

Œdipe, Diotime, et Antigone ou la restauration de l'espace mythique

La tragédie, ce n'est un secret pour personne, met en scène la déchirure, l'impossible séparation. En butte aux apories de l'existence, le héros est saisi à l'instant où il lui faut prendre parti dans un débat sans issue. Et ce caractère polémique, qui fonde la notion de personnage dramatique¹, résulte au moins en partie de la dimension spectaculaire, d'une forme de réfraction du lieu sur l'action. L'univers tragique, comme le rappelle André Schaeffner, semble ainsi procéder directement de l'organisation spatiale qui structure toute la pensée rituelle :

Dans sa célèbre étude sur la polarité religieuse, Robert Hertz n'a pas songé, en parlant du « servage de la gauche », à inclure l'exemple du théâtre grec ; il eût retrouvé dans la mise en scène antique une symbolique, appuyée sur la topographie, où la droite équivaut au « dedans » et à la paix, la gauche au « dehors » et à la constante menace².

C'est cet espace fondé sur le clivage que reconstruit Henry Bauchau dans son cycle grec, avec *Œdipe sur la route*, *Diotime et les lions*, *Les Vallées du bonheur profond* et *Antigone*³. À ceci près que la transposition au genre romanesque en bouleverse fortement le statut. En déployant l'aventure œdipienne dans le monde de la division, l'écrivain se fonde d'emblée sur cette règle selon laquelle l'espace littéraire – considéré d'un point de vue tant sémantique que diégétique – se divise en deux ensembles séparés par une frontière que, seul, le héros a le pouvoir de franchir⁴. Mais loin de se contenter de cette matrice censément universelle, il la fait contribuer à l'émergence d'un lieu de parole unique. Il assure par ce biais le passage d'un univers dramatique à un univers mythique en actualisant une métaphore obsédante de la littérature française en Belgique. Il rejoint en effet des auteurs aussi différents que Charles De Coster, Rosny aîné, Jean Ray, Simenon, Paul Willems et autant d'autres qui développent des stratégies comparables autour des mêmes représentations bipolaires⁵. Chez lui, comme chez

1. Voir André Schaeffner, « Rituel et pré-théâtre », in Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 21-54.

2. *Ibid*, p. 39.

3. Toutes les citations sont empruntées aux éditions suivantes : *Heureux les déliants* (1950-1995), Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1995 (abrégé en *H*) ; *La Déchirure* (1966), Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998 (*Dé*) ; *Le Régiment noir*, (1972), Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1992 (*R*) ; *Œdipe sur la route* (1990), Arles, Actes Sud – Bruxelles, Labor, « Babel », 1992 (*E*) ; *Diotime et les lions* (1991), Arles, Actes Sud – Bruxelles, Labor, « Babel », 1997 (*D*) ; *Les Vallées du bonheur profond* (1995), Arles, Actes Sud – Bruxelles, Labor, « Babel », 1999 (*V*) ; *Antigone* (1997), Arles, Actes Sud – Bruxelles, Labor, « Babel », 1999 (*A*).

4. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 311.

5. Voir, entre autres, Éric Lysøe, « Maigret et le Passage de la ligne », in Chiara Elefante (éd.), *Les Écritures de Maigret*, Bologne, Clueb, 1998, p. 293-316 ; « Du fantastique des origines à l'origine du fantastique : Jean Ray et l'Inquiétante Étrangeté », *Francophonía*, [U. de Cádiz], n°7, « Lo Maravilloso y Fantástico », 1998, p. 225-253 ; « Rosny aîné et le Pays des Sept Fleuves », in Edmond Jouve et Simone Dreyfus (éd.), *Belgique/Wallonie*

tous ces auteurs, la limite entre les deux parties du monde, loin de se réduire à une ligne, gagne bientôt en épaisseur et renvoie à un territoire originaire, irrigué par le sang des pères. L'espace fracturé s'offre dès lors comme une image de cette Belgique natale, dont l'histoire entière, depuis l'opposition des premières heures entre catholiques et libéraux jusqu'à la trop célèbre déchirure entre Flamands et Wallons, est parcourue de tranchées, d'entailles, de lésions.

Topologie et individualité

L'espace tragique, tel qu'il sera finalement restauré dans *Antigone*, apparaît tout d'abord comme un paysage historiquement fracturé à partir duquel le héros se construit une personnalité. La vallée que les hommes finiront par transformer en théâtre se fonde sur le partage du sol, sur une opposition immémoriale entre deux groupes. L'un de ses versants accueille les troupeaux de Clios et de son clan, lequel rassemble une lignée de danseurs. L'autre sert de pâturage aux descendants d'Orphée, tous musiciens, parmi lesquels va bientôt s'illustrer Alcyon, le futur – et platonique – amant de Clios. Au milieu coule un torrent où l'on mène boire les bêtes, un torrent qu'il serait aisé de traverser à gué si un « formidable interdit » (*Œ*, p. 79) ne le défendait. Car les deux familles se vouent une haine ancestrale. Le ruisseau n'est que la matérialisation du « fleuve de sang toujours en tumulte » (*Œ*, p. 78) qui les sépare. Quoique approximativement du même âge et chargés l'un et l'autre des fonctions de pâtre, Clios et Alcyon ne peuvent donc se rencontrer. Chacun doit se contenter d'entrevoir l'autre, de lui révéler quelques rudiments de son art. Le musicien apprend à coordonner ses mouvements, le danseur à perfectionner son jeu de flûte, de sorte que chacun découvre une forme d'expression – une langue, peut-être – qui complète harmonieusement celle que lui ont léguée ses ancêtres.

Même s'il rêve d'une assimilation totale, Clios se maintient longtemps dans cette distance qui lui permet de respecter la loi tribale de séparation. Lorsque ses parents, à l'occasion d'une visite, l'admettent dans leur subtile chorégraphie, ils entendent bien l'engager à demeurer ainsi sur le fil du rasoir. Par leurs gestes autant que par leurs paroles, ils invitent leur fils à respecter les règles du clan. Adapter ses gestes à une mélodie ne revient pas à se confondre avec le musicien qui l'improvise. Autant Alcyon est, comme son nom l'indique⁶, aérien et viril, autant la famille de Clios appartient à la terre et célèbre des valeurs toutes maternelles. L'équilibre profondément dynamique qui s'établit entre les uns et les autres reste donc déterminé par un écart irréductible :

La musique d'Alcyon nous entraînait, nous soulevait au-dessus de nous-mêmes et nous, avec nos corps, nous la ramenions vers la terre d'où, comme un oiseau, elle voulait à nouveau s'élancer vers le ciel. Il y avait entre Alcyon et nous, mêlée à la joie et à l'enthousiasme du mouvement, une sorte de lutte. Nous, les trois danseurs, dont ma mère était le centre et l'image primordiale, nous cherchions, nous aussi, une voie d'amour, mais ce n'était pas celle où voulait nous engager la musique d'Alcyon (*Œ*, p. 91).

C'est cette *juste distance*⁷ que consacre le jeune chanteur lorsqu'il entonne une longue incantation où il associe le nom de Clios et le sien « dans un vaste élan parallèle » (*Œ*, p. 89). Et c'est ce même intervalle salutaire qu'anéantissent tous ceux qui épousent des causes extrêmes : l'oncle de Clios lorsqu'il prône la séparation absolue et pousse la vendetta jusqu'à

Bruxelles, une histoire francophone, Paris, A.D.E.L.F., 1999, p. 125-137 ; « Sacralisation et Profanation dans *La Légende d'Ulenspiegel* », in Licia Regiani (éd.), *Massoneria e cultura*, Bologne, Clueb, 2000, p. 201-225.

6. Le personnage doit sans doute autant aux descendants d'Alcyoné qu'à l'archer compagnon d'Héraclès.

7. Le rapport entre le Même et l'Autre se trouve d'ailleurs mis en abyme dans les mouvements de la danse qui associent le jeune homme, sa mère et son père.

ses ultimes conséquences ; Clios lui-même lorsqu'il défend le parti inverse et se met en quête d'une impossible fusion.

Car l'union complète, en ce qu'elle abolit tout écart, est également destructrice. Menacé par l'incendie qu'ont allumé ses ennemis, Clios, à deux reprises, s'assimile dangereusement à Alcyon et aux oiseaux ses frères. Comme s'il voulait fuir par la voie des airs, il cherche tout d'abord à échapper au feu en gagnant le sommet de la montagne. Puis, saisissant que sa seule chance de survie est d'affronter le danger, il décide de redescendre à vive allure pour tenter de bondir au-dessus des flammes. Et c'est là qu'emporté par son élan, il se précipite malencontreusement sur Alcyon et le tue en le pénétrant de sa lance. Roulant sur le sol et ne formant plus qu'un seul corps, les deux amants qui reconstituent ainsi la sphère primitive imaginée par Platon démontrent que l'unité du Même et de l'Autre ne peut s'accomplir que dans la mort. Comme Œdipe et sa fille le laissent entendre au terme du roman, le désir de fusion est une tension qui, pour fonder la dynamique de l'existence, ne doit jamais aboutir du vivant de l'être :

Il se tourne vers elle : « Ce que j'essaie de comprendre, Antigone, c'est que la nécessité ni l'amour ne sont tout. Je ne veux pas d'un tout qui soit tout. – Il n'est pas ainsi. Sur la route, nous avons eu chacun notre place, toi et moi (*Œ*, p. 345).

La bipolarité de l'espace impose donc la sacralisation de la fusion. Naturellement divisés, les êtres et les choses ne peuvent retrouver l'unité que dans l'au-delà. Une structure caractéristique se met ainsi en place qui, sur le modèle de la topographie tragique, oppose une intériorité rassurante à une extériorité menaçante. Ici cependant, la division manifeste sert de caution à l'unité latente. Et si cette forme de stratification renvoie au rapport que conduit à poser la psychanalyse entre un réel fusionnel et un symbolique par nature dialogique, elle n'en est pas moins fondatrice d'une représentation imaginaire du territoire national. Témoin ce commentaire de Bauchau à propos du *Régiment noir*, où se retrouve déjà la vision caractéristique d'un pays déchiré mais *foncièrement* uni :

En réalité la guerre civile américaine n'a pas été une sécession, elle a été au contraire une victoire dure et sanglante sur la volonté de sécession des États du Sud qui ont été contraints, par la force, à demeurer dans l'Union⁸.

Comme la nation, l'individu se structure donc à partir d'une bijection fondée sur une alliance idéale, projetée dans l'ailleurs. Que la vallée où Clios rencontre l'amour sous une forme platonique et homosexuelle serve de cadre au premier théâtre éclairé de manière révélatrice le déplacement que Bauchau fait subir à la mythologie freudienne. Car à travers cette *scène* originaire, l'espace révèle son antériorité constitutive. L'organisation binaire des lieux préexiste à toute autre forme de partition, y compris celle qui distribue l'humanité en deux sexes. En s'interprétant sur le modèle du théâtre, comme une réfraction de la

8. « Chemins d'errance » (1988), *L'Écriture et la circonstance*, Louvain, Presses de l'Université Catholique de Louvain, 1988 ; édition de référence : Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, p. 89. On se souvient que Pierre, le héros du *Régiment noir*, accomplit sa propre « sécession » en quittant l'Europe à bord du *Flandria* pour rejoindre les camps de l'armée nordiste. Il fait alors équipe avec Wolf, un Flamand, et retrouve un de ses anciens compagnons wallons du côté des sudistes. Un peu plus tard, il rencontre Burlington, héritier des Van Burling, héros solaire dont la « barbe blonde » semble « descendue tout droit d'un tableau flamand » (*R*, p. 69) et qui apporte tout son soutien à la création du « régiment noir ». C'est lors de la constitution de cette unité que Pierre découvre les véritables motivations des anciens esclaves qui la composent : ceux-ci « ne veulent pas se battre pour le Nord contre le Sud, mais pour le Sud contre ses maîtres blancs » (*R*, p. 73). Par la suite, au terme de maintes péripéties, Johnson, le chef du régiment, est recueilli par un certain Leeuw, dont le patronyme, signifiant « lion » en flamand, paraît d'autant plus révélateur que le bonhomme est directeur de cirque et monte avec son protégé et deux lions un numéro de dressage... En associant de la sorte étroitement les principes d'union et de division avec des références à la Flandre, ces quelques éléments invitent manifestement à interpréter la guerre civile américaine comme une métaphore de la situation belge.

topographie sur l'individu, l'interrogation identitaire dépasse donc la simple opposition entre masculin et féminin pour aboutir à une déconstruction systématique de l'ordre du monde. C'est dans ce sens, comme manifestation d'une relation dialectique entre séparation et fusion, qu'on peut interpréter la sexualité indécise de certains personnages, à commencer par Antigone⁹. Mais c'est dans ce sens également qu'il faut sans doute comprendre l'histoire d'Œdipe. Le héros qui s'est perdu en se confondant avec Jocaste se rachète en projetant toute son énergie créatrice dans deux représentations maternelles : dans la vague qu'il sculpte sur la falaise, puis dans la reine des Hautes Collines dont il se fait le porte-parole inspiré. À travers l'art, il parvient donc à percevoir toutes les subtilités d'une différenciation *indécise* qu'il n'a fait auparavant que brutalement nier. Mais il rencontre les pires difficultés à se maintenir ainsi dans cet intervalle insensible entre le Même et l'Autre. Après avoir sculpté la vague de pierre, il éprouve encore le désir de « traverser le mur qui le sépare de Jocaste » (*Œ*, p. 231). Il s'identifie à ce point à la mer/mère qu'il voudrait s'écraser comme elle contre la falaise. Il va donc lui falloir sans cesse réexpérimenter, par le corps et par l'esprit, sa différence essentielle. Or ce trajet mental, il l'accomplira *sur la route*, quelque part entre Thèbes et Colone, dans un espace *intermédiaire* négligé par les prédécesseurs du romancier, depuis Sophocle jusqu'à Freud. Et c'est finalement *dans* une frontière idéale qu'il finira par s'abolir, sur ce « chemin du soleil » peint par Clios, à l'endroit même où se rapprochent sans se rencontrer tout à fait la ligne de feu d'une haie de tournesols et la ligne lumineuse de l'azur méditerranéen :

Il arrive à ce point où la clarté du ciel se confond avec la lumière dorée des soleils. Là, les lignes vers la profondeur se prolongent à l'infini et il n'est bientôt plus, pour nos yeux trop faibles, qu'un point minuscule qui peu à peu s'efface (*Œ*, p. 379-380).

La Lignée

Cet assujettissement de la sexualité à l'espace du mythe se traduit également en termes de filiation. Il n'y a évidemment rien d'étonnant à ce qu'un psychothérapeute fasse du rapport à la mère le prototype de la relation à l'autre. Il n'en est pas moins frappant de voir Bauchau largement dépasser ce modèle pour conférer au jeu des générations une fonction inattendue, celle d'inscrire la bipartition dans l'Histoire, selon une formule qui donne à la combe originelle toute l'épaisseur d'une patrie.

Les généalogies qui, en tête de chacun des romans, mettent en corrélation les mêmes clivages temporels et spatiaux montrent ainsi qu'Œdipe est non seulement issu de Laïos et de Jocaste, mais encore de deux dynasties thébaines qui se répartissent l'espace de la page tout comme les lignées de Clios et d'Alcyon se sont réparti la vallée des premiers âges :

⁹. Dès la première page d'*Œdipe sur la route*, Antigone se trouve assimilée à l'aigle venu se substituer dans les rêves de son père à « la grande mouette blanche dont l'image a permis jusqu'ici de supporter l'interminable écoulement des heures » (*Œ*, p. 11). La jeune fille se définit donc au moyen de cet emblème révélateur : non point l'oiseau de mer – de mère – mais le maître des airs, d'autant plus viril qu'il est, selon la tradition, le seul à pouvoir sans ciller contempler le soleil. Cette apparente indécision sexuelle se retrouve un peu plus loin dans le portrait croisé des deux filles de Jocaste : « Créon [...] aime tellement Ismène à cause de sa ressemblance avec Jocaste, tandis qu'elle, Antigone, c'est de son père qu'elle tient sa taille trop haute pour une fille et ce visage aujourd'hui brouillé et sans grâce dont sa mère pourtant disait : « Tu ressembles à ton père, prend patience, tu seras belle, peut-être très belle. » (*Œ*, p. 17). Même si elle se définit à partir d'un modèle masculin, la beauté d'Antigone, consacrée par la parole comme par l'expérience maternelle, ne cesse jamais d'être féminine. Le caractère hermaphrodite de l'héroïne n'est donc pas négation ou inachèvement de la féminité, mais épiphanie de la complexité.

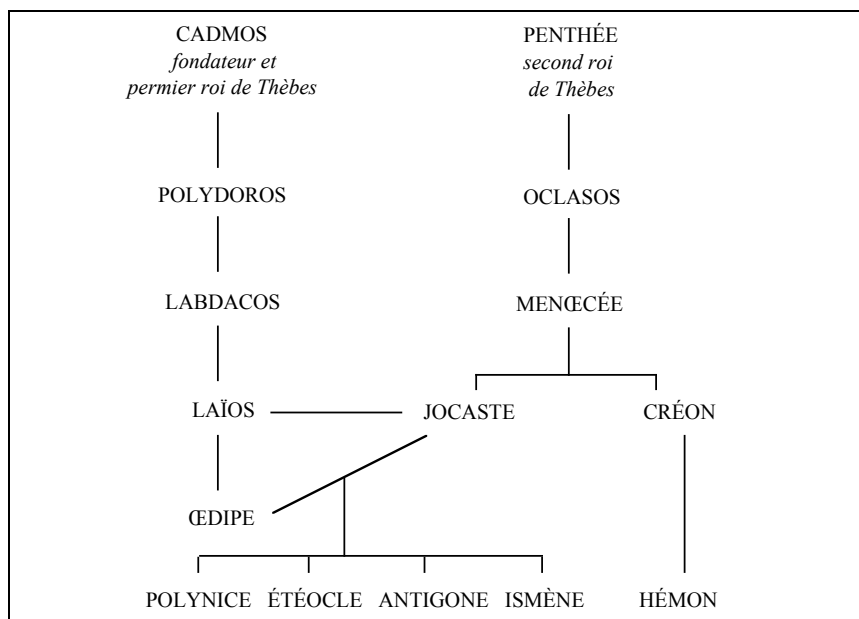


Figure 1 : les « généalogies » d'Œdipe sur la route et d'Antigone

De même, l'étrange course qu'accomplit Œdipe lorsqu'il rejoint les Hautes Collines en portant Antigone introduit dans le monde sensible l'historicité des filiations et l'associe aux mécanismes de la division. Passant d'un versant à l'autre d'un ravin, le héros traverse un bois qui s'en trouve « coupé en deux comme par le passage de gros animaux » (*Œ*, p. 269). Ce faisant, il reproduit évidemment la folle descente de Clios. Mais au lieu de fondre sur Alcyon, il *fend* l'air, son enfant malade dans les bras, et devient alors un père gigantesque, un *Grand Père*, associé à une fille chaque seconde plus *petite* :

Le corps, le cher corps qui la porte, ne cesse, dans sa colère, de gagner en force et en taille. Voici qu'il devient immense et que son poids à elle n'est plus rien. C'est le corps d'un géant qui se rue à l'assaut des pentes. Ses épaules dépassent les cimes des arbres, ses mains saisissent les troncs pour se projeter en avant. [...] Et c'est elle, elle qui le guide, qui est son regard bien-aimé et qui se retrouve toute petite comme autrefois, toute petite fille, riant du rire aigu qui le pousse en avant, plus vite, toujours plus vite (*Œ*, p. 265-266).

Ainsi la fusion catastrophique expérimentée par Clios et Alcyon se trouve rachetée par cette nouvelle figure d'androgynie où le contraste des tailles et des générations sous-tend et, tout à la fois, révèle les différences entre le masculin et le féminin.

C'est la même logique de transfert qui opère avec Diotime¹⁰. Par son amour de la chasse, la jeune Perse s'oppose à sa mère et rejoint son grand-père Cambyse. Celui-ci cependant tient en partie son caractère de sa propre mère, laquelle descend « d'une lignée [...] dont les plus lointains ancêtres étaient des lions » (*D*, p. 11). La dynastie achéménide – qui, dans nos livres d'histoire, unit les noms de Cambyse et de Cyrus le Grand à ceux de leurs petit-fils ou grand-père respectifs, Cambyse II et Cyrus I^{er} – la dynastie achéménide, donc, s'inscrit de la sorte

10. Le nom du personnage renvoie évidemment à la prophétesse du *Banquet* et donc par ce biais à une réflexion sur la fusion et la division dans la perspective de la génération. La Diotime de Platon démontre, on s'en souvient, que le seul moyen dont la nature mortelle dispose pour approcher l'éternité est « de produire de l'existence en tant que, perpétuellement à la place de l'être ancien, elle en laisse un nouveau qui s'en distingue. À preuve, cela même qu'on appelle la vie individuelle de chaque vivant et son identité personnelle, c'est-à-dire le fait que de son enfance jusqu'au temps de la vieillesse on dit qu'il est le même individu ; oui, en vérité, cet être qui en lui n'a jamais les mêmes choses, on l'appelle néanmoins le même » (*Le Banquet*, 207d). La sibylle platonicienne annonce ainsi non seulement l'énigme résolue par Œdipe mais encore les images analysées plus loin et sur lesquelles s'achève la *Diotime* de Bauchau.

dans un mécanisme périodique entre des pôles alternativement paternel et maternel. Cette projection de la temporalité sur l'ordre binaire du monde se traduit dans le texte par l'incessant télescopage des sexes et des générations¹¹. Elle trouve ainsi son aboutissement naturel dans l'épisode qui, au terme de la nouvelle, fait épouser aux générations successives la configuration duales des lieux. La loi du clan exige d'Arsès qu'il triomphe d'un grand lion, lequel n'est pas « seulement l'image lointaine de l'ancêtre », mais encore, « vivant dans le même temps que lui, l'image animale, seigneuriale de Cambyse » (*D*, p. 42). Tuer le fauve revient nécessairement à tuer son double humain. Un tiers terme s'interpose cependant entre les deux cadavres : un vieux sage oriental en qui l'on reconnaît sans peine Lao-Tseu et qui, par ses conseils, assure à Arsès sa victoire sur la bête. Curieusement en effet, c'est ce héros inattendu, et non Cambyse, qui rend le dernier soupir à l'instant même où meurt le lion. Cette « réconciliation » (*D*, p. 59) du philosophe et de l'animal permet d'accorder un ultime sursis au vieux monarque, lequel ne trépassa que le lendemain. Le léger *différé* qui s'ensuit inscrit toute la dynastie au croisement de l'ancien et du nouveau en ce qu'il met une fois de plus en perspective des générations extrêmes. Défini tout d'abord comme « le Vieillard », Lao-Tseu s'affirme *in fine* comme « l'Enfant »¹², après avoir été désigné entre-temps comme « L'Enfant-vieillard » (*D*, p. 53), « le Vieillard-enfant » (*D*, p. 54, 56) ou alternativement comme « l'Enfant » ou « le Vieillard »¹³. C'est donc toute une évolution qui lui permet d'affirmer son éternelle jeunesse et d'entrer ainsi en opposition avec le grand fauve, désigné lui comme l'Ancêtre. À l'origine en effet, le sage oriental incarne, aux yeux de ses fidèles, cette totalité mythique qui ne peut s'atteindre que dans la mort :

De partout les pèlerins affluaient pour voir le plus vieux des vieillards, l'ancêtre des ancêtres ou, comme ils disaient encore, le plus enfant des enfants car le bruit circulait qu'il allait bientôt s'éteindre (*D*, p. 51)¹⁴.

À l'issue d'une série d'échanges cependant, le personnage abandonne en partie ces qualités synthétiques pour s'intégrer à une organisation bipolaire. Non seulement il perd progressivement sa qualité de Vieillard, mais il se départit également d'une animalité lunaire, d'une féminité avec laquelle il semblait jusque-là ne faire qu'un. Il quitte « le buffle noir qui, selon Arsès, est devenu une partie de lui-même » (*D*, p. 51) pour étreindre le félin, son « frère aîné, son frère sauvage » (*D*, p. 59)¹⁵. Et c'est dans ce renoncement à soi qu'il affirme sa différence et établit avec l'Ancêtre lion un ensemble de repères entre lesquels Cambyse finit par trouver sa place définitive :

11. La narration associe par exemple Cambyse, quoique frère du grand fauve, à cette parfaite incarnation de la culture grecque qu'est la mère de Diotime : « J'ai dit à mon père que je n'irai pas à la fête rituelle, il m'a remerciée. Je l'ai dit aussi à Cambyse. Il n'a rien répondu, mais j'ai vu que, comme ma mère, il ne me croyait pas » (*D*, p. 14). Plus loin c'est Kyros et sa fille aînée qui conjuguent leurs efforts pour calmer l'héroïne, troublée par des rêves opposant sa mère à l'ancêtre lion (*D*, p. 15).

12. De la page 47 – où le philosophe chinois apparaît pour la première fois – à la page 50 on compte 9 occurrences de « Vieillard », les 2 premières sans majuscule ; l'appellation « Enfant » n'apparaît, quant à elle, pas une seule fois. Au contraire, l'ultime épisode de la nouvelle, pages 59-61, compte 5 « Enfant » mais aucun « Vieillard ».

13. Cette alternance est ici presque mathématique. En représentant les occurrences de « Vieillard » par **V**, celles d'« Enfant » par **E**, celles d'« Enfant-vieillard » par **Ev**, celles de « Vieillard-enfant » par **Ve** on obtient deux ensembles parfaitement équilibrés : (I) **V V Ev E E Ve** ; (II) **E V Ev E V E V E V**, le tout suivi d'une troisième séquence qui annonce la prépondérance finale de l'appellation « Enfant » : **E E V**.

14. Le narrateur commet ici un lapsus révélateur : c'est évidemment parce qu'il va mourir que le vieux sage connaît une telle affluence ; la construction de la phrase laisse cependant penser que ce sont les appellations synthétiques qu'on lui donne qui présagent de ce proche décès.

15. Cette disjonction avec le féminin est d'ailleurs explicitée par un épisode intermédiaire durant lequel la jeune Diotime porte le vieil « Enfant » comme le ferait une mère puis l'abandonne auprès du lion.

C'est au soleil levant que nous avons enterré [les] cendres [de Cambyse], près de celles de l'Enfant et de l'Ancêtre. Aucun signe ne marque l'endroit où elles sont ensevelies. Ce lieu, avec les rochers et l'espace brûlant qui l'entourent, est demeuré sacré. Si des lions et des hommes s'y rencontrent, aucun n'attaque et nul ne fuit (*D*, p. 61).

Les oppositions entre la jeunesse et la vieillesse comme entre l'humain et l'animal ou le masculin et le féminin permettent donc de repérer, en l'absence de tout autre marque, un territoire sacré situé comme en deçà du symbolique et où le Grand Père reposera pour l'éternité. Le temps s'associe donc à l'espace pour faire de la fusion idéale et de l'harmonie universelle la conséquence secrète de la loi de séparation.

L'intervention de Lao-Tseu dans un processus qui visiblement renoue avec le principe de stratification découvert par Clios ne traduit donc pas seulement l'intérêt que Bauchau porte de façon générale à la Chine. L'événement permet de convoquer les ressources du Tao et peut-être même de renvoyer à ce principe fondamental qui réduit toute opposition à l'expérience fondatrice de l'adret et de l'ubac. Curieusement en effet, le Yin et le Yang, dont les caractères représentent une vallée éclairée soit par la lune, soit par le soleil (voir Fig. 2), ramènent une fois de plus le lecteur à l'espace originel sanctifié par la mort d'Alcyon. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans le chapitre VI du *Daode jing* une forme de préfiguration du mythe spatial qui dit tout à la fois l'éternité du ravin primordial et sa relation à la dualité fondamentale du monde :

Jamais l'esprit de la vallée ne meurt
 Il a pour nom féminité obscure
 Sa porte d'où tous les anciens sortirent
 Est la racine du Ciel et de la Terre¹⁶.

D'ailleurs, comme pour rappeler opportunément que *Dao* signifie en chinois la « voie », Lao-Tseu suit un chemin qui, par ses « interminables crochets » et « retours en arrière » (*D*, p. 54) préfigure celui que décrira plus tard Œdipe à l'approche de Colone, un chemin que le récit finira par graver profondément dans toute l'épaisseur d'une histoire. Voilà pourquoi sans doute le cycle romanesque, traversé par d'incessants jeux de couleurs, fait régulièrement alterner le bleu céleste/marin et le rouge chthonien/solaire ou, de façon plus révélatrice encore, le blanc et le noir¹⁷. Car c'est bien par ce biais que l'expérience de l'espace, du versant clair et du versant sombre conduit au mystère du Yin et du Yang, des ténèbres et de la lumière ; par ce biais que se stylise l'irrépressible pouvoir de la vallée sur les structures de l'imaginaire.

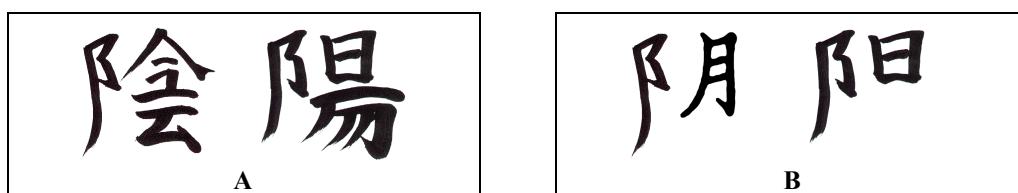


Figure 2 : (Shan) Yin et (Shan) Yang : l'adret et l'ubac (A) et leur transcription en idéogrammes simplifiés (B)

16. Je traduis ici à partir de plusieurs adaptations anglaises et françaises du texte chinois – celles notamment de J. Legge, U. K. Le Guin, J. J. L. Duyvendak ou C. Von Lauer, ainsi que celle de Paul Carus dont l'édition propose une translittération et une traduction de chaque caractère (London, Open Court Publishing Company, 1898).

17. Voir par exemple la danse de Calliope et d'Antigone dans *Œdipe sur la route* ou encore l'échange des étalons entre Étéocle et Polynice dans *Antigone*.

Reconstitution de l'espace du drame

La profondeur historique que le Tao tout à fois formalise et projette dans le paysage sert manifestement de modèle à la reconstitution de l'espace du drame. Construire le premier théâtre du monde va consister en effet à *enraciner* dans la vallée de Clios le parcours décrit par Œdipe, à creuser, comme le fait l'Histoire, dans l'espace stratifié du mythe et donner ainsi sens à ce qui n'était jusque-là que vacillation entre deux pôles. Le héros trouve sa « voie » [*Dao*] lorsqu'il se met à décrire « du levant au couchant pour repartir dans l'autre sens [...] des courbes qui vont en se rétrécissant » (*Œ*, p. 341). On pourrait croire alors qu'il dessine une spirale¹⁸. Il suit effectivement un parcours initiatique qui le conduit à un centre mystérieux, jusqu'à ce nombril du monde que lui découvre la fresque dans laquelle il s'abolit. L'ultime péripétie du roman introduit cependant dans cette figure à deux dimensions une profondeur inattendue. Le mur sur lequel Clios a réalisé son chemin du soleil est bientôt renversé par l'orage, de sorte que la route peinte épouse finalement le plan horizontal et recouvre, à travers ce bouleversement même, une situation plus naturelle. Le système de projection, qui se trouve ainsi explicitement décrit, reproduit dans l'espace ce qui s'est déjà accompli dans l'ordre des générations. Il apparaît alors comme un aboutissement d'autant plus logique qu'il reprend en fait un mécanisme qu'on a pu voir opérer bien plus tôt dans le récit, avec l'image de la vague sculptée par Œdipe. La falaise sur laquelle travaille le héros s'apparente à un mur et préfigure assez bien la surface décorée plus tard par Clios¹⁹. Par sa forme même, la vague annonce en outre le cheminement du pèlerin²⁰. Décrire un premier arc de cercle puis au bout de celui-ci un second, plus court mais orienté en sens inverse, ne revient pas toujours à esquisser une spirale (voir ci-après Figure 3 A) ; reproduite à l'infini, l'opération permet également de former une sorte de crête dans laquelle il n'est pas impossible de reconnaître la forme d'une vague (voir Figure 3 B) :

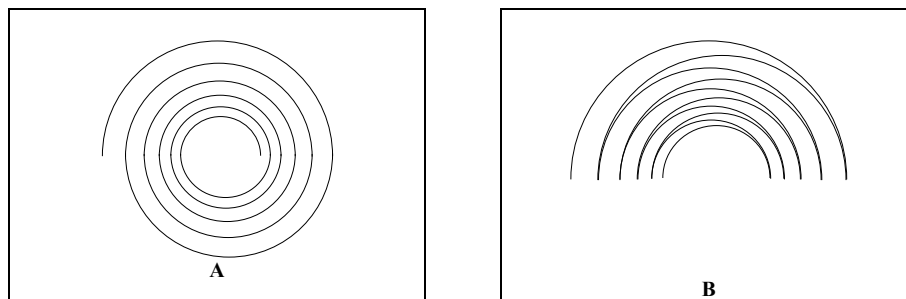


Figure 3 : deux représentations possibles du cheminement d'Œdipe.

18. C'est d'ailleurs l'hypothèse que formule Myriam Watthée-Delmotte dans sa belle étude sur l'espace et l'intériorité, parue cependant avant la publication d'*Antigone* où le cheminement du parricide trouve son explication définitive (« Espace et intériorité dans l'œuvre d'Henry Bauchau : un développement en chiasme », in Ernst Leonardy et Hubert Roland (éd.), *Descriptions et créations d'espace dans la littérature*, Louvain-la-Neuve, Collège Érasme – Bruxelles, Nauwelaerts, 1995, p. 179-193).

19. Ce dernier, contemplant la vague après sa réalisation, estime d'ailleurs qu'il lui « faudrait des couleurs, plusieurs bleus, un blanc très fort, des gris, des noirs, très peu de rouge » (*Œ*, p. 175).

20. L'épisode retraçant son exécution se trouve inséré dans un contexte qui privilégie largement le motif du labyrinthe. La sculpture paraît résulter tout d'abord du prodigieux face-à-face qui a lieu lorsque Thésée et sa flotte viennent croiser à peu de distance du cap sur lequel se tient Œdipe et que celui-ci, devant le salut « magnanime » du roi d'Athènes, répond d'un geste hiératique à la façon d'« un personnage sacré » (*Œ*, p. 130). La réalisation de l'œuvre correspond en outre à une épreuve initiatique à l'issue de laquelle le héros conte la visite qu'il fit au palais de Dédale et après laquelle il put comparer le Minotaure à l'une des vagues levées autour de lui par la tempête.

On comprend qu'Henry Bauchau ait suggéré d'emprunter à Hokusai son *Arc de la vague au large de Kanagawa* pour illustrer la couverture d'*Œdipe*, lors de la réédition de l'ouvrage dans la collection « Babel »²¹ (voir Fig. 4). Car aux yeux des compagnons d'Œdipe, la vague sculptée apparaît effectivement comme un arc, mais un arc prodigieusement *dressé* :

L'ouragan se déchaîne, les vagues en bas se creusent, s'élèvent très haut et retombent en mugissant. [...] Antigone, effrayée, crie à Œdipe : « Remonte, remonte vite ! » Un grand rire triomphant s'élève auquel répond, à côté d'elle, celui de Clios qui exulte et crie entre deux coups de tonnerre : « La vague monte. Il va la forcer, la plier ! » (*Œ*, p. 156).

L'arc ainsi *verticalisé* joue un rôle fondamental que confirment d'ailleurs les épisodes d'*Antigone* centrés sur la figure de Timour²². Il transpose sur un autre registre la croissance prodigieuse d'Œdipe durant sa folle course en direction des Hautes Collines. Matérialisant la profondeur du temps, il inspirera donc naturellement Clios à l'instant de « creuser le chemin en demi-cercles qu'Œdipe a parcouru jadis autour d'Athènes » (*A*, p. 209). De fait, c'est en donnant aux images ce relief inattendu que le jeune homme, jusqu'alors limité le plus souvent par les deux dimensions de la peinture, inventera enfin l'espace du théâtre, avec son étrange scène comme posée à la jonction de deux mondes :

La montagne, taillée en gradins, descend, rangée par rangée, vers la partie la plus basse où un éperon rocheux, que Clios a conservé, forme une sorte de vaste table. Du haut des gradins, on a une vue plongeante sur cette table de pierre et la chute du torrent qui sépare deux montagnes avant de se jeter dans la rivière (*ibid.*).

Déjà la crête de la vague d'Hokusai pouvait se voir comme un amphithéâtre en vue aérienne.

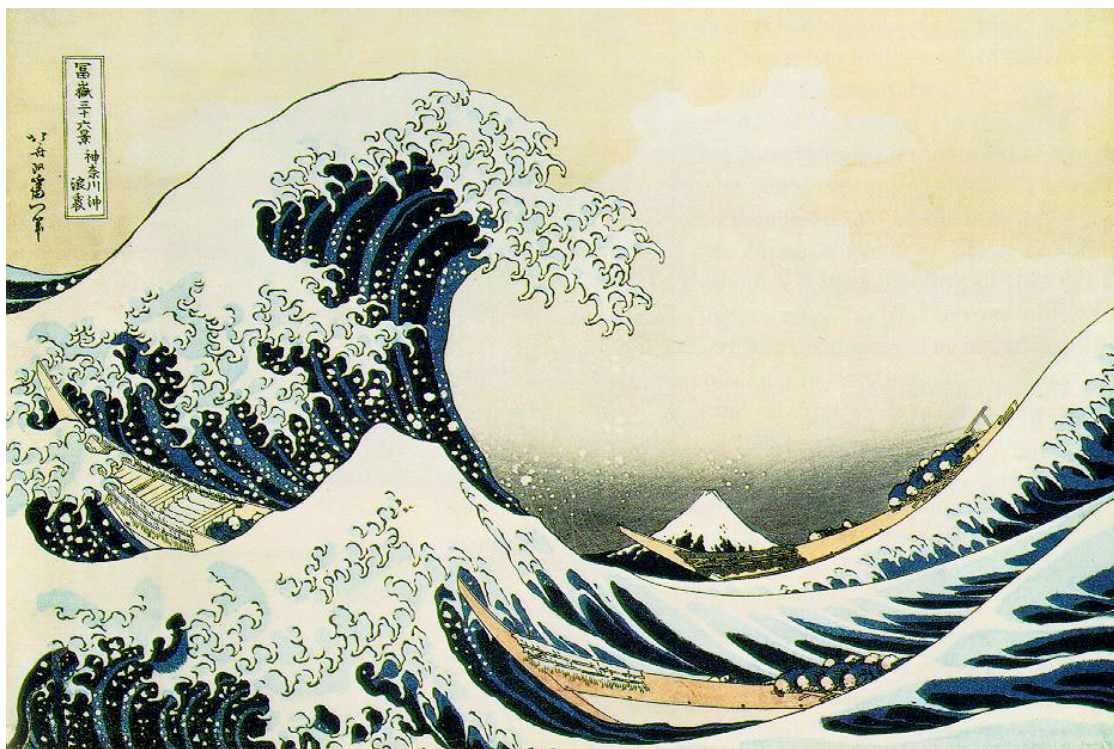


Figure 4 : Hokusai, L'Arc de la vague au large de Kanagawa, 1833, Paris, Musée Guimet

21. L'écrivain a confirmé ce point lors de la décade en réponse à des questions que je lui posais.

22. L'intervention de ce personnage démontre au passage l'étroite association qu'effectue Bauchau entre l'arc, forme clef du théâtre, et l'influence orientale.

Le basculement de la fresque constitue donc bien au terme d'*Œdipe sur la route* un élément charnière. Étape intermédiaire dans la transformation de la vallée en théâtre, l'événement donne toute sa densité au mythe en ce qu'il montre comment une simple ligne coupant l'espace en deux se découvre soudain l'épaisseur qui permet au héros de s'enfoncer dans le terreau de l'Histoire. Il est donc particulièrement révélateur de voir la fresque, à l'instant où elle s'effondre, se mettre à brûler. Car cette ultime image définit un motif régulièrement associé par la suite à l'idée de création artistique. On en retrouve le principe dès les premières pages d'*Antigone*, dans ce combat d'Apollon et de Python ornant les parois du Temple rouge :

Clios dévoile le bas de la fresque. Un feu s'élève maintenant du sol et sépare, jusqu'à la taille, les deux combattants. Né de leur combat, il assigne des limites à leur conflit (*A*, p. 16).

C'est ce même motif qui réapparaît, de façon plus révélatrice encore, dans la seule œuvre que le jeune peintre exécutera jamais pour Thèbes et où il a représenté Jocaste sous les traits d'une divinité des ténèbres :

La fresque est une haute pierre dressée [...]. La déesse est en bleu et or, très claire sur un fond de nuit. De chaque côté, deux enfants, deux mâles, la contemplent avec admiration. [...] Je fais le tour de la pierre, il n'y a pas de personnage sur l'autre face, rien que d'admirables couleurs d'incendie (*A*, p. 56).

Quelques années avant la publication d'*Antigone*, « L'Arbre fou » expérimente déjà cette formule à travers l'évocation en écho de deux sculptures. La première est celle qu'*Œdipe* réalise à partir d'un arbre abattu par l'orage sur lequel « les sillons de la foudre esquissent une chevelure sauvage » (*V*, p. 9). Naturellement incandescente, cette œuvre représente une « déesse brûlante et brûlée » que l'artiste, « une torche à la main, [...] constelle de signes de feu » (*V*, p. 15). La seconde sculpture, due cette fois au burin d'*Antigone*, associe, « dans un grand ovale », les visages d'*Œdipe* et de *Jocaste* qui semblent surgir « d'un lieu aussi profond que les insondables souvenirs » (*V*, p. 12) de l'enfance. Comme le portrait de la reine en déesse lunaire, les deux œuvres opposent donc, tels l'avertissement et le revers d'une même médaille, une image de fusion idéale à une image fabuleuse d'incendie. Elles permettent ainsi de mieux saisir le mouvement qui, d'*Œdipe* à *Antigone*, anime l'imaginaire de l'auteur. Car l'« arbre fou », déraciné par l'éclair, renvoie à l'épisode durant lequel le héros dompte la vague de la falaise :

Un éclair jaillit, [*Antigone*] pense que la foudre va frapper *Œdipe*, mais non, l'orage n'est pas encore à son paroxysme et elle tombe près du rivage sur un grand arbre qui prend feu.

Clios lui crie dans l'oreille : « Il a réussi, la vague retombe ! » (*Œ*, p. 156).

Cette intervention de l'orage à l'instant précis où se met en place le motif de l'arc dressé en dit long sur le caractère nécessairement binaire de la création humaine. D'ailleurs, une fois la vague achevée, *Œdipe* se lancera dans une toute autre entreprise, la construction d'un phare, d'une « tour à feu » (*Œ*, p. 174, 181). C'est par un signe double qu'il manifesterait sa présence au monde extérieur : par l'eau maternelle et la flamme virile.

L'œuvre d'art reproduit donc dans sa structure même l'articulation du mythe spatial. Elle reflète à un premier niveau la bipartition du monde, son opposition entre adret et ubac, masculin et féminin ou ancien et nouveau. Mais cette polarisation des choses et des êtres n'est guère que la reproduction en abyme d'une coupure autrement radicale, entre une face visible, sensible, et une face secrète dont seul l'art parvient à révéler la dimension fusionnelle. Tel est bien le principe qu'illustre la fresque de Clios (voir Fig. 3). Après avoir serpenté entre ciel et terre, entre air et feu, le chemin du soleil s'abat sur le sol, touché comme l'arbre par la foudre. Et pendant qu'*Œdipe* s'enfoncé invisiblement dans la terre, ses compagnons restent à contempler les dernières traces de sa présence, ces flammes qui achèvent de consumer l'œuvre, ces flammes au-dessus desquelles Clios, dans sa vallée natale, essaya en vain de s'élever. Demeuré lui aussi du côté des vivants, le lecteur doit également attendre la fin du

cycle romanesque pour découvrir l'autre versant des choses. Murée dans ce qui va devenir son sépulcre, Antigone lui révèle enfin l'envers du décor. Le chemin du soleil s'éteint, se réduit au « fil de lumière qui pass[e] entre la pierre et les parois de la grotte » (A, p. 339). L'adret et l'ubac, le feu et la nuit une dernière fois répondent. La tragédie peut naître et se fonder sur l'absence : en un autre lieu, Io va faire résonner la voix d'Antigone et transformer en chant ce qui n'était encore que cri. Fille de cette unité secrète, la parole profondément divisée du théâtre peut désormais s'élever. Ainsi ce qui se cache sous la scène imaginée par Clios à la jonction des deux versants de la vallée, mais comme sur un autre plan du monde, c'est une forme féminine dont l'existence se réduit à n'être plus qu'intérieure. Et voici le lecteur renvoyé au fonctionnement le plus intime de l'œuvre à travers une représentation canonique du signe. Le feu qui célèbre l'apothéose du Verbe, la langue ardente de l'Esprit Saint, n'est peut-être que le signifiant destiné à articuler l'absence irrémédiable du référent originel. Principe de la vie divisée par les passions et par les luttes, il est cette puissance qui en nommant détruit la matière primordiale, mais qui seule peut rendre possible la fusion. Aussi est-il très exactement l'autre face de la terre maternelle, si intimement associé à cette dernière qu'il peut devenir parfois haie de tournesols, grotte jaune ou trésor fascinant. Partout ainsi, comme en d'incessantes séries fractales, ce qui divise cautionne ce qui unit.

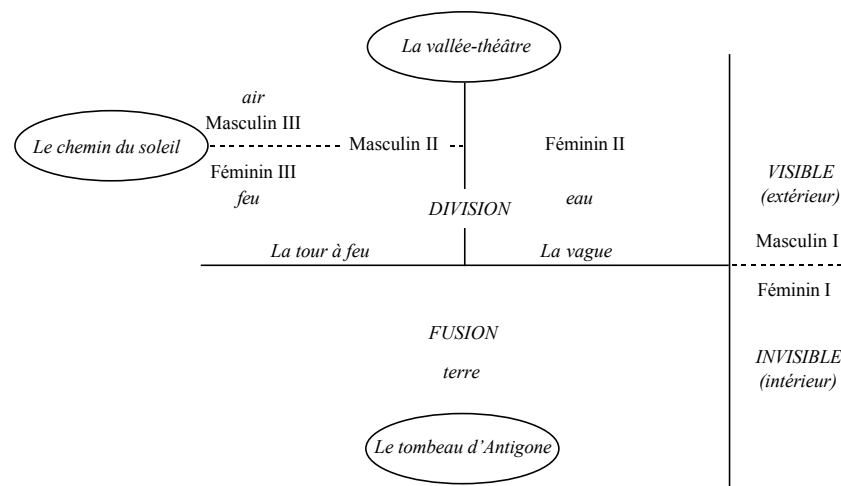


Figure 5 : stratification de l'œuvre et de l'espace dans le cycle d'Œdipe

*
* *

Construit de la sorte sur un corps enfoui et définitivement perdu, cet espace restauré d'où monte enfin le Signe tragique renoue avec l'ensemble de l'œuvre. En se creusant en direction d'une absente, le théâtre imaginé par Clios ressemble à l'escalier de *La Déchirure*, au bas duquel le romancier installe Mérence, personnification de la mère perdue²³. La scène fantastique où, en compagnie de l'homme noir, le narrateur violente et tue la belle servante avant de l'enfouir dans le sol comme un merveilleux trésor contient déjà dans son principe toute l'action d'*Antigone* et confère à l'ensemble du cycle grec une bonne part de sa

23. Après avoir décrit le théâtre de Clios, Antigone évoque d'ailleurs un « étrange escalier » (A, p. 210). Véritable cri incarné, l'héroïne grecque fait d'autant mieux écho au personnage de Mérence que Bauchau associe cette dernière à la langue – une langue qu'il conçoit « à la fois [comme] une servante noble et une princesse bien aimée » (« Jean Amrouche ou la déchirure » (1988), *L'Écriture à l'écoute*, p. 58).

cohérence. La vague, par la symbolique maternelle qui y est attachée comme par le cheminement qui s'y trouve stylisé, développe la matrice MÈRE + ERRANCE que contient le prénom de la jeune femme. Pan de falaise empruntant la forme de l'eau, la sculpture s'offre en outre comme une transposition de la pierre de l'escalier et annonce déjà que sa forme constitutive, l'arc, sera plus tard associée aux tribus d'hommes bleus auxquelles appartient Timour. Trente ans plus tôt, l'escalier *bleu*, précisément, a déjà des allures de vague avec ses pierres « toujours humides » (*H*, p. 239) et sa voûte suintante baignée de « lumière sous-marine » :

La joue contre la pierre, on sentait sur les marches
le sel bleu de la mer et ses cris, ses bonheurs
quand le feu l'étreignait jadis (*H*, p. 240)...

D'ailleurs, avant même qu'on y creuse la scène originelle, la vallée de Clios apparaît, elle aussi, comme une transposition de cet espace inoubliable. Dans *La Déchirure*, on s'en souvient, le narrateur et son frère Olivier réagissent différemment devant l'escalier. Le premier aime à emprunter la volée de marches qui descend vers la cour, alors que le second préfère celle qui conduit vers les greniers. Personnage aérien et viril, Olivier qui nourrit une passion particulière pour les oiseaux et apparaît à son jeune frère comme « un vrai garçon » (*Dé*, p. 118) s'offre donc comme le prototype d'Alcyon, là où le narrateur ressemble, lui, plutôt à Clios.

Ces parallélismes qu'on pourrait multiplier à plaisir²⁴ montrent à quel point l'espace tragique apparaît peu à peu comme une structure destinée à donner forme à un contenu prédéterminé. Comme le montre d'ailleurs l'ensemble du cycle, l'érection du théâtre n'est qu'une façon de figurer le parcours préexistant d'Œdipe, d'en éterniser le dessin à travers l'univers de la *représentation*. La bipolarité de l'espace relève donc d'une nécessité interne qui engage profondément son auteur. Elle correspond à une double aspiration qui, comme Henry Bauchau l'établit lui-même, prend sa source aux racines de la vie :

Il y a [...] deux faces, deux versants dans mon œuvre qui correspondent sans doute aux craintes et aux espoirs, aux sensations de force ou de faiblesse éprouvées dans la petite enfance et surtout pendant les épreuves de la Première Guerre mondiale²⁵.

Si la structure binaire se fonde ainsi sur l'anamnèse, c'est évidemment parce qu'elle renvoie aux troubles des jeunes années, à la découverte de l'Autre, à la difficile prise en compte de l'ordre sexué du monde et du caractère inévitable de la perte. Mais c'est aussi sans doute parce que ce drame qui est celui de tout individu est entré en résonance avec une forme particulière de représentation de l'espace identitaire. Déjà, dans *La Déchirure*, la lignée du narrateur se trouve profondément enracinée dans une vallée²⁶. On comprend donc qu'après avoir expliqué la double inclination qui parcourt son œuvre, Henry Bauchau s'emploie à en

24. Le « chemin du soleil » dans lequel s'abolira Œdipe se trouve déjà dans *La Déchirure*. L'incendie de Sainpierre, auquel le grand-père maternel du narrateur parvient à échapper en faisant franchir à toute sa petite famille une série de murs séparant des jardins, annonce celui qui met fin aux amours de Clios et d'Alcyon et plus directement peut-être la course précédemment évoquée durant laquelle Œdipe, soudain grandi, porte Antigone en direction des Hautes Collines. Plus généralement, l'image de la séparation, de la Grande Muraille et des deux maisons présage de la bipartition du monde, une bipartition qui se traduit là aussi par l'existence de deux lignées, l'une paternelle, l'autre maternelle, mais aussi de deux clans – celui des gardes et de la loi, celui des forgerons et des braconniers – qui, comme à Thèbes ou à Athènes, établissent entre individus une série de rapports complexes. À travers le motif de la forge familiale, la mythologie du feu, qu'*Antigone* transpose sur le terrain de l'art et du langage, joue de ce fait un rôle de premier plan dans *La Déchirure* et plus encore dans *Le Régiment noir*.

25. « La Chine intérieure », (1988), *L'Écriture à l'écoute*, p. 38.

26. Ce paysage caractéristique joue également un rôle essentiel dans *Le Régiment noir*, notamment avec le personnage de Shenandoah, dont le nom évoque « une vallée, une rivière et le lieu de [l']amitié » (*R*, p. 160).

rechercher la trace dans une géographie imaginaire. Le rôle joué par les impressions de l'enfance, explique-t-il,

m'est confirmé par le choix des lieux où se passent certaines de mes œuvres. Pourquoi la Mongolie, la Chine, la Perse [...] sinon parce que ce sont des pays où je ne suis pas allé. Des pays où mon imaginaire n'est pas retenu par ce que j'ai vu et entendu à l'âge adulte.

Car ces pays je les ai vus cependant dans une tout autre dimension du temps [...]. Je n'ai aucune peine à faire entrer la Chine, la Mongolie, les États-Unis dans mon Brabant wallon originel qui possédait, durant ma petite enfance, des dimensions et une *profondeur* sans limites²⁷.

C'est bien à cause de cette *profondeur* qu'Œdipe rencontre sur sa route deux réincarnations des muses. La première, Calliope, porte le même nom que la mère d'Orphée. Qu'en plein cœur du roman Œdipe renaisse symboliquement de cette jeune noire, double nocturne d'Antigone, présage déjà de la nature de son cheminement. C'est signe qu'il lui faudra affronter cette verticalité qui donnera plus tard au théâtre les allures d'un escalier infernal²⁸. Les gradins dont les cercles imitent ceux de l'Enfer finiront ainsi par conduire le lecteur jusqu'à ces nouvelles Eurydice que sont Antigone ou Mérence. En devenant l'avatar d'Orphée, Œdipe ne serait toutefois qu'un nouvel Alcyon, lui aussi descendant du divin chanteur, s'il ne participait également de l'autre versant de la vallée à travers une seconde figure plus secrètement apparentée aux muses : Clios. Le jeune homme, qui constitue sans doute le plus important apport de Bauchau à la mythologie œdipienne, porte en effet un nom singulier qu'on peut lire comme la masculinisation de Clio. Il serait en quelque sorte le *daimon* de l'Histoire, celui qui nivelle le territoire divisé pour lui donner enfin sa forme et son sens, celui qui parallèlement chante le récit des clans et des nations. Clios dont le nom, comme celui de sa sœur la muse, s'apparente à un verbe grec à double entente : κλειω, je vante, je célèbre, mais aussi je ferme, je verrouille. Preuve s'il en est que toutes les lignées doubles de l'Histoire se fondent sur un tombeau hermétiquement clos, sur une forme secrètement réunifiée – celle, peut-être, du pays Antigone...

Éric Lysøe
Centre de recherche sur l'Europe littéraire
Université de Mulhouse

27. *Ibid*, p. 38-39, je souligne.

28. Dans *La Déchirure*, l'escalier bleu mène explicitement aux enfers (voir *Dé*, p. 82).