix grêle dans la trace, noires et bleues» (61).

En vertu des lois de la physique, le rouge du sang et le vert des végétaux sont deux couleurs complémentaires, puisqu'elles se neutralisent, et que de leur réunion résulte la lumière blanche du soleil. Le vert est le contraire du rouge, de même que l'eau est le contraire du feu. Le vert, lié à la Nature, représente la virginité et, associé à l'eau, la femme. Dans **La Mise en scène**, le vert est en effet le ton adopté pour décrire les yeux des personnages féminins. Les yeux verts de Jamila, jumelle de Yamina, constituent un des indices qui nous permet de rapprocher ces deux personnages des nièces de Jimenez - Iñes et Ida, deux des personnages féminins de **L'Échec de Nolan**: «Les yeux verts, attentifs, inhabituellement distants l'un de l'autre, semblent logés en lisière des tempes, par-delà la saillie des pommettes» (62). On retrouve ici la description initiale de Jamila fréquemment répétée dans **La Mise en scène** afin d'accentuer la ressemblance entre Jamila et Yamina, à tel point que le lecteur attentif ne peut manquer de reconnaître ces deux personnages.

Néanmoins, le vert peut également recouvrir un sens péjoratif: «s'il évoque l'eau de la mer et la surface verte de la biosphère, évoque également les couleurs de reptiles répugnants, des vers, de beaucoup de poisons et celles de la putréfaction» (63). L'association du vert et du noir, que l'on remarque par exemple dans la description du serpent dans **La Mise en scène**, évoque le mythe de l'Éternel Retour, encore représenté par l'image de l'Ouroboros, le serpent se mordant la queue, et par le symbole du Zéro ou de l'Oméga que l'on peut identifier dans le nom du personnage O.

Le rouge est une couleur paradoxale, dans la mesure où le pouvoir créateur du feu est également un pouvoir destructeur, souligné par les

relations de cause à effet existant entre le rouge et le noir: «Le rouge du feu s'accompagne fréquemment du noir de la fumée» (64). Le rouge est associé, dans **La Mise en scène**, aux concepts d'agression et de violence, à un objet (l'enfumeur) et à un personnage (Idder): «Rouge, l'appareil s'inscrit dans la perspective de la violence, dans le domaine d'Idder» (65).

Tout au long de **Le Jeu d'Enfant**, le fil d'Ariane des couleurs nous conduit une fois de plus, à l'image du labyrinthe. Nous pouvons donc conclure que la couleur conquiert l'espace du langage, phénomène décrit dans **La Vie sur Epsilon**: «la couleur insoutenable a conquis la totalité de l'espace» (66); la couleur envahit le texte, comme l'indique la référence constante au flux et à l'afflux de couleur dans **Enigma**, conférant au langage son pouvoir de transformation.

Chez Claude Ollier, le pouvoir de transformation du langage naît encore de la comparaison et de la métaphore. Dans le Nouveau Roman, on recourt à la métaphore, la métonymie et la comparaison en tant que formes de destruction de l'expérience réaliste, dans la mesure où elles impliquent un éloignement par rapport au référent. Tous ces procédés garantissent l'expansion du texte, en rompant les entraves et en dépassant les limites que le roman traditionnel imposait à la description.

La comparaison est une des figures utilisées dans **Le Jeu d'Enfant** pour expurger les personnages du psychologisme traditionnel, notamment quand ils sont assimilés à des mannequins ou des épouvantails, comme c'est le cas d'Idder, dans **La Mise en scène** et de Perez et Marietti, dans **Le Maintien de l'ordre**. La même idée d'immobilité est reprise dans *Été indien*, où quatre figurants sont comparés à des mannequins de cire. Le pêcheur décrit dans **L'Échec de Nolan** apparaît également comme une silhouette de carton.

Les comparaisons reflètent essentiellement les questions de l'écriture, comme c'est le cas du paysage qui se réduit à un parchemin dans **Le Maintien de l'ordre**: «Tel un parchemin dont les bords, soudain lâchés, s'enroulèrent et se replieraient très vite à la rencontre l'un de l'autre, jusqu'à ne plus laisser au centre qu'une fente exigüe, où quelques lignes demeureraient perceptibles, quelques courbes ou hachures fragmentées, le paysage ondule, vacille et sombre peu à peu, noyé dans les plis des rideaux» (67). La référence au parchemin renvoie, d'une part, à l'origine de l'écriture, d'autre part, à la question de l'oeuvre ouverte, prête à recevoir une nouvelle écriture, tel le palimpseste. A travers la comparaison, on met également en équation la question de l'écriture en tant que texture, comme dans *Été indien*, avec la mise en cause de la lecture univoque assujettie à un sens préalable, à propos de la description de la ville: «La grille ajourée qui prêtait à la ville une lisibilité factice s'est démantelée: désormais, sur les emplacements découverts, des signes inconnus s'inscrivent, dans la révélation des branches

et des troncs dénudés, comme des jambages tracés à l'encre noire sur une soie cramoisie» (68). La couleur noire de l'encre rappelle l'araignée des premières pages de **La Mise en scène** et les méandres de l'écriture correspondent aux toiles décrites dans **Our ou vingt ans après**, comparées à des lambeaux de tissu: «dans les coins pendaient d'énormes toiles d'araignée sur lesquelles la poussière, s'était amassée en sorte qu'elles ressemblaient à de vieux lambeaux d'étoffe déchirés, déchirés par le poids de toute cette crasse» (69).

La comparaison introduit parfois la composante ludique de la fiction. Dans **La Mise en scène**, la relation avec le jeu est suggérée tantôt par les personnages - «la route court parallèle au torrent, et juste au milieu de la chaussée se détache, minuscule, mais précis comme un jouet de plomb, un cavalier en djellaba bleue chevauchant vers le sud» (70) - tantôt par les lieux - «les casbahs d'Asguine, au fond de la vallée, fichées en terre comme les pièces d'un jeu de construction» (71). Dans **Le Maintien de l'ordre**, le plan de la vieille ville présente également un degré de complexité élevé qui le rapproche d'un puzzle dont la reconstitution finale est volontairement interrompue, témoignant du caractère inachevé du jeu de l'écriture. Dans **L'Échec de Nolan**, on compare une maison de campagne à un jouet de bois, comme dans un décor miniature: «Tout en bas, très loin en contrebas, s'élève une sorte de chalet, ou pavillon d'été, posé sur une colline comme un jouet de bois» (72). Dans **La Mise en scène**, le scorpion est comparé à un jouet de celluloïd, qui évoque l'«ardoise magique», métaphore d'un jouet d'enfant que Freud propose pour démontrer le processus psychique (73): «C'était probablement un scorpion noir (...). Privé de son arme courbe, amputé de toutes parts, réduit à quelques éléments linéaires de matière coriace, à quelques surfaces planes transparentes, il fait penser à un vieux jouet de celluloïd hors d'usage» (74). Par ailleurs, le scorpion introduit une charge maléfique dans la fiction, il est indice d'anéantissement, de destruction, de mort, comme le revolver qui, dans **Le Maintien de l'ordre**, est également comparé à un jouet d'enfant, «un de ces jouets en matière plastique où sont reproduits tous les détails du modèle à l'usage des adultes»(75).

Des procédés de transformation du langage, comme la comparaison et la métaphore, sont mis au service de la description, car comme le note Michael Riffaterre, «le transfert métaphorique offre un fil conducteur comode pour la description, puisque le véhicule de la métaphore est une phrase préfabriquée avec des cases prêtes à recevoir les mots voulus» (76). Avec le Nouveau Roman, on assiste à une renaissance de la métaphore assortie d'une vive polémique quant à son rôle. Il y eut, aux yeux de Ricardou, substitution de la «métaphore expressive» par la «métaphore structurelle» (77). Dans l'oeuvre de Claude Ollier, la métaphore structurelle entraîne une érosion de la référencialité en faveur de la composante autotélique de

l'écriture, c'est-à-dire en faveur de l'auto-régulation et de l'auto-fécondation. Il n'y a pas incompatibilité entre la métaphore et la description, le texte s'est engendré, on retrouve le passage d'un ici à un ailleurs dans les éléments communs et un sens est tissé peu à peu par le texte. L'écriture métaphorique crée un univers instable et mutable, distant du principe de stabilité qui régit le roman traditionnel. La description n'est plus au service d'une histoire, elle est avant tout une forme d'exploration des potentialités du langage dans un texte en transformation permanente. La métaphore structurelle établit des liens entre les cellules descriptives et produit le sens.

Le thème de l'eau fonctionne, dans l'oeuvre de Claude Ollier, en tant que métaphore structurelle et constitue un des éléments structurants de la description. La nécessité de l'eau afflue au sein d'une écriture que C. Ollier désire «aquatique»: «J'aimerais écrire quelque chose de gras, d'aquatique, décrire une prairie normande ou une promenade dans des marais» (78). La volonté de concrétiser ce désir semble s'amplifier à mesure que nous avançons dans l'oeuvre de Claude Ollier. Ainsi, dans **La Mise en scène**, tout commence par un filet d'eau qui coule paisiblement d'un plan à l'autre, plongeant dans les flaques qui subsistent à l'ombre entre les gros rochers» (79). Dans **Été indien** l'eau occupe une place déterminante, charriant des connotations de mort et de destruction, de dégradation et de ruine, comme dans le passage suivant: «De l'eau montant imperceptiblement, régulièrement, s'infiltrant entre les pilotis, les madriers, les poutrelles de fer» (80).

La phrase finale de **Été indien**, «à vau-l'eau», semble révéler le caractère paradoxal d'une écriture qui se fait et se défait «à la dérive», une écriture de négation, ainsi comprise par Ollier: «Le stade capital dans la progression de la fiction est celui de la négation du schéma ou de l'idée de départ. C'est par sa destruction, totale ou partielle, que l'invention fictionnelle trouve sa voie, au delà de l'idée initiale, dont elle prend à ce moment seul la 'relève' cherchée (et provoquée)» (81). Ainsi, le mouvement du texte, en un premier temps construction, puis destruction, fonctionne en accord avec les éléments descriptifs liés à l'eau. La description imprègne donc le texte d'une énergie et d'un dynamisme qui mettent en évidence le pouvoir du langage.

Dans **Enigma**, les rêves du personnage O., durant son séjour sur Terre, à Ezzala, se déroulent généralement dans un milieu aquatique - tout d'abord un lac, puis la mer. L'eau est un moyen de purification du protagoniste. Dans la seconde partie de cette oeuvre, l'eau, élément essentiel dans les scènes érotiques, associée à l'amphore, acquiert une valeur sensuelle: «Sous les secousses, l'eau s'échappe du col de l'amphore et mouille la nuque, le bras nu, le bas de la robe relevée, le pied nu prenant appui sur les marches inégales» (82).

L'eau peut également symboliser l'infini, le caractère inachevé du texte,

comme dans **Our ou vingt ans après** où un personnage féminin, Tiamât, vole une partie du texte que le lecteur est en train de lire. Les rencontres de ce personnage avec «ses dragons», manifestations du Verbe, ont lieu dans un milieu aquatique, décrit avec effusion, pages 72 et 73. Enfin, dans **Fuzzy sets**, l'eau menace d'inonder totalement l'espace de l'écriture et d'effacer par son pouvoir destructeur tous les vestiges de production littéraire.

La métaphore de la narration joue un rôle spécifique dans **Le Jeu d'Enfant**, puisque c'est par elle que l'écriture révèle les origines de sa propre production pour s'affirmer en tant qu'écriture transformatrice. L'idée selon laquelle le texte renvoie sa propre image se traduit, dans *La Mise en scène*, par l'image réfléchie dans le miroir, la description du reflet engendrant à son tour une métaphore de l'écriture. Les mots sont considérés comme «noeuds» de signification, ce qui suggère la complexité de l'écriture. Au début de la dernière partie de **La Mise en scène**, la description des fourmis, image de l'écriture en mouvement, dévorant le scorpion, image de l'écrivain, pur jouet de l'écriture, annonce la disparition élocutoire de l'auteur face au langage.

Dans **Le Maintien de l'ordre**, la description du plan de la vieille ville évoque le labyrinthe textuel que constitue le livre. Ainsi, divisions, ramifications, bifurcations, contredisent la notion classique de linéarité, trahissent l'architecture du récit et suggèrent d'autres lectures possibles. Les métaphores sur la difficulté de l'écriture et de la lecture apparaissent également dans **Été indien** où, par exemple, la ville est identifiée métaphoriquement au livre, corroborant l'idée de l'obsolescence d'une lecture traditionnelle, caractéristique du roman balzacien.

La phrase initiale de **La Vie sur Epsilon** se répète quelques pages plus tard, assortie d'altérations significatives. La substitution de «métamorphoses» par «métaphores», de «terre» par «langage» et de «lumière et ombre» par «images et mots», souligne le pouvoir de transformation des métaphores et établit un parallélisme entre la planète et le texte. Le voyage interplanétaire équivaut à l'exploration de nouveaux espaces romanesques. La planète est une métaphore du texte, de la même façon que le vaisseau à bord duquel voyagent les explorateurs d'Epsilon est une véritable métaphore du livre, cette identification devenant explicite dans **Our ou vingt ans après**: «Livre ou nef» (83). Les recherches de l'envoyé d'Ezzala à Our constituent également une projection métaphorique des investigations de l'écrivain dans le domaine du langage.

Claude Ollier considère le texte comme terrain d'expériences et la métaphore, dans son oeuvre, est essentiellement productrice de sens. La métaphore productive pose le véritable drame du roman qui n'est plus celui de la représentation, mais celui du caractère infini de la description qui peut se continuer ou être complétée à peu près indéfiniment. L'oeuvre littéraire

est maintenant considérée comme une possibilité continue d'ouvertures, une réserve indéfinie de signifiés, toujours empreinte d'une ambiguïté infinie.

Dans la théorie du Nouveau Roman, la métaphore structurelle et la *mise en abyme* sont intimement liées, en tant que facteurs primordiaux du formalisme et de l'écriture. De même que la métaphore structurelle, la *mise en abyme* est une marque de l'auto-réflexivité du roman. La référence constante aux miroirs dans **Le Jeu d'Enfant** annonce, très tôt, cette tendance à la «réflexion». Reflet de l'écriture, le miroir décrit dans **La Mise en scène** traduit la sinuosité qui la caractérise: «des lignes s'entrecroisent dans le plus grand désordre, jalonnées, à intervalles irréguliers, de faisceaux, de noeuds, de pointes... (...) les pointes, les noeuds, les entrelacs, renvoient aux spirales, aux torsades, aux volutes des 'arabesques'» (84).

Les *mises en abyme* sont très fréquentes dans le Nouveau Roman, et se présentent comme des marques de narcissisme. Citons à titre d'exemple les cinq gravures rupestres décrites dans **La Mise en scène**. Ces gravures ont en effet une valeur auto-référentielle, sont la clef et le modèle à la fois du mystère qui entoure la mort de Jamila et de Lessing et du texte dans sa globalité. Dans ce cas, la *mise en abyme* remplit, selon la terminologie de Ricardou, une fonction de «contestation», d'anticipation du récit dans son ensemble. Telle est la fonction de la gravure, accrochée au mur de la chambre, que Lassalle avait confondue avec une carte. La description de cette gravure au début du livre anticipe la découverte du pont naturel d'Imi n'Oucchène, car de nombreux éléments qui constituent le paysage d'Imi n'Oucchène apparaissent également sur cette gravure.

La description de la photographie du «temple du Sourcier», dans **Été indien**, est parsemée d'indices de ruine, de désagrégation, de destruction, qui annoncent la mort de Morel. La description des photographies, que Cynthia et Morel échangent à la fin comme souvenir, permet la fusion de Lassalle, du narrateur de **Le Maintien de l'ordre**, de Morel et de Nolan, en un personnage unique. Une des photographies que Morel offre à Cynthia représente le voyage de Lassalle jusqu'à Imlil et l'autre est une image de la vieille ville où apparaît le narrateur de **Le Maintien de l'ordre**. Nous retrouverons la photographie que Cynthia prend de Morel sans que celui-ci ne s'en aperçoive dans **L'Échec de Nolan**, avec la statue au second plan et, au premier plan, un individu dans une position bizarre et légèrement effrayé; en fait, la photographie de Morel est une photographie de Nolan - il s'agit du même personnage.

La description initiale de Nolan est accompagnée d'une série d'annotations progressives - «Ici il conviendrait d'introduire une description élémentaire de Nolan», «la moindre des choses (...) est de compléter la description», «c'est le moment d'ajouter quelques touches au portrait» (85) - qui mettent en évidence le processus de création de l'oeuvre. La présence de nom-

breuses considérations sur l'écriture confère à l'oeuvre un caractère auto-critique indubitable. La *mise en abyme* accentue cette tendance à dévoiler les processus de l'écriture. Dans **Le Jeu d'Enfant**, des annotations analogues sont particulièrement évidentes dans la description. Dans **La Mise en scène**, on fait référence à la longueur et au souci d'exactitude de la description, à propos de Lassalle qui opte pour un carnet au lieu d'un journal: «La dernière page contiendrait sûrement une description d'Asguine et de ses environs immédiats, vus de la tente ou de l'Addar (...) mais voilà qui fait déjà plus d'une page, surtout si la description, par souci d'exactitude, s'étend aux nuances de comportement de chacun des personnages» (86). Dans **Le Maintien de l'ordre**, le rapport sur le groupe clandestin qui torturait les arabes dans une villa isolée «ne comporte qu'une description très sobre des lieux, des personnages» (87).

Dans **La Vie sur Epsilon**, le journal de bord où les personnages s'attachent à noter et décrire leurs découvertes constitue une marque d'auto-référencialité, une *mise en abyme* de l'information - il s'agit du roman d'un roman, on raconte l'histoire de l'écriture d'un roman. Il suffit de rappeler la description détaillée de O. relatant ses expériences, image de l'écrivain écrivant le livre: «Pouce, index, majeur ensèrent et guident le porte-plume; annulaire et auriculaire, sans emploi, soumis à la translation d'ensemble, traînent simplement sur la surface blanche, lisse, l'auriculaire s'agitant parfois d'avant en arrière tel un appendice rebelle, imprévisiblement. Par intervalles, la main entière s'arrête de bouger, reste en suspens, puis reprend sa course, et la plume trace les mots complétant la ligne» (88). Il en va de même en ce qui concerne les notes de O., dans **Enigma**, qui constituent un texte dans le texte et qui préfigurent les événements: «Il apparaît tout à fait soutenable, à cette seconde lecture, que plusieurs scènes décrites dans le cahier de bord préfigureraient ce qu'ont dû être, au retour dans la nef, les trois phases du dénouement, comme il saute aux yeux, à présent, que l'"accident" de Juanos, le 'suicide' de Kline, répètent en leurs détails, à peu de chose près, lesdites descriptions...» (89).

L'analyse de quelques-uns des générateurs de **Le Jeu d'Enfant** nous permet de conclure que la description est, sans aucun doute, un lieu de transformation. Les répétitions et les variations suggèrent que la véritable aventure de l'écriture est celle d'un texte en transformation, en mouvement. Cette écriture déambulatoire, de par son ambiguïté, rend chaque fois plus ténue la frontière entre le connu et l'inconnu. Le texte parcourt plusieurs fois le même itinéraire, semblant obéir à une «pulsion répétitive» interminable.

Le lecteur participe à cette aventure de l'écriture, en cherchant des analogies, en dévoilant les mécanismes textuels et les directives formelles qui engendrent le texte, s'égarant parfois dans le labyrinthe de l'écriture. Ce sont essentiellement les figures de la répétition qui introduisent le lecteur

dans ce labyrinthe, où il se retrouve «sans cesse aux mêmes endroits, se croisant de nouveau là où on s'y serait attendu le moins» (90). La mémoire du lecteur sera donc constamment sollicitée, ce qui constitue précisément, selon Claude Ollier, le principal problème de la description: «En opposition à l'image, le mot remplit une fonction d'imprégnation de la durée, qui déjà affecte la mémoire - celle du lecteur. Ce que le lecteur mémorise à ce moment-là sera fréquemment sollicité par la suite. C'est un des points capitaux dans le problème de la description: il faut que les mots utilisés soient, bien sûr, qualitativement adéquats, mais aussi, et surtout peut-être, quantitativement. C'est affaire de densité, de 'temps de passage' ou amplitude de trace, affaire de 'tempo'. Il s'agit bien d'induire un tempo de lecture, non pas seulement un rythme. Curieux de voir que la critique est totalement insensible à ce genre de questions, pourtant essentielles» (91). Claude Ollier admet, par exemple, que certains objets peuvent devenir significatifs à partir du moment où ils figurent à plusieurs reprises dans le texte. Tel est le cas de la sirène de brume, décrite dans **Le Maintien de l'ordre**: «si purement 'phénoménale' que je l'aie voulue décrire, combien signifiante elle allait commencer à être, si seulement je l'avais réintroduite une seconde fois! (Le reproche couramment entendu est: quelle part d'arbitraire dans ces descriptions a-signifiantes!)» (92).

Dans **Le Jeu d'Enfant**, l'objet le plus important du point de vue métaphorique est l'enfumoir, notamment dans **La Mise en scène**. Dans cette oeuvre, l'ambiguïté de cet objet est d'emblée traduite par la pluralité des désignations: «une sorte de pioche ou de maillet», «un gourdin ou (...) une massue», «une houe»; de plus, elle est renforcée par sa symbologie puisque cet objet acquiert un caractère menaçant dans la description des peintures rupestres pour surgir associé à la mort de Lessing. Le mystère qui entoure cet objet, initialement décrit comme «un ustensile en terre rouge qui, de l'autre bout de la pièce, peut être pris pour une massue ou un brûle-parfum» (93), évoque l'atmosphère du roman policier. Les détails concernant la description de cet objet sont distribués graduellement, afin d'entretenir le climat énigmatique: «L'objet sphérique en terre rouge est posé à plat sur la tablette, entre la cruche et les bougeoirs. Il est muni d'un manche court à rainures pointillées. Ce n'est certainement pas une arme: la sphère, percée de multiples trous ronds, paraît creuse...» (94). Lassalle retrouve cet objet au marché d'Assameur. La description de l'objet se trouvant dans le bureau du capitaine coïncide avec celle de l'objet que Idder avait l'habitude de transporter: «L'objet est en terre cuite rougeâtre, mais ce n'est évidemment pas une massue: la boule, hors de proportion avec le manche, est percée d'une multitude de petits trous ronds» (95). Dans le salon de la maison de Jäger, dans **L'Échec de Nolan**, nous retrouvons «un curieux ustensile de terre rouge en forme de massue», identique à celui que Quilby, dans **La Vie sur Epsilon**, a rapporté de Alpha et dont l'utilité est inconnue. L'image

de l'enfumeur est reprise dans **Le Maintien de l'ordre**, avec le brûle-parfum, objet dont la description se répète lorsque la lumière envahit la chambre du narrateur, et qui renforce l'importance des sensations olfactives dans la description de Tiamât dans **Our ou vingt ans après**. A la fin de **La Mise en scène**, la description minutieuse de l'enfumeur que Lassalle achète lorsqu'il revient à Assameur, s'étendant sur trois pages, atteste l'importance de cet objet dont la présence s'impose ici et maintenant: «L'objet est là maintenant». Lassalle observe, mesure, décrit cet objet, ne manifestant aucune intention de l'utiliser. Les objets ne sont plus de simples instruments.

Dans le roman traditionnel, les objets priment par leur instrumentalité, par leur caractère utilitaire; ils permettent en effet aux personnages d'atteindre leurs fins, fonctionnent comme des insignes et constituent l'emblème d'une classe sociale. L'homme exprime sa pensée au travers des objets qui l'entourent. Les objets, asservis au personnage, sont donc de simples instruments, n'ayant aucune valeur en soi. Le Nouveau Roman aura réinventé la description, en créant un univers dans lequel les objets envahissent le territoire narratif, occupent le premier plan et acquièrent une totale autonomie par rapport à l'homme. L'individu est négligé au profit des objets, ce qui se reflète dans la description exacte, rigoureuse, presque neutre, des objets. La description, grâce à ses possibilités productrices, est le principal agent de décomposition, détérioration, désintégration et d'annihilation du personnage. Le Nouveau Roman remet en cause l'équation entre milieu et personnage sur laquelle est fondée la description dans le roman traditionnel. Avec la dépersonnalisation du sujet de la fiction et l'évolution du statut de la description, cette dernière cesse de se subordonner à des instances textuelles supérieures, comme le personnage, et devient le générateur du texte. On assiste à une inversion dans la hiérarchie des éléments qui constituent le récit: le personnage est dorénavant un auxiliaire de la description, l'espace acquiert une autonomie par rapport au personnage et détermine l'action.

Le Nouveau Roman refuse l'attribution de toute caractéristique romantique, psychologique ou morale aux objets, tentant de bannir de la langue toute vision anthropocentrique du monde. Les objets sont dépourvus de tout sens, dénués de toute signification, le romancier n'en décrit que la forme ou le volume en utilisant des termes mathématiques et géométriques. Les nouveaux romanciers privilégient le travail du langage au détriment du signifié, ils déclarent en quelque sorte la primauté de la forme. Pour Claude Ollier, le véritable contenu de l'oeuvre d'art réside dans la forme qui se trouve à l'origine d'une oeuvre comme **Fuzzy sets**: «cela a commencé très simplement par des 'chutes' verticales déterminées *ex abrupto*, après quelques lignes, par une sonorité, une lettre, un jeu de mots, une allusion, une bifurcation: puis, certains fragments 'échus' se sont répartis en combinant, je suppose, des données formelles et des sortes de figurations d'états phy-

siologiques liés à l'espace dans lequel essayait de se loger une 'histoire'» (96). Le Nouveau Roman institue la description formelle qui rompt avec les «au-delàs» de la métaphysique.

Dans **Pour un Nouveau Roman**, au chapitre intitulé «Nature, humanisme, tragédie», Alain Robbe-Grillet se penche sur la question de la description et se démarque du roman classique et du roman réaliste en rejetant la notion de «tragédie» en tant que tentative de récupération de la distance qui sépare hommes et choses. Les liens séculaires entre le monde et l'homme se rompent: «les choses sont les choses et l'homme n'est que l'homme». Robbe-Grillet manifeste le désir de dépouiller les objets de leur nature humaine, en proclamant l'extériorité comme point de départ de toute description: «Décrire les choses, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées au départ comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte» (97). On affirme donc la distance entre l'objet et l'homme, en récusant toute forme de complicité.

Le Jeu d'Enfant reflète cette nouvelle perception des objets dans le domaine de la littérature. Dans **La Mise en scène**, les objets s'imposent par leur présence, «les choses sont là»; dans **Le Maintien de l'ordre**, tant lors de la compression du paysage que de sa fragmentation, on réitère la présence des choses: «tout le paysage se ramasse, s'étrécit, s'inscrit en miniature dans le globe de verre, s'élève comme une bulle d'air dans l'eau lumineuse, reste en suspens, toutes choses présentes, réduites, reflétées» (98); «le paysage se distend, se disjoint en prismes fluctuants, bigarrés, toutes choses présentes, vivantes, désunies» (99). Toute vision anthropomorphe est abolie pour réaffirmer l'impossibilité d'obtenir une réponse des objets, puisqu'ils ne sont pas une projection de l'homme mais leur propre reflet. Comme on peut le lire au début de **Our ou vingt ans après**, «la chose parle d'elle-même».

On procède aujourd'hui, selon Robbe-Grillet, à la «destitution des vieux mythes de la 'profondeur'». Les nouveaux romanciers, contrairement à Flaubert qui désirait «peindre le dessus et le dessous», ne croient plus ni à la possibilité de dominer le monde ni aux mystères des profondeurs; ils refusent la croyance en une nature profonde et supérieure et nient l'ordre pré-établi. Le monde devient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sans mystères, et éveille chez l'écrivain le désir de le décrire tel qu'il est, une surface extérieure et indépendante de l'homme.

De façon générale, les objets décrits dans **Le Jeu d'Enfant** présentent une surface imperméable à tout regard en profondeur et exempte de références à l'homme. Claude Ollier privilégie sans aucun doute les surfaces. Dans **La Mise en scène**, notamment quand il décrit les paysages «naturels»; dans **Le Maintien de l'ordre**, lorsqu'il décrit le paysage urbain et l'intérieur

de l'immeuble où se trouve le narrateur. Dans **Été indien**, la péninsule est décrite dès le début comme une «surface plane, ininterrompue», présentant de nombreuses surfaces métalliques ou d'acier et de verre, caractéristiques du paysage urbain. La description de la tombée de la nuit sur laquelle s'ouvre **L'Échec de Nolan** introduit aussitôt une référence à la «surface du sable gris», élément important du paysage nordique où prédominent des «surfaces râpeuses ou lisses sans reflet ni luisance» (100). La relation qui s'établit entre les objets et les personnages est purement extérieure, comme on peut le remarquer dans ce passage qui se réfère à Isa, la nièce de Jäger: «ses doigts fuselés s'attardaient à la surface des objets, en lissaient du plat, puis du dos, les contours, légèrement les effleuraient avant de s'écarter» (101).

Les objets décrits sont généralement lisses, plans, telle la feuille de papier sur laquelle on se propose d'écrire. Ainsi «la paroi lisse», «la pierre lisse», «un grand écran uni, lisse», le plan de la ville «lisse et plat», «l'écorce lisse du figuier», la machine inductive, «une boule parfaitement lisse» dans **Enigma**, sont autant d'éléments qui, ne renvoyant à aucune intériorité cachée, confirment le culte des apparences dans **Le Jeu d'Enfant**.

Dans le Nouveau Roman, l'existence des objets dépend du regard qui les parcourt. Le regard écarte, selon Valéry, toute hypothèse de psychologisme: «Le roman voit les choses et les hommes exactement comme le regard ordinaire les voit. Il les grossit, les simplifie, etc. Il ne les transperce ni ne les transcende» (102). La description optique est, selon Robbe-Grillet, celle qui permet le mieux la fixation des distances, non seulement entre les choses et l'homme, mais également les distances des objets entre eux, ou encore les dimensions des objets. Le romancier devient un simple spectateur, la vision est le sens privilégié, ce qui ne signifie pas pour autant que la description soit détachée de l'homme, puisque l'objet n'est décrit que lorsque quelqu'un l'observe.

Dans l'optique de la phénoménologie, la nouvelle description veut rendre compte de l'ambiguïté du vécu que le narrateur omniscient semblait ignorer. Contrairement au roman conventionnel qui prétend, en adoptant une perspective omnisciente, «objectiver» le réel, transmettre un savoir positif sur les choses, instruire le lecteur et disposer, autour des personnages, des objets en rapport avec leur «psychologie», le Nouveau Roman vise, à travers la description phénoménologique, la «subjectivité totale», afin de montrer la manière dont l'homme perçoit et connaît le monde.

Dans le roman balzacien, essentiellement assertif, la modalisation, en suscitant l'illusion de la réalité, servait uniquement à rendre vraisemblable la description, tandis que dans le Nouveau Roman, la modalisation introduit une incertitude sur le réel. Le narrateur n'est plus omniscient et l'acte de décrire perd son autorité assertive. Le travail d'exploration d'une planète inconnue comme Epsilon, de même que le travail d'exploration du texte, ne

peuvent être dissociés des sentiments de «suspçon», de «doute», d'«incertitude», face à des phénomènes étranges, inconnus, nouveaux. Dans l'impossibilité d'obtenir des certitudes, les hypothèses affluent, à travers les «conjectures», les «suppositions», les «spéculations». Le titre de la dernière oeuvre de **Le Jeu d'Enfant, Fuzzy sets**, qui se traduit par «ensembles flous», crée une atmosphère ambiguë et indéfinissable, renforcée par la présence de nombreuses images d'opacité et par la répétition de l'adjectif «flou». Il convient de souligner l'importance des phrases interrogatives et/ou entre parenthèses dans les reformulations descriptives qui, ébauches de corrections, créent un mode essentiellement hypothétique, dubitatif, comme le montre le passage suivant, extrait de **Eté indien**: «La nappe vaporeuse s'étend en tous sens, plane, ininterrompue, et loin en dessous, la mer, invisible (ou le continent déjà: comment savoir?)» (103).

Dans **Le Jeu d'Enfant**, c'est généralement le champ de vision des personnages qui introduit, dans l'espace textuel, la description. Le point de départ de la description est le regard attentif du personnage, ce dernier étant du reste appelé «guetteur», «observateur», ou encore «chroniqueur ou voyeur». Le regard est en vérité un élément essentiel dans la scrutation de l'espace, idée que l'on retrouve dans le texte à travers l'expression «l'oeil fouille l'espace». Dans **Le Maintien de l'ordre**, c'est en effet le regard qui conduit le lecteur, tantôt en rencontrant des obstacles - «le regard bute sur la muraille aveugle d'un grand immeuble...» (104) - tantôt en ouvrant la voie - «à chaque sautilllement du regard en travers de ces lignes précises et menues, à chaque bond en avant dans ces ruelles sinueuses, de nouvelles perspectives se dégagent, de nouvelles routes se dessinent» (105). Les itinéraires possibles de la description semblent donc coïncider avec «les itinéraires possibles du regard» (106).

Les personnages se trouvent généralement sur des points élevés, ce qui leur confère une vision panoramique du paysage qui les entoure. Le regard de Lassalle, amateur des «vues d'ensemble», introduit fréquemment des descriptions de paysages que n'offrent que les points élevés, tel que l'endroit où, au cours du voyage pour Imlil, la camionnette a dû s'arrêter pour laisser refroidir le moteur: «Le col n'est pas encore en vue, mais la route a suffisamment gagné en altitude pour permettre de découvrir l'ensemble du plateau boisé jusqu'en amont des gorges, la première chaîne coupée par le ravin et, beaucoup plus loin vers le nord (...), la tache bleu pâle de l'oliveraie» (107). Dans la description d'Imlil, qui ouvre le premier chapitre de la seconde partie, le choix d'un poste d'observation idéal préoccupe Lassalle d'une manière significative: «Assis sur une pierre plate, à l'ombre d'un rocher, (...) Lassalle contemple le bassin d'Imlil, immense cirque désertique et rocailleux, excepté d'étroits couloirs, tout en bas, qui sont les berges des oueds aménagées en terrasses (...). Lassalle aime les

vues d'ensemble: comme Moritz (...), il a tenu à monter dès le premier jour sur le djebel Addar, face à l'Angoun, de manière à se faire une idée générale du problème à résoudre» (108).

La fenêtre constitue également un lieu d'observation privilégié, comme on peut le constater dans **Le Maintien de l'ordre**, où le narrateur, qui se trouve au septième étage, scrute le paysage depuis la fenêtre - presque toujours ouverte - de sa chambre, attentif à tous les changements. Même lorsqu'elle est fermée à cause de l'air conditionné, ce qui se produit dans la chambre de Cynthia, dans **Été indien**, la fenêtre est encore un point stratégique permettant à Morel de contempler le paysage: «Regarde, le front collé contre la vitre, les mains en visière devant les yeux. Il y a un grand parc de l'autre côté du fleuve, en arrière des bassins, mais le point d'observation est si élevé (c'est au moins le trentième étage) qu'on a l'impression de le dominer directement en surplomb» (109).

L'ascension de Morel, au début de **Été indien**, au sommet de la «pyramide», donne lieu à nouveau à une description panoramique. De la plate-forme du gratte-ciel, «le plus haut poste d'observation de l'île», on peut également embrasser «tout le panorama septentrional de la ville» (110). Dans **La Vie sur Epsilon**, O. découvre une perspective nouvelle et inattendue de la planète en montant sur un rocher: «Un spectacle totalement inédit s'offre à sa vue» (111). On assiste ensuite à la description détaillée du paysage septentrional et méridional de ce lieu.

Postulant que l'existence d'un objet est indissociable d'un acte de vision, Merleau-Ponty attire l'attention sur les limites de ce sens primordial: «Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles, qu'ils sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part; c'est donc dire que la vision est prépersonnelle; - et c'est dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non visibles» (112). La phénoménologie exerce un impact indéniable sur l'oeuvre de C. Ollier. La description y est fréquemment circonscrite au champ de vision du personnage et le caractère partiel de la vision du sujet est une constante. Le champ visuel du narrateur de **Le Maintien de l'ordre** dépend de la distance qui le sépare de la fenêtre et varie selon son degré d'ouverture. Le champ visuel de O. dans **La Vie sur Epsilon** est déterminant pour son exploration de la planète: «Et peut-être s'arrêterait-il tout bonnement cette fois-ci, esquisserait-il même quelques pas en sens inverse, si un objet étrange n'entraît à cette minute dans son champ de vision, un objet nouveau, immobile, porteur d'ombre, 'mystérieux'...» (113). On remarque donc une restriction du champ visuel des entités douées du pouvoir de focalisation, les limites du regard fixant alors les limites de la description.

Les perceptions du sujet sont fragmentaires et génèrent une véritable mosaïque textuelle. A la fin de **La Mise en scène**, Lassalle, à nouveau installé dans la chambre d'hôtes à Assameur, ne parvient à voir, à travers la petite fenêtre fermée, qu' «un coin du jardin (...) - le palmier sur son massif cerné de touffes de buis, puis un fragment du mur de clôture surmonté de la balustrade verte» (114). La description est parcellaire et offre au lecteur les pièces d'un puzzle. La fragmentation s'opère essentiellement à travers la technique du collage, comme s'il s'agissait d'un roman cubiste.

Les perceptions du sujet sont généralement incomplètes, perturbées par la fumée, la brume, le brouillard, ou encore atoniques, telle l'observation de la chambre par Lassalle dès le début de **La Mise en scène** - «Sous l'effet de la torpeur, le point de vue se dédouble, se multiplie. Entre l'oeil et l'objet le sommeil s'interpose (...). Les contours s'estompent» (115). Dans **Été indien**, c'est le vertige provoqué par la hauteur du gratte-ciel qui empêche Morel d'observer attentivement le panorama de la ville et de reconstituer intégralement «le trajet précipité de son regard» (116).

Dans la description de la chambre qui figure à la fin de **La Mise en scène**, l'obstacle entre l'observateur et son sujet d'observation est constitué par la noirceur de la nuit, qui déclenche un processus d'effacement de l'espace et, par conséquent, de la description: «Entre l'oeil et l'objet la nuit s'interpose; les plans se confondent, les perspectives s'annulent. L'attention peu à peu se relâche, l'espace se décompose et s'efface (...). Les choses sont là, à la portée de la main, mais leurs contours se sont fondus dans l'obscurité» (117). Dans **Le Maintien de l'ordre**, c'est l'éblouissement causé par les lumières extérieures qui annule les contours des objets situés dans la chambre du personnage: «les lumières de l'avenue continuent de scintiller devant les yeux, et les objets se détachent mal derrière l'éblouissement tenace et saccadé qui en détruit les contours» (118).

Au cours de la tempête décrite dans **La Mise en scène**, la vision est troublée par des nuages et des vapeurs d'eau. Le brouillard est un élément récurrent dans **Le Maintien de l'ordre**, contribuant à la mise en place d'un climat angoissant en réduisant le champ de vision du narrateur. La brume et la matière floconneuse, cotonneuse, sont des références constantes, tant dans **Été indien** et dans **L'Échec de Nolan**, où elles sont à l'origine de la disparition du personnage Morel-Nolan dans un accident d'avion, que dans **La Vie sur Epsilon** et dans **Enigma**, où ces éléments compliquent l'exploration des planètes. La présence du brouillard devient oppressante lorsqu'il envahit la chambre de l'envoyé d'Ezzala dans **Our ou vingt ans après**. De plus en plus dense, le brouillard conduit à la disparition des objets: «les cailloux plats ont disparu» (119).

La réalité vécue est présentée à travers une série d'écrans, ce qui engendre la déformation et l'imprécision des images. L'écran dans **Le Jeu**

d'Enfant surgit pour dénaturer la réalité, il introduit le doute, l'incertitude. Ainsi, dans **La Mise en scène**, la description d'une araignée, qui se trouve de l'autre côté de la fenêtre, se fait et se défait à l'image d'une toile: «Soudain il aperçoit (...) une grosse araignée noire, le ventre collé au treillage: ses pattes jouent avec les mailles (...), son corps est très allongé, des sortes d'antennes se dressent au-dessus de sa tête. Le double écran empêche de distinguer nettement les détails. Ce n'est peut-être pas une araignée...» (120). Et le doute persiste... tout comme la vallée d'Imlil demeure indistincte: «l'écran de brume masque le fond du bassin» (121). Le premier paragraphe de **Le Maintien de l'ordre**, de par la référence à l'écran, engendre une ambiguïté au niveau de la description: «Sur un grand écran uni, lisse, tendu d'un bout à l'autre de l'horizon, scintille une poussière pâle, ténue, une buée grisâtre voilant les vibrations de l'air et les remous de l'eau» (122). Cette ambiguïté prédomine dans **Été indien**, où la majeure partie des images est décrite à partir de l'écran sur lequel J. J. projette ses films. Les images que les astronautes d'Epsilon recevaient de la Terre sur les écrans des «hélio-viseurs» se dissipent progressivement pour s'éteindre complètement, marquant le passage de la sphère terrestre au domaine de la fiction scientifique: «de petites taches blanches se manifestent alors en divers points de l'écran, perturbant la vision» (123). Dans **Fuzzy sets**, l'écran «blanc», «vierge», sur lequel s'inscrit «la succession des lignes», «un point d'exclamation», correspond finalement à la feuille blanche ou au livre.

A l'acuité visuelle se superpose l'acuité auditive, comme pour remédier aux limites du champ de vision des personnages. L'expression «bruissement optique» (124), que Raymond Jean utilise pour caractériser l'écriture de C. Ollier, traduit parfaitement cette symbiose d'ordre synesthésique entre l'élément visuel et l'élément sonore. Claude Ollier accorde cependant davantage d'importance aux sensations auditives qu'aux sensations visuelles. Critiquant des expressions telles que «école du regard», Ollier, dans son «Journal de Travail», rappelle l'importance des bruits et des références sonores dans **Le Maintien de l'ordre**.

En effet, l'ouïe joue un rôle notoire tout au long de **Le Jeu d'Enfant**, puisque les personnages sont sensibles aux bruits de toute nature. L'insomnie de Lassalle, par exemple, le rend particulièrement attentif à tous les phénomènes sonores qui l'entourent, notamment aux bruits des animaux: les aboiements des chiens et les jappements des chacals, le rampement des reptiles, le crissement des pattes de l'araignée, le bruit du scorpion. A la fin, de nouveau à l'intérieur de la chambre d'Assameur, Lassalle entend encore un chien aboyer et les crapauds croasser, mais le silence envahit le texte lorsque le personnage s'endort et que le livre s'achève: «Le sommeil ne va pas tarder à revenir. Les chiens se taisent; le bruit des crapauds ne parvient plus que très assourdi» (125).

Le narrateur de **Le Maintien de l'ordre**, toujours sur le qui-vive, analyse minutieusement les bruits à l'intérieur de l'immeuble, ainsi que les bruits provenant de l'extérieur, rigoureusement décrits. A cette profusion de bruits, «ce brouillard de sons», répondent des moments de silence qui créent une atmosphère de mystère et de suspense. Dans **La Vie sur Epsilon**, l'évocation d'une promenade matinale au bord d'un fleuve donne lieu à une description de l'«espace sonore» qui règne dans le texte, l'individualisation des divers timbres, formes, couleurs ou objets devenant impossible. La «phase d'écoute» est une des étapes de l'exploration de Iota, dans **Enigma**, aussi tous les phénomènes sonores y sont-ils signalés: «Aiguisé par la longue attente, l'ouïe se charge de sons parasites au commencement. Excitée de tous bords, l'audition encombrée se brouille: de pauvres éléments, insignifiants, s'annulent» (126). Dans **Été indien**, abondent les références de nature musicale, notamment lorsque Morel et Cynthia se rencontrent au «Café Indien», la cadence de la musique et le son du piano rythmant le texte. Dans la seconde partie de **Enigma**, dominent le son de la flûte, du tambour et du violon ainsi que le fredonnement des tanneurs dans les rues d'Ezzala.

La tendance aux descriptions minutieuses, véritables dissections, semble résulter essentiellement de l'intensité des sensations auditives et d'une vision microscopique de l'objet. Selon Jean Ricardou, la description dans le Nouveau Roman repose sur un processus analytique au sein duquel chaque détail peut donner origine à un «grand plan», s'ouvrant sur la possibilité de décrire à l'infini les détails de chacun des détails (127). Le romancier se voit ainsi projeté dans une espèce d'abîme et la description devient une aventure infinie. L'objet étant inépuisable, toute description peut être prolongée indéfiniment. Le labyrinthe descriptif ne connaît pas de limites.

La technique descriptive du Nouveau Roman atteint une minutie impressionnante avec la description de la chambre où Lassalle est hébergé, ainsi qu'avec celle de l'itinéraire circulaire de ce «personnage». L'abondance de détails relatifs au domaine d'exploration de Lassalle souligne la suprématie de l'espace sur le personnage. L'utilisation des jumelles permet une observation plus précise d'Imlil: «il prend la mesure de cette vaste cuvette, tantôt scrutant à la jumelle quelque particularité du relief, tantôt laissant son regard plonger plus librement sur les îlots de verdure, puis remonter vers les cimes» (128). A partir de cet instant, s'accumulent les détails concernant les cordillères de Angoun, Addar e Achori et les trois villages arabes - Asguine, Ifechtalen et Zegda. Dans la perspective de Jean Alter, le souci d'exactitude, ainsi que l'importance de ces descriptions minutieuses pour la double enquête de Lassalle, autoriseraient l'analogie entre la **La Mise en scène** et le roman policier (129). Ceci explique l'attention spéciale accordée aux cartes, tant dans **La Mise en scène**, que dans **Le Maintien de l'ordre**, où la description millimétrique du plan de la vieille ville occupe environ douze pages.

Se référant plus spécifiquement au septième chapitre de **Été indien**, Claude Ollier considère que l'invention des détails est un facteur déterminant pour le déroulement de l'écriture: «C'est en commençant d'inventer les détails que le 'ton' (le rythme? le tempo?) peu à peu est venu: le téléphone d'abord, la notation brève, saccadée, des gestes et des bruits, la posture de M. ensuite, quand il glisse sur le tapis; il est étendu de tout son long et se prend la tête entre les mains. C'est la description de ce glissement qui a entraîné celle des réflexions: M. glisse des phrases de Cynthia à celles, supposées très antérieures, de Moritz» (130).

Au sein de l'enquête sur la mort de Nolan, par exemple, les détails assument une importance particulière. C'est à travers une photographie décrite en détails, que Jorgensen tente de se souvenir de Nolan. Tout au long du livre, mille indices infimes sont semés, des détails insignifiants que le lecteur découvre et se remémore, comme le font les personnages. Dans le premier rapport, Jorgensen conclut qu'il y a, dans les rapports de Nolan, «certains détails, oui. Des signes... Une suite de signes comme se répétant, variant» (131).

Chez Ollier, les détails ne sont pas destinés à imprimer une «couleur locale», mais constituent un moyen d'explorer l'espace romanesque, comme l'atteste **La Vie sur Epsilon**, rapport de l'exploration d'une planète inconnue dont la description permet la découverte des potentialités du langage. Dans **Enigma**, on entreprend également une «exploration exhaustive du sol de la planète» qui renvoie au propre livre. Ollier privilégie les caractéristiques mesurables des objets et décrit avec une précision mathématique extrême, indiquant même toutes les distances: «La distance du Centre à tout sommet de l'étoile est de trente milles, le côté d'un triangle de dix-sept milles trente-deux, sa surface de cent trente milles carrés à peu de chose près» (132).

La description dans **Le Jeu d'Enfant**, du fait de cette obsession du détail, se réduit parfois à un inventaire des lieux et des objets. Le narrateur se limite à énumérer, en utilisant des phrases nominales ou en recourant à la technique de la juxtaposition, par une succession nettement asyndétique. L'absence apparente de sélectivité dans l'énumération des détails pulvérise le système descriptif caractéristique du roman réaliste, lui ôtant sa cohérence habituelle et place au premier plan les objets, tels qu'ils sont.

Dans **La Mise en scène**, la description du contenu des sacs de voyage de Lassalle est effectuée selon le mode de l'inventaire, de même que pour ce qui concerne les vêtements du personnage et le contenu de ses poches. Les images qui défilent «derrière les paupières closes» de Lassalle au début du voyage pour Imlil sont successivement cataloguées, ainsi que les différentes espèces d'arbres: «figuiers, grenadiers, pêcheurs, saules, peupliers noirs, peupliers blancs, quelques gros noyers, de la vigne aussi, mêlée aux caroubiers et aux frênes» (133). L'interruption de l'inventaire par les points

de suspension indique le caractère interminable et relativement incontrôlable de la description. Le relevé des obstacles sur le terrain où Lassalle prétendait tracer la piste minière constitue un des exemples de cette impossibilité d'achever la description: «Sur cette courte distance, les obstacles les plus divers s'accumulent: éperons de terre rouge, ravinements, plaques schisteuses, éboulis...; la barre rocheuse constitue évidemment le plus sérieux de tous» (134).

Dans **Été indien**, les inventaires se rapportent essentiellement au film que Morel visionne dans le studio de J.J. Dans cette oeuvre, l'importance des inventaires est renforcée par le travail de Morel qui, tout comme l'écrivain, est confronté à la nécessité d'«inventorier les paysages, les décors naturels les plus susceptibles de mettre en valeur chacun des épisodes» (135). Dans **La Vie sur Epsilon**, on retrouve ces inventaires. O. dresse les inventaires des «anomalies» et de ses découvertes, notant des détails concernant la topographie et les phénomènes atmosphériques. L'importance des inventaires est également notoire dans **Our ou vingt ans après**, lorsque Mardouk montre au visiteur les registres officiels et les registres occultes. La technique de l'inventaire, tradition séculaire, est évoquée dans le passage suivant: «Les oeuvres furent des listes, des comptes, des encoches, des noeuds sur des cordes, des inventaires de grains, de souverains, de boeufs, de houes, de bûches, de dynasties (...)» (136).

L'ordre adopté dans la description de l'inventaire est, selon Paul Valéry, arbitraire, fruit du hasard: «toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut intervertir, en général, les propositions successives (...). Le discours n'est plus qu'une suite de substitutions. D'ailleurs une telle énumération peut être aussi brève ou aussi développée qu'on le voudra. On peut décrire un chapeau en vingt pages, une bataille en dix lignes» (137).

Tout dépend, au fond, de la sélection d'éléments retenue par le romancier. Chez Ollier, la sélection des objets et le choix rigoureux des mots, dans le domaine de la description, sont des facteurs déterminants. La vision assume un rôle fondamental au sein de ce processus: «L'oeil cherche, choisit, ordonne. C'est le regard qui formule l'interrogation. Le récit déploie cette formulation» (138). A la variété et à l'instantanéité des sensations et perceptions des formes, volumes, mouvements, couleurs, s'oppose la linéarité de l'écriture, la «file indienne» des mots qui constituent l'objet textuel.

Helena Carvalhã Buescu estime que la description ne peut pas être dissociée de l'acte perceptif qui, à son tour «não pode deixar de conceber-se como inscrito no tempo, e postulando-o» (139). Ceci justifie l'utilisation fréquente de verbes de perception qui introduisent la notion de temps dans la perception de l'espace: «Levant les yeux, Lassalle aperçoit à droite le

feuillage vert sobre du thuriphère dépassant de peu le rebord du plateau, juste dans l'angle formé par l'arête supérieure de la tranchée et le raccordement de l'arche qui, vue d'ici, ressemble plus à une calotte sphérique en équilibre sur la gorge qu'à un véritable pont» (140). L'expression «vue d'ici» prouve que, comme le souligne Helena Carvalhão Buescu, «a própria noção de tempo exige um ponto de vista através do qual ele seja medido, e por isso um lugar a partir do qual esse tempo faça sentido» (141).

La temporalité descriptive s'accroît dans **Le Maintien de l'ordre**, où la perception du narrateur opère la fusion de l'espace et de l'instant. Ainsi le paysage se transforme à mesure que le temps passe: «Une demi-heure plus tard, tout le panorama était transformé» (142). Généralement, les éléments qui constituent l'espace se réduisent, disparaissent, s'effacent, s'annulent, comme l'illustre la description des bateaux qui s'éloignent progressivement du port et que le personnage ne parvient plus à voir (143).

L'Échec de Nolan est un voyage dans le temps - le temps du parcours des espaces, en particulier de l'espace du livre. Dans cette oeuvre, c'est le temps qui désarticule l'espace, à travers un processus de désintégration qui atteint son paroxysme dans les îles du Rapport n° 4, «ces paysages multiformes, changeants, en grande partie déserts». Cette chaîne destructrice se reflète dans la description qui entraîne un effacement progressif des lieux.

Dans **La Vie sur Epsilon**, les personnages vivent sur Epsilon des moments qu'ils ont déjà vécus sur d'autres planètes: «Est-ce le temps déjà vécu par eux ailleurs qui, ayant dégénéré en espace, leur propose d'imprévisibles labyrinthes? Faut-il supposer la pré-existence de l'avenir vers lequel se précipiteraient les temps individuels?» (144). Il règne une confusion entre passé et futur, manifeste dans l'expression «antériorité du futur». Les protagonistes revivent des scènes du passé ou du futur, ce qui implique une reformulation des concepts de temps et d'espace.

Nous pouvons donc conclure que **Le Jeu d'Enfant** remet en cause certaines notions essentielles du roman traditionnel: les trois dimensions fondamentales et distinctes du temps - le passé, le présent et le futur -, la négation de la temporalité à tout fragment descriptif, ainsi que la stabilité de l'être humain en tant que centre unique de l'action.

L'aventure descriptive dans **Le Jeu d'Enfant**, répondant au besoin de préserver une zone de mystère au sein du texte, invite à la découverte d'un lieu différent, nouveau et infini: le pays du langage. L'écrivain joue avec les mots pour le simple plaisir de jouer, tout comme l'enfant joue aux legos ou aux cubes: en combinant, en articulant, en associant, en permutant, en redistribuant. Dans ce jeu de construction/déconstruction, c'est le langage qui triomphe.

Claude Ollier, ayant très tôt pris conscience de la nécessité d'innover, a rejeté les méthodes d'écriture traditionnelles. Un des principaux traits

innovateurs de son oeuvre consiste en un art de décrire essentiellement ludique, sans autre objectif que celui de «jouer» avec le langage pour «divertir» le lecteur, qui s'égare rapidement dans le labyrinthe fascinant de l'écriture.

Judite Gasparinho
(Mestrado da Universidade do Porto)

NOTES

- (1) Cf. Alain Robbe-Grillet — **Pour un Nouveau Roman**, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 9.
- (2) Cf. Claude Ollier — **Les Liens d'espace**, Paris, Flammarion, 1989, p. 188.
- (3) Cf. Michel Foucault — "Le Langage de l'espace", in **Critique**, n° 203, avril 1964, p. 380.
- (4) Cf. Nicole Aas-Rouxparis — "**L'Espace fictionnel dans 'La Mise en scène'**" de Claude Ollier, New York, Peter Lang Publishing, 1990, p. 137.
- (5) Cf. Raymonde Debray-Genette — **Métamorphoses du récit, autour de Flaubert**, Paris, Seuil, 1988, p. 237.
- (6) Cf. Philippe Hamon — **Du Descriptif**, Paris, Hachette, 1993, p. 170.
- (7) Cf. Gérard Genette — **Figures II** (chapitre «Frontières du récit»), Paris, Seuil, 1969, p. 56 et suiv.
- (8) Cf. Claude Ollier — **Souvenirs écran**, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1981, p. 20.
- (9) Cf. Gérard Genette — **Figures II**, Paris, Seuil, 1969, pp. 58-59.
- (10) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 8.
- (11) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 137.
- (12) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 131.
- (13) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 182.
- (14) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 210.
- (15) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 154.
- (16) Cf. Claude Ollier — **Fuzzy sets**, Paris, U.G.E., 1975, p. 180.
- (17) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 98.
- (18) Cf. Jean Ricardou — **Problèmes du Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1967, p. 113.
- (19) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 264.
- (20) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 261.
- (21) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 77. trahison réciproque».
- (22) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 61.
- (23) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U.G.E., 1972, p. 207.
- (24) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, pp. 163-164.
- (25) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U.G.E., 1972, p. 222.
- (26) Cf. Claude Ollier — **Cahiers d'écolier**, Paris, Flammarion, 1984, p. 125.
- (27) Cf. Claude Ollier — "Entretien avec Jacques Henric", in **Art Press**, avril 1980, cit. in AA. VV., **Claude Ollier aujourd'hui**, Paris, Flammarion, 1981, p. 31.
- (28) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 52.
- (29) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, pp. 12-13. Ce passage se répète, à quelques altérations près, page 51.
- (30) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 272.

- (31) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 17.
- (32) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, pp. 110-111.
- (33) Cf. Cecile Lindsay — "Le Degré zéro de la fiction: la science du Nouveau Roman", in **The Romanic Review**, New York, vol. 74, 1983, p. 222.
- (34) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 154.
- (35) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 99.
- (36) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 82.
- (37) Cf. Claude Ollier — **Fuzzy sets**, Paris, U.G.E., 1975, p. 117.
- (38) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U. G. E., 1972, pp. 209-210.
- (39) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 136.
- (40) Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant — **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982, p. 907.
- (41) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U.G.E., 1972, pp. 211-212.
- (42) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 203.
- (43) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 125.
- (44) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Noïan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 119.
- (45) Cf. Claude Ollier — **Fuzzy sets**, Paris, U.G.E., 1975, p. 16.
- (46) Cf. José de Almada Negreiros — **Ver**, Lisboa, Editora Arcádia, 1982, p. 54.
- (47) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 175.
- (48) *op. cit.*, p. 25.
- (49) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 47.
- (50) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 144.
- (51) Cf. Robin Knee — **Claude Ollier's 'Le Jeu d'Enfant': an intertextual reading**, Ann Arbor, Michigan, U.M.I. Dissertation Services, 1994, p. 57.
- (52) Cf. Claude Ollier — "Comment j'ai écrit *Our*", in **La Quinzaine Littéraire**, n° 200, 1974, p. 7.
- (53) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 41.
- (54) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 221.
- (55) Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant — **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Editions Robert Laffont S.A. et Editions Jupiter, 1982, p. 555.
- (56) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 168.
- (57) Cf. Sjeff Houppermans — "Mille-Pertuis", in **Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises**, n° 12, 1985, p. 121.
- (58) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, pp. 70, 221, 284.

- (59) Cf. René-Lucien Rousseau — **Le Langage des couleurs**, St-Jean-de-Braye, Editions Dangles, 1980, p. 147.
- (60) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 188.
- p. 156. (61) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 156.
- (62) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 199.
- (63) Cf. René-Lucien Rousseau — **Le Langage des couleurs**, St-Jean-de-Braye, Editions Dangles, 1980, p. 39.
- (64) *op. cit.*, p. 106.
- (65) Cf. Jean Ricardou — **Pour une théorie du Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1971, p. 180.
- (66) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 267.
- p. 96. (67) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 96.
- (68) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 173.
- (69) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 167.
- (70) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 82.
- (71) *op. cit.*, p. 156.
- (72) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 80.
- (73) Cf. Nicole Aas-Rouxparis — **L'Espace fictionnel dans 'La Mise en scène' de Claude Ollier**, New York, Peter Lang Publishing, 1990, pp. 15-16.
- (74) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 261.
- (75) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 100.
- (76) Cf. Michael Riffaterre — "Système d'un genre descriptif", in **Poétique**, n° 9, 1972, p. 24.
- (77) Cf. Jean Ricardou — **Problèmes du Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1967, p. 136.
- (78) Cf. Claude Ollier — **Cahiers d'écolier**, Paris, Flammarion, 1984, p. 25.
- (79) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 197.
- (80) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 81.
- (81) Cf. Claude Ollier — **Les Liens d'espace**, Paris, Flammarion, 1989, p. 96.
- (82) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 129.
- (83) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 140.
- (84) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 148.
- (85) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, pp. 26, 29.
- (86) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 124.
- (87) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 193.
- (88) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 51.
- (89) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 104.
- (90) Cf. Claude Ollier — «La Maison du Garde», in **Navettes**, Paris, Gallimard, 1967, p. 40.

- (91) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 17.
- (92) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 71.
- (93) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 52.
- (94) *op. cit.*, p. 56.
- (95) *op. cit.*, p. 188.
- (96) Cf. Claude Ollier — "Ollier: 'ce qui m'a fait écrire'", in **Europe**, n° 594, octobre 1978, p. 186.
- (97) Cf. Alain Robbe-Grillet — **Pour un Nouveau Roman**, Paris, Ed. de Minuit, 1961, p. 63.
- (98) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 113.
- (99) *op. cit.*, p. 114.
- (100) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 89.
- (101) *op. cit.*, p. 139.
- (102) Cf. Paul Valéry — «Anacleta», in **Oeuvres**, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1960, p. 802.
- (103) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 8.
- (104) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 16.
- (105) *op. cit.*, pp. 115-116.
- (106) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 97.
- (107) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 74.
- (108) *op. cit.*, p. 109.
- (109) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 172.
- (110) *op. cit.*, p. 37.
- (111) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 192.
- (112) Cf. Maurice Merleau-Ponty — **Phénoménologie de la perception**, Paris, Gallimard, 1945, pp. 250-251.
- (113) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 188.
- (114) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, p. 294.
- (115) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 43.
- (116) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 30.
- (117) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, pp. 306-307.
- (118) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 209.
- (119) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, pp. 179.
- (120) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 48.
- (121) *op. cit.*, p. 105.
- (122) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 9.
- (123) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 27.
- (124) Cf. Raymond Jean, **Pratique de la littérature. Roman/Poésie**, Paris, Seuil, 1978, p. 106.
- (125) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 308.

- (126) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 58.
- (127) Cf. Jean Ricardou — **Le Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1973, p. 124.
- (128) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 109.
- (129) Cf. Jean Alter — "L'Enquête policière dans le nouveau roman: 'La Mise en scène' de Claude Ollier", **La Revue des Lettres Modernes**, n.ºs 94-99, 1964, pp. 94-96.
- (130) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985.
- (131) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 68.
- (132) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 35.
- (133) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 82.
- (134) *op. cit.*, p. 111.
- (135) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 99.
- (136) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 162.
- (137) Cf. Paul Valéry — «Autour de Corot», in **Oeuvres**, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1960, p. 1323.
- (138) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 21.
- (139) Cf. Helena Carvalhão Buescu — **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 228.
- (140) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 198.
- (141) Cf. Helena Carvalhão Buescu — **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 228.
- (142) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 64.
- (143) *op. cit.*, p. 172.
- (144) Cf. Hector Bianciotti — "Une Démarche exemplaire", in **La Quinzaine Littéraire**, n° 150, du 16 au 31 octobre 1972, pp. 5-6.