

Temps narré et temps existentiel dans *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau

Ainsi le temps nous fait l'un pour l'autre Antigone
Non point l'âge mais l'âme en quête du royaume
Et des genoux puissants de mère en beauté jeune
Pierres transfigurées, broyées dans la genèse.

Henry Bauchau, *Les deux Antigone*

«Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent. On ne voit plus couler sur ses joues ces larmes noires qui inspirent de l'effroi comme si elles provenaient de votre propre sang. L'incroyable désordre, qui a régné au palais après la mort de Jocaste, s'efface. Créon a rétabli les usages et le cérémonial, mais chacun à Thèbes sent persister une secrète fêlure»³². Tel est le début d'*Œdipe sur la route*. La situation à Thèbes après la révélation du crime constitue le point de départ du roman: près de douze mois se sont écoulés depuis le suicide de Jocaste et l'automutilation d'Œdipe. Vue de l'extérieur, la cité a retrouvé une certaine normalité; au palais royal seulement la tension reste perceptible: là, en l'absence du pouvoir, les fractions ennemies s'affrontent. La ville fortifiée aux sept portes offre la première scène sur laquelle les protagonistes ne reviendront qu'une fois au cours du roman, mais ils seront alors retenus et menacés devant les fortifications par Étéocle et la plèbe. Cette tentative pour rejoindre le lieu originel se heurtera à une Thèbes hostile, à la veille de l'éclatement de la guerre fratricide. Les deux Labdacides resteront désormais exclus de leur cité, et Antigone, ici déjà en double exil, remplace sa ville natale devenue étrangère par la Thèbes intérieure qu'elle opposera plus tard à Créon.

Le chemin d'errance d'Œdipe depuis son expulsion de Thèbes jusqu'à son arrivée à Colone fait donc l'objet du roman. Antigone l'accompagne. Elle reviendra à Thèbes au terme de son voyage pour y mourir, suivant la volonté de son oncle Créon. Son «non» à la fin du deuxième roman est un «non» visionnaire, celui du délire et de la mémoire antérieure qui mènent à

³² Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990 [première édition], p. 9. Le texte de référence sera toujours ici celui de la première édition, abrégée en *Œdipe 1990*.

l'art – au chant d'Io et à la danse – où les contraires ne s'annulent plus dans l'harmonie, mais où ils coexistent dans la plénitude³³.

Le cheminement comprend tout d'abord les déplacements des deux mendiants à travers la Grèce, ainsi que les aventures et les rencontres auxquelles ils sont confrontés au cours de ce voyage. Sept grandes étapes forment sept stations qu'Antigone et Œdipe doivent surmonter avant d'atteindre Colone. Elles les montrent en situation d'épreuve, artistique, politique et sociale, alors que la septième halte leur accorde un moment d'entente parfaite avant qu'ils ne soient séparés à jamais. Les étapes de leur marche ne relèvent pas d'une hiérarchie imposée de l'extérieur, mais se règlent sur les transformations successives auxquelles Œdipe se livre : « la purification, rite ancestral, préliminaire et but du parcours initiatique. Elle comporte le pardon. Œdipe doit pardonner à Thèbes, aux dieux. Il doit surtout se pardonner à lui-même. Il ne pourrait y arriver sans Antigone »³⁴. Ainsi, le parricide se mue en artiste, en thaumaturge et, à la fin, en chantre de la Grèce : « Dans l'expérience de la danse extrême, Œdipe cède aux dieux qui l'assaillent, mais après s'être défendu. Lorsqu'il parvient au chant, il n'est plus sous l'emprise du dieu extérieur. La fureur sacrée, la lutte, le domptage ne sont plus nécessaires. Le dieu a trouvé place en lui et peut se manifester librement »³⁵.

Le cheminement intérieur comme voie de la purification

Du double voyage, pérégrination par étapes extérieures et parcours intérieur aux stades multiples, Henry Bauchau a fait le thème de son roman. Il situe ainsi son *Œdipe sur la route* entre les deux tragédies de Sophocle, entre *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* : « Dans la perspective d'*Œdipe roi*, ce voyage semble un châtement, la conséquence de ses erreurs et du piège que lui ont tendu les dieux. Au contraire, dans la perspective d'*Œdipe à Colone*, il s'agit d'un voyage initiatique où, d'épreuve en épreuve et de découverte en invention, le voyageur s'initie à la nécessité intérieure, s'en inspire et se ressource en elle »³⁶.

33 Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997. Le premier chapitre du second roman fut publié en 1994 sous le titre «Le temple rouge», dans *Revue générale* 11 (novembre 1994), pp. 7-16.

34 Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992, à la date du 5 septembre 1985, p. 106.

35 *Ibid.*, à la date du 6 septembre 1984, p. 45.

36 Henry Bauchau : « Chemins d'Errance », dans *L'écriture et la circonstance*, Louvain, Faculté de philosophie et lettres de l'UCL, 1988, pp. 57-80, ici : p. 78.

Le voyage, pensé par les nouveaux souverains de Thèbes comme la dernière et la plus sévère sanction du jugement ordonné par Œdipe sur lui-même, se transforme en un chemin temporel de purification, à la suite duquel Œdipe sera réconcilié avec son destin. C'est par la purification que les personnages laissent derrière eux l'amertume du malheur passé, purification qui s'accomplit dans la description de leur vie antérieure et dans une écoute silencieuse. Clio relate sa destinée au chapitre 3, Œdipe décrit la traversée du labyrinthe et la victoire sur le minotaure au chapitre 7, Constance raconte l'histoire du peuple des Hautes Collines aux chapitres 11 et 12.

Par son récit, Bauchau veut couvrir cet « espace intermédiaire » qui s'ouvre après la découverte des crimes d'Œdipe et l'exécution du jugement, et que les tragédies de Sophocle *Œdipe Roi* (vers 425 av. J.C.) et *Œdipe à Colone* (écrite dix ans plus tard) avaient passé sous silence³⁷. Cette lacune se réfère en premier lieu à l'espace temporel qui sépare l'exode d'Œdipe de son arrivée à Colone, elle rappelle ensuite l'écart mental entre les différentes situations du protagoniste dans les deux tragédies. Enfin, Bauchau a pensé aussi à ce vide imaginaire qui, pour le lecteur moderne, s'ouvre entre le héros tragique de Sophocle et la constellation porteuse de conflits entre père, mère et enfant chez Sigmund Freud. Cette triple lacune est à l'origine de l'écriture du roman, qui s'est insurgé doublement, contre le Sophocle d'*Œdipe Roi* qui abandonne son protagoniste tragique dans une aporie, et contre Freud qui ligote l'Œdipe antique dans la constellation du nœud originel et dont la révision n'est de mise que dans la psychanalyse récente. Dans les deux cas, le romancier refuse d'admettre la situation tragique comme inexorable.

Bauchau fixe à dix ans environ la durée du voyage de Thèbes à Colone, c'est-à-dire une période qui semble s'être également étendue chez Sophocle entre l'écriture d'*Œdipe Roi* et de *Œdipe à Colone*. Il écrit ainsi dans son *Journal*, à la date du 29 août 1987 : « Une voix, une pensée, un homme qui à travers le temps les attend à Colone et qui est Sophocle. Ce sont leurs personnages futurs qui les appellent. Idée toute neuve que je n'ai pas encore vécue ni explorée, qui rencontre en moi une totale adhésion. C'est une vérité qui me trouve, que je n'ai pas cherchée, que j'ai peut-être fuie [...]. Moi aussi Sophocle m'appelle, mais non pas à m'inspirer de lui. Il m'appelle à dire le temps qu'il n'a pas dit, le temps entre Thèbes et Colone »³⁸.

37 « Avec mon *Œdipe sur la route* je me trouve entre l'imaginaire de Sophocle et de Freud dans la force de leur âge, et l'imaginaire de Sophocle vieux écrivant *Œdipe à Colone*. C'est tout l'espace intermédiaire, resté jusqu'ici inexploré, que je m'efforce, peut-être téméairement, de parcourir », cité dans Jean Robaey, « Fonction et fonctionnement du mythe classique : de Sophocle à Bauchau », dans Henry Bauchau, *Un écrivain, une œuvre*, A cura di Anna Soncini Fratta, Bologna 1993, p. 285.

38 Henry Bauchau, *Journal*, op. cit., p. 209.

Le roman ne rend guère compte de l'action du temps sur ses protagonistes. Certes, les cheveux blond pâle d'Œdipe virent vers un blond cendré et changent après la peste en un blanc éclatant; certes, son corps, tout comme celui d'Antigone, semble au fil des événements encore plus émacié qu'au début du voyage, et l'aspect physique de chacun devient plus en plus misérable, mais lors de la dernière étape, peu avant l'arrivée à Colone, un jeune berger le prend encore «pour le grand dieu aveugle [...], qui a sans doute créé ce monde et la jeune déesse naissante»³⁹. En effet, Œdipe conserve sa force physique exceptionnelle jusqu'à la fin – il présente Ismène à Colone, comme il le fit volontiers avec Antigone –, et Antigone non plus ne perd rien de sa beauté juvénile, comme le lui prouve l'image reflétée lors de la dernière baignade avant Colone. L'éphémère n'a pas de prise sur ces deux corps, ils se tiennent malgré leur faiblesse terrestre comme au-delà de toute fragilité temporelle.

Le roman de Bauchau clôt l'espace diégétique entre le départ d'Œdipe de Thèbes et son éloignement dans le bois sacré de Colone par une continuité d'action, qui n'est soumise à aucune réelle continuité temporelle. Bauchau interprète l'écart temporel entre les deux tragédies, en accord avec la recherche moderne en philologie classique, comme deux situations de continuité, alors qu'elles avaient été comprises auparavant plutôt comme des images se contredisant l'une l'autre, que l'on pourrait attribuer respectivement soit au jeune Sophocle, soit au Sophocle de l'œuvre tardive. À première vue, les deux tragédies semblent en effet fournir une image contradictoire du roi de Thèbes.

L'Œdipe d'*Œdipe Roi* met à exécution son propre verdict sur sa personne; pour employer les mots de Jean Bollack, son destin de héros consiste en même temps à agir et à souffrir.⁴⁰ «Apollon, mes amis! oui, c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces disgrâces qui sont mon lot, mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux!»⁴¹, dit de lui-même l'aveugle dans *Œdipe Roi*. Face à lui, le vieux voyageur dans *Œdipe à Colone* se voit plutôt comme l'instrument des dieux. Celui-ci, implorant protection, récuse plus clairement sa responsabilité. Action et souffrance ne semblent plus s'équilibrer: «Mes actes je les ai subis et non commis, s'il m'est permis d'évoquer à mon tour ceux de mes père et mère. Et c'est pour ces mêmes actes qu'aujourd'hui tu me rejettes peureusement loin de toi, cela je le sais fort bien»⁴². La question est de savoir si *Œdipe Roi* est la tragédie dont l'objet «n'est pas l'accomplissement du destin

39 Henry Bauchau, *Œdipe 1990*, op. cit., p. 273.

40 Jean Bollack, «Das Werk in seiner Zeit», dans: id., *Sophokles, König Œdipus, Essays*, Frankfurt, Insel 1994, pp. 159-193; ici: p. 181.

41 Sophocle, *Ajax – Œdipe Roi – Electre*, tome II, Les Belles Lettres, Paris, 1968. Ici: p. 121.

42 Sophocle, *Philoclète – Œdipe à Colone*, tome III, Les Belles Lettres, Paris, 1967. Ici: p. 89.

d'Œdipe mais la découverte par Œdipe que son destin s'est accompli», comme l'a formulé Raphaël Dreyfus⁴³, ou bien si, comme Schiller l'exprima dans sa lettre à Goethe du 2 octobre 1797: «L'*Œdipe* est pour ainsi dire seulement l'analyse tragique. Tout est déjà là, et cela ne sera que démêlé»⁴⁴. *Œdipe à Colone* affronte le refus du protagoniste d'être puni pour une faute dont il n'a pris qu'involontairement la responsabilité: «Suis-je cependant un criminel né? J'ai simplement rendu le mal qu'on m'a fait. Eussé-je même agi en pleine connaissance, je n'eusse pas été criminel pour cela. Mais au vrai, c'est sans rien savoir que j'en suis venu où j'en suis venu; tandis qu'ils savaient, eux, ceux par qui j'ai souffert et qui voulaient ma mort!»⁴⁵.

L'aporie d'*Œdipe Roi*, que le protagoniste comprend et pour laquelle il s'isole du monde, est celle du criminel accompli mais non responsable. Ou encore, pour employer les mots de Bollack: «Œdipe n'est pas coupable et pourtant le crime prend en lui toute son ampleur; c'est en cela que consiste l'aporie. Car il n'est pas non plus le parfait innocent que les dieux auraient choisi au hasard pour, à travers son sacrifice, prouver leur grandeur»⁴⁶. Dans *Œdipe à Colone*, le protagoniste dévoile cette aporie par la parole et se prépare ainsi à son dépassement. Dans la tragédie tardive de Sophocle, il surmonte l'isolement volontaire par un discours adressé aussi bien aux dieux qu'aux hommes.

Cette interprétation permet de situer ces deux tragédies dans une même continuité. Au «non-être» d'Œdipe dans la vie et le temps, – lui qui, d'après l'oracle de Delphes, n'aurait pas dû être engendré par ses parents et qui n'a droit à aucune descendance –, correspond chez Bauchau l'entrée dans le bois sacré, la «non-mort» de l'éloignement. Ainsi l'aporie ne sera-t-elle pas effacée, mais accomplie par les dieux. Œdipe se meut hors du temps et hors de l'espace, au-delà du temps et de la mort, dans une existence intermédiaire.

Dans la recherche moderne en philologie classique, la tragédie d'*Œdipe Roi* est lue plutôt en fonction de sa préhistoire mythique. Jean Bollack interprète ainsi *Œdipe Roi* comme le point culminant d'une constellation tragique, c'est-à-dire comme l'autodestruction de la famille royale, qui n'en est pas une, car les dieux lui avaient imposé les limites d'une génération future en interdisant toute descendance à Laïos. Avec l'engendrement d'Œdipe, Laïos passe outre au commandement des dieux; Œdipe sera alors puni pour l'*hybris* commise avant sa naissance. De manière méditée, les dieux

43 Raphaël Dreyfus, *Sophocle. Œdipe Roi*, Paris, Gallimard 1967, p. 629.

44 Lettre de Schiller à Goethe du 2 octobre 1797, dans Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 20, *op. cit.*, p. 435.

45 Heny Bauchau, *Œdipe à Colone*, *op. cit.*, p. 89.

46 Jean Bollack, *Das Werk ein seiner Zeit*, *op. cit.*, p. 182.

accomplissent à travers Œdipe l'anéantissement des Labdacides, en deux étapes: en tant que meurtrier du roi et héritier légitime du trône, Œdipe prend la place de Laïos et libère Thèbes du Sphinx. Il rétablit ainsi l'ordre dans la cité sans roi et donc sans protection. Avec Jocaste, dans le lit de Laïos, il engendre à la place de ce dernier (et non dans un «désir œdipien») des fils-frères, qui n'auraient pas dû naître, et détruit ainsi définitivement l'ordre des générations.

Alors que Freud généralise le cas représenté par le personnage d'Œdipe et considère le parricide et le désir d'inceste comme les forces conflictuelles inconscientes de toute constellation familiale, Bauchau, lui, place l'histoire de la maison thébaine au centre de la tragédie et fait passer à l'arrière-plan le parricide et le désir d'inceste. Cette démarche disculpe Œdipe dans la mesure où elle fait comprendre ses actes dans la perspective de l'autodestruction des Labdacides et leur enlève l'ignominie du 'monstrueux' qui leur est attribuée depuis Freud⁴⁷. Contrairement à Jocaste, qui se donna elle-même la mort lorsqu'elle prit conscience de l'ampleur de la catastrophe, l'Œdipe de l'errance vers Colone, tel que Bauchau le décrit, a accepté son destin. Pour Bauchau, il perd ainsi une partie de sa dimension héroïque. Son Œdipe a commis des méfaits et se dirige sur un double chemin afin de comprendre: «Œdipe refuse la fin royale de Jocaste et la destinée du héros tragique, il garde en lui l'espérance – et l'acharnement – de découvrir un plus de vie dans un plus de sens, comme le font ceux qui entreprennent leur analyse»⁴⁸. C'est ainsi que Bauchau entreprend une interprétation du personnage antique en laissant derrière lui à la fois les interprétations philologiques et la conceptualisation freudienne, tout en s'inspirant de certains aspects de sa psychanalyse appliquée.

Temps vécu et temps narré

Le voyage même n'en est pas pour autant plus simple. Le début du roman montre encore Œdipe dans la linéarité du temps de l'histoire qui avait interrompu son cours un an auparavant avec la mort de Jocaste et semble dorénavant s'immobiliser, tant qu'Œdipe ne peut se décider à agir: «Œdipe met longtemps, près d'un an, à comprendre. Si ses fils s'agitent et se querellent, si parfois une rumeur de détresse s'élève sourdement de la ville, Créon, qui détient le pouvoir, est patient, encore patient. Il sait qu'un jour Œdipe n'en pourra plus d'attendre. D'attendre quoi?»⁴⁹. Cette linéarité interrompue,

47 Jean Bollack, *Der Menschensohn. Freuds Ödipusmythos*, op. cit., pp. 90-138, ici: p. 128.

48 Henry Bauchau, *Chemins d'errance*, op. cit., p. 77.

49 Henry Bauchau, *Œdipe 1990*, op. cit., p. 9.

mais menaçante parce qu'aux aguets, est devenue insupportable à Œdipe dans la mesure où elle ne lui laisse plus d'issue pour vivre à Thèbes et où son existence hors de la cité n'aura plus de sens. Durant la nuit précédant le départ, il « ne voit plus dans ses rêves la grande mouette blanche tourner au-dessus de Corinthe, dont le vol l'aidait à supporter l'écoulement infini des heures »⁵⁰. À sa place, un aigle s'abat sur lui. Œdipe échappe à ses serres et s'éveille, prêt au combat. Lorsqu'il franchit les portes de Thèbes, que Polynice verrouille soigneusement derrière lui, il sort en même temps du cours de son destin. Il quitte la rue pavée et protégée de Thèbes et marche au-delà des murs de la cité sur la voie inhospitalière, dangereuse pour un aveugle et parsemée « d'ornières et de nids-de-poule », une route qu'il quittera complètement par la suite pour un chemin intérieur – toujours droit devant.

De même, le cours linéaire des événements relatés⁵¹ est abandonné une première fois au chapitre 3. Les trois grands retours en arrière des chapitres 3, 7 et 11, qui s'étendent sur un chapitre entier, ou sur deux chapitres, comme c'est le cas dans les chapitres 11 et 12, ont tout d'abord pour fonction de retarder l'action principale afin de mettre en évidence le temps passé sur la route. Au chapitre 3, Clio raconte le cours de sa vie, de son enfance au moment de la narration, et le récit renoue avec ce récit rétrospectif lorsque Clio quitte Œdipe et Antigone pour retourner auprès de sa fiancée Io et fonder avec elle une lignée.

En revanche, l'analepse du chapitre 7, dans lequel Œdipe décrit la traversée du labyrinthe et la victoire sur le Minotaure, n'est pas, par la suite, directement reliée à l'action principale. Cette traversée est cependant le seul retour en arrière éclairant la personnalité du jeune Œdipe du point de vue de son mentor Nestiade, soulignant ainsi les traits de caractère qu'Œdipe conserve encore après son départ de Thèbes : une volonté ferme et tenace, une intuition surhumaine et héroïque pour surmonter les obstacles. Le labyrinthe réapparaît cependant comme thème du souvenir, comme labyrinthe imaginaire, dans la dernière partie du chemin avant Colone, lorsque l'aveugle semble choisir des pistes qu'il est le seul à percevoir.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Voir à ce propos Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977 ; Günter Müller, « Über das Zeitgerüst des Erzählens », dans *Deutsche Vierteljahresschrift* 24 (1950), pp. 1-31, auquel j'ai emprunté la différenciation du *temps de la narration* (Erzählzeit) et du *temps de l'histoire* (erzählte Zeit). Dans sa *Vergleichende Grammatik Französisch-Deutsch* tome 2, Mannheim / Wien / Zürich, Dudenverlag, 1984, sous le titre « Ist die Zeit eine Form der Wahrnehmung. Temporalität et modalität », pp. 58-73, Jean-Marie Zemb a cependant distingué trois niveaux de temps (*tempus de re*, *tempus de dicto* et *tempus de ratione*) auxquels correspondent trois modes du même nom (*de re*, *de dicto*, *de ratione*). Voir aussi Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1993 ; Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1977.

Le temps des retours en arrière insérés dans la narration est celui du passé composé ou du passé simple, alors que l'action principale est racontée essentiellement au présent. Weinrich, qui différencie pour le français le « temps du commentaire » et le « temps de la narration », attribue le passé composé au premier et le passé simple au second⁵²; les « temps du commentaire » se distinguent des « temps de la narration » en cela qu'ils confèrent « à la présentation le caractère d'un compte rendu »⁵³, et en effet, la perspective de la confession et de la connaissance de soi, qui seule permet de progresser sur le chemin de Colone, relie les rétrospectives et l'action principale. De même, il se peut que par le choix du passé composé, la référence au présent de la perspective narrative semble plus claire qu'avec le passé simple⁵⁴, dans la mesure où les récits rendent de cette manière l'effet (épique) de la récitation orale. Le choix des « temps du commentaire » (présent, passé composé) pour un texte narratif est en outre un indice supplémentaire quant à la démarche de Bauchau, visant à transgresser les limites entre prose, poésie et narration épique.

Les récits de Narsès et de Clios, dans les deux derniers chapitres du roman, prennent une place particulière et, tout en relatant le passé, conservent la forme grammaticale du présent, soudant ainsi ensemble retour en arrière et action principale. Le choix du présent n'est pas celui du présent épique de l'épopée, bien que l'allusion à l'ampleur épique du récit de l'action principale ne s'oppose pas à l'intention narrative de Bauchau⁵⁵. Dans le « planen Erzählen » (Lämmert) de l'action principale, Bauchau vise à accorder à la progression de l'action la clarté du récit oral, mais ceci n'est pas la seule raison du choix du *nunc* auquel s'oppose le *tunc* des rétrospectives : selon Bauchau le présent élucide le fait que la progression de l'action dans la narration s'accomplit dans la narration même et qu'elle n'est pas connue à l'avance par un narrateur tout-puissant.

52 Harald Weinrich, *Tempus, op. cit.*, p. 57.

53 *Ibid.*, p. 77.

54 Michel Butor a qualifié le passé simple de « passé séparé du présent », d'« aoriste mythique », voir à ce sujet Harald Weinrich, *Tempus, op. cit.*, p. 26. Ce n'est sûrement pas un hasard, mais plutôt une référence cachée à l'origine extra-hexagonale de Bauchau, si sa répartition des temps grammaticaux surcharge la norme grammaticale. Voir aussi à ce propos Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Paris, Duculot, 1980, p. 837 : « Le passé simple (passé défini) exprime un fait complètement achevé à un moment déterminé du passé, sans considération du contact que ce fait, en lui-même ou par ses conséquences, peut avoir avec le présent. [...] Le passé composé (passé indéfini) indique un fait achevé à une époque déterminée ou indéterminée du passé et que l'on considère comme étant en contact avec le présent, soit que ce fait ait eu lieu dans une période de temps non encore écoulée ou que ses conséquences soient envisagées dans le présent. »

55 En suivant l'exemple de Käte Hamburger au sujet du passé épique, il ne faut pas comprendre le présent de Bauchau comme une forme du présent, mais comme un « présent lyrique ».

Le présent comme temps de la narration renvoie aussi au-delà du temps de l'histoire à l'ambiance lyrique de l'instant, d'où le clairchantant qu'*Cedipe* prophétise, délié du temps. L'attention entière portée à l'instant, l'immersion de soi dans le présent afin d'en capter tous les signes – sons et rythmes – sont pour Bauchau la condition indispensable à la création poétique. Le poète se trouve alors soumis à une «impérieuse dictée intérieure qui déborde l'homme de toutes parts», qui amplifie son écriture vers le gigantesque et ne lui laisse noter que des mots-clés et des abréviations, pour arriver à suivre le temps prédéterminé. L'homophonie entre «voix» et «voie» est déterminante pour la ligne de conduite de Bauchau: cette homophonie comme expression de l'harmonie ne se réalise que dans un présent sondé dans le sens du bonheur, et c'est là que réside le lien génétique entre la prose et la poésie. La voix du poème, le son d'une voix qui raconte, deviennent perceptibles et identifiables si le poète s'achemine vers elles. Cette recherche ne peut pas seulement être menée à bien au moyen du jugement et de la raison ⁵⁶.

La conduite de la narration est surtout assumée dans l'action principale par une perspective narrative uniforme à la troisième personne, celle d'Antigone. Les associations engendrées par le souvenir de sa vie passée à Thèbes et les monologues intérieurs, qui prennent parfois la forme du style indirect libre, déterminent considérablement le point de vue à partir duquel se fait le récit. Au cours des deux premiers retours en arrière d'*Cedipe sur la route*, le récit d'un narrateur omniscient à la première personne domine, alors que Constance prend en charge le rôle du narrateur dans l'histoire des Hautes Collines. Remarquons qu'à aucun moment Antigone ne mène directement l'action en tant que narratrice, ni dans la ligne conductrice, ni dans les rétrospectives, ni encore dans les digressions.

Le labyrinthe imaginaire : prose ou poésie ?

La forme du roman qu'a choisie Bauchau, car c'est elle qui, au XX^e siècle, se prête le mieux aux expériences littéraires, révèle sa nature protéenne, en se présentant au lecteur sous de nombreuses apparences selon l'angle de lecture. Mais cette forme polymorphe du roman, illimitée et donc

⁵⁶ Henry Bauchau, *L'écriture et la circonstance*, op. cit., p. 7. Emil Staiger avait déjà attiré l'attention sur le présent en tant qu'atmosphère de l'instant à partir duquel le poète compose: *Grundbegriffe der Poetik*, München, dtv, 1975, p. 33 et sq.: «Le poète n'exige rien; au contraire, il cède; il se laisse porter où l'entraîne le courant de l'atmosphère; [...]. Nous appelons cela des sauts de l'imagination, de même que nous tendons à parler pour la langue de sauts grammaticaux. Cependant de tels mouvements ne sont des sauts que pour la contemplation et l'esprit pensant. L'âme ne saute pas mais elle glisse. Le lointain est si proche en elle comme il se montre. Elle n'a pas besoin de maillons, car toutes les parties sont déjà reliées dans l'atmosphère.»

provocatrice, est un labyrinthe dans lequel le poète, et avec lui le lecteur, peut s'égarer, mais dont il peut aussi, à l'image d'Œdipe dans le roman de Bauchau, trouver instinctivement la sortie. Le labyrinthe mythique du Minotaure et la signification obsessionnelle qu'il a prise pour l'un de ses patients, lient pour Bauchau la dimension mythologique et la dimension préhistorique. Ils représentent l'interaction de Sophocle et Freud, comme l'auteur les a fait affleurer à la conscience lors de l'écriture de son *Œdipe*, ou bien, comme il le saisit à travers une formule concise de son maître en psychanalyse Conrad Stein: «L'inconscient [...] est le mythe de tous les mythes.»⁵⁷ Bauchau note ce vers le 1er janvier 1986: «Le corps vertigineux des anciens labyrinthes» et le commente ainsi: «Il [ce vers] provient certainement de couches très profondes de ma petite enfance et de mon vécu. Ce qui est évoqué ici, c'est le corps de la mère, les labyrinthes du parcours enfantin, suivis plus tard par ceux du parcours amoureux»⁵⁸. Le 18 février, Bauchau rédige la première version de son poème *Œdipe à Colone*: «J'ai vécu, j'ai connu d'un sauvage sommeil / Le corps vertigineux des anciens labyrinthes / L'autel où j'ai brûlé sur tes falaises peintes / L'or aigu et le sang des animaux vermeils»⁵⁹. Dans l'explication qui suit, le poète prend à son compte ces premières lignes: «Les thèmes du corps vertigineux et du seuil dominant le texte. Il s'agit de mon propre vertige, du vertige des labyrinthes incomplètement explorés du passé et de l'avenir, et du vertige du seuil. Tout le poème partant d'un centre enfantin s'élargit en spirale vers l'aspérité de la femme et vers celle de Dieu.»⁶⁰

Au vertige dans le temps – lié à un passé insuffisamment exploré et à l'avenir pas assez connu – provenant de la remontée des strates géologiques de l'existence, correspond un vertige dans l'espace.

Bauchau a, selon nous, tissé dans l'espace mythique de la Grèce antique des références topographiques de la France: la place de Diotime adulte, centre de clarté et mesure apollinienne, comme dans les vignobles bien cultivés d'un paysage de légères collines, pourrait être la Touraine, centre historique et géographique de la France⁶¹; l'étendue de la Loire entre ciel et sable pourrait s'être transformée en «mer intérieure» pour le peuple des Hautes Collines et ainsi en foyer de résistance contre les Achéens⁶²; la lutte

57 Henry Bauchau, *Journal*, *op. cit.*, à la date du 28.7.1985, p. 95.

58 *Ibid.*, p. 124.

59 Ce poème est attribué au cycle *Les deux Antigone* sous le titre *Œdipe à Colone* dans *Heureux les déliants*, *op. cit.*, p. 51.

60 Henry Bauchau, *Journal*, *op. cit.*, p. 130.

61 *Ibid.*, à la date du 9 août 1988: «Il y a aussi une présence du paysage de ce pays aux confins de la Touraine et de l'Anjou où nous passons nos vacances depuis trois ans. Ses légères collines, ses horizons cerclés de bois, l'harmonieux mélange des rivières, des vignobles et des villages entourés d'arbres, c'est Diotime.»

62 *Ibid.*, à la date du 6 septembre 1985: «Ce matin, en retournant à Saumur, à la sortie du village de

dionysiaque d'Œdipe avec la mer pourrait s'accomplir aux falaises de la Bretagne et à Belle-Ile⁶³.

L'absence délibérée d'univocité de lieu et de temps dans le labyrinthe mythique et préhistorique renvoie au labyrinthe imaginaire de l'écriture poétique. Le 13 juin 1986, Bauchau décrit dans son *Journal* un rêve-labyrinthe, qui concentre les difficultés dans la création d'Antigone: peintre, Bauchau a déjà choisi pour les yeux de son héroïne le violet, la couleur de la folie⁶⁴, lorsque de l'autre côté de l'étroit tunnel quelqu'un vient au-devant de lui avec une lumière rouge et veut lui montrer comment il est possible de se sauver de l'étroit virage du tunnel malgré le vertige de l'angoisse. Bauchau pense alors à la signification du sauvetage, comme s'il s'agissait de personnalités telles que Chateaubriand ou Einstein. Il interprète, dans un commentaire personnel, le violet de la folie comme la couleur d'Hölderlin, expression d'un art poétique parfait. L'inconnu surgissant à l'autre bout du tunnel serait Freud, symbolisant aussi bien la science – à travers l'association à Einstein – que l'inconscient⁶⁵.

A travers la forme du roman, Bauchau tente d'introduire dans *Œdipe*, comme il l'a fait dans *Le régiment noir*, un récit d'initiation dans un récit d'aventures⁶⁶. Il avait d'abord pensé à une forme courte. Le roman lui aurait cependant échappé pour évoluer vers une forme ouverte: «Je cherche à dire non ce que j'ai prévu, mais ce que je découvre en écrivant, en avançant avec mes personnages»⁶⁷. Les éléments essentiels du récit se sont alors déplacés, de nouveaux personnages tels que Clios et Diotime sont apparus qui, en dehors de l'action principale, réclament leur propre préhistoire, la description de leur propre chemin. Le roman perd son centre fixe dans ce processus de formation, il devient multicentré, se développe vers un labyrinthe imaginaire, dont l'auteur ne peut sortir que grâce à son instinct. Le manque d'univocité de la forme conduit à la dilution des limites du genre. Selon les termes de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, on pourrait qualifier les deux tragédies antiques d'«hypotextes», sur lesquels Bauchau écrit

Candes, il y a une pente entre des maisons anciennes et resserrées. Au bout de cette petite descente, on voit la Loire, qui semble presque bleue, un banc de sable et le ciel. On croit voir la mer. Impression qui ne dure qu'un instant, mais que j'ai éprouvée, pour la seconde fois, avec un intense plaisir.»

63 Bauchau y séjourne régulièrement, chez Conrad et Dominique Stein, durant les années où il rédige le roman *Œdipe sur la route*.

64 Déjà dans le cycle de poèmes *La Dogana* publié en 1967, Bauchau a décrit dans le poème *La Délirée* la folie féminine et attribué aux yeux «la couleur perdue» | : «Que tu es belle, ma délirée, tes joues sont noires | Et sculptées par l'ardent malheur. | Ta bouche est ornée par la lune et tes yeux | Tes yeux sont la couleur perdue», désormais intégré dans le recueil de poèmes *Célébration* et repris dans *Heureux les déliants*, *op. cit.*, p. 198.

65 Henry Bauchau, *Journal*, *op. cit.*, p. 143 s.

66 *Ibid.*, à la date du 14 août 1987, p. 202: «Dans *Le régiment noir* et maintenant dans *Œdipe*, j'ai tenté d'insérer un récit initiatique dans le cadre du roman d'aventures.»

67 *Ibid.*

l'«hypertexte» de son *Œdipe*⁶⁸. L'hypertextualité de l'écriture poétique ne se limite cependant pas à la relation de Bauchau avec les textes antiques. Elle concerne aussi Freud, tout particulièrement ses analyses des rêves. Bauchau se réfère à la méthode freudienne en utilisant la transcription des rêves et en l'intégrant au processus de création poétique. Paul Ricoeur a démontré de manière perspicace que la parenté intime entre mythe et rêve et leur corrélation dans le singulier comme dans l'universel constituent la condition tacite de l'interprétation des rêves.⁶⁹ L'analyse freudienne est appliquée par Bauchau au développement du mythe d'Œdipe, car le romancier reconnaît l'intérêt de Freud pour Œdipe seulement dans la «cause initiale» de l'implication d'Œdipe dans la tragédie du même nom de Sophocle, et non dans le but à atteindre auquel aspirait l'aveugle dans *Œdipe à Colone*.⁷⁰

L'hypertextualité de Bauchau ne se limite pas à l'élaboration du texte, mais vise la transformation des types de textes et des genres. Si, pour l'idée originelle, les visions en prose, le son et le rythme d'un premier vers ou d'un hémistiche en poésie sont déterminants⁷¹, alors il existe des ponts entre ces deux registres qui non seulement permettent une transition, mais parfois même l'exigent: il fallut ainsi à Bauchau de patients essais d'écriture avant de trouver le «ton» d'*Œdipe*, sur lequel il put continuer à écrire. Souvent l'auteur résout des difficultés en progressant dans le roman, en se consacrant, provisoirement, mais pour une période non fixée au préalable, aux «constellations impérieuses» de la poésie⁷². La racine commune au matériau lyrique, épique et dramatique, est encore plus significative que ne le seraient des ponts rythmiques ou visionnaires, matériau que le poète fait toujours remonter de l'inconscient par différents chemins. C'est ainsi que la première pièce de théâtre de Bauchau, *Gengis Khan*, est née en même temps que le cycle de poésie *Géologie*, dont l'auteur décrit ainsi les visions originelles: «Ce n'est pas dans les pages d'un livre ou sur la pierre des tombeaux que j'ai rencontré Gengis Khan, mais là où, quittant l'histoire

68 Voir à ce sujet Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

69 Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essais sur Freud*, Paris, Le Seuil 1965, p. 15: «C'est dans *L'Interprétation des rêves* de 1900 qu'est amorcé le rapprochement avec la mythologie et la littérature: que le rêve soit la mythologie privée du dormeur et le mythe le rêve éveillé des peuples, que *l'Œdipe* de Sophocle et *l'Hamlet* de Shakespeare relèvent de la même interprétation que le rêve, voilà ce que dès 1900 la *Traumdeutung* proposait.»

70 Henry Bauchau, *Journal*, *op. cit.*, à la date du 6 septembre 1984, p. 45: «C'est au mythe enfantin et au drame d'Œdipe roi qu'il [Freud] a consacré son attention, à la cause initiale et non au but à atteindre.»

71 Henry Bauchau, *Dépendance amoureuse du poème*, dans *Heureux les déliants*, *op. cit.*, pp. 17-21; ici: p. 19: «Je me sens guidé par un rythme d'abord confus mais auquel je dois me conformer, par un son de voix que je reconnais peu à peu pour le mien lorsque j'ai la fermeté suffisante pour l'attendre et pour l'écouter.»

72 Ceci est particulièrement frappant si l'on met en relation les poèmes du volume *Heureux les déliants* avec les textes en prose d'Œdipe, un rapprochement que Bauchau établit d'ailleurs lui-même à travers le sous-titre de *L'arbre fou: Théâtre – récits – poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*.

pour le mythe, certaines grandes figures pénètrent dans nos rêves, dans le patrimoine commun de nos frayeurs et de nos désirs»⁷³. La confrontation avec Œdipe, qui est interprété dans certaines situations comme un surhomme, voit le jour de façon semblable. Dans *Œdipe*, Antigone et Clio accompagnent la métamorphose du personnage mythique; de même au cours de la pièce de théâtre, la personnalité archaïque et démoniaque de Gengis Khan se révèle, confrontée à d'autres visions et d'autres archétypes. Timour est placé aux côtés de Gengis Khan comme compagnon de combat. Il partage le but du Khan: délivrer les Mongols de la misère et de la faim; mais il réfrène la 'sur-puissance' de l'inconscient: «Timour est du parti de l'ombre, mais dans cette ombre il est la part de lumière»⁷⁴. Tchelou t'saï, par contre, à qui Gengis Khan conserva ses fonctions de premier ministre et conseiller, incarne la force de la civilisation contre la barbarie – il impose aux Mongols la reconstruction des villes détruites et une paix durable de la Mer Caspienne à l'Océan Pacifique. Les visions des forces primitives démoniaques et porteuses de culture font naître chez Bauchau le paysage lyrique de la *Chine Intérieure* – le second cycle poétique de 1974 – non seulement comme le symbole des contrées pacifiées et des lieux de repos du cœur, mais aussi comme l'expression d'un danger persistant, auquel on ne peut faire face que grâce à la «Grande Muraille», comme l'incarne la «Sibylle»: «Ce n'est pas ce que je croyais, la Sibylle n'est pas celle qui sait, encore moins celle qui conseille. Elle est celle qui est assise et qui écoute. Alors que je suis toujours ailleurs, dans le passé ou dans l'avenir, elle est présente, elle est là. Insignifiante, parfois, au milieu des rendez-vous de la semaine. Occupant tout, obstruant tout, inévitable, lorsque l'angoisse s'avive. Elle est aussi une Grande Muraille. Silencieuse, impénétrable et barrant l'horizon comme l'autre. Elle s'oppose, elle me fait face de son étendue protectrice (mais toujours protectrice de l'autre côté, celui de la Chine intérieure qu'on ne voit pas encore)»⁷⁵. Par l'alternance du genre lyrique et du genre dramatique, du genre dramatique et du genre épique et à travers leur interdépendance se construit un labyrinthe de l'imagination et de l'écriture: «Pourquoi ce besoin d'écrire concurremment dans des registres différents? Je tente une réponse à ce qui est, pour moi aussi, une énigme. C'est une question d'amour: dans la poésie, j'aime le sacré dans la langue. Dans le roman, dans la prose, j'aime la langue dans son corps»⁷⁶. Le poète en sort donc lorsqu'il cherche à mettre en forme le matériau remonté de l'inconscient, de la «lumière Antigone» en «lumière acharnée»: «L'hymne caché du cœur,

73 Henry Bauchau, *Gengis Khan ou L'arc-en-ciel habite l'orage*, dans *Gengis Khan*, Programme de la mise en scène de Jean-Claude Drouot et Pierre Laroche, Théâtre national de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1988.

74 *Ibid.*

75 Henry Bauchau, *La déchirure*, *op. cit.*, p. 52.

76 Henry Bauchau, chapitre «*La déchirure*», dans *L'écriture et la circonstance*, *op. cit.*, p. 21.

l'aube spirituelle / La lumière Antigone en lumière acharnée / Ont formé ce dessein d'une tête aveuglée / Éclairée, consumée, habitée par le Dieu / Où naissait ton soleil levant de velours bleu»⁷⁷.

Sur un plan purement littéraire, il est possible, en se rapportant à un cadre référentiel précis, d'identifier une profusion d'hypotextes chez Bauchau ; en poésie, il reprend la position des Modernes avec Mallarmé, afin de la mener jusqu'à notre époque, jusqu'à Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet. Dans la prose, il étudie entre autres Goethe, Musil et Broch – et ainsi le développement du roman d'apprentissage – et en même temps la dilution des limites du roman dans l'essai, lorsque l'on considère, comme l'a proposé l'auteur, la *Naissance de la tragédie* de Nietzsche, *Totem et Tabou* de Freud, le *Séminaire* de Lacan et *Les mots et les choses* de Foucault comme hypotextes.

Bien sûr ces 'palimpsestes' ne s'ouvrent qu'au lecteur qui suit l'auteur dans le labyrinthe imaginaire de la pré-histoire et accepte l'effacement de la temporalité. Ainsi gagne-t-il, en arpentant le chemin, un nouvel ordre temporel souverain, en se donnant lui-même le temps que Bauchau prit pour l'écriture d'*Œdipe sur la route*: «Se donner du temps, c'est le grand don qu'on doit se faire, celui qu'attend l'inconscient pour prendre confiance et se manifester»⁷⁸. Cependant, le véritable hypotexte est l'inconscient que le poète ne peut rencontrer que dans un acte de liberté établissant confiance et allégresse⁷⁹ – à travers l'homophonie «voix» / «voie»: «La poésie te dit qu'il ne faut pas mourir et toi, en cet instant où tu la perds de vue, tu vois – comment, comment, en suivant Freud et son poème? – Tu vois que l'écriture intérieure a raison»⁸⁰.

Anne Begenat-Neuschäfer

RWTH-Aachen

77 Henry Bauchau, *Les deux Antigone*, dans *Heureux les déliants*, *op. cit.*, p. 49.

78 Henry Bauchau, *Journal*, *op. cit.*, à la date du 9 septembre 1989, p. 303.

79 Henry Bauchau, *L'écriture et la circonstance*, *op. cit.*, p. 51: «le pauvre et véridique instrument de la poésie, son outil d'allégresse est la voix nue.»

80 Henry Bauchau, *La sourde oreille ou Le rêve de Freud*, XV, dans *Heureux les déliants*, *op. cit.*, p. 121.