

L'IMAGINAIRE DU LABYRINTHE

Sous la direction de Samuel Archibald, Bertrand Gervais et
Anne-Martine Parent

FIGURA
TEXTES ET IMAGINAIRES n ° 6

Département d'études littéraires

UQAM

2002

Données du catalogue avant publication (Canada)

Vedette principale au titre :

L'imaginaire du labyrinthe

(*Figura*. Textes et imaginaires ; no. 6)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921764-15-6

1. Labyrinthe - mythe et figure 2. Imaginaire 3. Sémiotique littéraire - critique littéraire - théorie de la lecture 4. Littérature contemporaine 5. Textes et hypertextes I. Archibald, Samuel, 1978 - . II. Gervais, Bertrand, 1957- . III. Parent, Anne Martine, 1974- . IV. Groupe de recherche : nouvelles expériences de la textualité. V. Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires.

En couverture : Bartolomeo Veneto, « Portrait d'un homme » (circa 1530).

Dépôt légal, troisième trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Table des matières

Avant-propos	vii
Fondements	
Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire Bertrand GERVAIS	13
Analyses	
Perdu dans le labyrinthe des <i>Liaisons dangereuses</i> Danielle LAPLANTE	67
Chemins de traverse et mémoires d'une ville : la double spatialité du labyrinthe dans <i>L'emploi du temps</i> de Butor Nicolas SIMARD	83
<i>Prochain épisode</i> : du chaos au labyrinthe Anne-Martine PARENT	99
<i>Lost in the Funhouse</i> : Espace et langage dans le labyrinthe infime de la fiction Frédérique GODEFROID	115
Perdu dans la fiction hypertextuelle Laetitia de CONINCK	125
Bibliographie	141

Avant-propos

Bertand GERVAIS et Samuel ARCHIBALD

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.

André Peyronie

L'imaginaire du labyrinthe.

Le labyrinthe : un mythe, une figure, un lieu. Mais un lieu avant tout imaginaire. Le labyrinthe a été construit, selon le mythe grec, par Dédale afin d'y abriter le Minotaure, lui-même vaincu par Thésée, aidé par Ariane. Le labyrinthe hante les œuvres picturales, les textes, et les imaginaires religieux. Signe polymorphe, il habite toutes les époques, métaphore increvable se payant constamment le luxe de nouveaux référents. Par son architecture, son dédale inextricable, il est la figure même de la complexité, de l'obstacle à franchir. Mais il demeure toujours un lieu de l'oubli. Là où l'on perd ses repères et l'on s'égaré.

Ce recueil d'articles tente d'explorer plusieurs aspects du labyrinthe, dans une perspective littéraire. Dans la première section, « Fondements », Bertrand Gervais explore les composantes essentielles de cet imaginaire. À travers une lecture du mythe de Thésée, dans lequel l'oubli est aussi central que l'est la mémoire au mythe œdipien, il entreprend de montrer en quoi le labyrinthe est un le lieu d'un oubli particulier. Un oubli non pas négatif, qui serait le simple contraire de la mémoire, mais positif : l'oubli comme modalité de l'*agir*, comme force de renouveau, de changement. Cet oubli, il le désigne du nom de musement. Ce texte est une version

préliminaire de la première partie d'un essai à paraître sur le labyrinthe intitulé *La ligne brisée. Le labyrinthe et l'oubli*.

La seconde partie, « Analyses », comprend des articles explorant diverses facettes de la figure du labyrinthe. Les uns en usent comme d'un instrument de lecture, une hypothèse permettant de rendre compte de la complexité de certains jeux formels présents en littérature. C'est le cas notamment des articles de Danielle Laplante et d'Anne Martine Parent, qui se penchent respectivement sur *Les liaisons dangereuses* de Laclos et *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. D'autres exploitent des traits du labyrinthe présents dans les textes eux-mêmes, sous forme de thème ou de procédé formel, tels les articles de Nicolas Simard et de Frédérique Godefroid, qui analysent les œuvres *L'emploi du temps* de Michel Butor et *Lost in the Funhouse* de John Barth.

Une distinction reviendra régulièrement dans ces discussions, opposant la perspective de Dédale et celle de Thésée. Cette distinction renvoie au savoir sans expérimentation de Dédale, architecte du labyrinthe, qui en connaît le plan pour l'avoir conçu, et qui en a, par conséquent, une vision d'ensemble et à l'expérience « à l'aveugle » de Thésée, qui parcourt le labyrinthe sans savoir où il va, ni comment retrouver sa route seul. Cette distinction servira d'allégorie de la lecture (pour utiliser l'expression consacrée de Paul de Man), séparant une saisie initiale d'un texte, qui s'effectue sans savoir préalable, à tâtons, et une compréhension intensive, qui repose sur une maîtrise progressive des divers aspects du texte. Pour filer la métaphore, nous pouvons définir le but d'une lecture littéraire comme le passage d'une expérimentation du texte, à la Thésée, à une connaissance générale, rapprochant le lecteur de Dédale.

Cette distinction a par contre trouvé son point de rupture dans les hypertextes de fiction, qui déjouent les postures traditionnelles de lecture. La contribution de Laetitia de Coninck porte sur ces

hypertextes, ces nouvelles formes de textualité qui existent uniquement sur ordinateur. Le labyrinthe s'y impose comme un dispositif numérique plutôt que métaphorique ou discursif, où les dédales ne surgissent plus seulement dans la compréhension et dans l'interprétation du texte, mais également au plan de sa manipulation.

Les articles de la partie « Analyses » proviennent d'un premier cahier de recherche maintenant épuisé et intitulé *La ligne brisée. Figures du labyrinthe* (Anne Martine Parent et Bertrand Gervais, éditeurs, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, GREL, no 13, 1998, 137 p).

Ce recueil a été réalisé dans le cadre des travaux du groupe de recherche sur les *Nouvelles expériences de la textualité* (NET) et de *Figura*, centre de recherche sur les textes et les imaginaires de l'Université du Québec à Montréal.

Fondements

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 retrouva 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 (XIVe-XVIe siècles) : l'extérieur et l'intérieur ; l'époque classique (XVIIe-XVIIIe 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, désarimé 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.

Analyses

Perdu dans le labyrinthe des *Liaisons dangereuses*

Danielle LAPLANTE

Le vrai lecteur ne récrit pas le livre, mais il est exposé à revenir, par un entraînement insensible, vers les diverses préfigurations qui ont été les siennes et qui l'ont rendu présent, par avance, à l'expérience hasardeuse du livre : celui-ci cesse alors de lui paraître nécessaire pour redevenir une possibilité parmi d'autres, pour retrouver l'indécision d'une chose incertaine, toute encore à faire.

Blanchot, *L'espace littéraire*.

Les liaisons dangereuses de Laclos est un roman polyphonique et labyrinthique. Le premier indice en est sans doute l'impression parfaitement contradictoire sur laquelle le lecteur referme le roman : ordre et confusion. Voilà les deux termes qui résument ces impressions de lecture, et ces deux termes caractérisent aussi la figure du labyrinthe. L'impression d'ordre dans *Les liaisons dangereuses* est si forte qu'elle pourrait, éventuellement, faire oublier la confusion ressentie et ne pas laisser apparaître l'image du labyrinthe. Le souvenir tenace de la marquise de Merteuil et du vicomte de Valmont fait des *Liaisons dangereuses* le roman de la volonté en marche, de la raison et non de l'errance. André Malraux d'ailleurs fait du roman « une mythologie de la volonté », parle aussi d'« une érotisation de la volonté ». On est loin donc du musement, du délire paranoïaque ou de l'errance urbaine des textes modernes auxquels on associe plus facilement cette figure. Et depuis une trentaine d'années, les diverses études ont mis en évidence l'aspect extrêmement construit du roman à

une époque où le plus souvent le hasard présidait à l'architecture du roman¹.

Mais dès que l'autre souvenir de lecture refait surface, la figure du labyrinthe s'impose avec force. Valmont enferme la présidente de Tourvel dans un labyrinthe de mots. Chaque mot, chaque phrase de Valmont peut cacher un piège et le plaisir du lecteur est de le débusquer. Cela ajoute au plaisir, mais aussi au travail interprétatif : d'un mot à l'autre, d'une phrase à l'autre, d'une lettre à l'autre ce qui était vérité peut devenir - devient souvent - mensonge et le mensonge, la vérité. D'où la confusion ressentie à la lecture. Hésitation, doute, indécision font le désarroi de Mme de Tourvel et le plaisir du lecteur. Mme de Tourvel est prise dans le labyrinthe du discours, le lecteur aussi. La lecture des *Liaisons dangereuses* devient ainsi un parcours du labyrinthe².

Ainsi donc ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas le mythe, mais la figure du labyrinthe comme symbole de toute lecture en ce qu'elle permet d'en représenter le double processus : un

¹L'expression est de Laurent Versini qui rappelle que le 18^e siècle a eu un goût fort marqué pour ces romans-mémoires dont les auteurs « s'égarèrent comme leurs héros dans les méandres de la métaphysique du cœur, sans plus savoir comment en sortir à la trois centième page qu'à la première » (Versini, 1968, 427). Cela rend *Les liaisons dangereuses* d'autant plus remarquable à l'époque. Laurent Versini consacre plus de 25 pages au souci de composition qu'avait Laclous, souci manifeste dans son travail minutieux de datation des lettres, la suppression de plusieurs de celles-ci, ses nombreuses corrections. On peut supposer, par ailleurs, que n'importe quel lecteur est sensible à l'aspect « construit » du roman ne serait-ce que dans la dimension anecdotique du complot ourdi par Madame de Merteuil et Valmont. Quand il lit, par exemple, le récit ému que fait madame de Tourvel, favorablement impressionnée, par la « bonne action » de Valmont et que ce récit est précisément intercalé entre deux lettres de Valmont à la marquise de Merteuil - lesquelles lettres, ne laissent aucun doute sur la sincérité du geste, sur sa mise en scène, - on imagine que le lecteur ressent, même si il ne l'analyse pas, que « l'impression d'action dérive de la juxtaposition idéale des lettres » ou l'effet « arrangé avec le gars des vues » !

²Cela ne va pas sans humour quand on considère que la littérature du 18^e siècle parle abondamment des « égarements » du cœur et si, comme le remarque S. Thorel-Cailleteau (1994), le labyrinthe est moins une figure géométrique qu'intellectuelle, si le labyrinthe n'engendre pas tant l'égarément, que l'égarément ne suscite l'image du labyrinthe : Laclous aurait écrit un roman qui mime une thématique alors à la mode.

processus diachronique dans lequel le lecteur occupe la posture de Thésée ; un processus synchronique dans lequel le lecteur occupe la posture de Dédale.

Comme le souligne Bertrand Gervais, « la polyvalence de l'acte de lecture est le résultat des tensions et des jeux établis entre les deux économies et le registre textuel » (Gervais, 1993, 44). La structure épistolaire des *Liaisons dangereuses* et l'effacement de l'auteur qu'elle implique favorise le passage constant d'une économie de la progression (posture de Thésée) à une économie de la compréhension (posture de Dédale). L'un des grands plaisirs de lecture dans *Les liaisons dangereuses* tient au fait que le lecteur occupe simultanément les deux postures. Roman polyphonique, *Les liaisons dangereuses* oblige son lecteur à tenir la posture dédaléenne : il est seul à disposer de toutes les informations, de toutes les pièces du casse-tête, lesquelles échappent aux protagonistes manipulés.

En ce sens le lecteur reconstruit le roman, le labyrinthe textuel ; mais il n'échappe pas pour autant au labyrinthe du discours. Telle est l'hypothèse que j'entends étudier dans cet article, mais avant rappelons brièvement l'intrigue de ce roman qui se lit comme une métaphore de la guerre des sexes, du divorce entre l'esprit et le cœur, entre la raison et les sentiments.

Mme de Merteuil et le vicomte de Valmont, ex-amants, sont alliés de longue date dans une même entreprise : séduire et réduire l'autre sexe. La marquise demande donc à Valmont de la venger d'un ancien amant, Gercourt, en séduisant Cécile, la jeune fiancée de celui-ci. Valmont refuse une conquête trop facile, tout occupé qu'il est par la glorieuse entreprise de séduire la prude présidente de Tourvel « l'ennemi digne de [lui] ». Il s'exécutera cependant au gré de ses propres plans. Tout le roman est un jeu d'intrigues - principales et secondaires habilement entrecroisées - , une longue suite de manœuvres. Le lecteur suit pas à pas les progrès de Valmont dans le cœur de Mme de Tourvel et les manigances de la marquise de Merteuil pour perdre Cécile et dominer Valmont, manigances dans lesquelles s'enchevêtrent, jusqu'à la tragédie finale, les destins de tous les épistoliers et protagonistes du drame : Danceny, l'amoureux de Cécile, Valmont et Mme de Tourvel, Mme de Volanges, mère de Cécile, Mme de Rosemonde, tante de Valmont et amie de la présidente.

Le refus initial de Valmont d'obtempérer porte en lui l'affrontement différé mais inéluctable des deux volontés inébranlables. Ce refus initial inscrit, aux yeux d'un lecteur du 20^e siècle³, le principal enjeu du texte : la lutte pour le pouvoir, le pouvoir d'un sexe sur l'autre. Les diverses intrigues, principales - la conquête de Tourvel et l'affrontement entre la marquise et le vicomte - et secondaires - les intrigues amoureuses Danceny/Cécile, Valmont/Cécile ; Danceny/Merteuil, Merteuil/Prévan, etc. - n'en sont que les manifestations diverses.

On voit ne serait-ce que par la multiplicité des intrigues que le lecteur aura fort à faire pour débrouiller tout cela et que cela occasionnera de nombreux changements de posture lectorale : tantôt Thésée, perdu dans le labyrinthe du discours et des intrigues ; tantôt Dédale, architecte interposé par l'effacement apparent de l'auteur⁴.

Dedans/dehors : la posture de Dédale

La posture de Dédale est celle qui permet au lecteur d'avoir une vue d'ensemble du texte, une position de maîtrise produisant diverses lectures, et d'effectuer un travail de récréation. La structure épistolaire des *Liaisons dangereuses*, disions-nous, oblige d'emblée un lecteur à tenir - à tenter de tenir - cette position puisqu'elle procède d'un effacement quasi total de l'auteur⁵. Son statut de co-lecteur des lettres, l'absence de narrateur omniscient, la multiplicité des instances d'énonciation (il y a cinq épistoliers principaux) et donc des points de vue narratifs obligent le lecteur à faire ses propres choix

³Le public du 18^e semble aussi avoir été sensible à cet enjeu si on en juge par le débat entre Laclos et Mme Riccoboni, offensée dans sa dignité de femme et de française par un tel roman, et l'essai de Laclos sur l'éducation des femmes. Ceci dit, au 18^e, l'enjeu déterminant était d'abord moral, ensuite politique.

⁴*Les Liaisons dangereuses* est, on le sait, un roman d'une grande complexité, c'est pourquoi je limiterai généralement mon propos à la triade Mme de Merteuil, Valmont et la présidente de Tourvel.

⁵En fait, et pour être plus juste, Laclos est partout présent tout en n'y étant pas. Il n'y est pas en tant que narrateur, mais il y est dans la composition, la diversification des tons et des styles laquelle contribue grandement à l'illusion réaliste, et dans l'ironie bien sûr.

interprétatifs, lesquels sont régis par diverses compétences : linguistique, encyclopédique, logique, rhétorico-pragmatique⁶.

Le lecteur occupe la posture de Dédale tout simplement parce que lire *Les liaisons dangereuses* c'est se livrer systématiquement à des calculs interprétatifs, des scénarios s'appuyant sur des allers-retours constants d'une lettre à l'autre, et c'est donc recréer en quelque sorte le labyrinthe textuel. Durant sa lecture, le lecteur doit faire de nombreuses inférences simplement pour pouvoir progresser, pour comprendre ce qu'il est en train de lire, ce qu'il a lu, pour avoir prise sur le texte⁷, pour l'interpréter au sens où l'entend la tradition herméneutique qui conçoit compréhension et interprétation comme les faces différentes d'une même réalité.

Le roman de Laclos, on le sait, met en intrigue une double action : une histoire « racontée », faite de plusieurs intrigues et épisodes ; et une histoire « racontante », c'est-à-dire une action « verbale » qui est le récit de la précédente. Les groupements et décalages voulus par l'auteur font apparaître l'illusion des victimes, la relation entre le dessein arrêté d'avance et son exécution et font aussi apparaître a posteriori la cause secrète de faits surprenants⁸. Ces groupements et décalages sont évidemment le fait de l'auteur et non du lecteur, ils sont en

⁶Catherine Kerbrat-Orecchioni analyse ces diverses compétences aussi bien dans *L'Énonciation* (1980) que dans *L'Implicite* (1986). Dans *L'Énonciation*, elle avait d'abord nommée compétence culturelle et idéologique, la compétence encyclopédique.

⁷Cela est vrai de toute lecture, bien sûr. Je dis simplement que la structure épistolaire des *Liaisons dangereuses* rend le processus synchronique de lecture encore plus manifeste.

⁸Pour l'illusion des victimes : voir par exemple la lettre 93 où Danceny conseille à Cécile — ignorant de quel moyen il s'agit alors qu'il s'agit de la clé de sa chambre — de faire confiance à Valmont, de faire ce que celui-ci demande et donc de lui remettre cette clé.

Pour la relation entre le dessein et son exécution : par exemple, l'affaire Prévan amorcée à la lettre 70 se poursuit aux lettres 74, 76, 79, s'éclaire véritablement à la lettre 85, trouve son explication officielle à la lettre 87 et sa conclusion à la lettre 96.

Pour l'explication a posteriori de certains faits : par exemple, on apprend à la lettre 63 que les malheurs de Danceny (lettre 60) et Cécile (lettre 61) sont en fait le *chef-d'œuvre* de la marquise : fournir l'obstacle pour stimuler des amours contrariées.

quelque sorte le fil d'Ariane du lecteur qui doit néanmoins faire de nombreuses inférences pour même savoir ce qu'il est en train de lire. Une analyse de l'épisode de l'Opéra illustrera mon propos et montrera comment le lecteur reconstruit le labyrinthe textuel.

L'épisode de l'Opéra : le triple récit d'un même événement

L'épisode de l'Opéra d'abord raconté par Mme de Tourvel à Mme de Volanges (lettre 135) est ensuite raconté par Valmont à Mme de Tourvel (lettre 137) et à Mme de Merteuil (lettre 138).

Au moment où survient cet épisode, Mme de Tourvel s'abandonne aux joies de l'amour et idéalise Valmont. Dans la lettre 132, elle parlait de « l'excès de son bonheur », la lettre 135 raconte son « humiliation ». La marquise de Merteuil, elle, répète à Valmont qu'il est amoureux et exige des sacrifices pour renouer leurs anciennes relations. Tel est le contexte dans lequel le lecteur aborde la lettre 135.

Après quatre paragraphes où, éplorée, Mme de Tourvel confie à Mme de Volanges que Valmont ne l'aime plus, ne l'a jamais aimée, qu'elle ne peut en douter, qu'elle l'a vu, elle raconte. Pour la première fois depuis son retour en ville, elle devait souper hors de chez elle ; Valmont s'y présente à cinq heures, est manifestement contrarié de ses projets, elle décide donc d'y renoncer. Deux heures plus tard, l'air et le ton de Valmont changent ostensiblement. Elle ignore ce qu'elle a pu faire pour lui déplaire, mais voilà qu'il prétend, dit-elle, se rappeler une affaire qui l'appelle. Il la quitte non sans avoir exprimé de vifs et tendres regrets. Elle suit alors ses premiers projets et se rend à l'Opéra où elle croise le carrosse de Valmont qu'elle aperçoit avec une fille qui, penchée à la portière, la regarde en riant aux éclats. Elle rentre chez elle, bouleversée, fait porter une lettre à Valmont en priant son domestique d'attendre la réponse. Celui-ci revient et l'informe que Valmont ne rentrera pas de la nuit. Elle est décidée à rompre, a donné des ordres en conséquence, sans doute inutilement puisqu'il est midi, qu'il ne s'est pas présenté et qu'elle n'a pas même reçu un mot de lui.

Qu'était donc en train de lire le lecteur ?

- le récit d'une femme jalouse qui « lit » mal une situation ?
- un simple malentendu ?

- la rupture depuis longtemps anticipée ? Mais alors Valmont rompt-il parce qu'il n'est pas amoureux, ou pour obéir à la marquise de Merteuil et renouer avec celle-ci ? à moins que Valmont n'en soit qu'à préparer sa sortie ?
- une manifestation d'indépendance à l'égard de la Présidente ?
- une manipulation de Valmont pour insécuriser la présidente et s'assurer de son pouvoir sur elle ?
- une parade de Valmont destinée à la marquise ?

À ce stade, tous les scénarios lui sont ouverts quoique le lecteur ait tendance à éliminer d'emblée les deux premiers et à privilégier le scénario de la rupture qui lui paraît le plus vraisemblable.

Une rupture ?

En effet, le lecteur venait tout juste de lire une lettre du vicomte à la marquise (lettre 133) qui lui avait reproché son assiduité auprès de la Présidente et avait évoqué le temps de leurs amours. Valmont s'engageait à prouver à la marquise et « envers Mme de Tourvel - s'il le fallait » qu'il était « épris du succès et non de la personne ». Il affirmait aussi qu'elle n'entravait en rien sa liberté, « que cela ne l'empêcherait pas d'en courir d'autres ou même de la sacrifier à de plus agréables ». Il terminait cette lettre en évoquant lui aussi leurs amours passées et assurait la marquise qu'elle seule pouvait « le fixer », que leur rupture « n'avait été qu'une erreur de leur imagination », qu'il était prêt à revenir vers elle et qu'il attendait ardemment son retour.

Le lecteur avait aussi lu la lettre 134 de la marquise au vicomte lui rappelant qu'il en avait « rendu une autre heureuse, parfaitement heureuse » et exigeant la rupture. Elle veut être obéi et, alors seulement, elle se sentirait « peut-être obligée de le remercier ».

Ces nombreux indices font donc privilégier au lecteur le scénario de la rupture. La marquise a encore marqué des points : amoureux ou pas, Valmont est en train de rompre pour complaire à la marquise, lui prouver qu'il n'est pas amoureux. N'affirmait-il pas en effet n'en être pas encore *réduit* là et ne s'offrait-il pas à le lui prouver, à moins que ce ne soit à lui-même...

Si les motivations du personnage semblent incertaines, le scénario, lui, paraît prévisible. Le lecteur a donc éliminé les

scénarios voulant que Mme de Tourvel « ait fait quelque chose », garde la porte ouverte sur les autres, (velléité d'indépendance, manipulation, parade) mais privilégie la rupture. Il en est là dans ses réflexions et anticipe les réactions de Valmont quand il en arrive à la lettre 137 : la réponse de Valmont à la lettre de rupture de la Présidente (lettre 136).

Une manipulation ?

Valmont a frémi en lisant cette lettre, il proteste de son innocence, de son amour, comment a-t-elle pu même imaginer ce « délire atroce » (lettre 137). Les apparences sont contre lui, mais l'amour de Mme de Tourvel aurait dû interdire à celle-ci un pareil jugement. Il avoue : c'est précisément l'amour qu'il lui porte qui lui avait fait oublier une affaire pressante. La démarche à l'Opéra fut infructueuse, il y a rencontré par hasard Émilie ; Émilie se moquait non pas d'elle, mais de lui-même, de la crainte qu'il avait de lui déplaire. Bref, quelque peine qu'elle puisse lui imposer, aucune ne sera jamais aussi douloureuse que le désespoir de l'avoir affligée.

Retour donc à la case départ pour le lecteur. Qu'avait-il donc lu ? Le scénario de la rupture est manifestement à écarter, pour le moment du moins. Qu'avait donc voulu Valmont, que veut-il ?

Manipuler Mme de Tourvel, insécuriser cette femme « rare », et « exceptionnelle » mesurer « toute sa puissance en ce genre », poursuivre son « observation », son « travail sur elle » (tous termes issus de la lettre 133) ? À moins que l'épisode n'ait été qu'une preuve au dossier de la marquise ? Le lecteur se souvient en effet d'avoir lu à la lettre 133 : « Ainsi vous me croyez amoureux, subjugué [...] Ah ! grâces au Ciel, je n'en suis pas encore réduit là, et je m'offre à vous le prouver. Oui, je vous le prouverai, quand même ce devrait être envers Mme de Tourvel. Assurément, après cela, il ne doit pas vous rester de doute ».

Voilà, se dit le lecteur : l'épisode manifestait la volonté d'indépendance de Valmont à l'égard de la présidente... ou... de la marquise.

Vraisemblablement, à l'égard de la marquise. Le lecteur en est là quand il arrive à la lettre 138.

Une parade ?

La lettre (138) commence : « Je persiste, ma belle amie : non, je ne suis point amoureux ; et ce n'est pas ma faute, si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle ». Suit le récit de l'épisode de l'Opéra. Valmont a quitté Mme de Tourvel pour aller rejoindre Émilie à l'Opéra parce que son plaisir fut troublé par « l'idée de cet amour que la marquise s'obstinait à lui croire ». Il n'eût plus « d'autre désir » que de prouver à celle-ci qu'elle se trompait. Il n'a pas encore rompu parce qu'il ne trouve « pas décent de se laisser quitter » et veut réserver à la marquise « l'honneur de ce sacrifice ». Il a déjà réussi à convaincre la présidente, et il « court » chez elle.

Fin de l'épisode de l'Opéra (ou plutôt non, la lettre suivante [lettre 139] est de la Présidente à Mme de Rosemonde et le premier soin de celle-ci est de se reprocher de lui « avoir parlé trop et trop tôt de [ses] peines passagères » !). Le lecteur sait ce qu'il avait lu à la lettre 135, il connaît les tenants et aboutissants de l'action, il connaît le bon scénario : la marquise ne cesse de marquer des points et Valmont se retrouve de plus en plus en position de faiblesse. Tout cela était manifestement une parade vis-à-vis la marquise. Mais il n'en est pas pour autant avancé quant aux motivations de Valmont. Il a bien lu en effet : « je n'éprouvais plus d'autre désir, que celui de pouvoir à la fois *m'*assurer et vous convaincre que c'était, de votre part, une calomnie » (je souligne).

En fait, l'amusant de la chose est que l'ordre des trois récits confirme la vision que se fait le lecteur des personnages et de leurs rapports à une surprise près : il n'avait pas envisagé que cela ait pu être un pur hasard, et pourtant cela n'avait pas été un plan savamment ourdi de la part de Valmont, tout juste une impulsion ! Valmont perd du terrain devant la marquise, et peut-être même devant la présidente... qui sait ! Il pourrait peut-être même perdre la guerre...

Voilà rapidement décrits quelques-uns des calculs interprétatifs auxquels se livre le lecteur pour participer à l'élaboration du labyrinthe textuel.

Autres procédés du roman par lettres au 18^e siècle

Ajoutons que tous les procédés du roman épistolaire viennent renforcer la posture dédaléenne du lecteur : lui seul a toujours en main toutes les pièces du puzzle. Qu'il s'agisse des contrastes créés entre les lettres envoyées à la même date par des destinataires différents⁹ ou de lettres envoyées à la même date par un même destinataire à des destinataires différents¹⁰, toutes font ressortir l'illusion des victimes et la maîtrise des libertins. D'une lettre à l'autre, selon le destinataire, l'image de la marquise et de Valmont varie. Dans sa quête de sens, de vérité, le lecteur qui, comme Thésée parcourt le labyrinthe, juxtapose, confronte les fragments et change alors de posture et d'interprétation. Ces confrontations lui permettent de mesurer les erreurs de jugement des personnages, mais aussi bien souvent ses propres erreurs de lecture puisqu'il est aussi Thésée perdu dans le labyrinthe.

Perdu dans le labyrinthe du discours : la posture de Thésée

Le lecteur, disions-nous, est pris comme de Mme de Tourvel dans le labyrinthe du discours. Bien sûr, il lit à la fois ce que le destinataire écrit et ce que le destinataire « entend », c'est là la posture dédaléenne : seul à avoir en mains toutes les pièces du puzzle, il peut « analyser » le discours en même temps qu'il le lit ; il voit, comprend comment la lettre agit, il comprend que « les lettres successives manifestent les masques successifs des libertins » (Messière, 1991, 50). Pourtant, il garde tout au long de sa lecture le sentiment de parcourir un labyrinthe.

L'effet labyrinthe du discours tient évidemment au fait que Valmont écrit 12 lettres à la Présidente, toutes n'ayant qu'un seul propos : son amour pour elle. Dès la lettre 25, il décrit ainsi le contenu de ses lettres à la présidente : « il faudra pourtant

⁹Voir par exemple les quatre lettres du 3 oct. (lettres 100-101-102-103) où Valmont enrage d'avoir été joué par Mme de Tourvel tandis que celle-ci s'illusionne sur la généreuse pitié pour elle de Valmont et qu'elle avoue enfin, mais à Mme de Rosemonde, son amour pour Valmont (lettre 102).

¹⁰Un bel exemple : les lettres 104-105 dans lesquelles Mme de Merteuil « prêche la vertu à la mère et le vice à la fille » (Versini, 1968, 288).

feindre de croire à tout ce radotage ». Tel est en effet une des impressions qui pourrait toujours inciter un lecteur à fermer le livre : radotage, éternelles répétitions, variations infinies sur un même thème. Musique répétitive. Une lettre de Valmont n'est jamais tout à fait la même ni tout à fait une autre.

Pour l'essentiel cependant, l'effet labyrinthique repose sur le fait que, dans *Les liaisons dangereuses*, l'implicite et non l'explicite constitue le véritable objet du dire. Un bref aperçu des toutes premières lettres de la correspondance suffira à montrer comment le lecteur circule dans les dédales de l'implicite et dans quels dédales de raisonnement il peut se perdre.

Les dédales de l'implicite

Le lecteur des *Liaisons dangereuses* est aux prises dès le départ avec un réseau de présupposés « intratextuels¹¹ » qu'on peut résumer de la façon suivante :

Valmont ment toujours à Mme de Tourvel.

Valmont dit toujours la vérité à Mme de Merteuil.

Valmont ment parfois à Mme de Tourvel.

Valmont dit parfois la vérité à Mme de Merteuil.

Valmont ment à lui-même parfois.

Valmont ment à lui-même toujours.

Valmont ment à lui-même en le sachant.

Valmont ment à lui-même en ne le sachant pas.

Valmont ne ment pas.

Valmont dit la vérité en le sachant.

Valmont dit la vérité en ne le sachant pas.

Censés orienter le lecteur, ces présupposés se construisent et se déconstruisent d'une lettre à l'autre si bien que le lecteur qui tente de tenir la posture dédaléenne s'y perd facilement et redevient Thésée.

Le lecteur entre dans le labyrinthe de l'implicite (présupposés et sous-entendus inclus) dès la toute première lettre

¹¹Je n'entends pas ici ce terme au sens de la logique formelle qui veut que tout en étant présent dans l'énoncé, un présupposé soit en quelque sorte soustrait à l'opposition vrai/faux. J'entends plutôt ce terme au sens où Dominique Maingueneau l'entend quand il aborde le rapport présupposé et textualité et souligne que « pour progresser un texte s'appuie sur une information posée qu'il convertit ensuite en présupposé » (Maingueneau, 1990, 86). C'est aussi ce que fait le lecteur.

de Valmont, laquelle est adressée à la Marquise de Merteuil (lettre 4). Il explique qu'il ne peut accéder à sa demande, occupé qu'il est par le plus grand projet qu'il ait jamais formé : séduire un ennemi digne de lui, la présidente de Tourvel. Le succès de ce projet lui « assurera autant de gloire que de plaisir ». Il ajoute qu'il est depuis quatre jours livré à une passion forte et précise : « Je n'ai plus qu'une idée, j'y pense le jour et j'y rêve la nuit. J'ai bien besoin d'avoir cette femme pour me sauver du ridicule d'en être amoureux : car où ne mène pas un désir contrarié ». Il termine en s'exclamant : « Que nous sommes heureux que les femmes se défendent si mal ! Nous ne serions auprès d'elle que de timides esclaves ».

Cette toute première lettre caractérise stylistiquement et psychologiquement le personnage. On y repère les hyperboles et les comparatifs dont il aime jouer. Les comparatifs ont l'avantage, comme le remarque Versini (1968), de respecter le dosage exact des sentiments, celui qui l'emporte n'annulant pas l'autre pour autant. Aux yeux du lecteur hyperboles, comparatifs, dénégations sont autant de « sentiers qui bifurquent ».

Dès cette première lettre, donc, le réseau de présupposés est mis en place. Valmont dit la vérité à la Marquise : son projet en est un de séduction. Le glissement progressif des termes qui se « contaminent » (plaisir, passion forte, ardeur du désir, amour, désir) indique sa « pensée réelle » même pour un lecteur qui ignore tout de la philosophie libertine.

Valmont dit la vérité à lui-même : son refus de l'amour est un refus d'être esclave.

Ou Valmont ment à la marquise : il connaît la valeur des mots et « être amoureux » n'est pas hyperbolique, il refuse d'accéder à la demande de la marquise parce qu'il est amoureux.

Ou Valmont se ment à lui-même : son refus d'être esclave l'oblige à jouer de la contamination de termes qui ne sont pas synonymes à ses yeux.

Ce dernier présupposé s'actualisera dès la lettre 6 et se renforcera à la lettre 10. À la lettre 6 de Valmont à la marquise toujours, on lira :

Soyons de bonne foi ; dans nos arrangements, aussi froids que faciles, ce que nous appelons bonheur est à peine un plaisir. Vous le dirai-je ? Je croyais mon cœur flétri, et ne me trouvant plus

que des sens, je me plaignais d'une vieille prématurée. Mme de Tourvel m'a rendu les charmantes illusions de la jeunesse. Auprès d'elle, je n'ai pas besoin de jouir pour être heureux.

La phrase qui suit immédiatement est la suivante : « La seule chose qui m'effraie, est le temps que va me prendre cette aventure ; car je n'ose rien donner au hasard ».

Mme de Merteuil, elle, n'entretient aucun doute quant à la nature des sentiments qu'éprouve Valmont pour Mme de Tourvel et sa réponse est immédiate : « Je dis l'amour ; car vous êtes amoureux. Vous parlez autrement ce serait vous trahir ; ce serait vous cacher votre mal » (lettre 10).

Inutile d'insister davantage, chacun sait que *Les liaisons dangereuses* sont un savant jeu de cache-cache, incluant le lecteur !

Je précise, par ailleurs, que l'objet de cette dernière analyse n'était pas de répondre à la question : Valmont aimait-il ou non de Mme de Tourvel ? Cela me semble une fausse question. Du point de vue de la littérature, la réponse est inintéressante ; c'est la question qui l'est, c'est-à-dire le texte lui-même avec ses zones d'ombre, son opacité, le plaisir qu'il prend à la poser. Le texte la ferme, l'ouvre, la déploie et nous y prenons plaisir. C'est cela qui m'intéresse ici : que ce roman participe avant son temps de « l'ère du soupçon » ainsi que l'on fait remarquer certains critiques.

Par ailleurs, cette question me semble aussi une fausse question parce que, la logique narrative aidant, je crois Mme de Merteuil. Mais surtout parce que, à mon avis, la question n'est pas celle-là, mais plutôt celle-ci : qui est Valmont ? Et Valmont est un personnage narcissique. Mythologie et psychanalyse nous ont appris que la question de la sincérité dans ce cas est une fausse question. Il ne s'agit pas de sincérité, mais d'identité : le sujet narcissique n'a d'autre objet d'amour que lui-même aussi variés que puissent être les objets d'amour lui renvoyant sa propre image. Il me semble aussi que la thématique du labyrinthe d'amour se pose de façon moderne dans *Les liaisons dangereuses* puisque le texte met en œuvre ce qui est en jeu dans tout rapport de séduction, dans tout rapport amoureux : sa part d'ombre, le rapport de pouvoir et qu'il présente aussi l'amour comme absence à soi-même et présence à soi-même à la fois. Ce qui résout, à mon sens, la question que Laclos n'a pas voulu résoudre.

Au terme de cette analyse, on constate que, même si la figure du labyrinthe ne se trouve pas inscrite dans *Les liaisons dangereuses* comme figure géométrique ou spatiale, elle se repère néanmoins dans l'espace abstrait que le roman dessine : le labyrinthe du discours. Elle se retrouve aussi dans l'espace que toute lecture déploie : le labyrinthe textuel. Elle apparaît comme une structure latente. Tel que nous le voyons, le labyrinthe des *Liaisons dangereuses* comporte les oppositions déterminantes de cette figure : ordre et confusion (structure et discours), fini et infini (le livre, l'interprétation), fermé et ouvert (lieux textuels, la lecture), réalité et apparence ou intériorité et extériorité (la thématique) ainsi que identité et altérité (la thématique). Mon propos était essentiellement de cerner le double processus de lecture, d'indiquer dans quel sens il faudrait travailler si l'on voulait relire ce roman dans la perspective du labyrinthe, de repérer les problèmes qui se poseraient.

Nous pouvons cependant, dès maintenant, percevoir très clairement certains éléments de réflexion. En ce qui concerne la figure du labyrinthe et la thématique amoureuse, André Peyronie, rédacteur de l'article « labyrinthe » dans *Le dictionnaire des mythes littéraires*, retrace l'évolution de celle-ci de la Renaissance au 18^e siècle. Les auteurs sont nombreux depuis Boccace qui pourraient reprendre ces mots de Amour à Apollon auquel il demande de lui laisser la disposition du labyrinthe qu'il aime avec passion : « Car vous savez que je suis moi-même un labyrinthe, où l'on s'égare facilement ». Ces mots, écrits par Charles Perrault dans *Le labyrinthe de Versailles*, conviennent parfaitement au propos de Laclos qui, un siècle plus tard, n'utilise pas le mot. Il y aurait donc lieu d'examiner l'apport original de Laclos à cette thématique.

Cet apport original de Laclos à la thématique du labyrinthe d'amour pourrait bien être la forme épistolaire elle-même. D'une part, parce que la structure épistolaire, d'un point de vue métaromanesque, est un labyrinthe au sens où chaque lettre est en elle même un embranchement, un « embrayeur » du récit. Le lecteur ne sait jamais quelle sera la prochaine lettre, qui en sera le destinataire, le destinataire, quelle direction prendra

alors le récit et s'il lui faudra revenir sur ses pas, tourner à droite ou à gauche et, ce faisant, réinterpréter. D'autre part, si on l'oppose au journal intime par exemple, la lettre, dans sa forme même, tend à éliminer le risque. Dans le journal intime, le narrateur peut à loisir s'égarer, se reprendre, prétendre donner à lire le mouvement même de sa pensée alors que la lettre suppose chez son destinataire une distance certaine par rapport à son propos, son récit *se veut* nécessairement une mise en ordre. Autrement dit, la lettre dans sa forme même tend à éliminer le risque, les hasards du récit ou de la vie. Or et Valmont, et la marquise de Merteuil sont très conscients de la notion de risque. On peut même dire que toute leur volonté tend à éliminer les risques inhérents à tout projet, toute rencontre amoureuse ou sociale, les hasards de la vie. La forme épistolaire leur convient donc parfaitement entre autres parce qu'elle est *sélection* des faits, *orientation* de lecture. Mais puisqu'ils sont eux aussi dans « le labyrinthe de la vie », le hasard qu'ils tentent systématiquement d'écartier, les rattrape et le hasard d'une seule rencontre les défait. Les lettres, objets-reflets de leur volonté de contrôle, sont précisément ce qui perdra la marquise et même Valmont qui s'est piégé lui-même à travers ces lettres. Ils se perdent eux-mêmes.

Chemins de traverse et mémoire d'une ville : la double spatialité du labyrinthe dans *L'emploi du temps* de Butor

Nicolas SIMARD

Dans la production romanesque de Michel Butor, et de façon plus explicite dans *L'emploi du temps* (1956¹²), le labyrinthe représente un paradigme majeur autour duquel s'organise une réflexion sur la relation du sujet à l'espace urbain et sur sa lecture des images culturelles constitutives de cet espace de figuration et d'écriture qu'est « le texte de la ville » (Butor, 1982). C'est par le biais de telles images démultipliées que le narrateur parviendra à inférer du sens et à se rendre intelligible son expérience de la ville, passant ainsi, dans l'écriture, de la remémoration d'une architecture urbaine pratiquée à la spatialisation d'une architecture textuelle, complexe, suivant en effet le fil (tortueux) des références culturelles croisées. Aussi, la question du labyrinthe sera envisagée sous deux aspects qui semblent déterminants : la perception de la ville dans les parcours qu'y effectue le narrateur, l'espace urbain se donnant dès son premier abord comme espace labyrinthique, et la constitution d'un autre espace, imaginaire celui-là et tout aussi égarant, à partir des différents signes culturels que la ville dispose en ses différents lieux comme de multiples points d'une topologie. La prise en compte de ce labyrinthe second, réseau d'images, offrira également l'occasion d'envisager la ville en tant que structure réticulaire d'une mémoire artificielle (Yates, 1975), mémoire extérieure au narrateur mais fortement investie — on pourrait dire, littéralement, qu'il vient l'habiter, qu'il s'y installe, voire qu'il l'installe en lui, ultimement, par un renversement (la véritable *péripétie*) qu'opérerait « l'aventure du récit » conçue comme appropriation des signes. C'est donc

¹²Les références à *L'emploi du temps* seront indiquées dans le corps du texte par le(s) numéro(s) de page.

depuis ces lieux de mémoire ainsi parcourus et investis que s'enclenchera un processus d'imagerie, le plus souvent motivé par le désir du narrateur d'interpréter son expérience passée dans la ville étrangère de Bleston. Une telle fantasmagorie donnera forme à ces « errances mentales » auxquelles laissait croire James Jenkins¹³ et dont parle Dominique Viart dans « L'écriture et le labyrinthe des signes » :

Le véritable labyrinthe n'est finalement pas celui dans lequel on se trouve, mais celui que l'on porte en soi. Ce n'est plus ici le sujet qui cherche sa voie dans le dédale, mais le dédale qui s'installe au cœur du sujet et de son effort d'intellection : ces errances mentales, ces interrogations sans fin, ces ressassements dans lesquels on s'enlise pour ne plus en sortir [...]. Le mythe — les mythes — peuvent sembler une réponse possible, pour qui s'y reconnaît et y adhère, mais ils ne font jamais que confirmer l'absence de toute solution à l'énigme. (Viart, 1995, 102)

La ville spatialisée ou l'expérience cheminatoire comme égarement

Anticipant sur une errance plus radicale, l'expérience de la perte de soi se présente d'abord, pour le narrateur cheminant dans les rues « inentamées » de Bleston, comme une épreuve physique de l'étrangeté de cet espace urbain. Si la ville parcourue échappe de toutes parts, s'ouvrant à chaque pas sur de nouveaux points de fuite, l'absence de repères accentue ce manque à voir et fait ici des premières traversées de cette ville autant de marches égarantes. Ainsi Revel en sera-t-il conduit (ou éconduit) à revenir malgré lui au point de départ d'un parcours qui devait le mener hors de Bleston, retour au même (retour *du même*) qui définit dans *L'emploi du temps* l'expérience angoissante de l'espace urbain comme spatialité labyrinthique — et qui n'est pas sans rappeler la description freudienne d'un cheminement urbain identiquement *unheimlich* (Freud, 1992, 239). Outre une appropriation progressive de l'espace dans le temps, mais toujours insatisfaisante, seule la mise à distance que laisse espérer

¹³ En précisant au narrateur, à propos de l'égarément, « comprenez-moi (cela est difficile à expliquer, cela refuse de se laisser dire), ce n'est pas votre chemin que vous perdez » (92).

le projet d'écriture promet une différenciation des lieux et une saisie plus globale de la ville qui pallieraient l'égarement longtemps reconduit dans ses chemins de traverse. La maîtrise de l'espace passerait donc par sa représentation, que ce soit sous la forme d'une cartographie (43-45) ou de cette spatialisation plus complexe (parce que temporalisée et constamment reconfigurée) qu'est le récit de Revel, « autre [plan] qu'aucun imprimeur n'a encore tiré » (180). Si le chantier de cette représentation à venir place le narrateur sous la figure (tutélaire) de l'ancêtre mythique des artisans, Dédale, dont les réalisations crétoises sont explicitement exposées dans le roman (187), l'expérience de l'errance qui précède ce travail scripturaire (comme elle le caractérisera également, d'ailleurs) fait de Revel un Thésée prisonnier du labyrinthe (173).

L'identification en jeu face à la figure représentée du « prince en cuirasse » (70), portrait de Thésée en jeune homme, prend donc sa source dans l'expérience cheminatoire première du narrateur. Dans la mesure où Revel, marcheur, fait corps avec l'espace parcouru et est engagé dans ce qu'il perçoit, son point de vue est fonction de son déplacement dans l'environnement urbain, et, par cela, implique nécessairement une part d'aveuglement — qui fait en effet des lieux visés une spatialité fuyante de labyrinthe. Comme le présente Jean-François Augoyard dans son essai sur le cheminement en milieu urbain, la synecdoque (partie prise pour le tout) et l'asyndète (coupure dans l'ordre syntaxique) constituent les deux figures de style de ce qu'il appelle une rhétorique du cheminement : « dans le narré de la trajectoire », la synecdoque consiste ainsi à prendre un fragment d'espace pour le tout spatial qui l'englobe (« la butte de terre est prise pour le parc »), et l'asyndète consiste à sélectionner de multiples fragments, en omettant des pans entiers du continuum spatial (Augoyard, in Certeau, 1990, 153). Aussi, dans cet ensemble qu'une partie seulement donne à voir, dans la coupure entre les lieux, la perception de la ville par le sujet déambulant s'articule sur un certain (et irréductible) aveuglement : ce qu'on ne voit pas derrière ce qui en tient lieu par synecdoque, ce qui est omis dans l'intervalle des fragments d'espace observés. Le style du parcours, ou sa rhétorique pour reprendre l'analogie de Augoyard, favoriserait dès lors la possibilité de l'égarement. Quand le narrateur arrive à Bleston, il

confond ainsi deux gares entre elles, les assimilant simplement à quelques détails architecturaux — dont la spécificité ne fait que lui signaler à quel point l'écart creusé entre ces deux lieux lui a échappé :

Je suis retourné vers la place qui s'était vidée entre temps ; j'ai traîné dans quelque unes de ces ruelles [...] ; puis, [...] j'ai décidé de remonter à la gare pour y attendre le matin. Parvenu en haut de la pente, j'ai été surpris par la largeur de la façade ; certes, je ne l'avais pas regardé avec attention tout à l'heure, mais était-il possible que je fusse passé sous ce portique ? N'y avait-il pas une marquise ? Et cette tour, comment ne l'avais-je pas aperçue ? Quand je suis entré, j'ai dû me rendre à l'évidence : déjà ce court périple m'avait égaré ; j'étais arrivé dans une autre gare, Bleston New Station, tout aussi vide que la première. (12)

Tout comme le retour non-intentionnel de Revel à un même lieu qu'il croyait pourtant différent, la confusion (inverse) de gares différentes mais rapportées sous le signe du même appelle la représentation de la ville comme labyrinthe, dans la mesure où elle fait également naître un sentiment d'angoisse associé à l'égarement. Tel que l'énonce Sylvie Thorel-Cailleteau, « le labyrinthe n'engendre pas tant l'égarement que l'égarement ne suscite l'image du labyrinthe » (Thorel-Cailleteau, 1994, 14). Et le narrateur ne tardera pas à reconnaître, dans les tapisseries du Musée représentant le mythe de Thésée, « le caveau entouré de murs compliqués » (70) figuré sur ce « panneau pivot, le seul dont j'eusse alors identifié le sujet de façon certaine » (157), et qui lui fera dire explicitement « je suis dans un labyrinthe » (187). Que le labyrinthe mythique soit également mis en scène par déplacement dans la forme trivialisée du labyrinthe de miroirs, attraction de foire, ce redoublement même semble définir l'un des aspects du labyrinthe à l'œuvre dans le texte butorien — qui ferait du labyrinthe de miroirs son emblème. Raillard le notait déjà dans « L'exemple », le récit se fonde en effet sur de multiples « systèmes gémeillaires » — telles les deux cathédrales, l'ancienne et la nouvelle, ou les deux gares qui « se confondaient dans [l']esprit » du narrateur (16), ou encore les deux récits mythiques dont la similitude s'articule sur le mytheme commun de l'affrontement de deux figures fraternelles, Caïn et Abel, Thésée et le Minotaure. Or, ces systèmes gémeillaires, qui

constituent la source de l'égarément du narrateur, seront également à l'origine de son entreprise scripturaire — « parce que j'écris pour m'y retrouver » (187) : « si l'on ne perd pas de vue que l'expérience égarante et irritante du double est à l'origine de la recherche de Jacques Revel, on comprendra que d'abord ce sont ces doubles égarants à quoi il est sensible, qui vont donner forme à son récit » (Raillard, 1966, 483). En effet, si le dédoublement constitue une source de confusion, ce qui est autre apparaissant au lieu du même, l'écriture semblera pouvoir permettre de réintroduire une différence entre les termes de cette confusion, assignant chaque terme à son lieu selon le principe d'identité. À reprendre le cas programmatique des deux gares, soit le cas de cet égarément du pratiquant de l'espace urbain dont il était question à l'entrée de Bleston, on doit insister avec Thorel-Cailleteau sur la logique de l'ambivalence qui, à l'opposé du principe d'identité, serait le propre du labyrinthe — qu'on le pense en termes de spatialité ou de discursivité :

Le labyrinthe est pensé de telle sorte que [...] les catégories du même et de l'autre y paraissent inversées, que l'identification et la distinction y soient donc rendues impossibles. [...] Tresses et spirales, effets de miroir, bifurcations, apories et emboîtements, élaborés par un esprit artificieux, défient la logique classique fondée sur les principes d'identité et d'exclusion du tiers. Bien plus, le labyrinthe est fondé sur l'inclusion du tiers — comme le Minotaure, également humain, bestial et divin — ce qui est une manière de dire qu'il est essentiellement fictif et, en conséquence, paradoxal [...]. (Thorel-Cailleteau, 1994, 15).

Comme s'il n'était que la figuration spatiale du discours mythique ou onirique — en lieu et place du « ou » se pose un « et », tel que l'analyse freudienne des rêves le postulait à propos de leur logique propre —, le labyrinthe semble s'articuler sur la conjonction d'éléments que la logique classique oppose chacun en leur lieu, fonctionnant par disjonction. Le motif du miroir apparaîtrait dans le texte butorien, en ce sens, comme le principe d'une suture de l'espace — le lieu d'une autre gare se rapportant à la première, pour reprendre cet exemple —, mais également d'une suture des éléments de représentation. Effectivement, la ville n'est pas seulement métaphorisée par la figure du labyrinthe

mais en même temps par celle du Minotaure : si la représentation architecturale s'avère ainsi investie du sème de l'organicité, quand une « paroi de briques luisantes » devient la « bave » de Bleston (237), inversement la représentation animale se trouve investie du sème de l'architectural, quand à la ville-monstre, « ce mufle taché de sang fumeux », se rapporte le prédicat « écailles de briques et de fonte » (255). Ce principe de la suture serait donc au fondement de l'espace labyrinthique — en tant qu'espace où les lieux se confondent et où toute entreprise de repérage devient impossible — comme d'une hybridité textuelle, texte-Minotaure condensant par antithèses et oxymores ce qui appartient aux pôles distincts de mêmes catégories sémantiques : l'opposition en jeu entre organicité et minéralité dans le groupe nominal/écailles de briques et de fonte/, opposition qui s'articule sur la catégorie du « recouvrement », en constitue un bon exemple. Aussi, puisque le texte même semble fonctionner sur le régime du « tiers-inclu », pour reprendre la réflexion de Thorel-Cailleteau à propos du labyrinthe, penser l'écriture comme moyen de réinsertion d'une différence entre les termes d'un redoublement — tel ce jeu oxymoronique sur les écailles et leurs doubles —, soit à réintroduire le principe d'identité, relèverait davantage du fantasme du narrateur que du travail scripturaire effectif qu'il prend en charge.

Car, pour le narrateur, l'écriture se présentera effectivement comme la possibilité de se retrouver et de « faire apparaître une différence entre des doubles » (Raillard, 1966, 483). Et si la situation d'égarement est métaphorisée par la figure de la taupe, à l'opposé, l'accès au statut d'écrivain correspondra à la posture fantasmée de Dédale : regardant la carte de la ville, le narrateur imagine la survoler et pouvoir la lire — posture qui correspond en fait à la situation de l'auteur créant de toutes pièces cette ville imaginaire, mais qui se présente dans la fiction comme le point où tend le narrateur dans son désir de lire la ville, la déchiffrer tel un texte transparent : « Alors, moi, taupe me heurtant à chaque pas dans ses galeries de boue, tel un oiseau migrateur prêt à fondre, j'ai embrassé d'un seul regard toute l'étendue de la ville » (43). Par opposition à la métaphore de la taupe, celle de l'oiseau désigne précisément le fantasme du survol comme condition de distanciation de l'objet et d'un savoir

sur cet objet. Comme le propose Michel de Certeau, si « le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme », alors « son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était «possédé». Elle permet de lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu » (Certeau, 1990, 140).

Il est révélateur, à cet égard, de considérer l'investissement dont fait l'objet le nom Butor, sa véritable fétichisation dans la représentation de cette posture du savoir : car butor est aussi l'autre nom de l'oiseau ibis, lequel réfère au dieu égyptien Thot, le dieu de l'écriture. Ce dieu serait ainsi la figure rêvée, partout présente dans le roman bien qu'implicitement, du savoir. On peut penser cette mise à distance de l'objet, métaphorisée par le survol, comme l'effet (la « qualité ») même de l'écriture : l'écriture en tant qu'elle instaure une séparation entre soi et ce qui est écrit, d'une part, mais aussi entre les choses qu'elle fait passer à la représentation. Tel que l'explique Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, l'écriture est apparue comme un facteur déterminant de la fondation de la rationalité articulée sur le principe de non-contradiction et du tiers exclu. Écriture et mesure : la nouvelle pensée grecque, à partir de l'École de Milet, au 6^e siècle, se caractérise par « la rupture avec la logique de l'ambivalence, la recherche, dans le discours, d'une cohérence interne, par la définition rigoureuse des concepts, une nette délimitation des plans du réel, une stricte observance du principe d'identité » (Vernant, 1965, 401). Et que la ville soit contemporaine de l'invention de l'écriture, qu'elle s'établisse sur le pouvoir symbolique du texte, comme le remarque Butor (1982), cela signifie que la loi de l'écriture et les normes qu'elle instaure se trouvent ainsi au fondement de la cité. Exemple à cet égard, le Thésée de Gide — Thésée qui apparaît comme la figure mythique de l'origine d'Athènes — établissait la Loi de la cité sur le découpage en parts identiques des terres, la répartition du pouvoir par la définition du concept de citoyen égal devant la Loi, etc. (Gide, 1996, 94-96), ce qui fera dire à Vidal que le lit de Procuste, un des monstres combattu par Thésée et qui « coupait aux trop

grands tout ce qui dépassait », étirait « les trop petits jusqu'à ce que leurs membres épars finissent par coïncider [...] avec la terrible couche » (Vidal, 1991, 60), faisait fonction d'étalon de mesure anticipant le travail de Thésée le normeur et le mesureur. Le combat avec le Minotaure — en même temps qu'avec le labyrinthe, ville affolante du « bricolage », qui en serait la métaphore spatiale — apparaît en ce sens comme la scène emblématique de la « conquête de l'humain, sur soi, sur l'Autre », à se rappeler que « c'est cette conquête qui fonde la cité » (Vidal, 1991, 53) — conquête de la rationalité sur le tiers, à exclusion.

Qu'en est-il du Thésée de *L'emploi du temps*, celui qui est représenté dans les tapisseries du Musée de Bleston et auquel finira par s'identifier le narrateur, précisant explicitement, « j'étais moi-même Thésée » (173) ? Son affrontement avec le Minotaure se donne à lire comme travail de séparation des caractères conjugués dans le monstre hybride :

Un homme à tête de taureau égorgé par un prince en cuirasse, dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués, à gauche duquel, en haut, sur le pas d'une porte ouvrant sur le rivage de la mer, une jeune fille [...] tire de sa main droite un fil se déroulant d'un fuseau [...], un fil qui serpente dans les corridors de la forteresse [et] qui va s'attacher au poignard que le prince enfonce entre le cou du monstre et son poitrail humain. (70-71)

Si l'arme du combat avec le Minotaure est bien ici le poignard, dans l'espace de Bleston seul un restaurant, « the Sword », en portera le nom par un jeu de dissémination du signe, et l'arme du narrateur s'avérera en fait être l'écriture même, « the words ». Brunel souligne dans *Le texte et le labyrinthe* l'enjeu de ce « /s/ baladeur » qui semble inscrire l'écriture comme modalité particulière de la mise à mort du Minotaure, meurtre de l'hybride en ce que l'écriture permettrait précisément d'opérer une séparation, ici entre l'animalité et l'humanité, « entre le cou du monstre et son poitrail humain ».

Lieux de mémoire et déplacements imaginaires

Si l'écriture pouvait apparaître comme le principe fondateur de la rationalité, voire d'une rationalité retrouvée — en assignant à son lieu chacun des éléments condensés dans le bricolage que constitue le labyrinthe comme espace ou le texte-Minotaure comme construction hybride —, un tel travail « séparateur » de l'écriture semble cette fois voué à l'échec, puisque le discours de Revel reprend le fil narratif des mythes rapportés et renoue des identifications avec des figures mythiques pour lui exemplaires : là où les mots (« words/sword ») devaient poser une différenciation, le récit recolle et fait voir la fiction (monstrueuse) d'une fusion entre mêmeté et altérité. L'exemple du mythe du labyrinthe dans *L'emploi du temps* donne en effet l'occasion de voir à l'œuvre la fascination du narrateur pour les images mythiques et son identification aux figures comme aux actions de ces récits, son entreprise scripturaire s'engageant sur la voie tracée par ces modèles : le narrateur lui-même articule dès lors son projet sur la logique de l'ambiguïté qui caractérise le discours mythique, ce qui problématise l'idée de l'écriture comme modalité d'un éclaircissement par la réintroduction du principe d'identité. Si le narrateur « est Thésée », selon le fantasme qui se révèle dans le travail d'écriture, l'identification à l'autre dévoile la spécularité en jeu dans le texte du narrateur et dénie à l'écriture la possibilité de mettre au clair une différenciation — sans parler de la relation spéculaire inhérente au mythe, entre Thésée et le Minotaure, que réinvestit du même coup le narrateur dans son face-à-face avec la ville subjectivée.

En outre, puisque le texte donne à lire une multiplication des identifications, la complexification de ce régime spéculaire de l'écriture du narrateur ferait ultimement de son récit un labyrinthe secondaire reproduisant la forme labyrinthique de ses égarements urbains, de même que celle du labyrinthe de miroirs de la foire qui en constituait une métaphore architecturale. Au reste, le narrateur présente explicitement le fil d'écriture comme un fil d'Ariane, ce « cordon de phrases [...] qui me relie directement à ce moment du 1er mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe » (187), et si le fil redouble le « parcours problématique » du labyrinthe comme le propose Françoise

Frontisi-Ducroux, et que « la clé semble [ainsi] reproduire l'énigme » (Frontisi-Ducroux, 1975, 144), le parcours du discours pourra sembler la réplique du parcours du narrateur dans le labyrinthe spatial. Et Revel précise en effet : « toutes ces lignes [du texte] [sont] les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston » (187). En ce sens, le texte comme fil d'Ariane constitue bel et bien un labyrinthe secondaire, en tant qu'il reproduit la forme, c'est-à-dire donne une représentation du labyrinthe spatial — par quoi ce tracé apparaît d'une certaine façon comme la reprise du plan fondateur dessiné par Dédale, architecte. Dans *L'emploi du temps*, ceci dit, même la carte de Bleston ressemble « à un paquet de ficelles embrouillées » (40-41), et le texte du narrateur ne « jalonna » et ne produira que des chemins identiquement aporétiques : à la différence du mythe de Thésée, la réplique filée du labyrinthe — ou l'écriture comme représentation — ne constituerait en rien, cette fois, une clé ou une solution à l'énigme.

Pas de cartographie possible du labyrinthe, en effet, qui ferait du fil d'Ariane un « rendu » fidèle ou une réplique exhaustive de ses méandres et qui permettrait de résoudre l'aporie par une vision d'ensemble, puisque la réalisation du projet diaristique de Revel n'épuise pas, évidemment, les voies innombrables du « labyrinthe de [ses] jours à Bleston ». Mais le roman de Butor, par cette même métaphore du texte comme fil d'Ariane, propose cependant de penser l'écriture dans sa fonction médiatrice avec le passé (notamment) et rappelle le rapport primordial entre l'écriture comme trace et la mémoire qui y est attachée, liée. L'efficacité du fil, dans le mythe comme dans sa reprise métaphorique chez Butor, tient d'ailleurs à ce qu'il permet de retracer un espace-temps antérieur. Aussi, la représentation que constitue l'écriture trouve ici sa valeur en tant qu'elle « fait voir » à nouveau. Et dans ce procès de remémoration par la représentation, les lieux de mémoire de la ville précèdent les traces écrites du narrateur : il y aurait ainsi une première inscription, urbaine, celle des monuments et des œuvres d'art qui y sont associées — éléments de ce que Butor nomme la « ville comme texte » (Butor, 1982) — , à partir desquels la « réanimation » du passé, c'est-à-dire sa représentation, est

rendue possible. Autrement dit, les « marques » ou le texte dont le narrateur « jalonne les trajets déjà reconnus », avant de constituer une mémoire écrite, sont l'effet d'une remémoration première liée aux lieux urbains parcourus : on verra que les identifications aux images culturelles inscrites dans la topologie urbaine comportent en effet une fonction déterminante dans la réanimation des événements passés et dans la figuration qu'en donne la mémoire du narrateur — autrement défaillante, qu'on se rappelle à quel point l'oubli caractérise Revel (dont le récit se veut une lutte contre l'oubli), à l'image de Thésée (oublieux d'Ariane, notamment).

Dans *L'art de la mémoire*, Frances Yates insiste ainsi sur la valeur structurante qu'ont pu comporter les lieux de mémoire, en rappelant par exemple que la mémoire artificielle telle qu'élaborée par les Grecs s'articulait sur « un système mnémonique de lieux » de « type architectural », une série de lieux où placer des images à partir desquelles se rappeler des choses vues, de mots, de parties de discours, etc. ; « [cela] fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits [ou des mots, des discours], on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien ce qu'on y a déposé » (selon Quintilien, in Yates, 1975, 14-15). L'*hypomnesis*, contrairement à l'*anamnesis* — mémoire naturelle qui est identifiée, chez Platon, à la faculté de connaître (Vernant, 1985) —, vise donc des éléments déjà connus mais dont il faut se souvenir par la médiation d'« empreintes étrangères », tout comme l'écriture. Dans les deux cas, il y a d'une certaine façon une extériorisation de la mémoire, à la mesure de la médiation que la mémoire artificielle de même que l'écriture implique, bien que ces empreintes étrangères puissent servir de base, en ce qui concerne l'*hypomnesis*, à un système mnémonique subjectif. Dans *L'emploi du temps*, la ville imaginaire apparaît ainsi comme une structure réticulaire de lieux de mémoire : si les bâtiments de Bleston se donnent d'abord comme les lieux d'une mémoire collective en tant qu'ils abritent des signes culturels majeurs de la tradition occidentale (mythes hébraïques dans les vitraux de l'Ancienne Cathédrale, mythes grecs dans les tapisseries du Musée, notamment), pour le narrateur, faire l'apprentissage des signes sera non seulement l'occasion de retrouver une mémoire

culturelle, mais aussi et peut-être surtout l'occasion de s'approprier ces signes extérieurs, de les prendre comme moyen de se rappeler des expériences passées. Bleston aurait en ce sens une fonction identique à celle de la ville de mémoire décrite par Calvino dans *Les villes invisibles* :

Zora a la propriété de rester dans la mémoire endroit après endroit, dans la succession de ses rues, et des maisons le long des rues, et des portes et fenêtres des maisons [...]. L'homme qui sait de mémoire comment Zora est faite, la nuit quand il ne peut dormir il imagine qu'il marche dans ses rues et il se rappelle l'ordre dans lequel se suivent l'horloge de cuivre, l'auvent rayé du barbier, la fontaine aux sept jets d'eau, la tour de verre de l'astronome, le kiosque du marchand de pastèques, la statue de l'ermite et du lion, le bain turc, le café du coin, la traverse qui conduit au port. Cette ville qui ne s'efface pas est comme une charpente ou un réticule dans les cases duquel chacun peut disposer ce qu'il veut se rappeler [...]. Si bien que les hommes les plus savants du monde sont ceux qui savent Zora par cœur. (Calvino, 1974, 21-22)

De même que « l'horloge de cuivre » ou « l'auvent rayé du barbier » dans le texte de Calvino, les images mythiques chez Butor permettent de ramener à la conscience, par analogie, des impressions sensorielles ou des faits : ainsi, parlant de la représentation du mythe du labyrinthe dans les tapisseries du musée de Bleston, et plus précisément de « la grande Ariane debout sur le rivage de la mer à la porte du labyrinthe » (158), Revel rapporte le souvenir de sa relation avec Ann, « Ann Bailey avec qui je déjeunais presque tous les jours de semaine au Sword en ce temps-là », et mentionnera explicitement : « c'est à elle qu'immédiatement cette figure [d'Ariane] m'a fait penser, sans qu'il y eût, je le sais bien, de ressemblance vraiment frappante pour un esprit moins préparé » (158). D'ailleurs, plaçant Ann sous l'image mythique d'Ariane, il aura écrit, à propos de la carte de Bleston qu'il lui avait achetée lors de leur première rencontre, qu'il s'agissait d'une « petite feuille [...] où le tracé des lignes municipales s'inscrit, semblable à un paquet de ficelles embrouillées » (40-41), référant bien sûr au motif de la pelote de fil associé à la figure d'Ariane. L'importance des images tient donc à ce qu'elles opèrent une médiation entre la perception — les données sensibles résultant de l'expérience concrète des choses — et la pensée réflexive telle qu'elle s'exerce dans

l'écriture. L'expérience blestonnaise devient accessible à la conscience du narrateur par sa représentation selon les images qui s'offrent à lui, et les mythes seraient à l'origine de la constitution de cette expérience en fantasmes — c'est-à-dire au registre de l'imaginaire. Par les images mythiques, il y va donc du passage à la signification de l'expérience insaisissable du narrateur, tel que le souligne Viart :

les signes culturels [...] que le narrateur se plaît à décrire — mythe d'Abel et de Caïn ou de Thésée —, [...] constituent rapidement une grille de perception et d'intellection qui médiatise le regard qu'il porte sur le monde et sur sa propre expérience, semblant s'offrir comme clef herméneutique favorable à l'élucidation d'événements obscurs [...]. (Viart, 1995, 97).

Mais ce travail herméneutique apparaît livré à une aporie devant la multiplication des références mythiques — aucun signe se donnant comme la clé interprétative ultime qui assurerait une cohérence à l'ensemble des représentations. L'investissement des images proliférantes par le narrateur provoque ainsi une représentation de la ville en constante transformation, véritable mobile. L'influence du mouvement surréaliste semble ici déterminante : « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image » écrit Aragon, « ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses » (Aragon, in Ouellet, 1992, 305). Quand le narrateur de *L'emploi du temps* met en récit une nuit fertile en images, la représentation (monstrueuse) de la ville se transforme de cette façon en une fantasmagorie délirante :

sans pouvoir cesser un seul instant de ressentir sur moi le souffle de ce mufler taché de sang fumeux, de cette tortue monstrueuse aux écailles de briques et de fonte, aux cornes de taureau poussiéreuses, planant immobile, quelques centimètres au-dessus de moi, grâce à l'imperceptible mouvement de ses grandes ailes d'énorme mouche, [...] baigné, roulé, traîné, comme dans une âpre couverture humide, par les eaux mousseuses et visqueuses de cette mer morte que draine [sic] la Slee, déposant sur mes vêtements une carapace de bitume, sur mon visage un masque de bitume réservant mes yeux ouverts, des gantelets de bitume sur mes mains paralysées, comme

rivées par des anneaux dans cet enfer de mon enfer, [...] écoutant le murmure de tous mes jours à Bleston, qui tournoyaient autour de moi comme une neige de soufre crépitant. (255-56).

La constitution imaginaire de la ville dans cet extrait s'articule sur la figure du Minotaure, comme l'expriment les lexèmes /mufle/, /cornes de taureau/, sur celle de la tortue monstrueuse combattue par Thésée et celle de la mouche représentée dans la Nouvelle Cathédrale, qui renvoie à un texte sur l'enfer de Saint-Augustin (Sellier, 1985). Mais elle se fonde également sur des motifs relatifs au mythe de Sodome, soit « la mer morte que draine [sic] la Slee » — la mer morte ayant été décrite ailleurs comme « ces marais déserts sous lesquels dorment les cendres sulfureuses de Sodome sans affleurer » (128) —, soit encore la « neige de soufre » qui constitue un déplacement du motif biblique de la pluie de soufre. Enfin la figure de Thésée prisonnier du fauteuil d'oubli semble également déterminante, quand le narrateur présente ses mains « comme rivées par des anneaux dans cet enfer de mon enfer », référence au mythe repérable tant par le motif des anneaux que par le superlatif /enfer de mon enfer/, qu'on peut rapporter à celui utilisé dans la description de cette même prison figurée sur la tapisserie et présentée comme « la cave de cette cave » (212). D'autre part, l'oxymore /neige de soufre/ exemplifie de façon très nette ce qu'il faut entendre par condensation : les termes que la logique classique opposait en des lieux circonscrits, le discours butorien — informé par le modèle du discours mythique ou onirique — les combine. Le Minotaure, l'hybride, exprimerait bien, en définitive, le fonctionnement même de ce type de discours.

Devant la prolifération des images, et les métamorphoses qu'elle provoque au plan de la représentation, à envisager tant la constitution imaginaire de la ville pour le narrateur que la sienne propre dans un travail de refondation identitaire, le désir de Revel d'inférer du sens dans le désordre de son expérience labyrinthique de la ville est appelé métonymiquement d'image en image : se constitue ainsi un second labyrinthe, puisque ces images se succédant le mènent toujours sur des *chemins* de pensée divergents. Le principe labyrinthique n'est donc pas seulement au fondement même de la représentation urbaine dans la fiction de

Butor, mais il régit également le discours qui nous donne à lire cette double expérience de la ville physique, remémorée, et de la ville de mémoire.

Prochain épisode : du chaos au labyrinthe Le labyrinthe comme métaphore de lecture

Anne Martine PARENT

*Je crée ce qui me devance et pose devant moi l'empreinte
de mes imprévisibles.*

Hubert Aquin, *Prochain épisode*

Comment doit-on lire un texte ? Au-delà d'une première lecture, individuelle et singulière, les divers théoriciens de la littérature ne s'entendent pas tous sur une orientation pertinente qui pourrait guider, à la manière d'un fil d'Ariane, la lecture d'un texte. Malgré tout, chaque récit comporte en lui-même des indices de lecture, des signes pouvant permettre au lecteur de se constituer un parcours. Plus le texte est riche sur le plan sémantique et plus les parcours possibles sont nombreux. L'esthétique postmoderniste représente un exemple extrême de ce type de richesse sémantique, se caractérisant, en littérature, par des récits aux chemins multiples, lieux d'égarement et de confusion.

Je tenterai ici de voir comment la figure du labyrinthe à lignes brisées peut constituer une métaphore valable pour la compréhension d'un roman postmoderniste tel *Prochain épisode*, d'Hubert Aquin (1965¹). L'espace du labyrinthe (à lignes brisées) étant caractérisé par sa multiplicité de voies, ses circonvolutions et ses capacités à perdre quiconque s'y aventure, cette figure semble tout à fait indiquée pour la compréhension d'un texte qui lui ressemble. Cette similitude est repérable, d'une part, grâce à certains éléments textuels qui appellent une lecture « labyrinthique », et, d'autre part, en raison de l'espace textuel qui, par son esthétique, sa narration et sa discursivité, appartient à l'ordre labyrinthique. Il est même possible de pousser la ressemblance jusqu'aux origines mythiques du labyrinthe et de lire *Prochain épisode* à la lumière du mythe qui réunit Dédale et

¹ L'édition originale est de 1965 ; je ferai cependant référence à l'édition critique de *Prochain épisode* paru en 1995 chez BQ.

Thésée. La piste de lecture que je propose ici ne se veut nullement exhaustive ; elle vise plutôt à constituer un fil d'Ariane pour le lecteur que ce labyrinthe textuel qu'est *Prochain épisode* cherche à perdre.

Un labyrinthe textuel

Le lecteur qui tente de faire un résumé de *Prochain épisode* se rend rapidement compte qu'il a affaire à un récit aux chemins multiples. En effet, on peut faire deux résumés possibles de ce roman d'Hubert Aquin, ouvrant, par conséquent, deux mondes possibles, au sens où l'entend Umberto Eco. Dans *Lector in fabula*, Eco donne l'exemple suivant : « Charles fait l'amour avec sa femme deux fois par semaine. Pierre aussi » (Eco, 1985, 112). Par son ambiguïté, cet énoncé peut s'interpréter de deux façons : soit c'est à la femme de Charles que Pierre fait l'amour deux fois par semaine, soit c'est à sa propre femme. Savoir ce dont il est question – le *topic* –, c'est-à-dire un triangle amoureux ou les habitudes sexuelles de deux couples, permet de désambiguïser l'énoncé. Toutefois, l'ambiguïté soulevée par *Prochain épisode* ne se laisse pas résoudre aussi facilement. Mais commençons par essayer d'en faire le résumé, à la manière d'un lecteur arrivé à la fin de sa première lecture.

Un narrateur-personnage autodiégétique enfermé dans un asile à Montréal pour des raisons politiques entreprend d'écrire un roman d'espionnage « traditionnel ». Son personnage principal, Hamidou Diop, est rapidement évacué et le narrateur se met lui-même en scène. Le déroulement de l'intrigue, qui se passe en Suisse, ramène progressivement le narrateur à Montréal où il se fait arrêter (pour activités révolutionnaires, appartenance au FLQ, etc.) et emprisonner dans un hôpital psychiatrique (où il écrit un roman...).

Déjà, l'annonce du roman d'espionnage traditionnel est un piège, puisque *Prochain épisode* n'a rien du roman d'espionnage traditionnel – et n'a même rien de traditionnel. De fréquents recours aux procédés métanarratifs, de multiples brouillages spatio-temporels, la substitution de ce qui devait être le personnage principal par le narrateur lui-même, sont autant d'éléments qui confèrent à *Prochain épisode* une certaine originalité qui le distingue d'un roman d'espionnage classique. En

fait, *Prochain épisode* est bien plus qu'un roman d'espionnage et l'intrigue d'espionnage elle-même apparaît comme un prétexte. J'y reviendrai.

D'après le résumé, deux hypothèses de lecture sont possibles :

1) Le lecteur peut croire que l'intrigue en Suisse est « une histoire vraie » à l'intérieur de la fiction. Ainsi, le narrateur fait le récit des événements qui ont conduit à son arrestation et à son internement.

2) En raison de certains indices qui font de l'intrigue en Suisse une fiction dans la fiction, le lecteur prend ce récit comme « faux », et, par conséquent, ne sait rien des raisons qui ont provoqué l'arrestation et l'internement du narrateur-scripteur.

Pour tenter de désambigüiser le texte, on peut se baser sur certains indices qui feraient pencher vers la seconde hypothèse. Ces indices semblent montrer que l'intrigue d'espionnage n'est qu'une fiction élaborée par le narrateur-personnage lors de son internement, fiction à l'intérieur de laquelle il lui plaît de s'introduire ; l'extrait suivant, où le narrateur parle de l'intrigue d'espionnage en Suisse comme d'un roman, en est un exemple : « Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je m'introduis, enrobé d'alliage léger, dans un roman qui s'écrit à Lausanne [...] » (Aquin, 1995, 15 ; je souligne).

Cependant, l'indication la plus importante reste le passage où le narrateur montre qu'il a plein pouvoir sur ce qu'il raconte, qu'il en est donc le créateur. Dans ce passage, le narrateur-espion², à la poursuite de H. de Heutz, s'est arrêté sur le bord de la route qui mène au château de son ennemi, incapable de continuer à avancer : « Je restais là, inapte à brusquer l'événement, privé de la certitude aveuglante qui pousse à l'action » (Aquin, 1995, 113). Le récit passe alors du plan de l'action (mission en Suisse) au plan de l'écriture et le narrateur-scripteur reprend le contrôle du déroulement de l'action :

² Le narrateur-personnage évolue sur deux plans : narrateur-scripteur interné à Montréal et narrateur-espion en mission en Suisse.

Et si je ne distingue pas encore mon trajet futur, sinon peut-être cette route qui s'incurve en direction du village d'Échandens et du château, je comprends qu'il me suffit de me remettre en mouvement et de suivre *les courbes manuscrites pour réinventer mon récit*. En fait, rien ne m'empêche désormais d'avoir déjà franchi la courte distance qui me séparait tantôt du château d'Échandens et de me poster à une fenêtre de cette chère prison d'époque (puisque, de toute façon, j'y suis), après avoir traversé le village sans voir un chat et mis l'auto dans le garage. [etc.] (Aquin, 1995, 115-116 ; je souligne).

En se fondant sur ces différents indices, on peut donc croire que l'intrigue d'espionnage en Suisse est une fiction dans la fiction. Mais d'autres indices interviennent, en cours de lecture, qui introduisent le doute en confirmant la première hypothèse. Les événements racontés par le narrateur apparaissent alors comme « vrais » dans le contexte *fictionnel*. L'intrigue d'espionnage serait ainsi une *vérité fictive* : « Il s'est passé bien peu de temps entre ma promenade solitaire sur le bord du Léman et mon arrestation en plein été dans Montréal » (Aquin, 1995, 153) ; puisque cette arrestation mène ensuite le narrateur dans un institut psychiatrique, le lecteur est porté à croire que la mission d'espionnage en Suisse a *réellement* conduit le narrateur à son internement, puis, par la suite, à l'écriture des événements marquant de cette même mission.

Face à ces indices qui se contredisent, on doit effectuer un choix entre la première et la seconde hypothèse. Il peut également choisir de considérer tous ces éléments comme « vrais » ; il se retrouve alors devant un récit circulaire paradoxal : un narrateur-scripteur, interné, écrit, pour passer le temps, un roman d'espionnage fictif dans lequel il se met en scène et où les événements le conduisent à son internement. Ainsi, la boucle narrative produit un phénomène d'enfermement *dans la fiction*, c'est-à-dire une vraisemblance qui ne peut qu'être fictive et qui, dans son rapport au réel, achoppe devant une impossibilité temporelle effective. Certains passages de *Prochain épisode* sont l'énonciation même de ce phénomène :

Le roman incréé me dicte le mot à mot que je m'approprie, au fur et à mesure, selon la convention de Genève régissant la propriété littéraire. Je crée ce qui me devance et pose devant moi l'empreinte de mes imprévisibles. L'imaginaire est une cicatrice. Ce que j'invente m'est vécu ; mort d'avance ce que je

tue. Les images que j'imprime sur ma rétine s'y trouvaient déjà.
Je n'invente pas. (Aquin, 1995, 86)

Nous nous retrouvons face à un paradoxe du type « l'œuf et la poule » : l'échec de la quête à Lausanne aboutit à l'emprisonnement psychiatrique et l'enfermement psychiatrique ouvre sur une fiction racontant la quête à Lausanne. La temporalité narrative constitue le nœud du paradoxe : le début du texte est-il aussi le début de l'intrigue ou sa fin ? L'œuf vient-il avant la poule... ?

Il n'y a pas de réponse à cette question ni à la suivante : les événements racontés par le narrateur-scripteur se sont-ils produits ou non ? À chaque fois que le mystère semble s'éclaircir, c'est pour mieux occulter le texte ; les indices se multiplient et se superposent, mais ne résolvent rien³. Les deux hypothèses de lecture fondent deux mondes possibles entre lesquels le lecteur ne peut pas choisir. Il n'y a donc pas de lecture univoque possible à *Prochain épisode*. Comment un lecteur peut-il alors s'orienter dans ce labyrinthe textuel dont il fait l'expérience et qui visiblement cherche à le perdre dès la première phrase ?

L'incipit de *Prochain épisode* se lit ainsi : « Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses » (Aquin, 1995, 5). Le savoir encyclopédique du lecteur (Eco, 1985, 15 et suiv.), c'est-à-dire ce qu'il peut inférer à partir d'un signe – exemple : Cuba est un pays où l'on exploite la canne à sucre – ne l'aide en rien pour comprendre cet énoncé. D'emblée, le lecteur est désorienté par la remise en question du signe à laquelle Aquin procède. En effet, Aquin ne respecte pas les règles du signe « Cuba », les possibilités du faire de « Cuba » sont évacuées pour laisser place à une autre possibilité métaphorique qui égare le lecteur. Autrement dit, la représentation encyclopédique du signe « Cuba » ne prévoit pas le co-texte de l'incipit de *Prochain épisode* (Eco, 1985, 24) ; le signe acquiert d'autres sens : « [...] plus une image a de sens, plus elle est mystifiante. L'ambiguïté, à la limite du polysémantisme,

³ « The power of the labyrinth rests in its capacity to absorb these contradictions, to portray questions rather than answers, [...] » (Faris, 1988, 199).

est plus séduisante que l'univocité, le nombre plus beau que l'unique » (Aquin, 1992, 216).

L'incipit laisse prévoir que, puisque nous ne savons pas quel sens attribuer à « Cuba » et que nous ne pouvons ni comprendre ni interpréter l'énoncé, nous ne saurons rien de ce qui se passe au centre du lac Léman – donc, au centre du texte, puisque le lac Léman paraît être au cœur même de l'écriture du récit : « Rien ne se coagule devant ma vitrine : personnages et souvenirs se liquéfient dans l'inutile splendeur du lac alpestre où je cherche mes mots. [...] je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance fluide qui me tient lieu de subconscient » (Aquin, 1995, 9). Le lac Léman semble également détenteur d'une *vérité* qui, de par son identification au lac, se trouve elle aussi, au centre du récit :

Ce soir, si je dérive dans le lit du grand fleuve soluble, si l'Hôtel d'Angleterre se désagrège dans le tombeau liquide de ma mémoire, si je n'espère plus d'aube au terme de la nuit occlusive et si tout s'effondre aux accords de *Desafinado*, c'est que j'aperçois, au fond du lac, la vérité inévitable, partenaire terrifiante que mes fugues et mes parades ne déconcertent plus » (Aquin, 1995, 29 ; je souligne).

Cette vérité, assimilée dans la suite du récit à l'ennemi qui hante le narrateur-personnage et à la rencontre amoureuse avec K (Aquin, 1995, 29-30), constitue le centre absent du texte qui ne dévoile jamais le mystère entourant K et H. de Heutz. Par conséquent, le centre⁴ nous échappe, caractéristique propre à l'œuvre aquinienne :

Les romans d'Hubert Aquin sont fuyants, insaisissables, empreints d'une ambiguïté qui tient à la fois de sa conception de l'art et de la situation historique dans laquelle ils sont enracinés. Un titre comme *Point de fuite* en dit long sur cet univers de miroirs et de dédoublements, dans lequel tous les éléments symétriques s'organisent en fonction d'un point de convergence qui se dérobe sans cesse. (Hamel, Hare et Wyczynski, 1976, 6)

⁴ « One cannot take centers for granted in the labyrinths of our own century : perhaps the fear that there is no center after all is part of the terror of the maze. Indeed, the absence of a center may be even more threatening than the presence of a minotaure », (Doob, 1990, 55).

Ainsi, le texte ne délivre pas la clé de ses énigmes et l'incipit reste indéchiffrable – tout comme l'anagramme d'Hamidou Diop (Aquin, 1995, 17) –, « Cuba » devenant la métaphore d'une vérité perdue. Non seulement Aquin procède à une remise en question du signe, à sa déterritorialisation, mais il le reterritorialise dans son discours. Comme s'il était dans un labyrinthe réel, le lecteur doit parcourir *Prochain épisode* à travers une expérience subjective de lecture. Pris – et parfois perdu – dans ce labyrinthe textuel, son fil d'Ariane est peut-être le labyrinthe lui-même.

Le parcours du labyrinthe

Étant donné l'origine mythologique du labyrinthe, la charge sémiotique que comporte le signe « labyrinthe » est importante : non seulement elle comprend tout ce que la figure géométrique peut suggérer (détours, digressions, courbes, confusion, désorientation, etc.), mais elle appelle en plus différents signifiés liés au mythe du labyrinthe (mort, menace, ennemi, enfermement, etc.).

La figure du labyrinthe, présente dans le récit de manière implicite, se manifeste par un réseau d'isotopies⁵ se rapportant au sémème « labyrinthe » ; ces isotopies traversent le récit et constituent un fil d'Ariane pour la lecture de *Prochain épisode*. Ainsi, les isotopies de l'enfermement, de la mort et de la sinuosité par exemple, en tant que reliées au sémème « labyrinthe », rendent à *Prochain Épisode* une certaine uniformité cohérente (autant que faire se peut en présence d'un labyrinthe textuel). Autrement dit, la cohérence de *Prochain épisode* est de l'ordre du labyrinthe ; ce qui revient presque à dire que *Prochain épisode* est « sous le signe du labyrinthe ».

Les isotopies « labyrinthiques » (ou « labyrinthisantes ») servent à décrire à la fois l'exercice d'écriture, la mission en Suisse et l'internement psychiatrique. Par exemple, l'enfermement et la mort se retrouvent dans ce passage concernant l'écriture du roman :

⁵ Je me réfère, pour le concept d'isotopie, à l'emploi qu'en fait Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1985).

Je me suis *enfermé* dans un système stellaire qui m'*emprisonne* sur un plan strictement littéraire, à tel point d'ailleurs que cette *séquestration* stylistique me paraît confirmer la validité de la symbolique que j'ai utilisée dès le début : la plongée. *Encaissé* dans ma barque *funéraire* et dans mon répertoire d'images, je n'ai plus qu'à continuer ma *noyade écrite* » (Aquin, 1995, 18 ; je souligne).

L'isotopie de la sinuosité est également utilisée pour parler de l'écriture ; on retrouve les expressions « mécanique ondulatoire [de ce que le narrateur écrit] » (Aquin, 1995, 89) et « courbes manuscrites » (Aquin, 1995, 116) pour ne citer que celles-là.

La sinuosité est fréquemment présente dans les passages où il est question de la mission d'espionnage en Suisse, et particulièrement lorsque le narrateur-espion circule en voiture :

Je dérape dans les *lacets* du souvenir comme je n'ai pas cessé de déraiper avec ma Volvo, dans le col des Mosses entre Aigle et l'Étivaz avant de rejoindre Château-d'Œx. [...] Au premier *virage en épingle à cheveux*, j'ai eu clairement conscience que l'auto s'exaltait en-dehors de l'axe. Mais je me suis appliqué, à mesure que je m'élevais vers Les Diablerets, à prendre chaque *courbe* à une vitesse radiale maximum [...]. À chaque *virage*, je faisais diminuer la marge infime qui me séparait d'une embardée [...]. Chaque *virage* me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser ; chaque phrase me déconcerte. Je brûle les mots, les étapes, les souvenirs et je n'en finis plus de me déprendre dans les *entrelacs* de cette nuit intercalaire. (Aquin, 1995, 41-42 ; je souligne)

L'entrecroisement de l'action et de l'écriture constitue une sinuosité stylistique qui vient ajouter à l'isotopie déjà présente.

À la suite de cet extrait, se produit un deuxième entrelacement entre la narration de la mission et celle de l'internement, où des marques de sinuosité se retrouvent. À celles-ci s'ajoutent les isotopies de la mort et de l'enfermement pour qualifier l'internement du narrateur :

Cette route *entrelacée* qui fuit à toute allure sous la traction de mes phares, ralentit soudain avant que j'arrive à Château-d'Œx. Le ruban d'asphalte qui se *faufile* entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la prison de Montréal, [...]. Toutes les *courbes* que j'enlace passionnément et les vallées que j'escorte me conduisent

implacablement dans cet enclos irrespirable peuplé de fantômes. Je ne veux plus rester ici. J'ai peur de m'habituer à cet espace rétréci [...]. (Aquin, 1995, 43)

L'isotopie de la sinuosité, dans les deux derniers exemples, semble jeter un pont entre les différents plans diégétiques, et même entre différents lieux et temps, ce qui fait de l'espace textuel de *Prochain épisode* un espace hautement labyrinthique. Les isotopies qui se rapportent au sémème «labyrinthe» produisent donc, sur le plan de l'espace textuel, des effets labyrinthiques, dont la confusion spatio-temporelle.

On peut la remarquer dès l'incipit⁶ où se mélangent le temps de l'Histoire (Cuba), le temps de l'intrigue (lac Léman) et le temps de l'énonciation (pendant que je descends au fond des choses). Tout le long du récit, le lecteur sera ainsi confronté à des juxtapositions incohérentes du temps et de l'espace. Le passage précédemment cité en est un exemple, mais il y en a bien d'autres ; ainsi : « Ce soir même, à quelques lieues de l'Hôtel de la Paix, siège social du FLN, à quelques pas de la Prison de Montréal, siège obscur du FLQ, je frôle ton corps brûlant et je le perds aussitôt, je te reconstitue mais les mots me manquent » (Aquin, 1995, 16). Il y a, dans cet extrait, création d'un hors-lieu mythique, espace où le narrateur peut réaliser la rencontre amoureuse qu'il désire tout au long du roman. Ce phénomène se produit à plusieurs reprises dans *Prochain épisode*, c'est-à-dire la constitution d'un hors-lieu, à la croisée de quelques dates fétiches : le 26 juillet (anniversaire de la révolution cubaine), le 24 juin (la Saint-Jean-Baptiste) et le 4 août 1792 (évoquerait peut-être l'abolition des privilèges de l'Ancien régime, l'incarcération de Louis XVI et l'abolition des droits féodaux⁷).

La confusion spatio-temporelle se répercute même parfois sur l'emploi des temps grammaticaux. Le plus souvent, le présent et le passé composé sont majoritairement utilisés lorsque le récit porte sur l'activité d'écriture du narrateur et sur son internement, alors que la narration de la mission d'espionnage en Suisse fait plutôt appel à l'imparfait et au passé simple. Cependant, il arrive que les temps grammaticaux propres à

⁶ « Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses » (Aquin, 1995, 5).

⁷ Voir l'édition critique de *Prochain épisode*, note 39 (1995, 179).

l'internement et l'écriture se retrouvent dans l'intrigue d'espionnage, ce qui a pour effet d'amener la confusion chez le lecteur qui ne sait plus où il en est. Voyons par exemple, l'extrait suivant :

Je ne sais pas ce qui se passe en moi. Soudain j'ai des sueurs. Il me prend une envie folle d'éclater, de hurler aux loups et de donner des coups de pieds sur les murs lambrissés. Une angoisse intolérable s'empare de moi : le temps qui me sépare de ma sentence m'épuise et me met hors de moi. Toute ma force coule de ma bouche en une hémorragie de blasphèmes et de cris. Enfin pourquoi dois-je éprouver de telles secousses devant le vide insensé que je ne suis plus capable d'affronter ? Je suis prisonnier ici ! Pourtant, je me suis librement glissé dans cette splendeur murée : je suis entré ici en tueur masqué. Mais soudain j'ai peur de ne jamais en sortir et que toutes les portes soient fermées à jamais. Mon propre avenir m'élançe. Ce n'est plus une mélancolie passive qui me hante, mais la colère : rage folle, absolue, subite, presque sans objet ! J'ai envie de frapper au hasard, de trouer le guerrier nu d'une balle de revolver et de vider le restant du barillet dans le corps inférieur du buffet Louis XIII. (Aquin, 1995, 129-130)

Le passage montre bien le brouillage entre les niveaux diégétiques ; au départ, la mention de la sentence rappelle l'internement, alors que les indications concernant le buffet Louis XIII et H. de Heutz touchent la mission en Suisse ; il est, de plus, difficile de savoir quand le passage d'un niveau diégétique à l'autre s'est effectué.

Cette confusion porte également sur le narrateur lui-même et sa subdivision en narrateur-espion (le *je* de l'action) et narrateur-scripteur (le *je* de la narration). La scission entre les deux apparaît clairement dans le passage où le je-narrateur parle de l'acteur en ces termes : « Et j'envoie mon *délégué de pouvoir* en Volvo dans le col des Mosses, je l'aide à se rendre sans accrochage jusqu'au palier supérieur du col et je lui fais dévaler l'autre versant de la montagne à une vitesse échevelée » (Aquin, 1995, 43-44). Le passage constant d'un *je* à l'autre engendre ainsi un récit à lignes brisées, où alternent plusieurs chronotopes : le narrateur-espion en mission en Suisse, le narrateur-scripteur interné à Montréal, les souvenirs amoureux du narrateur (antérieurs aux autres événements), etc.

Souvent, une surimpression de deux chronotopes se produit, la superposition de la quête et de son écriture, par exemple : « C'est pourquoi, sans doute, chaque fois que je prends mon élan dans ce récit décomposé, je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz, quand je songe que je suis emprisonné dans une cage irréfutable » (Aquin, 1995, 43).

Le mythe du labyrinthe

Le mot « labyrinthe » lui-même n'a qu'une seule occurrence dans *Prochain épisode* ; cependant, une brève vérification topocritique révèle qu'il apparaît au centre du livre, très exactement dans la deuxième des pages centrales (Aquin, 1995, 86-87) : « Si je dénonce en ce moment la vanité fondamentale de l'entreprise d'originalité, c'est peut-être dans cette noirceur désolante que je dois continuer et dans ce labyrinthe obscurci que je dois m'enfoncer » (Aquin, 1995, 87). Ce passage amène le lecteur averti à penser, évidemment, au mythe du labyrinthe. Peut-on comparer le labyrinthe dans lequel le narrateur s'enfoncé à celui que Thésée pénètre afin de tuer le Minotaure ?

Il est en effet possible d'éclairer *Prochain épisode* à la lumière du mythe du labyrinthe. D'emblée, l'enfermement est commun aux deux récits ; il est réel et physique dans le mythe (le labyrinthe est une prison pour Astérior et ses victimes) ainsi que dans *Prochain épisode* où le narrateur-scripteur est enfermé dans un asile et le narrateur-espion dans le château de H. de Heutz. Toutefois, il y a, dans le roman d'Aquin, une séquestration d'un autre ordre, plus imaginaire, dans un hors-lieu plus près du labyrinthe mythique, c'est-à-dire un espace d'où on ne sort jamais et où se trouve l'ennemi à tuer : « Ainsi, coffré en bonne et due forme dans mon concept métallique, sûr de n'en pas sortir mais incertain d'y vivre longtemps [labyrinthe], je n'ai qu'une chose à faire : ouvrir mes yeux, voir follement ce monde déversé, poursuivre jusqu'au bout celui que je cherche, et le tuer » (Aquin, 1995, 18).

L'ennemi imaginaire s'incarne en un ennemi effectif, dans le cadre de l'intrigue d'espionnage en Suisse : H. de Heutz

(alias Carl von Ryndt alias François-Marc de Saugy). Ainsi, le récit mythique et le roman d'Aquin donnent tous deux lieu à une quête dans laquelle il y a un meurtre nécessaire, un ennemi à poursuivre. L'ennemi est la représentation d'une menace collective, dans les deux cas ; on parle en effet de H. de Heutz comme d'un homme « dangereux pour nous » (Aquin, 1995, 36), le « nous » évoquant ici les partisans de la cause révolutionnaire québécoise. Mais alors que Thésée réussit à tuer le Minotaure, le narrateur-espion de *Prochain épisode* n'est même pas certain d'avoir blessé H. de Heutz. Le meurtre d'Astérion mène à la fondation d'Athènes par Thésée qui a ainsi doublement servi son peuple (abolition du tribut et instauration de la république). Le narrateur-espion, quant à lui, voit son espoir révolutionnaire avorter.

Face à la menace, il y a, dans le mythe et dans le roman d'Aquin, une question identitaire qui se pose, s'articulant autour du rapport à l'autre et au même : le Minotaure est-il semblable à Thésée (est-il un homme) ou est-il autre, c'est-à-dire animal ? Tous deux étant, en quelque sorte, fils de Poséidon, ces frères ennemis représentent chacun le double de l'autre dans une opposition entre l'animalité et la civilisation. La confrontation entre H. de Heutz et le narrateur-espion semble elle aussi sous le signe d'une dualité où chacun paraît être le miroir de l'autre. Par exemple, H. de Heutz, pour sauver sa peau, raconte la même histoire que le narrateur avait lui-même inventé pour tenter d'échapper à H. de Heutz (Aquin, 1995, 57-58, 77-82) ; plus loin dans le texte, le narrateur va même jusqu'à se dire « déguisé en H. de Heutz » (Aquin, 1995, 111). Dans la même suite d'idées, l'image de deux guerriers enlacés, gravée sur une commode en laque dans le château de H. de Heutz, constitue une mise en abyme du combat entre le narrateur et son ennemi : « Les deux guerriers, tendus l'un vers l'autre en des postures complémentaires, sont immobilisés par une sorte d'étreinte cruelle, duel à mort qui sert de revêtement lumineux au meuble sombre » (Aquin, 1995, 121).

Dans le récit mythique, on passe sous silence le meurtre d'Astérion, on ne sait pas ce qui se passe dans le labyrinthe, comment Thésée tue le Minotaure, etc. La seule chose à laquelle nous ayons accès, c'est une répétition : la danse des Grues. Le phénomène de répétition se produit également dans *Prochain*

épisode, mais il ne vise pas le même but. Alors que la danse mythique cherche à révéler, d'une manière sacrée et rituelle, ce qui ne *saurait* se dire ou ce qui ne *pourrait* se dire, les répétitions imaginaires d'un meurtre qui n'a pas eu lieu dans le récit d'Aquin semblent être une tentative pour colmater l'échec : le narrateur revit la scène de l'assassinat raté, mais il corrige ses erreurs et réussit ainsi à tuer H. de Heutz (Aquin, 1995, 163-165, 167-168).

L'échec de la mission d'espionnage cache peut-être une autre quête : celle de l'originalité. Il en est d'ailleurs question dans le seul énoncé où le mot « labyrinthe » apparaît : « Si je dénonce en ce moment la vanité fondamentale de l'entreprise d'originalité, c'est peut-être dans cette noirceur désolante que je dois continuer et dans ce labyrinthe obscurci que je dois m'enfoncer » (Aquin, 1995, 87). *Prochain épisode* constituerait ainsi un parcours dans le labyrinthe de la littérature, essayant, par son tracé, de *faire original*. La métaphore du parcours est d'ailleurs tout à fait appropriée, puisqu'elle est souvent utilisée pour qualifier l'écriture : les expressions « parcours écrit » (Aquin, 1995, 5) et « course écrite » (Aquin, 1995, 43) en sont un exemple.

Même si le narrateur nie l'ambition de l'originalité (Aquin, 1995, 5-6, 89), ce n'est que mystification : la complexité de *Prochain épisode* révèle un travail artistique soutenu, quoique chaotique pour le lecteur – du moins, à sa première lecture. Il en va de même pour le labyrinthe construit par Dédale : œuvre d'art pour son créateur, imbroglio pour ceux qui le parcourent. On peut ici discerner deux postures : celle de Dédale, l'inventeur du labyrinthe qui, par son regard *vertical*, parvient à une compréhension et une maîtrise de l'œuvre, et celle de Thésée, qui doit expérimenter le labyrinthe, lieu de confusion et d'errements.

Dans les méandres de *Prochain épisode*, même les personnages ont du mal à s'y retrouver. Les deux *je* (selon la division *je* de l'action et *je* de la narration) sont tous deux dans une posture exploratoire – à la manière de Thésée s'aventurant dans le labyrinthe. Le *je* de l'action, malgré une orientation géographique précise (en Suisse et au Québec) qui pourrait laisser

présager une posture dédaléenne, n'arrive pas à *saisir* H. de Heutz, à comprendre ses plans, à déchiffrer son mystère :

Entre cet ouvrage d'histoire militaire et la conférence que H. de Heutz a donnée hier soir à Genève sur la bataille de Genaba qui a opposé César aux braves Helvètes, il y a un lien incontestable, de même qu'il existe une corrélation probante entre l'homme qui habite ce château impossible et cet ex-libris faussement anonyme au fond duquel je cherche la clé d'une énigme. Il en est ainsi du château tout entier qui me mystifie non pas tellement en tant qu'habitable, mais en tant que chiffre. Car ces coffres ciselés qui ne contiennent rien, ces médaillons qui reflètent des images de guerre et ce livre apparemment oublié qui raconte les combats de César, voilà autant d'initiales nouées inextricablement dans un fouillis hautain et fascinant. (Aquin, 1995, 125)

De plus, le narrateur ne reconnaît pas K dans la femme blonde qui accompagne H. de Heutz ; même si, dans ce cas, l'ambiguïté est maintenue, il n'envisage même pas la possibilité que ce soit elle.

Quant au narrateur-scripteur, il semble avoir le contrôle de son récit à de rares moments seulement, lorsqu'il s'ingère lui-même dans sa fiction par exemple, ou encore au début, dans la mise en place de l'intrigue et de son personnage principal – Hamidou Diop – qui n'est en fait qu'une mystification, car Hamidou Diop disparaît assez rapidement. Sinon, il semble plutôt *expérimenter* son labyrinthe textuel, s'y perdant lui-même : « [...]il ne me restera pas de temps pour m'égarer à nouveau dans mon récit » (Aquin, 1995, 166), ignorant parfois ce qui arrivera à ses personnages : « J'ignore même ce qui adviendra de mes personnages qui m'attendent dans le bois de Coppet. J'en viens à me demander si j'arriverai à temps à l'hôtel d'Angleterre [...] » (Aquin, 1995, 91)

Il semblerait que seul l'énonciateur, Dédale observant verticalement son œuvre, a une réelle « prise-sur » le texte qui échappe à son narrateur :

Rien n'est libre ici, rien, même pas cette évasion fougueuse que je téléguide du bout des doigts et *que je crois conduire* quand elle m'efface. Rien ! Pas même l'intrigue, ni l'ordre d'allumage de mes souvenirs, ni la mise au tombeau de mes nuits d'amour,

ni le déhanchement galiléen de mes femmes. [...] Je n'écris pas, *je suis écrit* (Aquin, 1995, 85-86 ; je souligne).

Au narrateur-scripteur et -espion manque Ariane, qui aurait pu être K si elle ne l'avait pas trahi : « J'ai besoin de toi ; j'ai besoin de retrouver le fil de notre histoire et l'ellipse qui me ramènera à la chaleur de nos corps consumés » (Aquin, 1995, 93).

Enfin, si ce labyrinthe textuel ne se laisse pas dévoiler, c'est qu'au lecteur manque le fil d'Ariane. Toutefois, à partir d'éléments tels les isotopies de l'enfermement, de la mort et de la sinuosité, il est possible d'instituer le labyrinthe en tant que figure qui parcourt le texte en lui rendant une certaine cohérence. Suivre ce fil permet de mieux comprendre l'espace textuel lui-même : la métaphore du labyrinthe érige en structure artistique ce qui apparaît autrement comme confus et désordonné ; le chaotique prend forme par l'induction d'un parcours labyrinthique. La comparaison avec le mythe fait ressortir quelques données de l'intrigue de *Prochain épisode*, comme la question du double et, surtout, la distinction des postures de maîtrise (Dédale) et d'exploration (Thésée).

Le rapport au mythe a également servi à révéler un phénomène plus subtil qui se produit dans le roman d'Hubert Aquin : la quête de l'originalité. La mission d'espionnage constituerait un prétexte à cette quête, et l'échec du narrateur-espion aide à la réussite du projet de l'auteur implicite (c'est-à-dire l'idée qu'on peut se faire de l'auteur à partir du texte). Néanmoins, cette thèse mériterait d'être développée pour l'ensemble de l'œuvre d'Hubert Aquin, puisqu'elle fait entrer en jeu la notion d'auteur.

***Lost in the Funhouse* : espace et langage dans le labyrinthe infini de la fiction**

Frédérique GODEFROID

Everyone begins in the same place ; how is it that most go along without difficulty but a few lose their way ?

John Barth, *Lost in the Funhouse*

John Barth, malgré qu'il s'en défende, est probablement un des plus éminents représentants de ce groupe d'écrivains des Etats-Unis qu'on a qualifiés de « postmodernes ». Au cours des trente dernières années il a contribué, avec d'autres auteurs comme John Hawkes, William Gass, Donald Barthelme, Robert Coover et Gilbert Sorrentino, à une redéfinition de la fiction américaine. Se détournant des conventions du réalisme et des formes traditionnelles de narration, l'œuvre de John Barth met l'accent sur le processus d'écriture et l'exploration des possibles littéraires qu'ont ouvert avant lui les grands modernistes que sont, entre autres, James Joyce, Samuel Beckett et Franz Kafka.

Auteur « marathonnier », comme il le dit lui-même, Barth a surtout produit de très longs romans d'une grande complexité, dont les plus connus sont *The Sot-Weed Factor* (1965) et *Giles-Goat Boy* (1966), de nombreux essais et également deux recueils de nouvelles, dont *Lost in the Funhouse* (paru en 1968). Ce recueil est le fruit d'une réflexion développée dans son essai controversé, « *The Literature of Exhaustion* » (Barth, 1984). Barth y développe une interrogation sur les possibilités de renouvellement de la fiction dans un contexte radicalement différent de tous ceux qui l'ont précédé, alors que la littérature semble avoir épuisé toutes ses ressources et être au bout de sa course historique.

Lost in the Funhouse est composé de quatorze nouvelles, dont certaines ont été publiées séparément, entre 1963 et 1968. Barth, dans la « Note de l'auteur » qui ouvre le recueil, insiste cependant sur le fait qu'elles ont été conçues comme une série, qui trouve sa cohérence dans certains thèmes se répondant en écho et formant un cycle qui se referme sur lui-même. (Barth, 1988, VII).

Structure du recueil

L'anneau de Möebius ou le labyrinthe infini

Le labyrinthe est une figure omniprésente dans *Lost in the Funhouse*, et contamine le texte à plusieurs niveaux. Il est en effet mis en jeu comme figure spatiale, matérielle, explicitement parcourue par Ambrose, le principal protagoniste du recueil, mais représente également l'espace de la littérature et du langage, dans les méandres duquel le personnage et le lecteur s'égarer, à la recherche d'un centre ou d'une sortie également inaccessibles. Le parcours qu'implique la lecture de *Lost in the Funhouse* est semé d'embûches, d'embranchements et de culs-de-sac, et c'est un voyage d'autant plus périlleux que la structure même qui ordonne les textes constitue un labyrinthe infini et vertigineux, un éternel recommencement.

La structure particulière que Barth a prise comme modèle pour construire son recueil ne forme pas un simple cercle mais, grâce à une torsion sur elle-même, un anneau de Möebius. Cette forme tridimensionnelle à une seule surface trace un trajet infini qui répond à la définition que donne Hofstadter des *Strange Loops* (figure auto-réflexive par excellence) : « Implicit in the concept of Strange Loops is the concept of infinity, since what else is a loop but a way of representing an endless process in a finite way. » (Hofstadter, 1980, 15)

La première nouvelle du recueil, « Frame-Tale », est à la fois la figure structurante et la porte d'entrée du « funhouse » dans lequel le lecteur pénètre. Cette forme à « découper selon les pointillés », pour former justement un anneau de Möebius, est l'histoire infinie d'un éternel commencement (« once upon a

time there was a story that began once upon a time there was a story that began once upon a time there was... »). C'est la première figure du labyrinthe qui annonce l'importance que prendra cette forme tout au long du recueil. Elle annonce aussi au lecteur qu'il ne lui sera pas facile de se sortir de ce texte où toute fin ouvre sur un nouveau début et qu'il lui faudra probablement refaire plusieurs fois la route, c'est-à-dire recommencer plusieurs fois sa lecture avant d'en épuiser le sens, s'il y arrive jamais.

Organisation des nouvelles

En incluant « Frame-Tale », qui fournit, comme son nom l'indique, un cadre à l'ensemble du recueil, les quatorze nouvelles forment deux parties distinctes qui se répondent par un système d'écho et de jeux de miroirs. Les six premiers textes sont placés sous le signe de la tradition littéraire. Les narrations retracent, sur le mode conventionnel, le développement du personnage d'Ambrose, depuis le spermatozoïde philosophe de « Night-Sea Journey » jusqu'à la découverte de sa vocation d'écrivain dans la nouvelle éponyme du recueil, « Lost in the Funhouse » ; un voyage en six étapes de la procréation à la création. En plus de rappeler les formes traditionnelles du *bildungsroman* et du *künstlerroman*, ces nouvelles explorent l'autobiographie (celle d'une fiction assumant la narration de sa propre conception), et la correspondance (« Petition »).

L'ombre de Dédale plane sur toute cette première partie, avec le déploiement, en filigrane intertextuel, du *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (1992). La différence fondamentale entre Stephen Dedalus et Ambrose est qu'il n'y a plus, pour le héros de Barth, d'épiphanie possible. Dédale, le grand créateur, est resté enfermé dans son labyrinthe et, au cri d'espoir que lui lance Stephen Dedalus à la fin de *Portrait of the Artist* « Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead » (Joyce, 1992, 253), répond le désespoir de la fiction autonarrative d'« Autobiography » : « Father have mercy, I dare you ! Wretched old fabricator, where's your shame ? Put an end to this for pity's sake ! Now ! Now ! » (Barth, 1988, « Autobiography », 32). Pour la seconde fois, le génial architecte a créé un monstre hybride, un Minotaure textuel conscient de sa propre monstruosité.

Le moment où Ambrose entre dans le labyrinthe du « funhouse » à la fin de la première partie du recueil, est également hanté par la figure de Joyce. Cette fois c'est l'auteur lui-même qui est évoqué, et son nom vient marquer le lieu où la fiction se heurte aux limites du réalisme et entre dans la modernité. Dans la nouvelle « Lost in the Funhouse », ce sont clairement les œuvres tardives du génial irlandais qui sont posées comme origine et repère incontournable de la fiction moderne, l'affirmation sans appel que rien ne sera plus désormais comme avant : « The Irish author James Joyce once wrote. Ambrose M_____ is going to scream. » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse », 89) Pour le protagoniste de la nouvelle la littérature est devenue un piège, un univers dans lequel les repères rassurants de la tradition ne sont plus d'aucun secours dans une recherche de maîtrise du langage.

La nouvelle « Echo », qui reprend le mythe de Narcisse amoureux de son propre reflet et de la nymphe condamnée à répéter sans fin le discours des autres, est à la fois une mise en abyme de la structure du recueil et une métaphore des possibilités de la littérature. L'opposition entre la reprise de la tradition (Echo) et le vertige de l'autoréflexion (Narcisse) reflète les deux parties distinctes de l'œuvre. Les six nouvelles qui suivent cette pièce centrale explorent les possibilités de la littérature au moment de l'histoire où tout paraît avoir été dit et redit, où le genre romanesque semble s'enliser dans la répétition de formes dépassées ou dans l'inintelligibilité d'une expérimentation vide de sens.

La nouvelle « Lost in the Funhouse » permet d'envisager l'hypothèse qu'Ambrose est l'auteur, le *deus ex machina* de tout le recueil que nous sommes en train d'explorer, comme il en est également chacun des personnages principaux. La seconde partie du recueil, avec des nouvelles cessant d'explorer la formation de l'artiste pour montrer les explorations de la maturité, correspond à un questionnement sur la possibilité de créer de nouvelles formes de fiction. Si Ambrose est clairement associé à la figure de Dédale, comme créateur de labyrinthes de fiction, il s'agit, comme nous l'avons dit plus haut, d'un Dédale égaré dans les méandres de son œuvre, aux prises avec un langage en mutation

qu'il n'arrive plus à maîtriser. L'angoisse de cette situation aux allures de cul-de-sac prend forme dans deux courtes nouvelles apocalyptiques, « Two Meditations » et « Glossolalia », mais s'exprime de façon beaucoup plus explicite dans les deux textes fortement autoréflexifs que sont « Title » et « Life-Story ». Narcisse, amoureux de son reflet, finit par se noyer dans son propre miroir : « everything blossoms and decays, does it not, from the primitive and classical through the mannered and baroque to the abstract, stylized, dehumanized, unintelligible, blank. » (« Title » 108). Le seul moyen pour le personnage écrivain de « Life-Story » de se sortir de la spirale narrative vertigineuse dans laquelle il s'est engagé malgré lui, est de reboucher son stylo, de cesser d'écrire.

Mais, dans ce recueil en forme d'anneau de Möebius, une fin n'est jamais qu'une porte qui s'ouvre sur un nouveau commencement, et c'est le retour aux origines, le retour au mythe déjà annoncé dans « Echo », qui permettra la création de nouvelles formes inspirées des anciennes ; la fusion de Narcisse et de la nymphe, de l'autoréflexivité et de la tradition. C'est là le principal accomplissement des deux dernières nouvelles « Menelaïad » et « Anonymiad » qui reprennent le contexte et les personnages de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* pour mettre au monde une nouvelle forme et refermer la boucle ouverte avec le voyage du spermatozoïde de « Night-Sea Journey ».

Funhouse et labyrinthe

Le recueil comme labyrinthe

L'image du labyrinthe est à ce point présente dans la série de textes qui constitue *Lost in the Funhouse*, que la traduction française n'a pu trouver de mot plus adéquat pour exprimer l'essence du mot « funhouse », (en français, *Lost in the Funhouse* devient *Perdu dans le labyrinthe*.) Le titre du recueil fait plus qu'emprunter celui d'une des nouvelles centrales, il place d'emblée le lecteur à l'entrée d'un texte-labyrinthe où il pourrait très bien, lui aussi, se perdre. Chacune des nouvelles est une pièce de cette attraction de foire, un labyrinthe de miroirs dont il faut

explorer les détours avant de pouvoir passer à la pièce suivante. John Barth lui-même, dans « The Literature of Exhaustion », donne un indice de la tâche à accomplir par le lecteur de ses textes : « a labyrinth, after all, is a place in which, ideally, all the possibilities of choice [...] are embodied, and -barring special dispensation like Theseus's- must be exhausted before one reaches the heart. » (Barth, 1984, 75). Inutile de dire que l'espace sera ici insuffisant pour épuiser chacune des pistes que nous propose la lecture de *Lost in the Funhouse*, en admettant même que cela soit possible. Quelques grandes lignes peuvent cependant être esquissées pour tenter de tracer un chemin au cœur des méandres d'un texte qui est à la fois le labyrinthe dans lequel on se perd et le fil qui permet d'en sortir victorieux.

Le lecteur comme Thésée sans fil

La notion de choix dont parle Barth, est une des caractéristiques fondamentales de la fiction moderne (Faris, 1988, 10). Or, avec la possibilité de choisir naît celle de se tromper. Pour le lecteur, entrer dans le labyrinthe de *Lost in de Funhouse*, c'est prendre le risque de se perdre, c'est affronter le chaos apparent d'un univers fragmenté et complexe dont il a la responsabilité de recréer la cohérence « fondamentale ».

Ce n'est en effet qu'arrivé à la dernière nouvelle du recueil, « Anonymiad », que le lecteur peut avoir une vision du chemin parcouru, et mesurer l'ampleur de son égarement. Dans le labyrinthe infini que forme l'anneau de Moëbius, cette fin est également le centre et le commencement de toute la narration et laisse entrevoir un vertigineux processus d'auto-engendrement qui donne naissance à la fois au personnage protéiforme d'Ambrose et à l'ensemble des nouvelles dont il est le héros et, selon l'une des possibilités ouvertes par le texte, l'auteur.

Le ménestrel anonyme d'« Anonymiad », perdu sur une île au temps mythique de *L'Iliade*, « sending messages to whom they might concern » (« Anonymiad », 196) emplit neuf jarres, représentant les neuf muses, de son sperme et de ses manuscrits, puis les jette à la mer en espérant qu'elles trouvent un interlocuteur. Ces jarres, qui résolvent l'opposition

création/procréation qui sous-tendait la problématique de tout le recueil, donneront naissance au spermatozoïde de la première nouvelle, « Night-Sea Journey », et donc au personnage d'Ambrose, et l'une d'entre elles parviendra jusqu'à lui sous la forme du message énigmatique de « Water-Message ». Ce message lui ouvrira la possibilité de l'écriture, lui permettant de créer à son tour le ménestrel anonyme, dont un des spermatozoïdes reprendra de nouveau le parcours labyrinthique, devenant tour à tour Ambrose trouvant le message de la bouteille à la mer, Ambrose adolescent perdu dans le « funhouse » et décidant de devenir écrivain, l'auteur mature de « Life-Story », désespéré par l'impossibilité d'écrire à une époque où tout semble avoir été dit, Méléna égaré dans les méandres d'une narration protéiforme, et tous les autres narrateurs du recueil, traversant l'histoire littéraire jusqu'au retour au mythe originel qui l'engendrera de nouveau. L'anneau de Möbius se referme sur lui-même, englobant à la fois le destin du personnage et celui de la littérature « envelop[ping] the narrative [...] in a dual story line continuously «progressing» in reverse directions and alluding simultaneously to origins and closures, progenitors and progeny. » (Schulz, 1990, 5.)

La quête, une des trames fondamentales du recueil, fait surgir la figure du labyrinthe comme trajet initiatique permettant de passer à un niveau supérieur de maturité et de compréhension : « In each text it informs, [the labyrinth] operates as an overriding design that figures the desire to explore the world, the self, and the processes of writing and reading that embody and transform them » (Faris, 1988, 12). Pour le lecteur, le parcours à travers le texte est donc une quête labyrinthique de sens, de compétence narrative, dont le succès ou l'échec sera déterminé par les choix qu'il fera au fil de sa lecture. Arrivé à la fin de son périple dans la trame sinueuse du recueil, le lecteur se voit ramené au début de celui-ci, sachant que s'il veut atteindre la véritable sortie, l'illumination que procure le point de vue de Dédale planant au-dessus de son œuvre, il devra recommencer de multiples fois le parcours labyrinthique en étant désormais muni du fil d'Ariane qu'il a lui-même tissé lors de ses précédentes lectures.

Le labyrinthe dans le texte

Le trajet à travers *Lost in the Funhouse* est donc l'expérience d'un passage de la confusion à la maîtrise - relative - du texte. La quête d'Ambrose, qui est à la fois une recherche d'identité et une exploration des possibilités de la littérature et de la création, se bâtit sur une opposition fondamentale, exprimée dans la nouvelle éponyme du recueil : d'un côté se trouvent les amoureux qui vivent dans un monde non problématique, pour qui le labyrinthe n'est qu'un jeu, la majorité des « lovers for whom funhouses are designed » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse », 97) ; et de l'autre se trouvent ceux qui, comme Ambrose, se perdent dans la marge, dans le dédale d'un univers dont ils ne peuvent trouver le sens (le centre), condamnés à créer des labyrinthes pour les autres, « [to] construct funhouses for others and be their secret operator [...] » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse », 97).

Cette dualité joue sur différents niveaux de sens qui sont clairement illustrés dans plusieurs des nouvelles du recueil. Métaphoriquement, on retrouve évidemment l'opposition entre lecteur et auteur, exprimée par la distance entre les amoureux qui explorent le « funhouse » et en sortent indemnes, et l'opérateur, prisonnier de sa propre construction. Mais pour Ambrose, le labyrinthe est également le lieu où s'exprime la dichotomie corps/esprit, souvent mise en scène dans les textes comme opposition entre procréation et création. L'acte sexuel et l'acte d'écriture s'opposent et Ambrose découvre non sans peine, qu'il doit renoncer à l'amour et à son identité, pour réaliser sa vocation d'écrivain, comme en témoigne le ménestrel anonyme de la dernière nouvelle.

Répondant à cette opposition fondamentale, le labyrinthe se présente donc sous deux formes principales dans le recueil : sous une forme spatiale, comme espace que les personnages peuvent parcourir ; mais également sous une forme textuelle et linguistique, alors que le langage lui-même devient un lieu de confusion et d'égarement, à la fois pour les protagonistes et pour le lecteur. Le labyrinthe comme espace est caractéristique de la première moitié du recueil, plus

traditionnelle, alors que les méandres textuels sont le résultat de l'exploration métafictionnelle de la deuxième partie.

Labyrinthe spatial

Bien que le mot « labyrinthe » n'apparaisse qu'une fois dans tout le recueil, et que le mot « maze », son équivalent, n'y revienne que deux ou trois fois, on retrouve des labyrinthes spatiaux dans les nouvelles « Water-Message », et « Lost in the Funhouse ». Chacun de ces labyrinthes contient en son centre un mystère auquel le personnage d'Ambrose n'aura pas accès, ce qui, venant confirmer sa marginalité, le poussera à devenir écrivain.

Dans « Water-Message », le labyrinthe est un bosquet touffu, un lieu aux odeurs organiques rendu mystérieux par « un labyrinthe de sentiers entrecroisés¹⁴ » (Barth, 1988, « Water-Message » 48). Au centre de ce bois se trouve le lieu de réunion du club secret du grand frère d'Ambrose. Considéré trop jeune pour avoir accès aux secrets que s'échangent ses membres, le petit garçon est tenu à l'écart jusqu'au jour où, poursuivant son frère et ses amis jusqu'à la cabane, il en voit sortir un jeune homme débraillé et une jeune infirmière dont il est secrètement amoureux. Parmi les rires et les sous-entendus des autres, Ambrose se doute bien qu'un des grands mystères de l'existence vient de se dérouler dans la hutte, ayant un lien avec ces « choses de la vie » dont on parle avec un petit sourire dans sa famille. Mais il est bien vite renvoyé par les grands hors des limites du labyrinthe, forcé de retourner dans son monde imaginaire, un monde lui offrant les possibilités que lui refuse la réalité. C'est cet échec à percer le secret du labyrinthe qui lui permettra de trouver la bouteille contenant le message anonyme, premier indice de sa vocation d'écrivain. Ambrose est un anti-Thésée, sa logique n'est pas celle de l'action mais de la création et au centre du labyrinthe se cache le côté bestial de l'homme auquel il opposera le pouvoir de l'écriture, répondant au cri farouche du spermatozoïde de « Night-Sea Journey », au moment où il s'anéantit dans son union avec l'ovule : « Hate love ! [...] there is no sense, only senseless love, senseless death. Whoever echoes

¹⁴ « a labyrinth of intersecting foothpaths »

these reflections : be more courageous than their author ! An end to night sea journeys ! Make no more ! » (Barth, 1988, « Night-Sea Journey », 13).

Le labyrinthe de la nouvelle « Lost in the Funhouse » oppose également la création à la procréation. Encore une fois Ambrose, devenu adolescent, ne pourra en trouver le centre, mais se perdra dans des couloirs qu'il est le seul à avoir jamais explorés. Mais le labyrinthe où Ambrose s'est égaré se confond avec le labyrinthe du texte, et c'est au centre exact de la nouvelle qu'il est mis face à la scène qui lui était restée obscure quelques années auparavant. Dans un lieu sombre, sous la promenade au bord de la mer, il surprend un couple faisant l'amour. Dans le désordre des phrases qui suivent cette découverte capitale, et juste avant qu'il ne se retrouve plongé dans le cœur du labyrinthe pour la première fois, lui revient le souvenir de sa première expérience sexuelle avec son amie Magda, suivi de l'illumination qu'il vient d'avoir : « Magda clung to his trouser leg ; he alone knew the maze's secret. » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse » 87). La découverte du couple sous la promenade est la révélation, pour Ambrose, de l'aspect sexuel omniprésent de la nature humaine : « [It] was the whole point, Ambrose realized. Of the entire funhouse ! [...] all that normally *showed* [...] was merely preparation and intermission. » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse » 89). À la fin de la nouvelle, Ambrose prend conscience qu'il ne fera jamais partie de la majorité des gens pour qui le « funhouse » est un lieu de plaisirs et de séduction. Pour lui, le labyrinthe de foire est devenu une prison de langage, et c'est par le langage qu'il peut garder un faible espoir d'en trouver la sortie.

Labyrinthe linguistique

C'est dans la nouvelle « Lost in the Funhouse » que s'opère la fusion du labyrinthe comme espace dans le texte avec le texte comme espace labyrinthique. Cette fusion, inscrite sous le signe de la modernité, avec *Ulysses* de Joyce (1922) comme modèle, place le lecteur dans la même position de perte de repères linguistiques et textuels qu'Ambrose-personnage pris au piège du « funhouse », et incapable d'en trouver la sortie, et

qu'Ambrose-narrateur aux prises avec un récit qui lui échappe, alors que les artifices du réalisme sont désormais impuissants à représenter un univers fragmenté et dépourvu de centre.

Tout texte peut, à la rigueur, être considéré comme un labyrinthe initiatique dont l'exploration permet d'acquérir une certaine maîtrise et de passer ainsi à un niveau supérieur de connaissance. Cependant, certains d'entre eux multiplient à tel point les possibilités de choix et les ambiguïtés sémantiques que le lecteur peut littéralement s'y perdre, et ne jamais atteindre l'illumination que l'on a associée à la position de Dédale. Dans ces textes d'une grande complexité, dont le modèle inégalé reste encore *Ulysses*,

the labyrinthine potential of the langue is heightened by the syntactical shaping of these particular paroles. As Iser suggests, narrative is transformed into a trial for the reader. In this sense the text's paroles do not provide an escape from the labyrinth of the langue, but rather a deeper entry into and an expansion of its potential convolutions. (Faris, 1988, 21)

« Lost in the Funhouse », « Title », « Life-Story », ainsi que « Menelaïad », sont des nouvelles qui poussent à son extrémité le potentiel labyrinthique de la langue dont parle Faris. Le style fragmenté force le lecteur à choisir le tracé entre les fragments, comme il doit également créer des liens entre les nouvelles. Sa progression est entravée par l'indétermination des sujets : souvent on ne sait pas qui est le sujet de l'énonciation, comme par exemple dans le triple monologue schizoïde de « Title », et le lecteur est obligé de faire des choix qu'il devra éventuellement corriger. De nombreuses possibilités sont laissées ouvertes et, parfois, la finale du texte elle-même reste ouverte, s'interrompant au milieu d'une phrase. Dans « Menelaïad », les narrations s'emboîtent les unes dans les autres, engendrant une multiplication de guillemets qui forcent le lecteur à s'arrêter constamment pour retracer le parcours de l'histoire que tente de raconter Ménélas à ses multiples interlocuteurs.

Les principales manifestations de ce travail sur le langage peuvent être illustrées par des métaphores spatiales qui rappellent les difficultés du parcours labyrinthique. Quelques exemples tirés des nouvelles du recueil permettent de voir comment le langage peut reproduire ces obstacles dans le texte. Il

y a tout d'abord la *bifurcation*, figure du choix par excellence, par laquelle le texte ouvre plusieurs possibilités, ou se corrige lui-même :

- « Ambrose wondered what Magda would have done, Ambrose wondered what Magda would do [...] » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse », 78)

- « Naturally he didn't have the nerve to ask Magda to go through the funhouse with him. With incredible nerve and to everyone's surprise, he invited Magda, quietly and politely, to go through the funhouse with him. » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse », 90)

- « At this point they were both smiling despite themselves. At this point they were both flashing hatred despite themselves. » (Barth, 1988, « Title », 112)

Une autre de ces figures reproduisant la perte de repères propre à l'exploration du labyrinthe est la *boucle*. La narration s'engage dans un cercle vicieux et la phrase continue à tourner en rond jusqu'à ce que le lecteur la quitte, reproduisant non seulement la structure de la nouvelle, mais aussi celle de tout le recueil :

- « Why could he not begin his story afresh X wondered, for example with the words why could he not begin his story afresh et cetera ? » (Barth, 1988, « Life-Story », 119)

Cette forme en spirale utilise la locution adverbiale « et cetera », qui revient comme un leitmotiv dans « Life-Story » et dans « Menelaïad » comme manifestation textuelle de la *boucle* mais également, dans certains cas, comme un raccourci donnant également un effet de désorientation :

- « [...] Why'd you you-know-what ditto-whom et cetera ? » (« Menelaïad » 159)

L'*imbrication*, artifice narratif utilisé dans la nouvelle « Menelaïad », rappelle davantage les boîtes chinoises, ou les poupées russes qui s'insèrent les unes dans les autres, mais l'effet d'égarément que cette nouvelle produit sur le lecteur l'apparente à la perte de repères que suppose toute expérience du labyrinthe :

- 'With your last breath tell me : Why ?' " " " "
" " (") ((" What ?")) (")'

" " " " 'Why?' I repeated, 'I repeated,' I repeated, 'I repeated,' I repeated, 'I repeat.

" " " " And the woman with a bride-shy smile and hushed voice, replied : 'Why what ?'

(Barth, 1988, « Menelaïad », 152)

Le *cul-de-sac* est reproduit textuellement par un brutal arrêt de la phrase, comme si un mur venait de se dresser devant le lecteur (ou devant le narrateur dans certains cas) ou qu'un vide s'ouvrirait devant lui :

- « The fellow's hands had been tatoood ; the woman's legs, the womans fat white legs had. » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse », 87)

- « [...] if someone seemed lost or frightened, all the operator had to do was. » (Barth, 1988, « Lost in the Funhouse », 97)

- « Let the *dénouement* be soon and unexpected, painless if possible, quick at least, above all soon. Now now ! How in the world will it ever » (Barth, 1988, « Title », 113)

Tous ces « accidents » syntaxiques, toutes ces indéterminations contribuent à faire de *Lost in the Funhouse* une œuvre ouverte au sens où l'entend Umberto Eco (1965), une œuvre mouvante dans laquelle, comme dans la majorité des textes de métafiction, l'emphase est mise sur la participation du lecteur. Le sens n'est pas donné comme univoque et immuable, mais doit être recréé par le parcours du lecteur et se transforme avec chaque passage dans le labyrinthe du texte. Au miroir qu'on promène le long de la route si cher aux réalistes, Barth oppose le labyrinthe de miroirs, dans lequel les possibilités du langage se multiplient et se répondent à l'infini.

La figure du labyrinthe telle qu'elle se manifeste dans *Lost in the Funhouse* permet de faire jouer, dans toute sa complexité, l'infini des possibles du langage et de la littérature. Loin de manifester un épuisement de la fiction narrative, comme les critiques ont souvent voulu comprendre ce que Barth entendait par « literature of exhaustion », ce recueil de nouvelles rappelle encore une fois que le retour aux mythes permet à la littérature de réaliser le but qu'elle a en commun avec ceux-ci « as each tries to suppress the void of consciouness, the failure to understand fully. » (Eric Gould, in Faris, 1988, 12)

Perdu dans la fiction hypertextuelle

Laetitia De CONINCK

Les chevaliers du Moyen Age déambulaient dans la forêt sous le regard de Dieu. Les modernes chercheurs de sens sont, à tout moment menacés d'errement indifférent et insignifiant. L'effondrement de l'image du centre est sans doute la raison du prodigieux développement du thème du labyrinthe. Avec la mort de Dieu, les chevaliers ont quitté la forêt puis l'homme et la foule sont entrés dans le labyrinthe.

André Peyronie, « Labyrinthe »

Du récit mythique aux hypertextes de fiction, en passant par le mythe littérisé, la figure du labyrinthe a pris de nombreux chemins et revêtu de multiples significations. Au 20^e siècle, le labyrinthe semble jouer un rôle thématique et formel important. Se détachant peu à peu du mythe, le labyrinthe n'est plus seulement une figure évoquée par le texte, il devient la structure même du texte. L'expérience du labyrinthe n'est plus réservée uniquement aux héros de la mythologie et aux personnages du récit, elle devient l'expérience même du lecteur. Parcourant le texte comme s'il parcourait le labyrinthe, le lecteur poursuit sa conquête du sens, la lecture est un itinéraire initiatique, le texte un passage menant vers la connaissance ou l'insignifiance. Avec les hypertextes de fiction, il semble que le lecteur soit fatalement condamné à errer. Si pour Thésée, le labyrinthe est le lieu d'une quête, il semble signifier pour le lecteur des hypertextes de fiction le lieu de l'égarement.

En établissant un parallèle entre le parcours de Thésée et celui du lecteur, je poserai l'hypothèse de la lecture des hypertextes de fiction comme expérience du labyrinthe. Pour ce faire, j'étudierai plus particulièrement le cas de l'hypertexte de fiction de Michael Joyce *Afternoon, a Story* et celui d'Alain Salvatore *Écran Total*. Cependant, étant donné la (relative) nouveauté des hypertextes de fiction, il me semble indispensable de cerner le concept de l'hypertexte ainsi que les circonstances de sa rencontre avec la fiction. Dans un premier temps, je

tenterai donc de décrire le concept de l'hypertexte : ses différences avec le texte, son dispositif d'écriture, ses effets sur la lecture, etc. Je présenterai ensuite les hypertextes de fiction : ses premières apparitions, ses conséquences sur les rapports entre l'auteur, le texte et le lecteur, etc. Finalement, je poserai l'hypothèse de la lecture des hypertextes de fiction comme expérience du labyrinthe.

Du texte à l'hypertexte

En modifiant nos façons de percevoir, de créer, d'organiser, d'échanger et de consommer les connaissances, le développement des technologies numériques et l'expansion des réseaux de communication informatisés à l'échelle planétaire représentent des enjeux politiques et culturels que nous ne pouvons plus ignorer. Dans un contexte économique de mondialisation où la dimension internationale est prédominante, les industries culturelles sont en train d'adapter leurs méthodes de production et d'exploitation de leurs produits. L'industrie de la presse écrite et du livre n'échappe pas à ces bouleversements et l'apparition de l'ordinateur et des réseaux comme l'Internet viennent changer les paramètres de l'édition, de la publication et de la conservation des textes. Les médiums électroniques, tels que le CD Rom ou les réseaux comme l'Internet, représentent non seulement de nouveaux supports aux articles de journaux ou de revues, aux actes de colloques, aux textes de fiction, mais ils proposent aussi de nouvelles formes d'écriture et de nouveaux modes de lecture. Le passage d'un texte imprimé à un texte électronique ne signifie pas seulement le passage d'un objet matériel à un objet dématérialisé (Lenoble, 1993), c'est aussi le passage d'un texte à un hypertexte.

Considéré comme l'un des principaux paradigmes permettant de définir le texte électronique, l'hypertexte, dans un contexte informatisé, est « un système permettant de gérer une collection d'informations auxquelles nous pouvons accéder de manière non séquentielle. Il est constitué d'un réseau de nœuds et de liens logiques entre ces nœuds. » (Lucarella, cité par Lebrave, 1994, 9). Les nœuds, appelés aussi documents, peuvent contenir diverses informations, des textes entiers, des paragraphes, des phrases, des mots (dans le cas où les nœuds contiennent des images ou du son numérisé, on parlera plutôt d'hypermédia).

Selon un principe d'emboîtement (Levy, 1990), un nœud peut lui-même contenir d'autres nœuds, qui eux-mêmes contiendront d'autres nœuds et ainsi de suite. Un hypertexte n'a pas un centre unique, chaque nœud pouvant constituer un centre en soi. Le passage d'un nœud à l'autre se réalise au moyen de points d'ancrage appelés aussi boutons. Ceux-ci sont ancrés dans le nœud et peuvent être représentés par un icône, une image, un paragraphe, une phrase, un mot, une lettre, etc.

Imaginé par l'américain Vannevar Bush en 1945, puis introduit par Ted Nelson dans les années soixante, le concept de l'hypertexte s'est développé au cours des années soixante-dix et connaît, grâce aux progrès technologiques de l'ordinateur, ses premières applications concrètes, au début des années quatre-vingts. Surtout utilisé dans le domaine de la documentation et dans la gestion des informations des banques de données, des encyclopédies, des dictionnaires, l'hypertexte ne prétend pas remplacer le texte « classique » conçu pour être lu de manière linéaire, il offre simplement un mode de recherche et d'accès à l'information plus malléable que le support papier. Les informations n'étant plus soumises à l'ordre linéaire du support papier, elles peuvent être organisées dans « l'espace électronique » (Bolter, 1991) de l'ordinateur, par association d'idées ou de concepts. L'hypertexte propose donc un mode d'écriture non séquentielle, très peu hiérarchisé, permettant de concevoir la lecture comme une interaction.

Pour le lecteur, l'hypertexte se présente, sur un écran d'ordinateur, sous la forme d'un texte affiché dans une fenêtre. Dans la plupart des hypertextes, le lecteur n'a accès qu'à une vision locale du texte (chacun des documents affichés dans la fenêtre ouverte est un fragment de texte). Plusieurs indications graphiques ou typographiques peuvent être utilisées pour attirer l'attention du lecteur sur la présence des boutons, on pense, entre autres, aux caractères gras, italiques, soulignés, colorés, etc. C'est donc en actionnant le bouton, au moyen du curseur de l'ordinateur ou de la flèche de la souris, qu'une nouvelle fenêtre s'affiche. Celle-ci présente au lecteur un nouveau document, comportant lui-même de nouveaux boutons et ainsi de suite. Un hypertexte est donc un ensemble de documents liés entre eux par des liens. Cet ensemble de documents constitue un réseau que le lecteur peut parcourir sans suivre forcément un ordre spécifique.

Dans le jargon informatique, ce mode de lecture est baptisé « navigation ».

La navigation n'est pas sans ambages pour le lecteur habitué à suivre l'ordre linéaire des paragraphes et des pages. La désorientation, causée par un manque de repères contextuels dans le texte, est l'un des effets secondaires non désirés de l'hypertexte. Afin d'atténuer ces effets, de plus en plus d'hypertextes offrent un attirail d'outils, communément appelés « outils de navigation ». Ceux-ci permettent au lecteur de retrouver son chemin et de faciliter ses recherches. Je pense, par exemple, aux possibilités de consulter en tout temps une carte permettant de localiser les informations, de revenir sur ses pas aux moyens de flèches directionnelles, de visualiser le parcours de lecture, de revenir en tout temps au document initial, d'enregistrer les documents consultés en les marquant métaphoriquement d'un signet. Bref, tous les moyens sont utilisés afin d'éviter que le lecteur ne se perde dans un océan d'informations.

À ces outils de navigation, il faut ajouter les possibilités pour le lecteur d'inscrire ses annotations personnelles et même d'ajouter de nouveaux documents ou de nouveaux liens. À ce titre, il est important de distinguer les hypertextes « hors ligne », conçus pour être consultés sur des supports indépendants, comme des disquettes ou des CD Roms, des hypertextes « en ligne », conçus pour être consultés à partir d'un réseau comme par exemple l'Internet. Ce dernier se définit comme un immense hypertexte, une grande toile dont les ramifications s'étendent dans le « cyberspace ». Selon Pierre Levy :

Le cyberspace s'érige en système des systèmes mais, par ce fait même, il est aussi le système du chaos. Incarnation maximale de la transparence technique, il accueille cependant, par son irrépressible foisonnement, toutes les opacités du sens. Il dessine et redessine la figure d'un labyrinthe planétaire, mobile, en extension, sans plan possible, auquel Dédale en personne n'aurait pas pu rêver. (Levy, 1996, 117)

Les principales particularités d'un tel réseau résident sans doute dans son inconstante « métamorphose » et sa troublante « éphémérité » : des liens se nouent et se dénouent, de nouveaux

textes apparaissent pendant que d'autres disparaissent. De plus, la structure « rhizomatique » de ce réseau permet non seulement de mettre en circulation des documents hétérogènes, mais aussi de participer à des expériences d'« hyperécriture »¹⁵.

De l'hypertexte aux hypertextes de fiction

Dès le milieu des années quatre-vingt, certains écrivains n'hésitent pas à s'emparer du dispositif hypertextuel pour le faire glisser dans le domaine de la fiction. En 1985, l'écrivain américain, Michael Joyce, utilise le dispositif hypertextuel afin de réaliser *Afternoon, a Story*, l'un des premiers hypertextes de fiction. Depuis, plusieurs écrivains, surtout américains, utilisent des applications d'écriture hypertextuelle comme les logiciels Hypercard ou Storyspace, pour réaliser des hypertextes de fiction. Plusieurs de ces hypertextes sont disponibles sur des disquettes et sont distribués par des maisons d'éditions spécialisées, telle la maison d'édition américaine Eastgate Systems. D'autres, comme *Écran Total* d'Alain Salvatore, sont programmés en langage HTML et sont accessibles sur le World Wide Web¹⁶. Dans un message envoyé à différents « moteurs de recherche » sur Internet, Alain Salvatore décrit *Écran Total* :

Écran Total est un texte fondé sur l'hypertextualité : non pas un roman, un récit simplement traduit en langage HTML, mais un texte fondé sur les possibilités de jeu, de dérive, d'initiative

¹⁵Michel Lenoble définit l'hyperécriture comme un type d'écriture « faite de rendez-vous virtuels multiples au cours desquels les auteurs/lecteurs apportent leur contribution. Le texte est en éternel processus, dont l'état ne préexiste pas à la lecture, pas plus d'ailleurs qu'il ne lui survit. L'hyperécriture est donc l'occasion d'une fréquentation unique, personnelle et inédite du texte. La lecture devient incommunicable. » (Lenoble, 1995, 23)

¹⁶Pour Philippe Chartrand, le World Wide Web ou WWW « est un hypertexte distribué, de structure rhizomatique. Plus précisément, le WWW est constitué de l'ensemble des ordinateurs serveurs utilisant le protocole HTTP au sein de l'Internet pour donner accès à des documents de types hypertextes écrits en formats HTML » (Chartrand 1996, 9) Le WWW est donc une sous-section de l'Internet, sous-section, considérée aujourd'hui comme la plus importante. Sans rentrer dans l'histoire du réseau Internet et dans les spécifications techniques, ce qu'il est important de retenir ici, c'est que dans un fichier hypertexte sont ancrés des URL (Uniform Ressource Locator) qui sont invisibles à l'utilisateur, mais utilisables sur un simple clic au point d'ancrage.

laissée au lecteur. Un « mobile », transposé dans le domaine littéraire, avec des illustrations originales qui contribuent à construire le labyrinthe.

Écran Total a la particularité de se métamorphoser. L'auteur peut à son gré enlever ou rajouter certains fragments textuels ou certains liens. L'hypothèse de la disparition « totale » de l'œuvre n'est pas non plus à négliger. En effet, hébergé gratuitement par le site français *Mygale*, *Écran Total* a récemment failli s'éteindre et rejoindre les limbes de l'électronique.

Nommé aussi hypertexte fictionnel, hyperfiction ou fiction interactive hypertextuelle, l'hypertexte de fiction décrit des phénomènes relativement différents. Il peut être l'œuvre d'un seul auteur ou d'un « collectif », il peut contenir uniquement du texte, mais aussi des images, des animations et du son, il peut se rapprocher des expériences poétiques à la manière de l'OULIPO, ou à ces « récits dont vous êtes le héros », ou bien encore ressembler à un mélange des deux. En le distinguant des textes arborescents et des textes combinatoires, Jean Clément propose, dans l'article « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », une définition provisoire de l'hypertexte de fiction, selon lui :

L'hypertexte partage avec ces derniers les notions d'unités narratives fragmentées. Mais ses fragments ne sont ni totalement structurés, comme dans les récits arborescents, ni totalement inorganisés comme dans les textes à combinatoire totale. L'hypertexte est donc une collection de fragments textuels semi-organisée. (Clément, 1995b, 2)

En reprenant la définition de Clément, je définirai l'hypertexte de fiction comme une œuvre composée par un réseau « d'unités narratives fragmentées », reliées entre elles par des liens, permettant au lecteur, à partir de points d'ancrage (mots-boutons) de construire son propre parcours de lecture. À cette définition, il me paraît important de rajouter la distinction que fait Michael Joyce (1991) entre l'hypertexte de fiction de type « exploratoire » et l'hypertexte de fiction de type « constructif ». Avec l'hypertexte de fiction de type « exploratoire », le lecteur navigue dans une structure relativement fixe où la distinction entre lecteur et auteur reste

claire. En effet, si la collaboration du lecteur est nécessaire à l'élaboration de l'œuvre, celle-ci reste généralement sous l'autorité de l'auteur. Dans *Afternoon, a Story* par exemple, c'est Michael Joyce qui a rédigé tous les fragments textuels, c'est lui qui a également tissé tous les liens possibles entre les fragments. C'est donc l'auteur qui contrôle le degré d'interaction du lecteur et qui détermine la structure du réseau. Avec les hypertextes de fiction de type « constructif », la distinction entre le lecteur et l'auteur devient, par contre, de plus en plus difficile à établir. En effet, en plus de naviguer dans l'hypertexte, le lecteur a la possibilité de changer la nature et la structure du texte, il peut inscrire sa propre écriture, ajouter ses propres liens, ses propres textes.

En brisant l'ordre linéaire et canonique du récit, les hypertextes de fiction concrétisent le rêve de certains écrivains du 20^e siècle qui était d'ouvrir le texte à une pluralité de lectures et d'offrir une plus grande marge de manœuvre au lecteur. Selon Bertrand Gervais : « Si l'ouverture, de l'œuvre ou de la fabula (Eco, 1965), était auparavant la marque de l'avant garde littéraire, le sommet de la pyramide de la textualité, elle devient le seuil même de l'hypertextualité » (1997, 17). En effet, les hypertextes de fiction permettent au lecteur de collaborer à l'élaboration de l'œuvre. Le lecteur n'est plus obligé de suivre l'ordre linéaire des pages, il participe activement à construire son propre parcours de lecture, celui-ci devient un « scripteur », ou un « lecteur-comme-auteur ». Selon Michael Joyce :

Ce n'est pas simplement que le lecteur peut déterminer l'ordre de ce qu'il lit, mais ses choix créent ce qui est lu. Disons simplement que l'hypertexte est lire et écrire électroniquement dans l'ordre qui vous convient, que ce soit en fonction des choix qui vous sont offerts par l'auteur ou par votre propre découverte sensorielle de l'organisation topographique du texte. Vos choix, non la représentation que s'en fait l'auteur ou une topographie initiale, constituent l'état présent du texte. Vous devenez le « lecteur-comme-auteur ». (Joyce cité et traduit par Gervais et Xanthos, 1997, 1)

Pour Bertrand Gervais et Nicolas Xanthos (1997), les structures ouvertes de l'hypertexte ne permettent pas de lire les hypertextes de fiction selon les formes narratives traditionnelles.

En effet, si, dans le récit traditionnel, les unités narratives ne suivent pas forcément l'histoire, elles sont tout de même agencées de manière à construire une intrigue qui trouvera son ou ses sens dans la conclusion de l'histoire. Avec l'hypertexte de fiction, les fragments narratifs sont lus de façon non séquentielle, ils ne suivent plus un ordre déterminé par l'auteur. L'absence de fin et de séquentialité dans les hypertextes fictionnels ne permet plus au lecteur d'organiser et de hiérarchiser les actions en fonction d'une conclusion, « c'est au lecteur de décider quand, non plus l'histoire, mais l'expérience de lecture est finie. Et les critères décisionnels ne sont plus la complétude de l'action, mais le fait que l'histoire n'avance plus ou qu'elle se lasse. » (Gervais et Xanthos, 1997, 5)

La lecture des hypertextes de fiction comme expérience du labyrinthe

La lecture des hypertextes de fiction, avec ses nombreux choix de parcours, ses digressions, ses culs-de-sac, installe le lecteur dans la même position que Thésée pénétrant le labyrinthe. Arrimé au fil du premier fragment narratif, il pénètre dans les méandres de l'hypertexte comme s'il entrait dans le labyrinthe. Or, si pour Thésée l'expérience du labyrinthe est celle d'une quête, d'un processus de progression menant vers un but, un centre jamais vu, il semble, pour le lecteur des hypertextes de fiction, que ce centre soit à jamais perdu.

Dans *Afternoon, a Story*, par exemple, le lecteur n'a qu'une vision locale d'une construction complexe à laquelle il n'aura jamais accès. Si Thésée ne peut voir qu'un mur à la fois, le lecteur ne peut voir qu'un fragment de texte à la fois et il n'a aucune idée de la façon dont les cinq cent trente-neuf fragments textuels qui composent *Afternoon, a Story* sont organisés.

Dès le premier fragment textuel d'*Afternoon a Story*, le lecteur doit faire un choix. Au moyen d'une barre d'outils de navigation située dans le bas de la fenêtre, il pourra, par exemple, choisir de répondre à la question du narrateur en actionnant les touches « Y » ou « N », suivre le chemin sinueux, mais continue et rassurant, tracé par l'auteur, en actionnant la touche « Retour », ou encore découvrir une porte cachée, en cliquant sur un mot au hasard. Dans tous les cas, le lecteur sera condamné à errer dans les allées obscures du labyrinthe hypertextuel.

En appuyant sur la touche retour, comme s'il tournait les pages d'un livre, le lecteur a l'impression, au début de sa lecture d'être bien arrimé au fil d'une histoire, cependant, au fur et à mesure qu'il avance, les mots l'interpellent, le sortent de sa sécurité et de son cadre habituel (le continu et le linéaire). Ces mots, qui sont en fait des boutons, des points d'ancrage dans le texte, sont des bifurcations, des intersections, des accidents de parcours qui le feront décrocher et dévier vers d'autres histoires. D'un objet matériel à deux dimensions, la surface de la page, le lecteur passe à un objet virtuel à trois dimensions, l'hypertexte (Bernard, 1993). À l'ordre linéaire des pages, des paragraphes, fait place « la mise en abyme » quasi-infinie de « l'espace électronique ».

Afternoon, a Story peut rapidement donner le vertige au lecteur qui tente de se frayer un chemin à travers les dédales de sa lecture. Au fur et à mesure qu'il avance dans sa lecture, il perd ses repères habituels. Les voix narratives, l'espace, l'action, et le temps sont fragmentés, déconstruits, disséminés. Le passage d'un nœud à l'autre, d'une unité narrative à l'autre, représente souvent le saut d'un cadre cognitif à l'autre, d'un espace-temps à l'autre. Chaque fragment narratif du réseau est un instant, un espace-temps qui s'ouvre sur d'autres espaces-temps. Entre chaque fragment, l'espace de liberté semble plus grand, c'est à la fois l'espace d'un avant et celui d'un avenir.

En empruntant la terminologie de Bertrand Gervais (1993), on pourrait dire que la lecture d'*Afternoon, a Story* constitue, à certain moment, une succession de syncopes cognitives, c'est-à-dire, de ruptures fréquentes dans la compréhension fonctionnelle du texte. Le lecteur, qui tente de s'accrocher à des noyaux fixes (le sujet, l'espace, l'action et le temps) afin de construire un sens à sa lecture, doit recommencer ce processus fréquemment, ce qui, non seulement freine la progression de sa lecture, mais le désoriente complètement. Imaginez Thésée, freiné dans sa quête, oubliant le Minotaure, et cherchant non plus le centre du labyrinthe, mais le fil qu'il a perdu. Sans ce fil, le labyrinthe devient pour Thésée comme pour le lecteur le signe d'une inextricabilité et d'une impénétrabilité impossible à surmonter.

Sur la première page d'*Écran Total*, l'auteur accueille le lecteur dans la fiction hypertextuelle en prenant soin de l'avertir

qu'il s'apprête à lire un récit dont il ne saurait être le héros. Puis, dans un avertissement au lecteur, un narrateur anonyme raconte les circonstances dans lesquelles il a découvert *Écran Total*, et tente de décrire sa lecture :

L'histoire était obscure, personnages et événements en semblaient forcés, l'ensemble était difficilement crédible. Parmi les personnages, nombreux et peu vraisemblables, certains semblent sortis tout droit de fictions un peu *cheap* : de l'espionnage, du thriller - avec des noms qui ressemblent à des noms de code : « Ludwig »...« Wolfgang » - des noms qui ressemblent à des illusions qu'on ne comprend pas : « Nortrope », « Mi ». Parfois quelques lignes de roman psychologique. Des genres disparates, des lettres, des extraits de pamphlets, des plans, ou des allusions à d'autres brûlots perdus dans le désastre de la disquette, un thème astral aussi, je crois. Des récits enchâssés, des remarques à prétentions philosophiques, une théorie sur les médias, dont on ne comprend pas bien s'il faut l'apprécier ou si l'auteur a voulu en faire la critique. Pas clair. Le seul fil directeur que je crois avoir perçu est cette haine que le *professore* éprouve à l'égard de la télévision. On le lui reproche en tout cas, et je ne saurais pas loin de me ranger sur ce point, à l'avis de la plupart de ses détracteurs, mais pour d'autres raisons : n'est-ce pas déjà de l'Histoire, obsolète comme la machine sur laquelle ces pages se sont un jour élaborées ? (Salvatore, 1997)

Après la lecture de quelques fragments narratifs d'*Écran Total*, le lecteur ne peut plus prétendre, comme l'en avait averti l'auteur, être le héros du récit. Attiré par les mots « bleus » qui jonchent le texte, emporté par la force centrifuge des liens dérivants, étourdi par le va-et-vient des personnages, emmêlé dans un réseau d'histoires sans issu, le lecteur, insatisfait de sa course folle, se perd, pendu au fil de sa lecture.

Les hypertextes de fiction offrent parfois la possibilité au lecteur désespéré de rattraper ce fil ou encore de s'accrocher à un nouveau fil. Dans *Afternoon, a Story*, par exemple, l'auteur permet au lecteur de revenir sur ses pas au moyen d'une flèche de retour. Dans *Écran Total*, il est possible de consulter une table permettant de visualiser l'espace du texte avec une perspective dédaléenne. Le lecteur naufragé devra toutefois se méfier, car ces outils ingénieusement fabriqués par l'auteur-concepteur ne servent, en fait, qu'à mieux le perdre. Et, si le lecteur persiste

malgré tout à poursuivre sa lecture, celle-ci prendra bientôt des allures de quête insensée.

Emprisonné dans un espace fermé, ouvert sur une infinité de temps (temps de lecture), un espace fragmenté, discontinu, ambigu, le lecteur d'*Écran Total* semble condamné à l'errance et à l'incohérence. Effleurant la surface lumineuse de l'écran, il n'avance plus dans l'histoire, il « saute » d'un fragment narratif à l'autre, il ne « navigue » plus dans l'hypertexte, il « butine » d'un fragment à l'autre à l'autre, oubliant le sens des phrases pour chercher la couleur des mots. « Chapeaux », « avenir incertain », « devenir insecte », « une autre histoire », « où est donc le miel ? », tous ces mots-boutons cliqués au hasard d'un détour seront peut-être les seuls souvenirs que le lecteur « sauvegardera » de sa lecture.

Conclusion

Si tout lecteur est un explorateur, si tout texte est passage de signes s'ouvrant sur d'autres signes, s'il existe autant de traversées et de découvertes que de lecteurs et de lectures, la lecture des hypertextes de fiction, avec ses nombreux choix de parcours, ses bifurcations, ses impasses, s'inscrit d'emblée comme itinéraire labyrinthique.

Avec l'hypertexte de fiction, nous l'avons vu, centre et sens se déplacent constamment. La multiplication des liens et la déhiérarchisation des unités narratives ne permettent plus de mettre un terme au défilement des histoires. Non seulement le lecteur ne peut plus compter comme le fait Thésée, sur un fil conducteur, mais il ne peut se vanter d'avoir trouvé le centre du labyrinthe. Le lecteur ne fait que se répandre, s'éparpiller, poursuivant un centre multiplié et un sens insaisissable.

Si certains textes littéraires sont pour le lecteur, « le rite d'un passage » (Bilen 1989), allant de l'ignorance initiale du lecteur à l'impression d'une transcendance, il semble que l'expérience de la lecture de l'hypertexte vise, au contraire, et selon le principe d'entropie, à exacerber cette ignorance. Si, pour Thésée, le labyrinthe est le lieu d'une quête, il est pour le lecteur de l'hypertexte le lieu de l'égarement.

BIBLIOGRAPHIE

AQUIN, Hubert. *Prochain épisode*. Édition critique établie par Jacques Allard. Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 (éd. originale : Éditions Pierre Tisseyre Inc., 1965).

-----, *Journal : 1948-1971*. Édition critique établie par Bernard Beugnot. Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992.

ARTRESS. *Walking a Sacred Path : Rediscovering the Labyrinth as a Spiritual Tool*. New York, Riverhead Books, 1995.

ATTALI, Jacques, *Chemins de sagesse; traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996.

AUGER, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.

BALAT, Michel, *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BATAILLE, Georges, « Métamorphoses » (1929). In *Œuvres complètes*, t. I. Paris, Gallimard, 1979, p. 208.

BARTH, John. *Lost in the Funhouse*. New-York, Anchor Books, 1988 (éd. originale 1968).

-----, « The Literature of Exhaustion ». In *The Friday Book*. New-York, G. Putnam's Sons, 1984.

BELLMER, Hans. « Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée ». In *Minotaure*, no 6, décembre 1934, p. 30-31.

BERNARD, Michel. « Hypertexte : la troisième dimension du langage ». In *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, nos 13-14 (« Texte et informatique »), 1993, p. 5-19.

BERTRAND, Pierre, *L'oubli. Révolution ou mort de l'histoire*, Paris, PUF, 1975.

BILEN, Max. « Littérature et initiation ». In *Dictionnaire des Mythes littéraires*. Éditions du Rocher, 1989, p 965-969.

BOLTER, Jay David. *Writing Space. The Computer, Hypertext, and History of Writing*. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

BRASSAÏ. « Du mur des cavernes au mur des usines ». In *Minotaure*, no 3/4, décembre 1933, p. 6.

-----, « Ciel postiche ». In *Minotaure*, no 6, décembre 1934, p. 5.

BRETON, André et Paul ÉLUARD. « L'enquête sur la rencontre ». In *Minotaure*, no 1, juin 1933, p. 101-116.

BRETON, André. « Picasso dans son élément ». In *Minotaure*, no 1, juin 1933, p. 9-23.

-----, « Éternité de Minotaure ». In *Minotaure*, no 12/13, mai 1939, p. 1.

-----, « Première exposition Dali » (1929). Repris dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, « Folio / essais », (1970) 1992, p. 68.

BRION, Marcel. *Les labyrinthes du temps*. Paris, José Corti, 1994.

BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York, Vintage, 1985.

BRUNEL, Pierre, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, 1998.

BRUNEL, Pierre. *L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écrivains », 1995.

BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Paris, Minuit, 1956.

BUTOR, Michel. « La ville comme texte ». In *Répertoire V*. Paris, Minuit, coll. « Critique », 1982, p. 33-42.

BURN, Lucilla, *Mythes grecs*, Paris, Seuil, 1994.

CAILLOIS, Roger. « La Mante religieuse ». In *Minotaure*, no 5, mai 1934, p. 23-26.

CAILLOIS, Roger. « Mimétisme et psychasténie légendaire ». In *Minotaure*, no 7, juin 1935, p. 5-10.

CALAME, Claude. *Thésée et l'imaginaire athénien*. Payot, Lausanne, 1990.

CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*. Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau. Paris, Seuil, 1974.

CANTEINS, Jean. *Dédale et ses oeuvres*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1994.

CATULLE. *Poésies*. Paris, Belles Lettres, 1958.

CERTEAU, Michel (de). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1990.

CHARTIER, Roger. « Lecteurs dans la longue durée : du *codex* à l'écran ». In *Histoires de la lecture ; un bilan des recherches*. Sous la direction de Roger Chartier (éd.). Paris, IMEC éditions, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1995, p.271-283.

CHARTRAND, Philippe. *Hypertexte et encyclopédie, l'arbre et le rhizome : Le « World Wide Web » en tant qu'encyclopédie*. Mémoire-crédation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, Montréal, UQAM, juillet 1996.

CHOUVIER, Bernard. *Jorge Luis Borges. L'homme et le labyrinthe*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994.

CLÉMENT, Jean. « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre? ». In *Littérature générée par ordinateur*. Sous la dir. de A. Vuillemin et M. Lenoble, 1995
[<http://www.alexandrie.com/alex2/pagealex/litterat/littinfo/littinfo.html>]

COMMELIN et P. MARÉCHAUX. *Mythologie grecque et romaine*. Paris, Dunod, 1995.

COMPAGNON, Antoine. « La jouissance du taureau ». In *Critique*, no 375-376, sept. 1978, p. 884-908.

CONTY, Patrick, *L'esprit du labyrinthe*, paru chez Albin Michel en 1996.

COOVER, Robert. « The End of Books ». In *New York Times Book Review*, juin 1992.

DALI, Salvador. « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style ». In *Minotaure*, no 3/4, décembre 1933, p. 69-76.

----- « Le Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite ». In *Minotaure*, no 8, juin 1936, p. 46-49.

DELAMAIN, Jacques. « Oiseaux de nuit ». In *Minotaure*, no 7, juin 1935, p. 42-47.

DESAUTELS, Jacques. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 1995.

DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1989.

Documents (1929-1930). Réédition : Paris, Éditions Jean-Michel Place, « Les cahiers de Gradhiva », 1991.

DOOB, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity Through the Middle Ages*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1990.

DOUGLAS, J. Y. « Wandering Through the Labyrinth : Encountering Interactive Fiction ». In *Computers and Composition*, vol 6, no 3, 1989, p. 93-103.

----- « Is There a Reader in this Labyrinth ? ». In *Computers and Writing : State of the Art*. Kluwer Academic Publishers, 1992, p. 29-39.

DUGAS, Charles et Robert FLACELIERE (ed.). *Thésée : images & récits*. Paris, E. de Boccard, 1958.

DÜRRENMATT, Friedrich, *La mise en œuvre*, Paris, Julliard/L'Âge d'Homme, 1981.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris, Éditions du Seuil, 1965.

----- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris, Grasset & Fasquelle (pour la trad. française), 1985.

ÉLUARD, Paul. « Le Miroir de Baudelaire ». In *Minotaure*, no 1, juin 1933, p. 62-65.

----- « Physique de la poésie ». In *Minotaure*, no 6, décembre 1934, p. 6-12.

EISSEN, Ariane, *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993.

FARIS, Wendy B. *Labyrinths of Language : Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.

FISH, Stanley. *Is there a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass. et Londres, Harvard University Press, 1980.

FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté ». In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1992, p. 209-263.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. Paris, Maspero, 1975.

GERMAIN, Michel. *La voie du Minotaure*. Montréal, Tryptique, 1996.

GERVAIS, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993.

----- . « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes ». In *Protée*, vol. 25, no 3, hiver 1998, p. 7-19.

GERVAIS, Bertrand, « Le texte, le lecteur et le musement », dans : *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éd., 1998, pp. 105-146.

GERVAIS, Bertrand et Nicolas XANTHOS. « L'hypertexte : une lecture sans fin ». In *Lecture et informatique*. Sous la direction de M. Lenoble (éd.). Limoges, Pulim, à paraître, 1998.

GIDE, André. *Thésée*. Paris, Gallimard, coll. « folio », 1996.

GOUX, Jean-Joseph, *Cédipe philosophe*, Paris, Aubier, 1990.

GRAU, Christina. *Borges et l'architecture*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992.

GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967 (1958), tome I.

GREEN, André, « Thésée et Édipe. Une interprétation psychanalytique de la Théséide », *Il Mito Greco*, Bruno Gentili et Guisepe Piaoni, eds., Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.

GROSRIECHARD, Alain. « La langue de Dali, introduction au discours de la méthode paranoïaque-critique ». In *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, p. 121-137.

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI. *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*. Montréal, Fides, 1976.

HÉSIODE. *Théogonie*. Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 1993.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Esher, Bach : An Eternal Golden Band*. New-York, Vintage Books, 1980.

HOMÈRE. *L'Odyssée*. Coll. Saint-Amand-Montrond, Actes-Sud, « Babel », 1995.

JAMIN, Jean. « De l'humaine condition de *Minotaure* ». In *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, p. 79-87.

----- « Présentation ». In LEIRIS, Michel. *L'Homme sans honneurs, notes pour le sacré dans la vie quotidienne*. Paris, Éditions Jean-Michel Place, « Les cahiers de Gradhiva », 1994, p. 9-26.

JOYCE, Michael. *Afternoon, a Story*. Cambridge (MA), Eastgate Press, 1992 (1987).

----- « Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text. «The Ends of Print Culture» ». In *Postmodern Culture*, vol.2, no 1, sept. 1991.
[<http://128.220.50.88/journals/postmodern-culture/v002/2.2.1joyce.html>]

----- *Of Two Minds. Hypertext, Pedagogy and Poetics*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980.

----- *L'implicite*. Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1986.

KÉRÉNYI, Charles. *La mythologie des Grecs*. Paris, Payot, 1952.

KRAUSS, Rosalind. *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris, Macula, 1993.

LANDOW, George P. *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, The Johns-Hopkins University Press, 1992.

LEBRAVE, Jean-Louis. « Hypertextes-Mémoires-écriture ». In *Genesis*, no 5, 1994, p. 9-24.

LENOBLE, Michel. « Une génération perdue ». In *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, nos 13-14 (« Texte et informatique »), 1993, p. 47-58.

----- « Hyperécriture : l'écriture y perd? ». In *Spirale*, no 144, 1995, p. 22-23.

LÉVY, Jean. « King-Kong ». In *Minotaure*, no 5, mai 1934, p. 5.

LEVY, Pierre. *Les technologies de l'intelligence, L'avenir de la pensée à l'ère de l'informatique*. Paris, La Découverte, coll. Points, 1990.

----- « L'Universel sans totalité ». In *Magazine littéraire*, Paris, (« Hors-série »), 1996, p. 116-119.

« [Liminaire] ». In *Minotaure*, no 3/4, décembre 1933.

« [Liminaire] ». In *Minotaure*, no 5, mai 1934.

« [Liminaire] ». In *Minotaure*, no 9, octobre 1936.

LORENZ, Isabelle. « Les langues maternelles du surréalisme : de la poétique à l'esthétique ». *Pleine Marge*, « Lire le regard : André Breton et la peinture », no 13, juin 1991, p. 165-177.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris, Bordas, 1990.

MALRAUX, André. « Laclos ». In *Tableau de la littérature française* (tome II). Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1939.

MATTHEWS, William Henry. *Mazes and Labyrinths : their History and Development*. New York, Dover, 1970.

MESSIÈRE, Philippe. *Les liaisons dangereuses*. Paris, Bordas, coll. « L'oeuvre au clair », 1991.

Minotaure. Réédition en 3 volumes. Genève, Skira, 1981.

MOULTHROP, Stuart. « You Say You Want A Revolution : Hypertext and the laws of media ». In *Essays in postmodern culture*. Oxford, Oxford University Press, 1993, p.70-97.

----- « Reading from the Map : Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths ». In *Hypermedia and Literary Studies*. Sous la direction de G. Landow & P. Delany (éd.). Cambridge, MIT Press, p. 119-132.

NELSON, Ted. « All for One and One for All ». In *Hypertext '87*. Chapel Hill, ACM Proceedings, 1987.

OTTO, Walter F., *Essais sur le mythe*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1987.

OUELLET, Pierre. *Voir et savoir. La perception des univers du discours*. Candiac, Editions Balzac, coll. «L'univers des discours», 1992.

OVIDE. « Ariane à Thésée ». In *Héroïdes*. Paris, Belles Lettres, 1961, p. 58-64.

----- *Les Métamorphoses*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle. Paris, Seuil, 1978.

----- « A Neglected Argument For the Reality of God ». In *Peirce on Signs*. J. Hoopes, éd. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991, p. 262-263.

----- *À la recherche d'une méthode*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1993.

PETITJEAN, A. « Analyse spectrale du singe ». In *Minotaure*, no 7, juin 1935, p. 58-59.

PEYRONIE, André. « Labyrinthe ». In *Dictionnaire des Mythes littéraires*. Éditions du Rocher, 1988, p. 915-950.

PLATON, *Théétète*, Paris, Flammarion, 1995.

PLUTARQUE. « Vie de Thésée ». In *Vies Parallèles*. Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 95-129.

RAILLARD, Georges. « L'exemple ». Postface in Michel Butor, *L'emploi du temps*. Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1966, p. 441-502.

RAYNAL, Maurice. « Dieu - Table - Cuvette ». In *Minotaure*, no 3/4, décembre 1933, p. 39-53.

REVERDY, Pierre. « L'art du ruisseau ». In *Minotaure*, no 1, juin 1933, p. 1.

RUBIN, William. « André Masson et la peinture du XXème siècle ». In *André Masson*. Paris, Centre national d'art et de culture G. Pompidou, 1977, p. 11-77.

SAINT-HILAIRE, Paul de. *L'univers secret du labyrinthe [avec le catalogue illustré des 500 labyrinthes connus]*. Paris, R. Laffont, 1992.

SALVATORE, Alain. *Écran Total*. 1997 [<http://www.mygale.org/06/ecrantot>]

SANTARCANGELI, Paolo Ettore. *Le livre des labyrinthes : histoire d'un mythe et d'un symbole*. Paris, Gallimard, 1974.

SCHULZ, Max F. *The Muses of John Barth*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1990.

SELLIER, Philippe. « La ville maudite chez Michel Butor ». In *Mosaic*, vol. 8, no 2, hiver 1985, p. 115-130.

SIGANOS, André. *Le minotaure et son mythe*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1993.

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

SKIRA, Albert. et E. TÉRIADE. « [Liminaire] ». In *Minotaure*, no 1, juin 1933.
-----, « [Liminaire] ». In *Minotaure*, no 6, décembre 1934.

SNYDER, Ilana. *Hypertext, the Electronic Labyrinth*. Melbourne, Melbourne University Press, 1996.

SOPHOCLE, *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

SPEAR, Norman E., *L'évolution des souvenirs : oubli et mémoire*, Paris, Médecine et sciences internationales, 1980 [1978].

TÉRIADE, E. « Valeur plastique du mouvement ». In *Minotaure*, no 1, juin 1933, p. 45.

-----, « Aspects actuels de l'expression plastique ». In *Minotaure*, no 5, mai 1934, p. 33-44.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La fiction du sens. Lecture croisée du Château, de L'Aleph, et de L'emploi du temps*. Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris, Éditions La Découverte, coll. « Fondations », 1985.

VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*. Paris, Klincksieck, 1968.

VIART, Dominique. « L'écriture et le labyrinthe des signes ». In *Otrante*, no 7, 1995, p. 93-109.

VIDAL, Jean-Pierre. « Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête ». In *Protée*, vol 19, no 2, 1991, p.49-63.

WARNOD, Jeanine. « Entretien avec André Masson ». In *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, p. 246-248.

WATSON, Bruce Stephen. *Les figures du labyrinthe dans À la recherche du temps perdu*. New York, P. Lang, 1992.

WEBER-CAFLISH, Antoinette. « Le Texte et l'Image : «Caprices surréalistes» dans *Minotaure* ». In *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, p. 139-157.

WEINRICH, Harald, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999.

WEISS, Allen, S. *Miroirs de l'Infini. Le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e s.* Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.

WETZEL, Marc, « Le labyrinthe », *Petit vocabulaire de l'imaginaire*, Paris, Quintette, 2000.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. Chicago, Chicago University Press, 1966.

-----, *L'art de la mémoire*. Traduit de l'anglais par Daniel Arasse. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

YOURCENAR, Marguerite, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

**Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal**

Adresse civique :
Pavillon Judith-Jasmin
Local J-4205
405, rue Sainte-Catherine Est
Montréal (Québec)
H2L 2C4
Canada

Adresse postale :
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8
Canada

Téléphone : (514) 937-3000, poste 4125
Télécopieur : (514) 987-8218
Courrier électronique : etudes.litteraires@uqam.ca
Site Web : <http://www.unites.uqam.ca/dlitt>