

Thème du traître et du complot : *La mise en scène* de Claude Ollier

David Décarie

Volume 38, numéro 3, 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008387ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008387ar>

[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

Décarie, D. (2002). Thème du traître et du complot : *La mise en scène* de Claude Ollier. *Études françaises*, 38(3), 109–133. <https://doi.org/10.7202/008387ar>

Résumé de l'article

Ba Iken, l'interprète de Lassalle, le « héros » de *La mise en scène* de Claude Ollier, s'avérant être un « traître », l'authenticité de sa traduction doit être remise en question. La « trahison » de l'interprète révèle en fait la fragilité de toute « interprétation ». L'essentiel, chez Ollier, réside cependant dans ce que masque la trahison de Ba Iken : soit ce que l'auteur, dans un texte de Navettes intitulé « Thème du texte et du complot », appelle le « complot ». Le « complot », ce « mode majeur » de la trahison, étant le rapport du texte au monde, il faut, pour en rendre compte, revenir au concept de mimésis. Alors seulement, ajoutant à l'idée d'une « inspiration » dans le réel, celle d'une « expiration » dans un « réel » constamment remis en scène et en jeu, peut-on commencer à percevoir la « respiration » complète de la littérature dont rend compte *La mise en scène*.

Thème du traître et du complot : *La mise en scène* de Claude Ollier

DAVID DÉCARIE

Lassalle, le « héros » de *La mise en scène*, serait, apprend-on dans *L'échec de Nolan*, un agent double nommé Nolan. Ce nom est lui-même double et renvoie le lecteur à une nouvelle de Borgès intitulée « Thème du traître et du héros » dans laquelle Kilpatrick, chef d'un groupe de conspirateurs irlandais, confie à Nolan la mission de démasquer un traître qui s'avérera être Kilpatrick lui-même. Pour masquer la trahison du populaire héros tout en l'éliminant, Nolan organise une colossale mise en scène inspirée des *Festspiele* suisses (gigantesques reconstitutions d'événements historiques) et du *Jules César* de Shakespeare, au terme de laquelle le traître sera assassiné. Si le « héros » de *La mise en scène*, Lassalle, « est » Nolan, qui a le rôle du traître ? Dans « Thème du texte et du complot », Ollier transforme une analyse de cette nouvelle de Borgès en variation. Le traître devient texte, et le héros, complot ; mais, comme le héros de Borgès trahit, le texte, écrit Ollier, est complot :

[T]out élan de l'imaginaire tôt ou tard se brise, retombe dans le creuset commun où fictions et rêves « précipitent » ; que tout l'effort de l'imaginaire s'épuise à retrouver un ton, une atmosphère particulière, ici saisie par chance, là studieusement recomposée ; à réentendre, sous les modes mineurs du fait brut et de la psychologie, la tonalité majeure du *complot*, et à en écouter vibrer les harmoniques, de la scène à la rue, du dehors au dedans en un écho ininterrompu des lointaines origines au temps présent¹.

1. Claude Ollier, *Navettes*, Paris, Gallimard, 1967 (toutes les citations proviennent de « Thème du texte et du complot », p. 151. Désormais désigné par le sigle *N*, suivi du numéro de la page.

Comme l'indiquent les titres d'Ollier et de Borgès, thématiques, personnages et textes sont des éléments inextricablement liés. La thématique de la trahison advient par le personnage du traître, soit, dans *La mise en scène*, par Ba Iken, l'interprète. L'essentiel, chez Borgès comme chez Ollier, réside cependant dans le complot se cachant derrière la trahison et venant dissoudre les rôles mêmes de traître et de héros. Le critique littéraire s'empresse ici de traduire les enjeux en termes théoriques : le traître est l'interprète, et la trahison, l'interprétation. Cette interprétation doit-elle s'arrêter au texte à texte d'Ollier, Borgès, Shakespeare ? Faut-il se borner à parler d'intertextualité ? Celle-ci n'est, comme la trahison, qu'un « mode mineur » du complot. Le complot, le grand jeu, le mode majeur, étant le rapport du texte au monde (« Toujours à nouveau, imitation et improvisations, l'une par l'autre sollicitée, ravaudent les mailles du filet qu'autour de nos actes, siècle après siècle, tissent les Livres » [N, 151]), il faut, pour en rendre compte, revenir au concept de *mimêsis* d'Aristote. La traduction en vaut d'autres : « [...] nos traducteurs ont peut-être trop vite donné pour équivalent à la *mimêsis* grecque un terme que nous croyons trop bien connaître : l'imitation, dans lequel il est ensuite aisé de dénoncer la soumission à la chose naturelle². » Ollier indique cependant que la tonalité majeure ne peut s'entendre que sous le mode mineur, c'est donc ainsi qu'il faut rapprocher le complot de la trahison, c'est-à-dire, pour traduire, la *mimêsis* de l'interprétation :

C'est donc par un grave contresens que la *mimêsis* aristotélicienne a pu être confondue avec l'imitation au sens de copie. Si la *mimêsis* comporte une référence initiale au réel, cette référence ne désigne pas autre chose que le règne même de la nature sur toute production. Mais ce mouvement de référence est inséparable de la dimension créatrice³.

Et rien n'empêche le critique, une fois suffisamment ouvert le référent, d'interpréter le complot par le biais du texte et du traître. Alors seulement peut-on donner une approximation de la « respiration » complète de la littérature — ajoutant à l'idée d'une « inspiration » dans le réel, celle d'une « expiration » dans un « réel » constamment remis en scène et en jeu — dont rendent compte *La mise en scène*, « Thème du texte et du complot » et « Thème du texte et du héros ».

Les « harmoniques » du thème du traître et du complot ne manquent pas dans *La mise en scène*. Nous chercherons à trouver le traître et à

2. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 53. La traduction de la *Poétique* d'Aristote parue aux éditions du Seuil en 1980 traduit d'ailleurs *mimêsis* par « représentation ».

3. *Ibid.*, p. 56.

entrer, par lui, dans le secret du texte et du complot. Mais, l'ayant trouvé, il nous faudra encore chercher une façon de l'écouter :

[L]es renseignements rapportés par un agent double sont du fumier, mais un fumier auquel se mêlent tout de même quelques pépites [...], quand on a établi les points sur lesquels l'adversaire peut se permettre de dire la vérité et ceux pour lesquels il a recours à l'intoxication, on obtient par déduction, et comme en creux une deuxième livraison de renseignements, et souvent d'un intérêt appréciable. Autrement dit, la désinformation constitue une forme d'information...⁴

Nous visons, en somme, à résoudre l'énigme, à déjouer le complot... Le traître, démasqué, pourra mener à l'identification de tous les personnages du complot : héros, assassins, victimes. Le récit pourra enfin sortir de la phase de l'enquête pour déboucher sur celle du procès. Mais, cherchant un traître, nous ne trouverons que du double, de l'hybride, du métis, du multiple... de la trahison, et encore ! Cette trahison, disséminée dans les entrelacs du complot, promenade de traduction en traduction, aura perdu une grande partie de son infamie, aura quitté le vocabulaire de la guerre pour entrer dans celui de la paix.

Le traître

La colonie s'effrite à mesure que Lassalle s'éloigne des zones cartographiées. Le territoire n'est pas français, la trame usée, mensongère, de la fable coloniale apparaît. Par réflexe de colonisateur, Lassalle s'est avancé en terre inconnue sans en connaître la langue, sûr de ses privilèges. Il trouvera en Ba Iken un traducteur, mais la traduction est trahison, dit-on... Le mot « traître » vient de « traditor », étymologiquement, celui qui « transdonne », « celui qui transmet, enseigne⁵ ». Ba Iken sera l'un et l'autre traître. L'auteur, dans *Les partitions de Claude Ollier*, souligne cette duplicité du militaire : « Un "Ba Iken" le prend en charge, qui initie, instruit, mais soustrait en même temps, clarifie et brouille [...]»⁶. Qu'est-ce qu'un traître ? Est traître celui qui commet une trahison, celui qui passe à l'Ennemi, qui passe à l'Autre, mais, surtout, celui qui est

4. Vladimir Volkoff, cité par Paolo Fabbri, « Nous sommes tous des agents doubles », dans *La trahison*, Maurice Olender, (dir.), numéro de la revue *Le genre humain*, Paris, Seuil, 1988, p. 331.

5. Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 2148.

6. Mireille Calle-Gruber, *Les partitions de Claude Ollier. Une écriture de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 45.

entre deux mondes ; pour trahir, il faut appartenir : « Le traître n'existe pas en soi. La trahison est toujours relative à une solidarité rompue par un agent qui s'identifie à une nouvelle alliance⁷. »

Le traître est l'une des formes possibles du double, l'« agent » est, justement, « double » : « Cette hypnose exercée par la symétrie de l'adversaire a produit plus d'agents doubles que l'appel du lucre. [...] Devenir un autre tout en restant soi-même!⁸ » Le traître, bien plus qu'ambivalent, est vecteur d'indifférenciation, il dissout le réel en récit paranoïaque : « dupe », « duper », « duplicité », « double », « doubler », le vocabulaire qui révèle la trahison ne cesse d'indiquer la dualité et l'opposition. Par les machinations compliquées d'Iago, liant inextricablement la réalité de la polémique à la fiction de la trahison, tous les autres personnages — Othello, Cassio, Desdémone, Émilie — deviennent des traîtres : la trahison est contagieuse. Si le traître est un « agent », il est bien davantage encore un symptôme qui révèle non seulement un complot, mais un conflit, une polémique, une guerre.

Ba Iken est le double de Lassalle. Le récit, à chacune de leurs rencontres, souligne leur position symétrique : « Lassalle est assis dans l'angle à gauche de la fenêtre. Ba Iken lui fait face⁹ » ; plus loin, « Deux ombres se dressent maintenant sur la façade : celle de Lassalle, sur le mur à gauche de la porte : celle de Ba Iken, sur la porte même » (MS, 176). Tout le récit, comme le fait remarquer Ollier, est rythmé par le face à face du traître et du héros : « [...] le style [des] répliques [de Ba Iken] dans les dialogues avec le nouveau venu règle le cours des étapes et des méditations¹⁰. » Ces dialogues forment de véritables duels oratoires où chacun essaie de percer la défense de l'autre.

Le lecteur apprend en même temps que Lassalle, et comme lui peu à peu, que tout ce que dit Ba Iken est potentiellement mensonger. Avec une redoutable efficacité, le récit, dès lors, se dédouble, se multiplie. Ba Iken ment avant même que le lecteur ne l'ait deviné. Celui-ci doit revenir en arrière pour tenter de traduire ; et lisant : « Tu sais, il ne faut pas s'arrêter à Ouzli, il faut continuer jusqu'à Tisseli » (MS, 88), il doit comprendre : « À Ouzli, les traces du passage de Jamila sont encore fraîches. » Si cette remise en jeu et en scène des actes et paroles du traître est nécessaire, c'est parce que le récit nous a trahis, n'a pas joué franc

7. Maurice Olender, « Les secrets de la révélation », *La trahison*, *op. cit.*, p. 14.

8. V. Volkoff, cité par P. Fabbri, *op. cit.*, p. 333.

9. Claude Ollier, *La mise en scène*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1982, p. 143. Désormais désigné par le sigle MS, suivi du numéro de la page.

10. M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 45.

jeu ; le texte même est trahison. Lassalle et le lecteur assistent à ce que Fabbri appelle des

événements où n'a plus cours la monnaie fiduciaire d'une signification « inhérente », qui faussent la communication, les communications, qui « se chargent d'un objet de sens opaque ou translucide où le mensonge et le secret jouent un rôle constitutif en fonction de stratégies et de tactiques interactives (argumentations inconsistantes, conversations exploratives, polémiques, etc.)¹¹ ».

Puisque le titre du roman y invite, distribuons les rôles : Lassalle doublerait le lecteur et Ba Iken l'auteur, ou, sur un autre registre, Ba Iken serait le metteur en scène et Lassalle (la salle, justement), le spectateur : « Dans quelle mesure Ba Iken n'a-t-il pas mis au point lui-même cette rencontre apparemment improvisée ? Il n'aurait peut-être pas été jusqu'à régler la pantomime... » (MS, 125) ; ailleurs : « Ba Iken était évidemment au courant de la "découverte" d'Imi n'Oucchène, de la grippe, du nouveau tracé imaginé pour la piste (a-t-il inspiré les gestes d'Ichou décrivant le parcours sur le pont ?) » (MS, 213) Si Lassalle et le lecteur doivent résoudre l'énigme, c'est Ba Iken et l'auteur qui en posent les termes, qui la mettent en scène.

Comme Lassalle, le lecteur doit tôt ou tard faire son deuil d'une vérité, d'un coupable : Ba Iken et l'auteur sont passés par là, toutes les preuves ont été effacées. Le limier ne trouve que du limé, du faussé, du toc, le renvoyant sans cesse à l'errance et au soupçon. Le récit est aussi faux que les paroles de Ba Iken, il est ainsi fabriqué : « Une histoire dont on ne saisira que des bribes. Les récits prêtent tous à suspicion (question de la langue, de l'interprète). Exactement ce que les Chrétiens appellent ici "une histoire arabe"¹². » L'auteur a effacé toute preuve directe tout en multipliant les preuves circonstancielle.

Ba Iken — on ne peut que le deviner, c'est la règle du jeu — est un métis, un « bâtard » : l'Arabe de Laurencie, le Vénitien de Maurie. Ba Iken, comme la plupart des traîtres de la littérature, est blessé dès l'origine. L'histoire — les dessins rupestres du tizi n'Oualoun en témoignent —, a déjà eu lieu ; la « répétition », la mise en scène et en sang transcende les époques et les lieux. Imaginons une Jamila qui aurait survécu et donné naissance à cet Arabe blond, forcément un peu suspect : « À côté du cheikh, il fait aussi "étranger" que Lassalle. Pour un

11. P. Fabbri, *op. cit.*, p. 325.

12. Claude Ollier, *Cahiers d'écolier*, Paris, Flammarion, 1984, p. 59. Désormais désigné par le sigle *CÉ*, suivi du numéro de la page.

peu, on le soupçonnerait d'avoir usurpé son accoutrement. » (MS, 93) Que Ba Iken soit fils ou petit-fils d'Occidental semblerait, a priori, l'exclure de « l'affaire Lessing », constituer un alibi ; rien de moins sûr, au contraire, il s'agirait plutôt d'un motif de crime. Lorenzaccio, en voulant assassiner Alexandre, un bâtard justement, voudrait assassiner son double monstrueux, sa part d'ombre.

Ba Iken, le récit le répète, est un cavalier ; notre imagination, à cause du mot même, galope, le place immédiatement sur un destrier, un pur sang. La vérité est tout autre, le mulâtre chevauche l'emblème même de l'hybridité : le mulet, mi-âne, mi-cheval. C'est là où le bât blesse Ba Iken, sous l'uniforme, entre l'homme et la bête, à leur jointure monstrueuse ; sur ce tapis d'Arlequin où se mélangent motifs occidentaux et orientaux, droites et courbes : « [...] le tapis de selle, dont le dessin entremêle cercles et losanges sur un fond de carreaux noirs, verts, rouges, jaunes, gris... » (MS, 86) Mais la « blessure » de Ba Iken est communicative : allons relire le passage de la rencontre du traître et du héros, alors qu'entraînée par Ba Iken, la caravane accélère :

Bientôt le troisième mulet se met lui aussi au trot. Décontenancé, Lassalle éprouve instantanément les plus grandes difficultés à garder son équilibre ; incapable de serrer les genoux assez fort pour bien contrôler les bonds de sa monture, il saute à chaque coup de rein et retombe lourdement sur la selle, tantôt à droite, tantôt à gauche, parfois trop loin sur le bourrelet de cuir qui lui meurtrit l'entrejambes¹³. (MS, 87)

La vue de Ba Iken cause à Lassalle un choc de reconnaissance :

C'est moins le tutoiement qui le désoriente — il a déjà eu l'occasion d'en user à Dar el Hamra — que la prononciation impeccable de son interlocuteur, son accentuation juste et uniforme, et, toujours dans le même ordre d'idées, son teint clair, ses traits réguliers, et, maintenant qu'il regarde de face, ses yeux gris bleu. (MS, 87)

La langue, de véhicule, devient mulet, et le mulet blesse aux entournures, aux encoignures, « désoriente », « déséquilibre », « décontenance ». Le colonisé et sa langue font pressentir au colonisateur sa propre « colonisation » linguistique, révèlent l'étrangeté de la langue comme le cirage du comédien jouant Othello révèle l'étrangeté de l'identité. La désorientation de Lassalle est la perte de cet orient confortablement autre qui l'« occidentalisait ».

13. « La selle », Lassalle et « le bourrelet de cuir », c'est-à-dire le bât, le Ba Iken forment une seule et même pièce.

Ba Iken parle un français « impeccable », « juste », mais « uniforme » : le mot est important, car, par cette langue, comme par son uniforme, Ba Iken trahit, se trahit. Il y a une profondeur des langues dans le roman ; derrière l'histoire française se trouve une « histoire arabe », et derrière celle-ci, une histoire berbère. Les secrets entre le cheikh et Ba Iken s'échangent en berbère, et la vérité, dans le récit comme ailleurs, s'effiloche dans la traduction. Dans une des scènes d'escrime verbale, Lassalle réussit à toucher Ba Iken droit au cœur, au cœur de sa langue : « — Oh — Oh ! (Ba Iken relève simultanément la tête, un peu de travers, et la main droite, l'index dressé. [...] [C]'est bien la première fois que Ba Iken réplique ainsi, à brûle-pourpoint, dans son propre langage¹⁴) » (MS, 147).

Ba Iken, plus qu'un interprète, est un « truchement ». Le mot, traduit phonétiquement de l'arabe, désigne à l'origine un interprète arabe à l'époque des croisades, métier pour le moins inconfortable, plus ou moins synonyme de traître. La situation de Ba Iken au Maroc n'est pas si différente. Son français est forcément menteur, langue de trahison, langue de bois mort qu'il n'emploie que pour « collaborer » avec l'« ennemi ». Il y a malaise dans la langue. Ba Iken pourrait, comme Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, se proclamer « franco-maghrébin exemplaire ». Si Ba Iken maîtrise plus d'une langue, Lassalle, lui, n'a qu'une langue et c'est la sienne, il est monolingue, ou du moins en avait-il la rassurante illusion avant de rencontrer son double. Le choc « indifférenciateur » de voir un autre parler — et très bien — « sa » langue pourrait même remettre en question la fable de la bâtardise de Ba Iken, celle-ci n'étant que la projection, l'explication — rassurante, « incarnée », et raciste — de son bilinguisme. Le frère de Ba Iken, qui lui ressemble pourtant mais qui ne parle pas français, reste en retrait dans son étrangeté, différent donc indifférent : « [...] ou bien il reste de la différence et on demeure à l'intérieur de l'ordre culturel [...], ou bien il n'y a plus de différence du tout mais l'indifférencié ne surgit que sous la forme d'une différence extrême, la monstruosité des jumeaux, par exemple¹⁵ ». Ajoutons celle des mulâtres, et celle des traîtres... Derrida montre bien que la langue du colonisé est, mais à des degrés différents, universelle, que l'on ne possède jamais « sa » langue, « que de toute façon on ne parle qu'une langue — et on ne l'a pas. On ne parle jamais

14. Il s'agit en fait d'une « mimique » accompagnée d'une onomatopée, soit d'un langage encore plus profond, corporel.

15. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1998, p. 100.

qu'une langue — et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours, à l'*autre*, de l'autre, gardée par l'autre¹⁶ ».

Mais le « bilinguisme » est peut-être à chercher ailleurs, à un autre niveau chez Lassalle... Il « souffre », et les *Cahiers d'écolier* d'Ollier le soulignent, du complexe de l'imposteur, de l'usurpateur : « — La sensation que certains de ses gestes ont déjà été accomplis par un autre exactement à la même occasion et dans les mêmes conditions [...]. — Le sentiment de “déjà vu”, banal, mais très fort par instants » (*CÉ*, 96). Si l'on en croit ses *Cahiers*, il y aurait coïncidence sur ce point entre le personnage et l'auteur :

Paysages extrêmement romantiques, chaos rocheux, lierre en abondance, oiseaux planant le long des parois suintantes.

« Indéfinissable impression d'être “en tournée” et de jouer, dans des décors de fortune, avec des poignards de carton (Gide) ». (*CÉ*, 19)

Y aurait-il un lien entre l'hybridité problématique, blessante, et le sentiment de vivre dans un film ? Une certaine « colonisation » du récit peut expliquer le sentiment d'« aliénation » de Lassalle, son malaise. Le récit ne se contente pas d'évoquer le trouble linguistique de la bâtardise, il le mime, l'intériorise. Effets, images, style, métaphores, personnages sont, dans *La mise en scène*, « colonisés » par le cinéma, à commencer par le nom du personnage principal : « la salle¹⁷ »... Il y a erreur sur le destinataire, confusion dans la métaphore. *La mise en scène* : les littéraires penseront tout de suite : Shakespeare, Musset... Qui dit « mise en scène » dit metteur en scène, oui, mais de cinéma. Nous inspirant du « théâtre dans un fauteuil » inventé par Musset pour *Lorenzaccio*, proposons pour *La mise en scène* l'appellation de « cinéma dans un fauteuil » ou, sans aller si loin, empruntant celle de Robbe-Grillet, de « ciné-roman ».

Rappelons la fascination et la connaissance d'Ollier pour le cinéma (qui a publié *Souvenirs écran*, un recueil de chroniques pour *Les cahiers du cinéma*) ; les références à l'actualité cinématographique abondent dans les *Cahiers d'écolier*, on y croise les noms de Godard, de Rohmer. Supposons — biographème douteux — que le voyage d'Ollier au Maroc, sa traversée d'un désert cinématographique, le mène à la croisée des chemins : il doit choisir, s'engager... Ne le pouvant, il devient truchement,

16. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 70.

17. La passivité, l'impossibilité de passer à l'acte du héros, et surtout son silence final s'expliquent peut-être par ce nom ; quand le spectacle est fini, il n'y a qu'à se lever et partir.

croisement, traître ; la trahison étant ici celle du nouveau romancier faisant pénétrer, dans son étoffe littéraire, l'étranger.

Plans séquence, angles de vue, cadrages, ralentis, flous, flash-backs, travellings avant, arrière investissent le récit... La technique cinématographique « envahit » le récit : la caméra est une hache, a écrit Jacques Godbout¹⁸, elle est dans le roman à l'image de l'outil mystérieux d'Idder : massue, enfumoir à mot. Le cinéma trouble, « agite » la littérature. Grottes, profils, torches, lumières, projections, caméra, ombres, reflets, peintures rupestres, apparences, lanternes magiques, silhouettes, écrans, mises en mouvements, mises en scène, le texte, dans ses images, dans ses effets et figures de style, est étranger à lui-même, aliéné. Le récit a intériorisé le langage de l'Autre, quelquefois jusqu'à l'absurde, jusqu'à l'aplatissement, l'écrasement. « Projétons » une scène capitale qui révèle le meurtrier, mais aussi, d'un même mouvement, la meurtrissure du texte, du stylo mimant la caméra et son gros plan, son « zoom in » :

Cent mètres plus bas, dans la petite maison isolée à droite à l'entrée du douar, le profil de l'homme se projette sur le mur. L'ombre d'un couteau se dresse au-dessus de sa tête. La jeune fille, à genoux, a caché son visage dans ses mains. Ses nattes retombent sur sa poitrine.

L'homme décroche la lampe, avance de quelques pas et apparaît en gros plan, ses petits yeux gris s'agrandissent démesurément et couvrant bientôt tout l'espace disponible... (MS, 245)

Quel espace ? Et qui est le meurtrier, justement ? Leitmotiv du roman et vecteur d'altérité, de possession, des images se succèdent ; des descriptions, des scènes et des personnages se chevauchent, se « surimpressionnent », se transforment ; Lassalle devient Lessing, Jamila, Yamina, Ba Iken son fils Bihi et Bihi Yamina-Jamila :

Son visage [Bihi] est tout contre celui de Ba Iken, pareillement incliné, l'air digne et réservé, le front large, le nez droit, le teint clair, les yeux gris bleu... « On est tous de la même famille dans le douar... C'est forcé »... C'est une parente, une cousine... le visage est pareillement incliné, le front large, bien dégagé, les joues creuses, le menton très effilé... les lèvres sont agitées d'imperceptibles tremblements, les yeux, inhabituellement distants l'un de l'autre, semblent logés en lisière des tempes, derrière la saillie des pommettes ; les paupières sont closes, les cils parfaitement immobiles ; les bras pendent le long des montants métalliques... (MS, 145)

18. Jacques Godbout, « De la dramaturgie à la télévision », *Liberté*, n° 19, janvier-février 1967, p. 75.

Il ne s'agit en fait que d'un « fondu enchaîné ». Les spectres de Jamila et de Lessing viennent justement hanter le narrateur par cet effet, relativement inhabituel en littérature, mais courant au cinéma. Il y a possession, mais inversée, le médium faisant parler le spectre, car il y a un médium fantôme dans *La mise en scène* : un écran imaginaire, un drap blanc agitant ses chaînes, venant s'interposer entre la réalité et « la salle ». Ce médium n'est autre, encore une fois, que le métis.

Devant Lassalle, l'écran, blanc, neutre : Ba Iken, le traître... Ba Iken comme « bas-relief », mais surtout Iken comme anagramme de « kine », venant de « kinein », mouvement. C'est bien le rôle de Ba Iken, dès sa première apparition, de mettre le récit en mouvement : « Les pieds frappent de petits coups secs sur le ventre du mulet qui, bien plus robuste que les deux autres, a déjà entraîné le guide à son allure. [...] Bientôt le troisième mulet se met lui aussi au trot¹⁹. » (MS, 87) Cinéma, du grec, « kinema » : « mouvement, mettre en mouvement, mouvoir » (avant le cinéma, d'ailleurs, il y eut le kinéscope). Un « b » pour un « m », Ba Iken pour Kinema comme Jamila pour Yamina, Maho pour Boha. La scène d'une mise en mouvement suivie de déséquilibre et de malaise est sans cesse rejouée, ainsi vers la fin de l'histoire :

Ba Iken crie quelque chose au vieux qui, sans rechigner un seul instant, se lance au pas de gymnastique. Ses jambes fines et musclées se détendent et rebondissent en cadence avec une souplesse étonnante. Lassalle, dont le mulet s'est mis au trot, commence à rechercher une position plus confortable ; mais la couverture est trop courte : les genoux, au lieu de serrer la monture, battent à vide, ce qui ruine l'équilibre. (MS, 265)

Le cinéma éclaire d'une lumière nouvelle la scène centrale, mystérieuse, de la grotte, car sur le mur est bien projeté une sorte de cinéma ou de lanterne magique (et Ollier fait lui-même le lien : « Toujours le rapprochement, chaque fois que je revois le film, avec cette scène de caverne — le film de Fritz Lang, *Le tombeau hindou*²⁰ »). L'enjeu est de taille, l'ombre du meurtrier se projette sur le mur de la caverne ; mais elle fait mieux que se projeter, elle s'imprime, le cinéma devenant bas-relief, gravure rupestre... L'un, malgré tout son « modernisme », n'étant qu'une nouvelle mise en scène, ou plus précisément mise en mouvement, de l'autre. La caverne des jeux d'ombres et les gravures rupestres

19. « Impression douloureuse », blessure de l'entrejambes, mais aussi, ici et là, chez l'Autre, chez Ba Iken ou chez Agouram, du front, de la jambe ; mal, en somme, au chevauchement du mulet et de la selle, de l'écran et de la salle, de l'Un et de l'Autre.

20. Claude Ollier, dans M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 81.

sont, malgré le trompe-l'œil du temps, des lieux voisins. Dans « Thème du texte et du complot », c'est curieusement au cinéma qu'aboutit l'analyse d'Ollier sur le texte de Borgès : « Développer le schéma de Nolan sur la pellicule, y fixer et animer les correspondances de scène à scène, de personnage à personnage, de geste à geste, devrait tenter le cinéaste. » (N, 159) Ollier propose en effet une version « moderne » de la nouvelle, il « traduit » un film qui présente de nombreuses analogies avec *La mise en scène*²¹ (un meurtre, une enquête infructueuse, un vague complot que « personne ne réussit à nommer » [N, 161]). S'agit-il, comme Ollier le laisse supposer, de la « conjuration [...] de la Technique contre l'Art » (N, 162)? Ce qui est sûr, c'est que « faits bruts et psychologie "précipitent" au centre mental du complot qu'est devenu le film » (N, 162).

Ce que la critique littéraire nomme intertextualité n'est que l'atténuation du complot, du nœud gordien que désigne Ollier et que l'on pourrait traduire par *mimêsis*; l'ouverture, l'éclatement du roman, de son cadre géographique et temporel, dont le métissage de la littérature et du cinéma n'est qu'une des formes possibles. Ce qui se profile en « arrière-scène » du roman est une enfilade, un kaléidoscope mobile de textes et de complots, de traîtres et de héros, d'assassins et de victimes : derrière Lassalle, Nolan; derrière Nolan, Borgès; derrière Borgès, Shakespeare; derrière Shakespeare, l'assassinat de Jules César, et « [b]ien sûr, la succession de ces relais en suggère d'autres, à chaque extrémité de la chaîne; soit la question, par exemple : de quel dramaturge s'inspireraient Brutus et ses complices » (N, 158). Les peintures rupestres et le cinéma sont de tels maillons.

La caverne d'Ollier est une énigme à déchiffrer. De toutes ces silhouettes, retenons celle du meurtrier :

Mais la dernière bête a dû s'arrêter tout de suite après, car le porteur de la troisième torche, surgissant aussitôt derrière le récalcitrant, s'immobilise juste devant l'entrée de la grotte. La lumière de la torche projette une seconde ou deux sur le mur de la voûte le profil de l'homme, bien découpé, net, précis, depuis la courbe du crâne dénudé jusqu'au renflement du sourcil, au nez court, écrasé, au menton rentré dans le col de la chemise. L'ombre d'un gourdin — ou d'une massue — se dresse au-dessus de sa tête et s'abat. L'animal, violemment frappé sur la croupe, repart aussitôt. La lumière tourne et s'enfuit. (MS, 169)

21. Dont une chronologie jumelle : *La mise en scène* paraît en 1958, l'année même où se déroule l'« action » du film.

S'agit-il d'Idder? Peut-être, mais ne serait-ce pas, en même temps, un autre, d'autres?²² Une silhouette, comme un rôle, convenant à une infirmité de corps, proposons celui qui « met en mouvement », Ba Iken le traître, alias « Kinema », le mauvais génie, le metteur en scène, heurtant une fois de plus de sa massue, la bête, la langue mullet, mulâtre. Il a, après tout, lui aussi, le profil de l'emploi :

Comme il se penche à droite pour mieux se faire entendre, ses traits se découpent de profil avec une netteté parfaite : le nez est droit, plutôt court, le front haut ; la barbe blonde avec des reflets roux, couvre presque toute la joue et le pourtour du menton. Le turban blanc des montagnards est remplacé par un chèche kaki, tel qu'en portait la sentinelle devant la caserne, sur la colline du Bureau²³. Le capuchon de la djellaba est rejeté sur les épaules. (MS, 86)

Ba Iken passe bien proche de ne pas être un traître, mais un ennemi ou un ami, imperméable, univoque ; pour véritablement trahir, il faut un rapprochement, il faut faire partie du drame. En fait, selon la « version officielle », Ba Iken serait étranger à toutes ces histoires de meurtres, à ces chicanes et *chikayas*, il serait la tierce personne, le truchement, l'auxiliaire. Ba Iken est, au contraire, interprète ; traducteur, mais surtout acteur, protagoniste. Le lecteur connaît son rôle dans l'histoire de Lassalle, mais quel est-il dans l'histoire de Lessing? Sa trahison ne serait-elle pas, comme le reste, amenuisée, mise en sourdine? Pourquoi trahit-il, complotte-t-il, organise-t-il cette diabolique mise en scène?

Idder n'agit-il pas étrangement pour quelqu'un qui vient de commettre un double meurtre? Il manque, disons, de discrétion, de mesure, à toujours chercher querelle à celui qui pourrait révéler toute l'affaire. Comme la traduction de Ba Iken, il faut mettre la « solution Lassalle » entre parenthèses; on peut trahir sans le savoir. Lassalle explique la disparition d'Idder chez son frère comme étant la fuite du meurtrier durant l'enquête du cheikh... Pourquoi alors le voit-il escorter le cheikh? Sa version aussi est pleine de trous.

Pour prendre la pleine mesure de la trahison de Ba Iken, installons-le au banc des accusés. Dans l'indécision comme dans l'ombre, tous les

22. Et parmi tant d'autres profils, celui d'un personnage à peine esquissé, le profil de l'écrivain traînant ses *Cahiers d'écolier*: « Le cheikh Agouram se met en route le mercredi matin, la lettre en poche, suivi d'un de ses domestiques et de son "écrivain", qui a juste eu le temps de glisser son porte-plume dans sa choukara, avec sa bouteille d'encre et son cahier rayé format "écolier". » (MS, p. 232) Le portrait de l'auteur en metteur en scène, en cinéaste, en assassin... en traître.

23. Le crâne de l'ombre pourrait trancher... Personne, bien sûr, ne réussira à enlever le couvre-chef du crâne de Ba Iken...

rôles conviennent tour à tour à tous les protagonistes : traîtres, héros, assassins, victimes. Il semble assez évident que Ba Iken faisait partie de la caravane ayant mené Jamila à l'hôpital et qu'il en revient lorsqu'il « intercepte » Lassalle. De la même façon que Lassalle, à la fin du roman, se demande si ce dernier est encore là, dans l'ombre, à l'épier, nous pouvons voir sa silhouette se dessiner à l'infirmerie, avec les éléments — cigarette et mulet — qui le caractérisent ; la scène s'insère de plus dans la symétrie générale du récit :

« Apparition » de Ba Iken

La voiture démarre. Devant le mur de façade, il ne reste plus qu'un petit groupe de trois hommes entourant le vieillard : deux d'entre eux tournent le dos à la route ; le troisième, une cigarette aux lèvres, s'appuie contre un mulet à l'angle du bâtiment : il suit des yeux la voiture qui rejoint la chaussée, passe devant l'infirmerie et, prenant de la vitesse, disparaît au premier tournant. (MS, 66)

Disparition de Ba Iken

Devant le café maure, en lisière du souk, juste dans l'axe de la route, un petit groupe regarde le véhicule s'éloigner. Debout à l'ombre, adossé au mur de façade, un peu à l'écart, presque à l'angle du bâtiment, Ba Iken fait des signes d'adieu. Il regarde droit devant soi, vers la voiture, vers les hommes qui partent ou, plus simplement vers les feuillages poussiéreux des figuiers qui bordent la route. (MS, 280)

Plus troublante est la dispute d'Idder et de Ba Iken près du grenier. Une des questions de Lassalle à ce sujet est fort pertinente : « À quoi bon [pour Idder] s'en prendre à Ichou, à Yamina, à Ba Iken même ? Bien entendu, ce dernier est le truchement indispensable. Mais pourquoi traiter le malheureux aussi durement que s'il était directement en cause ? » (MS, 180) En effet. Il faut aller relire la scène, mais sans truchement, sans « doublage », en baissant le volume... Que voyons-nous ?

Ba Iken s'efforce de sourire, mais il est visiblement soucieux, d'autant plus que l'affaire ne semble pas s'arranger du tout. Le petit homme tient tête, vocifère, assène le tranchant de sa raclette sur une motte de terre qui vole en éclat. Voilà maintenant qu'il désigne Lassalle du menton, par-dessus l'épaule de Ba Iken, puis du doigt, le bras tendu. Ba Iken fait des petits sauts de gauche et de droite pour masquer les gestes désobligeants, mais n'y parvient guère. [...] Avant que Ba Iken puisse s'interposer, l'autre agrippe Lassalle par la manche de sa chemise, le fait pivoter et lui montre avec insistance un point indéterminé, de l'autre côté de la vallée. Mais Ba Iken lui fait rapidement lâcher prise. [...] Pendant que Ba Iken explique, l'homme continue de brandir son index en direction de la parcelle, là-bas, sur la rive droite, au-dessus de la séguia, derrière le mamelon de terre rouge ; puis il passe sa main gauche, à plusieurs reprises, sur sa gorge [...]

Idder donne de nouveaux signes d'impatience. Il fait semblant de griffonner avec un crayon dans le creux de sa main [...], puis c'est encore le simulacre de la décollation, suivi de coups de raclettes rageurs. (MS, 161)

Les « traductions » de Lassalle ne sont pas particulièrement inspirées, la scène semble atténuée, mise en sourdine... La main tranchant le cou devient : « Coupe-moi la tête si tu veux, mais je n'en démordrai pas » (MS, 161), tandis que le griffonnage est vu comme une « allusion au "bornage" » (MS, 161). Ba Iken, lui, n'arrive plus à se maîtriser, il est, l'espace d'un instant, « démasqué », son visage, « d'habitude [...] impassible, [...] fermé, inexpressif, déconcertant [...] » (MS, 117), montre une émotion, tout son corps « saute », mais son récit, ses explications également. Il donne deux versions de cette histoire, la première est capitale :

- Dis donc, Ba Iken, il a l'air de t'en vouloir !
- Oh, ce n'est rien, Monsieur Lassalle... une petite « *chikaya* » sans importance. (MS, 159)

Cette *chikaya*, petite et sans importance (atténuation, effet de sourdine), ne serait-elle pas ce qu'Ollier appelle dans ses *Cahiers* une « *chikaya* parallèle » ?

Souvent les plaideurs inscrivent à l'audience de justice un motif très atténué de leur véritable querelle. Par exemple : un vol de poulets pour une tentative de viol. Selon la législation en vigueur, le Caïd ne peut juger les crimes, il doit constituer un dossier et le transmettre à un Haut Tribunal dans la capitale. D'où cette pratique, dont le Caïd n'est évidemment pas dupe, et qui semble arranger tout le monde. C'est ce qu'on peut appeler la « *chikaya* parallèle ». (CÉ, 62)

D'un meurtre à une querelle de terrain, il n'y a qu'une *chikaya* ; de Jamila à la parcelle, il n'y a qu'une atténuation ; du labour à l'amour, il n'y a qu'une métaphore :

Quoi de plus banal, dans ces contrées, qu'une querelle autour d'un terrain ? Parfois la querelle s'envenime, c'est une affaire entendue ; encore faut-il que le litige soit nettement caractérisé, ou la mauvaise foi d'une des parties absolument évidente ; l'adversaire laboure indûment la parcelle, en chasse le propriétaire, empêche ce dernier de récolter... (MS, 193)

L'histoire officielle de la parcelle est l'écho de son histoire officielle, à elle, l'assassinée : « Ça arrive encore assez souvent, ces histoires-là. Surtout en été, avec cette chaleur. Ça commence comme une dispute anonyme et puis ça s'envenime... » (MS, 79) La *chikaya* sans importance des deux hommes ne concerne-t-elle pas la *dia*, l'affreux marché, le prix du sang ? Si Ba Iken danse, saute, n'est-ce pas parce qu'Idder le fait

chanter, le prix de la *dia* n'est-il pas en train de monter? Et Lassalle, en achetant la parcelle, ne l'achète-t-il pas, elle, pour faire passer la route?

Le complot

Pas d'échappée possible dans tous ces faux témoignages, à moins d'en sortir, d'aller ailleurs. Mais où? Les *Cahiers d'écolier* de l'auteur, dans ce qui se donne comme l'avant-texte, le prétexte de ses textes, le journal de l'écrivain, pourrait être une brèche. Trahison oblige, doutons de la véracité de ces cahiers, publiés, donc archi-faux (ou ni vrai ni faux, et vrai et faux). L'auteur aggrave son cas, remultiplie (encore!) les pistes de lecture. Jouons le jeu, faisons semblant de croire ces «révélation».

Surprenons Ba Iken et l'auteur, parfaits complices, en train de mentir, ensemble, l'un avec l'autre, l'un par l'autre; comme dit Ollier, parlant de Borgès: «En fait, ce n'est pas une, mais deux conspirations qui vont s'ourdir de concert, simultanément tramées sous les mêmes mots» (N, 153). Au bord d'un affluent tari, Ba Iken, le guide, traîne son touriste dans une ruine:

Après quelques centaines de mètres, des ruines se dressent à gauche sur un replat: des murettes écroulées, des tours disloquées, des cloisons de torchis que l'eau de pluie a fait fondre comme des pains de sucre.

Ba Iken met pied à terre, s'avance de quelques pas, le nez baissé et montre à Lassalle un carré de mosaïque à demi enfoui sous les mottes de terre. (MS, 100)

Attention, la scène double et annonce la trahison-révélation d'Ichou («qui désigne du doigt, sous l'arbre, le sol pâle, craquelé, légèrement en pente» [MS, 237]) et il faut lui attribuer la même résonance, la même force. Avouons une légère trahison: nous avons, dans cette scène, baissé le volume, coupé la langue de vipère de Ba Iken, nous l'avons rendu muet comme Ichou. Ce n'est qu'alors que Ba Iken, silencieusement, montre la vérité, montre, sous le sol, l'échiquier, le jeu, le double jeu, qui est en fait celui de toute la communauté: le complot. Rendons maintenant la bande-son mensongère, la version officielle, car Ba Iken n'exprime — du moins en français — que des versions officielles: «C'était la casbah du cheikh des Aït Assoual, avant le père d'Agouram, explique-t-il. Il y a eu une grande bataille dans la vallée. Ça a duré trois jours... Après, on a mis le feu à la casbah» (MS, 100).

Le meurtre de Lessing et Jamila a — bien sûr — un fondement plus complexe qu'il ne le semble: où sont le Caïd et le cheikh d'Imlil? La différence entre les sphères privée et politique disparaît dans le vague

de l'affaire, dans l'« indifférenciation » générale. Proposons une autre version, une diversion... Changeons la bande-son, le « doublage » de la scène. Le titre général de l'entrée des *Cahiers d'écolier* est « Quelques matériaux » ; suivent des idées, des éléments du roman en cours, dont, en dernière mention :

— Histoire du caïd qui avait jeté les restes d'une diffa copieuse dans le torrent et de la révolte qui s'ensuivit chez ses sujets affamés voyant passer ces victuailles au fil de l'eau devant leurs douars en aval. Remontant tous la vallée, ivres de colère, ils rasèrent la maison du caïd et lui coupèrent le cou. On me l'a racontée dans la haute Tessaout, à un endroit où l'on voyait, entre des murettes en ruine, les vestiges d'un très beau carrelage sous les ronces. (CÉ, 97)

Belle histoire coloniale, exotique, « censurée » par l'auteur et (ou) Ba Iken. Il ne s'agit pas ici tellement d'un mensonge que d'une différence de ton, plus précisément d'une atténuation, d'un effet de sourdine²⁴. La « sourdine » est ce dispositif, cette pièce qu'on adapte à des instruments pour baisser leur volume, mais le mot s'emploie aussi dans l'expression « en sourdine » : « Ce qui est dit de façon secrète, cachée. »

Le traître ouvre une brèche dans le monde, révélant, comme Ba Iken, sa mosaïque fictionnelle, son complot. Le traître, l'agent double, « joue », il est un des équivalents du comédien dans le réel ; par lui, le réel et le spectacle s'interpénètrent, tout devient soupçonnable : « Le quotidien le plus strict, cerné de tous côtés par le rêve, s'y perd et s'y dissout. » (N, 161) Si le réel est fiction, qui donc l'écrit ?²⁵ Kilpatrick, rachetant dans « Thème du traître et du héros » sa trahison par de la trahison, crachant sang et répliques, expirant aux frontières du réel et du fictif, inverse le « sens » du spectacle... Borgès montre la conspira-

24. Cet effet de style combiné aux multiples références cinématographiques permet de voir sous un nouvel angle la relation de Ba Iken et d'Ichou, de l'interprète et du guide. Ce couple rejoue l'opposition du cinéma parlant et du cinéma muet, car Ichou, le jeune Juif, est muet, congénitalement muet. Une fois la scène « mise », la référence nous renvoie de nouveau au cinéma : « Il porte une sorte de tablier noir — ou de gandoura noire avec poches. Ses traits semblent beaucoup trop mûrs pour son âge : le nez est gros, la bouche épaisse, les sourcils arqués... Il est frisé comme un mouton ... » (MS, 189) Les pantomimes, les mimiques, les scènes comiques un peu forcées... Ichou, comme Charlie, comme Chaplin...

25. La folie rôde autour de ces questions : « Mais croire que le traître parfait est celui qu'on ne découvre ou qui ne se découvre jamais, n'est-ce pas risquer de s'engager sur la voie de la paranoïa ? » (Jean Pouillon, « Saint Paul ou Philby », dans *La trahison*, op. cit., p. 46.) Lassalle n'échappe pas à la paranoïa : « Peut-être Ba Iken, descendu à Assameur par un moyen quelconque — il en aurait eu le temps depuis ce matin, même à dos de mulet — surveille-t-il en ce moment le petit pavillon, ou l'entrée du bureau, à cent mètres de là ? » (MS, 299)

tion de la création, sa respiration complète, montre l'« expiration » de la littérature et des arts — dans le réel, la société, l'Histoire — où l'on ne voit habituellement que le rassurant sens unique de l'« inspiration ». Borgès, dit Ollier, « étale sous nos yeux les rouages de la machine, montrant comment les mots l'alimentent et assurent sa bonne marche, sécrétant une histoire et sécrétant l'Histoire » (*N*, 158). Ollier, un ton plus bas, ne fait pas autre chose en mettant en scène, dans *La mise en scène*, la mise en scène de la réalité.

« Complot » vient de « pelote » par le biais de « foule compacte », comme « intrigue » (« plot » en anglais) vient d'« intriqué » : le complot est l'inextricable amalgame de l'essaim. Lassalle se trouve « mêlé » au complot, malgré lui il est pris à partie, « possédé », rendu « curieux » par la vue de Jamila blessée, par Lessing, par Ichou, par Ba Iken même sans doute ; par tout ce qui est muet et qu'on a fait taire. Le linge sale se lave habituellement en famille, surtout les suaires ensanglantés, les draps de noce de fantômes trop bavards ; et pourtant, personne ne peut chasser Lassalle qui a en quelque sorte une place d'invité, de « représentant », d'« envoyé », d'« émissaire », car la violence, le crime, concernent deux communautés, fussent-elles étrangères ou ennemies.

Le complot est surtout un véritable guêpier, et le danger pour Lassalle d'y « représenter » Lessing est grand, car, vu d'un certain angle, le meurtre de Lessing n'était peut-être que la répétition générale de son meurtre à lui, Lassalle. La communauté, tout le laisse deviner, est en crise, en proie à la violence. Les « traces » du crime sont encore fraîches et tout menace de rebasculer, de se répéter :

Pourquoi la vengeance du sang, partout où elle sévit, constitue-t-elle une menace insupportable ? La seule vengeance satisfaisante, devant le sang versé, consiste à verser le sang du criminel. Il n'y a pas de différence nette entre l'acte que la vengeance punit et la vengeance elle-même. La vengeance se veut représaille et toute représaille appelle de nouvelles représailles. Le crime que la vengeance punit ne se conçoit presque jamais lui-même comme premier ; il se veut déjà vengeance d'un crime plus originel.

La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu'elle surgit en un point quelconque d'une communauté elle tend à s'étendre et à gagner l'ensemble du corps social. Elle risque de provoquer une véritable réaction en chaînes aux conséquences rapidement fatales dans une société de dimensions réduites²⁶.

26. R. Girard, *op. cit.*, p. 28.

Rappelons l'absence étrange du Caïd et du cheikh d'Imlil, la « justice transcendante » rendue impossible par la situation coloniale, l'usage d'une justice non officielle, la pratique de la « *chikaya* parallèle » ou de la *dia*. Rappelons surtout, revenant sans cesse dans la bouche de Ba Iken, cette crainte des disputes qui dégénèrent :

- Idder est passé tout près, mais ne nous a pas vus... Quelle comédie !
- Il a bien fait, Ichou, tu sais. Ça vaut mieux que de se disputer... Les disputes, on ne sait jamais jusqu'où ça va... (MS, 209)

Cette peur — sans doute elle aussi mise en sourdine — est peut-être plus sérieuse qu'elle ne le semble d'abord de l'extérieur : « Dans un univers où le moindre faux pas peut entraîner des conséquences formidables, on comprend que les rapports humains soient marqués par une prudence qui nous paraît excessive, qu'ils exigent des précautions qui nous paraissent incompréhensibles²⁷. » Crainte de représailles, crainte de polarisation, crainte de rechute, de répétition : cette « violence essentielle²⁸ » forme l'arrière-fond du roman.

La « violence essentielle » réussit cependant à être conjurée dans *La mise en scène*, et cette conjuration affecte le lecteur, causant un bonheur de lecture, mais aussi un certain malaise. Ollier laisse au lecteur le soin d'interpréter les ombres, les mensonges, les dessins ; il refuse d'assigner les rôles, de « juger » au sens large : « [...] *crise, crime, critère, critique*, remontent tous à la même racine, au verbe grec, *krino*, qui signifie non seulement juger, distinguer, différencier, mais accuser et condamner une victime²⁹ ». Ollier, ce faisant, laisse entrevoir une « rhétorique de la violence » ou, plus précisément, quelques éléments de sa « mise en scène ». Cette « violence essentielle », « sacrée », pour reprendre la terminologie de René Girard, est toujours celle de la masse, du complot, c'est-à-dire de la foule³⁰ : « Le devenir foule de la foule ne fait qu'un avec l'appel obscur qui la rassemble ou qui la mobilise, autrement dit, qui la transforme en *mob*. C'est de *mobile*, en effet, que vient ce terme, aussi distinct de *crowd* que le latin *turba* peut l'être de *vulgus*³¹. » Trouver « un » assassin là où il y en a un nombre infini ; traduire en terme indivi-

27. *Ibid.*, p. 35.

28. *Ibid.*, p. 49.

29. R. Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1991, p. 26.

30. Le récit prend grand soin de lier la visite du « souk » (lieu de la foule, « vague mouvante d'étoffes bleues, blanches et grises », du marché, mais aussi de « l'abattage » au meurtre de Jamila, et de façon plus précise, l'« élimination » violente d'un chien à l'assassinat d'une jeune fille, « une sorte de potence au sommet d'un minaret » (MS, 62) faisant peut-être le lien.

31. R. Girard, *Le bouc émissaire*, *op. cit.*, p. 26.

duel ce qui tient du collectif; chercher à isoler une des silhouettes de la caverne alors qu'il y a une caravane d'ombres, l'enquête de Lassalle se dissout dans cette hésitation :

Instantanément les voix se font plus proches. Il s'y mêle un martèlement clair, un bruit de galets chassés sous les sabots des bêtes ou les sandales des hommes descendant du col, attardés, se hâtant dans la nuit... Ils sont sûrement plusieurs, à moins que l'unique cavalier ait mis pied à terre et couru devant sa monture... (MS, 167)

Le meurtre de Lessing et Jamila est politique, il concerne la « cité », mais pas dans un sens anticolonialiste (c'est-à-dire noble et romantique) : il s'agit d'un crime fondateur permettant à la communauté de retrouver sa pureté et sa différence menacée aux dépens des transgresseurs expulsés ; en d'autres termes, il s'agit d'une « sale affaire », d'un crime xénophobe et sexiste :

Toute communauté en proie à la violence ou accablée par quelque désastre auquel elle est incapable de remédier se jette volontiers dans une chasse aveugle au « bouc émissaire ». Instinctivement, on cherche un remède immédiat et violent à la violence insupportable. Les hommes veulent se convaincre que leurs maux relèvent d'un responsable unique dont il sera facile de se débarrasser.

On songe tout de suite, ici, aux formes de violences collectives qui se déchaînent spontanément dans les communautés en crise, aux phénomènes du genre lynchage, pogrom, « justice expéditive », etc. Il est révélateur que ces violences collectives se justifient elles-mêmes, le plus souvent, par des accusations du type œdipien, parricide, inceste, infanticide, etc.³²

Ajoutons à cette liste d'autres crimes vecteurs d'« indifférenciation » : les relations « interraciales »... et la trahison. S'agit-il en fait vraiment de meurtres, ou justice aurait-elle, déjà, été rendue ? Une « justice » « autre », à la fois punitive et préventive, permettant de rallier la communauté, de la débarrasser de sa violence tout en châtiant la transgression. L'« accusation », d'ailleurs, est-elle réelle ou fictive ? Les victimes étant toujours muettes, il faut bien sûr mettre en doute, encore une fois, « l'histoire officielle », la version des meurtriers : « [...] elles [les autorités] en étaient réduites à enregistrer les seules assertions du guide [sur la chute de Lessing], compagnon unique et unique témoin des derniers jours de randonnée » (MS, 297). Le « crime » n'est peut-être que le fantasme d'une société en butte à la violence : « C'est pour rapporter aux victimes l'« indifférenciation » de la crise qu'on les accuse de

32. R. Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 122.

crimes “indifférenciateurs”³³. » La mort de Lessing, dont le récit laisse deviner la chute du pont naturel d’Imi n’Oucchène, est hautement symbolique, ce type d’assassinat étant à la fois rare (comme crime individuel) et commun (dans l’assassinat collectif) :

Dans de nombreuses sociétés dépourvues de système judiciaire [cet] événement [...] constitue le mode favori d’exécution capitale, pour peu, bien sûr, que la topographie s’y prête. Le condamné est lâché sur les pentes qui conduisent à la falaise et la communauté, rangée en arc de cercle, avance lentement, bloquant toute possibilité d’évasion sauf, bien entendu, du côté du vide. Neuf fois sur dix, la panique doit forcer le malheureux à se jeter de lui-même dans ce vide sans qu’il soit nécessaire de porter sur lui une main violente³⁴.

« L’affaire Lessing », dont les dessins rupestres montraient déjà l’enracinement historique, voire préhistorique, et dont tout le roman laissait entrevoir les innombrables ramifications dans la communauté, devient, dans les *Cahiers d’écolier*, clairement politique, religieuse, sacrée, c’est-à-dire mythique : « La légende d’Imi n’Ifri. Un monstre à mille têtes terrifiait la vallée. Tapi sous le pont naturel, il exigeait une vierge tous les ans, ou plusieurs » (*CÉ*, 67 ; nous soulignons). On peut assez facilement imaginer — suite à la « variation » qu’en offre Ollier avec la mise à mort de Lessing — comment la vierge était offerte au monstre à mille têtes (n’étant autre que le complot, la foule). Il s’agit, en fait, de fournir un « émissaire » (en latin : « envoyé », mais aussi « espion », agent double) au monstre. *Festspieles* sanglantes, traître se résolvant en héros par son sacrifice, conjuration unanime et meurtrière, la « chaîne » dont parle Ollier dans « Thème du texte et du complot » ne serait-elle pas précisément celle qui relie le bouc émissaire au complot, mais aussi l’individu à la collectivité ? Le complot, à l’arrivée de Lassalle, a toutes les chances de se répéter, et pourtant, il ne se répète pas : le pire est évité grâce à la trahison.

L’étranger, le monstre à mille têtes, du point de vue de la communauté, c’est lui ; comme le possédé de Gérasa des Évangiles, Lassalle est « Légion ». Les gens s’enfuient sur son passage, se détournent. Il est le frère, le double, le représentant, l’émissaire du monde de l’assassiné, mais plus encore, son revenant, spectre de la guerre revenu chercher justice, vengeance. Comme le fou, le bagnard, le revenant, Lassalle — l’Autre, l’étranger —, à l’autre bout de l’échiquier colonial, aperçoit

33. *Ibid.*, p. 33.

34. R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1991, p. 149.

son « spécialiste », son « aliéniste » (geôlier, exorciste, psychiatre, critique...). Dès qu'un « étranger » survient, Ba Iken apparaît, accueillant, menaçant, officiel... Ainsi Lessing, avant lui, avait-il été « accueilli » avec une lampe — un encensoir, un enfumoir, une massue — et guidé vers le pont naturel : « À la nuit tombante, il (Lessing) dresse sa tente sous le pistachier. Ba Iken arrive avec une lampe et propose ses bons offices... » (MS, 239) L'office, la messe, est célébrée : c'est l'« hospitalité », la conjuration des étrangers...

Le « truchement » fait son office, s'interpose, sépare l'étranger de la communauté, se fait sourdine : « Le douar est là tout de suite en bas. Ici, tu es tranquille : il n'y a que la source un peu plus bas, les femmes qui viennent chercher de l'eau, mais le sentier ne monte pas jusqu'ici. Si tu as besoin de quelque chose, tu descends et tu viens demander chez moi. » (MS, 121) Ba Iken a appris la leçon Lessing. Dès l'arrivée de Lassalle, celui-ci est littéralement chapeauté par Ba Iken ; le calot kaki, métonymie de Ba Iken, est un cadeau plus ou moins empoisonné. Certes, comme Ba Iken, il protège, mais « calot » se dit aussi pour « œil » ; le calot est, métaphoriquement, œillère, visière teinte, sourdine visuelle. Lassalle n'est pas seulement sourd à l'Autre, il y est aveugle. Ba Iken a la même fonction que le calot, il est lui même « sourdine », « écran »... Ba Iken est la véritable personnification du style, et comme celui-ci, il est « prothèse, il *appareille* la réalité de sa pareille³⁵ ».

Le dénouement pacifique est indissociable de l'« effet de sourdine » (« mettre une sourdine » : modérer, tempérer, « mettre la sourdine » : baisser le ton). Tout est mis en sourdine dans *La mise en scène* : sentiments, souvenirs, personnages, exotisme, aventures, amour, amitié, sexualité, mais surtout violence. L'histoire de Lassalle est la même que celle de Lessing, mais mise en sourdine par l'auteur et par Ba Iken qui — pour le meilleur et pour le pire — s'interposent, interviennent, ce que les *Cahiers* schématisent très bien : « A vit toutes sortes d'événements tumultueux, il meurt assassiné dans une affaire passionnelle. B, lui, n'a jamais l'impression qu'il lui arrive vraiment quelque chose. Sans doute prend-il la vie du mauvais côté : il lui suffirait de s'engager dans l'autre sens. » (CÉ, 57) Cet effet de sourdine est à la fois positif et négatif, ambivalent. L'auteur l'essaye, ne sait trop qu'en faire ; sa réification, sa métaphore, n'est peut-être autre chose que le mystérieux enfumoir... À quoi sert-il, est-il massue, arme du crime ? Permettra-t-il de recueillir le miel ? Entre la guerre et la paix, il n'y a peut-être qu'une

35. M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 179.

question de « ton » (ou de style). Comme l'enfumoir, la sourdine calme, décolérise, démystifie le récit.

Le « double » n'est que le seuil du multiple et le face à face de Ba Iken et de Lassalle — leur dualité — est à replacer dans un ensemble plus vaste, dans un « complot » où tous les protagonistes — Ba Iken, Lassalle, Yamina, Ichou, Idder, jusqu'au cheikh Agouram — s'observent mutuellement. L'objectivité, face à la « violence essentielle », est impossible puisque la trahison et la paranoïa sont indissociables du réel :

Dans un univers privé de transcendance judiciaire et livré à la violence, chacun a raison de redouter le pire ; toute différence s'efface entre la « projection paranoïaque » et l'évaluation froidement objective de la situation.

Une fois que cette différence est perdue, toute psychologie et toute sociologie défailent. L'observateur qui distribue aux individus et aux cultures les bons points et les mauvais points du « normal » et de « l'anormal » doit se définir comme un observateur qui *ne risque pas de se faire tuer*³⁶.

Tous les protagonistes, en effet, risquent leur peau : à commencer par Lassalle, dont le sort, on le devine, est entre les mains de Ba Iken et dépend, justement, de son silence : trahira-t-il, parlera-t-il, criera-t-il ? Mais ce qui est vrai de Lassalle l'est également de Ba Iken : si Lassalle parle, celui-ci deviendra, en effet, traître à « sa » communauté (mais le mulâtre, le métis, le truchement n'a-t-il pas déjà un pied dans la tombe et dans la trahison, n'est-il pas lui aussi un émissaire ?) Ichou, le jeune Juif, se trouve dans une position semblable, la violence xénophobe faite à Jamila et Lessing étant de même essence que l'antisémitisme, il est lui aussi directement concerné. Ba Iken, Ichou, par leur origine, et Yamina par son sexe, en marge de l'Un, à la frontière de l'Autre, sont des traîtres (donc des victimes) potentiels, et s'ils travaillent à la pacification, c'est aussi que leur vie en dépend. Idder, vieillard colérique trop facilement désigné par Ba Iken et le cheikh Agouram, n'est-il pas lui-même un « émissaire » idéal, une solution de rechange, une possible résolution du conflit, la communauté étant prête à le sacrifier à la justice occidentale ? Le cheikh lui-même, la casbah rasée de son grand-père en témoigne, n'est pas à l'abri de la violence. Le complot multiplie les « duels » (au sens cinématographique, « western » ou policier du terme) ; il se forme de tensions individuelles mises en réseau.

Il ne suffit que d'un mot de trop, d'un cri poussé trop fort, trop haut — comme chez Shakespeare : *« Murder ! Bloody murder ! »* —, il suffit

36. R. Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 85.

qu'un seul des protagonistes s'identifie ou identifie l'autre, « anathématisé », pour que les rôles — assassin, traître ou victime —, presque au hasard, se distribuent, pour que la sanglante tragédie se remette en scène et que le crime soit « résolu ». Il ne suffit au fond que de parler trop fort, de divulguer trop d'information pour qu'en effet, tout s'écroule, tout se « précipite », chacun devenant pour chacun un « assassin », ou un « traître », c'est-à-dire une « victime potentielle ». Il y a des victimes chez Ollier, mais pas d'assassin, ni de héros ni de traître, car la trahison est partagée. Le héros n'est pas « héroïsé », l'assassin n'est pas puni, le traître n'est pas démasqué. L'autre risque est bien sûr celui de ne pas parler du tout, de bâillonner les victimes, de faire régner un silence de mort. Ne pas s'occuper de Lassalle, de sa curiosité (*curius*, son origine latine, se dit aussi pour « espion »), le laisser dans cet état est plus dangereux que tout. La mort de Lessing est causée à la fois par son éloignement de la communauté et par son rapprochement extrême avec celle-ci. Il faut parler, expliquer, trahir, *tradere*, « transmettre » et « abandonner », en prendre, en laisser, c'est-à-dire échanger (*trade* en anglais, le français n'ayant gardé de *tradere* qu'« extradier »). Il faut prendre le risque de trahir ou d'être trahi. Le dialogue est *dia*, marché ; il se fait sur des cadavres, entre des assassins et des traîtres, car seule la mort ne trahit pas la mort et seule la violence ne trahit pas la violence.

Le double jeu, pour Ollier, Ba Iken, Lassalle et peut-être tous les protagonistes, consiste à libérer les spectres bâillonnés, à parler à la place de ceux qui ne parleront jamais plus, tout en laissant faire, et dire, et vivre, les vivants. Ba Iken est parent de Lorenzaccio et d'Iago, mais également de Hamlet, celui qui doit venger le fantôme du père assassiné et révéler le meurtre : « Lassalle entrevoyant la vérité, Ba Iken entre en connivence, pariant que l'étranger, de retour au poste en plaine, gardera le silence. Une complicité s'est nouée par-delà obstacle et cases vides...³⁷ » La paix, on l'aura deviné, trahit la guerre, et la guerre appelle trahison la médiation. Le risque de la communication est grand... Polyglotte, truchement, mulâtre, bâtard, guide, émissaire, représentant, hôte : toutes fonctions délicates, pouvant facilement — un certain paroxysme de peur et de violence atteint — se « traduire », « précipiter », en « traître » : « Le rôle du traître est ingrat. Au théâtre, sa tête finit par tomber, réclamée par un public avide de le voir expier sa perfidie. Souvent, après avoir rendu de nombreux services [...] le traître dépose son masque. Le public acclame son bonheur de retrouver le sens et la

37. Claude Ollier dans M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p.45.

norme³⁸. » Ce qui est refoulé, ce qui périt avec Iago, avec Lorenzaccio, n'est-ce pas précisément ce qu'Ollier réussit à préserver, c'est-à-dire l'indifférenciation de l'assassin et de la victime, du traître et du héros ?

Ba Iken — le bâtard, le traître, l'interprète, le truchement, l'écran, la sourdine — est à l'image même de la *mimêsis* particulière de *La mise en scène*. Allons plus loin, il est la personnification même du style et de la vision venant s'interposer entre le monde et ses lecteurs, et trahir celui-là. N'est-ce pas le style qui, en bout de ligne, empêche la « précipitation » des personnages en traître ou en héros. La question de la *mimêsis* avoisine, chez Ollier, celle de l'engagement. Le « désengagement » des nouveaux romanciers n'est pas sans rapport avec l'engagement des romanciers de la génération précédente (Céline, Aragon, Sartre n'étant que quelques-unes des têtes du monstre) :

À travers le phénomène dit « Nouveau Roman » depuis 1955 se posait en fait la question de la survie du roman lui-même : il n'était pas futile de penser que l'idée du romanesque était minée dès avant la seconde guerre mondiale sous l'effet d'éclatement divers depuis le début du siècle, à plus forte raison après cette guerre et le naufrage des idéologies humanistes qui soustendaient ce romanesque³⁹.

Mais peut-on parler de « désengagement » chez Ollier qui n'exclut ni l'histoire (la grande ou la petite), ni le témoignage, ni même le politique, c'est-à-dire la *mimêsis* ? Le « désengagement » chez lui est en fait davantage ce qu'un vocabulaire guerrier appellerait un repli stratégique. Cet intérêt pour la *mimêsis* sera d'ailleurs la cause du refus de son second roman, *Le maintien de l'ordre*, par les Éditions de Minuit et vaudra à ce roman l'anathème de « roman engagé⁴⁰ » de la part de Jean Ricardou. Parallèlement à la *mimêsis*, c'est-à-dire à l'exploration des rapports complexes du texte et du monde, il ne serait peut-être pas vain de faire appel au concept de *katharsis*, but de la *mimêsis* dans la tragédie qui, « suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions⁴¹ ». De l'exécution du *katharma* à la *katharsis*, du mécanisme du bouc émissaire tel que décrit par René Girard à la tragédie grecque, de la scène du crime à sa mise en scène : le progrès immense de l'art sur la violence « essentielle ». Le danger de régression est cependant grand,

38. M. Ollender, *op. cit.*, p. 10.

39. Claude Ollier dans M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 192.

40. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 121, cité dans M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 193. Le texte de Ricardou, consacré à ce roman, s'intitule d'ailleurs : « Une description *trahie* » (nous soulignons).

41. Aristote, *La poétique*, Paris, Les Belles lettres, 1965, p. 37.

les errements du siècle et de sa littérature en témoignent : « La terreur dans les lettres est née aux alentours de la terreur idéologique. Les joyeux mots d'ordre d'anarchisme dans la langue ont poussé dans l'ombre de la criminalité politique. Les attentats textuels se sont multipliés au même rythme que les bombes⁴². » Le véritable « engagement » de la littérature, ce que nous avons appelé son « expiration », ne va pas sans responsabilité. L'« effet de sourdine » dont nous avons parlé ne serait-il pas, précisément, le résultat d'un rapport prudent, voire méfiant, à la *katharsis*, nécessaire mais dangereuse, et plus précisément, la recherche de ce que l'on pourrait appeler une « nouvelle *katharsis* » ?

42. Philippe Muray, *Céline*, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 1984, p. 43.