

Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire

Bertrand GERVAIS

On ne s'aperçoit peut-être pas tout de suite à quel point il est logique que l'homme qui s'enfonce dans le labyrinthe n'ait pas de mémoire.

Jean-Pierre Vidal

Comment expliquer l'importance qu'a prise la figure du labyrinthe à notre époque ? De fait, le labyrinthe apparaît comme l'une des métaphores les plus aptes à représenter la complexité du monde contemporain et la confusion qui en découle. Sa figure revient constamment, que ce soit pour rendre compte du réseau Internet et du cyberspace, dont les développements rhizomatiques défient l'entendement, ou des dédales de la bureaucratie, du déploiement des villes et de leurs souterrains, de la maladie, etc. Tout est devenu labyrinthe. L'exil, la bureaucratie, la mémoire, le nationalisme, l'histoire, l'écriture, la folie... Tout ce qui semble à première vue inextricable, mais dont on parvient finalement à s'extirper.

Sa présence dans les arts est incontournable, en littérature, au cinéma, au théâtre, en architecture, et même en musique. Il y apparaît sous divers aspects : comme un espace, représenté ou réel, mais aussi comme une figure et un mythe. Il est intégré à un récit, fait de meurtre, d'abandon, de parricide, d'amour et de débauche, où des personnages évoluent, Dédale, Thésée, Ariane, Minos, Pasiphaé, le Minotaure. Êtres hybrides, descendants des dieux, rois aux destins grandioses.

Cherchant à saisir l'importance du labyrinthe dans notre société, Jacques Attali s'est demandé quelle urgence pouvait-il y avoir maintenant à évoquer un tel sujet :

Est-ce parce que ma propre vie ressemble à un labyrinthe avec ses impasses, ses retours en arrière, cette approche d'un centre jamais plus éloigné que lorsque j'ai cru l'atteindre ? C'est bien plus que cela. [...] l'homme moderne est en passe de devenir un nomade virtuel, voyageur de l'image et du simulacre, travaillant et consommant à domicile, naviguant sans guide à travers des réseaux d'information et de pouvoirs, rêvant d'appartenir à la future élite des nomades de luxe, randonneurs de tous les plaisirs, créateurs de tous les réseaux, qui, demain, dicteront leurs valeurs au reste de la planète. Comprendre le labyrinthe deviendra bientôt essentiel à la maîtrise de la modernité.¹

Son diagnostic pose la figure du labyrinthe comme algorithme de résolution des problèmes d'orientation que notre monde ne cesse de nous poser et, pour le montrer, il entreprend de définir un itinéraire, un cheminement fait de gestes – approcher, accéder, parcourir, « labyrinther » – et de méditations, où se mêlent à la fois savoir sur cette forme architecturale et glose sur sa vérité. Tout y devient labyrinthe, jusqu'à la corrida, le jazz et le football, ce qui fait de son traité un autre symptôme de l'emprise de cette figure sur l'imaginaire contemporain. Son ouvrage oscille entre des discours critiques et initiatiques².

Pour éviter les pièges que tend une telle démarche, il faut choisir une autre voie, celle offerte entre autres par André Peyronie.

¹ Jacques Attali, *Chemins de sagesse; traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996, p. 30.

² La tentation est forte de faire du labyrinthe l'objet d'un ésotérisme ou d'une métaphysique nouvel-âgeuse (à preuve le traité de Patrick Conty, *L'esprit du labyrinthe*, paru chez Albin Michel en 1996 ou encore un manuel comme le *Walking a Sacred Path. Rediscovering the Labyrinth as a Sacred Tool*, de Lauren Artress, paru en 1995, chez Riverhead Books), qui recyclent les interprétations religieuses attestées depuis le Moyen-Âge. Comme tout mystère ou merveille, le labyrinthe incite à des révélations.

Dans sa définition du labyrinthe, pour le *Dictionnaire des mythes littéraires*, il soutient que :

Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens. Qu'entend-on en effet lorsqu'on a recours à l'image du labyrinthe et qu'est-ce que cette image permet de dire ? La réponse n'a cessé de varier selon les époques, car, au-delà d'une représentation minimale comme construction tortueuse à destination égarante, *le labyrinthe est totalement à imaginer et ses implications sont à découvrir*.³

Peyronie présente le labyrinthe comme une image mentale et, par conséquent, une unité de l'imaginaire, une figure qu'on doit comprendre moins comme une unité de la rhétorique, qu'une entité sémiotique, une entité complexe, qui agit comme un *agrégat de sens*, un ensemble hétérogène d'éléments adhérant solidement entre eux. Préciser, comme le fait Peyronie, que le labyrinthe est une métaphore sans référent, c'est, au-delà de la redondance, surdéterminer l'absence de ce référent et indiquer, en toutes lettres, l'importance de la dimension sémiotique. Nous sommes dans le sémiotique, dans l'imaginaire, ce que Peyronie confirme en précisant que le labyrinthe est à imaginer, qu'il ne peut agir que comme un espace de projection : projection du monde, de soi, de ses peurs et de ses fantasmes.

Dans son étude sur Dédale, Françoise Frontisi-Ducroux adopte une position similaire : « Lieu énigmatique, à peine matériel, le Labyrinthe de Dédale, loin de se présenter comme bâtiment, apparaît surtout comme l'expression spatiale de la notion d'aporie,

³ André Peyronie, "Labyrinthe", *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel, dir., Éditions du Rocher, 1988, p. 916. Voir aussi ses entrées sur Ariane (p. 160-169), Dédale (p. 4220-426), le Minotaure (p. 1053-1060), et Thésée (p. 1365-1380).

de problème insoluble, de situation particulièrement périlleuse.»⁴ Sans recouvrir la définition de Peyronie, ses propos mettent en jeu aussi un lieu imaginaire, un objet de pensée, complexe, voire aporétique.

Le labyrinthe est un lieu imaginaire ; en fait, il est un imaginaire, un ensemble complexe d'éléments formant un tout. La tentation est forte alors de les lier de façon intrinsèque. C'est ce que fait Marc Wetzel, dans son *Petit vocabulaire de l'imaginaire*. Le labyrinthe y apparaît comme un reflet de l'imaginaire, une représentation de ses modes de fonctionnement. Il avance ainsi que :

Si l'imaginaire est association, anticipation et absence, le labyrinthe semble être, par sa structure, sa fonction et son impact, sa directe visualisation. Liaison inextricable de « sentiers qui bifurquent », prospection inlassable de ce qui mettra réellement fin à la monstrueuse équipossibilité des sommets et arêtes rencontrés, solitude du chercheur de fond pas même assuré que l'issue garantira le jour venu sens et mérite de l'avoir cherché. Tel est notre destinée dans l'imaginaire, et celui, peut-être, de l'imaginaire même.⁵

⁴ François Frontisi-Ducroux dans *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975, p. 143. On retrouve la même attitude dans l'essai de André Siganos, *Le minotaure et son mythe*, Paris, PUF, coll. écriture, 1993 ; de même que dans celui de Sylvie Thorel-Cailleteau, *La fiction du sens. Lecture croisée du Château, de L'Aleph, et de L'Emploi du temps*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994. Parlant de sa prégnance, elle souligne : « L'image du labyrinthe apparaît donc comme une image exceptionnellement envahissante [...] Dès lors qu'en est posée l'abstraction, le labyrinthe devient une forme qui contamine toutes les autres – au même titre que, selon Borges, la notion d'infini pervertit toutes les autres et les fait entrer dans son ordre propre. » (p. 20)

⁵ Marc Wetzel, « Le labyrinthe », *Petit vocabulaire de l'imaginaire*, Paris, Quintette, 2000, p. 67. Il continue : « Système de couloirs clos illisiblement connectés les uns aux autres, censé mener, sans instructions ni fenêtres, d'une porte du dehors à une porte du dedans, le labyrinthe respecte à la lettre les trois folles consignes de l'imaginaire : ne pouvoir se guider que sur ses propres marques passées, devoir décider d'une martingale d'existence qui n'est peut-être elle-même qu'un couloir du système de couloirs, enfin ne pouvoir espérer en sortir que par le dedans. » (*ibid.*)

L'hypothèse de Wetzel est plaisante et généreuse, puisqu'elle fait du labyrinthe une métaphore apte à synthétiser le comportement même de tout imaginaire, mais elle peut difficilement être étayée. Elle vient tout de même souligner la force du labyrinthe comme figure, sa prégnance, sa complexité.

Dans le sillage de Peyronie, en retrait par conséquent d'une posture plus généreuse, je poserai le labyrinthe comme une *figure*. En fait, compte tenu de sa complexité, je dirai qu'il s'agit d'un imaginaire spécifié, c'est-à-dire d'un *ensemble convergent de figures*. Parler du labyrinthe, c'est évoquer le lieu lui-même, cet espace au cœur du pouvoir crétois, mais c'est aussi convoquer les figures de Thésée et du Minotaure, d'Ariane, de Dionysos, de Dédale, d'Icare, de Phèdre, de Pasiphaé et de Minos, de Poséidon et de son taureau blanc, autant de figures singulières qui peuvent être développées et qui le sont pour leur propre chef. Ensemble, elles constituent une constellation, et c'est ce qui est désigné par un *imaginaire spécifié*. Un imaginaire, quand il est spécifié, est une actualisation particulière, une sorte de géographie restreinte.

Une figure est une entité complexe⁶, jouant le rôle d'interprétant dans une activité sémiotique quelconque (qu'elle soit liée à un processus d'écriture ou de lecture). C'est par la figure qu'un imaginaire s'exprime. Cette figure, elle est constituée de traits qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit qui sert à son déploiement. Le labyrinthe, par exemple, est un espace architectural complexe qui mène, par un réseau inextricable de dédales, à un centre : ces traits sont stables et permettent de le reconnaître comme figure. L'usage contemporain qui est fait du terme repose sur la présence de ces traits, souvent surdéterminée (son caractère inextricable, par exemple, ou la confusion engendrée par ses dédales). Quant à sa logique de mise en récit, elle repose sur

⁶ C'est-à-dire tout le contraire d'une unité minimale de signification. Une figure est une totalité, parfois difficile à saisir ou à circonscrire, mais qui apparaît signifiante pour un sujet, une collectivité.

le principe de la quête : une structure minimale constituée d'un danger auquel répond un acte héroïque, qui comporte nécessairement une déambulation.

Une figure, et à plus forte raison un imaginaire spécifié, est un point qui s'impose au regard. Mais ce point est un signe, soit ce qui renvoie à quelque chose d'autre, qu'il sert d'interface et de relais. Le labyrinthe, dans cette perspective, n'est pas un objet du monde, il ne renvoie à aucune réalité hors du langage (il ne s'agit pas ici d'une étude archéologique). C'est un objet de pensée, qui n'existe que pour l'interprétant qui l'envisage. Un tel objet de pensée ne vient jamais seul, il s'entoure d'autres signes, une séquence qui à la fois le définit et qu'il vient préciser. La figure n'est pas une entité statique, mais dynamique. Elle tire et attire. Elle est ce quelque chose dont on se fait une idée, mais qui sert aussi à comprendre. Elle est objet de représentation et, en cela, objet d'expériences qui la transforment en la saisissant. Les représentations du labyrinthe sont ainsi toujours motivées, ce dernier servant de métaphore pour fonder un argument, une logique, une axiologie. De fait, l'imaginaire est toujours de l'ordre d'une appropriation. Ses figures ne sont jamais neutres. On peut en faire un historique, montrer comment la figure du labyrinthe a évolué à travers les âges, par exemple, mais ce n'est jamais qu'à la lumière de notre conception du labyrinthe, qu'en fonction de nos structures interprétatives que le reste est investi. L'imaginaire est toujours, en ce sens, d'actualité, toujours focalisé, toujours investi.

Mais en quoi un tel imaginaire se distingue-t-il d'un mythe ? Je dirai que le mythe du labyrinthe est ici le principe même de cet imaginaire spécifié. Mais ce dernier terme permet de rendre compte des multiples usages qui ont été faits et qui le sont encore de ce matériau d'origine mythique. L'usage du terme d'imaginaire permet de conserver au concept de mythe une extension restreinte, celle de récit fondateur, tenu pour vrai, voire sacré. Le mythe, c'est la parole vraie, celle qui s'ouvre sur le Grand Temps, le temps des origines. Si le mythe en est venu, même en Grèce, à perdre de son

autorité et peu à peu à se renverser en son contraire, c'est-à-dire à « ne plus désigner que la pure invention, le fruit de l'imagination »⁷, sa portée ontologique n'en demeure pas moins importante. Du moins se trouve-t-elle à mille lieues des usages qui sont faits actuellement de ses composantes, où plus aucune vérité n'est visée, où les niveaux de diffraction atteints sont tels, bien souvent, qu'il ne reste plus du mythe lui-même qu'une part congrue, ses aspects les plus spectaculaires. Si la logique du mythe est celle de l'imaginaire, la logique de l'imaginaire est de s'emparer du mythe et de le phagocyter. D'en faire son matériau, le soumettant à toutes sortes de torsions et de projections.

C'est dans cette perspective que j'entends, ici, m'arrêter aux fondements de l'imaginaire du labyrinthe et des figures qui en font partie. Je tenterai de comprendre ce qui, dans le mythe, continue de fasciner. Mon hypothèse est qu'on y trouve une conception du sujet originale, tout aussi essentielle à notre modernité que peut l'être la figure d'Œdipe.

Au cœur du labyrinthe

Thésée se rend au centre du Labyrinthe pour y tuer le Minotaure. Il parvient à en sortir grâce au fil que lui a fourni Ariane. Elle-même le tient de Dédale, l'inventeur du labyrinthe, qui l'a construit à la demande de Minos, roi de Crète, afin de cacher le produit de l'amour illicite qu'a eu Pasiphaé, la reine, pour le taureau blanc de Poséidon.

Il serait possible de tisser de nombreuses digressions à partir de noyau dur du mythe – de montrer, par exemple, comment le récit décrit le déplacement du pouvoir dans le bassin méditerranéen de la

⁷ Walter F. Otto, *Essais sur le mythe*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1987, p. 46.

Crête à la Grèce, ou de décrire quelles sont les caractéristiques de ce qu'on a pu appeler le syndrome crétois, fait de tauromorphie, de noyades et de chutes à répétition, du motif de la résolution de problème dédalienne⁸, d'explicitier aussi les destinées des divers personnages – ; je me contenterai plutôt, d'une part, de décrire certaines caractéristiques du labyrinthe et de Thésée ou, plutôt, de Thésée dans le labyrinthe ; et tenterai, d'autre part, d'explicitier ce qui distingue la figure de Thésée de celle d'Œdipe, de comprendre à quelle conception du sujet nous avons affaire dans l'un et l'autre cas. Comme j'essaierai de le montrer, tandis que le roi de Thèbes est marqué par la mémoire, le secret à dévoiler et le rapport à la terre, le roi d'Athènes est caractérisé, lui, par le musement, l'oubli, et le rapport à l'eau.

*

L'épisode central du mythe est la mise à mort du Minotaure dans le labyrinthe. Cet épisode a ceci de particulier que, dans de nombreuses versions du mythe, l'événement est dérobé. La scène de la mise à mort du Minotaure est passée sous silence. On ne sait pas comment il est tué, comment Thésée a pu s'y prendre pour l'occire. Comme si l'opacité du labyrinthe était complète et que le seul événement digne de ce nom à s'y produire était l'objet d'un mystère. D'un insondable mystère. Robert Graves rapporte à cet effet :

[...] Ariane donna à Thésée le peloton de ficelle et lui recommanda de le suivre jusqu'à ce qu'il se trouve auprès du monstre endormi, alors il lui faudrait le saisir par les cheveux et le sacrifier à Poséïdon. Il retrouverait son chemin en réenroulant le peloton de ficelle.

La nuit même Thésée suivit ses instructions. Tua-t-il le Minotaure avec l'épée qui lui aurait donnée Ariane ou avec ses mains, ou avec sa fameuse massue, on n'est guère d'accord à ce sujet. Une frise d'Amyclées montre le Minotaure enchaîné et conduit en

⁸ Je fais référence aux hypothèses de Jean Canteins dans *Dédale et ses oeuvres*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1994, 179 p.

trionphe à Athènes par Thésée ; mais ce n'est pas là le récit communément admis.

Lorsque Thésée sortit du labyrinthe, couvert de sang, Ariane le prit dans ses bras et l'embrassa passionnément, puis conduisit le groupe des Athéniens jusqu'au port.⁹

Voilà tout ce qui est dit de la mise à mort du Minotaure. La scène n'est jamais décrite, elle est présentée au conditionnel (une suite d'événements à survenir), puis comme une hypothèse de déroulement, sur laquelle on ne peut faire que des conjectures. Comment le Minotaure est-il tué ? À coups d'épée, de poings ou de massue ? Se sert-il de l'épée que son père lui a laissée et qui lui permet à Athènes d'être reconnu par ce dernier et d'être sauvé d'un empoisonnement ? Utilise-t-il la massue de Péripéthès, butin de son premier exploit sur la route qui mène de Trézène à Athènes, arme réputée infailible et dont Thésée est dit ne jamais se départir ? Graves ne peut le préciser, malgré la fonction narrative explicite de ces deux armes, le lien qu'elles établissent aux épreuves préparatoires. Thésée est dit sortir du labyrinthe couvert de sang, et c'est tout. La pièce maîtresse de ce mythe est donc esquivée, passée sous silence¹⁰.

Que le meurtre échappe au regard est une conséquence logique de son cadre. Il survient au cœur du labyrinthe, dans un lieu que Thésée est seul à connaître. Lui seul a pu y entrer et lui seul a pu en sortir ; lui seul a vu le Minotaure, sans avoir à payer de sa vie ce sacrilège ; lui seul sait ce qui s'est déroulé en son enceinte. Les Athéniens qui l'y ont précédé sont tous morts. Dédale, son constructeur, y a été enfermé, mais c'était après la mort du Minotaure et il n'a pu en sortir que par un artifice : des ailes qui lui ont permis de survoler le problème, c'est-à-dire de changer littéralement de plan (passant de l'horizontal au vertical).

⁹ Robert Graves, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967 (1958), tome I, p. 361.

¹⁰ Si on oublie la variante citée par Graves. Variante qui a ceci de particulier qu'elle vient exacerber l'opposition entre ce qui est tapi et caché et ce qui est exhibé de façon ostentatoire, lors d'un triomphe.

Le meurtre survient à l'abri des regards. Dans la version de Graves, la scène est réduite à sa plus petite expression, soit à l'identification de l'action générique qui permet de l'identifier comme épreuve décisive (tuer le monstre). L'événement est l'objet d'un mystère. Il se dérobe à l'œil du spectateur. Il est totalement à imaginer, comme le dit Peyronie. Le labyrinthe est une scène opaque, un point de fuite sans cesse reporté, dans une perspective nécessairement tronquée¹¹.

Cette opacité est marquée par une indétermination fondamentale. Comment est mis à mort le Minotaure ? Plutarque n'en dit rien¹². Catulle non plus. Le Minotaure s'effondre comme tombe un arbre lors d'un ouragan¹³. Dans *Les métamorphoses* d'Ovide, on apprend simplement que : « Aidé par une vierge, le fils d'Égée trouva au moyen d'un fil qu'il enroulait la porte d'accès difficile par où nul autre avant lui n'était revenu ; aussitôt après, ayant enlevé la fille de Minos, il fit voile vers Dia [...] »¹⁴. Des auteurs plus récents parlent d'un corps à corps¹⁵, quand ils n'esquivent pas la scène au complet. Le Minotaure est tué, voilà l'essentiel. À quoi sert-il de s'attarder sur les moyens mis en œuvre, quand le but recherché par l'action est déjà atteint ? André Siganos présente les séquences fondamentales du mythe et explique, à la façon de Graves : « Thésée tue le monstre en l'étranglant ou à coups de poings (dans d'autres versions à l'épée), apparemment

¹¹ Les représentations picturales du labyrinthe, elles, font la part belle à la mise à mort du Minotaure. Nombreuses en effet, sont les scènes où l'on voit Thésée lever le bras afin d'asséner un coup mortel à la bête agenouillée, déjà par conséquent dans la posture de la défaite. Ces scènes illustrent l'événement essentiel à l'identification du labyrinthe de Cnossos.

¹² Plutarque, *Vies, tome I*, Paris, Les belles lettres, 1993, p. 26.

¹³ Catulle, *Poésies*, Paris, Les belles lettres, 1958, p. 64.

¹⁴ Ovide, *Les métamorphoses, tome II*, Paris, Les belles lettres, 1928, p. 65.

¹⁵ Lucilla Burn, *Mythes grecs*, Paris, Seuil, 1994, p. 45; Ariane Eissen, *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p.115.

sans véritable combat (certains disent même que le Minotaure était endormi). »¹⁶ L'indétermination apparaît en toutes lettres.

Dans son *Thésée*, André Gide propose une version du labyrinthe et du silence qui entoure les événements qui s'y déroulent, fidèle somme toute à cette indétermination. Son labyrinthe est d'un type particulier : ce ne sont pas les dédales qui le rendent une prison inextricable, mais une drogue qui fait en sorte, « non point tant qu'on ne pût [...], mais qu'on n'en voulût pas sortir. »¹⁷ Pour contrer ces fumées semi-narcotiques, Thésée se munit d'un bâillon imprégné d'un puissant antidote. Il se rend jusqu'à la chambre du Minotaure et, là, malgré tout, l'oubli fait son œuvre :

Ce que je fis alors, ce qui se passa, je ne puis me le rappeler exactement. Si étroitement que m'embâillonnât le tampon, je ne laissais pas d'avoir l'esprit engourdi par les vapeurs de la première salle ; elles affectaient ma mémoire, et, si pourtant je triomphai du Minotaure, je ne gardai de ma victoire sur lui qu'un souvenir confus mais, somme toute, plutôt voluptueux.¹⁸

L'ère de soupçon atteint même son paroxysme chez un auteur comme Friedrich Dürrenmatt, qui a fait du labyrinthe un leitmotiv. Comme il le signale dans « Dramaturgie du labyrinthe », ce lieu est plus qu'une prison, c'est une énigme.

Même ainsi le labyrinthe garde des significations multiples. C'est d'abord une double prison : prison pour ceux qui vont y entrer puis y mourir, qu'ils rencontrent ou non le Minotaure ; prison pour le Minotaure lui-même, qui ne peut jamais en sortir, qui erre perpétuellement dans ses couloirs principaux et secondaires, jusqu'au jour où il se heurte à celui qui l'abattra : non pas un dieu ni un demi-dieu, mais un homme, Thésée. Thésée, il faut donc l'admettre, l'aura découvert. À vrai dire, même dans cette version, je suis pris d'un léger doute. Non seulement parce que, selon Graves et Ranke, les Crétois n'ont jamais admis que le Minotaure ait existé, mais aussi parce que nous n'avons aucune preuve d'un

¹⁶ André Siganos, *op.cit.*, p. 52.

¹⁷ André Gide, *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

combat entre l'homme et le monstre : ce combat pourrait tout aussi bien ne pas avoir eu lieu.¹⁹

Il y a là, dans cette scène toujours dérobée, dans cette épreuve qui échappe à toute représentation, au point de disparaître..., un secret d'un type particulier. Il n'est jamais révélé. Il ne s'agit donc pas d'un événement sur lequel le récit du mythe revient, un acte caché devenant de la sorte un secret qui doit être divulgué en temps et lieu, un secret qui recèle une faute, secret d'autant mieux gardé que la faute est grande, comme le parricide d'Œdipe, mais au contraire d'un événement qui, une fois accompli, est pour ainsi dire oublié. Il est une épreuve décisive, qui permet d'effectuer symboliquement le passage du pouvoir de la Crète à Athènes, et à Thésée de s'imposer comme héros, puis de devenir le roi d'Athènes, mais il ne revient plus jouer un rôle quelconque dans la suite du récit. Il définit et détermine, mais ne mine pas. Au contraire, il s'évanouit comme une pierre s'enfonce au fond de l'eau.

Le fait d'échapper à la description inscrit cette mise à mort du côté d'une logique de l'oubli. Elle est la résultante de la réunion de deux figures de l'oubli, celles de Thésée et du labyrinthe. Peyronie, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, décrit les principales notions auxquelles le labyrinthe a été identifié au cours des époques.

Chacune [de ces époques] semble se faire une certaine image du labyrinthe, ou plutôt se servir de cette métaphore pour figurer une tension fondamentale à la condition humaine. Ainsi l'Antiquité : l'un et le multiple ; le Moyen Âge : l'horizontalité et la verticalité ; la Renaissance (XIV^e-XV^e siècles) : l'extérieur et l'intérieur ; l'époque classique (XV^e-XVIII^e s.) : la réalité et l'apparence ; l'époque moderne : le fini et l'infini. Mais chacune de ces représentations privilégiant une opposition particulière n'annule pas les précédentes. Chaque étape peut maintenir posées la ou les

¹⁹ Friedrich Dürrenmatt, *La mise en œuvre*, Paris, Julliard/L'Âge d'Homme, 1981, p. 71-72.

questions antérieures (comme d'ailleurs elle contient en puissance les questions futures).²⁰

Sans rien enlever à l'analyse de Peyronie, qui trace les grands traits de la trajectoire de cette figure, je soutiendrai plutôt que la plus fondamentale tension déployée par le labyrinthe est celle qui pose l'oubli au centre même de la constitution du sujet. L'oubli, donc, comme *modalité de l'agir*. C'est-à-dire un oubli positif plutôt que négatif.

L'oubli visé ici est lié à la mémoire de soi et de ses propres actions, plutôt qu'à celle d'un passé glorieux ou d'un savoir qu'il est impératif d'entretenir. Il n'est pas consécutif à une drogue ou à une nourriture de l'oubli, qu'on trouve en abondance dans *l'Odyssée* par exemple (plante des lotophages, philtre de Circé, nectar de Calypso, Nephenthès), et qui procurent, selon Michèle Simondon, « une consolation passagère ou un plaisir éternel, mais au prix d'une métamorphose, d'un déracinement, d'une perte de l'individualité »²¹ ; au contraire, il est constitutif du sujet lui-même, de ses modes d'être.

Dans le monde grec, on associait, afin de les opposer, Mnémosyne, la mère des Muses, et Léthé. L'une est la personnification de la mémoire et l'autre, de l'oubli. En fait, Mnémosyne est, du moins dans la *Théogonie* d'Hésiode, la figure du bon oubli, d'une catharsis qui permet de se libérer des maux quotidiens et des soucis, par l'écoute des chants qui révèlent ou qui glorifient. Se souvenir d'un passé glorieux, s'investir tout entier dans un récit, s'identifier à des héros passés et à leurs actions, c'est oublier les vicissitudes de son existence actuelle. C'est en ce sens que le chant des Muses et de Mnémosyne permet d'atteindre un

²⁰ Peyronie, "Labyrinthe", *loc.cit.*, p. 916. On pourrait compléter le tableau par l'époque postmoderne, caractérisée par le simple et le complexe, ou encore la transparence et l'opacité.

²¹ Michèle Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve s. av. J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 140.

oubli cathartique. L'oubli n'est alors qu'un déplacement de l'attention. Léthé s'impose, quant à elle, comme la figure du mauvais oubli, celui qui ne fait pas que distraire ou soulager, mais qui altère les facultés. Léthé est enfant de Nuit. En fait, elle en est une petite-fille, puisque sa mère est Éris qui est, elle, fille de Nuit. Puissance funeste, « tout à fait étrangère au bienfaisant oubli »²², elle est une divinité redoutable, violente et anarchique.

Mais l'oubli décrit par Simondon, dans sa comparaison des figures de Mnémosyne et de Léthé, n'est jamais qu'un principe extérieur, lié à des circonstances accessoires. L'oubli est un résultat, bon ou mauvais, l'effet d'une expérience esthétique ou alors des eaux d'un fleuve qui incitent les âmes mortes à oublier les circonstances de leur vie. L'oubli est prescrit au sujet. Bon, il est oubli de ses maux ; mauvais, oubli de ses propres intérêts. Mais il n'est jamais une modalité d'action ou un processus. Or, ce que je vise ici est d'abord et avant tout une caractéristique du sujet, un équilibre particulier de la mémoire et de l'oubli, ni bon ni mauvais, mais principe actif, modalité constitutive de l'être²³. En ce sens, ce ne sont pas les figures mythiques de l'oubli ou de la mémoire qui m'intéressent, leur inscription dans un discours comme thème ou figure, principe extérieur qui doit subir le sujet, mais la part de l'un et de l'autre dans tout comportement. C'est l'oubli comme principe structurant. Principe au cœur même de l'imaginaire du labyrinthe.

Labyrinthe et musement

²² *Ibid.*, p. 132. Simondon précise que « Dans la descendance des enfants de Nuit qu'énumère Hésiode dans la *Théogonie*, on voit que Léthé figure en bonne place auprès de Peine, Faim, Douleurs pleines de larmes, Mêlées, Combats, Meurtres, Tueries, Querelles. Mots menteurs, Disputes, Anarchies, Désastres... » (*ibid.*)

²³ Il ne s'agit donc pas non plus d'une définition clinique ou opérationnelle de l'oubli, défini « comme toute diminution de la prédisposition, ou de la capacité immédiate à utiliser ce qui a été appris » (Norman E. Spear, *L'évolution des souvenirs : oubli et mémoire*, Paris, Médecine et sciences internationales, 1980 [1978], p. 40).

On peut avancer d'emblée que l'oubli est un trait dominant de l'imaginaire du labyrinthe. Oubli de soi, de ses déterminations spatio-temporelles, de la façon de retrouver son chemin. Le labyrinthe, c'est l'errance, une multitude de choix à faire, si son tracé est à ligne brisée, qui enfonce le sujet toujours plus profondément dans la confusion²⁴. En fait, le labyrinthe n'est pas un lieu de mémoire, mais tout le contraire, c'est-à-dire un endroit fait pour le *musement*, pour un esprit qui s'aventure dans des pensées disjointes, comme autant de dédales. Le labyrinthe comme lieu de *musement* et d'une errance de la pensée est défini non pas tant à titre de résultat ou de tracé, d'artéfact dont on peut apprécier la forme ou la beauté, mais comme processus subjectif, trajectoire de connaissance, un espace-transit²⁵, lieu à la fois d'un transit et d'une transition.

Le labyrinthe, comme expression de la pensée et de son fonctionnement, s'oppose en fait aux palais de mémoire, à ces lieux imaginaires de l'Antiquité qu'on invoquait pour se souvenir de parties de discours. Frances Yates a décrit leur fonctionnement en détail dans son *Art de la mémoire*. Elle y explique que les palais de mémoire étaient la pièce maîtresse d'une mnémonique, dont les premières mentions se retrouvent chez Cicéron dans son *De oratore* et qui a été inventée par le poète Simonide²⁶. On conservait en

²⁴ Les tracés à ligne brisée s'opposent aux tracés à ligne continue et constituent les deux grands types de labyrinthe. Voir à cet effet l'essai de Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity Through the Middle Ages*, Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1990, 355 p.

²⁵ C'est-à-dire à la fois un lieu de transit, là où l'on chemine le temps d'une épreuve, un lieu transitoire, là où l'on ne reste qu'un temps, à moins d'y mourir auquel cas c'est le processus lui-même qui est arrêté, et un lieu de transition, qui permet l'apprentissage, le rite de passage, aspect devenu saillant avec Thésée. André Siganos va parler du Minotaure comme d'une animalité-transit (*Le minotaure et son mythe, op.cit.*, p. XI).

²⁶ Yates signale que les trois sources latines sur l'art de la mémoire sont, outre le Cicéron, le *Ad Herennium*, d'auteur inconnu, et l'*Institutio oratoria* de Quintilien (*L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 [1966], p. 13-14). De nombreuses variations à cet art, nous dit Yates, ont été proposées jusqu'au Moyen-Âge et la

mémoire un lieu, un palais par exemple avec des pièces, et on leur fixait des images et des objets qui correspondaient aux diverses parties d'un discours qui devait être retenu, de sorte qu'il s'agissait, pour retrouver les éléments ainsi classés et les déclamer dans le bon ordre, de se promener dans les pièces du palais pour en retrouver la localisation et se les remettre en tête. La mémoire fonctionnait donc par lieu ou locus (« lieu aisément retenu par la mémoire, comme une maison, un entrecolonnement, un angle, un arc, etc. »²⁷), par espace organisé, dont l'architecture était un gage de ses fonctionnalité et cohérence.

L'art de la mémoire implique la possibilité de se déplacer dans l'espace d'une façon régulière et cohérente, de connaître son chemin et d'en anticiper les résultats : « Si nous voulons nous rappeler beaucoup de choses, nous devons nous munir d'un grand nombre de lieux. Condition essentielle : les lieux doivent former une série et on doit se les rappeler dans l'ordre, de façon à pouvoir commencer à partir de n'importe quel *locus* dans la série et avancer ou reculer à partir de lui. »²⁸ Les *loci* doivent constituer une structure stable, voire permanente : la même doit pouvoir être réutilisée, à la manière des tablettes de cire « qui demeurent quand ce qu'on y a écrit a été effacé et qui sont prêtes à un nouvel emploi »²⁹. Il faut les doter de signes distinctifs, afin d'assurer le rappel de leur ordre, et faire attention à ce qu'ils ne se ressemblent pas trop, pour éviter les confusions. Ils ne peuvent être ni trop brillamment éclairés ni trop sombres, ni trop éloignés ni trop rapprochés. Au contraire, ils doivent s'imposer de soi à « l'œil interne de la pensée »³⁰ et s'enchaîner les uns aux autres en s'effaçant au profit de ce à quoi ils renvoient. Les palais de mémoire constituent un dispositif sémiotique ordonné, c'est-à-dire

Renaissance, qui montrent bien l'importance d'un cadre stable pour son déroulement.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.* Je reviendrai plus loin sur la métaphore du bloc de cire.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

une semiosis organisée aux seules fins de maintenir intactes des attributions prédéterminées. Tel locus renvoie à un mot ou une chose, tel autre à de nouveaux objets de pensée. Passer en revue l'ensemble des loci permet de récupérer le discours.

Dans le contexte d'un tel art, le labyrinthe est tout le contraire d'un lieu de mémoire. En raison de ses dédales, de la ligne brisée de ses tracés, de la plurivocité de ses parcours, de ses pièces qui se ressemblent toutes et dont la disposition est difficile à établir, où les différences sont atténuées et les perspectives bloquées, afin de tout dérober à l'œil interne de la pensée, il s'impose comme un lieu où la mémoire dérive, détachée de tout ancrage, de toute trajectoire ordonnée. Il a pour but de déjouer le sujet qui s'y aventure, et non de l'aider à se retrouver dans les fils de sa mémoire. Comme le dit Jean-Pierre Vidal, le labyrinthe exclut la mémoire de son aire par une « nécessité structurelle »³¹.

Le labyrinthe est l'antithèse des palais de mémoire. Et c'est en ce sens qu'il apparaît comme un lieu de l'oubli, non pas d'un oubli pur et simple, un oubli qui ne se saurait même plus oubli, une amnésie complète, mais oubli partiel, une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, mais impuissante à ré-établir les liens qui unissent les dédales entre eux. Une pensée qui capte, mais qui ne retient pas l'ordre des choses, une pensée désordonnée, qui se réinvente sans cesse, par la force des choses car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi. Un musement. Qui n'est pas une absence de mémoire, mais une errance. « L'art de la mémoire, » dit Yates, « est comme une écriture intérieure. »³² Le musement est cette même écriture, mais déliée, s'écrivant toute seule. L'identité y est maintenue non par répétition, attributions ordonnées, mais invention, renouvellement, conquête d'un territoire, celui intérieur de notre propre pensée.

³¹ Jean-Pierre Vidal, « Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête », *Protée*, vol. 19, n° 2, 1991, p. 59.

³² Yates, *op. cit.*, p. 18.

Si la mémoire assure le maintien d'un ordre donné, en le restituant tel quel, le musement est mouvement inverse, c'est-à-dire invention d'un nouvel ordre, irruption de la nouveauté, de l'inédit. Cette opposition, on la remarquera même dans les figures antithétiques d'Œdipe et de Thésée, où le premier devenu roi ne fait que rétablir l'ordre ancien perturbé par le Sphinx, et le second propose une structure inédite de gouvernement et l'unification d'Athènes.

Le concept de musement a été défini par le philosophe américain Charles Sanders Peirce. Dans « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », il décrit le musement comme une forme de rêverie ou de méditation. Puis il se ravise parce qu'il s'agirait avant tout d'une rêverie pleine, sans perte de conscience, sans absence complète de soi. Le musement serait plutôt de l'ordre du jeu, mais d'un jeu aux propriétés particulières : « En fait, c'est du Jeu Pur. Or le Jeu, nous le savons tous, est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation. »³³

Le musement est l'imagination au travail. Michel Balat affine cette définition de Peirce en présentant le musement comme un mouvement continu de la pensée, un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de lui, pour une raison ou pour une autre. Une forme de discours intérieur, dont la fonction n'est pas celle d'une dérive occasionnelle, mais bien celle du moteur de notre pensée. Celle-ci n'est pas dans l'homme, au contraire, c'est l'homme qui est « dans sa pensée, ou, mieux, dans son penser »³⁴. Balat compare sa manière à l'association libre, pratiquée en

³³ Charles S. Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, p. 174. J'ai entrepris une première description du musement dans "Le texte, le lecteur et le musement", chapitre quatre de *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éd., 1998, pp. 105-146.

³⁴ Michel Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 21.

psychanalyse, qui n'est pas le musement, mais bien une façon d'en mimer le jeu. C'est l'errance d'un esprit lunatique.

Quand, au cours d'une journée, il arrive que l'esprit, désarrimé de ses actes, suive son cours sans être interrompu, nous savons bien qu'un flot de pensées nous traverse jusqu'au moment où, pour une quelconque raison, qu'elle soit interne au flot – une idée saisissante ou bien le caractère presque conscient que le cours des pensées revêt à certains moments – ou externe, – un bruit ou tout autre motif d'interruption – nous nous déprenons de lui. Ce flot, c'est le musement.³⁵

Mais il y a de l'échappé dans le musement, et ce qui est récupéré n'en est que la portion congrue, un musement figé, arrêté. Comme le dit Balat, il prend la forme de ces pensées qu'un événement impromptu nous révèle, mais seulement après que leur mouvement ait été arrêté, pris pour ainsi dire dans une cire qui témoigne de sa forme, sans rien pouvoir dire du processus qui en a été à l'origine.

Ce type de musement, premier, ne nous est pas directement accessible puisque alors que nous musions, aucune conscience ne nous en était donnée. Il se présente à nous comme l'hypothèse pure, le pur possible, une promenade dans l'Univers original, l'instant indéfiniment présent que l'actualité ou l'actualisation détruit irrémédiablement en lui fournissant un temps du passé.³⁶

Le musement est ce qui se trame en arrière-plan, pendant que le regard se perd et que l'attention flotte. Il est de l'ordre de l'approximation : ce qu'on parvient à en saisir se donne de façon nécessairement parcellaire. S'il est le moteur de notre pensée, au sens où celle-ci n'existe que dans un processus sémiotique, il en est le point aveugle.

Selon les termes de cette définition, on peut identifier l'errance dans le labyrinthe au musement, avancer que cet espace est le

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

symbole même du musement. En tant qu'itinéraire à tracés multiples, faits pour égarer le voyageur, en tant que lieu de la confusion et de la perte de soi, dans les méandres de ses dédales, l'expérience du labyrinthe est à l'image de celle du musement, quand le sujet avance sans savoir où il va, sait sans savoir qu'il sait, et se laisse dériver dans ses pensées. Le sujet dans un labyrinthe ne connaît jamais qu'une fraction de l'espace total, et encore cette fraction il ne parvient même pas à la saisir dans sa complexité, incapable qu'il est, sans l'aide d'un fil providentiel, d'en reproduire le dessin. Le labyrinthe est le symbole d'une pensée à la dérive, qui tout en se sachant être pensée est incapable de suivre son propre cheminement.

Gide ne pensait pas autrement, dans son interprétation de la demeure du Minotaure. En fait, il transforme le procédé labyrinthique, substituant des drogues aux dédales, pour répondre de façon plus efficace à cette logique du musement et de l'égarement. Comme il le fait dire à Dédale :

Les lourdes vapeurs qui s'en dégagent n'agissent pas seulement sur la volonté, qu'elles endorment ; elles procurent une ivresse pleine de charme et prodigue de flatteuses erreurs, invite à certaine activité vaine le cerveau qui se laisse voluptueusement emplir de mirages ; activité que je dis vaine, parce qu'elle n'aboutit à rien que d'imaginaire, à des visions ou des spéculations sans consistance, sans logique et sans fermeté. L'opération de ces vapeurs n'est pas la même pour chacun de ceux qui les respirent, et chacun, d'après l'imbroglio que prépare alors sa cervelle, se perd, si je puis dire, dans son labyrinthe particulier.³⁷

Gide conçoit un labyrinthe mental, fait d'une pensée non pas rationnelle – celle d'un sujet en éveil et conscient de ses facultés –, mais plutôt d'une pensée désarticulée, sans logique, remplie de mirages, d'associations libres et imaginaires, du jeu pur des relations. Mais, si l'invention de Gide permet de renouveler la représentation du labyrinthe, de l'inscrire explicitement comme musement, ces propriétés que les vapeurs narcotiques permettent

³⁷ Gide, *op. cit.*, p. 59.

d'exploiter étaient déjà bel et bien présentes, à même l'architecture de Dédale.

Le labyrinthe est musement. Cela explique peut-être pourquoi la scène de la mise à mort du Minotaure reste à jamais enfouie dans ses murs. Elle ne peut remonter à la surface, à la conscience, car elle survient dans un musement, qui ne peut jamais être représenté, par définition, mais simplement identifié comme mouvement possible de la pensée. Seule sa conclusion est connue, comme un rêve dont il ne reste plus qu'un souvenir ténu, l'événement évanoui dans les ondes d'une eau qui ne peut être marquée, mais simplement séparée de façon éphémère. Fait étonnant, qui vient confirmer dans ses effets cette identification du labyrinthe au musement, une des premières choses que fait Thésée au sortir de la demeure d'Astérion, c'est de s'arrêter à Délos, pour y consacrer une statue à Aphrodite, et exécuter une danse, qu'on appelle la danse de la grue, qui consiste en une marche sinueuse scandée de battements de pieds, reproduisant les sinuosités du labyrinthe. Le périple dans le labyrinthe est représenté de façon analogique, seule façon peut-être, à défaut de pouvoir en donner une version, de mimer les gestes qui y ont été effectués. Le musement est indicible, il échappe à la mise en discours, mais on peut en reproduire la tonalité grâce à des pantomimes.

Le musement et la cire

En plus des palais de mémoire, Yates mentionne dans son traité la métaphore du sceau et de la tablette de cire, censée elle aussi illustrer le fonctionnement de la mémoire, à ceci près qu'elle vient non pas décrire une technique de mémoire artificielle mais plutôt le mécanisme fondamental de la mémoire naturelle. Cette métaphore apparaît dans le *Théétète* de Platon, où Socrate avance qu'il y a un

bloc de cire dans nos âmes, qui remplit le rôle d'une mémoire³⁸. Ce bloc contenu dans nos âmes est malléable et varie selon les individus : « plus grand pour l'un, plus petit pour l'autre ; d'une cire plus pure pour l'un, plus sale pour l'autre et assez dure, mais plus humide pour quelques-uns »³⁹. Socrate continue en expliquant que :

[...] exactement comme lorsqu'en guise de signature nous imprimons la marque de nos anneaux, quand nous plaçons ce bloc de cire sous les sensations et sous les pensées, nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler, qu'il s'agisse de choses que nous avons vues, entendues ou que nous avons reçues dans l'esprit. Et ce qui a été imprimé, nous nous le rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image en est là ; tandis que tout ce qui est effacé ou ce qui s'est trouvé dans l'incapacité d'être imprimé, nous l'avons oublié, c'est-à-dire que nous ne le savons pas.⁴⁰

Le bloc de cire sert en quelque sorte de surface d'inscription, un matériau apte à recevoir des assertions. Un scribe y fait des marques que le bloc conserve. Ces marques peuvent être, par la suite, réutilisées, interprétées, corrigées, si elles n'ont pas été oubliées. Socrate n'en reste pas là, dans son utilisation de cette métaphore du bloc de cire. Il la file et détermine des conséquences aux diverses qualités de la cire.

Quand on a en l'âme la cire épaisse, abondante, lisse, pétrie avec mesure, ce qui arrive par le moyen des sensations s'imprime sur ce « cœur » de l'âme – c'est le mot qu'a employé Homère pour indiquer, sous la forme d'une énigme sa ressemblance avec la cire. Alors pour ces gens-là, pures sont les marques faites en leur âme, et suffisamment profondes ; aussi durent-elles longtemps, et ceux qui sont ainsi faits, tout d'abord ils apprennent aisément, ensuite

³⁸ Yates, *op. cit.*, p. 48. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur aborde aussi la métaphore de la tablette de cire (Paris, Seuil, p. 19. et passim).

³⁹ Platon, *Théétète*, Paris, Flammarion, 1995, 191 c, p. 250.

⁴⁰ *Ibid.*, 191 d-e, p. 250.

ils ont de la mémoire, enfin ils n'intervertissent pas les marques des sensations, mais ils ont des opinions vraies.⁴¹

Quand on a le cœur velu, dit-il encore, ou quand il est sale, trop humide ou trop dur, l'apprentissage connaît des ratées : « ceux dont le cœur est humide apprennent aisément, mais oublie ; ceux dont le cœur est dur, c'est l'inverse. Ceux donc dont le cœur est velu, rugueux, pierreux, en quelque sorte, empli de terre ou de saleté mélangée à la cire, les impressions qu'ils gardent dans la cire sont incertaines. »⁴² La cire n'est donc pas toujours identique, ses propriétés varient selon les individus. Elle ne conserve pas toujours de façon parfaite les informations, mais peut les confondre ou les faire disparaître et les dénaturer. Mais Socrate, si on veut filer cette métaphore, n'explique pas comment cette cire a été préparée. D'où vient-elle ? Puisque sa surface n'est pas illimitée, et qu'elle doit donc subir au cours d'une vie plus d'une impression, comment est-elle apprêtée ? Qu'est-ce qui efface ce qui a déjà été imprimé, pour permettre à sa surface d'être réutilisée ? En fait, doit-on comprendre ce bloc de cire uniquement comme une surface inerte, destinée à recevoir passivement ce que la pensée et les sensations ont élaboré ?

L'hypothèse du musement incite en fait à concevoir que ce bloc de cire est plus qu'un instrument neutre, simple surface d'inscription sans vie. Ce bloc, en tant qu'il reçoit des pensées, n'est jamais fait que de ces pensées, il n'est que pensée. Mais une pensée en action, dynamique. Un musement. Si le bloc peut jouer le rôle d'une page d'assertion, capable de soutenir des conclusions et de permettre leurs interprétations, c'est parce qu'il est déjà ces pensées, même si elles n'ont pas été arrêtées. Même si elles sont restées dans la continuité. Le bloc de cire, tout comme le musement, est marqué du sceau de la continuité. Pensée continue, sans début ni fin ; masse uniforme de la cire. Incrire des marques

⁴¹ *Ibid.*, 194 c, p. 257.

⁴² *Ibid.*, 194 e, p. 258.

est, à cet effet, transformer le continu en discontinu : opérer une coupe dans le flot continu de la pensée, segmenter la surface lisse de la cire.

Le bloc, en tant qu'il est une entité dynamique, ne fait pas que recevoir des marques, mais il les incite et les rend possible. En cela, il représente bien le travail du musement. D'ailleurs, la cire n'est pas qu'une masse ferme et dense, sujette à des impressions, à un travail de l'écriture ; elle est aussi un liquide lorsqu'elle est chauffée. Un corps liquide. Avec sa propre dynamique, celle des fluides. La cire devenue liquide s'agite, elle se meut. L'illusion d'une surface, que la masse froide favorise, laisse place à une substance dense, soumise à des flux. La cire liquide ne peut pas recevoir de signes ou d'impressions, elle se fait traverser de toutes parts sans se laisser marquer. Mais elle enduit ce qui la touche. Elle se communique à ce qui est en contact avec elle. Elle ne retient rien, mais adopte des formes, tout comme la pensée libérée de toute contrainte vogue d'une idée à l'autre sans rien retenir et se moule à toutes les suppositions. Cette liberté permet à la pensée de se renouveler. C'est elle qui prépare la cire à une nouvelle impression. La cire qui a refroidi, c'est le musement qui est arrêté et dont on peut tirer des conclusions.

La métaphore du bloc de cire, si elle permet d'explicitier le fonctionnement de la mémoire, sert de plus à comprendre les liens unissant cette faculté au musement. Le labyrinthe et le palais de mémoire ont été présentés comme des antithèses, et à juste raison : le musement induit par le premier s'oppose de façon nette à la mémoire favorisée par le second. Mais la tablette de cire, en déplaçant l'attention des techniques de mémoire artificielle à la faculté naturelle, à ce don de Mnémosyne, permet de penser leur complémentarité. Si la mémoire rend compte des opérations sur la tablette de cire, le musement représente la tablette elle-même, non

pas simple dispositif mais entité dynamique. Le musement est le fondement de toute pensée, de toute mémoire⁴³.

L'être de l'oubli

Si le labyrinthe est musement, qui d'autre que Thésée, un être marqué par l'oubli, pouvait en percevoir le mystère ? « Thésée, c'est l'oubli », affirme Jean-Pierre Vidal⁴⁴. Qu'il soit identifié à cette absence est indéniable. Au sortir du labyrinthe, il emmène sur son bateau Ariane, qui l'avait aidé à cette condition. Thésée, pourtant, l'abandonne rapidement lors d'une escale sur l'île de Naxos. Les avis sur les raisons de ce geste diffèrent. Les uns disent que Thésée s'est senti coupable de cet amour ou encore gêné du scandale que provoquerait leur arrivée en Attique, et les autres affirment plus simplement qu'il l'a oubliée, aidé peut-être en cela par Dionysos, qui lui serait apparu en songe pour l'inciter à ce geste. Quoi qu'il en soit des raisons invoquées, le fait est que Thésée repart de Naxos, laissant derrière lui Ariane. Mais cet oubli n'est qu'une entrée en

⁴³ Il est tentant de faire un rapprochement entre cette métaphore de la tablette de cire et la logique des graphes existentiels développés par Peirce et, à sa suite, Michel Balat. Comme je l'ai suggéré, la tablette de cire est l'équivalent de la page d'assertion qui, dans la logique de Peirce, couvre l'univers du discours. Sur cette page, des graphes ou des assertions peuvent être inscrits puis transformés, interprétés, voire corrigés. La page sert non seulement à affirmer, mais aussi à reprendre et à redire, comme toute surface d'écriture ou de représentation. Comme la tablette de cire est marquée par les entailles d'un scribe. La question se pose par contre de savoir à quelle source ces écrits sont-ils puisés ? Est-ce de sa propre autorité que le scribe agit ? Est-ce que son « acte se joue à partir du champ de ses écrits antérieurs, et d'eux uniquement ? » (*Psychanalyse, op.cit.*, p. 102) Balat dit au contraire que cette source se trouve à même la page d'assertion, à même la continuité dont elle est le signe. Cette source, c'est le musement, la pensée dans son action même, dans sa continuité. Le musement est la page d'assertion, au sens où, comme elle, il permet qu'il y ait écriture, que quelque chose soit affirmé, qu'une conclusion de la pensée puisse être obtenue.

⁴⁴ Vidal, « Thésée, chaque matin », *loc. cit.*, p. 55.

matière pour le prochain qui le suit immédiatement et qui provoque la mort d'Égée, son père.

Thésée avait promis à Égée que, s'il revenait victorieux de la Crète, il hisserait une voile blanche en signe de réussite. Mais il oublie de le faire. Quand Égée, du haut de l'Acropole, voit le bateau approcher avec ses voiles noires, il devient fou de douleur et se laisse tomber dans la mer. Par cet acte manqué, Thésée devient le maître d'Athènes.

Cet oubli n'est pas le dernier, lors de ses nombreuses aventures – guerre contre les Amazones, combat contre les Centaures, rapt d'Hélène –, il finit par descendre au Tartare avec son ami de toujours, Pirithoos, afin que ce dernier puisse délivrer Perséphone. Il y a, dans cette mésaventure, une reprise à peine voilée de l'épreuve du labyrinthe, ce que Pierre Brunel a bien aperçu : « la représentation des enfers redouble celle du labyrinthe, – à moins que ce ne soit l'inverse »⁴⁵. Et, dans l'un comme dans l'autre, l'oubli est une menace directe.

[...] ainsi ils descendirent au Tartare, l'épée à la main. Évitant le bac qui traverse le Léthé, ils passèrent par derrière et pénétrèrent par l'entrée qui se trouve dans une grotte du Ténare de Laconie, et bientôt ils frappaient aux portes du palais d'Hadès. Hadès écouta calmement leur impudente requête, feignit d'être heureux de les recevoir et les pria de s'asseoir. Sans méfiance, ils prirent le siège qu'il leur offrait et qui n'était autre que le fauteuil de l'oubli et, à l'instant, il fit partie de leur chair même, en sorte qu'il leur était impossible de se lever sans se déchirer le corps. Des serpents s'enroulèrent autour d'eux en sifflant [].⁴⁶

L'extrait montre, de façon presque sarcastique, qu'on ne peut jamais échapper à l'oubli ! Thésée et Pirithoos évitent de traverser le Léthé, qui est le fleuve mythique « qui dispense l'oubli aux âmes

⁴⁵ Pierre Brunel, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 101. Parlant de l'Hadès, il dit aussi : « On peut s'y perdre, ou s'y retrouver, comme dans tout labyrinthe. » (p. 65).

⁴⁶ Graves, *op.cit.*, p. 386-387.

des défunts »⁴⁷, passant comme il est dit *par derrière*. Leur intention est, bien entendu, de préserver leur mémoire, afin de mener à bien leur équipée. Ils entendent ainsi tromper l'oubli. Mais tel est pris qui croyait prendre... Et ce à quoi ils croyaient pouvoir échapper les attaque par derrière, justement. Hadès les emprisonne, usant d'un subterfuge. Il les invite à s'asseoir, mais le fauteuil qu'il leur offre n'est qu'une autre forme de l'oubli. Les deux héros ne font pas attention à leurs arrières et ils se laissent berner comme des enfants. Il n'y a pas que l'eau qui incite à l'oubli.

Collés à ce siège de l'oubli, ils sont ensuite tourmentés pendant quatre ans jusqu'à ce que Héraclès vienne les délivrer. Fait étonnant, l'oubli fait partie de la chair même de Thésée et de Pirithoos. Le fauteuil se lie à leur corps. Ils ne font plus qu'un, peut-être bien parce que, dans l'oubli, rien n'est séparé. D'ailleurs, quand Héraclès les libère, une partie des fesses de Thésée reste collée sur le banc, une partie de son corps laissée à l'oubli, qui en vient donc à marquer littéralement le personnage, aplatissant ses fesses. L'oubli, on le sait, c'est toujours laisser quelque chose derrière soi. Ou alors, changeant de perspective, c'est aussi ne plus rien avoir derrière soi. Puisque ses fesses ont été aplaties, Thésée n'a plus de postérieur ; il ne lui reste qu'à regarder devant.

On le voit à ce dernier exemple, l'oubli surdétermine le personnage. On pourrait même pousser un cran de plus cette logique de l'oubli en précisant que seul un personnage marqué par l'oubli pouvait se fier à un stratagème aussi simple et familier qu'un peloton de fil pour ressortir du labyrinthe. Il n'y a qu'un personnage qui se sait oublieux pour se fier à un tel moyen mnémotechnique plutôt que de se servir de sa propre faculté. Le peloton de fil joue ici le même rôle que l'écriture, dont l'invention

⁴⁷ Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999, p. 18. Il précise ensuite : Dans cette métaphore [de l'oubli comme fleuve], l'oubli se confond purement et simplement avec l'élément liquide et fluide qu'est l'eau. » (id.).

a d'abord signifié une réduction de la mémoire⁴⁸, voire une nature oublieuse.

Ce trait était même apparu dès les premiers travaux de Thésée, sur la route de Trézène à Athènes. Quand Thésée atteint l'âge de seize ans, il apprend que Égée est son père. Il décide de retourner à Athènes, mais au lieu d'y aller par la mer, qui est la route la plus sûre, il choisit d'y aller par la terre, route dangereuse car pleine de brigands, et il le fait afin de pouvoir rivaliser avec Héraclès, son cousin germain. Lors de son voyage sur terre, les exploits de Thésée ont ceci de particulier qu'il défait toujours ses adversaires avec leurs propres armes et stratégies, par un incroyable effet de miroir. Il n'attaque jamais mais ne fait que se défendre contre les attaques. Graves présente ainsi la stratégie de notre héros : « Il ne cherchait querelle à personne mais se vengeait de tous ceux qui osaient s'attaquer à lui et le châtement qu'il infligeait était à la mesure du crime. »⁴⁹ Thésée n'est jamais qu'en réaction, il ne prend aucune d'initiative. Ainsi, pour ne donner que deux exemples, le premier qu'il rencontre est Périphète le boiteux, qui avait une énorme massue de bronze avec laquelle il tuait tous les voyageurs. Thésée lui arrache la massue et l'abat en le frappant. Il conserve même par la suite la massue qui est dite infallible. Un autre exemple est Sciron, qui avait coutume de s'asseoir sur un rocher et d'obliger les voyageurs qui passaient à lui laver les pieds. Pendant qu'ils étaient baissés, il leur donnait un coup de pied et il les précipitait du haut du rocher dans la mer où une tortue géante les attendait pour les dévorer. Thésée refuse de lui laver les pieds, le prend et le jette dans la mer, retournant contre lui le procédé.

⁴⁸ On trouve cette adéquation dans le *Phèdre* de Platon : « [l'écriture] produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture [comme Thésée dans le fil d'Ariane], c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs [...] » (Paris, Flammarion, 1964, 274e, p. 165).

⁴⁹ Graves, *op.cit.*, p. 349.

Chaque fois, Thésée renvoie à l'autre sa propre image, comme un miroir. Or les miroirs ne sont que des surfaces qui réfléchissent sans rien retenir, des surfaces sans mémoire, qui oublient au fur et à mesure ce qu'ils ont reflété, attentifs uniquement au présent de leur situation, jamais marqués par ce qui les a frappés, comme de l'eau justement ou de la cire liquide. Cette absence de profondeur du personnage explique peut-être le caractère unidimensionnel du mythe qui le contient, aspect souvent remarqué au cours des siècles. C'est un mythe de fondation, celle d'Athènes, un mythe de loi, où les aventures se succèdent pour constituer un royaume, stable et prospère. Thésée est maître de tout, sauf peut-être lors de l'épisode d'Hyppolite, son fils, dont il provoque la mort. À ce moment, d'ailleurs, Thésée ne se reconnaît plus, il devient soucieux, réflexif, ce qui est plutôt la marque d'Œdipe.

Une des caractéristiques maintenues en filigrane tout au long de cette description est la présence de l'eau. Surface qui, tel un miroir, réfléchit sans être marquée, elle est présente par la voie de tous ces déplacements en mer, par le royaume de la Crète, avant tout marin, par la présence de Poséidon, à l'origine non seulement du Minotaure par l'entremise de son taureau blanc, mais encore de Thésée dont il peut déclarer une moitié de paternité, mais aussi par le biais de toutes ces chutes dans l'eau qui ponctuent le mythe – celle d'Égée dans la mer qui porte son nom, celle du fils d'Icare, qui se noie dans la mer quand ses ailes se détachent, sans oublier Minos qui meurt ébouillanté dans un bain. L'eau est omniprésente, symbole elle aussi, comme le labyrinthe, de l'oubli, de la perte de mémoire, de tout ce qui s'efface et qui ne peut rester en place, emporté par les courants et les marées.

La rencontre de Colone

Ce parcours de Thésée s'oppose en tous lieux à la trajectoire d'Œdipe, cet autre roi. Ils s'opposent comme le font l'oubli et le

secret, la mer et la terre, l'horizontalité et la verticalité. Le mythe d'Œdipe repose sur deux principes, celui de la terre et celui du secret, principes imbriqués l'un dans l'autre, puisque c'est la terre en tant qu'elle permet d'enfouir des secrets et de les laisser intacts, immobilisés, jusqu'à ce qu'ils soient déterrés.

Œdipe, c'est la résolution de l'énigme, de ce secret qui est posé en devinette, et dont il s'agit de trouver la réponse. Les événements passés, en l'occurrence le parricide, puis l'inceste, ne restent pas lettre morte, mais reviennent hanter le souverain et miner son règne. C'est une logique de la terre qui se déploie, où le passé ne peut être oublié, puisque son ombre suit partout et qu'il revient au présent réclamer son dû aux destinées dont il a préalablement orchestré l'enchaînement. C'est un mythe de la mémoire, d'une mémoire qui ne cesse de maintenir sa présence, comme un inconscient qui impose des conduites malgré tout. Il importe de remarquer que le territoire, dans ce mythe, est déjà établi. Œdipe n'a pas à construire Thèbes, il délivre la ville d'un mal qui la ronge, et qui n'est qu'une mise en scène de son propre crime. La terre est déjà là, déjà occupée, en des couches superposées qui retiennent tout et qui redonnent ce qui ne peut plus être contenu. C'est un mythe de restauration de l'ordre, qui ne s'établit jamais que de façon éphémère.

Le mythe de Thésée, pour sa part, repose plutôt sur l'aventure, l'exploration, les conquêtes. Le monstre qu'il vainc n'est pas aux portes de sa cité, il est sur une île, au loin. Et le vaincre ne requiert pas parole et intelligence, mais déplacements et combats. Une pérégrination muette au sein d'une architecture inextricable. C'est un mythe de fondation. Au retour, Thésée unifie Athènes et l'impose comme cité ; il pose les bases de la démocratie. Pour Jean-Pierre Vidal, les oublis de Thésée participent pleinement de ce mythe :

Oubli du père, de la femme au fil, puis des autres, oubli du fils, ce virginal Hippolyte, son contraire, que Thésée voue à la mort. Si l'inconstance des vœux qu'offre partout Thésée est certes « fatale » c'est qu'il est un fondateur de ville et que l'un ne va pas sans l'autre : c'est bien parce qu'il purge la collectivité des

monstres, qu'il la sauve de ce demi-monstre, son demi-frère, qui gît sans doute (le labyrinthe l'exprime) au sein même de cette collectivité, qu'il devient roi, ce qui exige qu'il « oublie » tout autre lien personnel, de rencontre ou de sang, au profit de ce lien politique que la mémoire reconnaissante de la cité lui a produit pour qu'il s'y abîme, pour qu'il ne soit plus, bouc émissaire du social, que ce lien où son individualité, son quotidien se perdent dans le sacré de la tribu.⁵⁰

Ainsi, tandis que l'un a un passé qui le poursuit, et qui le conduit à se crever les yeux quand sa réalité ne peut plus être évitée, l'autre ne regarde jamais en arrière, insensible aux conséquences de ses propres gestes. En fait, les principes sur lesquels repose le mythe de Thésée sont en tous points à l'opposé de ceux d'Œdipe. Ils sont liés au musement, dont le symbole est le labyrinthe, et à l'eau. À un passé qui, au lieu de revenir hanter le présent, disparaît une fois son rôle accompli. Au lieu d'être soumis à une mémoire qui ne permet jamais que de maintenir intact l'ordre des choses, de le restaurer et de les conserver, telles qu'elles étaient, il est libre d'oublier l'ancien pour imposer un ordre nouveau.

Les parallélismes entre les mythes incitent à les réunir. Dans les deux cas, des êtres hybrides engagent à une épreuve décisive : le Minotaure et le Sphinx. Des problèmes exigent une solution : c'est la réponse à la question du Sphinx que donne Œdipe, la solution au problème du labyrinthe, que trouve Thésée, par la voie d'Ariane et, surtout, de Dédale. Des héros deviennent rois : l'un de Thèbes, l'autre d'Athènes. Des fils tuent leur père, l'un par mégarde, l'autre par oubli. Des pères maudissent et provoquent la mort de leurs fils : Œdipe laisse ses fils Polynice et Étéocle s'entredéchirer pour le trône⁵¹ ; Thésée fait tuer Hyppolite qu'il croit coupable d'inceste.

⁵⁰ Vidal, « Thésée, chaque matin », *loc. cit.*, p. 60.

⁵¹ Du moins selon la version de Sophocle, dans *Œdipe à Colone*. Œdipe répond ainsi à Polynice venu lui demander son aide : « Va-t'en, je te recrache et te renie, ô toi lâche entre les lâches ! Emporte les imprécations que j'appelle sur toi : que tu ne reconquies jamais la terre de tes aïeux et que, sans revoir le val d'Argos, tu

Leurs destinées se croisent même : chez Sophocle, Thésée accueille Œdipe à Colone, lui donne asile et assiste à sa mort. Ils partagent même un ultime secret : seul Thésée connaîtra le lieu de la mort d'Œdipe.

Ces parallélismes permettent de les réunir, mais ils servent aussi à rendre leurs différences manifestes, à les inscrire comme deux voies distinctes, présentant deux conceptions du sujet diamétralement opposées. L'une marquée par la quête herméneutique et la compréhension, par la mémoire, la terre, le tragique qui vient inverser toutes les valeurs ; l'autre par la maîtrise du territoire et la progression, par le musement, l'eau, l'instabilité des faits. Mais ces portraits ne sont pas faits pour s'opposer, au contraire ils doivent être réunis, et c'est bien ce que Sophocle a perçu, liant leurs deux destinées.

Michel Butor avait déjà noté, dans *L'emploi du temps*, son roman qui exploite à fond l'imaginaire du labyrinthe, tant au niveau formel que thématique, cette surprenante convergence entre les deux destins de Thésée et d'Œdipe :

Que de similitudes, en effet, rapprochent les destinées de ces deux enfants trompés sur leur naissance et sur leur race, élevés loin de leur ville natale, tous deux tuant les monstres qui en infestaient les abords, tous deux résolvant des énigmes, libérant la voie, tous deux meurtriers de leur père (Thésée, non par le fer, mais par la négligence, bien plus coupable à la vérité, car si Egée s'est suicidé, c'est qu'il a vu la voile noire que son fils aurait dû changer, dont son fils savait que la vue risquait de le faire mourir de désespoir alors qu'Œdipe, lui, ignorait l'identité de sa victime et les liens qui l'unissaient à lui, la voile noire que son fils n'aurait pas laissée, certes, s'il n'y avait pas eu cette Rose, cette Phèdre pour laquelle il avait abandonné Ariane, cette femme dont il ne réussissait pas à se protéger, qui occupait tout son esprit, qui le rendait traître et aveugle), tous les deux obtenant ainsi une royauté précaire, tous les deux chassés finalement de leur trône, assistant à

meures de la main de ton frère l'usurpateur expirant lui-même sous ta main ! Voilà mes vœux pour toi. » (*Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 297).

l'embrassement de leur ville, mourant loin d'elle, incapables de lui porter secours.⁵²

Quelque vingt ans plus tard, André Green a aussi mené une étude comparée des figures de Thésée et d'Œdipe, où il a relevé de similaires correspondances entre les deux : le fait qu'un oracle préside aux deux naissances (interdisant la génération chez Laïos, différant le rapport sexuel chez Égée ; deux interdictions évidemment transgressées), une enfance loin de la maison paternelle et la présence de signes de reconnaissance d'origine paternelle (les pieds percés d'Œdipe, les sandales dorées et l'épée de Thésée)⁵³. Ces correspondances ont motivé une lecture en parallèle de ces deux vies et une analyse détaillée du mythe de Thésée, dans ses nombreux épisodes. Mais, pour fascinante qu'elle soit, cette lecture ne pose pas les figures d'Œdipe et de Thésée en égales. Elle institue la première en « position de référence » et la seconde, en version tantôt édulcorée, tantôt accentuée de ses principaux dispositifs. Green voit « dans le mythe de Thésée, une interprétation du mythe œdipien placée sous le signe d'une relation à une imago phallique aux expressions multiples »⁵⁴. Bien qu'il déploie des relations qui lui sont propres et qu'il « développe certains aspects laissés en friche par le mythe d'Œdipe », le mythe de Thésée doit « se contenter de valeurs moyennes par rapport au caractère plus radical et plus compact du mythe œdipien »⁵⁵. Les termes de la comparaison sont clairs. Le mythe de Thésée n'est qu'une variation sur le thème du premier. Or, je préfère croire que leurs figures ne sont pas de simples versions l'une de l'autre, mais proposent deux modèles complémentaires de la subjectivité. Égaux et essentiels l'un à l'autre⁵⁶. Comme l'oubli et la mémoire.

⁵² Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956 [1995], p. 228-229.

⁵³ André Green, « Thésée et Œdipe. Une interprétation psychanalytique de la Théséide », *Il Mito Greco*, Bruno Gentili et Giuseppe Piaoni, éd., Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977, pp. 141.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, dans son commentaire du passage cité de *L'emploi du temps* de Michel Butor, intervient la relation de subordination : elle ne lit pas

Sophocle, qui met en scène leur rencontre à Colone, témoigne à sa façon de cette nécessaire complémentarité. André Green l'avait tout de même bien vu, lui qui pose la question essentielle : « Pourquoi Sophocle confie-t-il à Thésée le secret de la sépulture d'Œdipe ? Quelle qualité le rend digne d'être le seul témoin de sa mort, où les dieux lui font quitter la terre de manière si extraordinaire ? »⁵⁷ Mais il ne donne pas de réponse précise. On peut penser que, pour Sophocle, il devait en être ainsi, que l'un et l'autre s'attiraient, comme le font les aimants⁵⁸.

Dans la tragédie, le vieil homme aveugle arrive à Colone, près d'Athènes accompagné d'Antigone. Il sait qu'il est arrivé à destination, selon le présage qu'il a reçu. Un dieu lui avait annoncé que ses épreuves prendraient fin, au bout de longues années, dans cette contrée où on l'accueillerait, son séjour devenant une source de bénédictions pour ses hôtes et de calamités pour ceux qui l'ont

Thésée à la lumière d'Œdipe, mais fait tout le contraire, plaquant la figure du labyrinthe sur le destin Œdipe, preuve que ces deux mythes s'éclairent l'un l'autre. Elle explique ainsi que la machine infernale dans laquelle est pris Œdipe fonctionne en deux temps : « d'abord Œdipe, pour fuir son destin de parricide, va le trouver à Thèbes où l'attend l'épisode prévu du meurtre de Laïos; puis il veut délivrer la ville envahie par la peste en obéissant à un nouvel oracle (il faut châtier le meurtrier de Laïos pour purifier la cité), et Œdipe mène donc l'enquête au terme de laquelle il doit se reconnaître lui-même, Œdipe, comme le coupable et se châtier. Le chemin d'Œdipe, qu'il croyait mener quelque part, *ailleurs*, dessine une parfaite boucle. La voix rétrograde de l'enquête rejoint exactement la voix progressive de son existence; le labyrinthe de l'enquête se redouble lui-même et constitue Œdipe figure d'un destin. Ou encore : le parcours que dessine Œdipe pour parvenir au terme de sa quête devient son propre labyrinthe; il est bientôt prisonnier, non d'un espace complexe et symétrique, mais du fil qu'il a lui-même dévidé pour se diriger dans l'espace complexe et symétrique. » (*La fiction du sens*, *op. cit.*, p. 172-3)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 138-139.

⁵⁸ Il est vrai par contre, comme le signale Robert Pignarre dans les notes à sa traduction, que le sort qui attend Œdipe a varié suivant les besoins de son théâtre : « Dans *Antigone* : Œdipe est mort à Thèbes, réprouvé. [...] *Œdipe roi* s'achève, non sans obscurité, par Œdipe disant adieu à ses filles, comme s'il partait pour l'exil, puis rentrant, sur ordre de Créon, cacher son opprobre au fond du palais. [...] » (*Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 363-364).

banni, ses propres fils⁵⁹. Il demande donc de voir Thésée, le maître des lieux, pour que ce dernier lui accorde son aide et le protège contre ceux qui voudront le déloger. Car un dernier oracle a prédit que les Thébains chercheraient à le posséder, mort ou vivant, afin de s'attirer la clémence des dieux : sa tombe « négligée leur porterait malheur. »⁶⁰

Thésée accepte d'emblée de protéger Œdipe. Dès ses premiers mots, il suggère une grande affinité entre eux deux : « Comme toi, il m'en souvient, je fus élevé loin de ma patrie ; sur la terre étrangère, j'ai exposé ma vie en des luttes surhumaines. [...] Je n'oublie pas que je suis homme et que, pas plus que toi, je ne suis maître du lendemain. »⁶¹ Ce sont des égaux qui se rencontrent, mais des égaux aux tempéraments différents. L'un est, et a toujours été, dans l'action, la conquête (des bêtes, des femmes, des territoires) ; l'autre n'a eu de cesse de méditer, aveugle, sur son propre sort. Ainsi, alors que Thésée est sur le pont de partir, Œdipe l'arrête, soucieux :

Œdipe. – Prends garde, en me laissant...

Thésée. – Ne m'enseigne pas ce que j'ai à faire.

Œdipe. – C'est plus fort que moi, je suis toujours inquiet.

Thésée. – Moi, je n'ai aucune inquiétude.

Œdipe. – Tu ne sais pas quelles menaces...

Thésée. – Je sais que personne ne t'enlèvera d'ici contre ma volonté. [...] ⁶²

L'opposition entre les deux rois est notée de façon précise. L'un, marqué par la mémoire, est toujours inquiet ; l'autre, au contraire marqué par l'oubli, n'a aucune inquiétude. L'un ne voit et ne contrôle plus rien, l'autre voit tout et verra à ce que sa parole soit respectée. L'un est agité par la crainte et l'incertitude, l'attente passive d'une destinée toujours déjà à l'œuvre, bien qu'il lui reste à

⁵⁹ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁶¹ *Ibid.*, p. 277.

⁶² *Ibid.*, p. 280.

se manifester ; l'autre est calme et résolu, certain qu'il est d'avoir en main les rênes de son propre destin. Œdipe doit encore se défendre, face à Créon venu le chercher, des crimes qu'il a commis, de l'inceste et du parricide, vieille histoire qui le hante encore, comme si malgré toute la route faite, il ne s'était pas déplacé d'un iota ; Thésée a la légèreté et l'assurance d'un roi qui n'a rien à se reprocher, malgré un parricide tout aussi involontaire. Même dans leur rapport à l'espace, tout les oppose : tandis que Thésée va et vient, délivre Antigone et Ismène, Œdipe ne bouge plus de son lieu d'élection, sauf pour aller mourir à l'écart de tous. De tous, évidemment, sauf de Thésée qui seul aura le privilège de connaître l'emplacement de sa mort. Ensemble, ils rejoignent ce lieu. Ce sera le dernier fait d'armes du vieux roi aveugle. Il s'adresse à Thésée :

Bientôt, sans que nul me conduise, je te conduirai jusqu'au lieu de mon trépas. Mais n'en dévoile jamais à âme qui vive l'accès ni la situation, afin que son voisinage te protège mieux que ne feraient une forêt de piques et les boucliers de tes alliés. Il est des secrets interdits aux lèvres humaines que je te révélerai seul à seul quand nous serons arrivés là-bas. Je ne dois les confier à aucun des hommes de ce bourg ni à mes enfants mêmes, en dépit de ma tendresse pour elles. Garde-les dans ta mémoire fidèlement. Quand tu seras parvenu au terme de ta vie, tu ne les livreras qu'à ton successeur, et c'est par cette voie qu'ils devront toujours se transmettre.⁶³

Un messager par la suite dira que, lorsqu'ils ont atteint, guidés par Œdipe, le seuil de sa demeure éternelle, « enracinée dans la terre », le vieux roi s'est dépouillé de ses vêtements, non loin d'un vase qui porte gravée sur son flanc la marque de l'alliance éternelle que s'étaient jurés Thésée et Pirithoos. Quand le tonnerre de Zeus retentit, Œdipe fait ses adieux à ses filles et s'éloigne avec Thésée. « Comment Œdipe est mort », continue le messager, « il n'y a que Thésée qui saurait le dire. Ni le feu céleste n'a mis fin à ses jours, ni une tempête venue de la mer en cet instant ; mais peut-être

⁶³ *Ibid.*, p. 301.

quelque divin guide lui fut-il dépêché, ou bien le souterrain séjour, s'entr'ouvrant doucement, l'a englouti... »⁶⁴

Sophocle met en scène une mort qui respecte en tous points la vie d'Œdipe, marquée d'abord et avant tout du sceau du secret. Le roi déchu quitte le monde des mortels, mais ce n'est pas sans communiquer un dernier secret à Thésée, lui dont la vie entière s'est déroulée sous leur signe. Car le parricide et l'inceste dont il s'est rendu coupable ne répondent à aucune autre logique que celle du secret, ces choses que les dieux connaissent mais que le commun des mortels, fût-il un roi en puissance, ne peut découvrir que dans l'après-coup. Il retourne à la terre, suggère aussi le texte, retrouvant de la sorte ses origines chtoniennes. Ni le feu ni la mer ne sont responsables de son trépas. Comment l'auraient-ils pu ? Seule la terre pouvait s'entr'ouvrir pour l'accueillir... Et le lieu même de son trépas s'est drapé de la mante du mystère. Né dans le secret, il y meurt aussi, complétant le parcours. Une mémoire douloureuse à jamais enfouie dans la terre, dans un lieu inconnu de tous, afin qu'elle ne soit jamais profanée, source de tous les malheurs.

Pourquoi, se demandait-on, Sophocle confie-t-il à Thésée le secret de la sépulture d'Œdipe ? Parce que lui seul peut prendre le relais du roi mourant. Et parce que ce secret transmis de l'un à l'autre, qui est le secret de la mort, les lie de façon nécessaire. Il vient sceller à jamais leur relation, ce que le rappel de l'alliance que s'étaient jurés Thésée et Pirithoos indique en toutes lettres. Thésée et Œdipe constituent, par ce lien indissoluble qu'est le secret, une seule et même entité, celle de leurs subjectivités, pourtant diamétralement opposées, enfin réunies. Le secret, qui reste secret, qui n'est ni évanoui, ni effacé, est simplement le parfait équilibre de la mémoire et de l'oubli.

Œdipe, nous disent les mythes, n'est pas le seul modèle possible du sujet, malgré l'importance qu'a pu prendre sa figure au

⁶⁴ *Ibid.*, p. 304.

vingtième siècle. Un autre modèle lui est concomitant, représenté par la figure de Thésée, figure elle aussi toujours prégnante par l'imaginaire du labyrinthe. Ces conceptions ne sont pas antithétiques, au contraire elles tirent leur force et leur validité de leur complémentarité. On ne saurait que faire d'une conception du sujet uniquement fondée sur l'oubli ! On courrait le risque de voir ce principe justifier toutes les aberrations et les irresponsabilités. Mais, de la même façon, que faire d'un sujet uniquement empêtré dans sa mémoire ? Il faut penser les deux côtes à côtes. André Green suggérerait que les mythes ne doivent leur survie qu'à notre disposition à entendre leur raison cachée⁶⁵. Et celle du labyrinthe s'impose comme la figure par excellence de l'oubli, mais d'un oubli positif. D'un oubli dont il s'agit encore de comprendre le fonctionnement.

Mais revenons quelque peu encore sur la question de la transmission. Jean-Joseph Goux remarque avec raison, dans *Œdipe philosophe*, que la mort du roi de Thèbes mis en scène par Sophocle est un moment fondateur. Son testament est un secret, dont la transmission assurera aux rois d'Athènes une félicité inégalée. Lui qui est au cœur d'une filiation plus que trouble, en amont comme en aval, devient le fondateur spirituel d'une lignée souveraine, celle de Thésée. Il amorce un rituel d'initiation qui assure une lignée symbolique, non pas de père en fils, de souverain en souverain. La mort d'Œdipe procède d'un renversement et un relèvement complet de son statut. Quand il arrive à Colone, Œdipe a tout perdu. Il a touché, nous dit Goux, le fond du malheur humain : « Le voici à présent : vieux, aveugle, exilé, vagabond, misérable, fatigué, dépendant, impur, objet de la malédiction des dieux et des hommes. »⁶⁶ Or, il connaît, au moment de sa mort, une

⁶⁵ Green, « Thésée et Œdipe », *loc. cit.*, p. 137.

⁶⁶ Jean-Joseph Goux, *Œdipe philosophe*, Paris, Aubier, 1990, p. 189. Goux lit le mythe d'Œdipe parallèlement à d'autres mythes d'instauration ou d'initiation royale, ceux de Jason, de Persée et de Bellérophon, qui tracent ce qu'il nomme un monomythe. Cette lecture structuraliste lui permet d'affirmer que le mythe d'Œdipe en est une version aberrante, parce que tout y est transformée, et que sa

surprenante transfiguration. Il ne s'effondre pas, il disparaît comme un dieu ou, à tout le moins, un être appelé des dieux : « C'est un relèvement sacré, au seuil de la mort. Celui qui a tant souffert, qui est devenu le plus souillé, le plus rejeté des hommes, sera aussi une source de bénédiction perpétuelle pour le peuple qui accueillera son sépulcre. »⁶⁷ Et c'est ce relèvement qui assure la transmission symbolique. Aux pourtours de la mort, Œdipe acquiert un nouveau statut, il est transfiguré. Dans l'exil de la mort, l'exilé de Thèbes redevient paradoxalement un père fondateur. Et le mythe d'une restauration ratée – l'ordre rétabli à Thèbes n'est qu'éphémère et débouche sur une violence fratricide encore plus grande – se parachève avec la confirmation d'un ordre nouveau, le gouvernement instauré par Thésée à Athènes.

Mais, Œdipe n'est pas le seul à se transformer dans la tragédie. Sa mort entraîne aussi, chez Thésée, une permutation des rôles. Quand Œdipe rejoint le seuil du lieu de son trépas, il se place au centre d'un étonnant labyrinthe. Le messager raconte ainsi que :

Lorsqu'il atteignit le seuil abrupt, enraciné dans la terre par des degrés d'airain, il se tint debout à l'entrée d'une des nombreuses routes qui se coupent à cet endroit, près d'un vase dont le flanc porte gravée l'éternelle alliance que se jurèrent Thésée et Pirithoos. S'étant placé à égale distance de ce vase, du poirier creux, de la roche Thoricienne et du Tombeau de pierre, il s'assit, puis se dépouilla de ses pauvres vêtements.⁶⁸

Œdipe enjoint à ses filles d'aller chercher de l'eau pour ses libations ; puis, une fois vêtu correctement, il leur fait ses adieux et reste avec Thésée, seul témoin de ses derniers pas. Cette entrée dans la mort passe par un centre, un double centre. Œdipe, comme le remarque Goux, se place à égale distance de quatre objets sacrés

réussite n'est que temporaire. Elle l'amène à critiquer l'interprétation freudienne du mythe et c'est dans cette perspective qu'il commente *Œdipe à Colone*.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Sophocle, *op. cit.*, p. 303.

qui dessinent une croix⁶⁹. Aucun objet n'est privilégié. Œdipe, dont le chemin semblait toujours tracé d'avance, se place au centre d'une croix qui lui ouvre toutes les possibilités. Quelle direction prendra-t-il ? C'est la ligne brisée. Aucune réponse ne s'impose. Et il n'est pas possible d'anticiper la voie à suivre. Cette multiplicité des choix est surdéterminée par le fait qu'Œdipe est dit s'arrêter à un carrefour, là où, nous dit Sophocle, de nombreuses routes se croisent. Il se trouve donc au cœur d'un double jeu de possibilités, façon de souligner le caractère imprévisible de ses gestes, l'incapacité de retrouver la route qu'il a empruntée pour entrer dans la mort.

Est-ce un effet de la proximité de Thésée, qui est à ses côtés, mais Œdipe se trouve soudainement au cœur d'un labyrinthe. Les objets symboliques et les routes se superposent pour en dessiner les traits essentiels. L'ouverture, la multiplicité, l'indécidabilité. Œdipe, aveugle, s'avancera sur l'une de ses routes, comme Thésée progressait dans le labyrinthe. Les dieux lui indiqueront quelle voie suivre, quel dédale emprunter. Ce chemin, personne ne pourra jamais le retracer, sauf Thésée qui n'a rien manqué du mystère de l'instant mortel : « Comment Œdipe est mort, il n'y a que Thésée qui saurait le dire. »⁷⁰. Ce secret, on le sait, assurera symboliquement sa lignée.

Une double permutation a lieu. À l'article de la mort, Œdipe se transforme en Thésée, introduit dans un labyrinthe de routes et de symboles. Il entre dans l'oubli. Et Thésée se change en Ariane. C'est à lui d'assurer le secret de ce labyrinthe. Il tient le fil du secret d'Œdipe. Un fil permet de remonter jusqu'au roi déchu et qui lui assure une lignée. Le renversement est complet. Œdipe retrouve sa part de royauté et Thésée devient le dépositaire d'un fil, le gardien d'un secret. En fait, le renversement dit à sa façon la force d'attraction de l'imaginaire du labyrinthe. Dès que sa présence se fait sentir, assurée par la double croix, le noyau du mythe impose sa

⁶⁹ Goux, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁰ Sophocle, *op. cit.*, p. 304.

loi. S'il y a un labyrinthe, il faut un héros quêteur, qui s'engage dans une épreuve décisive ; et un aide qui tient le fil permettant de remonter jusqu'à lui. À l'oubli, dans lequel s'enfonce le héros, répond nécessairement un lien, qui assure la mémoire. Sa mémoire. Le déplacement opéré par *Œdipe à Colone* est total. Non seulement Œdipe entre sur le territoire de Thésée, lui remettant sa destinée entre les mains, mais il s'engage en plus au moment de sa mort dans ce qu'il y a de fondamental à son identité, l'épreuve du labyrinthe.

Ars oblivionis

Dans *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Harald Weinrich parle d'un surprenant *ars obliovonis*, contrepartie inévitable de l'*ars memoriae*. C'est l'art de l'oubli. On le doit au grec Thémistocle, un contemporain de Simonide, à l'origine du premier art de la mémoire. Selon Cicéron, qui rapporte l'anecdote, Thémistocle souffrait de ne rien pouvoir oublier. Rien de ce qui entrait dans son esprit n'en ressortait jamais. Aussi souhaitait-il l'invention d'un art de l'oubli, qui lui aurait permis de se libérer de toutes ces choses qui lui encombraient la tête : « Je retiens, » se plaignait-il, « même ce que je ne veux pas retenir ; et je ne peux pas oublier ce que je veux oublier. »⁷¹ Il était à la recherche d'une technique lui permettant d'effacer ces traces inopportunes, de rompre le fil d'une mémoire trop efficace. Cette idée d'un *ars oblivionis* ou *oblivionalis* ne se perdra plus, selon Weinrich, malgré son caractère paradoxal, car comment oublier sur commande, comment provoquer ce qui arrive à notre insu ?

⁷¹ Harald Weinrich, *Léthé. op.cit.*, p. 29.

L'existence d'un tel art parle en fait d'un malaise : tant la mémoire que l'oubli parfaits sont insupportables ; et l'on doit se protéger de l'un et de l'autre, même si les valeurs qui leur ont été attribuées ont souvent favorisé la première au détriment du second. Face à la mémoire, comme faculté privilégiée, l'oubli est essentiellement un manque, un problème. Ricœur résume bien cette attitude quand il constate que : « C'est d'abord et massivement comme une atteinte à la fiabilité de la mémoire que l'oubli est ressenti. Une atteinte, une faiblesse, une lacune. La mémoire, à cet égard, se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli. »⁷² Mais en même temps, selon lui, il convient d'écarter le spectre d'une mémoire qui n'oublierait rien : « Il y aurait donc une mesure dans l'usage de la mémoire humaine, un 'rien de trop', selon une formule de la sagesse antique ? L'oubli ne serait donc pas à tous égards l'ennemi de la mémoire, et la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui ? »⁷³ Ricœur n'affirme rien, ce que laisse entendre la forme interrogative ; il tente tout de même de poser l'oubli autrement qu'en termes négatifs et péjoratifs. Dans son essai, il passe d'ailleurs en revues les multiples conceptions de la mémoire et du souvenir, afin de débusquer les présupposés et les préjugés à la source de nos conceptions et de déterminer quelle est leur essence même. En quoi la mémoire permet-elle d'agir ? Que permet-elle de faire ? Que permet l'oubli, dans la même mesure ? Mais pas n'importe quel oubli, pas l'oubli comme perte, négatif et débilisant, mais l'oubli comme choix ou mode d'action, l'oubli comme délestage. La montgolfière permet, comme métaphore, de poser la mémoire et l'oubli comme fonctions et d'affirmer leur

⁷² Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 537. De la même façon, Michèle Simondon, citant un texte de Plutarque où sont opposés les effets de la mémoire et de l'oubli, conclut que s'y trouvent clairement établies une dichotomie et une hiérarchie fondamentale entre ces deux puissances : « [Ce texte] est le point d'aboutissement d'une longue tradition défavorable à l'oubli, favorable à la mémoire, puisque celui-là est du côté de la folie, celle-ci du côté de la sagesse. » (*La mémoire et l'oubli*, op. cit., p. 305.)

⁷³ *Ibid.*, p. 538.

essentielle imbrication dans toute action, toute avancée. Si la mémoire est ce lest permettant de stabiliser une montgolfière, le délestage permet au voyage de se continuer et à la hauteur d'être maintenue. C'est dire qu'un voyage en aérostat requiert et l'un et l'autre, de ces choses par conséquent dont il faut apprendre à se munir et à se débarrasser pour progresser. L'oubli n'est plus une absence, ce qui manque pour assurer un sens à l'action, mais un geste qui permet d'assurer la progression et de maintenir le cap. Un sac de lest n'est pas tant un contenu – qui s'intéresse à ce qu'il contient? –, qu'un accessoire, un moyen. L'oubli, comme délestage, est de la même façon, un moteur de l'action, ce que permet justement d'entrevoir la figure de Thésée.

Cette métaphore de l'aérostat est commode à plus d'un chef. Elle fait image, mais encore, en soi, elle indique que l'enjeu de cette réflexion n'est pas de développer un art de l'oubli, une technique permettant de modifier les possibilités de la faculté humaine de mémoire et d'oubli, ni même, pour reprendre le projet de Ricœur, de proposer une phénoménologie de l'oubli, mais de poser les bases d'un imaginaire de l'oubli. Un imaginaire où l'oubli est une donnée positive, un contrepoids essentiel à la mémoire, comme un lest, qui à la fois alourdit et permet d'alléger.

De fait, si oubli et mémoire ne cessent de coexister, la question est de savoir précisément quelles relations les unissent. Pierre Bertrand, qui a consacré un essai à l'oubli et à une définition positive de son agir, qui ressemble au musement, affirme qu'il y a toujours « coexistence de la mémoire et de l'oubli, il y a toujours mémoire et il y a toujours oubli. »⁷⁴ Marc Auger adopte la même attitude. « Faire l'éloge de l'oubli, » dit-il, « ce n'est pas vilipender la mémoire, encore moins ignorer le souvenir, mais reconnaître le travail de l'oubli dans la première et repérer sa présence dans le

⁷⁴ Pierre Bertrand, *L'oubli. Révolution ou mort de l'histoire*, Paris, PUF, 1975, p. 60.

second. La mémoire et l'oubli entretiennent en quelque sorte le même rapport que la vie et la mort. »⁷⁵

Pour Pierre Bertrand, l'enjeu principal de toute réflexion sur ce couple fondamental est la définition des formes de mémoire et d'oubli à l'œuvre, et surtout la définition de la relation de subordination qui les unit. Dans quel sens se fait-elle ? Est-ce l'oubli qui est subordonné à la mémoire, auquel cas, on a un oubli négatif, qui n'est qu'empêchement, lacune, entrave au processus mnésique ; ou est-ce la mémoire qui l'est, ce qui permet à une conception positive de l'oubli d'apparaître, favorisant la nouveauté ? Pour Bertrand, il ne faut pas opposer l'un et l'autre, mais chercher à comprendre leurs multiples relations. Il distingue d'ailleurs deux types d'oubli : l'un négatif, subordonné à la mémoire, et l'autre positif, renversant la subordination.

On dit que l'oubli et la mémoire sont en opposition, en contradiction. Mais il s'agit de savoir de quel point de vue il y a contradiction et quelle sorte d'oubli est susceptible de s'opposer à la mémoire. Véritable norme, c'est la mémoire qui s'oppose à l'oubli et ce n'est qu'un oubli forgé par la mémoire, oubli négatif, qui, réciproquement, s'oppose à la mémoire. Un oubli positif ne s'oppose pas à la mémoire, il s'en « différencie » apportant la différence au sein même de la mémoire. L'opposition, la contradiction mémoire-oubli n'est pas réciproque : elle n'est que d'un côté de la « contradiction » (qui de l'autre côté n'est pas contradiction), du côté de la mémoire avec son oubli négatif, oubli qu'elle se subordonne.⁷⁶

L'oubli positif, pour Bertrand, n'exclut pas la mémoire, il la transforme au contraire, il en redistribue les valeurs. Il est un nouveau principe d'organisation. Du rapport au temps et à cette triple temporalité que sont le passé, le présent et le futur, et au regard impliqué par la définition de leurs interactions ; à l'esprit, ou au penser, si par là on entend l'acte de penser et ce qui en est le contenu ; au monde, fait de tradition ou de nouveauté, d'un rapport

⁷⁵ Marc Auger, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998, p.20.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 31.

Op. cit.

fondé sur la compréhension et le regard rétrospectif, ou sur la progression et un regard prospectif.

Cet oubli positif, on a déjà tenté de le définir sous le terme de musement. Il est ce jeu pur où la temporalité et la rationalité connaissent de nouvelles définitions, où la durée cède le pas à une logique de l'instant, en perte d'ancrage, où la répétition et la tradition se dissolvent dans un irrépressible mouvement de progression et de renouvellement, un processus de construction qui associe comme bon lui semble, dans l'oubli des conventions et des contraintes, où rien n'est jamais restauré, mais au contraire soumis à des tensions de toutes sortes qui font apparaître le nouveau. L'oubli positif de Bertrand, qui se subordonne la mémoire, s'ouvre à une logique de l'instant plutôt que de la durée. La durée, c'est le triple présent qui pose la mémoire, l'attention et l'attente comme ses attitudes fondamentales. L'instant renvoie plutôt à l'immédiateté de l'oubli, au flottement de l'émerveillement et à la disponibilité.

Les oublis de Thésée répondent exactement à la définition positive que déploie Bertrand. Ils ne s'opposent pas à une mémoire, ils ne viennent pas entraver l'action, au contraire ils permettent la mise en acte, favorisent le déroulement des événements et l'irruption du nouveau. L'oubli y apparaît non comme nuisance, comme cette blessure perturbant la surface continue de la mémoire, mais comme principe régissant, comme mode d'action et d'organisation. De fait, dans sa version positive, l'oubli permet l'apparition du radicalement nouveau, de l'inédit et de l'inattendu. Thésée ne restaure pas un ordre, il en fonde un nouvel. Il propose à Athènes une forme politique inédite. Il invente, il fait subir au déroulement des événements de la cité, une rupture soudaine, un saut brusque : la démocratie.

Il faut voir comment s'opposent le fait de restaurer un ordre et celui d'en imaginer un nouvel. La restauration implique un passé qui s'impose comme seule vérité possible. Un passé qui est la seule source possible de l'avenir et, par suite du présent. L'avenir

n'existe, ne survient que pour confirmer le passé dans son droit et sa vérité « éternelle ». Bertrand en parle d'ailleurs comme d'un passé « éternisé », d'un passé qui impose son autorité sur tout, sur le temps qui lui est subordonné, sur les êtres forcés à en répéter la logique. Le futur n'est plus imaginé que sur la base de ce passé, et le présent, le moment même de l'action, est le relais nécessaire de cette transmission. Restaurer, c'est faire acte de mémoire, c'est déployer une mémoire impérialiste, et un passé qui est déterminant. « L'usage, » dit Bertrand, « que nous faisons du passé détermine notre position au présent et hypothèque l'avenir. »⁷⁷ Restaurer, c'est construire un futur sur le modèle du passé, c'est un futur subordonné à un passé éternisé. Comme il le dit, un tel passé empêche le surgissement d'un futur véritable, qui ne peut advenir sur le modèle du passé.

C'est bien la situation que connaît Œdipe. Il restaure à Thèbes l'ordre ancien, s'asseyant sans le savoir sur le siège de son père, mariant sa mère. Le Sphinx disparu, l'ordre est rétabli. Mais l'ordre ancien, avec ce qu'il a d'insupportable et de sournoisement vindicatif. Quelque chose a été oublié, qui viendra bien vite réclamer son dû. Dans un tel contexte, l'oubli est fondamentalement négatif. Il est faille, erreur, carence ou manque. Il est « un masque pour la mémoire »⁷⁸, masque qui empêche de reconnaître les erreurs commises. L'ignorance ou le silence, qui entourent les actions d'Œdipe, ne sont qu'une variation sur l'oubli. Le roi de Thèbes ne sait pas ce qu'il aurait dû savoir, c'est-à-dire quelles sont les circonstances de sa naissance. Il ne se souvient plus des premiers événements de sa vie. Comment aurait-il pu s'en souvenir, de toute façon, ceux-ci survenant avant l'acquisition du langage, avant le développement d'une mémoire ? Mais son ignorance est liée à un oubli collectif, à un désir de ne pas ébruiter ce qui pourrait être su. Mais qui n'a pas été totalement oublié et qui peut être révélé. Ce qui advient bel et bien. Si l'oubli est un

⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

masque, c'est le « masque d'une mémoire qui continue à mener le jeu »⁷⁹. La situation mise en scène est subordonnée à cette mémoire qui règle tout. En ce sens, elle paraît moins une faculté de l'esprit qu'un principe, qui règle les destinées, qui agence les faits et les événements. La vie et les gestes d'Œdipe sont subordonnés à une mémoire impérialiste. Une mémoire qui impose le passé comme base de toutes choses, comme vérité à retrouver, servant de modèle à toute décision future.

Les oublis de Thésée, par opposition, sont d'une tout autre nature. Ils ne surviennent pas en opposition au passé et à la mémoire, ils sont indifférents à leur vérité et ne leur sont nullement subordonnés. Dans le mythe du labyrinthe, ce n'est plus la mémoire qui *mène le jeu*, mais l'oubli et sa logique merveilleuse, qui à la fois étonne et séduit, tout en restant malgré tout mystérieuse et opaque. Les fils ne sont plus tirés de la même façon, sans pour autant s'emmêler. C'est qu'ils ne servent pas à se perdre, mais à retrouver son chemin hors le labyrinthe.

Les oublis de Thésée lui permettent de progresser, d'accumuler les faits d'armes. Ce sont des oublis non comme lacunes, mais comme forces. Des oublis qui créent des univers, qui permettent de projeter de nouveaux mondes, qui ne doivent rien au passé, qui n'en sont pas la répétition, mais s'imposent au contraire comme révolution. Apparition de l'inédit, du radicalement nouveau. C'est parce qu'il est du côté de l'oubli positif que Thésée peut proposer un nouveau modèle de gouvernement à Athènes, qu'il peut imposer un nouvel avenir. Pour Bertrand, cet acte révolutionnaire n'est possible que parce qu'il s'inscrit dans un oubli positif.

[..] l'affirmation de l'avenir, d'un certain type d'avenir différent de celui qui ne fait que continuer le passé, différent d'un avenir qui remémore et qui répète avant d'être lui-même remémoré et répété, l'affirmation d'un avenir qui apporte la différence dans le temps parce qu'il est lui-même différence, l'affirmation d'un avenir lui-

⁷⁹ *Ibid.*

même affirmatif, passe par une affirmation de l'oubli, lui aussi affirmatif.⁸⁰

L'oubli permet au nouveau de survenir. Il est disjonction, rupture, événement inattendu. Si mémoire, identité et temporalité vont de pair, l'oubli s'ouvre sur l'altérité et une dislocation de l'expérience du temps. Il caractérise un être dénué d'intériorité, de cette profondeur qui donne aux personnages leur dimension tragique⁸¹, capable par contre de gestes révolutionnaires, d'une percée dans l'inédit. L'oubli, c'est l'éternellement fuyant, ce qui ne se saisit que par l'absence. De quoi sont faits nos oublis ? De rien dont nous pouvons nous souvenir. Aveuglement qui force le regard sans cesse à se réinventer, à se redéfinir sur place. Puisque rien n'est permanent, tout peut survenir. Le chaos, comme l'ordre nouveau. L'errance dans le labyrinthe, comme l'émergence du nouveau.

Temps et oubli

Entre toutes choses, le temps est miné par l'oubli, son déroulement bouleversé par les forces divergentes de l'absence. Si la mémoire est du passé, nous dit Ricœur, reprenant à son compte cette assertion d'Aristote, si la mémoire ordonne les temps, leur discernant leur juste place, l'oubli est de l'ordre de l'instant, mais pas de l'instant présent. D'un instant détaché de toutes amarres. D'un instant disloqué. Bertrand précise que, dans l'oubli, les choses ne se distinguent pas, comme avec la mémoire, en termes d'avant et d'après, de cause et d'effet. Tout est simultanément, instantané, « les catégories du temps et, plus généralement, de la logique sont chambardées. »⁸² L'instant, dans l'oubli, devient la seule réalité,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁸¹ Peyronie a fait remarquer que la figure de Thésée ne se prêtait guère à la tragédie, sa vie étant par trop unidimensionnelle, comparativement à Œdipe, torturé par ses actes et leurs conséquences. (xxx)

⁸² Bertrand, *L'oubli*, *op. cit.*, p. 67.

multipliée à l'infini. Il n'y a pas un instant qui est celui du présent, par lequel transite le futur vers le passé, grâce auquel le passé réussit à s'imposer en se projetant dans un futur modélisé à sa manière ; il y a des instants, tous uniques, séparés, puis associés par ce qui ne peut être qu'un musement. Dans l'oubli, ce n'est pas la mémoire qui lie les instants entre eux, mémoire des temps et des enchaînements, des dates et des événements, ce sont de tout autres principes, la libre association, le coup de dés, l'air du temps. C'est le jeu pur. Or, ces instants multipliés, détachés de tout ancrage temporel, de tout système de datation, voire de toute extension (de sorte que Bertrand en parle comme d'un temps intensif), s'imposent comme le symbole même de la ligne brisée, du labyrinthe offrant au sujet des choix que rien *a priori* ne vient justifier et qui ne se valident que dans l'après-coup, quand il est déjà trop tard.

L'instant comme multiplicité est la mesure de l'errance de Thésée dans le labyrinthe, de l'être de l'oubli saisi dans le lieu même de son épreuve décisive. Confronté à une multiplicité de choix, qui apparaissent dans le désordre comme autant d'instantanés arbitraires, Thésée voit son errance se détacher de toute temporalité. Le présent n'a plus de valeur établie, plus aucune fixité, il s'est décroché de la ligne du temps pour devenir une suite d'instantanés multipliés. Chaque moment dans les dédales devient un instant, interchangeable aux autres puisque sans réelle valeur. Thésée dans le labyrinthe vit dans l'instant, il agit dans l'instant, son attention rabattue à l'immédiatement présent, au détriment de toute continuité et de la compréhension du trajet accompli. Égaré dans ses oublis et l'émerveillement qu'ils peuvent provoquer, il vit ces instants de l'intérieur, comme des présents toujours en acte. S'il ne peut retrouver seul sa route, c'est qu'il ne parvient pas à mettre de l'ordre dans ces instants, il n'arrive pas à les ramener à leur plus petite expression, la ligne même de présent, afin de les manipuler et de les organiser.

Le labyrinthe, parce que lieu de l'oubli, abolit le temps, impose l'instant multiplié comme seule réalité. Tout s'y mêle, présent,

passé et futur, dans des architectures inouïes qui permettent à l'impensable d'advenir. Ce trait essentiel, Marguerite Yourcenar l'avait identifié et s'en était servi comme base de son interprétation du mythe de Thésée, dans « Qui n'a pas son Minotaure ? ». Dans cette pièce répartie en dix scènes, le labyrinthe est avant tout fait de pensées et de voix. De voix qui se répondent en une architecture où tous les temps se réunissent pour n'en faire plus qu'un, celui confus et insupportable d'un présent démembré.

Le Thésée de Yourcenar est un être marqué par l'oubli, comme il se doit. Mais un héros faible et prétentieux, qui reculera dans l'action : « Qu'est-ce qu'un héros, au début, » nous est-il dit d'ailleurs, « sinon un pauvre homme qui tremble ?... »⁸³ Ainsi, son Thésée qui a décidé de s'immiscer dans le groupe des victimes qui doivent être sacrifiées au Minotaure, afin de l'occire, se réveille trop tard pour mener à bien son projet, distrait par sa nuit d'amour avec Phèdre. Il a été inattentif, oublieux, ce qui lui a fait manquer le coche. « Ahuri comme un voyageur laissé sur le quai »⁸⁴, il ne peut que regarder fuir loin de lui la gloire qui l'attendait. Devant la porte fermée du labyrinthe, où déjà le cri des victimes se fait entendre, il assiste honteux à sa propre impuissance. Ariane le rejoint et lui offre son aide. Thésée l'accepte et, juste avant de pénétrer dans le labyrinthe, déclare : « Il ne me reste plus qu'à me résigner à l'héroïsme », lui dit-il. « C'est difficile. Le labyrinthe a des complications pires que la mort, des solitudes plus fatales que la bataille. J'ai peur de me perdre. Je ne suis pas sûr de ne pas m'oublier. »⁸⁵

Ce qui l'attend, ce sont des dédales de voix, un labyrinthe fait d'instantanés désordonnés, où tous les présents se confondent, les présents du passé, du présent et du futur. Comme l'explique Yourcenar, « Thésée perdu en plein Labyrinthe produit et entend

⁸³ Marguerite Yourcenar, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 206.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 205.

des voix qui sont tantôt les siennes, présentes, passées ou futures, tantôt celles des autres personnages de sa vie, sans réussir à se reconnaître parmi toutes ces identités qui au fond en cachent une seule. »⁸⁶ Dans la discontinuité de son labyrinthe, Thésée fait l'expérience de sa propre altérité, projetée sur l'écran disloqué de sa conscience. Tour à tour surgissent les voix de Thésée enfant, de Thésée jeune homme et de Thésée vieilli, auxquelles s'ajoutent celles d'Antiope, de la petite Hélène, du vieil Egée, de Lachès, d'Hippolyte et d'Autolykos. À cet antiphonaire de voix répond un kaléidoscope de scènes, où tous les temps sont mêlés. Thésée revit son passé et expérimente son futur, son esprit distendu jusqu'à la rupture. Le labyrinthe s'effondre autour de lui dans un grand fracas, quand il s'attaque à la figure du vieil homme qui se plaint d'avoir tué son fils. Thésée se met à le frapper au visage, il l'empoigne, lui donne des coups de couteau, vaguement conscient, pendant le combat, de la ressemblance entre eux deux. Ce sont les mêmes cicatrices, la même barbe, et quand le couteau s'enfonce pour un coup mortel, il ne peut s'empêcher de s'exclamer : « Ah, misère ! Il me semble que c'est moi qui meurs. »⁸⁷ Et quand Thésée tombe, le labyrinthe s'effondre avec lui, s'écrase sur lui. Ariane le découvre, ligoté dans ses propres nœuds, prisonnier du fil qu'elle lui a donné. Évidemment, il peine à se souvenir ce qui s'est passé, son combat contre une force invisible.

La distorsion temporelle a atteint son apogée dans le labyrinthe, où le Minotaure n'était rien d'autre que soi, un soi diffracté en une constellation d'instant, superposés les uns sur les autres, dans la confusion de leurs paroles discordantes, mais elle n'a cessé de courir tout au long de la pièce. Les références anachroniques à Napoléon Bonaparte, au téléphone, aux journaux, à des terroristes, à une rue de l'université, indiquaient bien que les temps, aux alentours du labyrinthe, ne peuvent rester stables, perturbés à même leur structure. Comme l'explique Ariane, prise en flagrant délit

⁸⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 214.

d'anachronisme : « rien n'empêche d'anticiper. Nous sommes en ce moment n'importe où au cours de l'histoire. »⁸⁸ Nous sommes dans un temps intensif, un temps marqué par un principe qui n'est pas la succession, mais la superposition, l'empiètement. « Qui n'a pas son Minotaure ? » exploite ainsi de façon explicite le démembrement du temps mis en jeu par l'oubli et le labyrinthe, qui en est la figure par excellence. Les trois termes sont liés de façon étroite.

Quelles que soient ses manifestations, on comprend maintenant que le labyrinthe et son imaginaire posent et reposent sur un oubli qui n'est pas négatif, qui ne reste pas subordonné à la mémoire, comme faille et lacune, mais qui au contraire s'impose comme terme régissant, forçant une redéfinition des termes, un renversement des subordinations et des hiérarchies. Le labyrinthe permet en fait de juxtaposer oubli et musement. Le musement, comme ce qui échappe à une mémoire ordonnée ou impérialiste, et ce qui ouvre l'oubli au domaine de la présence, au champ de la conscience.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 206.