

## La théâtralisation de l'espace dans *La Mise en scène* de Claude Ollier

Nicole Aas-Rouxparis

Lectures—Montaigne, Vallès, Larbaud, Ollier, Tournier

Volume 24, numéro 3, hiver 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035762ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035762ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Aas-Rouxparis, N. (1988). La théâtralisation de l'espace dans *La Mise en scène* de Claude Ollier. *Études françaises*, 24(3), 69–81.

<https://doi.org/10.7202/035762ar>

# La Théâtralisation de l'Espace dans *La Mise en scène* de Claude Ollier

DR. NICOLE AAS-ROUXPARIS

Dans un «Projet de lettre à Jean Ricardou<sup>1</sup>», Claude Ollier souligne le parallélisme de nombreuses démarches dans les domaines du livre, du théâtre et du film. Il cite en particulier les techniques utilisées dans le champ de la révélation du lieu, secteur sous-jacent privilégié à multiples facettes et «espace en amont» révélé par un parocurs créateur du regard et du texte. Le récit contemporain selon Ollier, en effet, «tend moins à dire l'événement qu'à le mettre en scène, car l'événement est avant tout tributaire (résultante?) de la scène où il se joue — où il vient s'inscrire<sup>2</sup>.»

*La Mise en scène*<sup>3</sup>, premier roman de la fresque fictionnelle en huit volumes *le Jeu d'enfant* de Claude Ollier, est un exemple magistral de cette démarche nouvelle. Ce récit explore les composantes spatiales et temporelles d'un itinéraire où s'accomplit l'effraction d'un espace hallucinatoire et secret sous-jacent dans l'ensemble de la fiction. Derrière l'histoire objective apparente, un véritable drame spatial entre le héros et l'héroïne se joue en filigrane dans un dédoublement du discours du texte.

1. Claude Ollier, *Souvenirs écrans: Cahiers du Cinéma*, Gallimard, 1981, p. 20-24.

2. Ollier, *Souvenirs écrans: Cahiers du Cinéma*, p. 21.

3. Claude Ollier, *La Mise en scène*, Paris, Minuit, 1958; rpt U. G. E., 10/18, 1973. Toutes les citations proviennent de cette édition, l'édition de Minuit étant épuisée.

Le roman semble au départ être l'histoire d'un ingénieur nommé Lassalle chargé par sa société d'une mission objective et précise : l'établissement d'une piste dans la région non cartographiée du bassin d'Imlil en vue de l'exploitation d'une mine. Une histoire seconde subjective se greffe immédiatement sur la première pour bientôt envahir les phantasmes du protagoniste et l'espace du texte. Il s'agit des relations mystérieuses entre une jeune fille nommée Jamila, aperçue brièvement mortellement blessée à l'infirmierie d'Assameur, et un étranger nommé Lessing, ayant apparemment précédé Lassalle de quelques jours dans la région.

Lassalle, nouveau venu dans la région, quitte la plaine d'Assameur dès le lendemain de son arrivée pour se rendre à Asguine, au sein du bassin d'Imlil, où va se dérouler sa double enquête. L'agencement spatial et temporel rigoureux esquissé par degrés successifs depuis le pavillon d'Assameur, point de départ de l'histoire et de l'écriture, trouve son point d'aboutissement à l'intérieur de cette ellipse blanche, « cirque » (p. 115) mystérieux à gradins étagés où se dressent quelques repères voilés. L'amphithéâtre naturel solidement inséré dans le paysage comme dans la charpente du roman recèle la scène-modèle de la fiction.

Le lieu de campement de Lasalle forme en effet la scène principale du théâtre d'Imlil. C'est là que va s'opérer une véritable théâtralisation de l'espace dans la mise en scène d'une dramatisation symbolique en trois actes qui sous-tend le texte dangereusement, pour contribuer finalement à son éclatement. Chaque acte explore les relations entre le héros — Lasalle ou son double Lessing — et l'héroïne — Jamila ou sa jumelle Yamina —, dans la nuit d'Asguine à la lumière intérieure du grenier à grain qui devient le feu de la rampe de la fiction.

Le temps et l'espace de l'ensemble de la fable sont basés sur des rapports de symétrie. Les déambulations de l'enquêteur obéissent en apparence à un ordre strictement prévu par sa société. Armé de son petit agenda pour « éviter la confusion des dates, le chevauchement des données, le rapport erroné de certains événements d'un jour à l'autre, ou le vide brutal du souvenir » (p. 35), Lasalle organise ses activités en fonction du temps alloué. Il passe neuf jours à Asguine, précédés de trois jours de voyage-aller, et suivis de trois jours de voyage-retour, pour un total de quinze jours; le tout encadré par deux nuits dans la chambre d'hôte d'Assameur. L'itinéraire circulaire de l'explorateur sur les deux pistes possibles vers Imlil renforce cette relation, inversant symétriquement les trois étapes et les pourvoyant des mêmes moyens de locomotion.

L'espace du texte semble parallèlement obéir à une division en parties et en chapitres basée sur le chiffre trois selon des règles strictement symétriques<sup>4</sup>. Même les distances concrètes parcourues par le protagoniste semblent s'harmoniser au nombre de pages du texte : les 115 kilomètres de piste par Ouzli, entre Assameur et Asguine, font l'objet des 115 pages de la première partie ; et le retour «un peu moins long» par Iknoui (p. 288) ne couvre que 80 pages...

L'espace fictionnel d'Imlil semble donc constituer dans l'espace du texte une enclave au milieu d'un système de toute apparence solidement et mathématiquement charpenté. C'est de plus une enclave de «quinze kilomètres de large» (p. 191), dont l'exploration en quinze jours de voyage se couronne de «trente-cinq jalons aux articulations essentielles du tracé, signalés par de grosses «bornes» coniques, qu'on aurait pu, par surcroît de zèle badigeonner à la chaux» (p. 348). Les trente-cinq piquets balisant l'ellipse blanche correspondent exactement aux trente-cinq chapitres du roman dans sa totalité, faisant de cet espace le microcosme de la fiction totale.

Exploré minutieusement par l'ingénieur et par le texte, dans un déploiement d'indications géographiques et à l'aide d'une cartographie stricte, cet espace semble être à première vue un rendu photographique de décor réaliste où va se jouer une histoire. Mais justement le héros, contrairement à ses prédécesseurs, n'a pas d'appareil photographique. C'est muni de ses jumelles qu'il arpente ce territoire. Lassalle tout d'abord joue en effet le rôle du metteur en scène dans le théâtre d'Imlil. Il contemple la totalité du décor où va se jouer le drame, étudiant ses moindres détails scéniques d'un regard d'ensemble qui peu à peu s'incline vers la scène principe du drame où se cache «le secteur privilégié, la zone périlleuse, tentatrice, devinée comme la plus propice à l'instigation de l'acte<sup>5</sup>.»

Au premier jour de l'exploration de cet espace, Lassalle en compagnie de Ba Iken, son interprète et premier guide de la région, escalade les hauteurs de l'Addar à trois mille mètres d'altitude. Assis sur une pierre plate, l'ingénieur contemple l'ensemble du cirque d'Imlil des plus hauts gradins de l'amphithéâtre. Il jouit d'une vision totale et précise du décor mis en scène. Ce décor offre l'image d'un montage de triangles gigognes. Un énorme triangle montagnoux séparé par trois cols enserre l'ensemble : les côtés sont formés par les djebels Addar et Ahori et la base est constituée par l'imposant massif

4. Voir pour des détails à ce sujet l'étude de Jean Alter, «L'Enquête policière dans le «nouveau roman» : *La Mise en scène* de Claude Ollier», *La Revue des Lettres Modernes*, 1, # 94-99, 1964.

5. Ollier, *Souvenirs écrans : Cahiers du cinéma*, p. 23.

de l'Angoun. À l'intérieur de ce premier triangle s'inscrit immédiatement un second triangle: celui que dessinent les trois torrents issus de l'Angoun: l'Assif Zegda à l'est, l'Assif Asguine à l'ouest, forment les deux côtés du triangle isocèle dont la pointe est leur confluent à Ifechtalen. De cette pointe l'assif Imlil, hauteur du triangle, semble remonter vers sa source en amont à la base du triangle constituée par la barre rocheuse de l'Angoun qui contient la précieuse mine de zinc. Dans cet ensemble grandiose d'éléments naturels s'insèrent les deux triangles qui composent symboliquement le théâtre d'Imlil: la petite place triangulaire du village d'Asguine surmontée du grenier à grain devient les coulisses du théâtre, tandis que le triangle dessiné par les trois arbres situés sur le lieu de campement de Lassalle forme le plateau de la scène-modèle de la fiction. Du «balcon» de l'Addar, le héros peut même apercevoir à la lunette le noyer abritant sa tente, juste au-dessus de la source qui alimente la séguia, révélant ainsi la zone privilégiée dans la théâtralisation de cet espace.

Cette scène, de toute apparence, se trouve dans une enclave aussi inébranlable que l'enclave textuelle consacrée à l'espace d'Imlil dans le roman, ou que la charpente temporelle mathématiquement programmée qui la régit. Cependant «la grande précision» (p. 118) de la grille découpant l'espace visuel offert au héros depuis les hauteurs de l'Addar contient aussi quelques failles qui semblent trahir son instabilité sous-jacente. Celles-ci proviennent de l'orientation curieusement inversée de la représentation graphique du paysage<sup>6</sup>, signe d'un espace autre — espace abstrait, illicite et stylisé où sont sélectionnés des repères symboliques basés sur la triade, tous liés à la verticalité et à l'intériorité d'une vue plongeante depuis une position élevée.

Quelques jours plus tard en effet, ce même espace précis devient paradoxalement dans le discours du texte un «périmètre virtuel, indécis, fruit d'une série d'incertitudes et d'indéterminations, lieu géométrique des points d'absorption des multiples lignes droites, courbes ou brisées qui s'y perdent» (p. 191). La dramatisation qui se joue dans ce vaste amphithéâtre serait-elle justement la recherche du point de jonction

6. La première édition de *la Mise en scène* contenait deux cartes de la région explorée par Lassalle. Ces cartes ont la particularité d'être orientées à l'inverse des normes cartographiques officielles qui situent le Nord en haut de la page, et l'Est à droite. L'orientation curieuse de la cartographie olliérienne situe le Sud en haut de la page, et l'Ouest à droite. L'étude du mot à mot du texte décrivant les cartes que possède Lassalle confirme cette orientation de la vallée d'Imlil. Ces mêmes directions inversées se retrouvent dans la description de la carte située sur le mur de Bureau du Capitaine à Assameur au point de départ de l'expédition. Au retour — donc après la mise en acte de la quête du héros —, la carte aura retrouvé son orientation normale.

des éléments de l'histoire subjective seconde, celle que l'ingénieur n'inscrit jamais sur son carnet, mais qui, source de tous ses phantasmes, va déclencher la mise en acte de sa quête mystérieuse ?

Avant d'entrer en scène au premier acte de la dramatisation d'Imlil, Lassalle côtoie deux éléments essentiels du décor : en route pour son lieu de campement, il contourne d'abord le grenier à grain, puis remonte le cours de la séguia alimentée par la source d'Asguine. La traversée de la séguia signale l'ouverture symbolique de la pièce. Tels les trois coups qui déclenchent l'orchestration musicale et les jeux de lumières ponctuant les entrées dans le monde magique du théâtre, rythme, cadence et lumière miroitante accompagnent la marche d'un protagoniste soudain plongé dans l'impersonnel<sup>7</sup>, sur le tapis roulant de la fiction, tandis que dans les coulisses du théâtre le décor se met en branle fiévreusement avant le lever imminent du rideau :

La lumière miroite, aveuglante, uniforme... Les jambes continuent de remuer au même rythme, mais semblent avoir perdu tout contact avec le sol. Elles vont et viennent sur place, s'agitent dans le vide, tandis que le sentier défile sous les pieds comme un tapis roulant entraînant dans sa course les éléments immédiats du décor — l'eau qui coule un peu plus vite en sens inverse de la marche, les cailloux, les brins de paille à droite dans le champ d'orge moissonné —, puis ceux de l'arrière-plan, qui se mettent en branle à leur tour et glissent sans heurts vers l'avant-scène[...]» (p. 128).

Si la séguia magique devient le tapis roulant qui permet l'entrée sur scène du héros, le grenier à grain, tout au long de l'espace d'Imlil, apparaît comme le «phare sur la falaise dominant le port» de la fiction (p. 197), phare dont l'intensité calculée illumine peu à peu la scène pour procurer la nuance voulue, selon les phases du déroulement de l'intrigue. Situé sur un piton et visible de toutes parts, il devient le feu de la rampe du théâtre d'Asguine, indiquant par les degrés d'intensité de sa lumière la progression vers la connaissance intérieure.

Le grenier à grain apparaît d'abord comme une «véritable tour fortifiée» (p. 153), car «la ligne d'ombre» de la

7. Le héros est innommé et impersonnel dans les chapitres entiers consacrés à la chambre initiale et à la chambre finale. Il l'est aussi brièvement lors de sa visite à l'infirmerie d'Assameur, lors de son passage sur la séguia d'Asguine, et pendant ses remontées nocturnes du défilé en amont de la tente (dans les passages que j'appelle, dans cette interprétation, «la dramatisation d'Imlil»). Enfin, Lassalle disparaît totalement de l'espace du texte en tant que personnage-sujet pendant les deux derniers jours passés dans l'espace d'Imlil, c'est-à-dire dans les cinq derniers chapitres de la section médiane, soit 59 pages du livre !

connaissance ne passe encore qu'à son pied (p. 157) ; mais à la lorgnette, depuis les flancs de l'Angoun déjà au soir du deuxième jour à Imlil, il semble «curieusement aplati» (p. 167), signe de la destruction prochaine de ses fortifications. Peu à peu les rayons de soleil atteignent son pied (p. 184), et sa hauteur (p. 221) ; puis «par une large brèche dans un mur en ruine», il apparaît «à demi ensoleillé» (p. 223). La progression dans l'intensité de la lumière extérieure du grenier correspond précisément sur la scène d'Imlil aux premier et deuxième actes du drame. Lorsque s'écroulent les dernières barrières de la connaissance une semaine plus tard, le grenier «se dresse, resplendissant, [...] illuminé» au-dessus de «la petite place triangulaire que l'ombre de la maison de Ba Iken recouvre» (p. 325). Échappant enfin à l'ombre de son gardien, il éclaire cette fois de sa lumière intérieure omniprésente le dénouement du troisième acte du drame.

À la lumière de ce feu de la rampe, le lieu de campement de Lassalle devient au soir du premier acte la scène-modèle où va se jouer un drame spatial au sens olliérien du terme :

Un univers autonome [...] modèle du monde dont les coordonnées propres délimitent l'intrigue, dont l'agencement spatial détermine l'action, dont la topographie décide des démarches et des conduites, des expositions, des développements et des dénouements<sup>8</sup>.

L'emplacement de la tente de Lassalle en effet est «judicieusement choisi» (p. 136). Située sur une colline dominant la vallée comme le pavillon d'Assameur dans l'espace de la plaine, et toujours à l'abri des rayons du soleil comme les gorges du pont naturel d'Imi n'Oucchène, la tente réunit l'ouverture sur l'extérieur et l'ombre intérieure des deux pôles de la verticalité représentés par ces deux espaces.

Trois arbres, chacun associé à un personnage, délimitent trois secteurs clairement séparés sur la scène. Au centre se trouve le noyer qui abrite la tente de Lassalle, base de tous les rayonnements du héros et centre vivant de la toile qu'il va tisser dans ses déambulations nocturnes. Deux cents mètres en amont du torrent, mais au même niveau que la tente et sur les mêmes sillons inégaux du sol, un pistachier à larges branches se dresse derrière une haie d'épines, près du sentier muletier et du torrent à sec. Sous le pistachier, des trous de piquets et un cercle de terre noire attestent du passage de l'autre étranger nommé Lessing ; Ichou, second guide diurne de Lassalle dans la région d'Imlil, détient la clef de cette identification et ne la révélera qu'au troisième acte du drame. En aval, deux terrasses plus bas, au-delà d'une murette de pierres sèches, un

8. Ollier, *Souvenirs écrans: Cahiers du cinéma*, p. 18.

second noyer apporte l'élément métaphorique féminin associé aux jumelles Yamina et Jamila. Plus petit et à la boule ronde, celui-ci se situe près de la source d'Asguine où chaque jours les femmes emplissent leurs cruches.

Derrière le pistachier, sur la toile de fond de la scène principale, le chemin muletier s'engage entre les deux murailles d'une gorge étroite et obscure, à coudes sinueux creusés par l'oued Asguine dans un affleurement calcaire en amont du village. Si cette toile de fond semble s'apparenter aux nombreux «décors de diorama» de la région (p. 85), elle est en fait le reflet du lieu privilégié qui apporte la solution aux deux enquêtes du héros : le «gigantesque échafaudage sommairement camouflé pour une inauguration» (p. 261) dessiné par les gorges de l'Imlil au pont naturel d'Imi n'Ouchène. La toile de fond sur la scène d'Imlil apparaît en effet comme l'élément d'un décor tout aussi «judicieusement choisi» que l'emplacement de la tente. La présence d'un «affleurement calcaire qui obstrue la vallée sur trois ou quatre cents mètres» (p. 272) sur le sol tabulaire schisteux d'un relief métamorphique tourmenté, semble poursuivre la série d'anomalies singulières qui foisonnent dans la fiction depuis le point de départ du récit. Elle fait partie du montage de la mise en scène du décor — montage opéré par le metteur en scène de l'espace du roman. Les couches perméables d'un affleurement calcaire, en effet, sont analogues à celles que traverse la lumière dans l'inconscient freudien, offrant l'image spatiale d'une réalité psychique. La remontée du héros à travers ce défilé lors des deux derniers actes du drame, devient ainsi une remontée en amont vers les sources, vers le point où se forme l'image subjective, vers le lieu mystérieux où «la vision est globale, instantanée.» (p. 15)

L'univers abstrait suggéré dans l'espace de la plaine par le décor du pavillon d'hôte ou celui du Bureau, puis confirmé dans la vue d'ensemble du bassin d'Imlil semble s'actualiser dans la mise en scène du décor de la scène d'Asguine : le défilé sur la toile de fond reflétant à la fois les profondeurs mystérieuses d'un «pont naturel», et la réalité secrète de la quête du héros. L'image de la cruche, figure féminine, posée sur la cheminée du Bureau entre les deux bougeoirs, figures masculines, se retrouve sur le plateau du théâtre. Devant le noyer rond abritant la source où s'emplissent les cruches féminines, se dressent en effet les figures masculines des deux arbres associés à Lassalle et Lessing. Cette même image réitérée sur la toile de fond, à travers le dessin des deux murailles masculines surplombant la gorge féminine, creusée par le torrent dont le lit à sec préfigure le dénouement final.



Aucun sentier ne relie les trois espaces dessinés sur la scène principale d'Asguine. Le rôle de Lassalle est donc de tracer une piste entre les trois arbres, malgré les obstacles constitués par la haie d'épines située entre le noyer central et le pistachier, et le mur de pierres sèches séparant ce noyer de celui de la source. La figure dessinée par cette piste symbolique prend la forme d'un triangle inversé, reflet en miniature des triangles dessinés par les chaînes de montagnes qui cernent le bassin d'Imlil, et par les rivières qui coupent ses vallées — triangle inversé déjà présent à l'infirmerie d'Assameur sur «le fin visage triangulaire, extrêmement pâle» de Jamila (p. 46). C'est justement ce visage qui hante les rêveries de Lassalle lors de son retour à la tente le soir du 9 août. Au fin visage triangulaire se substitue soudain, sans aucune transition, la description d'un autre visage en tous points semblable au premier. Cette apparition soudaine déclenche l'ouverture du rideau sur la dramatisation en trois actes de la scène d'Imlil.

Montant sur la scène par les escaliers formés par les dénivellations en terrasses provenant de la source, Yamina provoque par son apparition une double reconnaissance — ou la reconnaissance des doubles: Lassalle retrouve les traits de Jamila ressuscités sur le visage de sa jumelle, tandis que Yamina voit l'autre étranger revivre sous les traits de Lassalle. La surprise mutuelle cause la fuite de Yamina et la poursuite de Lassalle qui s'élançe jusqu'au mur de pierres sèches séparant la tente de la source. Peu avant d'atteindre la maison de son frère Idder, chitan de la région, la jeune fille s'arrête alors brièvement à un carrefour du chemin. Le carrefour d'Asguine — réminiscent du carrefour d'Assameur<sup>9</sup> — révèle une autre vision elle aussi dérobée dans l'instant fugitif d'une porte demeurée entrouverte à la lueur d'une lumière intérieure: cette fois cependant ce n'est pas la vision d'une jeune fille mortellement blessée de deux coups de couteaux; c'est au contraire la vision du geste meurtrier qui a pu causer la blessure:

[...] un individu surgit, l'empoigne par le bras, la frappe à deux reprises et, la poussant brutalement devant lui, la fait rentrer de force dans la maison. (p. 146)

La porte entrouverte se referme d'un claquement brutal tandis qu'un concert orchestré par les chiens et les chacals d'Imlil, ponctue l'apparition — et la disparition — de l'héroïne.

9. Dans «Le jeu du texte et du récit chez Claude Ollier», *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris, U. G. E., 1972, II, p. 177-198, Léon Roudiez fait une analyse détaillée des deux discours du texte présents à l'intérieur de *la Mise en scène*. À côté du discours apparent, le discours latent ou censuré sert, selon Roudiez, à valoriser certains segments du texte. Le carrefour d'Assameur en particulier est un carrefour du texte qui révèle au protagoniste la vision censurée de Jamila à l'infirmerie.

ne sur la scène d'Imlil, par l'écho du paysage qui se reflète sur la toile de fond : Imi n'Oucchène, ainsi nommé «à cause des chacals» (p. 123). Musique et décor indiquent le lieu clé qui ouvrira les portes des secrets de la fiction mise en acte sur la scène triangulaire d'Asguine, lorsque le héros, après sa découverte diurne du pont naturel, foulera lui-même la piste tracée sur les socles tabulaires nocturnes en amont, au cours des deux actes suivants.

Le deuxième acte se joue au soir du troisième jour de Lassalle dans l'espace d'Imlil, six jours après le point de départ du récit, se plaçant ainsi dans une division chronologique et textuelle basée sur le chiffre privilégié de la charpente du roman. Cet acte marque l'entrée du héros dans le monde de l'inconnu. Le personnage de Lassalle — comme dans la chambre nocturne et brièvement à l'infirmerie puis sur la séguia magique — disparaît totalement de l'espace textuel en tant que sujet grammatical nommé. Les sujets deviennent les parties du corps ou les vêtements d'une instance perceptrice reléguée dans l'impersonnel (souliers, dos, blouson par exemple), les objets du décor (galets, murailles) ou un «il» impersonnel (il est temps de...). En revanche, à côté du personnage fantomatique, transparent et innommé, d'autres présences humaines, animales et cosmiques émergent de la nuit pour envahir l'espace en projetant leurs formes visuelles et sonores dans un concert intermittent de rythme de plus en plus précipité.

Au lever du rideau, le héros quitte sa tente pour se diriger vers l'amont dans un foisonnement d'étoiles où parfois «un point se détache» (p. 209) semblant guider ses pas. Sa trajectoire ascendante, oblique mais rectiligne, recoupe les sillons du temps et l'amène trois cents mètres plus haut à l'entrée du défilé constitué par la toile de fond. Dans la nuit profonde, où même le pistachier demeure invisible, l'œil du héros s'efforce de sonder l'obscurité pour percevoir les mystères cachés dans ce «gouffre obscur» qui semble recéler des «bêtes blotties dans des grottes» (p. 209). Ces efforts répétés se couronnent d'une réalisation importante : «Le point de jonction se trouve sans doute à un niveau inférieur à celui du campement» (p. 208). Les pensées du héros indiquent déjà subrepticement le lieu du point de convergence — concrète et abstraite — de tous les chemins possibles dans cet espace. Selon la topographie de la scène aux trois arbres, le niveau inférieur se situe en effet non pas à l'emplacement du pistachier (se trouvant sur la même courbe de niveau que la tente), mais au noyer de la source (situé deux terrasses plus bas).

Signalée par des glissements de galets de plus en plus proches sur la pente, une présence se précise peu à peu,

invisible encore, perçue seulement par des ondes sonores et une caresse d'air frais, invitant le protagoniste à se mettre en marche. Tous deux commencent alors leur ascension dans les couloirs obscurs du défilé nocturne. Un coude périlleux signale l'approche, en sens inverse, d'une source lumineuse adverse, dans un fracas de sabots et de voix. Cependant un troisième glissement de galets et le cercle lumineux d'une lampe révèlent enfin au héros et au lecteur l'identité de la présence invisible pressentie : une main sur la paroi dans le cône lumineux signale le point final de l'ascension, tandis qu'apparaît une jeune fille nommée instinctivement Jamila par le texte bien qu'elle soit vêtue du costume que portait Yamina au premier acte.

La scène muette révélée par le cône lumineux au point limite de l'avancée dans le défilé nocturne du deuxième acte marque une première étape dans l'exploration de ses couches perméables. La prise de possession opérée par le regard du héros lors de sa vision de la silhouette féminine cause un changement total de focalisation et donne à la jeune fille l'initiative totale du texte. Prenant la relève de Ba Iken et d'Ichou, guides diurnes de Lassalle, la jeune fille devient son guide nocturne, éclairant sa marche vers la transparence. C'est elle alors qui, devant l'imminence du danger posé par les torches adverses du chitan d'Asguine, se saisit de la lampe du héros et lui offre l'abri salutaire d'une grotte secrète.

Le rôle de Yamina complète celui des deux autres guides de Lassalle. L'héroïne du premier acte de la scène d'Imlil trace la piste qui relie le noyer de la tente à celui de la source. Celle du deuxième acte introduit le héros dans le domaine nocturne, ouvrant les voies secrètes de la connaissance à travers des jaillissements de lumière intérieure. Son rôle de guide lumineux nocturne terminé, Yamina disparaît totalement de la scène, cédant la place à sa jumelle Jamila pour le dénouement du troisième acte.

Le troisième acte de la dramatisation d'Imlil se joue dans la nuit du 16 au 17 août, trois chapitres avant la fin de l'exploration de l'espace d'Imlil, en rapport de symétrie exacte avec le premier acte joué au chapitre trois. Cet acte qui semble une fois de plus s'insérer dans l'harmonie du texte, comporte en variante la synthèse des deux actes précédents avant de conclure par un dénouement inévitable. Peu avant le lever du rideau, Ichou confirme enfin l'emplacement du lieu de campement de Lessing sous le pistachier, nouant ainsi les derniers liens qui unissent les trois espaces désignés par les trois arbres sur la scène. Son rôle terminé, Ichou disparaît, laissant le héros seul dans l'espace nocturne du triangle inversé nouvellement complété.

Le pistachier invisible encore dans la nuit du deuxième acte est entré dans le domaine du connu. C'est maintenant un centre d'expériences passées patiemment reconstituées par la mémoire du protagoniste. Dans une variante de l'ensemble des premier et deuxième actes du drame, le texte opère un déplacement entre le même et l'autre, par l'intermédiaire des arbres qui abritent les lieux de campement présents et passés. Jamila apparaît à l'étranger «allongé sous le pistachier» (p. 332) entouré des mêmes objets qui entouraient Lassalle «allongé sous le noyer» (p. 145) au premier acte, lors de l'apparition de Yamina. C'est par le pistachier, nouveau point de repère sur la scène d'Imlil, que passe le nouvel itinéraire menant vers l'amont, dans le vacarme et les jeux de lumière familiers.

L'accompagnement lumineux se marque aussi d'un déplacement significatif. En effet, si «sous le noyer, la lumière s'est éteinte», une autre lueur prend immédiatement sa relève : celle qui «a jailli près de la source» (p. 338). Celle-ci est suivie quelques secondes plus tard d'une série de «gerbes de lueurs» jusqu'à ce que «tout le bassin d'Imlil se trouve illuminé...» (p. 339). La lumière qui règne sur la scène du troisième acte semble trouver son origine non dans l'immensité cosmique du deuxième acte, mais à la source même, au «point de jonction inférieur» sur la scène. Les lueurs célestes lointaines sont devenues accessibles, tangibles et proches, facilitant ainsi la marche du protagoniste. Lorsque tout cesse enfin «comme par enchantement» (p. 339), plongeant la scène dans le vide et le silence, le héros peut commencer sa progression dans les gorges du défilé en amont, sans aucune hésitation et sans l'aide d'un guide. Il marche seul le long d'un sillon lumineux déjà connu, dans un univers dénué d'interférence adverse.

La progression du héros s'accompagne alors d'un tâtonnement de mains vérifiant «à chaque nouvelle rencontre les courbures inverses des rochers, sans parvenir encore à les toucher simultanément» (p. 340). Le but qu'il désire est enfin révélé par la narration : c'est l'union des deux courbures inverses, dans un même geste, tel le «vigoureux trait central» unissant les visions projetées sur le mur dans la nuit du pavillon initial (p. 16). Cette union est atteinte dans un déclic final : Jamila, nommée sans hésitation par le texte, se dresse, statuesque, clef de voûte d'un espace sphérique parfait, image idéale d'un centre lumineux omniprésent qui unit terrestre et céleste, fini et infini, dans un instant privilégié. Mais déjà «la lumière tourbillonne et s'enfuit» (p. 341), tandis que Jamila entraîne le héros à sa poursuite dans une course heurtée. Qualifié d'intrus par le texte, l'écu qui a réussi à s'introduire dans un espace ésotérique grâce à la persistance de ses pas, n'en reste pas moins éternellement exclu, voué pour toujours à

poursuivre le tourbillon spiralé d'une lumière fugitive. La course du héros se conclut soudain, «les deux bras [...] appuyés contre la paroi, que le front heurte par saccades.» (p. 341)

Dans la rencontre finale du héros et de l'héroïne, aucun échange n'a lieu, aucune communication n'existe. Jamila, condescendante et froide, se dresse telle une tentation irrésistible, mais éternellement distante. Elle ne permet qu'une alliance inégale et rapide. Le corps qu'elle semble offrir dans l'instant fugitif parfait se dérobe pour disparaître à jamais, lorsque «la lumière du jour revient dans son plus vif éclat» (p. 341). Même si le centre parfait, le «point de jonction inférieur» où convergent toutes lignes est enfin atteint, l'union entre le héros et l'héroïne s'avère impossible.

L'accès momentané au lieu interdit privilégié se solde par la fermeture inextricable de ses portes. L'union désirée reste derrière la paroi infranchissable contre laquelle les mouvements désespérés traduisent son impuissance totale. La torche d'Idder ravit Jamila à jamais, tandis que l'obscurité s'installe à nouveau dans la nuit d'Imlil et que la danse spiralée de Jamila, telle la vision «globale, instantanée» du pavillon initial (p. 15), sombre dans l'effacement. Le dernier jaillissement de lumière est celui de la lampe du chitan d'Asguine. Ses yeux démesurés prennent possession de la totalité de l'espace, préfigurant le sort réservé au nouvel étranger déjà en route vers le bassin d'Imlil pour répéter l'aventure cyclique des explorateurs de cet espace. Le passager rencontré par Lassalle au retour vers la plaine, «le nez collé contre la vitre» (p. 396), fera-t-il comme Lessing une chute mortelle sur les pierres tranchantes de la fiction, ou sera-t-il comme Lassalle initié aux mystères cachés dans les grottes secrètes, avant de céder la place à nouveau aux chitans de la région ?

Lorsque le rideau tombe sur la dramatisation d'Imlil, le gros plan final des yeux démesurés d'Idder apporte une conclusion tragique à la quête cyclique de tous les héros d'Imlil. Ce gros plan cependant cède la place brusquement à un autre gros plan : le cadran de la montre de Lassalle, brillant dans la nuit noire :

Toutes proches, les aiguilles de la montre marquent onze heures et demie. Il reste huit heures avant qu'Ichou ne vienne coller son nez à l'entrée de la tente...[...]

Quand Ichou arrive — en retard pour la première fois —, la ligne d'ombre sur la face nord de l'Angoun touche le pied de la barre rocheuse [...] (p. 343).

Le gros plan sur la montre, puis l'arrivée d'Ichou *le lendemain* créent une anomalie sans précédent dans l'espace du texte. Pour la première fois, une *nouvelle journée commence au*

*milieu d'un chapitre*, à l'encontre de toutes les divisions rythmiques rigoureuses qui caractérisent les divisions temporelles en chapitres dans la charpente méthodique du roman.

La focalisation du texte sur l'heure exacte du retour à la tente de Lassalle paraît totalement inutile pour la fable elle-même. Son omission du discours du texte laisserait planer l'incertitude quant à la division rythmique normale suivant le modèle mathématiquement adopté : la remontée nocturne du défilé du troisième acte pourrait tout aussi bien se situer très tôt le matin du mardi 17 août, et non très tard le lundi 16 août. Le chapitre 20 du roman s'insérerait alors harmonieusement dans la charpente du livre, sans aucune rupture de rythme dans le mouvement du texte. Au contraire ce gros plan semble *voulue* justement pour détruire à dessein la symétrie de l'espace textuel ; il fait partie de la mise en scène de cet espace. L'entorse rythmique est délibérément insérée pour reproduire au niveau de l'énonciation les heurts répétés du front du héros sur la paroi infranchissable des murailles du défilé. Les saccades qui ponctuent sa course heurtée causent ainsi l'écroulement de la charpente textuelle.

Les mêmes phénomènes tectoniques exceptionnels qui ont brisé la structure de l'écorce terrestre dans le paysage de la fiction atteignent cette fois la charpente textuelle pour provoquer son éclatement. L'harmonie recherchée et enfin entrevue dans l'instant fugitif d'un mouvement spiralé disparaît à jamais dans la stridence et la discordance. L'effraction d'un espace secret, l'espace en amont où s'écrit le texte instantané, originel, se solde d'une effraction parallèle dans l'espace textuel. La distance entre le même et l'autre reste toujours distance irréductible. Elle triomphe éternellement des tentatives de réunion dans les quêtes cycliques de nouveaux venus.

La théâtralisation de l'espace dans *la Mise en scène*, à travers la mise en scène du décor et la dramatisation symbolique des événements qui s'inscrivent sur la scène principale d'Imlil, n'aboutit qu'à la prise de possession de la totalité de l'espace par les yeux démesurés du chitan de la région dans l'éclatement du discours du texte. L'échec cyclique des nouveaux venus et la victoire d'Idder confirment la pensée exprimée par Maurice Blanchot, «L'homme veut unité, il constate la séparation<sup>10</sup>.» La situation de l'homme dans l'espace olliérien n'est elle pas précisément celle que dessine la danse de Jamila dans la grotte finale, celle d'«un être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi», mais qui «jamais n'atteindra son centre», car l'«être de l'homme est un être défixé<sup>11</sup>.»

10. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 95.

11. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1964, p. 193.