HAL open science

Récits mythiques - récits modernes. La mythologie antique dans le roman contemporain de langue allemande

Emmanuelle Terrones

To cite this version:

Emmanuelle Terrones. Récits mythiques - récits modernes. La mythologie antique dans le roman contemporain de langue allemande. Littératures. Université de Tours, 2004. Français. NNT : . tel-02915153

HAL Id: tel-02915153

https://hal.science/tel-02915153

Submitted on 26 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE FRANCOIS RABELAIS
TOURS

Ecole Doctorale : Sciences de l'Homme et
de la Société
Année Universitaire : 2003-2004

T H È S E

pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Tours

en

Littérature allemande

présentée et soutenue publiquement le 24 mai 2004 par

Emmanuelle Séjourné

RECITS MYTHIQUES - RECITS MODERNES

LA MYTHOLOGIE ANTIQUE DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN DE LANGUE ALLEMANDE

Directrice de thèse : Mme Bernhild BOIE, Professeur émérite, Université de Tours

JURY :

M. Bernard BANOUN, Professeur à l'Université François Rabelais, Tours
Mme Bernhild BOIE, Professeur émérite, Université François Rabelais, Tours
M. Christian KLEIN, Professeur à l'Université Stendhal, Grenoble 3
M. Jean-Charles MARGOTTON, Professeur à l'Université Lumière, Lyon 2

pour Gabriel

Mes remerciements s'adressent en tout premier lieu à Mme Bernhild Boie, ma directrice de thèse, dont les conseils ont été un fil d'Ariane indispensable.

Je tiens également à remercier les responsables des Archives littéraires allemandes de Marbach et des Archives de Peter Weiss à l'Académie des Arts de Berlin, qui m'ont permis d'accéder aux notes et aux correspondances inédites des auteurs. Merci à Maresi von Niebelschütz, David Morgner et Jürgen Schutte de m'avoir permis d'en citer des extraits.

Je remercie pour leurs relectures Laëtitia Bontemps, Pierre Mari, Jan Bonin ainsi que François Brémondy.

J'aimerais remercier tout spécialement Aurélie Séjourné, ma sœur. Ainsi que tous ceux qui m'ont accompagnée tout au long de cette odyssée.

Herzlichen Dank an meine Freundin Marion Kohler.

Agradezco a mi esposo Felix Terrones por toda la confianza que me da.

Enfin, je souhaite remercier vivement les éditions Peter Lang d'avoir accepté de publier ce travail, notamment M. Jean-Marie Valentin pour son appui ainsi que Angelica Scholze pour son attention.

Je remercie le laboratoire de recherche « Interactions culturelles et discursives » de l'Université François Rabelais de Tours de m'avoir apporté son soutien financier.

Table des matières

Introduction 13

Première partie : Les mythes antiques dans le roman contemporain : jeu de narration, jeu de réécriture

Chapitre premier : Création et/ou recréation
Création et actualisation 32
Redécouvrir l'essence du mythe 41
Variation de l'identique 48

Chapitre deuxième : Mise en œuvre d'une réécriture
Construction et reconstruction 65
Une réécriture contemporaine : fragments, perspective plurielle et expérience des limites 84

Chapitre troisième : Mythe et monde contemporain : analogies et différences
Mythe et réalité contemporaine 118
Mythe et Histoire 134
Mythe et individu 158
Mythe, langage et littérature 176

Deuxième partie : Du recouvrement de la tradition : du mythe à l'écriture épique

Chapitre premier : *Der blaue Kammerherr* de Wolf von Niebelschütz : une renaissance de la culture antique ?
Renaissance et fabulation 204
Mythologie, Histoire et monde en trompe-l'œil 221
Serpent immense, *sinfonia* et tulipier 239

Chapitre deuxième : *Amanda* de Irmtraud Morgner :
Reconquête d'une tradition
Mythologie antique : une double quête 263
Mythologie et réécriture de l'Histoire : une
« agitation productive » 281
Amanda, une « forme ouverte » 294

Troisième partie : Mythologie et épopée

Chapitre premier : Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance :*
mémoire et résistance
Mythe et travail de mémoire 324
Mythologie et Histoire, souvenir et langage du devenir 344
Une « épopée de la résistance » ? 359

Chapitre deuxième : *Medusa* de Stefan Schütz : chaos intérieur
Variations mythologiques complexes et contradictoires 381
Mythe et « énergie du mouvement » 400
De la « prose épique » 423

Quatrième partie : Au croisement des chemins : Mythologie, roman et épopée

Chapitre premier : Mythologie et épopée, des
fondements communs
Rapport au monde et au savoir : une communauté de
conceptions 444
Mythes et épopées : formes communes 463

Chapitre deuxième : Épopée et roman,
un rapport dynamique
Penser un devenir de l'épopée et du roman 476
Épopée et roman : des enjeux distincts et complémentaires ? 485
Approches divergentes de questions identiques ? 492
Parole épique 504

Conclusion 523
Liste des abréviations 541
Liste chronologique des œuvres traitées 543
Index 545
Bibliographie 547

Introduction

Berceau de notre culture occidentale, les mythes antiques ne cessent de fasciner les écrivains et de traverser leurs œuvres. Tantôt mise en avant, tantôt affaiblie, la tradition n'est jamais rompue à travers les siècles, comme l'indique N. Bock-Lindenbeck : « Dépasser le mythe, créer une nouvelle mythologie, s'éloigner du mythe, reproduire le mythe – le traitement littéraire et pictural du mythe se réalise apparemment au cours des siècles selon un principe d'alternance.[1] » Quand les mythes paraissent dans la pensée contemporaine, il semble que la référence à l'Antiquité ne soit pas automatique. Quelques exemples en France montrent que le retour à la mythologie antique a toujours été lié à des problèmes d'actualité contemporaine : *La machine infernale* de Jean Cocteau datant de 1934, les pièces de Jean Giraudoux (*La guerre de Troie n'aura pas lieu* créée en 1935, *Électre* deux ans plus tard), celles de Jean Anouilh (*Antigone* en 1944 et *Médée* en 1946), mais aussi dans le domaine de la prose, le texte de Jean Giono intitulé *La naissance de l'Odyssée* (1938), par exemple.

Mais le phénomène le plus caractéristique s'est produit dans les pays de langue allemande. Depuis 1945, on note un retour important aux mythes antiques. La mythologie grecque et latine[2] rassemble des

---

1 Nicola Bock-Lindenbeck. *Letzte Welten, neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Cologne : Böhlau. 1999. p. 266 : „Den Mythos überwindend, eine neue Mythologie schaffend, sich vom Mythos distanzierend, den Mythos reproduzierend – die Art der literarischen und bildnerischen Beschäftigung mit dem Mythos vollzieht sich die Jahrhunderte hindurch scheinbar nach einem alternierenden Prinzip."

2 Si l'on réunit couramment sous le terme de mythologie antique des récits tant grecs que latins, c'est que l'on ne peut négliger ni la transmission de la mythologie par les artistes et poètes grecs, ni l'adoption par la civilisation romaine de larges pans de la mythologie grecque (fondus dans un ensemble de croyances propres et d'influences étrangères). Depuis les épopées d'Homère jusqu'aux récits de voyage de Pausanias, c'est un millénaire de mythographie qui se déploie, la

récits qui s'étendent du chaos originel aux destinées individuelles, incluant des généalogies complexes de dieux, de demi-dieux et de héros dont la densité rend difficile une représentation synoptique. Quand les écrivains puisent dans le réservoir mythologique, ils s'intéressent à des personnages très divers – du chaos jusqu'aux débuts de l'Humanité, monstres mythiques, Titans, dieux olympiens, demi-dieux et héros sont redécouverts – et tirent profit de la richesse et de la profondeur des thèmes et des épisodes : métamorphoses, combat des Titans, voyage des Argonautes, travaux d'Hercule, guerre de Troie et errances d'Ulysse, la multiplicité des mythes évoqués est évidente. La notion de mythe présente d'emblée une ambiguïté, origine de confusions diverses. Au sens étymologique, « mythos » désigne tant une « suite de paroles qui ont un sens » que leur contenu, l'avis, la pensée[3]. À la fois paroles et objet de ces paroles, le mythe échappe à une définition normative et connaît des reflets changeants au fil des époques. Depuis les récits attribués à Homère jusqu'aux textes mythologiques du 20ème siècle, les sources littéraires explorées par les auteurs contemporains sont multiples, diversifiées, souvent contradictoires. À la littérature s'ajoutent les représentations picturales, plastiques et musicales qui ont contribué à cristalliser la conception de chacun de ces mythes au fil des siècles.

Le théâtre offre apparemment aux mythes un espace toujours fertile. En RFA, Walter Jens récrit le mythe de Philoctète, il adapte librement l'*Ajax* de Sophocle et imagine un dialogue entre Sophocle et Brecht : le matériau mythique circule et se transforme de différentes manières dans ses textes dramatiques[4]. En Suisse, Friedrich Dürrenmatt présente deux « pièces grecques » très satiriques[5]. Mais c'est en RDA que les auteurs dramatiques témoignent de l'intérêt le plus vif pour la mythologie

---

période la plus fertile étant de toute évidence le VIe et le Ve siècle avant notre ère puis la charnière entre les deux millénaires.

3 Nous nous référons ici à l'article « mythe » du *Dictionnaire historique de la langue française* (Alain Rey).

4 Tous ces textes – *Der tödliche Schlag* (1974), *Sophokles'Ajas* (1965), *Sophokles und Brecht* (sans date) – sont rassemblés dans un ouvrage intitulé *Zur Antike* (Munich : Kindler. 1978.)

5 Dürrenmatt reprend notamment dans *Herkules und der Stall des Augias* (1962) le mythe du cinquième travail d'Hercule.

antique : les travaux de Volker Braun, Heiner Müller et Peter Hacks illustrent dans leur diversité la créativité que peuvent engendrer ces mythes[6]. Leur présence est plus difficile à circonscrire dans le domaine lyrique : maints recueils de poèmes revisitent l'univers mythologique, lui empruntant ses images et ses métaphores. Stephan Hermlin, Heinz Kahlau, Louis Fürnberg ou encore Erich Arendt accordent dans leur poésie une place importante à des thèmes et des figures mythologiques[7].

Cependant, la renaissance de la mythologie dans cette période de 1945 à nos jours frappe davantage dans la prose. De courts textes mythologiques paraissent à cette époque : ceux de Hans Erich Nossack (entre autres « Orpheus und… » et « Kassandra »[8]) et ceux de Anna Seghers (en particulier « Das Argonautenschiff »[9]) ou encore de Franz Fühmann (ses récits mythologiques, rédigés à partir de 1978, sont regroupés dans un recueil intitulé *Marsyas*[10]). L'intérêt pour la mythologie antique apparaît déjà dans ces textes, mais c'est dans le roman qu'il trouve l'expression la plus complète. Le roman n'a pourtant pas, comme l'épopée et la tragédie, l'avantage de s'inscrire directement dans la tradition du mythe. Or, depuis 1945, on ne recense pas moins d'une trentaine de romans inspirés de la mythologie antique et répartis en deux périodes clairement identifiables.

Dans les années cinquante, une dizaine de romans se tournent vers le mythe ; la majorité des romans mythologiques suivants se groupent

---

6 Entre autres, *Iphigenie in Freiheit* (1992) de Volker Braun, *Zement* (1974) et *Verkommenes Ufer Medeamaterial* (1983) de Heiner Müller, *Der Frieden* (1965), *Amphitryon* (1971) et *Pandora* (1979) de Peter Hacks.

7 Pour ne citer qu'un recueil représentatif de chacun d'entre eux : *Starrend von Zeit und Helle. Die Geschichte der Ägäis* (1980) de E. Arendt, plusieurs poèmes consacrés aux Achéens, à Icare, Athéna etc. chez S. Hermlin (*Gesammelte Gedichte*, 1979). Louis Fürnberg s'intéresse à Ulysse (*Gedichte*, 1965), Heinz Kahlau à Sisyphe (*Lob des Sisyphos,* 1983).

8 Ces récits sont rassemblés dans un ouvrage édité par Christof Schmid : Hans Erich Nossack *Die Erzählungen.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1987.

9 Anna Seghers. *Post ins gelobte Land. Erzählungen.* Berlin : Aufbau-Verlag. 1990.

10 Franz Fühmann. *Marsyas. Mythos und Traum.* Leipzig : Reclam. 1993.

entre 1980 et 1990[11]. En fait, les limites des périodes données ne sont pas aussi tranchées que ne le laissent paraître les dates de publication. Wolf von Niebelschütz commence l'écriture de son roman *Der blaue Kammerherr* (« Le chambellan bleu »)[12], une reprise du mythe de Danaé et de la Pluie d'Or, pendant la guerre. De même, la très longue durée de rédaction de certains textes témoigne d'un travail sur la mythologie dès les années 70. Les trois tomes de *L'esthétique de la résistance* de Peter Weiss paraissent successivement en 1975, 1978 et 1981, avant que la trilogie soit éditée en un seul volume en 1983 ; la rédaction de *Meine Schwester Antigone* (« Ma sœur Antigone ») [13] roman de Grete Weil paru en 1980, remonte à la fin des années 70. Malgré tout, force est de constater qu'à l'inverse du théâtre, rares sont les romans qui dans les années 60 et 70 ont recours à des mythes antiques[14]. Il semble que le retour au mythe dans le roman n'ait pas lieu avec la même évidence que dans le domaine du théâtre.

Formuler l'hypothèse d'un phénomène littéraire, d'une réécriture contemporaine de la mythologie, implique la mise en œuvre de principes propres à cette époque qui permettraient de le distinguer des autres mouvements de reprise au cours des siècles. Autrement dit, il s'agit de savoir dans quelle mesure l'époque contemporaine réinvente

---

11 Nous incluons *Medea*, second roman mythologique de Christa Wolf, paru en 1996.

12 Ce roman n'ayant pas été traduit, nous laissons son titre en allemand pour éviter toute équivoque. Par la suite, le sens littéral des titres non traduits sera indiqué de même entre parenthèses. Wolf von Niebelschütz. *Der blaue Kammerherr.* Munich : dtv. [1949].1998.

13 Grete Weil. *Meine Schwester Antigone.* Francfort/ Main : Fischer. [1980]. 1982.

14 Quelques œuvres font ici exception. Dans le roman de Erich Fried, *Le soldat et la fille*, paru en 1960, les références à des figures mythologiques sont indéniables. Elles se limitent toutefois à de simples associations sporadiques qui servent ponctuellement la description des personnages et l'affinement de l'analyse, sans pour autant sous-tendre le récit ou faire l'objet de développements spécifiques. Plus visiblement encore, le seul roman directement lié par son titre à la mythologie antique, *Nicht jeder ist Odysseus* (« Tout le monde n'est pas Ulysse », 1967) de Geno Hartlaub, ne dépasse pas les parallèles simples et stéréotypés avec l'*Odyssée* homérique annoncés lors de l'ouverture. Comme l'annonce le titre, la référence à Ulysse demeure un symbole dont le récit s'émancipe très rapidement.

à son tour sa propre manière d'aborder la mythologie. Produits d'une époque jusqu'à un certain point, les romans recourant à la mythologie antique signifient aussi une réaction à celle-ci, une impulsion qui se distingue par des intérêts bien particuliers.

Ni la mise en commun de réflexions et de recherches, ni un programme élaboré par un mouvement littéraire donné ne sont à l'origine de ces réécritures. Il paraît difficilement concevable que ce recours si important soit purement fortuit. C'est là aussi ce qui fait l'intérêt de ces romans : eux qui n'appartiennent pas à une école littéraire, et sont indépendants les uns des autres, représentent ensemble un fait littéraire. Comment expliquer cette nouvelle formulation du mythe à ces deux périodes bien circonscrites et dans un genre qui ne s'y prête pas d'emblée ? Mythologie antique, écriture romanesque et époque contemporaine : de quelle manière la littérature de langue allemande a-t-elle su articuler ces trois dimensions ? Une première réponse, générale encore mais fondamentale, s'impose. Dans ce phénomène tout à fait original s'entrecroisent, et c'est un des aspects qui le rend particulièrement intéressant, vision de la société et recherche esthétique : il permet d'éclairer à la fois une crise idéologique et un tournant esthétique dans la mesure où il engage le devenir d'un genre, celui du roman.

La première période est marquée par les bouleversements de la guerre : destruction, pertes humaines et évidence des horreurs du nazisme. Le chaos règne sur une Allemagne occupée et divisée. La méfiance est grande devant toute idéologie, devant toute politique ou parole qui croit posséder et dire la vérité. Les romans mythologiques de l'après-guerre mettent en avant la nécessité de porter un jugement différencié sur la réalité, les catégories fondamentales de l'être humain et de la littérature. On lit dans ces romans la même culpabilité et la même difficulté de recouvrer sens et liberté qui empreignent la littérature allemande d'après-guerre de manière générale. Comme le dit V. Riedel dans son recensement très complet des thèmes antiques dans la littérature allemande, l'actualité marque fortement les romans mythologiques parus à la fin des années 40 et dans les années 50 :

> À la fin des années 40 et dans les années 50, il y eut en RFA une reprise considérable de thèmes antiques. Partant d'une position critique et antifasciste, les thèmes

dominants étaient la guerre et la paix ainsi que la politique de réarmement et le mouvement anti-nucléaire dans l'atmosphère de la guerre froide. Le mythique ne paraissait plus comme refoulement du politique, mais comme noyau de l'humain.[15]

Chacun des mythes dans sa particularité signifie une source d'interrogations infinie : il est en lui-même à la fois une représentation singulière et l'incarnation de valeurs universelles (nature de l'être et des relations humaines etc.). C'est là un des aspects qui fait de lui un élément fertile : il figure simultanément universalité et singularité. Il élève les événements particuliers à leur caractère universel, il rapporte sans cesse le particulier à un tout. La dimension archétypale du mythe en fait une aide à l'interprétation du vécu, il représente un modèle au pouvoir d'association et de suggestion infini. Il doit sa fertilité et la commodité de son emploi dans une large mesure aux analogies qu'il engendre : les images et les structures qui lui sont inhérentes sont transposables et deviennent de ce fait des instruments utiles au service d'un déchiffrage de la réalité.

Le mythe, clé d'interprétation du monde, est absolument extérieur à la réalité qu'il interprète tout en lui étant étroitement lié. Le mythologue R. Ranke-Graves invoque les origines factuelles d'un mythe afin d'en justifier la parenté avec le réel : « Le mythe […] est toujours réaliste : il repose constamment sur un certain point de la tradition quelle que soit la déformation de sa signification dans la narration.[16] » Déchiffrer les métaphores et les symboles mythologiques permettrait de reconstituer les racines factuelles ou historiques à l'origine du mythe. Toutefois il

15 Volker Riedel. *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart.* Stuttgart : Metzler. 2000. p. 327 : „In den späten 40er und in den 50er gab es in der Literatur der BRD eine beträchtliche Aufnahme antiker Motive. Dominierend waren, von einer kritischen, antifaschistischen Position aus, die Krieg-Frieden-Thematik sowie Aufrüstungspolitik und Anti-Atom-Bewegung im Zeichen des Kalten Krieges. Das Mythische erschien nicht mehr als Verdrängung des Politischen, sondern als Kernstück des Humanen."

16 Robert von Ranke-Graves. *Griechische Mythologie.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1984. p. 18 : „Mythos ist […] immer realistisch: Er beruht stets auf einem gewissen Punkt der Tradition, wie immer auch die Bedeutung beim Erzählen verzerrt wurde."

faut convenir, et les analyses du mythologue en témoignent, que si cette perspective est soutenable, elle ne vient jamais à bout du mythe. La relation ambivalente avec le réel fait de lui un élément essentiel de la connaissance de par sa double fonction : instrument de compréhension et mise à distance critique. Les modes de fonctionnement spécifiques de la mythologie renvoient le monde et le rationnel à leur identité comme à leur altérité.

Dans l'après-guerre, la mythologie peut servir de réservoir de thèmes et d'images qui permettent d'approcher la réalité dans une œuvre littéraire. Par le biais des mythes antiques, il est possible de mettre des mots sur une catastrophe sans précédent et de traduire des sentiments et des expériences d'une violence extrême. Les auteurs empruntent à cette source intarissable qu'est la mythologie gréco-latine l'image de dieux cruels, avides de domination et de destruction, de monstres redoutables, ainsi que de personnages condamnés aux tourments des Enfers. Les Érinyes, symbole de malédiction, les Titans, l'Hydre ou la Gorgone confèrent à ces romans le sentiment d'une menace et d'une fureur inéluctables. Les images des Enfers et de monstres mythologiques hantent les personnages du roman d'Elisabeth Langgässer : *Märkische Argonautenfahrt* (« Voyage des Argonautes brandebourgeois »)[17]. Ils règnent sur la trilogie de Wolfgang Koeppen[18] : s'entremêlant aux destins des personnages dans *Tauben im Gras* (« Pigeons sur l'herbe », 1951), renforçant la peinture d'une société sans espoir dans *Das Treibhaus* (« La serre », 1953), constituant dans *Der Tod in Rom* (« La mort à Rome », 1954) un véritable pandémonium. D'autres auteurs choisissent à la même époque, également en RFA, de récrire l'histoire d'un mythe particulier. Ce sont alors pour l'essentiel des personnalités déchues telles Ulysse, Pâris ou Dédale qui se trouvent placées au centre des romans. À travers ces personnages, dont la gloire n'est plus qu'un souvenir, il est permis aux écrivains d'engager une réflexion sur un nécessaire travail de mémoire. Le destin d'Ulysse va intéresser Walter Jens dans *Das*

17 Elisabeth Langgässer. *Märkische Argonautenfahrt.* Hambourg : Claassen. 1959.

18 Wolfgang Koeppen. *Gesammelte Werke 2.* (*Tauben im Gras, Das Treibhaus, Der Tod in Rom*). Francfort/Main : Suhrkamp. 1986.

Testament des Odysseus (« Le testament d'Ulysse »)[19], ainsi que Ernst Schnabel dans *Der sechste Gesang* (« Le sixième chant »)[20]. Le deuxième roman mythologique de Schnabel, *Ich und die Könige* (« Moi et les rois »)[21], est centré sur la figure de Dédale. Quant à Rudolf Hagelstange, il décrit dans *Spielball der Götter* (« Jouet des dieux »)[22] le destin mouvementé de Pâris, son ascension et son déclin. On peut emprunter à Walter Jens sa formule particulièrement appropriée ici : « Le mythique entre dans la dimension du présent et peut être traité en tant qu'Histoire. La variante, qui interprète, rend au mythe sa temporalité, au modèle sa forme concrète, à l'archétype son historicité.[23] »

Les romans mythologiques suivants paraissent au cours des années 80, c'est-à-dire dans un tout autre contexte politique, social et littéraire : acheminement vers la fin de la guerre froide et tentatives de rapprochement entre les deux Républiques allemandes, engagement social pour la paix et l'écologie, considérations sur une littérature dite « postmoderne ». Notons que de nombreux romans sont écrits par des auteurs vivants en RDA ou renvoient à des expériences faites en RDA. De manière générale, les images du mythe permettent de traduire l'impression de ne plus pouvoir dire le monde, ni décrire son évolution actuelle sans recours à d'autres modèles. Cet aspect est tout à fait sensible dans le grand nombre de romans écrits par des femmes sur des figures mythiques féminines. Christa Wolf est probablement la plus souvent citée en la matière dans la littérature critique, pour ses

19 Walter Jens. Das Testament des Odysseus. (1957). In : *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978.

20 Ernst Schnabel. *Der sechste Gesang.* Francfort/Main : Fischer. 1956.

21 Ernst Schnabel. *Ich und die Könige.* Francfort/Main : Fischer. 1958.

22 Rudolf Hagelstange. *Spielball der Götter.* Hambourg : Hoffmann und Campe. [1959] 1963.

23 Walter Jens. Der tödliche Schlag. In : *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978. p. 411 : „Mythisches tritt in die Dimension der Gegenwart ein und wird zur behandelbaren Geschichte. Die interpretierende Variation gibt dem Mythos seine Zeitlichkeit, dem Modell seine Konkretheit, dem Archetypus seine Historizität zurück."

deux textes mythologiques *Cassandre*[24] et *Médée*[25]. Il faut lui ajouter des auteurs comme Ursula Haas (*Freispruch für Medea,*« Acquittement pour Médée »[26]), Grete Weil (*Meine Schwester Antigone*), Barbara Frischmuth (*Demeter-Trilogie*[27]*)* et Inge Merkel (*Eine ganz gewöhnliche Ehe*, « Un couple tout à fait ordinaire »[28]), dont les romans sont traversés par des figures telles que Médée, Antigone, Déméter ou Pénélope. Ursula Haas, par exemple, trouve dans la figure de Médée une personnalité qui la fascine et l'horrifie : « En cette femme se confrontent humanité et inhumanité, force et destruction, amour et haine de façon extrême, de sorte que je la considère comme une structure féminine possible, une parabole aujourd'hui encore.[29] » Si l'orientation féministe plus ou moins marquée dans ces romans est indéniable, elle est loin d'en épuiser les questions et l'intérêt.

Le mythe intéresse également ces auteurs pour sa référence à une origine et à une société archaïque. Dimension archétypale mystérieuse, forme d'intuition commune à toutes cultures primitives et liée à un idéal de totalité, de vérité et de création première, sa conception commune fait apparaître le mythe sous un jour sacré. Cet aspect inspire à Ernst Cassirer la formule suivante : « Le mythe devient ainsi un mystère : sa signification et sa profondeur véritables ne se trouvent pas dans ce qu'il révèle par ses propres figures mais dans ce qu'il occulte.[30] » Considéré de cette

---

24 Christa Wolf. *Kassandra.* Munich : dtv. [1983]. 1990. Dans cette analyse des « romans » mythologiques, nous avons fait exception pour ce texte que Christa Wolf donne comme « récit ». Sa prise en compte nous semblait incontournable dans l'observation du phénomène de retour à la mythologie. Même chose pour *Das Testament des Odysseus* de Walter Jens.

25 Christa Wolf. *Medea.* Munich : Luchterhand. 1996.

26 Ursula Haas. *Freispruch für Medea.* Francfort/Main : Ullstein. 1987.

27 Ces trois romans sont, dans l'ordre *Herrin der Tiere* (1986), *Über die Verhältnisse.* (1987) et *Einander Kind.* (1990).

28 Inge Merkel. *Eine ganz gewöhnliche Ehe.* Francfort/Main : Fischer. [1987]. 1989.

29 Ursula Haas. Prolog. In : *Freispruch für Medea.* Francfort/Main : Ullstein. 1987. p. 12 : „In dieser Frau treffen sich Menschliches und Unmenschliches, Kraft und Zerstörung, Liebe und Hass extrem aufeinander, so dass ich sie bis heute parabelhaft für eine weibliche Struktur halte."

30 Ernst Cassirer. Die *Philosophie der symbolischen Formen.* Tome 2. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1964. p. 50 : „Der Mythos wird auf diese

manière, il signifie une des premières manifestations, ou pour être plus exact une des premières représentations du sacré : âges ayant précédé le monde, dieux et demi-dieux, phénomènes et événements inexpliqués et apparemment impénétrables. Il s'agit ici d'une conception abstraite du mythe, autre que langagière, telle que l'on peut la reconstituer à travers les découvertes archéologiques, la connaissance des rituels, la lecture entre les lignes des œuvres antiques etc. Le mythe doit surtout son caractère exemplaire à son objet, le récit des origines, à travers lequel il est reconnu détenteur, pour citer les termes de Mircea Eliade, d'une « vérité absolue » : « C'est donc toujours le récit d'une ‹création› : on raconte […] comment quelque chose a commencé *d'être.*[31] » Mise en forme première, récit fondateur, la vision du monde transmise par les mythes est acceptée comme telle. Récit de l'histoire précédant la civilisation humaine, mais l'accompagnant, son rapport à un idéal originaire comme sa dimension « collective » confèrent une valeur universelle à son éclairage du monde.

Au demeurant, le mythe représente un système de pensée autre dont les notions et les structures dépassent les limites d'une représentation rationnelle : identité de la partie et du tout, métamorphoses, intégration de paradoxes, expérience de l'impossible. Maurice Blanchot donne au mythe une définition à la hauteur de son évidence mystérieuse et de son pouvoir de suggestion : « Les mythes grecs ne disent, en général, rien, séducteurs par un savoir caché d'oracle qui appelle le jeu infini de deviner.[32] » La mythologie ouvre la perspective sur des catégories fondamentales, sur un réseau de relations et d'associations possibles, sur des tensions et des antagonismes qui signifient une remise en cause permanente de notre mode de pensée.

C'est pourquoi aussi le mythe se prête si bien à une littérature en pleine recherche de nouvelles formes narratives. Les bouleversements historiques de la Seconde Guerre mondiale ayant radicalement changé

Weise zum Mysterium: seine eigentliche Bedeutung und seine eigentliche Tiefe liegt nicht in dem, was er in seinen eigenen Gestalten offenbart, sondern in dem, was er verhüllt.“ Trad. p. 59.

31 Mircea Eliade. *Le sacré et le profane.* Paris : Gallimard. 1965. p. 85.

32 Maurice Blanchot. *L'écriture du désastre.* Paris : Gallimard. 1980. p. 194.

la donne, les romans mythologiques témoignent des incertitudes et des désenchantements de leur époque et contribuent de manière très singulière au travail de reconstitution et de remise en question auquel se livre la littérature d'après-guerre. Le tournant esthétique de l'après-guerre est caractérisé par une méfiance à l'égard du roman, des fictions et du langage. Toute une tradition littéraire est considérée comme compromise par une idéologie néfaste ou comme inapte à dire une réalité hors de toute mesure. Walter Jens décrit ainsi l'attitude de l'écrivain dans les années cinquante : « Pour le moment, il tâtonne encore, cherche des points d'ancrage et expérimente les styles…[33] » Au moment où s'effondre un système totalitaire dans un monde à reconstruire, le recours à des figures et des modèles antiques offre la possibilité aux auteurs d'approfondir une réflexion sur les racines et les valeurs fondamentales de notre civilisation, mais aussi sur un renouveau de la littérature. La prose courte (« Kurzgeschichte ») ainsi que les textes documentaires comptent parmi les réponses possibles. Le roman mythologique en est une autre. La mythologie paraît à ces auteurs ouvrir le roman vers des horizons nouveaux. Comme le remarque Wolf von Niebelschütz :

> Mais le mythe […] est au-delà du temps. Il nous affranchit de tout sentiment du temps et c'est seulement ce qui est spécifiquement humain qui parle. En effet, cette dimension humaine parle avec une telle force que nous ne nous interrogeons plus en terme de vérité historique ou de vraisemblance.[34]

La mythologie entraîne un autre type de questionnement ; en ce sens, les romans mythologiques s'inscrivent dans le vaste mouvement d'ouverture et de créativité qui s'élance dès 1945. En outre, les mythes antiques paraissent offrir à l'écriture une variété infinie d'entrées possibles.

C'est aussi la question qui va intéresser les écrivains dans les années 80 : comment peut-on encore inventer de la fiction ? À cette période,

---

33 Walter Jens. *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Munich : Piper. 1961. p. 14 : „Einstweilen tastet er noch, sucht Anhaltspunkte, probiert die Stile durch…"

34 Wolf von Niebelschütz. Über epische und dramatische Dichtung. In : *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 70 : „Der Mythos […] ist überzeitlich, er enthebt uns grundsätzlich jeden Zeitempfindens, und sprechend wird allein das speziell Menschliche. Ja, dieses Menschliche spricht in einer solchen Gewalt, dass wir nicht mehr nach historischer Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit fragen."

la littérature fictionnelle, et surtout le roman, se trouve à nouveau au centre d'une discussion, d'une tendance littéraire dite postmoderne. Ce terme, « postmoderne », renferme un certain nombre d'interrogations propres à la fin du 20ème siècle et non sans intérêt pour l'observation des romans mythologiques : notamment l'impossibilité de concevoir l'Histoire, de saisir la réalité ou de la représenter, la conscience, plus aiguë qu'avant, de se nourrir de la littérature. Concept des plus imprécis et souvent utilisé de manière abusive, il ne peut fonctionner comme instrument d'analyse. Un aspect mérite toutefois d'être souligné : le fait que toute littérature se nourrit de littérature, que l'art de la narration est un art de reprise et de continuation. De fait, les romans de la fin du 20ème siècle mettent en avant la dimension inépuisable de la mythologie antique. Plusieurs textes en témoignent : *Le dernier des mondes*[35] de Christoph Ransmayr qui, en 1988, récrit à sa manière les mythes rassemblés par Ovide dans les *Métamorphoses*, en mettant en scène un personnage parti à Tomes sur les traces du poète exilé. Les romans mythologiques participent à leur manière de ce mouvement de problématisation de la fiction et de l'invention littéraire, comme ils apportent leur réponse à la mise en question du genre romanesque, ainsi que le formule Irmtraud Morgner : « De nouvelles cultures ne peuvent naître qu'en s'appropriant, puis en digérant les anciennes.[36] »

Le nombre d'analyses parues ces dernières années au sujet de la mythologie antique montre que le phénomène n'a pas échappé à la critique, mais le déséquilibre entre les différentes œuvres est très marqué et rares ont été les analyses d'ensemble. Face à la pluralité des niveaux d'interprétation possibles, la plupart des études critiques se concentrent sur une œuvre ou un auteur précis. Or, il est frappant que ce phénomène forme un tout. Certains ouvrages critiques vont dans ce sens et choisissent d'approfondir une thématique particulière : la critique de

35 Christoph Ransmayr. *Die letzte Welt.* Francfort/Main : Fischer. [1988]. 1997. Traduction de Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Flammarion. 1989.

36 Eva Kaufmann. Interview von Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge.* N°9. 1984. p. 1505 : „Neue Kulturen entstehen ja nur, indem sie sich die alten aneignen und sodann verdauen."

l'Histoire[37], la question du patriarcat[38], celle de la dimension politique du mythe et de ses adaptations littéraires[39], etc. Une étude de R. Bernhard, parue en 1994, s'intéresse à l'aspect sociopolitique de la reprise du mythe en RDA, et cherche à démontrer l'existence d'un véritable mouvement littéraire : « Aucune autre réception ne rend l'histoire de la RDA de façon aussi claire que l'adaptation des figures antiques.[40] » Ces interprétations interrogent chacun des textes abordés selon le dénominateur commun choisi ; les analyses partent ainsi d'une problématique extérieure aux textes pour les interpréter.

En fait, seuls quelques ouvrages se concentrent sur les œuvres mythologiques elles-mêmes et leurs questions internes, cherchant à les interroger en conséquent en tant que projet littéraire et réécriture d'un mythe[41]. Les travaux de Nicola Bock-Lindenbeck, Sabine Wilke et Sabine Georg présentent un intérêt particulier, notamment par les orientations choisies et par leurs approches synthétiques d'une renaissance de la mythologie. La première[42] tente de concevoir une méthode d'analyse spécifiquement adaptée à la réécriture de mythes antiques et de distinguer trois manières d'aborder la mythologie dans la littérature : « re-mythification, appropriation du mythe au-delà du mythe et

---

37 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990.

38 Petra Waschescio. *Vernunftkritik und Patriarchatskritik*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1994.

39 Ioana Craciun. *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Tübingen : Niemeyer. 2000.

40 Rüdiger Bernhardt. Antike Stoffe in der jüngsten DDR-Literatur. In : *Acta universitatis Wratislaviensis.* N°1561. 1994. p. 64 : „Kaum eine andere Rezeption macht die Geschichte der DDR so deutlich wie die Aufnahme der antiken Figuren."

41 Notons la parution d'un ouvrage collectif intitulé « L'antiquité dans la littérature contemporaine de langue allemande », dirigé par Bernd Seidensticker et Martin Völher, qui regroupe des analyses isolées de textes mythologiques ; sa conception privilégie les différentes facettes d'un mouvement sans le considérer dans son ensemble. Bernd Seidensticker et Martin Völher. *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart.* Berlin : de Gruyter. 2002.

42 Nicola Bock-Lindenbeck. *Letzte Welten, neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Cologne : Böhlau. 1999.

démythification[43] ». Prenant pour point de départ les analyses d'œuvres particulières (celles de Christa Wolf et de Peter Weiss), Sabine Wilke cherche à tirer un enseignement de leurs affinités et de leurs divergences, et tente d'en dégager quelques éclairages possibles sur les stratégies narratives de notre époque[44]. L'analyse d'ensemble proposée par Sabine Georg exploite cette même veine, puisqu'elle soutient la thèse selon laquelle la reprise de la mythologie antique reflète une situation littéraire à une époque donnée : « L'art et la manière de traiter le mythe et la réception du mythe dans la littérature représente un paradigme essentiel pour la situation des littératures.[45] » Les approches présentées par ces différents types d'analyse critique se doivent d'être poursuivies, d'une part parce qu'elles posent des questions fondamentales sur le recours contemporain à la mythologie, d'une autre parce qu'elles laissent encore un certain nombre d'interrogations en suspens.

C'est bien en effet des entrecroisements entre mythologie et littérature que sourdent les ambivalences les plus grandes et les tensions les plus génératrices de sens[46]. P. Brunel pose en principe que « […] le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui.[47] » Il souligne de cette manière l'extrême imbrication des mythes et de leurs formes littéraires qui, perpétuellement en contact et en conflit, s'engendrent et se déterminent réciproquement. Comment dire, comment redire le mythe ? C'est là un des aspects qui font de la réécriture de mythes antiques une entreprise toujours aussi périlleuse et aussi passionnante par-delà les siècles.

---

43 Ibid. p. 4 : „Remythisierung, Aneignung des Mythos jenseits des Mythos und Entmythisierung".

44 Sabine Wilke. *Poetische Strukturen der Moderne.* Stuttgart : Metzler. 1992.

45 Sabine Georg. *Modell und Zitat : Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre.* Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. p. 1 : „Die Art und Weise des Umgangs mit dem Mythos, der Mythosrezeption in der Literatur, stellt ein wesentliches Paradigma für die Situation der Literaturen dar."

46 Selon la perspective choisie, il semblera difficile de concilier un mode de pensée bien au-delà du rationnel et la logique d'un discours (problématique du rapport entre « mythos » et « logos ») ou de dissocier rigoureusement deux formes parentes génératrices de sens (hypothèse d'une unité originaire du mythe et du langage).

47 Pierre Brunel. *Mythocritique – théorie et parcours.* Paris : PUF. 1992. p. 61.

C'est pourquoi, pour l'ensemble des romans, le travail sur la mythologie motive une mise en question des formes narratives traditionnelles, la recherche de formes nouvelles du récit. La réflexion mène à des tentatives originales. Notons en guise d'exemple celle de Barbara Frischmuth qui appréhende, dans une trilogie consacrée à Déméter, plusieurs dimensions de ce mythe : trois facettes de Déméter sont exploitées tour à tour dans des romans autonomes et dissemblables.

Parmi ces expériences romanesques, quatre romans se distinguent par une démarche narrative plus audacieuse, par un goût plus prononcé pour l'expérimentation. Nulle part à cette époque l'entreprise de réécriture ne s'avère en effet plus dense et plus complexe que dans les œuvres de Wolf von Niebelschütz, de Irmtraud Morgner, de Peter Weiss et de Stefan Schütz. Ces quatre auteurs, aux profils très différents, proposent plusieurs manières de traiter la mythologie antique et le roman qui dépassent largement le cadre dans lequel s'expriment leurs contemporains. Cette expérimentation semble aller dans un même sens, comme si ces romans s'orientaient vers un même objectif. Il semble que ces œuvres non seulement se souviennent de la mythologie, mais qu'elles tentent dans un même mouvement de renouer avec des œuvres épiques anciennes et cherchent, en fin de compte, à créer ou à s'approcher d'une écriture épique moderne. Se présente donc l'hypothèse de la résurgence dans la littérature contemporaine du plus ancien des genres : l'épopée.

Malgré le temps qui les sépare, *Der blaue Kammerherr* (« Le chambellan bleu »)[48], de Wolf von Niebelschütz et *Amanda*[49] de Irmtraud Morgner présentent tous deux une narration extrêmement longue et riche, entrecroisant de multiples dimensions parmi lesquelles les mythes antiques jouent à plusieurs titres un rôle déterminant. Niebelschütz reprend le mythe de Danaé et de la Pluie d'Or dans une vaste mise en scène baroque à laquelle viennent se mêler de nombreuses figures mythiques qui forment un réseau de références important. L'auteur engage à travers ce texte un jeu narratif considérable, faisant renaître de différentes façons un grand nombre de personnages issus de la mythologie antique dans un royaume insulaire imaginaire. Morgner

48 Wolf von Niebelschütz. *Der blaue Kammerherr.* Munich : dtv. [1949]. 1998.
49 Irmtraud Morgner. *Amanda.* Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag. [1983]. 1999.

entreprend elle aussi un immense jeu de narration : elle fait renaître une « troubadoure » sous forme de sirène mythologique dans le monde contemporain. L'auteur mêle deux mythes antiques, le chant des sirènes et le retour de Pandore, afin de mener une large réflexion sur la société contemporaine.

Peter Weiss et Stefan Schütz proposent chacun une trilogie. Celle de Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance* (1983)[50], retrace les expériences et les évolutions d'un jeune travailleur berlinois au début du siècle dernier : les réflexions menées sur le fascisme et les formes possibles de résistance à lui opposer sont renforcées par un travail très riche sur la mythologie. Parmi les nombreuses références mythologiques, la figure d'Hercule, symbole complexe et contradictoire de résistance, occupe une place prédominante, ainsi que les représentations plastiques des mythes (l'autel de Pergame notamment). Quant à Stefan Schütz, il reprend dans *Medusa* (1986)[51] le mythe de Méduse et de la pétrification dans un vaste règlement de compte avec l'Histoire allemande et, tout spécialement, avec le socialisme tel qu'il était pratiqué dans la République démocratique : une seconde de plongée dans l'inconscient du personnage principal donne lieu à un texte immense, chargé de références multiples à la mythologie antique, mises en œuvre et utilisées de manières très diverses.

La mythologie est certes d'abord une thématique, un ensemble d'images et de symboles qui permettent d'éclairer une vision du monde. Mais le mythe est aussi une notion ambiguë qui permet le doute et force la méfiance. L'après-guerre et les années 80 paraissent présenter un espace propre à développer une activité intense de recherches, d'expériences et d'interrogations que le recours aux mythes antiques condense de façon significative. Mais ils n'auraient sans doute pas occupé avec tant de facilité l'espace romanesque s'ils n'ouvraient pas en même temps des portes pour échapper justement de cet espace, trop exigu aux yeux des auteurs.

---

50 Peter Weiss. D*ie Ästhetik des Widerstands.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. Traduction de Eliane Kaufholz-Messmer. Paris : Klincksieck. 1989.

51 Stefan Schütz. *Medusa.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. [1986]. 1990.

Première partie : Les mythes antiques dans le roman contemporain : jeu de narration, jeu de réécriture

Chapitre premier : Création et/ou recréation

Quand des auteurs décident de récrire des épisodes mythologiques, une question banale mais incontournable se pose : comment aborder le mythe ? La question est double puisqu'elle concerne et la nature de l'objet reproduit et les modalités de la réécriture. L'idée maintes fois discutée par les critiques littéraires de la fidélité à un mythe comporte une première ambiguïté. En effet, selon qu'un auteur choisit de se rapporter à un archétype mythique, de prendre position par rapport à des sources littéraires ou de mêler ces deux dimensions du mythe, les enjeux seront différents. Comment parler alors de fidélité quand le modèle n'est pas tangible, ni réductible à une seule et unique forme ? Si la question de l'attitude adoptée envers le mythe est bel et bien légitime, elle ne peut recevoir qu'une réponse spéculative – à savoir une réflexion sur une essence mythique – ou partielle, dans la mise en rapport avec une ou des versions littéraires préexistantes. Ces deux aspects étroitement dépendants l'un de l'autre, l'un mythique (concernant l'essence du mythe), l'autre mythologique (se rapportant aux récits qui le représentent), sont à l'origine des multiples entrecroisements qui constituent un roman mythologique. Ils laissent transparaître l'extrême tension que connaissent ces romans placés à mi-chemin entre écriture et réécriture.

L'équilibre réalisé entre le mythe et sa nouvelle forme fictionnelle narrative n'est pas simple dès lors qu'entrent en jeu la représentation originelle d'un mythe, ses mises en forme littéraires postérieures et la nouvelle version proposée, c'est-à-dire une nouvelle forme fictive, voire différents degrés de fiction appliqués à un seul et même mythe. De la manière d'aborder la mythologie antique dépendent et le devenir du mythe dans le roman contemporain et, derrière la position adoptée à l'égard d'un héritage littéraire, la conception du roman lui-même. Plusieurs orientations se dessinent parmi les romans mythologiques contemporains. La première consiste en une actualisation du mythe : un modèle ancien est transposé dans la réalité contemporaine,

l'adaptation implique des déplacements d'accents et s'écarte de la version traditionnelle. La seconde présente un procédé inverse : il s'agit cette fois de retrouver le mythe perdu, de renouer avec son essence, avec une conception du mythe tel qu'il aurait préexisté à une forme littéraire. Compromis trouvé entre ces deux approches, la troisième exploite un potentiel inhérent au mythe : permettre une variation de l'identique. C'est la fonction d'une écriture entre création et recréation qui est en jeu.

Création et actualisation

La nouvelle optique apportée par les romans mythologiques contemporains s'inscrivant clairement dans un héritage culturel, la question de l'histoire littéraire du mythe et en particulier de ses sources s'impose en premier lieu. Un des traits marquants des romans mythologiques écrits depuis 1945 consiste en une prise en compte parallèle ou croisée du mythe et de ses différentes formes littéraires. Le travail sur le mythe et ses sources est absolument prédominant lorsque le procédé choisi dans le roman consiste à concentrer l'intérêt de la narration sur une figure spécifique de la mythologie antique. Telle une biographie, l'histoire d'un personnage déterminé se voit traitée en profondeur et prétend à un degré d'authenticité jamais atteint auparavant par les autres versions. Pour attester de sa bonne foi, la voix qui se fait entendre – la majorité de ces récits est en effet à la première personne du singulier : Mémoires, testament, lettre, monologue(s) etc. – dément toute valeur aux formes littéraires ou orales autres que la sienne. Celles-ci passent pour des fictions douteuses, déformations plus ou moins conséquentes de ce que les personnages et narrateurs prétendent être la réalité des choses. La reformulation d'un mythe s'affiche non comme une nouvelle fiction mais comme une démarcation nécessaire des fictions existantes. La création l'emporte en apparence sur la recréation dans la mesure où le récit est considéré comme première et unique version narrative crédible.

Cette méthode privilégiée dans la période d'après-guerre présente différents modes de réalisation, partant différentes intentions narratives. Rudolf Hagelstange offre un exemple caractéristique dans *Spielball der Götter* lorsqu'il choisit d'écrire un roman centré sur le personnage de Pâris. Disséminée dans de nombreuses sources littéraires, l'histoire de Pâris est livrée depuis l'Antiquité par fragments de longueurs inégales qui laissent entrevoir principalement deux caractéristiques du personnage, simple berger et puissant fils de roi. Le roman de Hagelstange propose un récit complet de son destin : c'est avant tout un désir d'exhaustivité et de précision qui entraîne Pâris, narrateur et protagoniste, à transcrire son passé de manière linéaire, à la fois globale et détaillée. Le narrateur aplanit les discontinuités des diverses sources, articule et fond l'un dans l'autre les deux aspects antagonistes de sa destinée. Parce que choisir d'écrire l'histoire entière de Pâris implique de réfléchir sur la combinaison de deux identités, pâtre et souverain, la question du rapport entre nature humaine et barbarie, culture et violence sous-tend le récit dans son ensemble. La démarche du narrateur se veut globale et fédératrice. Pâris narrateur enchaîne les événements sans rupture et les contemple du début à la fin de ses mémoires selon un même angle de vue rétrospectif, éclairé, loyal, dans une exigence d'objectivité :

> Mes yeux ont vu les corps de déesses éclatants de beauté comme ils ont vu des corps déchirés, anéantis d'hommes ; j'ai goûté le charme et la gravité de la vérité. J'ai monté plus de marches que d'autres, mais je n'en descendrai pas moins si cette guerre devait connaître la fin que nos ennemis nous réservent.[1]

En dépit des nombreuses tensions internes, continuité et unité de la narration mettent en évidence la volonté de traiter désormais la figure de Pâris suivant une vue d'ensemble jamais réalisée jusqu'alors dans

1 Rudolf Hagelstange. *Spielball der Götter.* Par la suite SDG (voir liste des abréviations), p. 8 : „Meine Augen haben die strahlenden Leiber von Göttinnen ebenso wie zerstückte, geschleifte Leiber von Männern gesehen; ich habe den Reiz und den Ernst der Wahrheit geschmeckt. Ich bin mehr Stufen als andere hinaufgestiegen, und ihrer hinab werden nicht weniger sein, wenn dieser Krieg das Ende nehmen sollte, das unsere Feinde uns zudenken."

l'histoire de la littérature[2]. Dans ces mémoires, autobiographie feinte, la qualité de référence, autrement dit, la fidélité à la forme mythique « originelle » est prétendue mesurée au degré d'adéquation entre l'écrit et le passé de Pâris : « Je cède donc à la tentation d'écrire ma vie, avant de connaître l'embarras de la voir, après tant d'années, plus petite qu'elle ne le fut à chaque instant que j'ai vécu.[3]» L'intention première consiste, dans la tradition d'une *mimésis*, telle que Erich Auerbach la conçoit et l'observe chez Homère[4], à rendre présentes dans tous les sens du terme les images du passé : la réalité narrée renferme autant de détails que le nécessite la mise en forme claire et concrète d'une réalité révolue. Assimilé à un passé historique, jamais le mythe n'est considéré comme inénarrable, il est annoncé d'emblée comme un objet de représentation au même titre que tout autre élément de la réalité. Pâris se propose ainsi de rapporter tels quels les événements constitutifs de son passé : « Et c'est ainsi que je veux transmettre ce que les autres m'ont rapporté de mon enfance et aussi ce dont je me souviens de manière incertaine.[5] » La question de la référence à un mythe et à des textes qui l'ont transmis, est esquivée en apparence, la vie de Pâris étant considérée ici comme de l'ordre d'une réalité historique (celle d'un prince troyen) ou psychologique (détails sur l'enfance, la jeunesse, les rapports humains etc.). La réflexion sur l'adéquation à l'objet de référence fait abstraction de la nature de l'objet lui-même. Le narrateur ne se réclame d'aucune autre source que de ses souvenirs ; la fiction, dite reproduction de la réalité,

---

2 Apollodore et Ovide, entre autres, rapportent le récit de sa naissance, on trouve également chez Ovide le jugement de Pâris entre les trois déesses. Dans l'*Iliade*, il enlève Hélène ; vaincu par Ménélas, il est sauvé par l'intervention d'Aphrodite, puis il tue Achille. On peut lire chez Apollodore le récit de sa mort, d'une flèche lancée par Philoctète.

3 SDG, p. 7 : „Ich gebe also der Versuchung nach, mein Leben aufzuzeichnen, ehe ich in die Verlegenheit komme, es aus der Entfernung vieler Jahre kleiner zu sehen, da ich es lebte."

4 Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Tübingen : Francke. 1946.

5 SDG, p. 12–13 : „Und so will ich denn wiedergeben, was mir andere über meine Kindheit berichtet haben und was sich darüber hinaus, sehr nebelhaft, in meiner Erinnerung abhebt."

prétend créer son propre modèle de toute pièce et s'exempte ainsi de toute contrainte.

Évidemment, les textes de référence dans lesquels a puisé l'auteur sont facilement reconnaissables derrière cette fine illusion : le rêve prémonitoire d'Hécube, mère de Pâris, avant la naissance de ce dernier et le choix entre les trois déesses sont relatés par Ovide, tandis que les épisodes concernant la guerre de Troie rappellent ceux de l'épopée homérique. Le récit ne s'affranchit donc pas des schémas traditionnels du mythe de Pâris, il se nourrit de ces textes antérieurs sans jamais les prendre en compte autrement que de manière implicite. Ainsi, il n'est fait aucune allusion aux variantes contradictoires qui ont étoffé et contribué à transmettre ce mythe jusqu'à nos jours. Toutefois, l'histoire de Pâris subit quelques modifications par rapport à la transmission dite traditionnelle du mythe. La manière de considérer le mythe évolue au moyen d'un éclairage nouveau, d'un déplacement d'accent sans que le personnage mythologique paraisse subir pour autant de déformation notoire. Pâris porte les traits que lui prêtaient les récits antiques, quelques-uns d'entre eux sont soulignés délibérément : Homère décrit un homme cultivé, Ovide un guerrier timide, voire timoré. Ces caractères sont absolument essentiels dans le roman de Hagelstange. Car c'est justement la faille que les contradictions entre la personnalité et le destin de Pâris laissent entrevoir qui va entraîner une relativisation générale de l'héroïsme et du pouvoir. Dans les derniers chapitres du roman, l'importance démesurée accordée au thème de l'amour rappelle l'identité de séducteur donnée à Pâris dans l'Antiquité. Toutefois, ce ne sont plus ses infidélités, ni son instabilité qui sont soulignées, l'amour devient un principe éthique, élevé au rang de seule vertu capable de remettre en cause le triomphe et le pouvoir.

L'histoire ainsi que l'identité de Pâris, subordonnées à une optique précise, ne sont pas radicalement différentes des sources littéraires qui ont transmis le mythe, mais se constituent à travers l'accentuation de certains aspects du personnage, humains, rationnels, culturels. La récriture met en valeur les caractères humains de cette figure mythologique et tout particulièrement dans sa dimension la plus contemporaine, comme nous le verrons dans un chapitre ultérieur. Le procédé indique

clairement que le travail sur le mythe n'a pas été entrepris pour celui-ci mais selon des objectifs d'un autre ordre : la réflexion sur une essence du mythe ou sur ses différentes formes littéraires ne fait jamais l'objet de la narration. La manière de se référer au mythe de Pâris montre clairement que, envers et contre toute apparence, le travail sur la mythologie antique ne constitue pas l'essentiel du roman, mais fournit plutôt un prétexte, un moyen détourné de porter un regard sur la réalité contemporaine et son passé immédiat.

Rendu présent, le mythe est entièrement voué à la perspective réaliste du discours, adapté aux exigences de la vraisemblance. Dès lors nécessaires, les commentaires et différentes interventions du narrateur témoignent en permanence d'une distance réfléchie à l'égard de toute dimension mythique : « N'est-ce pas notre habitude, demandai-je, de rendre les dieux responsables de tout ce que nous ne parvenons pas à comprendre ?[6] » Comme il s'agit manifestement pour lui de rendre son histoire crédible aux yeux de lecteurs, cette véracité implique en outre une distance envers tout artifice littéraire. Hormis les nombreuses allusions à ce que le narrateur nomme des fables, l'authenticité de son récit se trouve justifiée par une méconnaissance de l'art de l'écriture. Ses paroles, à se tenir éloignées des leurres de toute forme littéraire, gagnent en véracité à ses yeux : « Si je ne puis m'appuyer sur des savoir-faire, je sais que je suis d'autant plus libre dans mon projet de respecter la vérité […].[7] » Il exprime ainsi d'une part que dégagé de toute ambition littéraire, son récit privilégie le fond et la véracité du témoignage par rapport à la forme. Il suggère d'autre part l'extrême prudence avec laquelle il est nécessaire d'aborder tout récit littéraire d'un mythe, résultat d'une composition et d'une mise en forme qui visent plus à une valeur esthétique qu'à un principe de vérité. Mais dans quelle mesure prétendre que les termes « mythe » et « vérité »[8] sont compatibles ?

6 SDG, p. 127 : „Halten wir es nicht so, fragte ich, dass wir für alles, was wir nicht durchschauen können, die Götter verantwortlich machen?"

7 SDG, p. 8 : „Kann ich mich dabei nicht auf erlernte Künste berufen, so weiß ich mich um so unbehinderter in dem Vorhaben, der Wahrheit die Ehre zu geben […]."

8 La théorie n'est pas en reste quant à cette question, rappelons l'ouvrage de Kurt Hübner entièrement consacré au rapport entre mythe et vérité : *Die Wahrheit des Mythos.* Munich : Beck. 1985.

Le roman donne une réponse qui n'en est pas une, proposant ou plutôt imposant une version du mythe, dite vraie, sans qu'une réflexion soit menée sur son adéquation avec des formes antérieures quelles qu'elles soient. La vérité postulée du récit montre tout simplement que la question de la référence est reléguée dans l'ombre. Tout au long de *Spielball der Götter*, le travail entrepris sur le personnage de Pâris montre clairement que le message confié au mythe prend le pas sur sa nature et son histoire littéraire.

Deux ans auparavant, dans *Das Testament des Odysseus*, Walter Jens engage une démarche similaire dans laquelle toutefois le narrateur, Ulysse au crépuscule de sa vie, se targue de donner une version bien distincte des récits transmis à son sujet. La volonté de se démarquer des versions préexistantes à son histoire est explicite. À maintes reprises dans le testament adressé à son petit-fils et entièrement consacré au récit de son passé, depuis l'éducation reçue dans son enfance et sa jeunesse à son retour à Ithaque en passant par sa rencontre avec Hélène et Pénélope, Ulysse tient à distance son propre personnage. Il entend visiblement faire la part des choses entre la mythification de son passé (dans les récits mythologiques) et ce qu'il nomme réalité (le mythe précédant les récits). Après une brève allusion aux mystères qui entourent le personnage d'Homère, le narrateur réfute les récits de son histoire comme autant de références fallacieuses : « Des légendes que, par méconnaissance, un esclave (ou était-ce le médecin du roi ?) a fait passer plus tard pour mes propres aventures et qui furent très vite sur toutes les lèvres.[9] » Dès lors, ce ne sont plus deux mais trois dimensions du personnage qui se distinguent : Ulysse narrateur qui pose un regard sur son passé, Ulysse tel que le reconstituent les souvenirs d'Ulysse narrateur, Ulysse personnage mythologique ou de légende. Les deux premières se présentent comme deux degrés d'authenticité – un vécu immédiat, un vécu passé, fruit d'une expérience et d'un travail de mémoire – par opposition à la troisième qui, pour être divertissante et populaire, n'en demeure pas moins fictive et trompeuse. La question de la référence

9 TO, p. 273 : „Sagen, die später durch das Unverständnis eines Sklaven (oder war es der Leibarzt?) als meine eigenen Abenteuer ausgegeben wurden und schon bald in aller Munde waren."

renvoie ici principalement à la validité d'un travail de mémoire et au degré de véracité auquel celui-ci peut prétendre ou non. Si l'intention à l'origine du récit est effectivement de se distinguer nettement des versions traditionnelles du mythe d'Ulysse, il ne s'agit pas pour autant de renouer avec une conception dite « originelle » du mythe (c'est-à-dire antérieure aux récits écrits), attitude adoptée très fréquemment dans les romans mythologiques des années quatre-vingt.

Le roman répond à deux types de question. Qui est Ulysse, abstraction faite de toute la fiction exubérante qui entoure le personnage, et quelle est sa part d'humanité ? Le testament vise dans un premier temps à discerner l'identité d'Ulysse et transforme pour ce faire sa principale source, la version transmise par Homère. Trois procédés employés sont facilement identifiables dans le texte de Walter Jens : la remise en cause d'une grande majorité d'épisodes de l'épopée homérique, l'interprétation entièrement revue de certains autres et enfin l'ajout de nouveaux aspects. Ainsi Ulysse renvoie-t-il à des contes et légendes les récits qui étoffent ses aventures : « Des histoires de monstres et de vampires, de géants borgnes et de nains difformes, mais aussi de falaises qui savent chanter comme des oiseaux.[10] » De ce seul énoncé, Ulysse balaie ces récits de l'*Odyssée* qu'il qualifie de mensongers et derrière lesquels on reconnaît entre autres les épisodes avec les Lestrygons, géants dévoreurs de chair humaine, les monstres Charybde et Scylla, le cyclope Polyphème ou encore les Sirènes. Ce sont des pans entiers des aventures de l'Ulysse homérique, jugés indignes d'une narration réaliste, qui se trouvent écartés, une disposition nécessaire dans un récit qui se veut véridique.

D'autre part, le narrateur démythifie systématiquement les figures mythologiques qu'il évoque. L'héroïsme des guerriers n'est que violence gratuite, le mystère et la beauté d'Hélène et d'Artémis laissent place à des visages apathiques, vides, les lieux de l'Odyssée deviennent le théâtre d'un désenchantement et d'une profonde désillusion. Lorsqu'il décrit Hélène, Ulysse affirme qu' « elle avait la beauté d'une poupée et

10 TO, p. 273 : „Geschichten von Ungeheuern und Vampiren, einäugigen Riesen und missgestalteten Zwergen, aber auch von Felsen, die wie Vögel zu singen vermögen."

la perfection d'une marionnette.[11] » Son testament très didactique, parfois moralisant, présente une vision humaniste de la réalité, dénonce la guerre et l'héroïsme, déplore la disparition de vertus essentielles pour l'être humain, individuel et social. Le regard critique du narrateur sur son passé témoigne indirectement de la volonté de l'auteur de réviser un héritage culturel. Et si Ulysse était autre que ce que les récits ont transmis de lui ? Le narrateur le laisse à penser dès l'ouverture du roman lorsqu'il avoue à son petit-fils ses scrupules « […] à détruire une image qui t'est devenue chère […].[12] » Nos références, images construites, émancipées depuis longtemps de l'objet qu'elles sont censées représenter, demandent une révision radicale.

Le narrateur n'a de cesse de s'inscrire en faux contre ces récits auxquels, après les avoir mentionnés de manière imprécise, il substitue perpétuellement sa propre version. Il fait la part des choses en extrayant tout d'abord les faits dignes d'être retenus, avant de compléter ou d'éclairer ceux-ci par ses propres souvenirs. Pour être méthodique, la démarche se sait vaine et ne nourrit aucune illusion. Le décalage entre la pensée rationnelle du narrateur et le monde de chimères dans lequel évoluent ses contemporains est trop grand pour laisser espérer un changement. La distorsion est d'autant plus manifeste au moment de la mort annoncée d'un Ulysse fictif et reproduite ici par Ulysse narrateur : « Son corps était déchiqueté, sa chair était devenue la proie des oiseaux et des chiens, c'est ce qu'avaient rapporté les marins ; c'est ce que les pêcheurs avaient vu de leurs propres yeux.[13] » Ulysse, personnage vers lequel convergent récits, souvenirs et légendes imaginaires, est voué à demeurer une représentation, pure produit de l'esprit : « Ulysse est mort, seules les pensées conservent son image.[14] » La forme originelle et authentique du mythe paraît bien peu tangible, et la référence à des sources littéraires, toutes fondées sur des transmissions orales

11 TO, p. 237 : „Sie hatte die Schönheit einer Puppe und die Vollkommenheit einer Marionette."

12 TO, p. 227 : „[…] Dir ein liebgewordenes Bild zu zerstören […]."

13 TO, p. 280 : „Sein Körper war zerschellt, sein Leib eine Beute der Vögel und Hunde geworden: so hatten es die Matrosen berichtet; so hatten es die Fischer mit eigenen Augen gesehen."

14 TO, p. 282 : „Odysseus ist tot, allein die Gedanken bewahren sein Bild."

considérées comme peu fiables, révèle un moindre intérêt[15]. Il semble que le mythe doive être entièrement réinventé.

Le troisième procédé employé dans le texte entraîne un paradoxe non négligeable. Dans le monde sans illusion du narrateur, monde dépeuplé de ses mythes et renvoyé sans cesse à un profond sentiment de médiocrité, Ulysse trouve refuge dans la littérature. Sous la plume de Walter Jens, il prend les traits d'un homme de lettres, souligne l'importance de l'éducation et de la connaissance, autant d'éléments étrangers introduits dans le portrait du héros : « Bien avant mon voyage à Sparte, je m'étais beaucoup intéressé à des questions de style et de grammaire […].[16] » Ulysse se révèle très vite comme un humaniste, assoiffé de savoir sur l'être humain et le langage. La remise en cause des références traditionnelles du mythe n'a pas pour but de révéler le mythe en soi, mais de laisser le champ libre à une version humaniste et réaliste aux confins de la tradition et de la création. Le récit est fondé sur des sources transmises dont il s'émancipe. Ainsi, le passage de l'*Odyssée* se rapportant à Laocoon, qui occupe dans le roman de Walter Jens une place importante au cinquième chapitre, est entièrement révisé. À la place des stratagèmes et des fourberies d'Ulysse, le lecteur découvre un épisode inventé de toute pièce dans lequel Ulysse rendant visite à Laocoon tente dans un ultime élan de pacifisme d'empêcher la guerre de Troie. Ulysse apparaît désormais empli de pitié, prêt à « […] sacrifier la gloire et l'honneur des conquérants pour la vie de ceux qui étaient entre ses mains, pour les désirs des femmes, le sommeil des enfants et les souvenirs des vieillards.[17] » Les paroles d'Ulysse vont à l'encontre

15 Cette démarche n'est pas isolée, les deux romans mythologiques de Ernst Schnabel, publiés à la fin des années 1950, se constituent selon un principe analogue.

16 TO, p. 251 : „Schon vor meiner spartanischen Reise hatte ich mich viel mit Fragen des Stils und der Grammatik beschäftigt […]."

17 TO, p. 265 : „[…] Ruhm und Ehre des Eroberers für das Leben der mir anvertrauten Menschen, die Wünsche der Frauen, den Schlaf der Kinder und die Erinnerungen der alten Leute preiszugeben."

de l'image du guerrier astucieux, voire de l'Ulysse trompeur et vengeur des variantes post-homériques[18].

De cette manière, la figure mythologique subit non pas une inflexion particulière, comme Pâris dans le roman de Hagelstange, mais une transformation radicale de ses traits de caractères. G. Just justifie l'infidélité par la connaissance : « Jens convertit la tradition. Là aussi il fait preuve d'un usage souverain [des récits mythologiques] qui tire sa légitimité de manière dialectique d'une connaissance pointilleuse de la tradition.[19] » La remarque est d'importance : la réécriture d'un mythe ne se justifie-t-elle que par le savoir minutieux de la tradition qui l'a transmise ? Cette question encore implicite et secondaire dans les romans des années d'après-guerre – le travail sur les sources et références n'apparaît pas directement – sera formulée ouvertement à la fin du siècle, nous y reviendrons par la suite.

Redécouvrir l'essence du mythe

On retrouve dans les années quatre-vingt la volonté déjà manifeste dans l'après-guerre de se libérer des images transmises d'un personnage mythique, mais elle se trouve alors justifiée par l'intention de renouer avec ce qui est nommé l'essence du mythe, conception certes illusoire mais non dépourvue d'intérêt. Ce point de vue qui s'annonce timidement dans les années cinquante se trouve au cœur de la plupart des romans mythologiques de la fin du siècle. Nombreux sont les auteurs qui dans les années quatre-vingt considèrent les deux formes du mythe : le mythe, conception utopique, et l'image construite puis transmise à

18 Dans *Les Troyennes* par exemple, Euripide brosse le portrait d'un guerrier avide de sang et de vengeance.

19 Gottfried Just. *Walter Jens. Eine Einführung.* Munich : Piper. 1965. p. 44 : „Jens funktioniert den Mythos um. Auch darin liegt ein souveränes Verfügen, das seine Legitimität gerade dialektisch aus der schulgenauen Kenntnis der Tradition nimmt."

travers les récits mythologiques, comme absolument autonomes. Leur approche du mythe s'avère toutefois beaucoup plus radicale que dans l'après-guerre. Selon un principe partagé par de nombreux écrivains, le recours à la mythologie est fondé sur le postulat d'un mythe pur, c'est-à-dire d'un mythe compris dans son essence même par opposition à ses diverses représentations et interprétations.

C'est ce mythe jugé encore intact qu'il s'agit alors de retrouver derrière les multiples formes qui lui ont été prêtées et qui l'ont fait disparaître. Suivant cette conception en effet, le mythe, en tant que récit fondateur d'une pensée primitive, aurait subi lors de sa, ou de ses mises en forme littéraire un certain nombre de transformations qui l'auraient finalement éloigné de son sens premier. La transition d'une conception utopique à une forme écrite, jusqu'à un certain point analogue à celle d'images en mots, est comprise comme une interprétation réductrice, en deçà de la vérité du mythe représenté. Toute version littéraire d'un mythe, pour autant qu'elle veuille appréhender le mythe en soi, doit donc s'exposer à un ensemble de tensions : entre fiction et nature du mythe, liberté et structure déterminée de la narration, abstraction et réalité concrète de l'interprétation. La prise en considération du mythe dans ses dimensions et surtout ses interrogations les plus diverses se révèle ici comme condition *sine qua non* d'une réécriture. Sans un tel mouvement perpétuel du travail sur le mythe, quel est en effet l'intérêt d'une mise en forme littéraire, alors figée et réductrice, ne contribuant en rien à la réflexion engagée ? La curiosité relevée dans les années quatre-vingt pour l'essence ou les formes originelles du mythe correspond en tout point à ce type de réflexion.

Théorie littéraire et romans témoignent tous deux d'une même tendance à postuler une existence du mythe précédant sa mise en forme littéraire. Dans un essai intitulé « L'élément mythique dans la littérature », Franz Fühmann livre une définition tout à fait caractéristique de l'écriture d'un mythe : « La fidélité au mythe exige une infidélité envers toutes ses versions déjà présentes […].[20] » Il suggère ainsi que la liberté

20 Franz Fühmann. Das mythische Element in der Literatur. In : *Marsyas.* Leipzig : Reclam. 1993. p. 423 : „Die Treue zum Mythos erfordert Untreue gegenüber allen seinen vorhandenen Fassungen […].“

de création dans l'écriture du mythe nécessite un affranchissement des œuvres précédentes. Le mythe considéré comme antérieur à sa première mise en forme littéraire inspire la nostalgie d'une authenticité perdue et d'une perfection inabordable. Une telle fascination pour une conception pure et originelle des mythes antiques a de quoi encourager en littérature sinon un recul ou un dépassement, du moins une appréhension des limites, comme nous le verrons ultérieurement. Mais c'est aussi donner au mythe une dimension idéalisée et par là même inégalable qui finalement annihile la légitimité et l'intérêt de ses variantes littéraires. La définition livrée par Fühmann met effectivement en lumière un des paradoxes de la réécriture d'un mythe antique, conséquence logique de la conception d'un mythe originel et absolument pur : la nécessité de faire abstraction des versions littéraires et artistiques d'un mythe avant d'en proposer une nouvelle, garante quant à elle d'une authenticité perdue. Le projet s'anéantit en son propre achèvement puisque, si fidèle que soit cette version envers le mythe, si proche qu'elle soit d'une référence dite intacte, elle ne fera que suggérer cette pureté sans jamais l'atteindre. Nombreux sont les auteurs contemporains qui reconnaissent dans cette précarité une promesse d'intensité.

Si tant est que l'essence du mythe soit concevable, il semble que celle-ci ne puisse être définie que par la proscription de toute version antérieure, comme le laissent entendre les romans de Christa Wolf, Ursula Haas[21] ou Inge Merkel. Dès lors, une question centrale posée par Charles Kerényi prend toute son ampleur : « Un contact immédiat avec la mythologie, tel que nous puissions la vivre et en jouir, nous est-il encore possible ?[22] » Ainsi la redécouverte du mythe par la mise à distance de ses variantes devient-elle un des enjeux primordiaux de

21 Signalons aussi le court récit de Dagmar Nick, *Medea ein Monolog*, paru en 1988, qui livre les pensées de Médée, exilée attendant la mort, et dont les souvenirs du passé refont surface de manière fragmentaire. L'auteur vise dans son récit à respecter l'essence du mythe de Médée en concevant la version la plus archaïque possible de celui-ci.

22 Kerényi, Charles. Über Ursprung und Gründung in der Mythologie. In : *Einführung in das Wesen der Mythologie.* Zürich et Düsseldorf : Walter. [1941]. 1999. p. 13 : „Ist uns eine erlebende und genießende Unmittelbarkeit der Mythologie gegenüber überhaupt noch möglich?" Trad. p. 12.

la narration. La question de la référence se traduit désormais par un regard beaucoup plus critique sur l'histoire littéraire d'un mythe donné, regard accompagné d'une réflexion explicite sur celle-ci, et par l'exigence impossible de renouer avec une forme originelle du mythe. Non contents de signaler différentes versions erronées, les narrateurs respectifs des œuvres concernées présentent une variante qui s'oppose radicalement aux récits antérieurs.

Ce principe se trouve à l'origine et au cœur de la démarche de Christa Wolf. La parution parallèle de *Cassandre*, récit mythologique, et des *Prémisses d'un récit*, ensemble de réflexions sur le récit lui-même, illustre ce double enjeu. Le récit de *Cassandre* qui date de 1983 laisse entendre la voix d'une vaincue : Cassandre, déchirée par son don de voyante, ne peut s'opposer aux contradictions qu'elle observe, ne trouve d'autre échappatoire et de raison d'être que de les nommer et d'annoncer ainsi la chute de Troie. Quelques instants avant sa mort, elle livre un dernier témoignage sur sa propre histoire et sur la guerre de Troie. Dans les *Prémisses d'un récit*, l'auteur remet d'emblée en question l'histoire littéraire du mythe de Cassandre : « Qui était Cassandre avant que quiconque écrivît sur elle ?[23] » La démarche de l'auteur consiste à accorder moins d'importance à ce que les versions littéraires du mythe transmettent de celui-ci qu'à ce qu'ils en cachent.

Dans les *Prémisses*, Christa Wolf cherche derrière les paroles d'Eschyle et d'Euripide à découvrir le moindre indice susceptible de l'aider à cerner la véritable figure de Cassandre et le monde dans lequel elle évolue. Elle retranche des tragédies antiques tout ce qui lui semble construit, produit d'une intention narrative précise ou de ce qu'elle nomme à maintes reprises une logique masculine[24]. Chaque texte sollicite la réflexion, engendre une série d'interrogations. Ainsi, on peut lire à la suite d'une citation d'Eschyle : « Mais que veut-elle, être immortelle ? En tant que femme ? Quelles obscures réminiscences poussent

23 VE, p. 147 : „Wer war Kassandra, ehe irgendeiner über sie schrieb?“ Trad. p. 198.

24 Dans un article consacré à *Cassandre*, Heinz-Peter Preußer s'intéresse justement au mythe comme opposition à la logique et à la raison. (Projektionen und Missverständnisse. In : *Text und Kritik.* 46. 1994. p. 68–88.)

le Grec à créer de telles femmes ?[25] » Il s'agit de découvrir derrière les paroles des personnages tragiques la véritable Cassandre, l'original occulté par ses reproductions, démarche maintes fois mentionnée par les critiques littéraires sous le terme d' « archéologie[26] », terme en effet assez significatif. L'auteur présente le mythe comme un état originaire perdu vers lequel il faut se creuser un chemin : « Derrière le récit sécularisé, la légende des saints ; avant celle-ci, l'épopée héroïque. Et avant elle, le mythe. Nous faisons l'expérience de la profondeur du temps en un lieu qui pourrait difficilement être plus étranger pour nous.[27] » Christa Wolf entreprend à travers les différentes strates qui recouvrent le mythe la quête utopique de son essence. Dans ce dessein, elle scrute minutieusement chacun des passages dans lesquels apparaît le personnage de Cassandre, à la recherche de contradictions, de distorsions permettant d'étayer sa thèse : Cassandre n'est pas cette prophétesse dont les présages attirent le malheur, mais bien la victime des contradictions d'une société. Le don de voyance doit prendre alors une signification nouvelle, sur laquelle il faudra revenir : Cassandre n'annonce pas un malheur à venir, elle décrit les crimes qu'elle perçoit.

C'est cette personnalité aux antipodes des images transmises dans la littérature depuis l'Antiquité que Christa Wolf veut faire sienne. Dans les *Prémisses*, elle exprime la volonté d'approcher autant que possible le mythe en soi, un mythe considéré dans son expression comme non déformé, pur. À la réfutation des références littéraires succède l'impression donnée d'une redécouverte du mythe. Le texte rend compte d'une fascination pour un mythe dont l'auteur dit faire une expérience immédiate, d'un charme assimilé à celui d'une rencontre, acte de reconnaissance et d'appropriation mutuelles : « Cassandre, je la vis tout de suite.

---

25 VE, p. 25 : „Was will sie denn: unsterblich sein? Als Frau? Woran erinnert sich der Grieche dunkel, wenn er solche Frauen schafft?" Trad. p. 30.

26 En particulier Gerhard Neumann. Archäologie der weiblichen Stimme. In : *Erinnerte Zukunft.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1985. p. 233–264.

27 VE, p. 80 : „Vor der säkularisierten Erzählung die Heiligenlegende, vor dieser das Heroenepos, vor diesem der Mythos. Die Erfahrung von Zeittiefe an einem Ort, der fremder kaum sein könnte." Trad. p. 106.

Elle, la captive, me captura […].[28]» Le contact immédiat avec l'objet de référence est placé dès lors au premier rang de la réflexion. L'auteur suggère une approche spontanée et libre du mythe, revendique une immédiateté pourtant irreprésentable et désignée comme telle : « On dirait que j'en sais plus long [sur le compte de Cassandre] qu'il n'est possible de le prouver. On dirait qu'elle me regarde d'un œil plus vif, qu'elle m'aborde d'une voix plus vive que je ne puis le souhaiter.[29] » L'illusion d'un contact immédiat avec le personnage de Cassandre paraît désormais moins motiver une réécriture qu'une écriture première. Comme s'il importait à l'auteur de figurer un personnage qu'aucun écrivain jusqu'à présent n'aurait su représenter à sa juste valeur, avec la place et la signification qui selon Christa Wolf lui seraient dues. Le travail d'écriture consiste à rapprocher et faire apparaître dans un récit contemporain la forme mythique de Cassandre. À travers les *Prémisses*, Christa Wolf met en lumière la démarche qui l'entraîne alors du personnage mythique à sa forme littéraire dans *Cassandre*. S. Cramer énumère les trois temps principaux selon lesquels s'articule le retour au mythe de Cassandre : « Le premier, un voyage dans le passé, s'assure des traces. Le second entraîne le personnage dans le présent, dans lequel sa voix est recevable. À la fin, l'actualisation poétique a lieu dans le récit.[30] » Ces moments de retour à une origine et de rapprochement temporel se manifestent d'emblée. Dans *Cassandre*, un narrateur extérieur introduit le récit avant de s'effacer, abandonne le lecteur à l'illusion d'une présence immédiate du personnage mythique. La forme du témoignage contribue dans une large mesure à illustrer un retour à la véritable source, immédiate et authentique, du personnage mythique. L'ouverture et la conclusion de *Cassandre* s'effectuent en fait dans un

28 VE, p. 14 : „Kassandra. Ich sah sie gleich. Sie, die Gefangene, nahm mich gefangen […]." Trad. p. 17.

29 VE, p. 18 : „Ich scheine mehr von ihr zu wissen, als ich beweisen kann. Sie scheint mich schärfer anzusehen, schärfer anzugehen, als ich wollen kann." Trad. p. 22.

30 Sybille Cramer. Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In : *Christa Wolf. Materialienbuch.* Darmstadt : Luchterhand. 1987. p. 135 : „Die erste, eine Reise in die Vergangenheit, gilt der Spurensicherung. Die zweite befördert die Figur in die Gegenwart, für die ihre Stimme Gültigkeit hat. Am Ende findet die poetische Vergegenwärtigung in der Erzählung statt."

double mouvement : prise en compte d'une distance et abolition de celle-ci. En laissant entendre sa voix, un narrateur pose certes un regard extérieur, mais suggère également entre ses premières et ses dernières paroles un rapprochement, une transition entre le temps du mythe et celui du présent : *Cassandre* s'ouvre sur « C'était ici[31] », se referme sur « C'est ici[32] ».

Mais c'est avant tout l'unité des deux textes, *Prémisses d'un récit* et *Cassandre,* qui constitue pour Christa Wolf une forme adéquate à la conception du mythe et de sa réécriture. Le double mouvement de retour à une source et d'appropriation du mythe à travers l'écriture peut difficilement se manifester plus clairement. Ici, les deux textes paraissent absolument indispensables l'un à l'autre. En d'autres termes, la réflexion concernant le travail sur les références et les sources du mythe revêt une importance égale à celle de l'écriture même : « Il apparaît clairement ici que la signification du mythe n'est pas séparable de la façon de l'aborder.[33] » À travers les observations et commentaires des *Prémisses,* Christa Wolf explore des horizons diversifiés dans l'intention d'affiner sa perception du mythe et justifie ses intentions narratives en se positionnant par rapport à des références littéraires précises. Elle multiplie ses sources avant d'en extraire une substance à ses yeux essentielle. Les *Prémisses* donnent à voir le travail sur le mythe, le sens donné aux sources littéraires et à l'écriture, ainsi que le primat accordé à un archétype, seule référence dite valable[34]. La question de la référence est placée au cœur de la réflexion sur l'écriture du mythe de Cassandre : elle en détermine les interrogations et la mise en œuvre. C'est elle qui sous-tend pour une bonne part le rapport pour le moins complexe entre

31 K, p. 5 : „Hier war es." Trad. p. 243.

32 K, p. 159 : „Hier ist es." Trad. p. 435.

33 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 113 : „Hier wird deutlich, dass die Bedeutung des Mythos nicht zu trennen ist vom Zugang auf ihn."

34 Christa Wolf accorde une place déterminante dans ses recherches autour de la mythologie à des figures archétypales comme Cybèle, personnification de la nature et communément appellée Grande Mère ou Mère des Dieux, dont la reproduction est proposée dans l'édition de 1983 de *Kassandra Vier Vorlesungen Eine Erzählung.*

création et recréation dans toute reformulation d'un mythe. C'est là un des problèmes les plus intéressants, mais non le moins périlleux, de l'écriture d'un mythe. Comment conjuguer en effet tradition et fiction, comment reconstruire le mythe au sein d'une fiction nouvelle ? Devenue elle-même l'objet déterminant de la réflexion, l'écriture du mythe atteint un nouveau degré dans la conscience affichée de ses contradictions. La tâche qui incombe au récit, figurer sans l'altérer la magie d'une expérience immédiate, tenir les engagements des *Prémisses* en se hissant à la hauteur du mythe et de ses questions, relève de la gageure. Il semble que désormais l'écriture d'un mythe soit impensable sans une réflexion sur ses propres modalités : la conception fragile d'un contact immédiat avec le mythe à travers l'écriture nécessite un appui qui paradoxalement n'est autre que la formulation de ses ambiguïtés.

Variation de l'identique

Tout roman mythologique suppose la faculté propre à un mythe d'engendrer et à plus forte raison de tolérer de nouvelles variantes. Un mythe n'est ni réductible à un modèle originel ni à la somme de ses formes : il permet ce que l'on pourrait appeler paradoxalement une variation de l'identique. Dans un essai traitant de la naïveté épique, Theodor W. Adorno énonce que le récit mythique est fondé sur une contradiction : mythe et récit sont à ses yeux incompatibles par définition, deux entités distinctes qu'il qualifie respectivement d'unique et de remplaçable. L'écriture d'un mythe s'inscrit d'emblée dans un rapport dialectique entre les exigences de son objet et celles de sa forme. La contradiction renferme plus précisément deux paradoxes majeurs. Le premier résulte d'une différence de nature entre mythe et récit : « Le flux amorphe du mythe c'est l'éternellement semblable, mais le *télos* du récit, en revanche, c'est ce qui est différent […].[35]» Le mythe serait l'unique, le récit une variante possible, toujours

35 Theodor W. Adorno. Über epische Naivetät. In : *Gesammelte Schriften*. Tome 11. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974. p. 34 : „Die gestaltlose Flut des Mythos ist

remplaçable. Et c'est peut-être là le véritable paradoxe inhérent à la réécriture d'un mythe, créer à la fois une œuvre unique et une version parmi d'autres. Quel est donc le rôle des variantes si chacune d'elle n'est jamais que provisoire ? C'est l'aspect définitif de chaque récit particulier qu'Adorno révoque en doute.

Il y aurait une part d'aveuglement à récrire un mythe, ce qu'Adorno nomme dès l'intitulé de son essai « naïveté épique », chaque nouvelle variante ne représentant jamais qu'une approche possible, voire une tentative d'approche. La variation de l'identique demeure une contradiction insoutenable tant que le mythe est conçu comme une totalité et entité absolument irreprésentable et indicible. Mais, et cet argument s'oppose à celui d'Adorno, c'est justement parce que chacune des versions ne révèle qu'une dimension du mythe qu'une nouvelle mise en forme vaut la peine d'être tentée. L'intérêt de la contradiction repose plutôt dans l'évolution qu'elle engendre, le mouvement que vont constituer les variantes littéraires d'un seul et même mythe. Renversons la signification du terme de « naïveté épique » : et si cette attitude permettait justement de consentir au geste toujours second qu'est la reformulation d'un mythe antique sans remettre en cause l'acte de création littéraire ? Varier l'identique signifie accepter d'inscrire un récit dans un mouvement, admettre que la nouvelle version proposée n'ait de sens finalement qu'à l'intérieur d'une évolution précise. Le paradoxe sur lequel se fonde la réécriture d'un mythe sous-tend son histoire littéraire dans son ensemble. C'est seulement sous l'optique de cette évolution que la variation de l'identique prendra son plein sens.

Le mythe, unique et multiple, constant et variable, se transforme perpétuellement sans jamais disparaître. Il s'impose malgré la souplesse dont il fait preuve ou probablement du fait même de cette souplesse. Pour Hans Blumenberg, la possibilité au cœur de la pensée mythique d'envisager une variation de l'identique s'avère absolument caractéristique, dimension évidente et incontournable d'une définition : « Pourtant il est vrai que le mythe s'autorise des variations incompatibles en abondance, sans jamais risquer de les agréger en un tout qui

---

das Immergleiche, das Telos der Erzählung jedoch das Verschiedene […].“ Trad. p. 31.

serait contradictoire, antinomique.[36] » À en croire Blumenberg, chaque version nouvelle possède une forme unique, présente un point de vue autonome possible au même titre que les autres. Il met l'accent non sur l'intérêt général du réseau de liaisons et d'échanges multiples entre les différentes versions d'un mythe, mais sur l'enjeu particulier de chacune d'elles dans son rapport spécifique avec le mythe qu'elle reproduit. Le problème soulevé par Blumenberg, celui des incompatibilités entre les différentes versions d'un mythe, renvoie à la question de leur légitimité. Dans quelle mesure peuvent-elles en effet être recevables une à une ? Et comment en juger sinon en établissant des liens et comparaisons avec les autres versions préexistantes, autrement dit en reconstituant l'évolution du mythe jusqu'à la version présente ?

Il s'agit pour chacune d'elles d'assurer la permanence du mythe tout en cherchant à créer une version nouvelle. Tout récit mythologique propose des éclairages multiples dont la légitimité tient à l'optique différente et nouvelle qu'il offre. L. Todorova en énumère les principales raisons qu'elle rapporte à un potentiel du mythe lui-même :

> […] la survie du mythe suppose l'existence de constantes de la tradition, de certaines formes communes, de relations obligatoires, de références fondamentales qui portent en elle-même sa justification. Cependant la qualité spécifique de l'œuvre traitant d'un certain mythe ne se mesure pas au degré d'authenticité. […] L'ingérence de l'imagination et de la création n'est donc pas à redouter dans cette réinterprétation du récit mythique.[37]

Chacune des variantes est une fiction et en ce sens ne peut et ne doit être jugée selon un critère de véracité – d'autant moins ici que pour un mythe le terme est impropre. Mais la part d'imagination, aussi grande soit-elle, connaît des contraintes. Lorsqu'il choisit de récrire un mythe, un auteur suscite des attentes précises, accepte un certain nombre d'exigences et oblige plus fortement que pour tout autre texte à une lecture

36 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1982. p. 145 : „Dennoch ist es richtig, dass der Mythos sich unvereinbare Varianten in Fülle leistet, ohne je den Aggregatzustand des Widerspruchs, der Antinomie zu riskieren."

37 Liljana Todorova. La fonction paradigmatique du mythe et du symbole en tant que catégories de la création littéraire. In : *Actes du 9ème congrès de l'association internationale de littérature comparée.* Innsbruck. 1979. 4. p. 335.

prédéterminée. Car même si le lecteur ne connaît pas tous les détails du modèle, sa lecture n'est jamais tout à fait naïve. De quoi dépendra la permanence du mythe, sinon de la tâche que s'impose un auteur lorsqu'il choisit de le récrire – ici l'écriture puise plus manifestement qu'une autre à des œuvres antérieures précises – et du travail de mise en relation et de restitution qu'accomplira le lecteur en contrepartie ?

Cependant, à quoi bon apporter une version nouvelle à un épisode mythologique déjà maintes fois repris ? On ne peut s'empêcher ici de penser au désarroi caractéristique du protagoniste de Ernst Schnabel dans *Der sechste Gesang* face aux éternelles reformulations de sa propre histoire : « […] je suis las d'être Ulysse toujours et encore. […] Je suis las. Il est purement contradictoire que je parle encore.[38] » Derrière l'épuisement et l'inconséquence évoquée, c'est l'écriture même d'un mythe qui se trouve interrogée et ses contradictions qui sont mises en relief. Pourquoi répéter encore un geste toujours renouvelé ? Il semble au contraire que le récit mythologique trouve justement tout son intérêt dans la possibilité de reprendre inlassablement une structure identique. Chaque nouvelle mise en forme, riche de celles qui l'ont précédée, s'impose momentanément vis-à-vis des autres, révèle un intérêt propre sans jamais épuiser son objet.

Ainsi, la trilogie que Barbara Frischmuth consacre, à la fin des années quatre-vingt, à la déesse Déméter illustre la possibilité d'envisager trois variantes d'un même mythe sans qu'il n'y ait ni similitude, ni incompatibilité. Précisons que jamais jusqu'alors une trilogie vouée à Déméter n'avait été menée à bien, le projet d'Hermann Broch, engagé dans les années trente, n'a pas été poursuivi au-delà du premier volet, *Die Verzauberung* (intitulé dans la traduction française *Le tentateur*). Le principe même d'éclairer un mythe sous trois aspects différents est une manière habile d'accentuer et de tirer parti de la contradiction au cœur de l'écriture d'un récit mythologique. Chacun des trois tomes est en effet indépendant des deux autres tant au niveau du fond que de la forme du récit ; néanmoins, ils sont étroitement liés du fait de leur rapport spécifique avec le mythe de Déméter. Soulignant l'importance

38 SG, p. 78 : „[…] denn ich bin es müde, noch immer Odysseus zu sein. […] Ich bin müde, es ist der reine Widerspruch, wenn ich jetzt noch spreche."

de Déméter dans son travail d'écriture[39], Barbara Frischmuth met en avant, à l'origine de son projet, la possibilité d'envisager trois aspects différents d'une même figure mythologique : « À la fois déconcertée et stimulée par toutes les possibilités de validité que me présentaient les histoires de Déméter, j'essayai de traduire surtout trois aspects en une acception contemporaine : l'aspect archaïque, classique et mystique.[40] » Le cheminement de l'auteur est intéressant : partant de la constatation qu'un mythe est inépuisable et que chacune de ses variantes présente un intérêt en soi comme à l'intérieur de l'ensemble, elle choisit avec une trilogie un cadre précis, une manière à ses yeux d'aborder un mythe malgré son immensité sans le réduire à un point de vue, ni aspirer à en épuiser la richesse. Les trois aspects retenus sont des repères nécessaires à ses yeux afin de mener à bien sa démarche et définissent un parcours possible : elle précise sans pour autant exclure. À l'inverse de Hermann Broch, qui, pour reprendre les termes de P. M. Lützeler, « féru de totalité, de rassemblement des valeurs et d'unité culturelle[41] » dut renoncer à son projet, Barbara Frischmuth n'aspire pas à représenter le mythe dans sa totalité. La forme symbolique d'une trilogie offre l'équilibre cherché entre plénitude et optique déterminée. Par les liens étroits qui existent entre eux, les aspects traités séparément suggèrent une entité sans jamais chercher à la réaliser. Les trois volets ne se font pas suite, c'est donc bien leur intérêt propre qui prévaut. Pourtant chaque version différente n'est pas conçue comme une fragmentation, une réduction du mythe, voire un exercice de style ; le mythe n'est pas démembré malgré

39 Outre la trilogie, on note *L'histoire de Déméter et Coré à la manière du théâtre de Sérapion*, parue en 1985 et conçue comme un ensemble très succinct de didascalies et propositions de mise en scène.

40 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne. 1991. p. 68 : „Verwirrt und angeregt zugleich von all den Möglichkeiten des Geltens, wie die Demeter-Geschichten sie mir zeigten, versuchte ich vor allem drei Aspekte ins Heutige zu übersetzen : den archaischen, den klassischen, den mystischen."

41 Paul Michael Lützeler. Barbara Frischmuths Demeter-Trilogie. In : *Dossier 4. Barbara Frischmuth.* Vienne : Droschl. 1992. p. 77 : „auf Totalität, Wertzusammenschluß und kulturelle Einheit erpicht".

les différentes mises en œuvre qu'il inspire. L'auteur cherche non pas à affronter ou à admettre ce paradoxe mais à en tirer pleinement profit.

Dans chacun des volets, la perspective choisie est assez particulière pour que le recours à la mythologie fonctionne de manière différente. Le premier tome est un récit relativement court centré sur une jeune femme qui se voue pleinement à une passion pour la nature et le soin des chevaux. Le titre, *Herrin der Tiere*, évoque la présence de Déméter en tant que déesse de la nature et des animaux. Les références directes à la mythologie antique sont peu fréquentes dans le texte, on peut dire du mythe qu'il empreint le texte plus qu'il ne s'y révèle. Barbara Frischmuth met en évidence l'importance de Déméter dans ce récit en tant que « règle du jeu de la pensée, impulsion du discours et emprunt d'une figure[42] ». La figure de Déméter se lit en filigrane : « Au départ il m'importait assez peu que l'on reconnaisse forcément tout le système du mythe de Déméter ou que l'on compte sur lui.[43] » Ses traits se devinent peu à peu dans l'amour instinctif et exclusif que Lara, le personnage principal, voue à la nature : « Son corps peut comprendre un chien ou un cheval, mais pourquoi si peu d'êtres humains ? [44] » L'importance accordée aux chevaux tout au long du récit de Barbara Frischmuth n'est pas fortuite. Hormis les entrecroisements avec le mythe des Amazones, c'est un épisode archaïque du mythe de Déméter qui est rappelé. Déméter, afin d'échapper à Poséidon, prend la forme d'un cheval. La métamorphose est vaine : reconnue par Poséidon qui la possède contre sa volonté, elle met au monde Arion, un cheval sauvage[45]. L'épisode archaïque s'est conservé sous le nom de « Déméter à la tête de cheval ». Dans *Herrin der Tiere,* la présence implicite et ténue de Déméter traduit la manière dont l'auteur pense l'aspect archaïque et archétypal du mythe : contact immédiat avec le monde animal, refuge

42 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 69 : „als gedankliche Spielregel, als Sprechanstoß und Figurenanleihe."

43 Ibid. p. 69 : „Dabei war es mir am Anfang gar nicht so wichtig, dass man die ganze Demeter-Konstruktion erkennen oder mit ihr spekulieren sollte."

44 HT, p. 108 : „Einen Hund oder ein Pferd kann ihr Körper verstehen, warum so wenige Menschen?"

45 Ce récit est rapporté par Pindare dans les *Pythiques.*

recherché auprès des animaux et loin des hommes, mais aussi présence bienfaitrice d'une femme, évocation de Déméter, déesse de la fertilité. Ce dernier aspect fut déterminant pour l'écriture du premier volet : « Souveraine des animaux, un titre tel qu'il était attribué dans les sociétés primitives aux déesses des animaux responsables de la fécondité des troupeaux […].[46] » Ces réminiscences archaïques demeurent néanmoins très fragiles dans un contexte et un langage contemporains.

Le second roman, *Über die Verhältnisse*, appréhende l'épisode le plus connu, celui de Déméter et Perséphone, transposé lui aussi dans le monde actuel. La structure et la problématique de la relation entre mère et fille se trouvent intégrées à une histoire dont les personnages, l'environnement, le langage sont tout à fait contemporains. Selon que l'on met l'accent sur le mythe ou sur la fiction, deux lectures sont envisageables : déchiffrage de la réalité contemporaine à travers la mythologie antique (le mythe offre un schéma d'interprétation), nouvelle variation d'une structure identique (le mythe est réactualisé). Le roman indique dans quelle mesure les schémas mythologiques conservent leur signification dans l'époque actuelle. Et puisque visiblement la structure du mythe continue de fonctionner, il rappelle la permanence ou la répétition infinie de schémas identiques. Une citation antéposée extraite d'un hymne homérique à Déméter fait de ce mythe une clé de déchiffrage du roman[47]. En guise de prologue, un court paragraphe désigne aussi très clairement la duplicité selon laquelle le mythe est traité dans le roman : « Déméter : personnage et personne en une seule[48]. » Le procédé s'applique tout au long du roman où les analogies entre un personnage

46 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 68 : „Herrin der Tiere, ein Titel, wie er in voragrarischen Gesellschaften jenen Tiergöttinnen zukam, die für die Fruchtbarkeit der Herden verantwortlich waren […]."

47 ÜV, p. 5 : „[…] Niemals, sagte sie, wolle sie den von Düften umwalten hohen Olympos betreten, nie Feldfrüchte aufsprießen lassen, ehe sie ihre liebliche Tochter wiedergesehen." Dans la traduction française des *Hymnes* homériques par Jean Humbert. (Paris : Les Belles Lettres. 1967.) p. 52 : « […] elle ne mettrait pas les pieds sur l'Olympe odorant, disait-elle, ni ne ferait de terre lever le grain, avant de voir de ses yeux sa fille au beau visage. »

48 ÜV, p. 7 : „Demeter – Figur und Person in einem."

fictif et une figure mythologique sont fréquemment relevées ou transparentes : Mela, une des figures principales, par exemple, interprète le départ de sa fille avec son amant comme un enlèvement et ferme son restaurant pour partir à sa recherche. La mythologie est constamment rappelée lorsqu'il s'agit d'éclairer le comportement ou le caractère des personnages, voire même là où d'autres symboles interfèrent : « Noël, Noël, Noël. Depuis vingt ans, cette FÊTE ENTRE MÈRE ET FILLE […].[49] » La relation entre Déméter et Perséphone est mise en avant quel que soit le contexte. En outre, le récit ne cache pas son allégeance à une trame déterminée : « […] c'est aussi le mythe qui impose ce voyage.[50] » Ceci dit, il serait faux de réduire la réécriture de l'histoire de Déméter et Perséphone à une simple translation dans un contexte contemporain. Il faut entendre dans cette démarche un élargissement, le narrateur se charge d'ailleurs de mettre en garde contre une référence réductrice :

> Voir les choses du point de vue de leur AU-DELÀ absolu, si tant est que cela soit possible avec les choses, permet de comprendre tout d'abord leur forme, leur entité close. Une certaine CLAIRVOYANCE aiguise le regard sur ce qui est autre. C'est des faux rapports d'analogie qu'il faut se méfier.[51]

Dans une alternance de perspective intérieure et de discours adressés à un interlocuteur/lecteur interpellé à la deuxième personne du singulier, le roman réalise ce double principe d'approfondissement d'un aspect spécifique dans une ouverture toujours possible à des données extérieures. Le mythe y trouve donc une forme particulière qui dépasse la simple fidélité à un schéma précis : « Écrire le long d'un mythe ou plutôt d'une histoire mythique implique finalement la nécessité de la

49 ÜV, p. 73 : „Weihnachten – Weihnachten – Weihnachten. Seit zwanzig Jahren dieses MUTTER-TOCHTER-FEST […]."

50 ÜV, p. 160 : „[…] auch der Mythos erzwingt diese Reise."

51 ÜV, p. 224–225 : „Die Dinge von ihrem totalen JENSEITS her zu sehen, soweit das bei Dingen überhaupt möglich ist, erschließt einem erst ihre Form, ihr In-sich-geschlossen-Sein. Eine gewisse WEITSICHT schärft den Blick aufs jeweils andere. Wovor man sich hüten muss, sind falsche Analogieschlüsse."

réinventer.[52] » La fiction entraîne le récit mythologique dans un double mouvement de redécouverte et de recréation.

C'est finalement l'aspect ~~mythique~~ que Barbara Frischmuth choisit de traiter dans le troisième volet de la trilogie, *Einander Kind*. Hormis quelques allusions éparses à la mythologie antique – à titre d'exemple, un des personnages lit *Le Mythe de Sisyphe* de Camus – ce n'est que dans le dernier chapitre intitulé « Éleusis », le lieu culte des mystères et rites secrets se rapportant au mythe de Déméter et de Korê (Perséphone), que le rapport direct du mythe avec la fiction est dévoilé. Le roman livre après coup les codes de son interprétation au détour d'une conversation entre deux personnages. L'explication du titre du roman et de la transposition effectuée dans la fiction éclaire alors les événements ainsi que leurs recoupements et leur confère également une cohérence possible. Barbara Frischmuth évoque la prise de conscience que lui ont value les réflexions sur l'histoire de Déméter et Korê : « Éleusis en tant que représentation du droit d'être réciproquement enfant et mère, tour à tour, au sens plein du mystère.[53] » Le roman se constitue à partir de ce postulat, propose une réflexion diversifiée sur le thème du matriarcat à travers plusieurs trames convergentes. Chacun des destins des trois protagonistes, trois femmes, illustre un aspect différent du mystère d'Éleusis, dont une d'entre elles livre l'interprétation : « Éleusis. Lors de ces mystères, Déméter et Korê, sous la forme de Perséphone, sont directement interchangeables. L'une prend la fonction de l'autre et inversement.[54] » Le principe ainsi énoncé caractérise dans le roman le fondement de toute relation humaine : Sigune par exemple, mère et grand-mère, s'engage au service d'une amie d'enfance, Vevi, et retrouve sa position d'enfant dominée et protégée. Ce troisième tome

52 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 70 : „Das Schreiben entlang eines Mythos oder besser einer mythischen Geschichte heißt, dass man sie letztlich neu erfinden muss."

53 Ibid. p. 71 : „Eleusis als die Vorstellung vom Einander-Kind-sein-Dürfen, abwechselnd, im vollen Sinn des Mysteriums."

54 EK, p. 213 : „Eleusis. Bei diesen Mysterien werden Demeter und Kore, in der Gestalt von Persephone, geradezu austauschbar. Eine nimmt die Funktion der anderen und umgekehrt."

de la trilogie complète ainsi les deux autres sous forme d' « éthique sociale[55] », telle que l'analyse P. M. Lützeler, une conception des rapports humains annoncée dès le titre et qui traverse tout le roman. Le texte sonde un aspect particulier, présent certes dans les deux autres, mais non accentué. Les trois tomes s'articulent de cette manière, à la fois autonomes et unis en profondeur.

Au-delà de ces aspects thématiques, l'unité de chaque récit est clairement définie selon une perspective, une structure et un style spécifiques. En outre, chacun d'eux approfondit un aspect du seul et même mythe sans que celui-ci perde jamais son intégrité. Aucun des trois textes n'impose une interprétation particulière comme définitive, close et contraignante, aucun ne prétend épuiser le mythe, n'exclut d'autres manières de le considérer. Chacun des procédés signifie une avancée unique en soi mais seulement possible parmi d'autres au sein d'une recherche qui les dépasse. L'édifice ainsi bâti conserve donc une fragilité dont le travail d'écriture ne pouvait que tirer profit : « Cette manière de progresser à tâtons sur une terre jamais vraiment sûre est, pour une femme écrivain, l'invitation la plus séduisante à participer à ce jeu de recherche, à le poursuivre et à récrire pour soi-même le mythe de Déméter et Korê.[56] » Telle qu'elle est conçue, la trilogie de Déméter signifie surtout un travail maintes fois repris, élargi et nouveau sur la langue. Il faudra revenir sur la relation très étroite entre les recherches autour du mythe et les réflexions relatives à une poétique spécifique, telles qu'elles sont exposées dans la série de cours intitulée *Traum der Literatur, Literatur des Traums*. La réécriture du mythe offre la possibilité d'encourager l'activité littéraire, et de motiver un travail inlassable sur la langue. Ceci légitime l'intérêt de ses variations : « Le mythe a toujours existé, et, quelle que soit la version que l'on entende ou que l'on tienne pour originelle, le mythographe suivant racontera l'histoire

55 Paul Michael Lützeler. Barbara Frischmuths Demeter-Trilogie. In : *Dossier. 4. Barbara Frischmuth*. Vienne : Droschl. 1992. p. 91 : „einer sozialen Ethik".

56 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 65 : „Dieses Sich-Vortasten auf nie ganz gesichertem Grund ist die verführerischste Einladung an eine Autorin, sich an dem Finde-Spiel zu beteiligen, es weiterzuspielen und die Geschichte von Demeter und Kore für sich neu zu schreiben."

encore autrement, la rapprochera d'autres traditions, l'associera à une autre perspective […].[57] » L'intérêt de la variation de l'identique réside dans la possibilité toujours ouverte de dire autrement, principe même de la littérature que la réécriture des mythes antiques donne à voir plus vivement. La remarque de Barbara Frischmuth illustre assez bien le mouvement dans lequel s'inscrit un roman mythologique, lui-même toujours un nouveau seuil. Curieuse conception que cette écriture toujours provisoire, qui s'efface derrière le mythe dont elle poursuit néanmoins la transmission. Tout est dit de manière à laisser penser que la réécriture d'un mythe s'avère paradoxalement à la fois absolument nécessaire et impossible. C'est l'activité littéraire en elle-même que la variation d'un mythe interroge directement.

Revenons donc sur la question de l'intérêt d'une nouvelle réécriture, présente évidemment dans chacun des romans mythologiques. La démarche, fragilisée par la variation possible d'un même mythe à l'infini, suscite des réflexions et des mises en œuvre diverses. La nature du mythe, récit aux contours indéterminés et sans définition achevée, l'expose à trois risques majeurs en étroite corrélation qui mettent en danger son sens : par multiplication des variations, par oubli, par manipulations.

Nombreux sont les romans mythologiques qui partent du principe d'une transmission erronée de la mythologie antique. Walter Jens et Ernst Schnabel sont les seuls auteurs de l'après-guerre à en faire le sujet de réflexions intégrées dans leurs romans. Alors que chez Walter Jens, la question donne lieu à des remarques succinctes et éparses, elle est centrale dans le premier roman mythologique de Ernst Schnabel. Non seulement, la dérive généralisée du sens des mythes antiques y est mise en lumière, ses raisons et ses modalités sont observées en détails. Le narrateur de *Der sechste Gesang*[58], ici Ulysse, donne une image

57 Ibid. p. 65 : „Der Mythos war immer schon da, und welche Version wir auch hören oder für ursprünglich halten, schon der nächste Mythograph wird die Geschichte anders erzählen, sie mit anderen Traditionen verknüpfen, in eine andere Richtung assoziieren […]."

58 Dans ce roman, dont nous étudierons le thème plus en détail par la suite, Ernst Schnabel s'intéresse au destin d'Ulysse et en particulier à son étape chez les Phéaciens, ultime moment d'arrêt avant son retour à Ithaque.

éloquente de la déformation progressive des récits mythologiques : « De vieilles histoires, que de vieilles histoires. Pourquoi les ressortez-vous aujourd'hui encore ? Vous vous les êtes racontées si souvent, autrefois, plus tard, de tout temps, qu'elles sont devenues comme des boules de verre, multicolores, transparentes, dures et totalement lisses.[59] » Il suggère ainsi qu'à force de reprise, le mythe modelé, pétri, finit par se figer et perdre sa nature première et son sens. Les récits mythologiques, tels des boules de verre, n'ont finalement plus rien à voir avec les mythes qu'ils sont censés représenter. Arrondis et polis, c'est l'opacité et le mystère des mythes qui leur font défaut. Objets peut-être agréables au regard ou faciles à manier, ils n'ont plus rien à dire de nouveau. Avec leur mouvement interne et leur complexité, ils ont aussi perdu leur intérêt, ne stimulent plus aucune créativité.

Au-delà de cette constatation désabusée du narrateur, le récit cherche à comprendre les motivations diverses à l'origine de ces déformations, notamment dans une conversation tenue entre Ulysse et un inconnu jamais nommé qui n'est autre qu'Homère. La confrontation de l'auteur antique et du personnage dont il projette d'écrire le récit met en lumière, à travers les intentions narratives de cet Homère fictif, les transformations du mythe et ses modalités :

> Je vais te grandir un peu. On ne peut rien dire d'exact sur ta tête, enfin je veux dire, sur ce qui se passe dans ta tête. Il est plus facile d'écrire sur le cœur, les muscles et les grands exploits. C'est cela que les gens veulent lire. Mais alors il faut être un peu plus grand, plus imposant et en quelque sorte un peu plus divin que tu ne l'es, si l'on veut paraître convaincant.[60]

Les intérêts de la narration, l'effet escompté et surtout les attentes du lecteur l'emportent manifestement sur l'authenticité du contenu.

---

59 SG, p. 78 : „Alte Geschichten, alte Geschichten. Warum holt ihr sie noch einmal jetzt hervor? Ihr habt sie euch so oft erzählt, damals, später, jederzeit, dass sie wie Glaskugeln geworden sind, bunt, durchsichtig, hart, ganz glatt."

60 SG, p. 68 : „Ich werde Dich ein Stück größer machen. Über deinen Kopf kann man nichts Rechtes sagen, ich meine, über das, was sich in deinem Kopfe tut. Vom Herzen schreibt es sich viel leichter, von den Muskeln, von großen Taten. Das ist es, was die Leute lesen wollen. Da muss man aber größer sein, stattlicher und etwas göttlicher gewissermaßen, als du bist, wenn man überzeugend sein will."

L'héroïsme et les grands exploits, moteurs de l'épopée, sont réfutés ici comme autant de constructions sans commune mesure avec le mythe lui-même. Ce dernier disparaît derrière un certain nombre d'intentions narratives précises, du moins se voit-il prêter une forme nouvelle correspondant à un idéal, projection et exaltation d'une figure héroïque. La conversation désigne l'une après l'autre chacune des manipulations du mythe par les mots. Au-delà de l'antagonisme entre récit réaliste et idéalisation, elle traduit et détaille une manière possible de concevoir le passage du mythe à sa forme littéraire : le matériau premier n'est plus visible après sa mise en forme. La fiction entraîne une telle déformation qu'Ulysse ne se reconnaît plus dans les récits que l'on fait de lui : son image transmise oralement ou par écrit n'est plus conforme à son identité.

Cette conception rebondit dans le second roman mythologique de Schnabel[61] où Dédale, le narrateur, prétend tirer parti de ce genre d'évolution :

> On parlera de nous pendant encore longtemps et il est possible que certaines de mes œuvres inspirent même aux poètes quelque ineptie. Cela ne fait rien. L'image que nous nous faisons de nous-mêmes n'est pas non plus toujours exacte, les vérités déplacées et déformées dans le langage ne sont pas seulement amusantes, elles ont parfois des conséquences singulières.[62]

Dans son récit, le narrateur n'a de cesse de tirer profit du décalage entre lui-même et les images que lui et son histoire ont pu engendrer. En se jouant de ces dérives, il parvient surtout à les mettre en évidence une à une. Il désigne ainsi au fur et à mesure avec exactitude les nombreux stratagèmes qui ont contribué à constituer son histoire : désignations

---

61 Dans ce roman, *Ich und die Könige,* c'est Dédale cette fois qui tire un bilan de son existence et déploie, dans une longue lettre adressée à son fils, les expériences accumulées pendant ses longues années d'exil.

62 IK, p. 32–33 : „Man wird noch lange von uns reden, und wahrscheinlich werden einige von meinen Werken sogar die Dichter reizen, zu manchem Unsinn. Das macht nichts. Das Bild, das wir uns selber von uns machen, trifft auch nicht immer zu, und die verschobenen Wahrheiten und Verwerfungen im Sprachlichen sind nicht nur belustigend, sondern haben manchmal ganz sonderbare Folgen."

abusives, idéalisation, accentuation ou mise en retrait d'aspects particuliers, oublis significatifs, etc.

Dans les années quatre-vingt, l'idée d'une inadéquation entre le personnage mythique, matériau premier, et son image transmise, conséquence inévitable de l'évolution du mythe dans ses mises en forme littéraires, est avancée de manière beaucoup plus générale, et souvent plus virulente, ainsi entre autres chez Ursula Haas, Irmtraud Morgner ou Christa Wolf. Cette dernière formule exactement comme le fit Ernst Schnabel le décalage entre mythe et récit mythologique lorsque Jason, un des narrateurs de *Médée,* décrit une fiction devenue absolument autonome aux dépends de la forme du mythe lui-même :

> Le nombre de fois qu'il m'a fallu raconter […]. Au point que je ne sais plus exactement moi-même ce qu'il m'est arrivé […], mais de toute façon plus personne ne veut en entendre parler. […] Je crois qu'ils ne savent même pas que c'est moi qu'ils célèbrent par leurs chants.[63]

Le décalage observé met en lumière une perte de valeur et de signification, une dégradation progressive de la forme et du sens du mythe. Au cours de ses différentes réécritures, le mythe a perdu sa vérité. Les récits mythologiques ont donc fait oublier la véritable signification du mythe et nous en ont éloignés au lieu de nous en rapprocher. Ceci correspond en tous points aux propos tenus par Jürgen Habermas selon lesquels les récits mythiques ainsi que « […] les cérémonies rituelles qui sont censés remédier à l'éloignement coupable des origines et le guérir, creusent en même temps davantage le fossé.[64] » Lorsque des auteurs choisissent de mettre en évidence dans un roman contemporain la distance insurmontable entre le mythe et ses mises en forme ou tout simplement les déformations progressives d'un récit mythologique au

63 M, p. 57 : „Viele Male habe ich es erzählen müssen […]. Es ist dahin gekommen, dass ich selbst nicht mehr genau weiß, was ich da […] erlebt habe, aber das will ja sowieso keiner mehr hören. […] ich glaube, sie wissen nicht einmal, dass ich es bin, den sie besingen." Trad. p. 62–63.

64 Jürgen Habermas. Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. In : *Mythos und Moderne*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 407 : „[…] die rituellen Veranstaltungen, die die schuldhafte Entfernung überbrücken und heilen sollen, vertiefen zugleich die Kluft."

fil des siècles, ceci signifie aussi une manière de formuler certains problèmes propres à la réécriture de mythes antiques : quelle conception du mythe transmettre, jusqu'où pousser le jeu entre mythe et fiction.

Il apparaît de plus en plus clairement entre les deux périodes que raconter une histoire mythologique veut dire réfléchir sur la nature du mythe et sur la démarche impliquée. Les romans mythologiques des années quatre-vingt le montrent bien dans la mesure où le recours à la mythologie ne va pas de soi. Cette fois, à l'inverse de la tendance remarquée dans les romans d'après-guerre, le retour à un mythe antique confère moins un prétexte ou un moyen utile à l'écriture, qu'il ne suscite une réflexion sur la réécriture. Christa Wolf, par exemple, met en lumière les conflits en jeu lors de la réécriture d'un mythe antique, dans la mise en fiction comme à l'extérieur du texte (recueil de notes, de commentaires et de questionnements). Ainsi la figure de Médée vient-elle interroger la volonté de reprendre à nouveau le mythe : « Où vais-je aller. Y a-t-il un monde, une époque où j'aurais ma place ? Personne ici à qui le demander. Voilà la réponse.[65] » La question posée au cœur du roman revient à celle de l'utilité et de la crédibilité d'une nouvelle version parmi la multitude de possibles. Aspect caractéristique des romans mythologiques contemporains, chaque nouvelle variante d'un mythe porte en elle-même sa propre remise en cause. Le désarroi de Médée exprime à la fin du roman le peu de poids de ses paroles : « Que c'est moi Médée qui ai tué mes enfants. […] Qui peut donc le croire, ai-je demandé. Arinna dit : tout le monde.[66] » Oscillant entre nécessité et inutilité, le témoignage rend compte de sa fragilité.

Là où le roman interroge, le recueil de documents autour de *Médée* paru en 1998, *Christa Wolfs Medea*[67], tente pour sa part de faire apparaître et de justifier la démarche à l'intérieur d'une évolution. Il rassemble à cette fin des documents très diversifiés : journal, lettres, notes et conversations, essais ainsi que la représentation de tableaux et sculptures

65 M, p. 236 : „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort." Trad. p. 254.

66 M, p. 236 : „Ich, Medea, hätte meine Kinder umgebracht. […] wer soll das glauben, fragte ich. Arinna sagte: Alle." Trad. p. 254.

67 Christa Wolf. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : Janus press. 1998.

inspirés directement du texte de Christa Wolf. Le recueil a pour principal mérite de refléter non seulement le travail en amont – recherches de l'auteur menées autour de Médée, réflexions sur les différentes sources littéraires, justification des intentions narratives – mais aussi les suites données au récit à travers une grande diversité de productions artistiques de peintres et sculpteurs contemporains. Aux documents des prémisses succèdent les reproductions des œuvres artistiques, suggérant de cette manière que *Médée* représente un moment particulier à l'intérieur d'un mouvement de création plus vaste. Le roman se révèle donc comme moment déterminant, inscrit toutefois dans une histoire qui le dépasse largement.

Cette conception est amorcée dans le texte à travers les citations littéraires qui précèdent chacun des onze chapitres du roman. Chacune d'elle apporte un nouvel aspect du mythe de Médée, une manière d'ouvrir l'horizon sur la pluralité des dimensions envisageables et surtout de mettre en valeur dans le roman les variantes antérieures du mythe. Les premières citations antéposées rappellent les sources principales de l'histoire de Médée, Euripide et Sénèque, ainsi que des grandes figures de la pensée latine, Platon et Caton. Les suivantes sont extraites de romans et de textes théoriques contemporains qui soit mettent en évidence certains schémas récurrents du mythe dans la réalité contemporaine (citation de Ingeborg Bachmann[68]), soit soulignent certains aspects du sacré et des rites (citations de René Girard[69]). À travers ces références, l'auteur attire l'attention sur les versions antérieures dont le roman est redevable, mais il est surtout rappelé à chaque chapitre que le récit est une formulation au même titre que les autres, présentant lui aussi à la fois des points communs avec eux et des caractéristiques propres. Christa Wolf ne dément pas sa position et fonction de « maillon d'une chaîne[70] ». La reprise d'un mythe antique est appréhendée

68 Il s'agit d'un extrait des fragments de *Der Fall Franza*, dans lequel une femme s'interroge sur les raisons qui peuvent pousser un individu à déposséder autrui de son identité, à l'humilier jusqu'à la perte de soi.

69 Dans cet extrait, René Girard attire l'attention sur la résurgence de la violence dans la fête et les liens qui unissent sacré et violence.

70 Christa Wolf. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : Janus press. 1998. p. 53 : „ein Glied in einer Kette".

comme la prolongation d'un mouvement, prise en compte d'un héritage et variation singulière. Récrire un mythe antique donne lieu de plus en plus manifestement à une réflexion sur la spécificité et la nouveauté d'une version supplémentaire. La démarche est caractéristique car la réflexion explicite sur le mythe trouve une place de plus en plus importante non seulement à côté mais aussi à l'intérieur du roman.

Là où les rapports entre le mythe et ses variantes étaient dans les années d'après-guerre source de réflexions nostalgiques ou de remarques désabusées, elles sont abordées dans les années quatre-vingt sous un jour sinon revendicatif, du moins explicite. Curieusement, la question de la fidélité à un mythe ne cesse d'être posée. La réécriture implique une corrélation permanente avec des textes antérieurs (matériau présent) ainsi qu'avec une conception utopique du mythe, antérieure à l'écriture (hypothèse abstraite). L'aspiration à remonter aux sources d'un mythe, à renouer avec son essence, se précise de plus en plus au fil des romans. Dénégation des autres versions au nom d'une authenticité bafouée, prise de position envers les différents points de vue, inscription dans un ensemble, l'écriture peut résulter d'un refus de toute autre variante littéraire, d'une exégèse précise développée hors du roman ou dans le roman lui-même, comme elle peut aussi se creuser à même un texte de référence. Les romans et leurs annexes mettent de plus en plus en évidence la réflexion menée autour de la reprise, notamment en ce qui concerne la nécessité d'une nouvelle variante et la conscience affichée de n'être jamais qu'une nouvelle formulation provisoire. Ces ambiguïtés implicites dans les romans mythologiques d'après-guerre sont mises en lumière par la suite, les auteurs choisissant soit de formuler les contradictions, soit d'en tirer profit. Stimulée par tant de questions complémentaires ou contradictoires, l'écriture d'un mythe revêt un caractère bien particulier qu'il s'agit de définir.

Chapitre deuxième : Mise en œuvre d'une réécriture

Dans l'ambivalence permanente de l'écriture mythologique entre création et recréation, les différents degrés d'élaboration et de reconstruction d'un mythe ne pourront être estimés que par rapport aux œuvres préexistantes. Autrement dit, il faudra soustraire à la question de la fidélité à un mythe celle de l'innovation dans sa variation : qu'apporte un roman de nouveau pour la représentation et la connaissance d'un mythe ? Et de quelle manière rappelle-t-il les éléments « traditionnels » du mythe transmis de diverses manières en littérature, dans les différents arts, en philosophie, etc. ? De l'importance accordée à ces deux dimensions va dépendre l'équilibre du récit entre création et recréation. Observer la composition des romans mythologiques renseigne dans une large mesure sur l'agencement de ces deux termes : la résurgence d'un mythe peut être conçue comme une recomposition, une intégration au sein d'une fiction nouvelle, une osmose. Il en va non seulement du devenir du mythe mais aussi des facultés du roman à le mettre en forme.

Construction et reconstruction

La mythologie antique fournit aux auteurs un matériau extrêmement ambigu à partir duquel ils développent une fiction plus ou moins singulière selon la manière d'en aborder les sources. Le centre de gravité du roman dépendra de l'importance respective accordée au mythe (tel qu'il est transmis) ou à la fiction (éléments étrangers aux formes traditionnelles) : la construction de la fiction participe à la reconstruction du mythe et réciproquement. Toutefois les notions de construction ou de reconstruction atteignent leurs limites dès lors qu'elles prennent le

mythe pour objet. Dans quelle mesure un mythe antique peut-il en effet être reconstruit ?

Il n'est pas rare de trouver dans la littérature critique des rapprochements allusifs entre la réécriture de mythes antiques et la pensée constructiviste[1]. Il est tentant de considérer dans un même élan le recours à la mythologie dans le roman contemporain comme une reconstruction pure et simple d'un matériau préexistant. Chaque auteur s'appuie sur des textes et des références précises, en conserve, transforme et écarte des éléments, afin de construire un mythe qui corresponde à une intention déterminée, que celle-ci soit motivée par le désir de renouer avec une version authentique du mythe ou non. Le recours à la mythologie ne peut être rapporté à une thèse constructiviste dans son ensemble, ce phénomène de réécriture n'étant pas tributaire d'une réflexion théorique qu'il se contenterait de mettre en œuvre. Cependant, une notion particulière mérite de retenir l'attention. Dans *La pensée sauvage,* Claude Lévi-Strauss place le terme de « bricolage » au centre de sa réflexion sur le mythe, y compris de sa réécriture. Cette désignation qui a de quoi surprendre permet assez bien de rendre compte tout d'abord de la composition hétéroclite du mythe : « […] les mythes à la manière du bricolage […] décomposent et recomposent des ensembles événementiels […] et s'en servent comme autant de pièces indestructibles, en vue d'arrangements structuraux tenant alternativement lieu de fins et de moyens.[2] » Peut-on dire pour autant de l'écriture de mythes antiques dans les romans contemporains qu'elle connaît des aspects analogues ? Du moins en retrouve-t-on un certain nombre de caractéristiques importantes : considérer un ensemble de connaissances, construire et assembler des éléments issus de sources différentes, les permuter, reconstruire des séquences d'œuvres précises, le mythe étant soit l'objet de reconstruction, soit un instrument au service d'un projet précis.

---

1 Théorie littéraire inscrite dans la lignée du mouvement structuraliste et postmoderne. Selon le principe général qui sous-tend ce courant de réflexion, la réalité, ainsi que toute forme de perception, est construction et toute interprétation hypothèse.

2 Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris : Plon. 1962. p. 47.

On retrouve dans les romans mythologiques cette même prédétermination des éléments mythiques, que Lévi-Strauss qualifie de « précontraints[3] », l'idée d'une création à la fois libre mais toujours en lien avec une trame précise. Le terme est donc ambivalent. Certes, à partir d'une liste finie d'éléments mythiques, les combinaisons sont possibles à l'infini. Mais la création s'avère par définition restreinte : limitation de la matière dont les auteurs disposent, contraintes qui prédéterminent et réfrènent le travail autour du mythe. La réécriture de mythes antiques, telle qu'elle est mise en œuvre dans le roman contemporain, paraît difficilement réductible à une simple variation dans la composition des éléments, si riche soit-elle. Elle est plus qu'un « bricolage ». Il semble au contraire que le choix de réécrire un mythe précis est loin d'endiguer la créativité littéraire, l'inventivité. Le mythe n'est pas seulement agencé différemment, désarticulé puis ré-articulé, il est déplacé, confronté à d'autres espaces. Réinvesti dans une nouvelle fiction, il connaît variations et métamorphoses. La mythologie est travaillée en échange permanent avec des éléments autres. Récrire un mythe, c'est non seulement recomposer des éléments connus mais les faire évoluer dans d'autres lieux, les confronter à d'autres aspects. C'est aussi ce que suggère quelques années auparavant un roman de Ernst Schnabel dans la confrontation des formes hétéroclites « bricolées » du mythe d'Ulysse.

Der sechste Gesang, premier roman mythologique de Ernst Schnabel paru en 1956, exploite cette question de la construction d'un mythe. L'auteur renvoie tout d'abord directement à ses sources. En intitulant son texte « Le sixième chant », il annonce d'emblée la reformulation d'un épisode homérique, en l'occurrence le passage de l'*Odyssée* où Ulysse, naufragé échoué chez les Phéaciens, est découvert et accueilli par la fille du roi, Nausicaa. Ernst Schnabel choisit judicieusement ce moment si significatif tant au niveau de l'évolution d'Ulysse que dans le mouvement général de l'*Odyssée*. Dernière étape avant le retour à Ithaque, le séjour chez les Phéaciens représente un long

3 Ibid. p. 29.

moment d'arrêt dont le sixième chant retrace le début[4]. Les chants six à treize de l'*Odyssée* témoignent d'une extrême construction, le cadre du séjour chez Alcinoos permet l'intégration de nombreux récits des aventures passées d'Ulysse auxquels s'ajoutent les paroles d'autres narrateurs. Ernst Schnabel reprend cette même conception et appréhende manifestement l'écriture d'un mythe comme une composition.

Du chant concerné le roman ne conserve pas seulement la trame, il la prolonge jusqu'au treizième chant de l'*Odyssée*, et englobe ainsi l'épisode du séjour d'Ulysse chez les Phéaciens dans toute son étendue. On peut lire en effet dans *Der sechste Gesang* l'aventure chez les Lotophages (issue du 9ème chant de l'*Odyssée*), les chants de Démodocos (8ème chant), des allusions au Cyclope (9ème chant), un long passage sur Circé (10ème et 12ème chant). Ces passages auxquels s'ajoutent des épisodes de l'*Iliade* (le cheval de Troie, par exemple dès le deuxième chapitre) ou des récits étrangers à l'épopée homérique (trois courtes pièces de théâtre sur Phèdre constituent le 20ème chapitre), permettent pour les uns de reconstituer l'arrière-plan nécessaire à la compréhension de l'extrait isolé de l'*Odyssée*, pour les autres d'éclairer ou d'approfondir une thématique précise. Ils suggèrent surtout que du début à la fin le récit n'est autre que reconstruction. Au quinzième chapitre, alors qu'Ulysse fait la rencontre d'un poète sous les traits duquel on reconnaît Homère, le mythe, comme sa version narrative, est donné comme un assemblage d'éléments. Après avoir énuméré les nombreuses étapes de son parcours sur les traces d'Ulysse, Homère, personnage fictif, conclut : « J'assemble mon histoire morceau par morceau.[5] » Le roman *Der sechste Gesang* est construit selon un principe analogue, et suit quant à lui les aventures de son héros en parcourant l'*Odyssée*. À considérer la structure de son roman, on peut dire de Ernst Schnabel qu'il recompose et décompose simultanément l'épopée homérique comme un ensemble d'éléments dont il est, semble-t-il, possible de disposer.

---

4 Dans l'épisode homérique, Ulysse apparaît comme un étranger, à la fois divin et effroyable, accueilli sans que son identité soit reconnue d'emblée. Sommé de narrer son passé, il avoue être ce personnage dont les aèdes chantent déjà les ruses et la gloire. (Voir : *Odyssée*. Chant VI – IX.)

5 SG, p. 67 : „Ich bekomme meine Geschichte Stück für Stück zusammen."

Les nombreux épisodes extraits de l'*Iliade* et l'*Odyssée* se trouvent réintégrés dans la trame du roman de Schnabel, jamais exactement au même moment que chez Homère, ni de la même façon, mais sous forme de souvenirs, d'associations d'idées : au deuxième chapitre, les traits de Nausicaa rappellent à Ulysse ceux d'Hélène et entraînent ses pensées vers la guerre de Troie ; au troisième, la question de l'errance replonge Ulysse dans les détails de son aventure chez les Lotophages etc. Les récits agencés désormais de manière différente n'ont plus ni la même nature, ni parfois la même ampleur. Ainsi, Ulysse apporte-t-il des compléments à ce qui lui paraît être une transmission lacunaire : « L'histoire est connue, on la compte parmi les infortunes de mon errance, pourtant je ne comprends pas pourquoi tout le monde ne la raconte en fait qu'à moitié.[6] » Au fur et à mesure des souvenirs, Ulysse reconstruit lui-même son histoire par fragments.

Le roman s'intègre dans le cadre d'un épisode de l'*Odyssée* pour en opérer de l'intérieur la recomposition : les épisodes entièrement repris sont complétés, corrigés ou transformés selon les besoins de la narration. Le troisième chapitre du roman, par exemple, suit assez précisément le passage de la rencontre entre Ulysse et Nausicaa (réveil et questions d'Ulysse, bain, repas, invitation auprès d'Alcinoos, père de Nausicaa, et renseignements sur sa cour), certains aspects du chant homérique en sont ôtés (Athéna n'intervient pas dans le roman de Schnabel, les servantes jouent un rôle moins important, les répliques sont plus courtes et moins solennelles etc.) et le dialogue entre les deux personnages est réinventé (échange rythmé de questions et de réponses qui n'a pas lieu chez Homère, questions directes et simples). La relecture de l'épopée homérique est signifiée jusque dans la moindre citation. Lors de cette première conversation entre Ulysse et Nausicaa, celle-ci apparaît telle une actrice lisant son rôle : « Elle passa une phrase et prononça tout de suite la deuxième […].[7] » L'entorse explicite faite à une référence précise – Ernst Schnabel écourte la réplique de Nausicaa, vers VI, 255s. chez Homère – signale une écriture toujours seconde et, à l'échelle du

6 SG, p. 19 : „Die Geschichte ist bekannt, man rechnet sie zu den Leiden meiner Irrfahrt, doch ich begreife nicht, warum alle Welt sie eigentlich nur halb erzählt."

7 SG, p. 17 : „Sie übersprang einen Satz und sagte sogleich den zweiten […]."

roman, attire l'attention sur les transformations du modèle mises en œuvre. Le narrateur ne revendique pas l'originalité de son récit, et s'octroie ostensiblement certaines libertés par rapport à des sources que visiblement il retravaille.

Paradoxalement, ce travail de reconstruction repose sur une structure décomposée. Le récit fait l'objet d'une division en deux voix distinctes qui se relaient pour prendre en charge le cours de l'histoire : la première est celle d'un narrateur extérieur au personnage qui observe et retranscrit la situation (à la troisième personne du singulier), la seconde est celle d'Ulysse (qui s'exprime directement avec un « je »). Le narrateur extérieur à Ulysse décrit et explique la situation, il fournit des détails sur l'histoire et peu de commentaires ; la voix d'Ulysse signifie un espace ouvert à l'interrogation et à l'introspection, le personnage fait part de ses commentaires et de ses craintes face à la situation qu'il est en train de vivre. La première moitié du roman est construite selon une progression chronologique et dans une alternance stricte de ces deux perspectives narratives. Entre deux chapitres, on change sans transition d'une voix à l'autre. Voici comment se termine le 9ème chapitre : « L'étranger en resta coi. Son verre lui échappa des mains. Il fixait le vieux et scrutait deux yeux emplis de folie.[8] » Et le 10ème commence ainsi : « Jamais rien de ce qui m'a été dit ne m'a autant abasourdi.[9] » Cette alternance contribue dans une large mesure au caractère fragmentaire du roman et rappelle continuellement la dimension artificielle et calculée de la réécriture du mythe.

La seconde moitié du roman prend beaucoup plus de libertés et par rapport au thème et par rapport à la structure du récit homérique. Les anachronismes sont alors plus fréquents (Ulysse entre dans un « bistro », un de ses hommes évoque le mois de mars etc.). En outre, dérogeant au schéma imposé dans la première moitié, l'alternance des perspectives n'est plus poursuivie de manière systématique : le mécanisme ne fonctionne plus avec la même régularité : plusieurs chapitres se suivent avec la même perspective, on retrouve l'alternance quelques

8 SG, p. 43 : „Der Fremde stockte. Der Becher fiel ihm aus der Hand. Er starrte den Alten und starrte in zwei Augen randvoll Torheit."

9 SG, p. 43 : „Nichts, was mir jemals einer sagte, hat mich mehr verblüfft."

épisodes durant, puis un seul chapitre le 34ème comporte les deux perspectives. La structure du récit suggère que la réécriture d'un mythe ne peut nullement être soumise dans son ensemble à une seule logique prédéterminée de recomposition. Dans le roman de Ernst Schnabel, cette impossibilité est figurée par le personnage d'Ulysse lui-même qui, tour à tour protagoniste, narrateur et spectateur impuissant de la naissance de son propre mythe, fait l'expérience d'un éclatement de sa propre identité au sein de la fiction. Quand Ulysse laisse entendre sa voix, il est un narrateur qui ironise sur l'authenticité de son récit et sur sa propre identité, en d'autres termes, un narrateur subjectif qui ne se reconnaît plus ni dans sa propre image ni dans celle de son mythe ; quand dans le chapitre suivant la perspective change, il devient une figure dont l'histoire est contée. Le travail sur le mythe d'Ulysse produit ainsi différents degrés de fiction, enchâssés dans le récit, qui élargissent le cadre imparti, le sixième chant de l'*Odyssée*. À la volonté d'assembler les éléments d'un mythe se substitue finalement l'intention de mettre en valeur son éclatement, sa fragmentation.

La réécriture engagée comme un acte de recomposition prend de plus en plus l'aspect d'un démontage dans la structure à la fois composée et décomposée de la deuxième partie : celle-ci présente tour à tour enchaînements linéaires et morcellement. Ainsi les chapitres 18 et 19 se suivent selon la même perspective, celle d'Ulysse, qui se souvient de son séjour chez Circé, puis le 20ème retranscrit trois courtes pièces de théâtre (la troisième, interrompue, est rapportée comme fragment) qui mettent en scène des personnages mythologiques nouveaux (Phèdre, Achille, Agamemnon etc.), deux chapitres poursuivent alors le récit des souvenirs par Ulysse, puis la suite est reprise par le narrateur extérieur, qui lui-même introduit des voix nouvelles (Euryloque, intégré ici, comme dans l'*Odyssée*, peu avant la fin du séjour d'Ulysse chez les Phéaciens).

Der sechste Gesang est bien, comme l'affirme H. Ahl, un « […] tout nouvel ensemble d'un matériau ancestral et impérissable[10] ». Toutefois, dans la notion d'« ensemble », c'est l'importance des éléments

10 Herbert Ahl. *Literarische Portraits.* Munich et Vienne : Langen-Müller. 1962. p. 73 : „[…] ein ganz neues Gebilde aus uraltem, unvergänglichem Stoff."

qu'il faut souligner plutôt que de leur assemblage. Ce changement dans la structure narrative, loin de traduire un échec, permet à l'auteur de sonder les possibilités et les limites de la réécriture d'un mythe antique : jusqu'à quel point la reconstruction d'un mythe est-elle réalisable, jusqu'où peut-on « bricoler » le mythe ? Le personnage d'Ulysse se partage entre une longue série d'incarnations fictives qui, travaillées parallèlement, imbriquées l'une dans l'autre, complémentaires ou contradictoires, se relativisent mutuellement. Quel degré de fiction supporte le mythe, c'est là une des questions essentielles que pose Ernst Schnabel à travers son roman.

Reconstruire un récit mythologique à partir d'un matériau déterminé implique en effet un choix particulier, celui d'accentuer un ou plusieurs aspects du mythe selon le point de vue et la forme voulus. Les frontières entre reconstruction et manipulation s'avèrent extrêmement précaires. Tout récit mythologique se place à la croisée des chemins : privilégier le récit « fidèle » du mythe (accorder une primauté au mythe), transposer le mythe dans la réalité contemporaine (le mythe fait l'objet d'une translation au sein d'une construction particulière), recourir au mythe comme illustration d'un questionnement précis (le mythe devient objet second, apposition). L'un des intérêts d'un roman mythologique consiste en sa capacité à trouver une démarche qui évite et la dérive vers un idéal abstrait et l'usage du mythe comme prétexte, comme objet modelé ou déformé à outrance selon les besoins d'une orientation déterminée. Tous les romans ne parviennent pas à réaliser cet équilibre.

La question de l'intérêt d'une reconstruction se pose donc à nouveau. Qu'importe de vouloir apporter un angle de vue différent des versions préexistantes d'un mythe, si la variante proposée ne renouvelle pas la réflexion ni au niveau du thème et de la problématique, ni au niveau poétique ? Le recours à la mythologie nous intéresse ici dans la mesure où il instaure un véritable échange avec les œuvres précédentes : quand le roman, traversé par ces voix antérieures, saura poursuivre le dialogue et non apporter une réponse close, définitive. À la lumière des définitions livrées par Gérard Genette au sujet des hypertextes, c'est-à-dire sommairement des œuvres dérivées d'une ou de plusieurs autres

œuvres qui invitent à une « lecture relationnelle[11] », une démarche de ce type se justifie comme un élan toujours renouvelé essentiel à la littérature. Voici les dernières phrases de son livre :

> […] l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. […] L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. Et quand je dis une heure…[12]

Plutôt que d'évoquer une construction ou reconstruction, il semble que le terme de « circulation » soit plus adapté à rendre compte de l'écriture de chacun des romans mythologiques. En lui, la référence à des variantes antécédentes prend tout son sens. Recourir à un mythe antique, c'est continuer à véhiculer les différentes versions littéraires qui l'ont constitué tout en les dépassant dans un nouveau mouvement. Les romans dont la trame principale n'est pas un mythe antique, mais qui sont élaborés à partir d'un important réseau d'allusions et de références mythologiques, procurent un aperçu assez significatif de ce que peut représenter une relance d'œuvres antérieures dans « un nouveau circuit de sens ». De nouveau, il est ici une différence sensible entre les romans d'après-guerre et ceux des années quatre-vingt. Implicite, suggérée dans les premiers, la relation établie avec les variantes littéraires du mythe est maintenant désignée, et peut devenir un objet de représentation, une partie intégrante du texte. Jamais dans les romans de Wolf von Niebelschütz, Wolfgang Koeppen ou Elisabeth Langgässer, le rapport à des œuvres mythologiques n'est explicite, malgré toute l'importance qu'ils accordent aux mythes antiques. Christoph Ransmayr, Peter Weiss ou Irmtraud Morgner, en revanche, vont rendre compte à travers l'écriture du dialogue engagé dans leurs romans avec les « œuvres anciennes »[13].

---

11 Gérard Genette. *Palimpsestes.* Paris : Éditions du Seuil. [1982]. 1992. p. 556.

12 Ibid. p. 558–559.

13 Sur ce point, voir l'article de Kurt Bartsch, dans lequel il interprète la recherche d'Ovide comme une réflexion sur l'actualisation du mythe et de la littérature antique. (Dialog mit Antike und Mythos. In : *Modern Austrian Literature*. 3/4. 1990. p. 121–133.)

Dans le roman d'Elisabeth Langgässer paru en 1950, *Märkische Argonautenfahrt,* les mythes antiques sont intégrés au sein d'une fiction autre que mythologique. Quand bien même ils ne constituent pas l'objet principal de la narration, on ne saurait pourtant définir ce texte sans rendre compte de la multitude de références mythologiques qui le traversent. Dans ce texte qui relate le pèlerinage de sept personnages au lendemain de la Seconde Guerre mondiale à travers la Marche de Brandebourg, l'auteur confronte deux conceptions du monde en mêlant thématique chrétienne et mythologie antique. L'accent est mis sur la dimension chrétienne, la démarche de rédemption au cœur du roman est essentielle ; il n'en reste pas moins que les références mythologiques sont tout autant déterminantes. Le thème central du voyage, placé dès le départ sous le signe de la persécution et de la culpabilité, se trouve considérablement enrichi et approfondi par l'importante trame mythologique relative au voyage des Argonautes[14] et à des mythes étroitement liés au thème des Enfers. Considérés comme des Argonautes modernes, les personnages sont aussi tous associés à des figures mythologiques et leur avancée est rapportée maintes fois à l'expédition de Jason et de ses hommes vers la Toison d'Or.

Les deux aspects de la « circulation » des textes sont bien présents : accès à une source inépuisable d'images, d'interprétations et de références complexes, transmission de celles-ci dans un contexte autre engendrant par là même tensions, antagonismes et interrogations. En intitulant son roman « Voyage des Argonautes brandebourgeois », l'auteur suggère d'emblée un important réseau de correspondances par la mise en relation de deux thématiques distinctes : une structure mythique et antique dans un paysage allemand. Les mythes antiques constituent tout d'abord un arrière-plan, passé lointain mais non révolu, suggéré dès l'ouverture du roman : « Les événements rapportés ici ont une origine mystérieuse antérieure au début du récit. Certaines de ces origines

14 Deux courts récits parus à la même époque reprennent le même thème mythologique : *Die Nacht der Argo* (1946) de Marie-Luise Kaschnitz et *Das Argonautenschiff* (1948) de Anna Seghers.

remontent à très longtemps […].[15] » De ces termes imprécis sourdent des réminiscences tant mythiques que bibliques.

L'origine lointaine mythique, le modèle du voyage des Argonautes, confère au récit tout entier une trame dont le début et la fin du roman posent le cadre. Dans les quelques pages d'introduction, il est question d'une photographie des sept personnages prise avant leur départ et annotée : « LES ARGONAUTES ET LEURS FEMMES SUR LE CHEMIN DE LA TOISON D'OR.[16] » Faisant écho au titre du roman, ce commentaire suggère la répétition d'un schéma, un retour de l'identique. En allégeance aux versions traditionnelles, c'est la voix de l'oracle qui se fait d'abord entendre : « ICI L'ARGO COMMENCE À PARLER. LE CHÊNE DE DODONE RETENTIT.[17] » Comme le relate Pindare[18], Athéna aurait posé à la proue du bateau une poutre taillée dans le chêne sacré de l'oracle de Zeus à Dodone. Repris à l'identique, le modèle mythologique ouvre le roman et marque d'emblée le récit de son sceau, celui de l'oracle et du sacré. Dans la dernière partie, l'histoire de Médée est livrée sous le titre « Les enfants de Médée [19] », signe évident de la fermeture du cadre mythologique.

La place réservée à la mythologie antique au sein de la fiction dépasse donc une simple intégration d'éléments, elle suggère une forte prédétermination de l'histoire. Le récit de ce parcours dans un paysage brandebourgeois est jalonné de références au voyage des Argonautes : le bois de Dodone, le navire Argo, les Argonautes, la Colchide et Médée entre autres. La récurrence de l'identique dépasse la simple suggestion dès lors que, dans le paysage fictif, les mythes affleurent. Lors de la

---

15 MAF, p. 7 : „Die Ereignisse, die hier berichtet werden, haben ihren geheimen Ursprung vor dem Beginn der Erzählung. Einige Ursprünge liegen sehr weit […] zurück […].“

16 MAF, p. 8 : „DIE ARGONAUTEN MIT IHREN DAMEN AUF DEM WEG ZUM GOLDENEN VLIESS.“

17 MAF, p. 8 : „DIE ARGO FÄNGT HIER ZU SPRECHEN AN. DAS DODONISCHE EICHENHOLZ TÖNT.“

18 Ce mythe est narré dans les *Pythiques*, IV. Il est repris plusieurs siècles plus tard par Apollonios de Rhodes dans les *Argonautiques* ainsi que dans la *Bibliothèque* d'Apollodore.

19 MAF, p. 330 : „Die Kinder der Medea“.

traversée d'un lac, assimilée à celle du Styx dans la barque de Charon, la vision des personnages épouse celle des Argonautes : « […] des hiéroglyphes des origines qui indiquaient le chemin de la magique Colchide et de la Toison d'Or. Rien que le faible clapotis des profondeurs, rien que le craquement du bois, *dans lequel l'éclat du chêne de Dodone commençait à parler et à annoncer l'avenir*.[20] » Tissés dans le récit, ces éléments, leitmotive mystérieux, ramènent sans cesse la lecture au thème mythologique choisi, estompé parfois mais toujours prêt à resurgir. Un modèle archaïque se reproduit ici dans un autre espace et un autre temps : non qu'il fasse l'objet d'une translation pure et simple, il marque plutôt la narration dans sa structure même. Le mythe des Argonautes n'est ni récrit, ni reconstruit, il livre une clé d'interprétation tout au long du récit. Il n'est pas une fin mais une empreinte profonde révélée au fur et à mesure.

Il en va autrement des mythes antiques sans rapport direct avec le voyage des Argonautes, un ensemble d'associations ponctuelles disséminées dans tout le roman qui traversent le texte de manière différente. Le recours à la mythologie contribue alors d'une part à un approfondissement de la représentation, notamment au niveau des thèmes de la mort et des Enfers à travers les mythes d'Orphée et Eurydice, de Déméter et Perséphone[21]. Autant d'éléments qui ajoutés aux monstres mythiques (Gorgone, Minotaure…) et autres symboles de malédiction (les trois Parques, Tantale, les Atrides…) représentent les difficultés rencontrées par les personnages sur le chemin d'une rédemption, les crises morales et religieuses qu'ils traversent. C'est là un exemple possible de ce que Genette nomme une intégration dans « un nouveau circuit de sens ». La matière mythique puisée aux sources antiques, ces figures tirées de la lecture d'Homère, d'Hésiode, de Pindare ou d'Ovide, est réactivée, réanimée.

---

20 MAF, p. 241 : „[…] Hieroglyphen der Frühzeit, die den Weg in das zaubrische Kolchis wiesen und nach dem Goldenen Vliess. Nichts als das leise Glucksen der Tiefe, das Knacken des Holzes, *in welchem der Span der dodonischen Eiche zu sprechen anfing, und die Zukunft verkündigte.*"

21 Soulignons l'importance de Perséphone (ou Proserpine) dans l'œuvre de Elisabeth Langgässer, mythe auquel elle consacre une nouvelle dès 1933 : *Proserpina* (Francfort/Main : Ullstein. 1982).

De la confrontation de deux conceptions, mythologie antique et problématique chrétienne, naissent nombre d'ambiguïtés qui poussent la réflexion plus avant[22]. Si sur certains points, le rapprochement peut suggérer une forme de syncrétisme, il ne s'agit pas pour Langgässer de faire fusionner deux systèmes de pensée, mais d'exploiter la tension née de leur confrontation. Ainsi, des liens sont tendus en permanence entre le navire Argo et l'Arche d'alliance (aventure conquérante et mission salutaire, gloire et rédemption, héroïsme et responsabilité), ou encore entre le lieu où se trouve la Toison d'or et le cloître vers lequel cheminent les personnages.

En outre, les figures issues de la mythologie antique remettent perpétuellement en cause les avancées des personnages, les rappellent sans cesse à leur propre responsabilité et culpabilité : les Érinyes par exemple, divinités chargées de la vengeance des morts et par conséquent symboles de la faute, traversent le texte de part en part. Elles figurent ici les obstacles rencontrés dans un cheminement religieux chrétien. Métaphore de leur confrontation avec les démons du passé, les personnages sont constamment poursuivis par ces créatures mythiques. Les mythes antiques ne sont pas alors traités pour eux-mêmes mais comme image, symbole, métaphore au sein d'une nouvelle fiction. Dans ces brèves références, le mythe illustre, commente ou interroge un aspect, une situation, un trait de caractère précis. Quelques passages proposent des reprises plus longues et plus détaillées mais toujours dans l'intention d'approfondir un thème particulier de la narration. De même lorsque les mythes antiques font l'objet de réflexions, c'est alors, nous le verrons dans le chapitre suivant, dans les paroles écrites ou orales d'un des personnages qu'ils s'inscrivent, comme s'ils ne devaient jamais perdre leur nature d'objet second, toujours rapporté. Introduit dans une fiction nouvelle, le mythe révèle ce que Pierre Brunel nomme son « humeur interrogeante[23] » et qui favorise sa réécriture.

---

22 Ce sont les thèses de Johann Jakob Bachofen qui auraient servi de sources à l'auteur. Dans un livre intitulé *Urreligion und antike Symbole,* il interprète le mythe des Argonautes comme prototype d'une pensée religieuse du salut et de l'espérance. Konstanze Fliedl développe ce propos dans *Zeitroman und Heilsgeschichte.* (Vienne : Braumüller. 1986.)

23 Pierre Brunel. *Mythocritique Théorie et parcours.* Paris : PUF. 1992. p. 18.

Plusieurs romans de l'après-guerre proposent un recours analogue aux mythes antiques, éléments assimilés ou non au sein d'un texte dont ils ne font pas l'objet. Phénomène tout à fait curieux, lorsque dans les années quatre-vingt la mythologie antique fonctionne de même à l'intérieur d'une fiction romanesque, la démarche devient explicite ou fait l'objet de réflexions à l'intérieur du roman. Non seulement le mythe mais aussi son histoire littéraire ainsi que sa formulation contemporaine y sont en œuvre. Une telle conception permet de considérer à la fois le mythe comme creuset insondable d'images et de réflexions et de prendre en compte à leur juste valeur chacune des formes littéraires qui en découlent. L'intérêt de la démarche consiste à observer de quelle manière se transforment, s'articulent et se mêlent dans le texte le mythe et ses formes littéraires passées et présentes.

Le dernier des mondes, roman de Christoph Ransmayr paru en 1988, dans lequel l'auteur entreprend la réécriture des *Métamorphoses* d'Ovide, gagne en relief à la lumière d'une telle conception. Le narrateur du *Dernier des mondes* part à la recherche d'Ovide, de ses récits et personnages mythologiques, à la fois présents et absents dans le roman comme dans la réalité fictive de celui-ci. Présentés comme objets de recherche, donc absents, les thèmes et figures mythologiques sont pourtant omniprésents dans le texte, toujours prêts à poindre dans le paysage de Tomes[24]. Tour à tour, les mythes figurent des histoires impénétrables, font partie intégrante du monde décrit ou, en tant que sujet de récits ou de films, constituent autant d'éléments de fiction dans la fiction. Les nombreux niveaux d'interprétations possibles des mythes antiques tissent un réseau complexe et contribuent à la mise en scène d'une réalité fictive particulièrement étrange.

À l'inverse de la plupart des romans mythologiques, recourir à la mythologie signifie ici moins transformer le mythe pour l'adapter à la réalité fictive que métamorphoser la réalité pour en faire apparaître la dimension mythologique enfouie, comme le formule S. Wilke : « Tout

24 Voir les remarques de Penka Angelova à propos du « perpétuel retour » des mythes antiques dans *Le dernier des mondes*. (Christoph Ransmayrs Romanwelt. In : Daviau, D. (Éd.) *Geschichte der österreichischen Literatur.* St Ingbert : Röhrig. 1996. p. 416–433.)

ce qui a été oublié, les passions archaïques et incontrôlées percent […] la fine surface de la culture rationnelle.[25] » Si la frontière est si mince entre mythe et réalité dans la fiction de Ransmayr, c'est que la narration tout entière est élaborée selon deux principes directeurs spécifiques : la transformation et le basculement permanent d'une chose en son contraire. Ils s'appliquent aussi bien aux mythes antiques auxquels il est fait référence, qu'à la composition de l'œuvre. *Le dernier des mondes* est divisé en 15 chapitres comme le sont les *Métamorphoses*. Toutefois, alors que le récit d'Ovide cheminait du Parnasse à Rome, celui de Ransmayr effectue une progression exactement inverse. La référence est explicite mais déjouée, comme le sont les personnages mythologiques tout au long du roman.

Partant du postulat d'Ovide selon lequel toute chose connaît une transformation permanente[26], *Le dernier des mondes* est régi du début à la fin par le principe de la métamorphose. Dans les *Métamorphoses* au Livre Quinzième, dont la réflexion centrale concerne le principe perpétuel de transformation, Ovide livre une interprétation du temps comme facteur des métamorphoses, reconnaît comme seul équilibre naturel celui d'un devenir perpétuel et nécessaire, conceptions essentielles à la compréhension du texte de Ransmayr. L'œuvre d'Ovide devient dans le roman l'objet même de multiples transformations. J. C. Margotton les analyse à travers les multiples anachronismes en œuvre dans le roman et, s'intéressant à la métamorphose des personnages entre le texte d'Ovide et celui de Ransmayr, il souligne que : « Tous les personnages sont différents de leur modèle ovidien même si un élément permet toujours de maintenir une filiation.[27] » Le « répertoire » ovidien à la suite du texte, nous le verrons, va mettre ces liens en évidence.

---

25 Sabine Wilke. *Poetische Strukturen der Moderne.* Stuttgart : Metzler. 1992. p. 259 : „Dieses Vergessene, die archaischen und ungebändigten Leidenschaften, brechen […] durch die dünne Oberfläche der rationalen Kultur."

26 Au livre XV des *Métamorphoses*, Ovide énonce que « rien ne conserve toujours la même apparence […]. Et rien ne meurt, croyez-moi, dans un si vaste univers, mais tout prend des formes variées et nouvelles. » In : *Les Métamorphoses.* Paris : GF-Flammarion. 1966. p. 378.

27 Jean-Charles Margotton. L'écriture mythique dans *Die letzte Welt* de Christoph Ransmayr. In : *Le mythique dans la littérature de langue allemande.* Lyon 2. 1991. p. 201.

Ce sont essentiellement les interactions perpétuelles entre mythe, mythe littéraire et réalité fictive qui confèrent une dynamique tout à fait particulière au texte. Térée, par exemple, n'est certes plus un redoutable roi de Thrace mais le boucher de Tomes, Philomèle (sa femme) et Procné (la sœur de celle-ci) vont toutefois connaître le même destin que leurs homonymes chez Ovide : « Ce qui se produisit alors ne fut que l'accomplissement de choses écrites depuis longtemps sur les chiffons et les fanions de Trachila.[28] » Ces fanions qui portent les fragments du texte encore inédit, les écrits disparus d'Ovide, prennent forme dans la réalité fictive. Les échanges permanents entre références et transformations suggèrent une véritable osmose. Dans *Le dernier des mondes,* mythe et fiction sont deux domaines qui s'imbriquent, se superposent ou ne font plus qu'un. L'auteur suit son intention première : « Appliquer moi-même le procédé d'Ovide, à savoir prendre cette tradition, ces figures de la mythologie gréco-latine et en faire une sorte de matériau primaire de ma propre histoire.[29] » Il semble que la mythologie antique ne puisse se transmettre autrement qu'au gré des transformations que lui valent ses constructions successives dans la fiction. En d'autres termes, le mythe doit son existence à ses nouvelles interprétations et son évolution aux apports de la fiction dans laquelle il est introduit ou réapparaît. Le procédé est double : Christoph Ransmayr construit un monde fictif qui intègre les mythes ovidiens, tout en les reconstruisant eux-mêmes dans cette nouvelle fiction par métamorphoses et renversements. Les libertés prises envers les *Métamorphoses* donnent une idée de la place accordée à l'imagination et à la fiction.

On ne peut aborder *Le dernier des mondes* et en ignorer la dimension ludique. T. Epple évoque un « déchaînement ludique de

---

28 LW, p. 284 : „Was nun geschah, war nur die Erfüllung dessen, was längst auf den Fetzen und Wimpeln von Trachila geschrieben stand." Trad. p. 262.

29 Cette phrase de Christoph Ransmayr est citée par B. Vollstedt. In : Barbara Vollstedt. *Ovids Métamorphoses, Tristia und Epistulae ex Ponto in Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt".* Paderborn : Schöningh. 1998. p. 23 : „Das Verfahren Ovids selber anzuwenden, nämlich diese Tradition, die Gestalten der griechisch-römischen Mythologie zu nehmen und zu einer Art Rohmaterial für meine eigene Geschichte [zu machen]."

l'imagination[30] » dont il fait la nature première du recours au mythe dans ce roman. La composition complexe des références et des citations dépasse toutefois le jeu. Mythe et fiction gagnent mutuellement à leur fusion : l'intérêt du roman repose clairement sur son intertextualité. La démarche de Christoph Ransmayr correspond assez bien à une idée énoncée par Roland Barthes à la fin des années soixante : « L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres […].[31] » Le principe de mélange des écritures trouve ici une illustration possible.

Ovide et son texte sont effectivement à la fois absents et omniprésents dans le texte de Ransmayr. En partant à la recherche de l'auteur disparu, le personnage principal qui concentre à lui seul l'essentiel de la perspective, découvre les fragments de texte ainsi que leurs variantes orales, filmées, vécues. Les deux textes se chevauchent et se mêlent en permanence. Le texte laisse apparaître puis disparaître sans discontinuer les épisodes et figures mythologiques. L'œuvre d'Ovide n'a de cesse d'affleurer pour mieux se dérober. L'idée rappelle ce que Gérard Genette nomme le « plaisir de l'hypertexte[32] ». Si l'on en juge par ses éléments de définition, la notion s'avère primordiale dans toute écriture d'un mythe antique : « L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement.[33] » La présence d'œuvres littéraires antérieures et le jeu de rapports, de suggestions et d'associations qu'elle entraîne, est traitée de différentes manières selon les romans mythologiques. Le travail sur le mythe revient-il alors, comme le constate non sans sévérité S. Georg, à « un jeu de mots dans un dialogue avec le passé[34] » ?

---

30 Thomas Epple. *Christoph Ransmayr. Die letzte Welt.* Munich : Oldenbourg. 1992. p. 87 : „spielerische Ungebundenheit der Phantasie".

31 Roland Barthes. La mort de l'auteur. In : *Œuvres complètes.* Tome II. Paris : Éditions du Seuil. 1994. p. 43.

32 Gérard Genette. *Palimpsestes.* Paris : Éditions du Seuil. 1982. p. 452.

33 Ibid. p. 453.

34 Sabine Georg. *Modell und Zitat.* Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. p. 56 : „ein Sprachspiel in einem Diskurs mit der Vergangenheit".

Dans *Le dernier des mondes,* le « répertoire ovidien » apposé en annexe au roman confirme et dément simultanément une telle observation. Suivant un principe diamétralement opposé à celui du récit, l'auteur livre à la suite de l'œuvre une vue d'ensemble systématique de ces liens qui unissent les mythes d'Ovide et les siens. Le répertoire propose deux colonnes, présentant, par ordre alphabétique, à gauche les personnages et le résumé de l'histoire dans le roman, à droite celui de leur destin dans les *Métamorphoses* avec des citations d'Ovide. Les rapports intertextuels ainsi que le travail d'adaptation littéraire ne sauraient être présentés plus clairement. Dans une prise en compte précise et rigoureuse de ses sources, l'auteur met en parallèle chacun des personnages du *Dernier des mondes* et son origine chez Ovide. Ce registre met à plat le système de correspondances et en ce sens ravit au roman une partie de son alchimie. Le répertoire expose les adaptations, modernisations ou déplacements d'accents, les développements ou disparitions de détails, la mise en avant ou le recul dans l'ombre de tous les personnages qui apparaissent dans le roman. Il témoigne, mais très relativement, du jeu mené avec les figures ovidiennes – entre autres, Cyparissus, jeune et bel homme, préféré d'Apollon, paraît sous les traits d'un nain hideux, et Fama, déesse des rumeurs, devient épicière. D'autre part, le répertoire souligne des transformations significatives : chez Ransmayr, Arachné, qui tisse et révèle dans ses toiles des thèmes mythiques, est sourde et muette, et Thiès, dieu des Enfers, est désormais un ancien soldat allemand devenu fossoyeur. Ce tableau synoptique incite à prendre conscience de la voie empruntée par Ransmayr à l'origine de l'écriture du roman.

Toutefois, il ne traduit que dans une moindre mesure le jeu intertextuel au cœur du roman de Ransmayr. Car ce registre explicatif des liens intertextuels rend finalement très peu compte des intentions narratives de l'auteur et de l'entreprise à laquelle il se livre. Si les auteurs contemporains semblent avoir pris le parti d'exposer clairement les réflexions au fondement de leur travail sur la mythologie antique, la démarche choisie ici est radicale : les mythes concernés extraits de leur contexte se trouvent ordonnés selon un classement arbitraire. Mais c'est justement dans le contraste frappant entre le roman et ce répertoire que se

donne à voir la distance entre la mise en forme d'un mythe dans l'écriture romanesque et la simple transformation de celui-ci. Ces fils désormais parallèles, distendus et ordonnés qui unissent les personnages de Ransmayr à ceux d'Ovide, ne s'opposent que plus vivement à leurs entrecroisements, leurs tensions et leurs dérèglements dans le roman. Ce qui dans le répertoire relève de la classification, du figé, révèle par contraste l'expérience menée, le dynamisme en œuvre dans le texte.

Au demeurant, le répertoire suggère que toute transformation romanesque de mythes antiques implique une connaissance précise et rigoureuse des motifs initiaux. Lors de la réécriture d'un mythe antique, la liberté d'imagination ne sera permise et possible que par la connaissance étroite des espaces que tour à tour le récit traverse, par lesquels il est traversé, dont il s'évade. D'autre part, tout texte reprenant un mythe antique laisse le lecteur libre d'établir des liens avec les œuvres antérieures, de réactiver ses souvenirs de lecture. Avec son répertoire, Ransmayr assure ces connaissances préalables et oriente donc la lecture. Il prive en même temps le lecteur du jeu et du plaisir du déchiffrement. Mais en reléguant son commentaire à la fin, il laisse aussi au lecteur le choix entre une lecture immédiate et une lecture instruite. Des auteurs comme Irmtraud Morgner ou Peter Weiss intégreront au cœur même de leur roman les thèmes et questionnements de leur travail sur le mythe. Il importe, semble-t-il, au roman mythologique contemporain de donner du sens ou un sens aux métamorphoses du mythe en ses différentes formes littéraires, d'éclairer ce passage dans l'espoir formulé ou non d'approcher de plus près le mythe lui-même.

À travers les différentes manières d'aborder la mythologie antique, il apparaît clairement que le travail dépasse la reconstruction pure et simple de modèles préconçus, le maniement habile de motifs traditionnels. Plus qu'un assemblage d'éléments si complexe soit-il, les romans mythologiques sont constitués de textes antérieurs, matière première qui « travaille ». L'écriture d'un mythe antique tantôt creusée à même un texte de référence, tantôt nouveau vecteur de la matière mythique ou métamorphose de celle-ci, se nourrit des mythes qu'elle recrée d'un souffle nouveau. Au rythme de ses mises en forme, le mythe perd ou acquiert sens et profondeur sans que les inflexions données à

des versions plus anciennes empêchent jamais de témoigner combien les textes nouveaux leur sont redevables. Au contraire, la reprise et la variation font saillir les formes du mythe qui ont servi de référence, par simple adaptation et peut-être d'autant plus par contraste si la variante nouvelle s'y oppose. Le mythe ne connaît qu'une vérité, c'est son histoire, filée à travers des siècles de littérature. La littérature critique tend à accorder une importance croissante à l'histoire littéraire que possède tout mythe : « Dans le domaine de l'herméneutique littéraire, le mythe n'est opérationnel qu'une fois entendu comme forme intertextuelle.[35] » Les romans mythologiques restituent et recréent ces images et paroles anciennes qu'ils traversent. Ils rendent ainsi peut-être plus sensibles qu'ailleurs ces mouvements incessants de la parole ou des paroles qu'est la littérature. C'est le devenir de l'écriture mythologique qui est en jeu, convergence de textes anciens et des marques d'une époque.

Une réécriture contemporaine : fragments, perspective plurielle et expérience des limites

La réécriture d'un mythe, déterminée par les intérêts conjugués d'une reprise et des caractéristiques de la littérature contemporaine, motive une réflexion approfondie sur sa mise en forme. Comment un mythe antique est-il récrit aujourd'hui ? La question présuppose non seulement la mise en œuvre de procédés modernes, mais elle émet aussi l'hypothèse d'une écriture spécifique, adaptée en quelque sorte aux exigences d'une réécriture. Qu'en est-il ? L'histoire du roman, à l'inverse de l'épopée ou de la tragédie, n'est pas étroitement liée à celle de la mythologie. Parce qu'il aborde un terrain qui ne lui est pas familier, on peut supposer que le roman mythologique donne lieu à un certain nombre d'expériences formelles. Le retour à des mythes antiques interroge le

35 Ioana Craciun. *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Tübingen : Niemeyer. 2000. p. 9 : „In der literarischen Hermeneutik wird der Mythos erst als Form der Intertextualität operational."

roman et ses limites. Des stratégies et procédés narratifs, qui confèreraient aux romans mythologiques une relative communauté, peuvent-ils être discernés parmi la pluralité des œuvres observées ? À considérer la forme de ces romans mythologiques, se posent la question de l'unité et de la cohésion du roman et celle de sa ou de ses perspectives narratives, des expériences que motive ou rend possible la réécriture d'un mythe.

Recourir aujourd'hui à la mythologie antique revient à récrire un mythe ou un épisode particulier, voire à reprendre une œuvre spécifique, ou à fournir au roman un réseau de références mythologiques partielles. Ceci se traduit tout d'abord par l'isolement d'une ou de plusieurs séquences particulières. Autrement dit, l'attention qui est portée à un mythe précis dépasse momentanément l'intérêt pour le contexte dont il est extrait et auquel il se voit perpétuellement renvoyé. Il peut alors faire l'objet d'un approfondissement spécifique, suggérant sans cesse l'immensité et la totalité de son domaine d'origine. À l'instar des tragédies grecques, l'intérêt du récit se concentre sur un des personnages mythiques (le nombre de figures éponymes des romans est révélateur : *Kassandra, Medea, Medusa, Telemach, Kalypso…*) ou un de ses épisodes (*Der sechste Gesang*, le sixième chant, annonce la reprise d'un extrait de l'*Odyssée*). Walter Jens justifie le choix d'une focalisation sur une figure précise ou d'une délimitation du récit à une situation exemplaire par la nécessité de renoncer à accéder au niveau d'interprétation du monde atteint par les auteurs épiques. Évoquant Homère, il déclare : « Il semble impossible de l'atteindre, ni même de l'approcher. Même l'œuvre la plus gigantesque n'est qu'un morceau du festin.[36] » Walter Jens suggère ainsi que toute notion de totalité est devenue irreprésentable. Le tout désormais impensable laisse la place à la partie, au particulier.

Aspect tout à fait caractéristique hérité des modernes, les romans mythologiques contemporains fonctionnent dans une large majorité sur le mode de la fragmentation et ce, sur différents points. Que le fragment soit retenu comme principe de narration ne signifie pas pour

36 Walter Jens. *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978. p. 156 : „Ihn zu erreichen, ja nur in seine Nähe zu kommen, scheint unmöglich. Auch das gewaltigste Werk bleibt eine Schnitte von seinem Mahl."

autant forcer le mythe ou le contraindre. La mythologie antique a beau représenter ou symboliser une totalité, la signification en soi de chacun de ses épisodes particuliers fait qu'elle se prête à la fragmentation. Lorsque Hans Blumenberg écrit « Dans le mythe, il n'y a pas de chronologie, seulement des séquences[37] », il admet en mythologie l'égale importance de la partie et du tout. La mythologie est totalité et fragment. Récrire un mythe, c'est faire le choix du fragment : d'une totalité toujours suggérée soustraire une unité. La narration discontinue offre la possibilité de figurer les échanges permanents et réciproques entre totalité et fragment propres à la mythologie antique. Jusqu'à quel point ce principe est-il poussé ?

Bien que quelques romans, notamment de l'après-guerre, respectent la linéarité d'une biographie ou d'un voyage, c'est la narration discontinue qui prédomine indubitablement dans les deux périodes observées. Ainsi, l'élaboration « morceau par morceau » d'un récit mythologique telle qu'elle est énoncée dans *Der sechste Gesang* met en œuvre de manière de plus en plus visible discontinuités et fragments. Alors que la première moitié du texte propose une suite thématique et chronologique, la seconde s'avère plus complexe. Des fragments y sont intégrés et donnés comme tels. Par exemple, la dernière des trois courtes pièces de théâtre rapportées dans le roman demeure inachevée : « La transcription de la troisième pièce de Circé en reste là. À cet instant, la scène a dû s'obscurcir […].[38] » La rupture aurait peut-être gagné à ne pas être soulignée, le fragment est intéressant pour les interrogations qu'il engendre, non pour sa mise en évidence. Avec plus de finesse cette fois, il est suggéré à la fin du roman qu'Ulysse ne perçoit plus la réalité que par bribes. Alors que le récit rapporte son voyage vers Ithaque, la voix d'Ulysse plongé dans un sommeil apparenté à la mort, se fait entendre. Ses paroles interrompent le récit de la traversée, parenthèse aussi rapide que la durée d'éveil est courte :

37 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. p. 142 : „Im Mythos gibt es keine Chronologie, nur Sequenzen."

38 SG, p. 111 : „Circes drittes Stück wird bis hierher überliefert. Es muss an dieser Stelle finster geworden sein auf der Bühne."

> J'ai l'impression de m'être réveillé une fois. La mer était noire et grondait. […]
> C'était dans le noir et je comptai :
> …neuf…
> …dix…
> …onze…
> …douze…–
> Lorsque l'étoile du matin se leva, Ithaque était en vue.[39]

Ce passage inséré dans le récit de la traversée retrace les quelques secondes de voyage perçues par Ulysse, bref moment de conscience, expression de la passivité du personnage, emporté par un bateau, sans plus aucun contrôle sur une réalité qu'il ne saisit que par bribes, à travers quelques détails vus ou simplement perçus. Cette intrusion rapide de la voix d'Ulysse brise la linéarité installée du chapitre, le mouvement est suspendu l'espace d'un instant. Le lecteur, tel Ulysse, prend conscience des fragments qui, tout au long du roman, lui sont donnés à voir et qu'il tâche d'assembler, ignorant encore ce vers quoi le récit l'entraîne.

Il en va autrement des romans dont la mythologie n'est pas le sujet principal : c'est le récit qui apporte les mythes antiques bribe par bribe. Wolfgang Koeppen fait du fragment le principe même de sa trilogie d'après-guerre. *Tauben im Gras*, premier pan du triptyque[40], exploite ce procédé du début à la fin. La représentation discontinue de la réalité, la succession de séquences isolées, la structure éclatée du roman et de chacune de ses parties contribuent à exclure toute linéarité. À en juger par le nombre considérable de références mythologiques réparties dans le roman tout entier, la narration fragmentaire est traduite et accentuée par une conception particulière de la mythologie : le mythe ne se donne jamais que par fragment, morcellement, rupture. Les figures mythologiques présentent une grande diversité : dieux, héros, muses,

39 SG, p. 165 : „Mir ist, als sei ich einmal aufgewacht. Das Meer war schwarz und lärmte […]. Das war im Dunkeln und ich zählte/…neun…/…zehn…/…elf…/…zwölf…–/Als der Morgenstern heraufkam, war Ithaka in Sicht."

40 Dans ce premier roman, les destins entrecroisés de plusieurs figures, un jour de 1949 à Munich, sont tissés de références aux dieux des Enfers, à des monstres mythologiques (Hydre, Gorgone, Minotaure etc.) ainsi qu'à l'*Odyssée*.

furies constituent dans la trilogie un véritable pandémonium[41]. En revanche, l'argument de T. Richner, selon lequel « le mythe est considéré comme une totalité signifiante, qui ordonne et créé des liens[42] », est peu convaincant. Il n'y a ni unité, ni continuité, ni parallèles entre les mythes cités : ils contribuent aux brisures du roman et les rendent manifestes. Par leur nombre et leur disparité, ils figurent une extrême hétérogénéité. En outre, les figures mythiques ne sont jamais présentées que sous un aspect morcelé et systématiquement négatif. Elles permettent le plus souvent de relever un ou des détails d'une description, comme, à titre d'exemple, celle de Mr Edwin, intellectuel élitiste et conservateur investi d'une mission culturelle envers le peuple allemand et incapable de transmettre son message : « […] un ami du Phénix, voué au feu […][43] ». Une seule partie du mythe fonctionne ici, le Phénix en effet ne renaîtra pas de ses cendres.

C. Haas, de son côté, reproche à l'auteur de ne faire référence aux textes antiques, en particulier à la figure d'Ulysse, que par le biais de fragments : « La citation mythologique est certes partiellement développée, elle ne peut pas prétendre à une totalité.[44] » La critique part de fausses prémisses. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il n'est plus de vision globalisante pensable. Le recours inflationniste et superficiel (du moins en apparence) aux mythes antiques correspond parfaitement à l'intention de suggérer une absence de sens et de totalité. Ce procédé peut suggérer la volonté de s'opposer à un système de pensée fasciste, comme le formule O. Herwig : « Par réaction au culte mythique du national-socialisme, le mythe chez Koeppen est

41 Christl Brinck-Friedrici aborde le sujet dans une étude consacrée à la ville dans l'œuvre de Koeppen : la ville y est interprétée comme un pandémonium qui pèse tel une menace sur l'existence de chaque individu (*Wolfgang Koeppen. Die Stadt als Pandämonium.* Francfort/Main : Lang. 1990.)

42 Thomas Richner. *Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman.* Zürich : Artemis. 1982. p. 71 : „Mythos wird als sinngebende Ganzheit gesehen, die Ordnung schafft und Beziehungen knüpft."

43 TG, p. 45 : „[…] ein Freund des Phoenix, der ins Feuer musste […]".

44 Christoph Haas. *Wolfgang Koeppen, eine Lektüre.* Wurtzbourg : Ergon. 1998. p. 92 : „Das mythologische Zitat wird zwar teilweise entfaltet, kann aber keinen Anspruch auf Totalität erheben."

fragmenté et tourné lui-même en dérision […].[45] » Le mythe réduit à sa plus simple expression, fragmenté et isolé, serait donc brandi comme une arme contre toute totalité. Là n'est pas sa seule fonction. Le traitement de la mythologie est intéressant pour son rôle dans la construction du roman. K. R. Scherpe va jusqu'à prétendre que non seulement une telle réécriture des mythes antiques accentue la dimension fragmentaire du roman, mais qu'elle la motive : « La fiction romanesque perce, par la désorganisation, l'incohérence et l'inachèvement systématique de la mise en forme du mythe, l'idéologie commune de l'après-guerre relative à l'absence de sens et d'Histoire dans le monde en ruines d'après 1945.[46] » Ceci demande à être nuancé dans la mesure où le maniement des mythes antiques contribue à l'éclatement de la structure romanesque sans toutefois en être le seul et unique facteur. Les références mythologiques rappellent et nourrissent sans cesse le chaos qui entraîne le récit dans un déferlement d'images terrifiantes et un rythme éperdu. Elles participent dans une large mesure à une déconstruction du roman. La pluralité et la disparité des éléments, l'hétérogénéité et l'immense chaos de l'ensemble ne sont pas sans rappeler dans leur composition l'*Ulysse* de James Joyce. La structure du roman de Wolfgang Koeppen repose de même sur un nombre incommensurable de fragments, composition opérée avec d'autant plus de précision et de rigueur que les éléments paraissent assemblés de manière aléatoire. Fragment par fragment, les mythes antiques contribuent à décomposer la réalité décrite dans *Tauben im Gras* et la dissèquent dans le moindre détail. Dissection et

45 Oliver Herwig. Pandorabüchse der Not. In : *Wolfgang Koeppen. Mein Ziel war die Ziellosigkeit.* Hambourg : Europäische Verlags-Anstalt. 1998. p. 68 : „In Reaktion auf den Mythoskult des Nationalsozialismus ist der Mythos bei Koeppen schließlich fragmentiert und selbst ironisch gebrochen […]."

46 Klaus R. Scherpe. *Die rekonstruierte Moderne.* Cologne et Weimar : Böhlau. 1992. p. 179–80 : „Die Romanfiktion bricht durch die Desorganisation, die Inkohärenz und prinzipielle Unabgeschlossenheit des mythisierenden Verfahrens die in sich geschlossene Nachkriegsideologie von der Sinnlosigkeit und Geschichtslosigkeit der Trümmer- und Nachkriegswelt auf."

éclatement du récit, ces deux principes font du recours fragmentaire à la mythologie une véritable méthode[47].

Nombreux sont les romans qui dans les années quatre-vingt exploitent cette même veine et considèrent fragments et ruptures comme fondement de la réécriture d'un mythe. Christa Wolf fait entendre plusieurs voix en alternance dans *Médée*, Ursula Haas propose dans *Freispruch für Medea* un ensemble de tableaux. Le roman de Christoph Ransmayr propose une mise en œuvre tout à fait originale de ce principe et invite à s'interroger sur le rapport ambigu entre la partie et le tout. Si une certaine linéarité est suggérée à travers la recherche entreprise par le personnage principal, le recours singulier à la mythologie confère au roman sa dimension fragmentaire. Cités dans le répertoire ovidien apposé au texte, les passages de référence tirés des *Métamorphoses* constituent un ensemble de fragments, laissant entendre que les sources mêmes du roman sont appréhendées et utilisées en tant que tel. Ceci éclaire en partie la structure du roman qu'il est légitime de rapprocher d'un palimpseste. La notion implique en effet un certain nombre de données vérifiables dans *Le dernier des mondes* comme la coexistence d'une trame et de fragments ainsi que la superposition de différents niveaux de fiction et de temps.

Non seulement le roman présente une structure apparentée à un palimpseste, mais il fait aussi du fragment un objet essentiel de réflexion et de recherche. Celui-ci est utilisé conjointement de manière implicite et explicite. Cotta, parti à la reconquête d'une totalité perdue que symbolise l'œuvre d'Ovide, tente de rassembler des éléments hétérogènes dans le but d'envisager un passage du fragment au tout, du particulier à l'universel. La nature fragmentaire de l'objet de recherche est rappelée à de nombreuses reprises et juxtaposée systématiquement à une notion de totalité toujours absente mais sans cesse suggérée :

---

47 Wolfgang Koeppen poursuit d'ailleurs ce travail dans les deux romans suivants. Le deuxième volet de la trilogie, par exemple, s'attache aux derniers jours du député Keetenheuve qui, de retour d'exil, tente d'imposer sans succès à Bonn ses convictions humanistes et pacifistes. La métaphore du mythe de Thésée et du labyrinthe, filée fragment par fragment du début à la fin du roman, renforce la peinture d'une réalité étouffante (annoncée dès le titre) et d'une société autodestructrice.

> J'AI ACHEVÉ UNE ŒUVRE. Achevé. À Rome, on n'en avait connu que des fragments. […] Le public ne voyait pas bien où menait l'arc immense sur lequel Nason alignait ses fragments. Écrivait-il un roman ou un recueil de petits textes en prose, une histoire poétique de la nature ou un album de mythes, de légendes métamorphiques et de rêves ?[48]

La quête, dont l'œuvre d'Ovide constitue l'objet principal, signifie un acte de reconstitution. C'est le sens du travail de déchiffrage décrit au troisième chapitre. Dans ce passage, quinze fragments de textes sur quinze pierres recouvertes de limaces – le roman comme les *Métamorphoses*, faut-il le rappeler, contient le même nombre de chapitres – sont soumis à un décryptage progressif. Les premiers mots qui apparaissent, des substantifs écrits en lettres capitales – feu, colère, violence, étoiles et fer –, placent le texte, à travers une étroite corrélation entre forces primaires et forces irréductibles, sous le signe de la destruction. L'évolution du déchiffrage est décrite minutieusement :

> Cotta déchiffrait et chuchotait les mots comme un élève qui apprend à lire, arrachait maintenant à la main les couvertures de limaces partout où il supposait que se trouvaient de nouveaux mots, assemblait ce qui apparaissait, vérifiait, éliminait puis revérifiait le sens et la combinaison, reprenait le jeu quelque part ailleurs, jusqu'à ce qu'enfin il estimât avoir épuisé toutes les possibilités d'agencements et de liaisons des fragments dans un unique message.[49]

---

48 LW, p. 52–53 : „ICH HABE EIN WERK VOLLENDET. Vollendet. In Rom hatte man nur Fragmente gekannt. […] Das Publikum wurde aus dem großen Bogen, an dem entlang Naso seine Fragmente aneinanderreihte, nicht klug; schrieb Naso nun an einem Roman oder war es eine Sammlung kleiner Prosa, eine poetische Geschichte der Natur oder ein Album der Mythen, Verwandlungssagen und Träume?" Trad. p. 51–52.

49 LW, p. 50 : „Cotta entzifferte und flüsterte die Worte wie einer, der lesen lernt, zerriß nun mit seinen eigenen Händen die Schneckenmäntel dort, wo er neue Worte vermutete und fügte, was zum Vorschein kam, aneinander, prüfte und verwarf den Sinn und Zusammenhang einmal und wieder, begann das Spiel irgendwo anders und neu, bis ihm schließlich schien, als seien alle Möglichkeiten der Zusammensetzung und Verbindung der Bruchstücke in einer einzigen Nachricht erschöpft." Trad. p. 49.

De la même manière, les figures mythiques présentes dans le roman sont suggérées par des noms, se devinent puis affleurent partiellement les unes après les autres afin de constituer finalement le roman dans son ensemble.

Se référant à des réflexions contemporaines (notamment celles de Jean-François Lyotard et de Jacques Derrida), R. Glei en vient à se demander si « Ransmayr célèbre consciemment la déconstruction de la signification littéraire[50] ». Mais l'emploi des fragments dans *Le dernier des mondes* n'est pas poussé jusqu'à la disparition du sens ou la déconstruction du récit. Au contraire, il semble plutôt que chacun des fragments insérés fait partie intégrante de la nouvelle fiction et trouve un nouveau sens. La narration n'est pas détruite mais constituée au contraire, telle un palimpseste, par ces fragments. Le récit n'est pas démembré, sa structure n'est pas éclatée. Jamais les fragments n'ont de véritable incidence sur la structure de la narration. Au niveau de la forme et de la syntaxe, le principe de fragmentation intervient peu. Le mystère d'une langue aussi fragile qu'irréductible est objet de narration, mais ne sert que dans une moindre mesure de modèle :

> [Cotta] lut des bribes griffonnées au fusain, à la terre d'Arménie et à la craie, dans une écriture dont il devait trouver les traces à demi effacées sur toutes les autres colonnettes de pierre :
> *… aiguillons*
> *d'argent*
> *… le tonnerre…*
> *… et le cœur*
> *exposé…*
> *de la bouchère*
> *… un rossignol*[51]

50 Reinhold F. Glei. Ovid in den Zeiten der Postmoderne. In : *Poetica.* 26. 1994. p. 425 : „Zelebriert Ransmayr bewusst die Dekonstruktion literarischer Bedeutung?"

51 LW, p. 241–242 : „[Cotta] las die Fragmente jener mit Kohle, armenischer Erde und Kreide gekritzelten Schrift, deren verwischte Spuren er auch an allen anderen Steinmalen finden sollte. … *Stacheln / aus Silber / … der Donner…/… ungeschützt / das Herz… / der Schlachterin /… eine Nachtigall*". Trad. p. 224.

Hormis dans la figuration d'une langue vouée à la disparition, l'écriture manifeste peu en elle-même cette précarité du fragment pourtant si fascinante. La valeur du fragment demeure de l'ordre du suggéré. Ransmayr n'est pas allé jusqu'à proposer une écriture fragmentée, privilégiant la poursuite de la trame du récit. S'il ne fonctionne pas au niveau de la forme, du moins le fragment comme thème du récit figure bien un des enjeux primordiaux de la réécriture : l'équilibre cherché en permanence entre la totalité et la partie, la cohésion et le déséquilibre, le sens et la désorientation.

Discontinuité et narration fragmentaire remettent en question la cohérence du roman. Il s'agit de comprendre dans quelle mesure l'hétérogénéité des éléments constitutifs des romans mythologiques est porteuse de sens, jusqu'à quel point cette disparité est possible. En d'autres termes, le recours à la mythologie antique menace-t-il ou assure-t-il l'unité et la cohésion du récit ? Réfléchissant sur le devenir de la littérature allemande d'après-guerre, Walter Jens déplore le manque de sens dans une réalité chaotique. Les mythes antiques représentent à ses yeux des références assez fondamentales pour permettre de retrouver une stabilité là où celle-ci s'est perdue : « […] Œdipe, Antigone, Électre et Ulysse toujours et encore. Plus la situation est inhabituelle et plus l'arsenal est familier ; plus la situation est nouvelle, plus il devient urgent et nécessaire de s'assurer de ce qui est ancien.[52] » En quoi la mythologie fonctionne-t-elle dans le roman comme moyen de recouvrer sens et cohérence ? La question revient à savoir où les romans mythologiques placent l'accent : sur la recherche d'un sens permettant de sortir du chaos ou sur la désorientation elle-même. Les deux hypothèses se vérifient dans les romans étudiés, voire coexistent.

Dans *Meine Schwester Antigone*, roman de Grete Weil paru en 1980, le recours au mythe permet à la narratrice, une femme écrivain, juive, survivante de l'Holocauste, de mettre des mots sur son passé et ainsi

52 Walter Jens. *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Munich : Piper. 1961. p. 15 : „[…] immer wieder Oedipus, Antigone, Elektra und Odysseus. Je ungewöhnlicher die Situation – desto vertrauter das Arsenal, je neuer die Lage – desto dringlicher die Notwendigkeit, sich des Ältesten zu vergewissern."

de poser des jalons dans le chaos de ses souvenirs[53]. Le titre du roman unit d'un lien étroit deux victimes d'un pouvoir totalitaire, empêchées toutes deux d'enterrer leurs morts[54]. La mise en forme du passé est marquée du début à la fin par la discontinuité, les souvenirs étant rappelés par bribes, chaque aspect apparaissant fragment par fragment. L'unité du récit tient au travail de recherche et de réflexion de la narratrice mené simultanément sur son passé, sur Antigone et sur l'écriture. Dans l'étroite imbrication de ces dimensions considérées comme absolument indissociables, il apparaît nettement que le mythe d'Antigone sous-tend toute la démarche. Antigone intervient dans la narration sous différentes formes : personnage hypothétique (objet de la réflexion), personnage fictif mis en scène (dans un contexte mythologique comme à l'époque du nazisme). Le mythe est présent quel que soit le temps dans lequel se situe le récit, présent et passé de la narratrice, et donne au récit son fil directeur.

Dans le présent de cette femme qui cherche à venir à bout de son passé, Antigone est visiblement un objet de recherche qui par analogie doit fournir des repères : « Depuis l'enfance. Son désir d'être seule, et le mien. Elle dans un palais, moi dans une maison bourgeoise, toutes deux très entourées, gâtées, aimées – et pourtant.[55] » Au niveau des descriptions du passé de l'écrivain, Antigone représente constamment la référence exemplaire, l'objet d'identification souhaité et, de fait, une source principale de remise en question pour la narratrice. Ainsi, la narratrice relate le passage où des Allemands lui ordonnèrent de photographier un par un les Juifs rassemblés avant la déportation :

53 Ce que E. Aurenche résume à : « écrire sa propre histoire et donc […] se (re) constituer une identité ». Emmanuelle Aurenche. Grete Weil et le mythe d'Antigone. In : *Cahiers d'études germaniques.* 1994. p. 101.

54 En 1964, Rolf Hochhuth avait déjà traité une thématique similaire dans un cours récit intitulé *Die Berliner Antigone* (In : *Die Berliner Antigone*. *Erzählungen*. Paderborn : Schöningh. 1986. p. 5–18.)

55 MSA, p. 38 : „Von Kindheit an. Ihre Sehnsucht, allein zu sein, und meine. Sie in einem Palast, ich in einem Bürgerhaus, beide von vielen Menschen umgeben, verwöhnt, geliebt – und dennoch."

> J'ai honte de mes yeux, de ma liberté, des mes beaux vêtements, j'ai honte de mon appareil photo, mais je photographie quand même. On m'a confié cette mission, personne ne va en pâtir, sauf moi, donc je le fais. Les êtres humains sont ainsi, donc moi aussi. Mais pas Antigone.[56]

Antigone représente un modèle idéal dont la narratrice n'atteint pas le courage, la référence est le moyen donné à la narratrice de regarder son passé avec beaucoup de dureté. La comparaison s'avère d'autant plus difficile que l'image d'Antigone est inaccessible : « Comment est-ce que je l'imagine ? Un jour, je crois le savoir, le lendemain je ne sais plus, tantôt elle est une partie de moi-même, tantôt mon opposé.[57] » Personnalité floue dont les traits ne se laissent pas saisir aisément, Antigone donne lieu à toutes les spéculations possibles, toujours en rapport direct avec la narratrice. Ainsi, parce que le travail sur Antigone entrepris dans le récit est multiple et complexe, il figure tant les ambiguïtés et les mystères d'une âme que le désir de vaincre la confusion. La pluralité se lit en outre au niveau de la perspective narrative : Antigone peut être un personnage dont l'histoire est contée et mise en abyme, elle peut en devenir aussi parfois la narratrice. Dans le va-et-vient de la perspective, la recherche d'une cohésion s'avère bel et bien être le principal vecteur du récit.

Au sein de cette réflexion, Antigone remplit un grand nombre de rôles : objet de réflexion, d'analogies (avec le passé de l'auteur fictif, avec Jeanne d'Arc, Sophie Scholl ou Gudrun Ensslin) ou encore représentation idéalisée, identité distante ou proche. Tous ces liens qui renvoient le personnage mythique à d'autres époques et d'autres types de questionnement apportent autant de nouvelles dimensions, qui à la fois consolident la réflexion de la narratrice et dispersent sa pensée. Mais le récit est encore loin d'avoir épuisé tous les aspects du mythe. Si les diverses fonctions du personnage sont mêlées les unes aux autres, la

56 MSA, p. 65 : „Ich schäme mich meiner Augen, meiner Freiheit, meiner besseren Kleider, schäme mich meiner Leica und knipse doch. Man hat mich dazu beauftragt, niemand wird dadurch beschädigt außer ich selbst, also mache ich es. Die Menschen sind so, so bin auch ich. Antigone ist nicht so."

57 MSA, p. 10 : „Wie stelle ich sie mir vor? An einem Tag glaube ich es zu wissen, am nächsten nicht mehr, bald ist sie ein Stück von mir, bald mein Gegenpart."

narration présente aussi la complexité d'une figure issue de différentes époques et de divers contextes littéraires. Avant d'être, dans le roman de Grete Weil, un personnage fictif relativement autonome, Antigone fut une figure de Sophocle comme le rappelle le récit[58] : « Nous nous sommes querellés et je dis la phrase qui me rendit célèbre jusqu'à la fin des temps, ce qui est étonnant car elle ne formule qu'une évidence. Personne n'est venu au monde pour haïr.[59] » Ici la formule de Sophocle est pointée du doigt : « Je suis faite pour l'amour, non pour la haine.[60] » Les emprunts au mythe et le récit d'aujourd'hui se construisent en œuvre ; le roman s'enrichit des textes auquel il fait écho. La version de Sophocle, la traduction de Hölderlin et de Wolfgang Schadewaldt comme les interprétations de Brecht[61] sont autant de sources que Grete Weil cite partiellement ou auxquelles elle fait allusion[62].

L'assemblage de tous les éléments – identités du personnage, rôles dans la fiction, fonctions dans la narration, pluralité de sources – fragilise l'unité et la cohérence de la narration. Le caractère fragmentaire, que confèrent au roman les différentes prises en compte du mythe d'Antigone, met en lumière la désorientation qui règne dans la recherche de la narratrice et menace constamment la démarche entreprise. À travers le personnage d'Antigone, la narratrice montre en effet la difficulté de donner du sens à une histoire, à un mythe, à l'Histoire. L'identité éclatée de la figure mythologique exclut la possibilité d'une orientation unique ou d'une synthèse, comme l'écrit justement U. Meyer : « Dans *Meine*

58 Dans l'avant-dernier chapitre du texte, le mythe tel qu'il est transmis par Sophocle, est rapporté à la première personne par Antigone : l'amour qu'elle ressent pour son frère, la décision de Créon de ne pas enterrer Polynice, la terre jetée sur le corps de son frère, la confrontation avec Créon.

59 MSA, p. 141 : „Wir stritten und ich sagte den Satz, der mich berühmt gemacht hat für alle Zeiten, was erstaunlich ist, weil er ja nur eine Selbstverständlichkeit ausdrückt. Kein Mensch ist auf die Welt gekommen, um zu hassen."

60 Sophocle. Antigone. In : *Théâtre complet.* Paris : GF-Flammarion. 1964. p. 81.

61 Il s'agit du travail de Brecht autour de l'*Antigone* de Sophocle. (Bertolt Brecht. *Die Antigone des Sophokles.* Berlin : Henschel. 1961.)

62 L'analyse précise menée par U. Meyer met en lumière la multitude de références littéraires qui constituent le personnage d'Antigone tel qu'il se présente chez Grete Weil ainsi que les différents degrés d'intertextualité : Uwe Meyer. *Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit.* Francfort/Main : Lang. 1996.

Schwester Antigone, Grete Weil ne présente pas la nouvelle esquisse d'un mythe.[63] » La fragmentation et l'hétérogénéité des éléments assemblés, la complexité et la désorientation qu'impliquent les différentes manières d'aborder une figure mythique interrogent simultanément l'unité du mythe et de la narration.

Figuration du chaos et repère dans le chaos, le mythe permet de concilier hétérogénéité des éléments et cohésion du discours. Pour être appréhendé de manière discontinue et représenté comme tel, il n'en demeure pas moins irréductible. Isolement de séquences, fragmentation du récit, éclatement de la structure, fusion d'éléments disparates et pluralité des mises en forme d'un seul et unique mythe au sein d'un même roman, la réécriture d'un mythe antique remet en cause l'unité du roman tout en la maintenant. Le mythe génère disparité et cohérence, une disposition inestimable pour sonder le potentiel et les limites du genre qui les accueille. Récrire un mythe antique exige l'exploration et l'exploitation des ressources du roman.

Caractéristique de la prose, la perspective du (ou des) narrateur(s) joue un rôle déterminant pour l'écriture d'un roman. La question « qui parle ? » appliquée à la réécriture d'un mythe antique n'a de simple que sa formulation. Le choix d'une perspective de narration est décisif et signifiant puisqu'il ne va pas de soi. Qu'il soit observateur et/ou acteur du récit, le narrateur joue un rôle singulier, transmettant des paroles déjà prononcées et mêlant au récit les siennes. De la perspective dépendra le recul par rapport au mythe récrit ou l'illusion d'une immédiateté, c'est elle qui témoigne du regard posé sur la mythologie antique, et elle aussi qui détermine si les figures mythologiques sont perçues et représentées comme des objets observés ou comme des sujets à part entière.

Dans la période d'après-guerre, Ernst Schnabel et Walter Jens font de la perspective narrative un objet d'expérimentation dans leurs romans mythologiques. La réflexion tourne principalement autour du rapport entre objectivité et subjectivité. Dans quelle mesure en effet ces catégories sont-elles adéquates à la réécriture d'un mythe ? La recherche la plus significative est probablement celle que mène Ernst Schnabel dans

63 Ibid. p. 273 : „Grete Weil legt mit *Meine Schwester Antigone* keinen neuen Mythos-Entwurf vor."

Der sechste Gesang, qui, rappelons-le, propose l'alternance de deux perspectives différentes. Les deux éclairages se complètent parfaitement. Alors que les chapitres à la troisième personne suivent la progression de l'histoire, les chapitres d'introspection suspendent le temps. L'analyse et la réflexion prennent alors le dessus sur la narration (les réminiscences sont rapportées au passé, Ulysse s'exprime sinon au présent). Le changement de perspective interrompt en permanence le récit sans que cette rupture soit tellement perturbante puisque les chapitres s'enchaînent logiquement.

Quelle que soit leur fonction dans l'économie du roman[64], les deux perspectives en alternance provoquent dans un jeu de proximité et de distance une remise en cause permanente de la narration et, à travers elle, de la narration mythologique. La fiction, d'abord donnée comme telle, devient ensuite témoignage. L'alternance des points de vue joue sur leur complémentarité : la vision du narrateur extérieur révèle parfois plus qu'Ulysse-narrateur est en mesure de savoir et faire (des paroles qu'Ulysse ne peut avoir entendues par exemple), tandis que les propos d'Ulysse confirment et illustrent un élément du récit comme pour s'en porter garant. La narration est placée en permanence en équilibre entre deux situations narratives tout aussi fructueuses, suggestives, critiques et qui se répondent sans cesse.

À travers ce procédé, les fonctions respectives des deux types de narration sont exposées à de nouvelles interrogations. Chacun des deux nécessitant l'autre, aucun n'est donc apte en soi à rendre compte du mythe. Soumise à cet équilibre, il semble que sa propre histoire échappe au héros lui-même. Ainsi, au 9ème chapitre, une remarque lourde de sens[65] qu'Alcinoos adresse à Ulysse, engendre un chapitre à la première personne où Ulysse, narrateur, engage une réflexion introspective : « Cette pensée du roi était absurde. Je réfléchis. Qu'avait-elle de vrai ? Cela me

64 Le choix d'une telle structure romanesque met en relief la réflexion centrale du roman portant sur le rapport ambigu entre identité et non-identité, observé à partir du personnage d'Ulysse.

65 Il est question de la force inéluctable du destin : actes héroïques et souffrances sont nécessaires ou imposés par les dieux. Ulysse et ses compagnons sont indirectement réduits à des marionnettes, dont le destin servira à alimenter les histoires des conteurs.

donna à penser.[66] » Cette plongée dans les pensées du héros permet de regarder de près la signification et la portée d'une parole. C'est tout un gouffre de questions qui s'ouvre :

> Fallut-il qu'Agamemnon et Achille meurent, Pâris, Hector, fallut-il que nous arrachions l'enfant des bras d'Andromaque pour le jeter par-dessus le mur, ai-je erré pendant dix ans pour n'obtenir aujourd'hui que cette pauvre seconde vie que Démodocos nous accorda sur son théâtre de marionnettes ?[67]

Ulysse creuse le sens des paroles prononcées par le roi : il en sonde la profondeur (en s'interrogeant sur le sens des combats, de la violence et des morts), il en estime les conséquences (sa fonction de héros étant réduite à néant, une réflexion sur sa propre identité s'avère nécessaire). D'autre part, l'enchaînement de points de vue différents évoque les fluctuations qui caractérisent la nature même de tout mythe. Celui d'Ulysse conserve dans cet équilibre périlleux des contours indéfinis et indéterminables, les changements de perspective créant la possibilité permanente d'une distance critique, du moins d'un réajustement comme si l'œil tel un objectif devait s'accoutumer sans cesse à un nouvel angle.

Dans cet effet de distance et de non-distance, la question « qui parle ? » demeure. L'indécision entre les deux points de vue, maintenue tout au long du roman, indique que l'ambiguïté ne doit pas être levée. Que l'une ou l'autre des visions soit mise en œuvre au gré des chapitres, il leur est accordé un même degré de vraisemblance qui les unit. Les deux perspectives forment une unité solidaire portant un même récit qui, par un effet de contraste avec d'autres versions considérées comme altérées, est donné quant à lui pour crédible. Le jeu de distance et de non-distance significatif ne contrarie pas la cohésion du récit. Le mythe-objet et le mythe-sujet, en apparence distincts, forment un tout. Discontinuité et unité se concilient, ou du moins s'équilibrent.

---

66 SG, p. 43 : „Der Einfall des Königs war absurd. Ich überlegte. Was war daran? Das machte mir Gedanken."

67 SG, p. 43 : „Mussten Agamemnon und Achilles sterben, Paris, Hektor, mussten wir Andromache den Säugling vom Arm reißen und über die Mauer werfen, war ich zehn Jahre unterwegs, nur um dieses arme zweite Leben jetzt zu haben, das uns Demodokos gewährte auf seiner Zwergenbühne."

La cohérence du roman n'est pas mise en danger par le changement de narrateur et de point de vue.

Curieusement, on retrouve une problématique similaire traitée cependant de manière plus conventionnelle dans plusieurs romans mythologiques d'après-guerre, conçus cette fois comme des Mémoires : *Das Testament des Odysseus*, *Spielball der Götter* et *Ich und die Könige*. Là aussi, il existe une unité et une distinction entre le mythe-sujet, qui s'exprime à la première personne, se présente et fait part de ses pensées, et le mythe-objet, tel qu'il s'observe dans son passé. Cette fois, ils ne sont pas séparés arbitrairement au rythme des chapitres mais, à l'inverse du premier roman de Ernst Schnabel, et comme le permet la forme des Mémoires, par une distance temporelle. De leur point de vue présent, chacun des narrateurs observe son personnage passé comme un objet distant. Même s'il s'engage à réduire autant que possible le clivage entre les deux niveaux, le narrateur établit une distinction très nette entre les événements anciens et le présent, l'instant à partir duquel il raconte.

Ainsi, dans *Das Testament des Odysseus* de Walter Jens, il arrive à Ulysse d'employer à son propre sujet la troisième personne du singulier lorsqu'il s'agit pour lui de signifier l'abîme entre son identité passée, telle qu'elle est conservée dans les légendes ou mieux dans sa propre mémoire, et le point de vue présent. Tout se passe comme si cet Ulysse d'autrefois était devenu un personnage autonome au même titre que les autres figures du récit. Ainsi quand Ulysse se remémore les circonstances qui déclenchèrent la guerre de Troie et imagine la satisfaction d'Hélène, il parle de lui-même comme d'un étranger : « Quelle dut être sa joie lorsqu'elle reconnut que le serment d'Ulysse justement favorisait ses projets […].[68] » La distinction est plus manifeste encore lorsque les deux identités sont juxtaposées : « […] mais cette fête n'était pas en mon honneur ou en celui de mon retour, ni en l'honneur d'Ulysse.[69] » Ici, Ulysse emploie un possessif lorsqu'il se reconnaît dans la figure

68 TO, p. 257 : „Wie muss sie frohlockt haben, als sie erkannte, dass ausgerechnet der Schwur des Odysseus ihre Pläne begünstigte […]."

69 TO, p. 280 : „[…] aber nicht mir und meiner Rückkehr, nicht dem Odysseus galt dieses Fest."

du passé et un nom lorsque l'Ulysse du passé devient autre (un personnage de légende). Tout au long du récit, la distanciation temporelle fait du narrateur et de son passé révolu deux entités bien manifestes. La perspective se dédouble, le passé qu'Ulysse embrasse dans sa totalité est une histoire en soi : une somme d'expériences et de souvenirs dont le narrateur s'est entièrement détaché après en avoir tiré des leçons. Désormais, son passé héroïque et glorieux n'a plus d'incidence sur son présent.

L'écriture de Mémoires exige un certain degré de vraisemblance, et à ce niveau les Mémoires mythologiques usent de procédés propres aux Mémoires traditionnels. La crédibilité repose tout d'abord sur l'identité de fait entre le narrateur et son personnage, malgré la distinction établie entre les deux. Rien ne vient non plus entacher la bonne foi présumée du narrateur, ni s'immiscer entre lui et son lecteur. Sa voix se fait directement entendre et s'adresse à lui (en l'occurrence pour les trois romans cités, à Prasidas, petit-fils d'Ulysse, à un lecteur imaginaire pour Pâris et à Icare, fils de Dédale). Ainsi, dans *Spielball der Götter,* Pâris adresse-t-il implicitement ses paroles au lecteur : « Quiconque écrit, je le sens bien, a besoin d'un auditeur, d'un lecteur. Et comme je n'en ai pas, je m'en imagine plein.[70] » Autre artifice, visant cette fois à asseoir la sincérité du témoignage, rien n'interfère plus entre le narrateur et son objet de narration que l'effet du temps. Une parole individuelle prend en charge à elle seule tout un pan de la mythologie, se porte garante du récit attribuant ses seules erreurs à des défaillances de mémoire : « Je ne le sais plus. À mon âge, Prasidas, la mémoire perd de ses forces […].[71] » L'histoire du personnage mythique est relatée comme le serait un épisode historique, un passé et un présent que l'écriture transforme en fiction. Pâris, narrateur de *Spielball der Götter*, insiste sur ce point :

> Depuis plus de neuf ans nous vivons en guerre, nous nous défendons d'un puissant ennemi au prix d'épuisants sacrifices, pensons en termes d'armes, comptons en soldats, nous nous nourrissons de rations, ne prions plus que pour la

70 SDG, p. 8 : „Wer schreibt – das fühle ich schon – bedarf eines Zuhörers, eines Lesers. Und da ich keinen habe, bilde ich mir ein, ich hätte deren viele."

71 TO, p. 273 : „Ich weiß es nicht mehr. In meinem Alter, Prasidas, verliert das Gedächtnis an Kraft […]."

> victoire – et je suis dans l'obligation d'assembler des lettres en mots et des mots en phrases pour transposer le passé – et pourquoi pas non plus le présent ? – dans une fiction dont finalement, qui sait, personne d'autre que moi ne prendra connaissance ? ![72]

Pâris met l'accent sur la chronologie des événements, assimile son histoire à un déroulement historique ; la « fiction » qu'il rédige est en fait dirigée par un raisonnement politique, social, psychologique qui sécularise le mythe.

Toutefois, à la différence des mémorialistes, le personnage mythologique narrateur ne rapporte pas de faits historiques, ni ne crée sa propre histoire de toutes pièces. Il recrée sa biographie non seulement au sens où on l'entend communément dans des Mémoires – dans le passage de la réalité à la fiction – mais aussi au sens d'une réécriture. Les Mémoires succèdent sciemment aux autres formes écrites : « Ce qui arriva alors, Prasidas, tu l'as lu dans tes livres […].[73] » Les événements que Pâris dit avoir vécus ont été tracés au préalable dans les livres. Qu'un personnage mythologique rédige ses Mémoires a de quoi surprendre, l'idée pour paraître curieuse n'en est pas moins astucieuse. La perspective ainsi choisie permet d'offrir un regard à la fois proche et distant sur le mythe, accroît l'illusion de vraisemblance et d'authenticité, accentue la dimension humaine et historique du mythe alors pleinement ancré dans le temps. Cependant, le mythe adapté à un format précis, restreint à une biographie humaine, n'en ressort-il pas diminué ? Sa reformulation appelle à dépasser le cadre d'une perspective narrative conventionnelle. Le schéma imparti par des Mémoires humanise et actualise le mythe, et le contraint donc à une orientation unique trop rigide pour rendre compte d'un mythe à sa juste mesure. Quelle perspective pourrait ne pas forcer, ni trahir le

---

72 SDG, p. 9 : „Seit mehr als neun Jahren leben wir im Kriege, erwehren uns unter zehrenden Opfern eines mächtigen Feindes, denken in Waffen, rechnen in Soldaten, nähren uns von Rationen, beten nur noch um Sieg – und ich sehe mich bemüßigt, aus Buchstaben Wörter, aus Wörtern Sätze zu bilden, um Vergangenes – und warum nicht auch Gegenwärtiges? – in eine Scheinwelt zu übertragen, von der am Ende, wer weiß es denn, niemand außer mir Kenntnis erhält?!"

73 TO, p. 261 : „Was dann geschah, Prasidas, weißt Du aus Deinen Büchern […]."

mythe sans risquer d'être entièrement remise en cause ? Nombre d'auteurs de la fin du siècle s'emparent de cette question qui reste encore timide dans l'après-guerre.

Plusieurs auteurs de romans mythologiques des années quatre-vingt poursuivent la recherche d'une perspective appropriée à la réécriture de mythes antiques. Christa Wolf propose dans ses romans et dans les commentaires parallèles un ensemble de réflexions révélatrices de l'ampleur de la question. L'importance en est souvent soulignée dans la mesure où la démarche de l'auteur s'inscrit en faux contre une tendance dite majeure de la pensée postmoderne : « Le récit de Christa Wolf se trouve à l'antipode de la position du ‹qu'importe qui parle ?›, point de fuite d'une façon d'écrire dans l'époque contemporaine qui a pris en compte la dissolution du sujet : elle creuse plus encore la question ‹qui parle ?›.[74] » Loin de se dérober à la question « qui parle », Christa Wolf l'affronte avec autant de discernement et de précision que dans ses autres romans. Cette fois cependant, elle s'interroge en particulier sur la nature de la voix capable de se prétendre à la hauteur de la tâche. Les *Prémisses* sont ponctuées de réflexions relatives à une perspective de narration envisageable ou non. Comment en effet approcher la parole de Cassandre ? : « Une crainte superstitieuse m'empêche de réfléchir avec sa tête et d'exprimer dans ma langue ce qu'elle pourrait dire.[75] » Les deux romans mythologiques sont introduits par un narrateur indéterminé auquel se substituent très vite les paroles « subjectives » des personnages mythiques. Malgré la proximité immédiate d'une voix, le récit de Cassandre n'apporte pas de réponse définitive, mais il poursuit la réflexion engagée dans l'intention sinon d'atteindre, du moins

74 Bernhard Greiner. Mit der Erzählung gehe ich in den Tod. In : *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch.* Berlin : Aufbau-Verlag. 1990. p. 334 : „Zur Position ‚wen kümmert's, wer spricht?' als Fluchtpunkt einer Weise des Schreibens in der Moderne, das die Erfahrung des Ich-Zerfalls hingenommen hat, ist Christa Wolfs Erzählen der Antipode, bohrend die Frage weitertreibend: ‚wer spricht'."

75 VE, p. 32 : „Eine abergläubische Scheu hindert mich, mit ihrem Kopf zu denken und in meiner Sprache auszudrücken, was sie sagen würde." Trad. p. 40 corrigée.

de suggérer un extrême : « Parler avec ma voix : chose suprême. Je n'ai rien désiré d'autre et rien de plus.[76] »

L'accent est placé sur la subjectivité opposée aux lois arbitraires d'une idéologie patriarcale, impliquant entre autres, pour reprendre les paroles de l'auteur, de « […] renoncer à la subjectivité au profit d'une ‹objectivité› assurée.[77] » Le texte montre que les notions d'objectivité et de subjectivité sont manipulées : l'objectivité n'existe pas dans le récit. Celle que l'on oppose à Cassandre est une manipulation de l'opinion, une raison mensongère. Elle est vide de sens, un argument qui dupe, une arme qui fait taire. Porter un regard subjectif sur les choses signifie ici se mettre à distance d'une version dite officielle. La subjectivité devient garante d'une vérité bafouée. S. Cramer définit Cassandre dans ce texte comme « figure d'une histoire primitive de la subjectivité féminine[78] ». Autrement dit, à l'objectivité globale et totalisante d'une logique de guerre et d'une raison d'État, Cassandre cherche à opposer sa propre voix, à la fois intérieure et originelle, autonome et universelle[79]. Il s'agit de faire entendre les paroles d'une femme, prisonnière et vaincue, paroles qui paradoxalement doivent leur vraisemblance à l'oubli et au reniement dont elles ont fait l'objet[80]. Ceux qui ont le pouvoir, la société, l'opinion publique, prétendent détenir la vérité et opposent leur « objectivité » à la subjectivité de l'individu. Cassandre apporte un autre regard, ses paroles viennent troubler un ordre et un système de pensée établi : aucun personnage mythique ne pouvait symboliser mieux qu'elle une voix dérangeante.

---

76 K, p. 6 : „Mit meiner Stimme sprechen: das Äußerste. Mehr, andres habe ich nicht gewollt.“ Trad. p. 244.

77 VE, p. 161 : „[…] des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherter, Objektivität‘.“ Trad. p. 216.

78 Sibylle Cramer. Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In : *Christa Wolf. Materialienbuch*. Darmstadt et Neuwied : Luchterhand. 1987. p. 132 : „Figur einer Urgeschichte weiblicher Subjektivität“.

79 Expression également de la douleur des femmes face à la guerre. Dans l'édition de 1983, *Kassandra Vier Vorlesungen Eine Erzählung,* Christa Wolf propose la reproduction d'une « pleureuse » antique.

80 Sur ce point, voir l'article de Heidi Gideon. Wer spricht? In : Drescher, A. (Éd.). *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch.* Berlin : Aufbau-Verlag. 1990. p. 204–215.

Ce problème est traité différemment dans *Médée*. Christa Wolf y mène en effet une expérience tout autre en proposant plusieurs voix, s'exprimant tour à tour en de longs monologues isolés. La fiction épique naît de la conjugaison de onze chapitres : Médée et cinq voix différentes se font entendre. La répartition des six voix sur les onze chapitres est parfaitement symétrique et équilibrée : Médée, deux autres voix (Jason, Agaméda), Médée, trois autres voix (Akamas, Glaucé, Leukos), Médée, deux voix (Jason, Leukos), Médée. Le contenu et le ton des témoignages suggèrent une montée en intensité, puis l'accélération dans une chute inéluctable et rappelle ainsi un schéma plus dramatique que romanesque : les premiers monologues introspectifs vont contribuer à brosser un portrait contrasté du personnage, l'accent est mis ensuite sur l'étrangeté de cette femme et sa position dangereuse entre deux mondes et deux cultures, jusqu'à ce que la menace qui pèse sur elle apparaisse clairement dans les témoignages[81] et grandisse jusqu'au bannissement de Médée, au meurtre de ses enfants par les Corinthiens et à la calomnie[82].

Pour le récit dans son ensemble, la multiplication des voix permet d'envisager la personnalité de Médée selon des points de vue contrastés. Les notes et réflexions publiées parallèlement au roman rendent visibles les différentes phases traversées par l'auteur dans sa recherche d'une position narrative adéquate. Après avoir envisagé l'insertion de commentaires prononcés par une autre voix dans le récit de Médée, l'auteur justifie sa préférence pour une pluralité de témoignages : « […] élaborer un récit dans lequel chacun des personnages trouve son compte et dans lequel aussi Médée puisse être vue de différents côtés dans sa contradiction.[83] » Le récit donne la parole à des figures individuelles

81 En particulier celui d'Akamas, astronome de Créon, bouleversé par sa rencontre avec Médée et conscient du danger encouru par l'étrangère, et de Leukos, astronome, spectateur impuissant et résigné du cours absurde des événements.

82 L'accélération finale est renforcée par un enchaînement de monologues de plus en plus courts.

83 Christa Wolf. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : Janus press. 1998. p. 52 : „[…] ein Erzählgewebe herzustellen, in dem jede der Figuren literarisch zu ihrem Recht kommt, in dem auch Medea von verschiedenen Seiten gesehen werden kann, in ihrer Widersprüchlichkeit."

et multiplie les points de vue. Le but semble donc double : accorder à chacun le droit à la parole et faire apparaître les contradictions et les failles de la figure de Médée.

Les discours des personnages véhiculent, avec leur version des faits, aussi préjugés et erreurs. M. Shafi pense qu'à force de montrer ce qui se cache derrière l'image transmise comme mensonges, manipulations et opinions préconçues, Christa Wolf finit par faire naître une Médée idéalisée et donc tout aussi fausse et stéréotypée que le serait celle de la tradition : « En mettant en lumière le processus de la naissance de préjugés ainsi que leurs origines dans les faiblesses humaines […], le roman crée en même temps un nouveau stéréotype, celui d'une Médée infailliblement bonne et supérieure aux autres […].[84] » Christa Wolf veut certes rendre justice à Médée ce qui apparaît clairement dans le récit : Médée n'est pas infanticide, Médée est seule face à une société et à une culture qui lui sont étrangères et hostiles, sa personnalité hors du commun suscite une fascination que chacun des personnages exprime à sa manière[85]. La composition de monologues autonomes, et livrés les uns à la suite des autres, reprend et accentue aussi l'image développée dans *Cassandre* des impasses d'une société qui préfère ne pas comprendre pour se sauvegarder. Comme dans une tragédie classique, le destin illustré par les voix conjuguées des personnages finit par s'imposer, malgré la tentative du narrateur et du personnage principal de rendre crédible une version différente. L'articulation des perspectives apparaît comme une mise en garde, comme le souligne à juste titre A. Brunn : « À aucun moment de l'histoire de Médée, on ne perd l'impression d'une construction

84 Monika Shafi. Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Medea. In : *Colloquia germanica.* 30. 1997, 4. p. 379 : „Doch indem der Roman diesen Prozess der Vorurteilsbildung und seinen Ursprung in menschlichen Schwächen […] aufdeckt, erzeugt er gleichzeitig ein neues Stereotyp, nämlich das der unfehlbar guten und überlegenen Medea […]."

85 Pour Jason, Médée exerce un pouvoir de fascination dangereux dont il doit se protéger ; Agaméda, élève de Médée, voue une admiration mêlée de haine à Médée, guérisseuse et destructrice ; l'astronome de Créon sent en elle quelque chose d'insaisissable, un pouvoir mystérieux qui l'intrigue etc.

littéraire, d'un jeu malveillant.[86] » Le piège se referme inéluctablement sur le personnage central : Médée est avant tout une victime. Mais ceci n'est pas la seule lecture possible du roman.

L'édifice, malgré la structure parfaitement symétrique et équilibrée du roman, s'avère fragile. La contradiction est grande entre la voix de Médée et les différentes versions du personnage évoquées par les références intertextuelles ou transmises dans des témoignages semblables ou contraires. L'éclatement de la perspective oblige à une lecture lucide : une interprétation ou un ensemble d'interprétations motivées par une intention spécifique n'épuisent pas la richesse du mythe. En faisant grandir dans le texte cette tension entre la nouvelle image de Médée et les témoignages qui la contredisent, Christa Wolf ne crée pas un nouveau stéréotype, mais son récit révèle l'impossibilité de dire une vérité unique. Le roman ne tolère ni vérité objective, ni fixation dans les mots, il exige toujours de nouvelles formulations selon un point de vue différent, ce que le texte de Christa Wolf montre par sa structure et son jeu narratif. L'écriture du mythe n'est jamais définitive : le roman de *Médée* met en œuvre ce principe.

L'approche même d'un mythe en laisse entrevoir le caractère insondable. À observer les romans depuis 1945, la réécriture de mythes antiques se profile comme une représentation de l'irreprésentable. Doit-on y voir un aspect de cette « nécessité de l'impossible[87] » dont parle Jacques Derrida au sujet de l'écriture ? Derrière les questions motivées par la réécriture d'un mythe antique percent immanquablement des problématiques contemporaines : dire l'indicible, jouer en permanence avec les limites, s'emparer de paradoxes. Les mythes antiques sont en ce sens aussi une source d'expériences prolifique. Leur formulation contemporaine exige manifestement un dépassement dans l'écriture. Parce que le mythe échappe à une représentation rationnelle, sa résurgence dans le roman est en soi un paradoxe assez grand pour engager ou poursuivre

86 Anke Brunn. Dass die Menschen ohne Angst verschieden sein können. In : *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : Janus press. 1998. p. 107 : „An keiner Stelle der Medea-Geschichte verliert man den Eindruck, dass sie ein literarisches Konstrukt ist, ein böses Spiel."

87 Jacques Derrida. *L'écriture et la différence.* Paris : Éditions du Seuil. 1967. p. 385.

une réflexion sur les limites, qu'elles soient celles de la réalité, de l'Histoire, de l'individu, de la raison, du langage, de l'écriture. Ceci correspond en tout point à la notion de transgression très présente dans la pensée contemporaine que Michel Foucault exprime ainsi : « L'écriture est toujours expérimentée du côté de ses limites ; elle est toujours en train de se transgresser et d'inverser cette régularité qu'elle accepte et dont elle joue ; l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles, et passe ainsi au-dehors.[88] » Dans quelle mesure peut-on dire de la réécriture de mythes antiques qu'elle est une expérience des limites ? Il importe de s'interroger sur les significations concrètes de ce « jeu » de transgression, chercher à comprendre en quoi cette notion est valable et surtout porteuse dans les romans mythologiques. C'est supposer hâtivement que le roman est assez souple pour permettre des expérimentations infinies. Qu'en est-il ?

Il est souvent dit du *Dernier des mondes* de Christoph Ransmayr qu'il témoigne d'un dépassement. Le roman repose sur un ensemble d'éléments complémentaires et contradictoires enchâssés les uns dans les autres : totalité et fragment de la mythologie antique en général et d'une œuvre en particulier, présence et absence des figures mythiques, destruction et reconstitution successives d'épisodes et de personnages mythologiques. L'intérêt de la réécriture du mythe tient à ce champ de tensions auquel elle s'expose, à la fois source d'inspiration et fragilisation, comme le remarque J.-C. Margotton : « Le texte déroute la logique et se joue du principe de non-contradiction.[89] » L'écriture implique de consentir à ce principe dans la double intention, elle-même contradictoire, de mettre en évidence ces pôles extrêmes et de confondre les oppositions. Dans *Le dernier des mondes*, Christoph Ransmayr exploite notamment la tension entre totalité et néant. Dès le titre, le roman se voit placé sous le signe du déclin et de la fin du monde, dont l'ouragan de l'ouverture, la description de Tomes et des ruines de Trachila sont l'illustration. Au troisième chapitre, il est dit des propos de Nason

88 Michel Foucault. *Dits et écrits.* Tome 1. Paris : Éditions Gallimard. 1994. p. 821.

89 Jean-Charles Margotton. L'écriture mythique dans ‹Die letzte Welt› de Christoph Ransmayr. In : *Le mythique dans la littérature de langue allemande.* Université Lyon 2. 1991. p. 201.

(Ovide) adressés au peuple romain, de l'achèvement et de la beauté de ce discours apocalyptique qu'il atteint la perfection, qu'il « […] s'est frayé un chemin vers le haut[90] ». Les paroles d'Ovide grandissent surtout avec la noirceur qu'elles annoncent, ce que relève E. Nordhofen : « Les horreurs de ce monde qui doivent entraîner vers la mort sont évoquées dans la langue la plus noble, avec la poésie la plus grandiose, la plus recherchée et les images les plus inventives qui soient.[91] » C'est de l'alliance entre grandeur, perfection et annonce d'une fin imminente que le roman tire un de ses principaux intérêts. L'idée de déclin implique un équilibre fragile entre totalité et absence, vie et mort, entre totalité et fragment, construction et destruction.

Le roman exaspère les tensions qu'il fait naître, notamment entre mythe, fiction ancienne et nouvelle. La scène de carnaval au quatrième chapitre où tous les personnages, eux-mêmes répliques plus ou moins éloignées de figures mythiques, portent les masques d'autres personnages mythiques en témoigne. Le passage est d'autant plus dense que les textes d'Ovide sont considérés par le narrateur comme l'origine de cette résurgence des mythes : « Et n'était-ce pas Nason, justement, qui avait de nouveau touché à ce passé oublié, dans ses élégies, ses récits et ses drames, rappelé à la Rome pâlie par l'étatique condition toutes ces passions archaïques indomptables ?[92] » Mythes archaïques, textes d'Ovide, récit de Christoph Ransmayr, fiction carnavalesque dans la fiction, tous ces aspects enrichissent et animent les masques. Et si le narrateur insiste sur l'aspect ludique et insignifiant du défilé – « Ce cortège de fous ne pouvait être bien sûr qu'un reflet pâli des mythes […].[93] » –

---

90 LW, p.72 : „[…] den Weg nach oben gefunden" Trad. p. 70.

91 Eckhard Nordhofen. Das Glück ist anders. In : *Die neomythische Kehre.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1991. p. 228–229 : „Die Schrecken dieser Welt, die zum Tode mitreißen sollen, werden in der edelsten Sprache, mit der herrlichsten, gesuchtesten Poesie, mit den erfindungsreichsten Bildworten heraufbeschworen."

92 LW, p. 93 : „Und war es nicht Naso gewesen, der mit seinen Elegien, mit seinen Erzählungen und Dramen wieder an das Vergessene gerührt und das zum Staat verblasste Rom an archaische, unbändige Leidenschaften erinnert hatte?"

93 LW, p. 93 : „Gewiss, dieser Narrenzug konnte nur ein stumpfer Abglanz jener Mythen sein […]." Trad. p. 89.

le passage ne trompe pas sur l'intensité atteinte. Cette scène suggère à la fois une libération et la vitalité des mythes ainsi que de leur souvenir. S'agit-il à l'instar d'Ovide, personnage fictif de Ransmayr, de mener le récit mythique à un terme ? : « Et Nason avait enfin libéré son propre monde de la domination des hommes et de leurs ordres, en racontant chaque histoire jusqu'à sa fin.[94] » Est-ce là une réplique directe à l'idée discutée, puis réfutée, par Blumenberg de « penser le mythe jusqu'au bout[95] » ?

Le roman se nourrit des conflits entre la nature du mythe et l'exercice de la raison : il s'agit d'éclairer l'infini du mythe et de l'assujettir à une réflexion rationnelle, au logos. Le travail sur la mythologie dans *Le dernier des mondes* – considération sur un récit originel, interprétation du texte d'Ovide, fiction romanesque et transformation de cette fiction etc. – résiste difficilement à la tentation de faire disparaître les conflits existant entre l'origine et la fin, le mythe et l'Histoire, le fragment et le tout. *Le dernier des mondes* entraîne le lecteur dans une réalité étrangère à la nôtre dans laquelle tout repère disparaît ou, du moins, est susceptible de disparaître. Les anachronismes (cinéma, arrêt de bus, haut-parleurs), les faux-semblants de la réalité historique (Ovide aurait fait brûler son œuvre[96]) ainsi que les métamorphoses contribuent à la fusion des différentes oppositions en un tout.

Les dynamismes au cœur du roman révèlent avant tout la nécessité d'adapter l'écriture aux exigences d'une réalité autre. T. Epple en retient un aspect important : « La langue employée possède une haute fonction poétique, elle doit avoir le même effet que celui qui est atteint

94 LW, p. 287 : „Und Naso hatte schließlich seine Welt von den Menschen und ihren Ordnungen befreit, indem er jede Geschichte bis an ihr Ende erzählte.“ Trad. p. 265.

95 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 681 : « Den Mythos zu Ende bringen ».

96 Réalité ou légende ? L'exilé le prétendra du moins dans ses lettres. Parlant des *Métamorphoses*, il dit l'avoir « jeté [lui]-même au feu. » (Ovide, *L'exil et le salut. Les Tristes et les Pontiques.* Traduction de Chantal Labre. Paris : Arléa. 1999. p. 47).

par l'épidiascope de Tomes.[97] » Autrement dit, les mots doivent posséder le pouvoir de donner vie à la pierre, thème illustré dans le roman à travers plusieurs histoires. Celle de Deucalion et Pyrrha et du déluge[98] notamment, de même les autres récits d'Ovide rapportés par Écho sont tirés du « livre des pierres[99] », le livre de la vie et du destin du monde lu dans les flammes par le banni : « Écho lui parla d'affligés qui dans la douleur de tout voir mourir, de furieux qui dans leur haine étaient devenus des pierres, des répliques indestructibles de l'ultime et peut-être unique sentiment authentique qu'ils avaient eu de leur existence…[100] » La vie renaît de la pierre avec toute la violence du désespoir. Christoph Ransmayr rappelle ici les échanges permanents et réciproques entre pierre et vie, relatés dans les *Métamorphoses* et qui font aussi l'objet de nombreuses remarques dans les *Pontiques.* Faisant allusion au mythe de Niobé[101], Ovide dit être « […] celui qui veut en vain devenir pierre.[102] » Désirer être pierre, c'est vouloir ne plus ressentir un désespoir qui pourtant se fige alors à jamais. Le livre des pierres, objet de la recherche, se situe dans cette contradiction-là. La beauté et la puissance des récits d'Ovide témoignent dans les *Métamorphoses* d'une expérience ultime à laquelle aspire le personnage principal du roman de Ransmayr.

Éprouvant à son tour les limites du récit, le narrateur du *Dernier des mondes* joue sur la métamorphose possible de toute chose, sur l'équilibre entre deux pôles. L'analyse de S. Wilke constate avec justesse ce procédé : « Le principe dynamique de métamorphose constante et par

---

97 Thomas Epple. *Christoph Ransmayr. Die letzte Welt.* Munich : Oldenbourg. 1992. p. 83 : „Seine Sprache hat eine hohe poetische Funktion, sie soll das gleiche bewirken, was in Tomi das Episkop erreicht."

98 Seuls survivants du déluge mythique, Deucalion et Pyrrha recréent l'humanité en lançant des pierres dans l'eau. De chacune d'elle renaît un être humain, homme ou femme.

99 LW, p. 155 : „Buch der Steine". Trad. p. 144.

100 LW, p. 156 : „Echo erzählte von Trauernden, die in ihrem Schmerz über die Sterblichkeit, und von Rasenden, die in ihrem Hass zu Steinen wurden, zu unzerstörbaren Abbildern der letzten und vielleicht einzigen wahrhaften Empfindung ihres Daseins." Trad. p. 145.

101 Niobé, épouse du roi de Thèbes, est transformée en pierre après l'assassinat de ses sept fils et sept filles, et pleure à jamais la mort de ses enfants.

102 Ovide, *L'exil et le salut. Les Tristes et les Pontiques.* Paris : Arléa. 1999. p. 191.

là même de survie et de recommencement est lié dialectiquement avec la possibilité toujours proche du renversement de ce principe en pétrification.[103] » Le roman de Ransmayr doit à la dialectique ainsi conçue sa capacité d'intégrer des éléments disparates. La métamorphose signifie sinon la possibilité d'une synthèse, du moins un moyen de mettre en évidence et de fondre les contraires, de se jouer des contradictions engendrées par la réécriture de mythes. Avec les lois d'un devenir perpétuel et les procédés narratifs qu'il inspire – transformations continuelles, alliance des contraires, mélange de la réalité et de la fiction, observation de cycles –, Ransmayr réactive ainsi une des conceptions fondamentales des mythes antiques et de leur écriture, que Hans Blumenberg place aux origines de la culture européenne :

> *Métamorphoses* n'est pas un simple titre collectif des mythes, mais un principe de formation du mythe lui-même, le fondement d'une identité encore indécise des dieux, dont l'apparition surgit de l'informe. Incertitude certes, mais seulement comme marque de l'héritage de leur origine chaotique. C'est pour cette raison que, pour Ovide comme avant pour Hésiode, ce commencement même s'inscrit dans l'histoire des histoires, ici celle de la naissance même du monde.[104]

La notion d'indécision est centrale, le processus même de la métamorphose désignant ce moment ténu d'incertitude où tout peut encore advenir. La transformation participe de la nature même du mythe et à ce titre s'avère particulièrement appropriée à sa réécriture. Toutefois, dans quelle mesure l'écriture romanesque témoigne-t-elle dans le roman de cette fragilité ?

La tension poussée à son comble, l'approche de limites (fin du monde, du temps, de l'humanité), l'assimilation de contraires dans une

---

103 Sabine Wilke. *Poetische Strukturen der Moderne.* Stuttgart. 1992. p. 256 : „Das dynamische Prinzip des steten Wandels und damit des Überlebens und des Neuanfangs steht in dialektischer Verschränkung mit der immer nahen Möglichkeit des Umschlags dieses Prinzips in Versteinerung."

104 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main. 1979. p. 384 : „*Metamorphosen* ist kein bloßer Sammeltitel für Mythen, sondern das Ausformungsprinzip des Mythos selbst, die Grundform einer noch unzuverlässigen Identität der aus der Formlosigkeit zur Erscheinung herausdrängenden Götter. Unzuverlässigkeit zwar, aber doch nur als das Stigma der Hinterlassenschaft jener Herkunft aus dem Chaos. Deshalb gehört für Ovid, wie schon für Hesiod, jener Anfang selbst in die Geschichte der Geschichten, aber hier als die von der Entstehung der Welt selbst."

logique de métamorphoses et de déclin confère au roman ce « parfum doucereux de la pensée postmoderne[105] » que E. Nordhofen juge trop pesant : il reproche au roman de saturer le lecteur par des représentations apocalyptiques trop nombreuses, par une langue recherchée, construite et artificielle[106]. Rapportant certains thèmes et procédés (le thème de la fin du monde, le jeu avec le temps, les excès du langage etc.) à des « techniques » postmodernes[107], il remet aussi en cause le roman tout entier. Certes, l'effroi, la douleur et la destruction font l'objet de descriptions dont l'ouverture annonce la violence :

> Un ouragan, c'était donc une nuée d'oiseaux, un essaim blanc qui s'approchait dans un grand bruit et soudain ne fut plus que la crête d'une vague énorme qui bondit sur le bateau. Un ouragan, ce furent les cris et les pleurs dans le noir sous le pont et la puanteur acide des vomissures. Ce chien qui devint fou dans les paquets de mer qui s'abattaient, et déchiqueta les tendons d'un marin. L'écume se referma sur la blessure. Un ouragan, ce fut le voyage jusqu'à Tomes.[108]

Mais, cette langue, que E. Nordhofen juge excessive, n'est-elle pas en accord avec l'histoire qu'elle raconte ? Retrouver les traces d'une œuvre disparue, souvenir des passions mythiques les plus violentes et des métamorphoses les plus belles, au bout du monde, là où son auteur

---

105 Eckhard Nordhofen. Das Glück ist anders. In : *Die neomythische Kehre.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1991. p. 229 : „das süße Parfüm der Postmoderne".

106 Voir également l'article de Helmut Bernsmeier. Keinem bleibt seine Gestalt. Ransmayrs letzte Welt. In : *Euphorion.* 2. 1992. p. 168–181.

107 E. Nordhofen parle d'« atelier d'écriture ». Das Glück ist anders. In : *Die neomythische Kehre.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1991. p. 229) : „Werkstatt der Schriftstellerei".

108 LW, p. 7–8 : „Ein Orkan, das war ein Vogelschwarm hoch oben in der Nacht; ein weißer Schwarm, der rauschend näher kam und plötzlich nur noch die Krone einer ungeheuren Welle war, die auf das Schiff zusprang. Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen im Dunkel unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen. Das war ein Hund, der in den Sturzseen toll wurde und einem Matrosen die Sehnen zerriß. Über der Wunde schloß sich die Gischt. Ein Orkan, das war die Reise nach Tomi." Trad. p. 9.

exilé a disparu – cela justifie le ton du roman de Ransmayr[109]. Il importe ici de savoir si la mise en œuvre d'une réécriture mythologique a donné lieu à un recul des limites de la narration. Les textes d'Ovide ayant disparu, leur grandeur demeure objet de fascination et de nostalgie, suggestion d'un idéal perdu, d'un déclin inéluctable, de tensions poussées à leur paroxysme, comme ici, dans la mémoire d'Écho[110] : « Les récits de Nason étaient effrayants et merveilleux, il avait interprété pour elle dans ses histoires le sens des champs de pierre et de la caillasse des lits de torrents asséchés, dans chaque sédiment il avait vu une époque, dans chaque caillou une vie.[111] » Toutefois, leur résonance dans l'élaboration du roman reste en deçà de leur promesse. Le devenir des figures mythologiques à Tomes motive une transgression permanente des récits d'Ovide, mais Ransmayr reste dans les limites d'un roman traditionnel : l'histoire de la recherche menée par Cotta est linéaire et continue, les souvenirs du passé s'y intègrent sans rupture, la narration est focalisée sur Cotta, la perspective, le ton et la langue demeurent homogènes[112]. Le roman est-il doté de ressources suffisantes pour exprimer une telle contradiction : parvenir à cette grandeur mythique convoitée et intangible ? Voilà la question que pose finalement *Le dernier des mondes.*

En reprenant des thèmes mythologiques, les auteurs contemporains mettent en relief et prolongent la pensée de leur époque : dans

---

109 Voir aussi les remarques de Peter Bachmann sur les fondements philosophiques et postmodernes de la résurgence du mythe chez Ransmayr. (Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. In : *Diskussion Deutsch.* 116. 1990. p. 639–651.)

110 Dans le roman de Ransmayr, Ovide le banni aurait lu ses récits dans les flammes : des histoires d'amour, de douleur et de pétrification.

111 LW, p. 157 : „Naso habe erschreckend und wunderbar erzählt, habe ihr in seinen Geschichten das Geröll und noch den Schotter trockener Bachbette gedeutet und in jedem Sediment ein Zeitalter, in jedem Kiesel ein Leben gesehen."

112 Au terme d'une réflexion sur la renaissance du mythe à l'époque postmoderne, P. Bachmann avoue ne pas être convaincu par le roman de Ransmayr : « La quantité d'images éveille […] un espoir indéterminé et renvoie cependant, de façon aussi intentionnelle que ce soit, au vide, à un monde artificieux et sans vie. » Peter Bachmann. Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. In : *Diskussion Deutsch.* 1990. 116. p. 651 : „Die Fülle der Bilder erweckt […] eine unbestimmte Hoffnung und verweist dann doch, wie beabsichtigt auch immer, ins Leere, in eine artifizöse Welt ohne lebendige Erfahrung."

l'aspiration à douer les mythes antiques d'un nouveau mouvement, ils poursuivent en quelque sorte la remise en cause radicale du roman engagée dans la modernité. Visiblement, les auteurs de romans mythologiques pensent que certaines des questions actuelles qui les préoccupent sont déjà présentes dans les mythes. À vouloir représenter l'irreprésentable, les écrivains engagent un jeu audacieux de transgressions et d'expériences et mènent parfois le roman aux confins de l'enrichissement et de l'altération. Tout l'intérêt du roman mythologique contemporain réside dans la mise en danger de ses propres intentions et stratégies narratives. Il semble que la démarche vaille d'être tentée parce qu'elle est périlleuse. Mais en réalité, le jeu n'est pas gratuit : derrière les différentes entreprises de réécriture mythologique, derrière cette recherche toujours poussée plus avant, se profilent des interrogations communes.

Chapitre troisième : Mythe et monde contemporain : analogies et différences

Comment interpréter les évolutions de la réécriture d'un mythe à l'époque contemporaine ? Adaptation à la pensée d'une époque, volonté de la dépasser ou partie intégrante d'un développement général, le recours à la mythologie antique doit-il être compris comme témoin ou comme vecteur d'un changement ? L'hypothèse selon laquelle le roman mythologique serait un indice des transformations de notre époque incite à la réflexion. La transposition dans le roman contemporain de récits mythologiques implique, au-delà des questions de réalisation, la possibilité de susciter une attention et une curiosité toujours nouvelles. Le rapprochement présuppose une faculté d'actualisation reconnue au mythe sans laquelle la relation n'aurait pas lieu d'être, et que G. Plumpe définit comme telle : « La pensée mythique a développé d'ailleurs une possibilité manifeste de concevoir la relation origine-actualité comme sa propre légitimation. Cette possibilité, c'est la généalogie.[1] » C'est de cette proximité et de cette différence que peuvent naître comparaisons, analogies et mises en parallèle. Si l'actualité du mythe vaut pour toute époque, quelle est la spécificité des liens établis avec l'époque contemporaine ?

On ne peut chercher à comprendre le sens et l'intérêt de la résurgence de mythes antiques dans le roman contemporain sans considérer un double mouvement : l'influence réciproque de la mythologie et de la réalité contemporaine ou, pour être plus exact, de leurs conceptions respectives. La perception du monde contemporain marque autant la réflexion sur les mythes antiques et leur réécriture que le recours à la mythologie suscite une compréhension différente de notre époque. Les

1 Gerhard Plumpe. *Chaos und Neubeginn.* Berlin : Agora. 1978. p. 25 : „Das mythische Denken hat allerdings eine ausgeprägte Möglichkeit entwickelt, die Relation Urzeit-Jetztzeit in ihrer Legitimationsfunktion denken zu können. Diese Möglichkeit ist die Genealogie."

deux conceptions se reflètent l'une l'autre et, par conséquent, s'éclairent ou se remettent en cause mutuellement. Il est tentant d'interpréter la reformulation contemporaine de mythes antiques comme une projection de réflexions actuelles. Ce serait cependant réduire considérablement son intérêt que de faire du mythe un simple masque à travers lequel la réalité pourrait être exprimée. C'est le mouvement réciproque qu'il importe de garder à l'esprit : jusqu'à quel point la mythologie est-elle vue à travers la lunette de l'époque contemporaine ? Et inversement.

Lieu d'équivoque et d'échange, les romans mythologiques contemporains tirent profit de cette dualité pour creuser une réflexion sur le monde, l'Histoire, l'individu et le roman. Aspect privilégié dans les ouvrages critiques, il est possible d'éclairer tout d'abord quelques-uns des intérêts du travail sur la mythologie à travers le rapport entretenu entre le mythe et le temps présent et, de manière plus large, entre le mythe et l'Histoire. Cette mise en relation entraîne la réflexion sur les acteurs de l'Histoire : notamment sur la place réservée à l'individu dans l'Histoire, sur l'importance d'une quête existentielle ainsi que sur la critique et la reconquête du langage à travers le recours à la mythologie antique. La recherche sur la langue ne peut être sans conséquence sur la conception de la littérature : dans quelle mesure la réécriture de mythes nourrit-elle une réflexion sur le roman ?

Mythe et réalité contemporaine

Derrière le jeu de narration et de réécriture se profile une représentation du monde qu'il convient de définir. Le recours à la mythologie est largement perçu comme le signe d'une crise, voire la figuration d'une absence de sens. Reprendre des thèmes mythologiques peut révéler la latence ou l'imminence d'un danger, illustrer un monde accablant, menaçant. Si tant est que le retour à la mythologie doive être associé à une crise, en signifie-t-elle le signe avant-coureur, l'expression simultanée ou l'échappatoire ? Chacune de ces possibilités est envisagée dans

les romans mythologiques contemporains, même si les deux périodes présentent des différences marquées.

Dans l'après-guerre, le recours à la mythologie traduit de manière générale une crise profonde et/ou le moyen d'envisager une issue. Les références mythologiques dans la trilogie de Wolfgang Koeppen suggèrent à la fois le poids d'une condamnation sur le temps présent et une absence de sens dans la réalité comme dans la fiction. Nombreux sont les thèmes mythologiques qui dans *Tauben im Gras* traduisent l'accablement : « Philippe avait cédé au désespoir, à un péché. Le destin l'avait poussé dans ses derniers retranchements. Les ailes des Érinyes battaient la vitre avec le vent et la pluie.[2] » Les Érinyes, symbole de malédiction et d'acharnement, amplifient le tourment du personnage. Le bruit de leurs ailes sur la vitre contribue non seulement à rendre l'atmosphère particulièrement inquiétante, mais il rappelle aussi l'enfermement du personnage, l'étroitesse de sa situation comme la menace qui pèse sur son sort. Des mythes antiques est conservé généralement le côté le plus sombre comme est aussi banni tout espoir. Quand, par exemple, il est fait référence à Troie, c'est alors uniquement pour sa ruine : « Troie, monde anéanti.[3] ». Le désarroi inspiré par la réalité de l'après-guerre motive le choix de mythes précis et illustre une profonde désillusion au regard de la réalité immédiate. Les références à l'*Odyssée* du premier roman soulignent l'égarement et l'errance des personnages, les dieux des Enfers, monstres mythologiques (Hydre, Gorgone, Minotaure etc.) figurent une réalité pénible et une menace pesante.

Rapportées à la réalité décrite, les images mythologiques n'ont de cesse d'en signaler les travers, d'en souligner les dysfonctionnements. Là où tout est détruit et plus rien ne fonctionne, les mythes eux-mêmes sont déchus de leur fonction de référence, de modèle absolu : « Évidemment, les pilotes étaient bien mieux que de simples soldats, la gloire d'Icare augmentait la leur, mais la fille de la concierge ignorait

2 TG, p. 17 : „Philipp hatte sich der Verzweiflung hingegeben, einer Sünde. Das Schicksal hatte ihn in die Enge getrieben. Die Flügel der Erinnyen schlugen mit dem Wind und dem Regen gegen das Fenster."

3 TG, p. 48 : „Troja, versunkene Welt".

tout d'Icare.[4] » Méconnus, les mythes n'éclairent plus la réalité ; elle échappe aux personnages et laisse place à une obscurité inquiétante. Il semble que, de manière plus générale, c'est leur fonction symbolique qui disparaît, mais H.-U. Treichel note avec justesse : « L'hétérogénéité des éléments force plutôt le mythe de telle façon que ceci n'entraîne pas une dissolution mais une radicalisation de l'ambiguïté mythique.[5] » Comme la réalité est devenue particulièrement absurde et/ou indéchiffrable, ni les mythes, ni les mots qui les transmettent ne peuvent plus être conformes à ce qu'ils sont présumés désigner ou symboliser. Le recours à la mythologie suggère en permanence une inadéquation et un dysfonctionnement des symboles ou indique le non-sens des rapprochements par leur énumération abusive : « Susanne était Circé et les sirènes […] et peut-être était-elle aussi Nausicaa.[6] » Les références se chevauchent avant de perdre finalement toute valeur de modèle ou de repère. Dans leur accumulation, elles n'indiquent plus rien que l'impossibilité de cerner les choses. La réalité se dérobe sans cesse à toute tentative d'interprétation, sa représentation ne peut par conséquent plus suggérer que confusion et chaos.

De plus, l'emploi passager, bref, discontinu et apparemment aléatoire des mythes antiques signale l'impossibilité dans le monde moderne, et *a fortiori* au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'envisager une vision globale des choses. L'adéquation est évidente entre cette manière particulière de recourir à la mythologie et la structure générale du roman. L'absence de linéarité et de sens général apparaît de plus en plus clairement comme dénominateur commun de la réalité, du traitement de la mythologie et de la composition narrative.

---

4 TG, p. 126 : „Die Flieger waren natürlich etwas Besseres als die gewöhnlichen Soldaten, der Ruhm des Ikarus erhöhte sie, aber die Tochter der Hausbesorgerin wusste nichts vom Ikarus."

5 Hans-Ulrich Treichel. *Fragment ohne Ende.* Heidelberg : Winter. 1984. p. 104 : „Vielmehr wird durch die Heterogenität der Elemente dem Mythos auf eine Weise Gewalt angetan, die nicht Auflösung, sondern die Radikalisierung der mythischen Ambiguität zur Folge hat."

6 TG, p. 152 : „Susanne war Kirke und die Sirenen […] und vielleicht war sie auch noch Nausikaa."

H.-U. Treichel, qui consacre une étude minutieuse à cet aspect (dans *Tauben im Gras*), l'analyse ainsi :

> Cette singulière confusion, que l'on retrouve aussi dans la réalité représentée dans ce roman peut tout d'abord être comprise, une fois rapportée à la pratique narrative d'une interprétation mythique du monde, comme la combinaison d'éléments étrangers et sans appartenance les uns aux autres.[7]

Hétérogénéité, inadéquation et dysfonctionnements dans le recours aux mythes antiques contribuent à illustrer une perception éclatée, absolument désordonnée, de la réalité. La crise que traverse l'Allemagne dans les années d'après-guerre se traduit ici par l'impossibilité de représenter la réalité autrement que par la confusion, dans l'amalgame apparent d'éléments disparates. L'absence de sens et la confusion ambiante suggèrent aussi qu'aucune échappatoire n'est envisageable. Comparée à la mythologie, la réalité est dite plus insurmontable encore : « […] Hercule a battu l'Hydre, l'Hydre d'Émilia a plus de neuf têtes, elle a trois cent soixante-cinq têtes par an, trois cent soixante-cinq fois contre le monstre de l'indigence […].[8] » La surenchère de l'infernal donne à voir un quotidien insupportable. Le mythe d'Hercule n'a plus ici valeur d'exploit ou de paroxysme, il ne signifie plus rien en regard de ce qui est perçu de la réalité. Là où le mythe rapporte une épreuve difficile, le monde représenté, reflet du monde perçu, est conçu comme une aporie. S'il ne permet pas de figurer la réalité, le recours à la mythologie en caractérise en permanence les impasses.

Point de vue inverse sur la crise traversée, les autres romans mythologiques d'après-guerre trouvent justement dans la mythologie un cadre qui laisse envisager la recherche d'une issue. Les démarches mises en œuvre signalent la volonté sinon de trouver le moyen d'échapper à une

---

7 Hans-Ulrich Treichel. *Fragment ohne Ende.* Heidelberg : Winter. 1984. p. 102 : „Diese eigentümliche Konfusion, die wir auch in der dargestellten Realität unseres Romans wiederfinden, kann vorerst, bezogen auf die erzählerische Praxis mythischer Weltdeutung als die Kombination einander fremder und unzugehöriger Elemente verstanden werden."

8 TG, p. 146 : „[…] Herkules schlug die Hydra, Emilias Hydra hat mehr als neun Köpfe, sie hat dreihundertfünfundsechzig Köpfe pro Jahr, dreihundertfünfundsechzigmal gegen das Ungeheuer Geldlosigkeit […]."

phase critique, du moins de donner des éléments d'interprétation à une réalité déconcertante. Pour Walter Jens, la première difficulté pour un écrivain au lendemain de la guerre est sa propre position : « Interprète d'un monde dont l'état me réduit au désespoir, interprète d'un cosmos dont l'image me fait peur.[9] » La mise en forme du chaos et la volonté de donner du sens pour dominer l'effroi rappelle une caractéristique propre à la pensée mythologique. Celle-ci naît, selon Blumenberg, du passage du mythe à l'Histoire, du chaos au sens, autrement dit, de la nécessité de s'approprier la réalité par les mots. La mythologie à sa naissance crée du sens pour suppléer à une vacuité inquiétante : « Ceci se passe en tout premier lieu non seulement par l'expérience et la connaissance, mais par des stratagèmes, comme la supposition du connu supplée l'inconnu, les explications l'inexplicable, les désignations l'innommable.[10] » La mythologie, en tant que récit et transposition du mythe et de la réalité, signifie en premier lieu une appropriation anthropomorphique du monde. Il s'agit de donner du sens là où celui-ci échappe encore à une dénomination. S'il n'est pas question désormais de créer une nouvelle mythologie, la nécessité de dire malgré l'impossibilité de la tâche relève du même principe. La résurgence des mythes peut dans une certaine mesure servir d'instrument (les mythes repris dans la période d'après-guerre sont le plus souvent un moyen et non une fin), dans le but de mettre en forme une réalité apparemment vide de sens.

Les thèmes de la déroute et de l'errance exploités dans les deux romans mythologiques d'Ernst Schnabel en témoignent. *Der sechste Gesang* n'aborde pas par hasard l'histoire d'Ulysse par la nage longue et éprouvante au terme de laquelle il échoue chez les Phéaciens. Le lecteur ignore encore tout du contexte antérieur hormis l'évocation d'un naufrage. Avec force répétitions et indications de durées et de temps, le premier chapitre insiste sur la difficulté d'assumer les conséquences

9 Walter Jens. *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978. p. 153 : „Deuter einer Welt, an deren Ordnung ich verzweifle, Interpret eines Kosmos, dessen Erscheinung mich ängstet."

10 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 11 : „Das geschieht primär nicht durch Erfahrung und Erkenntnis, sondern durch Kunstgriffe, wie den der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unnennbare."

d'un échec et de progresser sans but déterminé, et contre des éléments hostiles, dans le seul espoir de mettre un terme à de rudes circonstances :

> L'homme nageait et nageait toujours et encore. Cela faisait déjà seize heures qu'il nageait et le jour qui s'était levé quatre heures après son naufrage commençait à tomber. Chaque fois qu'au passage d'une vague ses mains bleuies et raidies frappaient dans le vide, il sombrait plus profondément et sa tête disparaissait sous l'écume. Mais il se rattrapait. Il relevait la tête et ses mains fournissaient un nouvel effort.[11]

Le naufrage, la situation désespérée et l'obstination d'Ulysse suggèrent dès l'ouverture la volonté ferme de surmonter une phase critique. Suivant cette même optique, le roman exploite du début à la fin l'idée d'une reconstruction nécessaire à la suite d'une crise ainsi que les difficultés d'une prise en main, facilement interprétable comme la période de transition et de reconstitution progressive qui succède à la guerre.

L'existence de liens analogiques entre les thèmes choisis et la réalité sont indéniables. La situation d'Ulysse, le moment de suspens avant de rentrer dans sa patrie, la tentative de comprendre et de reconstituer son passé, la désorientation générale et les errements du personnage sont autant de thèmes en lien étroit avec la réalité allemande d'après-guerre[12]. Toutefois, le mythe ne fonctionne pas réellement comme modèle dans lequel l'actualité reconnaîtrait un moyen d'expression

---

11 SG, p. 7 : „Der Mann schwamm und schwamm. Er schwamm jetzt die sechzehnte Stunde, und der Tag, der vier Stunden nach seinem Schiffbruch gedämmert hatte, ging nun zu Ende. Jedesmal, wenn seine blauen, verkrampften Hände durch eine weglaufende Welle hindurch ins Leere stießen, sackte er tiefer, und das Wasser schäumte über seinen Kopf hin. Aber er fing sich wieder. Er hob den Kopf, und seine Hände machten eine neue Anstrengung."

12 M. Karnick explique l'importance de ce thème dans la littérature d'après-guerre : « Le retour à la patrie, chez Homère une certitude inébranlable, suscite des doutes inquiétants. Il laisse non seulement place à la nostalgie d'horizons lointains mais aussi à une incertitude et une irrésolution profonde. » (Manfred Karnick. Formen der Fremdheit und Wandlungen der Odysseus-Rezeption in der frühen deutschen Nachkriegsliteratur. In : *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses.* Tome 9. Munich. 1991. p. 429 : „Das Heimkehrziel, das bei Homer ganz unverrückbar stand, steht beunruhigend in Frage. Was an seine Stelle tritt, ist aber nicht nur Fernsehnsucht, sondern auch tiefe Unsicherheit und Ratlosigkeit.")

parfaitement adéquat. Sa reformulation permet davantage une projection, une distanciation et une mise en question de la réalité. En effet, il n'est plus désormais de certitude sur laquelle la perception de la réalité puisse se fonder : l'environnement étranger dans lequel Ulysse échoue, l'inadéquation entre ses souvenirs et les récits chantés de ses aventures, l'intention de plus en plus faible de rentrer à Ithaque[13]. Bien loin de retrouver une position ferme, le personnage perd pied progressivement. À la volonté de rentrer chez lui succèdent errements et indécisions jusqu'à une passivité absolue (Ulysse est ramené à Ithaque sans véritablement le percevoir). La déroute d'Ulysse traduit l'idée d'une perte de confiance en la réalité, l'absence de repères et la désorientation qui en résultent.

Le roman laisse planer un certain pessimisme malgré le ton enjoué, tantôt léger, tantôt ironique. Avec les convictions du personnage s'étiole la certitude de pouvoir surmonter les difficultés ; sa passivité finale voire son état de semi-inconscience en dit long sur l'absence d'espoir. Au dernier chapitre, alors qu'est retracé le réveil d'Ulysse à Ithaque, ses cris et interrogations restent sans réponse. Sa faiblesse et son abandon sont tels que même l'écho ne peut lui renvoyer ses paroles : « Mais où ai-je donc échoué ? C'était prononcé si faiblement qu'Écho ne l'entendit pas.[14] » Le cadre mythologique choisi, loin de signifier une garantie, fait place aux doutes. La réalité décrite se dérobe sous le personnage au fur et à mesure que le récit mythique s'altère : les premiers souvenirs précis et détaillés d'Ulysse se mêlent peu à peu aux légendes avant de suggérer une confusion absolue des niveaux de fiction et finalement un dérèglement complet (nous reviendrons sur les trois pièces de théâtre, retranscrites à la fin du roman, qui l'illustrent clairement[15]).

---

13 À la veille de la guerre, Jean Giono exploite également dans un récit intitulé *Naissance de l'Odyssée* l'épisode qui précède le retour d'Ulysse à Ithaque. Ulysse y renvoie sans cesse à un terme plus éloigné le moment de son retour. Ici, le roman étant publié en 1938, Ulysse n'est pas un guerrier fatigué, ses craintes tournées vers l'avenir suggèrent plutôt la menace d'un danger imminent.

14 SG, p. 167 : „Wohin bin ich denn nun geraten? Es war so schwach gesagt, dass Echo es nicht hörte."

15 Notons simplement ici que ces trois pièces, mises en scène par Circé et présentées à Ulysse, rapportent des épisodes de la vie de Phèdre avec beaucoup d'ironie,

Les aventures d'Ulysse font l'objet d'une remise en question progressive, leur cadre est largement débordé par les incompréhensions nées d'une réalité déconcertante.

Le thème de la déroute est repris et développé par le même auteur dans *Ich und die Könige*, Mémoires de Dédale adressés à son fils Icare. L'accent est placé cette fois sur la problématique de l'exil. Étranger dans les pays qui l'accueillent, comme à son retour dans sa propre patrie, Dédale est en permanent décalage avec la réalité qu'il côtoie. Il doit à sa position toujours extérieure le regard distancé et critique qui le caractérise : il met en lumière l'étrangeté et le manque de sens de la réalité observée comme les erreurs, la crédulité et la naïveté humaines. Les absurdités rencontrées à chacune de ses étapes ainsi que ses errements sans fin sont à l'image de l'œuvre architecturale qu'il conçoit. Ernst Schnabel fait du labyrinthe de Dédale, la figuration de ses égarements et par là même une interprétation possible de la réalité : « Considérer le monde comme une aventure et à la fois comme un ‹labyrinthe de l'imagination›, c'est ce que Ernst Schnabel pourrait écrire à propos de Ernst Schnabel lui-même.[16] » Les égarements spatiaux (à travers les nombreux voyages et le thème de l'exil) et temporels (anachronismes, regards rétrospectifs entre autres) évoquent tout au long du roman, les aléas d'une avancée dans un monde labyrinthique. L'histoire entière de Dédale est considérée selon les effets conjugués du calcul et du hasard, de la logique et de l'irrationnel, de la recherche et de la déroute. L'intérêt de la métaphore repose sur la double nature du labyrinthe en tant que construction logique et comme lieu de désorientation. Sa conception résulte autant du rationnel que du mythique, d'où la fascination qu'il inspire. Dédale en fait lui-même une clé de sa compréhension du monde :

---

d'anachronismes etc. Dans le roman, les pièces sont des souvenirs qui reviennent à la mémoire d'Ulysse narrateur.

16 Herbert Ahl. *Literarische Portraits.* Munich et Vienne : Langen-Müller. 1962. p. 70 : „Die Welt als ein Abenteuer betrachten, zugleich als ein ‚Labyrinth der Phantasie', das könnte Ernst Schnabel auch über Ernst Schnabel selbst schreiben."

> L'image [du labyrinthe] qui s'offrit alors à mon esprit était étonnante, car, contemplée ainsi du haut de cette perspective générale, l'humanité a l'air d'une cohue de petites planètes. […] Jusqu'à présent beaucoup de choses me semblaient obscures. Dans l'usage courant, on qualifie de logiques les relations de causalité, ce qui les dépasse se nomme destin ou hasard – parce qu'évidemment, du point de vue de son propre centre, on ne peut absolument pas comprendre, tant que l'on ne connaît pas sa position, les collisions de ces systèmes d'étoiles et leurs conséquences […]. Désormais, j'avais compris.[17]

Le labyrinthe devient un instrument essentiel au service de la connaissance du monde. À la différence de *Der sechste Gesang*, la réalité ne se dérobe pas progressivement, elle est conçue et admise d'emblée comme régie par les seules lois de la désorientation.

Le schéma inverse celui du premier roman : alors que le cadre imparti dans *Der sechste Gesang* résistait difficilement à une réalité de plus en plus abstruse, le labyrinthe pose en principe que la réalité se soustrait à la compréhension. L'image de dédales infinis devient le fondement d'une approche du monde. Il s'agit visiblement pour le narrateur de comprendre une réalité désorientée dont la logique n'est plus apparente : non pas chercher vainement un sens mais faire de l'absence de sens une règle primordiale et incontournable. Il lui importe de donner une image concrète à une réalité à première vue inconcevable dans son ensemble, qualité et fonction première de la pensée mythique, comme le dit Jürgen Habermas :

> Le mythe doit la force totalisante avec laquelle il classe les phénomènes perçus en surface en un réseau de correspondances, de rapports de similitudes et de contrastes, à des notions fondamentales dans lesquelles se trouvent par catégories ce que le monde moderne ne parvient plus à rassembler.[18]

---

17 IK, p. 137 : „Das Bild, das sich nun anbot, war erstaunlich, denn so gesehen, aus der Höhe allgemeiner Übersicht, sieht die Menschheit wie ein Gewimmel von lauter kleinen Planeten aus. […] Bis dahin war mir vieles nicht so klar gewesen. Man nennt ja für den Hausgebrauch Kausalbeziehungen logisch; was drüber ist, heißt Schicksal oder Zufall – denn vom Standpunkt in der eigenen Mitte her kann man, solange man die Position nicht kennt, die Kollisionen dieser Sternsysteme und die Folgen […] gar nicht überblicken. Jetzt gingen mir die Augen auf."

18 Jürgen Habermas. Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. In : *Mythos und Moderne*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 413 : „Der Mythos verdankt

Le retour à des mythes antiques permettrait de remédier au désir vain de saisir dans son ensemble la réalité contemporaine, de satisfaire à la nostalgie d'une compréhension absolue et parfaite du monde. Simultanément, la « force totalisante » du mythe rappelle que cette perception d'ensemble n'est plus envisageable désormais. Le narrateur s'efforce de donner du sens là où manifestement il est le moins visible : « Parfois cela me faisait de la peine de me dire : Tu n'es pas fait pour le monde. Il te résiste. Le lendemain, j'étais forcé d'en rire. Évidemment qu'il te résiste. Comment voudrais-tu le comprendre autrement ?[19] » L'impossibilité de savoir, la résistance à la connaissance stimulent la recherche, la poursuite toujours plus avant d'une démarche qui se sait infinie et gagne de ce fait son intérêt principal. La conception du labyrinthe, symbole d'une résistance à toute logique et au savoir, est une manière de figurer que le sens doit être cherché ailleurs que dans son acception commune. C'est l'impossibilité de la saisir qui rend la réalité digne d'une attention particulière.

Le mythe de Dédale confère au monde une unité sans en aplanir l'hétérogénéité, de même sa réécriture donne du sens sans faire oublier la confusion à laquelle il se substitue. Ce double mouvement est mis en œuvre tout au long du roman de Schnabel. Derrière l'intention avouée du narrateur de donner des explications rationnelles à chacun des épisodes de sa vie, de dévoiler les superstitions, de démasquer les conséquences de la puissance et du pouvoir, la réalité fictive demeure ambiguë. Les paroles d'un personnage mythologique qui tente d'établir une distinction claire entre mythologie et Histoire, dieux et Hommes, mythe et raison, passé et contemporanéité, réalité fictive et fiction, prêtent tout autant à la réflexion que la structure de son labyrinthe. Dédale fait de la désorientation et des détours un principe essentiel dans sa perception du monde :

---

die totalisierende Kraft, mit der er alle auf der Oberfläche wahrgenommenen Phänomene in ein Netz von Korrespondenzen, Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen einordnet, Grundbegriffen, in denen kategorial zusammenhängt, was das moderne Verständnis nicht mehr zusammenbringt."

19 IK, p. 58 : „Mitunter war ich sehr bedrückt, wenn ich mir sagte: Du passt der Welt nicht. Sie widersteht dir. Am nächsten Tag musste ich darüber lachen. Natürlich widersteht sie dir. Wie willst du sie denn sonst begreifen?"

> C'est une vieille erreur de penser que la ligne droite est le plus court chemin du point de départ à l'arrivée. Je considère la ligne droite comme une astuce des simplificateurs et comme la voie du mal, car je ne connais aucun point au monde qui ait été créé dans le but d'être atteint au plus vite […].[20]

Ce principe est d'autant plus intéressant qu'il tient à la fois d'une observation de la réalité que de la pensée mythologique et les éclaire l'une et l'autre : l'égarement participe de notre rapport au monde. Il est toutefois surprenant que la forme même de la narration ne transmette que relativement une telle désorientation. Pourquoi avoir si peu cherché à traduire dans la forme du récit les tours et détours de la pensée ? La narration reste somme toute linéaire (les cinq chapitres de longueurs inégales retracent chronologiquement les années d'apprentissage de Dédale, six années d'exil dont trois en Égypte[21], puis auprès de Minos en Crète où Dédale élabore son labyrinthe, l'épisode de Thésée, enfin l'envol et la mort d'Icare), fidèle à une perspective relativement homogène (un narrateur à la première personne qui s'exprime ou rapporte au style direct des conversations). Jamais le lecteur n'est désorienté par la narration, comme pourrait le laisser entendre l'intérêt pour le labyrinthe comme principe de toute chose. En fait, le narrateur éclaire en permanence son lecteur, il introduit et annonce la suite de son récit : « Trois ans de voyage dans le monde, puis trois ans de labyrinthe, je les résume.[22] » Il guide son lecteur (dans sa lettre, son fils) tel un fil d'Ariane tout au long de sa propre biographie. Cette lettre, qui constitue le roman tout entier, permet à Dédale de remettre de l'ordre dans son parcours, de sortir de son propre labyrinthe : il s'agit visiblement de retrouver une direction et un sens dans la désorientation.

---

20 IK, p. 138 : „Dass die gerade Linie die kürzeste Verbindung zwischen Ausgangspunkt und Ziel sei, ist ein alter Irrtum. Ich halte die Gerade für einen Trick der Simplifikateure und Weg des Bösen, denn ich kenne keinen Punkt, in aller Welt nicht, der zu dem Zweck erschaffen wäre, dass man ihn schnell erreicht […]."

21 Ce séjour en Égypte semble être une invention de Schnabel : selon la version traditionnelle du mythe, Dédale, exilé après le meurtre de Talos, s'enfuit dans une ville attique avant de trouver refuge auprès de Minos.

22 IK, p. 65 : „Drei Jahre Welt, danach drei Jahre Labyrinth. Ich fasse sie zusammen."

Il semble que les auteurs des années quatre-vingt aient abordé le même thème avec plus de conséquence encore, ce qui pour S. Georg est significatif des nombreux points de recoupement du travail sur le mythe et de la pensée postmoderne. Elle énumère à juste titre certains d'entre eux : « Imprécisions et ambiguïtés, logique instrumentale rendue hors d'usage, déconstruction de la réalité et représentation à la limite du représentable, […] penchant pour l'image, […] dissolution de la linéarité de l'Histoire […].[23] » Le labyrinthe devient alors un objet de réflexion et un principe d'écriture privilégié : le dédale des mots, de l'écriture ou de la pensée donne matière à une critique radicale de notre perception de la réalité. S'il surprend peu de voir ce concept en œuvre dans les textes étudiés, il n'est pas l'apanage des œuvres mythologiques. Maints romans contemporains doivent leur conception à ce procédé, caractéristique dite postmoderne, mais que la pensée postmoderne est toutefois loin d'avoir inventée : « La création de procédés narratifs, tels une construction labyrinthique compliquée ou même sans échappatoire (pour le lecteur), peut être interprétée avec une certaine plausibilité comme une structure contaminée par le mythe.[24] » Mythe et contemporanéité fusionnent en ce point. Faire entrer un lecteur dans un univers labyrinthique, c'est lui proposer une perception de la réalité qui ne soit pas saisissable immédiatement. Il s'agit non de porter le lecteur vers un but précis, mais de l'entraîner d'une voie à une autre. Un récit labyrinthique offre aussi un texte assez riche et complexe pour permettre au lecteur de choisir de suivre, au gré de la lecture, un fil narratif plutôt qu'un autre. À travers une telle complexité narrative – au niveau de la thématique, de la structure générale, de la construction interne, jusque dans la syntaxe – sont figurés les avancées et reculs de la pensée au sein d'une réalité dont la logique est autre.

---

23 Sabine Georg. *Modell und Zitat.* Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. p. 56 : „Unbestimmtheiten und Ambiguitäten, Außerkraftsetzung der instrumentellen Logik, Dekonstruktion der Realität und die Darstellung an der Grenze des Darstellbaren, […] Hang zum Bildlichen, […] Auflösung der Linearität von Geschichte […]."

24 Manfred Schmeling. Bauen, fliegen, verwandeln… In : *Der Deutschunterricht*. 6. 1999. p. 44 : „Die Schaffung des Erzählvorgangs als komplizierter oder gar (für den Leser) auswegloser labyrinthischer Konstruktion kann so mit einer gewissen Plausibilität als vom Mythos infizierte Struktur gedeutet werden."

Écrire comme avancer dans un labyrinthe signifierait une recherche sans fin et aléatoire, des progressions provisoires, des chemins toujours repris mais jamais définitifs.

Il n'est pas rare de trouver parmi les ouvrages critiques des interprétations analogues au sujet du texte de Christoph Ransmayr que M. Schmeling définit ainsi :

> Aspect tout à fait caractéristique – des textes en prose postmodernes –, on observe à nouveau une analyse réflexive forcée, des étapes intermédiaires de réceptions et de transformations internes, que le lecteur doit surmonter s'il veut comprendre l'archéologie du texte, c'est-à-dire le roman.[25]

Si *Le dernier des mondes* doit être rapproché d'un labyrinthe, ceci ne se vérifie pas tant au niveau de la structure – l'hypothèse d'un palimpseste paraît beaucoup plus appropriée – que du thème choisi et de sa signification globale : désorientation, recherche, retours, impasses et heurts. Quoi qu'il en soit, cette conception pose de nouveau question : le symbole du labyrinthe figure-t-il une crise ou permet-il grâce à sa mise en forme d'envisager une échappatoire ? Malgré la crédibilité ténue d'un tel point de vue, de nombreux critiques sont tentés de lire dans le roman la quête d'une issue : « Sorties d'une crise – Le mythe comme nuance entre les coordonnées, comme un plan en ombres chinoises.[26] » Le mythe, tel qu'il est représenté par Ransmayr, signalerait donc la recherche d'une alternative, assez peu définie toutefois pour ne pas restreindre ni imposer une vision particulière. La nécessité de fuir dans une utopie est-elle justifiée pour autant par la perte de repères et l'impossibilité de donner un sens à la réalité ? C'est souvent la lecture qui est faite du roman de Ransmayr :

---

25 Ibid. p. 48 : „Typischerweise – typisch für postmoderne Erzähltexte – beobachtet man wieder eine forcierte Reflexivität, Zwischenstationen textinterner Rezeptionen und Umformungen, die der Leser überwinden muss, wenn er die Archäologie des Textes, d. h. des Romans verstehen will."

26 Martin Kiel. *Nexus Postmoderne Mythenbilder*. Francfort/Main : Lang. 1996. p. 140 : „Wege aus der Krise – Der Mythos als Nuance zwischen den Koordinaten, als vage Schattenkarte."

> L'Europe sent qu'en cette fin de siècle son double mythe fondateur (gréco-romain et chrétien) disparaît, que celui-ci n'était en fait qu'une construction donnant un sens provisoire à l'existence et que le temps est venu de donner forme à un nouveau mythe imaginé différemment. D'où la naissance du nouvel Olympe.[27]

Il s'agirait de réinventer du sens au sein d'une réalité qui a perdu le sien. L'intérêt de faire naître une conception tout aussi artificielle que celle qui a disparu est peu convaincant. L'idée de créer une nouvelle mythologie[28] révèle une aporie. L'impossibilité de dépasser la réalité autrement n'en apparaît que de manière plus franche. Du moins, derrière ce renouveau de l'imagination et d'une vision du monde, la volonté de poser un autre regard sur la réalité est-elle indéniable.

C'est là une des conséquences possibles de la constatation généralisée d'une absence de sens : et si la difficulté de comprendre la réalité venait finalement non de la réalité mais de critères de perception non adaptés ? En choisissant la figure de Cassandre, Christa Wolf se livre à cette hypothèse. La mise en parallèle du monde mythologique et de la réalité contemporaine est fondée sur une observation commune : notre regard sur les choses ne nous permet pas d'en saisir le sens. Le pouvoir de fascination de Cassandre tient alors en grande partie du fait qu'elle voit autrement. Chercher à comprendre ce personnage revient tout d'abord à admettre une autre façon de percevoir

---

27 Freddy Decreus. Vom Chaos zur Ordnung und von der Ordnung zum Chaos. In : *Germanistische Mitteilungen.* 43/44. 1996. p. 186 : „Europa fühlt, dass in diesem *fin de siècle* sein zweifacher Gründungsmythos (der griechisch-römische sowie der christliche) verloren geht, dass dieser auch nur Konstruktion war, um dem Dasein vorübergehend einen Sinn zu geben; dass die Zeit gekommen ist, um in einer neuen Phantasie einem neuen Mythos Form zu geben. Daher also die Geburt des neuen Olymps."

28 L'utopie d'une nouvelle mythologie est très présente au cœur de la pensée romantique. Les discours poétiques théoriques de Friedrich Schlegel notamment développent des réflexions significatives à ce sujet. Le roman de Ransmayr est rapproché sur certains points de cette aspiration à créer de nouveaux mythes. Mais n'est-ce pas aller trop loin ? Voir sur ce point l'article de Roland Duhamel. Von Vergil bis Ovid. Kunst und Künstler bei Hermann Broch und Christoph Ransmayr. In : *Germanistische Mitteilungen.* 43/44. 1996. p. 191–200.

le monde[29]. Conséquence logique des considérations sur Cassandre dans les *Prémisses,* Christa Wolf constate une transformation de sa manière de voir : « En élargissant l'angle de vue, en procédant à une nouvelle mise au point de la profondeur du champ, ma grille de vision à travers laquelle je perçois notre temps, nous tous, toi, moi-même, s'est modifiée d'une façon décisive […].[30] » Le travail sur le mythe produirait non un changement radical de perspective ou de perception, mais tel l'objectif d'une caméra, une adaptation de notre regard. Ainsi, il ne s'agit pas à travers les mythes antiques de s'affranchir de la réalité mais d'en donner une image plus juste et plus nette : ouvrir le champ de vision à la mythologie antique dans l'intention de mieux distinguer et l'ensemble et le détail.

Quelle serait alors la fonction du recours à la mythologie sinon, comme s'interroge W. Frühwald, « une compensation esthétique de déficiences empiriques[31] » ? « Dans et par le biais de l'actualisation de la mythologie nous est proposé un modèle de compréhension et de ce fait un modèle qui puisse permettre de surmonter des déficiences […].[32] » Même s'il est tout à fait juste de relever l'idée de « déficiences », ni le récit de Cassandre, ni celui de Médée ne visent une « compensation » esthétique. Le retour à un mythe n'est pas un refuge, voire un succédané qui comble ou masque des lacunes de manière illusoire. Si Cassandre sert de modèle, ceci révèle davantage l'intention de pointer certains déficits dans notre perception de la réalité que le moyen d'y remédier.

Aucun des deux récits mythologiques de Christa Wolf n'ébauche de véritable alternative permettant de dépasser les limites de notre

---

29 Colin Smith interprète ce regard autre de Cassandre comme une réminiscence de l'attitude romantique du poète distant de ses concitoyens. (T*radition, Art and society.* Essen : Die Blaue Eule. 1987.)

30 VE, p. 151 : „Mit der Erweiterung des Blick-Winkels, der Neueinstellung der Tiefenschärfe hat mein Seh-Raster, durch den ich unsere Zeit, uns alle, dich, mich selber wahrnehme, sich entschieden verändert […]" Trad. p. 204.

31 Wolfgang Frühwald. Orpheus in der Fernsehwelt. In : *Universitas.* 45. 1990. p. 195 : „Eine ästhetische Kompensation empirischer Defizite?"

32 Ibid. p. 195 : „In und durch Aktualisierung von Mythologie wird uns ein Modell des Verstehens angeboten und damit ein Modell zur Überwindung von Defiziten […]."

perception. De la mise en parallèle du mythe et de la réalité contemporaine naissent deux constatations : l'approche inadaptée de la réalité et, allant de pair, le consentement aveugle à ses contradictions. Ceci ressort très nettement du nouveau sens prêté au terme de « voyante ». Cassandre est voyante non à travers ce qu'elle pourrait deviner de l'avenir mais au premier sens du terme, c'est-à-dire par ce qu'elle perçoit dans le présent. Être voyant, c'est avant tout être en mesure de discerner la réalité immédiate, disposer d'une perspicacité accrue. Cassandre doit son don de prophétie à la faculté qui lui est propre de saisir les choses telles qu'elles sont. En d'autres termes, dire l'avenir présuppose une connaissance très fine du présent. Une telle perception des choses signale de surcroît un aveuglement généralisé : « Je fus longtemps incapable de comprendre que les autres ne pouvaient pas voir ce que moi je voyais. Qu'ils ne percevaient pas la forme nue et futile des événements.[33] » À travers la réécriture du mythe de Cassandre, c'est tout un potentiel critique qui s'ouvre à l'auteur : derrière ce nouveau regard se profile la nécessité d'attirer l'attention sur les contradictions au sein de la réalité contemporaine. Pour T. Mechtenberg, ceci impliquerait « […] que le lecteur ne soit pas emporté vers un mythe lointain, mais soit incité à accepter en lui le contenu de la réalité du mythe.[34] » Tirant un enseignement de la figure de Cassandre, il s'agirait de faire preuve d'une sensibilité accrue envers le monde qui nous entoure, mais apprendre à voir, n'est-ce pas là un des sens de toute littérature ?

Au demeurant, pour Cassandre, la réalité n'est en définitive pas tant incompréhensible qu'inacceptable. Malgré le déplacement d'accent, sa voix conserve sa fonction première : elle résonne de nouveau comme une mise en garde devant l'imminence d'une crise inéluctable. Il importe au personnage non de constater un état de fait mais de comprendre ses racines profondes. Peu de romans mythologiques

33 K, p. 50 : „Das hab ich lange nicht begriffen: dass nicht alle sehen konnten, was ich sah. Dass sie die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse nicht wahrnahmen." Trad. p. 298.

34 Theo Mechtenberg. Kassandra. Die Gegenwartsnähe eines Mythos. In : *Deutsche Studien.* 24. 1986. p. 111 : „[…] dass der Leser nicht zu einem fernen Mythos entrückt, sondern dazu angeleitet wird, den Wirklichkeitsgehalt in sich aufzunehmen."

rapportent si clairement l'impossibilité de saisir la réalité aux manipulations auxquelles elle donne lieu. Cassandre dénonce un regard qui déforme, interprète dans un sens précis et provoque le trouble : « Que se passait-il ? Où donc vivais-je ? Combien d'autres réalités y avait-il à Troie en dehors de la mienne, que j'avais pourtant considérée comme la seule possible. Qui traçait la frontière entre le visible et l'invisible.[35] » L'absurdité perçue est interprétée sous un angle idéologique comme le résultat d'altérations et de calculs politiques : si la réalité n'est plus évidente, c'est qu'elle a fait l'objet de déformations et de dénaturations.

On note de manière générale dans les années quatre-vingt la volonté très affirmée de percer les incohérences du monde et non plus seulement d'en rendre compte. Alors que dans l'après-guerre, les romans figuraient une absence de sens ou cherchaient dans la mythologie des repères possibles, la tendance affichée à la fin du siècle consiste à remonter aux causes de ces transformations. Parallèlement à l'intérêt toujours plus marqué pour l'histoire littéraire d'un mythe, la question des évolutions et altérations de la réalité perçue occupe une place de plus en plus significative. Elle met en évidence l'importance particulière accordée à l'Histoire. La réécriture d'un mythe développe au-delà des considérations sur le monde contemporain une réflexion sur l'Histoire.

Mythe et Histoire

Conçu comme trait d'union entre notre origine et l'Histoire, le mythe bénéficie d'une position à part, à la fois dans le temps et hors du temps. Lorsque dans un essai sur la littérature et la mythologie, Günter Kunert

35 K, p. 25 : „Was ging vor. Wo lebte ich denn. Wie viele Wirklichkeiten gab es in Troia noch außer der meinen, die ich doch für die einzige gehalten hatte. Wer setzte die Grenze fest zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.“ Trad. p. 268.

affirme que « L'Histoire est une des métamorphoses du mythe […][36] », il pose deux conditions : la mythologie est considérée comme pré-Histoire, mythe et Histoire possèdent une dimension commune au-delà de leurs différences. Les conceptions similaires qu'il relève – donner du sens à des événements difficilement interprétables, décrire une vision globale du monde, trouver des relations de cause à effet, faire constamment l'objet de nouvelles interprétations – traduisent des enjeux identiques et à travers eux la possibilité d'aborder les deux dimensions de la même manière.

Le travail sur les mythes antiques suscite deux types de considérations sur l'Histoire : sous l'angle d'une évolution ou d'une analogie. Soit les auteurs cherchent dans la mythologie les germes d'une évolution insatisfaisante et visent par ce biais à porter un jugement sur ce qu'ils considèrent être des impasses. Soit ils insistent sur les analogies possibles et mettent en évidence la présence dans l'Histoire de schémas mythologiques. Dans chacun des cas, il leur importe visiblement de mener à bien un travail de mémoire, le rapprochement entre mythe et Histoire prenant de plus en plus clairement le tour d'un engagement contre l'oubli.

Les romans d'après-guerre trouvent à travers la réécriture de mythes antiques la possibilité de porter un jugement sur l'Histoire et notamment de refuser ce qu'ils conçoivent comme de fausses valeurs. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, nombreux sont les romans mythologiques à dénoncer la barbarie des combats. Leur éclairage de la mythologie diffère radicalement des interprétations traditionnelles. L'idée se trouve au cœur de la correspondance que Thomas Mann entretient avec Charles Kerényi dans les années trente et pendant la guerre. Tous deux mettent en évidence l'importance d'une nouvelle réflexion sur la mythologie afin de remédier à d'éventuelles manipulations tragiques pour l'avenir du monde. Thomas Mann écrit à Charles Kerényi, dans une lettre datant de février 1941 : « Il faut prendre le mythe des mains du fascisme intellectuel et le reconvertir en quelque

36 Günter Kunert. Der Schlüssel zum Lebenszusammenhang. In : *Die letzten Indianer Europas.* Munich : Hanser. 1991. p. 28 : „Eine der Metamorphosen des Mythos ist die Geschichte […].“

chose d'humain[37] ». Il lui importe d'éclairer la mythologie sous un jour différent afin de transmettre dans la littérature des valeurs nécessaires à un juste équilibre de la condition humaine.

Les romans de Rudolf Hagelstange, Ernst Schnabel et Walter Jens correspondent en tout point à cette conception. Ils relèvent la dimension humaine et individuelle de leurs héros mythiques respectifs afin de démonter point par point les mécanismes du pouvoir, de la gloire et de l'esprit de revanche. Les figures mythiques sont représentées sous les traits d'individus fatigués par la guerre, las d'une réputation héroïque, qu'ils estiment de peu de valeur, et du manque d'entendement de leurs semblables, à savoir ici des êtres humains. Ce sont désormais leurs fragiles espoirs et leurs faiblesses qui se trouvent accentués. Ainsi Rudolf Hagelstange réfute-t-il à travers le mythe de Pâris héroïsme et fierté du vainqueur. Les commentaires répétitifs sur l'inutilité de la guerre sont absolument anachroniques dans les paroles du héros : « Je ne peux pas m'en cacher : ces tueries absurdes m'ennuient […].[38] » De toute évidence, la réécriture de son histoire vaut pour son actualisation et pour l'optique humaniste qu'elle va permettre de transmettre : faire d'un héros et guerrier grec un homme qui perçoit la guerre comme une tuerie absurde donne plus de force encore au message. La logique politique, sociale et psychologique des commentaires du personnage témoigne du début à la fin du roman d'une rationalisation et d'une sécularisation du mythe : les Mémoires se veulent exhaustifs et impartiaux, aspirent à rendre crédible un regard à la fois éclairé et humaniste sur le passé.

Curieusement, les métaphores mythiques deviennent alors des instruments au service de la compréhension. Ainsi, alors que se trouve retranchée du mythe de Pâris toute dimension mythique, de nombreuses images conservent leur nature propre. Transposées, elles ne sont pas démythifiées mais servent une prise de position très orientée. Les

---

37 Thomas Mann. Briefe an Karl Kerényi. *Gesammelte Werke.* Tome XI. Munich : Oldenbourg. 1960. p. 653 : „Man muss dem intellektuellen Faschismus den Mythos aus den Händen nehmen und ihn ins ‚Humane' umfunktionieren."

38 SDG, p. 9 : „Ich kann es nicht verhehlen: Mich ödet das Sinnlose Morden an […]."

métaphores immuables puisées dans la mythologie confèrent aux jugements du narrateur universalité et validité :

> La guerre, ici où là, est comme une Hydre : de nouvelles têtes lui repoussent pour chaque ancienne que l'on croit coupée. Un peu de patience et voilà que nos propres erreurs et abus laissent déjà place à ceux plus grands encore des ennemis afin que les esprits trouvent de quoi alimenter leur haine et continuer à en répandre les germes.[39]

À travers le thème mythique s'exprime la permanence d'une disposition à la guerre, la récurrence d'un schéma toujours identique. La métaphore sert à la fois d'illustration et d'interprétation de l'Histoire. Elle figure aussi une prise de position dans l'actualité de l'auteur et une mise en garde envers la menace permanente de nouveaux conflits. L'image d'un monstre mythologique s'avère surtout particulièrement propre à souligner la nature ancestrale et universelle de la haine et de la revanche. La mythologie renferme la conception d'une violence primitive, imprévisible et impitoyable, définie comme telle par C. Karpenstein-Eßbach[40] : « Font partie du mythe : l'effroi, l'impossibilité de maîtriser une violence jaillie soudainement, l'instantanéité du choc, l'agitation physique et psychique.[41] » À travers les images mythiques reprises, la violence latente se révèle toujours prête à jaillir. En livrant sa propre interprétation du mythe de l'Hydre, le narrateur en souligne l'invincibilité et les évolutions possibles. Assimilée à un épisode historique, l'histoire de Pâris met en évidence à quel point l'Histoire est une métamorphose du mythe. Celui-ci, sécularisé ou métaphorique, s'avère être une ressource

---

39 SDG, p. 57 : „Wie einer Hydra wachsen dem Kriege – hier wie dort – neue fürsprechende Häupter für jedes alte nach, das man abgeschlagen glaubt. Es braucht nur ein wenig Geduld, so folgen den eigenen Fehlern und Vergehen schon die größeren des Feindes nach, damit die Gemüter Nahrung finden, aufs neue zu hassen und die Saat des Hasses weiterzutragen."

40 Il s'agit d'une analyse sur le mythe et ses modes de fonctionnement.

41 Christa Karpenstein-Eßbach. Derivationen der Diskursanalyse. In : *Weimarer Beiträge.* 47 (2001). 1. p. 16 : „Zum Mythos gehört der Schrecken, die Unverfügbarkeit plötzlich hereinbrechender Gewalt, die Augenblicklichkeit des Schocks, die physische und psychische Erregung."

particulièrement riche et appropriée à saisir l'Histoire et à en sonder les fondements.

Walter Jens exprime à travers *Das Testament des Odysseus* des idées analogues, mais use cependant d'un procédé légèrement différent lorsqu'il s'emploie à décrire la vie des soldats de manière extrêmement réaliste. Le compte rendu évoque plus un récit des guerres du 20ème siècle que de celle de Troie. Comme dans le roman de Rudolf ~~Hagelstange~~, le tableau n'a plus rien de commun avec l'héroïsme, la force et la gloire des descriptions homériques. La guerre est vue cette fois sous l'angle de la souffrance physique et des privations :

> La vie au campement m'avait épuisé, la faim m'avait rongé le corps. Pluie et neige avaient déchiré mon uniforme, la rosée et l'humidité m'avaient raidi les membres. Combien de fois nous est-il arrivé de ne plus avoir le moindre bout de pain et combien de temps devions-nous attendre avant d'obtenir une seule assiette de soupe chaude ! Et puis ce froid auquel nous étions livrés […].[42]

La précision de détails très concrets et physiques, d'éléments à la fois anodins et essentiels confère à la fiction l'allure d'un véritable témoignage. Le compte rendu est précis mais assez général pour estomper les traits spécifiques de la guerre de Troie. Là où Hagelstange insistait sur l'universalité de la haine, Jens souligne celle de la souffrance.

À travers ce point de vue inaccoutumé, la guerre est démythifiée, les héros mythologiques sont humanisés, et l'héroïsme est dénoncé par une inversion progressive de chacun de ses aspects. Exemple représentatif et marquant, la guerre de Troie n'a pas construit mais détruit le héros :

> […] la guerre m'avait sucé la moelle des os, j'étais exténué et vide et n'avais plus le courage de recommencer. Je tremblais à la moindre agitation, mes mouvements

42 TO, p. 259–260 : „Das Lagerleben hatte mich erschöpft, der Hunger meinen Leib zernagt; Regen und Schnee hatten die Uniform zerfetzt, Tau und Nässe die Glieder steif werden lassen. Wie oft besaßen wir nicht einmal mehr ein Stück Brot und wie lange mussten wir warten, um einen einzigen Teller warme Suppe zu bekommen! Und dann die Kälte, der wir preisgegeben waren […]."

étaient incontrôlés et sans force et lorsque j'étais seul et que personne ne m'observait, je me parlais comme à un étranger dont je pleurais le bonheur perdu.[43]

Impensable dans l'Antiquité, l'image actualisée du guerrier renverse radicalement la conception habituelle des récits antiques. L'éloge de la force fait place au récit d'une déchéance physique, la gloire du vainqueur à son profond désespoir. Le roman cherche à démonter une façon de penser erronée, ainsi que le précise H. Kraft : « […] et il tente, à travers la confrontation entre une histoire des guerres et les prémices d'une prophylaxie contre la guerre, de démasquer la conscience historique en place.[44] » De cette manière, Walter Jens parvient à rapprocher mythologie et Histoire, jetant à la fois un nouveau regard sur une conception antique de la guerre et dénonçant le moindre de ses aspects.

La perspective individuelle, pacifiste et humaniste prévaut contre tout totalitarisme et esprit belliqueux. Elle exprime ici comme dans les romans de Hagelstange et de Schnabel la volonté de trouver dans la mythologie d'autres possibilités d'interprétations que les louanges de la guerre et l'esthétique des combats. Ce point de vue différent nécessite surtout de réviser entièrement la conception traditionnelle des mythes antiques. La singularité du roman de Jens repose en particulier sur la primauté accordée à l'art et à la littérature dans un monde régi par la guerre et le pouvoir : humanisme et esthétique forment un tout dont les éléments sont indissociables. L'invocation d'Apollon par Ulysse est significative, le personnage prône l'ordre classique de l'art dans un monde en désordre : « Dieu de la paix qui aime ce qui est juste en ce monde, l'harmonie de la musique et la concorde des tons, la proportion des syllabes et l'équilibre des mesures, prince de l'ordre et maître

43 TO, p. 259 : „[…] der Krieg hatte mir das Mark aus den Gliedern gesogen, ich war ausgebrannt und leer und hatte keinen Mut mehr, noch einmal zu beginnen. Ich zitterte bei der kleinsten Erregung, meine Bewegungen waren fahrig und kraftlos, und wenn ich allein war und mich niemand beobachtete, sprach ich zu mir wie zu einem Fremden, dessen verlorenes Glück ich beweinte."

44 Herbert Kraft. *Das literarische Werk von Walter Jens.* Tübingen : Rotsch. 1975. p. 65 : „[…] und er versucht, durch die Konfrontation einer Geschichte der Kriege mit den Ansätzen zu einer Geschichte der Kriegsverhütung das vorherrschende historische Bewusstsein zu entlarven."

de la norme, ne m'abandonne pas.[45] » Le message est d'autant plus clair que les paroles d'Ulysse sont insolites et les traits du guerrier grec méconnaissables. L'image d'Ulysse disparaît au profit d'une exhortation au pacifisme tournée vers un lecteur contemporain. Sous la plume de Walter Jens, Ulysse devient un écrivain nostalgique de paix et de culture, passionné des lettres et des arts. C'est la voix du philologue qui se fait entendre plus que celle de l'aventurier antique : « […] aucune expédition ne pouvait être aussi grisante que mes voyages de découverte dans la jungle du langage.[46] »

Le personnage ainsi transformé tient un discours qui vise à instruire les générations futures (son testament est adressé à son petit-fils), relève les erreurs humaines et appelle à une attitude réfléchie. Il apparaît clairement dans le texte que l'interprétation de l'Histoire l'emporte largement face au travail sur le mythe. Analysant les principaux emplois du mythe, S. Georg dit dans le même sens : « Le mythe grec peut servir de modèle historique ou de surface de projection poétique justement dans une période de bouleversement de la société.[47] » La mythologie est reprise pour la déconstruction dont elle doit faire l'objet, pour la mise en évidence d'un changement radical de point de vue et d'une transformation impérative d'un système de valeurs transmis depuis la nuit des temps.

Les commentaires de Thomas Mann continuent de faire école dans les années quatre-vingt, à ceci près que les conséquences tirées alors et leur représentation dans les romans mythologiques ne sont plus les mêmes. Il s'agit cette fois non d'imposer aux récits mythiques une perspective humaniste, mais de témoigner à travers eux d'une progression erronée de l'Histoire, voire d'une évolution vers une anti-culture. La mythologie étant envisagée comme pré-Histoire, tous les romans dont

45 TO, p. 245 : „Gott des Friedens, der das Rechte liebt in der Welt, die Harmonie der Musik und die Eintracht der Töne, das Maß der Silben und den Ausgleich der Takte, Fürst der Ordnung und Meister der Regel, verlass mich jetzt nicht."

46 TO, p. 252 : „[…] keine Expedition [konnte] erregender sein als meine Entdeckungsreisen in der Wildnis der Sprache."

47 Sabine Georg. *Modell und Zitat.* Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. p. 8 : „Griechischer Mythos kann als historisches Modell oder poetische Projektionsfläche gerade in einer Zeit gesellschaftlichen Umbruchs fungieren."

le sujet principal est une figure mythologique précise mettent en garde contre une déformation et une perte de sens de l'Histoire analogue à celle du mythe. De manière générale, il est dénoncé un régime d'oppression, une fascination absurde pour le pouvoir et les manipulations de l'Histoire, autant d'éléments rapportés souvent à l'avènement d'une société patriarcale. Leurs conséquences sont lues dans un éloignement de la nature – compris comme une marche inéluctable vers l'autodestruction – ainsi que dans un déséquilibre flagrant et dangereux entre hommes et femmes[48]. Irmtraud Morgner, Peter Weiss et Christa Wolf traduisent, par le biais de la réécriture de mythes antiques, la nécessité de réinterpréter l'Histoire.

Pour Christa Wolf, écriture du mythe et écriture de l'Histoire sont intimement liées. L'intérêt pour le mythe est largement motivé par la volonté de rechercher et de mettre en évidence la frontière difficilement perceptible entre Histoire et fiction. Cette fois, c'est le mythe qui est conçu comme une métamorphose de l'Histoire. Nous rejoignons sur ce point une réflexion formulée par Sabine Georg : « Le mythe grec, archaïque ou classique est tout d'abord un phénomène historique transmis dans la littérature. Vu sous cet angle, le travail poétique sur le mythe est toujours un travail sur l'Histoire, sur le souvenir, leur transmission, mais aussi sur ce qui dans le mythe est encore ouvert.[49] » Le travail sur le mythe n'est pas pensable sans une redécouverte de sa dimension historique. Dans les *Prémisses*, Christa Wolf, rappelons-le, précise son intention : « Ce qui m'intéresse dans le personnage de Cassandre, c'est de revenir du mythe aux coordonnées sociales et historiques qu'on a pu reconstituer.[50] » Pour Cassandre, il devient évident que la guerre n'a

48 De nombreux auteurs ont adapté des mythes antiques dans une perspective féministe, notons ici par exemple les romans de Johanna Moosdorf *Die Freundinnen* (1977) ou de Christa Reinig *Die Frau im Brunnen* (1984).

49 Sabine Georg. *Modell und Zitat.* Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. p. 72 : „Der griechische Mythos, archaisch oder klassisch, ist zunächst ein geschichtliches Phänomen, das sich poetisch vermittelt. So gesehen, ist die Arbeit der Poesie am Mythos auch immer eine Arbeit an Geschichte, an der Erinnerung, Überlieferung, aber auch dem Noch-Offengebliebenen, das im Mythos enthalten ist."

50 VE, p. 129 : „Mein Anliegen bei der Kassandra-Figur: Rückführung aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten." Trad. p. 174.

pas été déclenchée à cause d'Hélène mais en raison d'une bataille économique livrée sur les mers et de stratégies politiques[51]. Sur ce point, l'écriture du mythe a transformé celle de l'Histoire. Son récit expose de quelle manière le temps et les interprétations successives des événements ont conduit à oublier les « véritables » raisons, ici historiques, de la guerre de Troie. En d'autres termes, il met en évidence les processus qui conduisent à faire de l'Histoire une fiction.

Le mouvement de la réflexion est double et complémentaire : mettre en lumière la dimension historique du mythe pour mieux appréhender la transformation de l'Histoire en fiction, en mythe. L'Histoire au même titre que le mythe risque, au moment de l'écriture, de perdre sa signification première puis de tomber dans l'oubli, d'où la formule de S. Weigel : « La nouvelle interprétation du mythe assoit ainsi à la fois une dimension qui se refuse à l'Histoire et qui crée de l'Histoire […].[52] » Par « refus de l'Histoire » il faut entendre ici l'intention de récuser une écriture déformante et une interprétation erronée ; par « création de l'Histoire » une nouvelle manière de concevoir sa perception et sa transmission. S. Wilke souligne à juste titre que, dans les deux romans mythologiques :

> […] la restauration très spécifique du matériau mythique évalue le chemin limite très périlleux qui aimerait mener à un espace dialectique entre transformation radicale en Histoire et re-mythification, dans lequel les considérations sur le manque de légitimation de notre société et l'expérimentation d'alternatives redeviennent possibles.[53]

---

51 Sur la question d'une voix féminine cherchant à dévoiler des pans occultés de l'Histoire, voir les remarques de G. Lasker-Schneider. (Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer. In : Laufhütte, H. (Éd.). *Literaturgeschichte als Profession.* Tübingen : Narr. 1993. p. 385–404.)

52 Sigrid Weigel. Vom Sehen zur Seherin. In : *Text und Kritik.* Volume 46. 1994. p. 70 : „Die Umdeutung des Mythos begründet so einen geschichtsweigernden und geschichtsstiftenden Sinn zugleich […]."

53 Sabine Wilke. *Poetische Strukturen der Moderne.* Stuttgart : Metzler. 1992. p. 82 : „[…] dass Christa Wolfs ganz spezifische Aufarbeitung des mythischen Materials den sehr heiklen Grenzweg abschreitet, der zwischen radikaler Historisierung und Remythisierung einen dialektischen Raum aufschließen möchte, in dem Überlegungen zum Legitimationsdefizit unserer Gesellschaft und dem Ausprobieren von Alternativen wieder möglich werden."

Placés aux confins du mythe et de l'Histoire, ses deux récits mythologiques expriment clairement la nécessité d'aborder l'Histoire autrement. Seul un nouveau regard permettrait de rétablir les déséquilibres constatés dans le temps présent : « Je leur dis, si vous pouvez cesser de vaincre, votre ville continuera d'exister.[54] » La peur des « contemporains » de Cassandre de remettre en cause leurs valeurs, et par là même de risquer d'ébranler un système installé, conduit à interdire ou refouler toute lucidité. Face à l'aveuglement général, le regard de Cassandre acquiert une véracité à la mesure de ses fonctions. Elle doit en partie cette crédibilité – qui lui avait été ôtée et qu'elle tâche de reconquérir aux yeux d'un lecteur contemporain – au raisonnement rationnel et historique qui lui permet de concevoir la situation. Clairvoyance et analyse du passé sont les maîtres mots de la princesse troyenne : « Quand la guerre commence, on peut le savoir. Mais quand donc commence l'avant-guerre ?[55] » Elle entend remonter aux sources afin de connaître les raisons premières des événements et figure ainsi la démarche de l'auteur à l'origine du récit. Plus que de projeter le présent sur un passé mythologique, il s'agit en effet de comprendre la situation actuelle en remontant à ses causes les plus profondes : « Où sont les racines de ces forces destructrices de notre civilisation qui mènent à l'autodestruction ?[56] » Rationalisation du mythe et interprétation de l'Histoire à travers lui caractérisent la nouvelle perspective adoptée.

Quelle représentation de l'Histoire nous vaut alors ce qui de la même manière est nommé dans Médée « second regard[57] », une alliance de lucidité et d'intuition désignée à tort, par les autres personnages, comme une force mystérieuse, mythique ? Les deux récits mythologiques de Christa Wolf mettent en évidence les germes d'erreurs fatales pour l'humanité : interprétations fallacieuses de l'Histoire au service

54 K, p. 134 : „Ich sage ihnen: Wenn ihr aufhören könnt zu siegen, wird diese eure Stadt bestehn." Trad. p. 404.

55 K, p. 78 : „Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg." Trad. p. 333.

56 Christa Wolf. *Christa Wolf im Dialog.* Hambourg : Luchterhand. 1990. p. 151 : „Wo liegen die Wurzeln dieser zerstörerischen Kräfte unserer Zivilisation, die zur Selbstvernichtung führen?"

57 M, p. 19 : „Zweiten Blick" Trad. p. 22.

du pouvoir en place, aveuglement, disparition de la culture au profit de la puissance et de la destruction. Ainsi, comme la culpabilité de Médée n'est pas clairement établie par les récits mythologiques, Christa Wolf en profite pour exploiter une autre hypothèse, celle de la responsabilité des Corinthiens[58]. Médée n'est plus une mère coupable mais l'observatrice dérangeante d'un système établi sur le pouvoir et la destruction, et finalement victime de ses découvertes et de sa lucidité. Cette hypothèse donne au crime un éclairage politique : Médée représente avant tout une étrangère qui menace à elle seule toute une société, elle doit donc être écartée. Le roman aborde le mythe comme une construction idéologique. Christa Wolf entreprend de corriger en profondeur la version traditionnelle d'un mythe, de déjouer l'incidence de maints stratagèmes sur notre héritage culturel et de les mettre ainsi en lumière.

Les erreurs sont dénoncées comme le résultat d'une manipulation première, un premier passage de l'Histoire à la fiction, que figurent les récits mythologiques de l'Antiquité dans leur conception même :

> Médée me paraît être un exemple particulièrement impressionnant du renversement des valeurs au moment de la naissance de notre civilisation à partir des sociétés qui l'ont précédée, qui a conduit à mettre au centre, non la vie, donc l'épanouissement des facultés humaines, mais la fascination pour la mort et pour tout ce qui est mort […].[59]

Christa Wolf désigne de cette façon le processus de l'oubli qui altère la perception actuelle et du mythe et de l'Histoire. Les dégradations et les pertes subies sont d'autant plus préoccupantes qu'elles concernent un

---

58 Après l'épisode de la Toison d'Or, Médée suit Jason en Corinthe, ville qui la bannit et devient la scène de nombreux meurtres. Rappelons également que ce sont les Corinthiens qui au 5ème siècle avant J.-C. auraient corrompu Euripide afin qu'il rende Médée coupable d'infanticide. Christa Wolf exploite cette faille en interrogeant les raisons d'une telle corruption.

59 Christa Wolf. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : janus press. 1998. p. 16 : „Medea erscheint mir als besonders eindrucksvolles Beispiel für die Umwertung der Werte bei der Herausbildung unserer Zivilisation aus vorzivilisierten Gesellschaften, die dahin geführt hat, dass nicht das Leben, also die Entfaltung menschlicher Möglichkeiten, in ihr Zentrum gerückt ist, sondern die Faszination durch den Tod, durch tote Dinge […]."

héritage culturel au sens large : c'est toute une manière de penser qui est touchée. L'histoire de Médée est conçue comme l'anéantissement d'une culture au profit d'une autre, définition inverse du progrès. Ainsi, dans une lettre adressée à une spécialiste de l'Antiquité, l'auteur explique l'attribution de l'adjectif « sauvage » à Médée par des raisons idéologiques et psychologiques :

> Je vous prie donc d'étudier avec moi […] s'il ne s'agit pas encore ici d'une interprétation de faits anciens, transmis à coup sûr de façon fragmentaire, effectuée à l'époque patriarcale par les premiers Grecs, qui ne pouvaient tout simplement pas comprendre un univers si éloigné de leurs conceptions et de leurs sentiments et durent le qualifier de « sauvage ».[60]

Deux pensées sont en œuvre ici : l'opposition entre hommes et femmes, à savoir entre une société patriarcale et matriarcale, ainsi que le rapport conflictuel entre la culture grecque et une culture étrangère, barbare. Médée, placée entre deux systèmes, la Colchide et Corinthe, position tragique pour le personnage, permet un double éclairage. La Colchide, pays aux traditions et aux mœurs archaïques, et Corinthe, civilisation prétendument développée, ne sont pas opposées l'une à l'autre, mais se relativisent mutuellement dans le regard distancé de Médée[61]. Les deux systèmes sont voués au déclin, la Colchide à force de s'éloigner de ses valeurs originelles, Corinthe pour les mensonges et stratagèmes sur lesquels elle repose. Dans les deux cas, les raisons sont idéologiques et résultent de la volonté de poursuivre une domination ou d'asseoir un pouvoir.

---

60 Ibid. p. 24 : „Ich bitte Sie also, doch einmal mit mir zu überlegen, […] ob nicht auch hier eine Umdeutung der alten, gewiss bruchstückhaft überlieferten Sachverhalte durch die patriarchalen frühen Griechen vorliegt, die eine andere als ihre Gedanken- und Gefühlswelt einfach nicht begreifen konnten und als ‚wild' abqualifizieren mussten."

61 L'argumentation de M. Shafi, selon laquelle le texte de Christa Wolf serait un roman à clé, ne nous semble pas soutenable : le clivage et l'opposition entre les deux mondes symboliseraient les rapports entre les deux systèmes RFA et RDA. (Monika Shafi. Konfliktstrukturen in Christa Wolfs *Medea*. In : *Colloquia germanica.* 30. 1997, 4. p. 375–385). Christa Wolf s'est d'ailleurs défendue d'une telle intention dans un entretien accordé au *Tagesspiegel*. (Sind sie noch eine Leitfigur Frau Wolf. Interview. In : *Tagesspiegel.* 30/4.-1/5./1996.)

Le regard porté sur les histoires respectives des deux systèmes place le personnage « à une frontière entre les époques[62] ». Que ce soit en Colchide ou à Corinthe, Médée vit au seuil des deux mondes et ressent leur décomposition comme une menace physique : « La décadence de la Colchide, je l'avais pressentie comme une maladie rampant en moi-même […].[63] » À travers cette métaphore, l'Histoire apparaît comme un ensemble de causes troubles, une douleur latente et un processus difficile à enrayer. En ce sens, l'auteur déplace l'accent tragique du mythe : le cours de l'Histoire devient tout aussi peu maîtrisable que, dans la pensée mythique, la force du destin. Plus les apparences sont dépassées et les dysfonctionnements découverts, plus l'Histoire semble imprévisible, impénétrable et étourdissante, comme le souligne un des astronomes du roi de Corinthe : « Elle n'avait toujours pas compris qu'une avalanche s'était mise en mouvement, qui ensevelirait quiconque tentant encore de l'arrêter.[64] » L'image d'une catastrophe naturelle est sans équivoque : l'Histoire apparaît comme un flux implacable et destructeur entraînant avec lui les erreurs qui le nourrissent.

L'approche de l'Histoire comme celui de la mythologie se fait beaucoup plus critique à la fin du siècle. Alors qu'il s'agissait dans l'après-guerre d'interpeller le lecteur en lui proposant une lecture autre du mythe et de l'Histoire, le ton est par la suite plus amer et plus âpre. Derrière la réécriture du mythe se dessine un jugement de plus en plus sévère sur l'Histoire et sa transmission. La réflexion autour de la mythologie est aussi une réflexion sur l'époque contemporaine. En s'éloignant du mythe, l'Homme s'est éloigné de ses origines ; en corrompant le mythe, nous avons corrompu notre Histoire. À ce constat, le roman mythologique réagit de différentes manières : apporter une correction ou refuser catégoriquement un héritage culturel déformé, engager un travail de mémoire qui garantisse une transmission de la culture.

---

62 Ibid. p. 50 : „auf einer Zeitgrenze".

63 M, p .98 : „Den Niedergang von Kolchis ahnte ich wie eine schleichende Krankheit in mir selbst […]." Trad. p. 104.

64 M, p .133 : „Sie hatte immer noch nicht verstanden, dass eine Gerölllawine in Gang gesetzt war, die jedermann unter sich begraben würde, der sie noch aufhalten wollte." Trad. p. 141–142.

Ich und die Könige, roman de Ernst Schnabel qui se constitue d'une seule et longue lettre de Dédale adressée à son fils Icare, conjugue regard distancé (celui que pose le protagoniste sur sa biographie), anachronismes et démarche très rationnelle. Le narrateur engage le récit méthodique de sa vie dans un élan de justification : « Comme il te faut savoir la vérité pure, j'applique la méthode empirique et te raconte mon histoire point par point.[65] » Les modifications apportées signalent tout d'abord l'intention de faire sortir de l'ombre les histoires oubliées. Ainsi, avant d'évoquer quelques détails supplémentaires sur les enfants d'Érechthée[66], le narrateur précise : « On ne connaît que le nom de ses héritiers au pouvoir. Ils n'inspirèrent pas l'Histoire.[67] » Au détour de cette remarque perce la critique d'une transmission lacunaire et imparfaite de la mythologie, et par analogie de l'Histoire, plus motivée par des intérêts indépendants du récit que par la fidélité à une source ou par le souci d'un travail de mémoire.

Le narrateur, Dédale, entend aller à l'encontre de cette transmission erronée et entreprend de fournir les explications supplémentaires, nécessaires à une meilleure compréhension. Il cherche à rétablir son histoire dans son entité, s'opposant aux différentes formes d'oubli susceptibles de l'altérer : il lui faut compléter les lacunes (les récits mythologiques transmettent par exemple peu d'indices sur les premières années d'exil de Dédale, un vide dont le roman de Schnabel s'empare), comprendre sa position et son identité (en observant la psychologie humaine), éclairer les causes qui ont conduit à faire grandir un mythe. La nouvelle mise en forme naît du désir d'élucider les déformations d'une tradition sinon d'en rétablir l'évolution. L'attitude choisie par l'auteur, quant à la manière d'éclairer la mythologie antique, inspire à Alfred Andersch la définition suivante : « Schnabel entremêle le mythe de ses analyses, c'est ce qui lui vaut sa signification moderne. Il met un

65 IK, p. 32 : „Da du aber die ungebleichte Wahrheit wissen sollst, wende ich die empirische Methode an und erzähle dir mein Leben, Punkt für Punkt."

66 Érechtée est roi d'Athènes. Lors de son combat conte les Éleusiniens, on dit qu'il offrit une de ses filles en sacrifice quand un oracle lui apprit que ce geste lui vaudrait la victoire.

67 IK, p. 8 : „Von seinen Erben in der Herrschaft weiß man nur die Namen. Sie inspirierten die Geschichte nicht."

terme à une époque de simple compte rendu des épopées ; le mythe est éclairé, de façon poétique.[68] » C'est en effet, l'alliance d'explications rationnelles (dans le roman, son génie de créateur, par exemple, n'a rien de divin, mais les hommes se laissent facilement impressionner) et de fiction nouvelle qui fait l'intérêt de ce texte. Schnabel a su de cette manière renouveler le mythe de Dédale et son écriture.

La réflexion sur les modalités de retransmission du mythe, tel un épisode de l'Histoire, fait partie intégrante du roman. Les introductions des cinq chapitres reprennent toutes de manière différente l'idée d'une correction à apporter : fournir des compléments d'information, souligner les défaillances d'une mémoire collective, désigner les déformations et les exagérations dans la transmission écrite et orale des événements, prendre en compte la difficulté de dire en des termes appropriés la grandeur d'un mythe sans l'idéaliser (celui de Thésée dans l'avant-dernier chapitre). Les remarques récurrentes et explicites sur une transmission appropriée d'un héritage culturel sous-tendent la narration de Dédale et lui garantissent une démarche critique et un libre cours de l'imagination. H. Ahl résume l'intention narrative à l'origine des deux romans de Ernst Schnabel en ces termes : « Il s'est souvenu des légendes anciennes pour en faire de nouvelles histoires anciennes.[69] » La notion de souvenir est primordiale : reprendre un mythe comme se souvenir, c'est avoir de nouveau à l'esprit une expérience passée. Quelle que soit la période de rédaction, récrire un mythe est largement assimilé dans les textes mythologiques à un travail de mémoire.

Cette idée trouve un équivalent dans la réflexion postmoderne (notamment dans les années soixante-dix chez Jean-François Lyotard et Jean Baudrillard) : A. Wellmer parle à ce sujet de « pathos de

---

68 Alfred Andersch. *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller*. Zürich : Diogenes. 1977. p. 178 : „Schnabel verwebt Analysen in den Mythos; darin liegt seine moderne Bedeutung. Er beendet eine Epoche bloßer Nacherzählung der Epen; der Mythos wird aufgeklärt, dichterisch."

69 Herbert Ahl. *Literarische Portraits.* Munich et Vienne : Langen-Müller. 1962. p. 74 : „Er hat sich der alten Sagen entsonnen, um daraus neue alte Geschichten zu formen […]."

l'oubli[70] ». Par cette notion, il tente de saisir les motifs d'une mise en question de l'Histoire et de toute tradition. Notre héritage culturel affecté par l'oubli ôte son sens à l'Histoire ainsi qu'à la réalité du monde. Élément inhérent à l'Histoire, l'oubli doit être pris en compte dès lors que s'engage une réflexion historique. Récrire un mythe comme aller à l'encontre d'une tradition transmise de manière imparfaite implique un engagement contre l'oubli, une raison pour laquelle S. Wilke qualifie « la pensée du mythe comme refus des stratégies de l'oubli […][71] ».

Cassandre et *Médée* de Christa Wolf s'opposent aux divers stratagèmes qui ont contribué hier et aujourd'hui à plonger dans l'oubli les versions de la mythologie que ces deux figures incarnent. R. Koch analyse la démarche ainsi : « C'est contre l'oubli et la disparition de l'Homme de l'Histoire que se tourne l'actualisation ; [Cassandre] cherche dans les ruines la vie qui s'y trouve amassée.[72] » La correction s'effectue par la voix d'un sujet individuel qui donne du sens et prend position envers et contre toute attente : « Je veux rester témoin, n'y eût-il plus aucun être humain pour solliciter mon témoignage.[73] » Cassandre rend compte d'un passé perdu, elle incarne cette nostalgie d'une existence originelle non pervertie par l'Histoire : « Il suffisait de rester fidèle à notre tradition troyenne. Mais qu'était-elle ? En quoi consistait-elle déjà ?[74] » Quand elle refuse l'oubli, Cassandre s'oppose aux mécanismes de l'Histoire dont les conséquences se manifestent dans le présent. Pour reprendre une formule de R. Gerdzen : « […] ni le

70 Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1985. p. 53 : „Pathos des Vergessens".

71 Sabine Wilke. *Poetische Strukturen der Moderne.* Stuttgart : Metzler. 1992. p. 83 : „Das Denken des Mythos als Absage an die Strategien des Vergessens […]."

72 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis. 1990. p. 95 : „Gegen das Vergessen und Verschwinden des Menschen aus der Geschichte wendet sich die Vergegenwärtigung; sie sucht in den Trümmern das in ihnen angesammelte Leben."

73 K, p. 27 : „Ich will Zeugin bleiben, auch wenn es keinen einzigen Menschen mehr geben wird, der mir mein Zeugnis abverlangt." Trad. p. 271.

74 K, p. 99 : „Wir mussten uns doch bloß auf unsere troische Tradition besinnen. Wie war die aber? Worin bestand die doch?" Trad. p. 359.

mythe lui-même, ni le regard nostalgique ne sont faux, c'est le présent qui paraît faux.[75] »

S'engager contre l'oubli signifie réfuter une approche contemporaine inexacte de la mythologie, mais aussi se dresser contre la disparition dans l'Histoire de valeurs apparentées à la pensée mythique, telles une proximité avec la Nature, une société pacifiste et harmonieuse, une compréhension globale du monde et de l'individu. Dès lors que la fascination pour le mythe renvoie à un idéal perdu, résister à sa disparition semble un combat illusoire. Le travail de mémoire ne consiste pas à rétablir dans le présent une situation révolue, ni à réhabiliter un modèle, mais à évoquer une situation autre afin de contrebalancer des certitudes trop ancrées. Toute version définitive, toute conception établie est réfutable. S. Georg met la mythologie en valeur « comme contre-pensée face à la pensée totalisante de la raison, comme moyen de critiquer la rationalité de l'époque moderne […].[76] » Le travail de mémoire appliqué aux mythes antiques entraîne une remise en cause de l'Histoire. Son évolution est assimilée à un éloignement dangereux d'un fondement culturel, en d'autres termes à une perte progressive de valeurs originelles. Quant à sa transmission, sélective et rationnelle, elle laisse dans l'ombre des pans entiers. À travers la réécriture d'un mythe, les auteurs contemporains trouvent l'occasion de mettre en lumière les stratégies de l'oubli, génératrices des dérives de l'Histoire.

L'aspect critique d'une telle démarche est renforcé dans les romans mythologiques par la présence ou la résurgence de structures mythiques dans l'Histoire. Les romans de l'après-guerre comme de la fin du siècle mettent l'accent sur le retour des mêmes erreurs, des mêmes crimes et sur l'impuissance à intervenir dans un procès qui échappe même aux mains de ses acteurs. Plusieurs représentations mythiques du temps en

---

75 Rainer Gerdzen et Klaus Wöhler. *Matriarchat und Patriarchat in Wolfs Kassandra.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1991. p. 14 : „[…] weder der Mythos selbst noch der sehnsüchtige Rückblick sind falsch, als falsch erscheint die Gegenwart."

76 Sabine Georg. *Modell und Zitat.* Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. p. 54 : „Als Gegendenken zum totalisierenden Denken der Vernunft, als ein Mittel der Kritik an der Rationalitätsform der Moderne […]."

témoignent : présence de cycles qui s'enchaînent inéluctablement, répétition de l'identique, chaos à l'origine et fatalité de la fin.

Figuration ou conséquence de cette conception du temps, l'aveuglement de l'humanité qui lui est indissociablement lié est exprimé indifféremment dans tous les romans. Walter Jens relève ainsi le peu de mémoire d'une humanité inconsciente et incorrigible : « Personne ne pensait plus aux souffrances subies pendant la guerre. Les morts étaient enterrés et les vivants réclamaient leur dû.[77] » Parce qu'aucun enseignement n'est tiré de l'Histoire, la possibilité d'un recommencement reste ouverte. L'Histoire réitère ainsi des cycles toujours identiques, prévisibles donc, mais néanmoins inéluctables. De même, chez Christa Wolf, les acteurs de l'Histoire assistent à son évolution sans pouvoir intervenir, se laissent entraîner vers de nouvelles destructions. L'auteur développe l'idée d'une humanité qui avance aveugle et indifférente aux pertes individuelles :

> Si nous étions des fourmis : tout le peuple aveugle se rue dans le fossé, se noie, forme le pont pour les quelques survivants, qui sont le noyau du nouveau peuple. Pareils aux fourmis, nous nous précipitons dans chaque incendie. Chaque inondation. Chaque fleuve de sang. Uniquement pour ne pas être obligés de voir. Quoi donc ? Nous.[78]

Cassandre dénonce un comportement somnambulique ainsi que l'abolition de toute forme de singularité au sein d'un mouvement général : « […] habituée que j'étais à être l'exception, je voulais éviter que l'on me traînât de force avec tous les autres sous un toit commun.[79] » Sa voix s'oppose à ce « nous » de l'Histoire, non à une conscience commune ou un sentiment d'appartenance, mais à un collectif derrière

77 TO, p. 269 : „Niemand gedachte noch der Leiden des Krieges. Die Toten waren begraben und die Lebenden verlangten ihr Recht."

78 K, p. 50 : „Wenn wir Ameisen wären: Das ganze blinde Volk stürzt sich in den Graben, ertränkt sich, bildet die Brücke für die wenigen Überlebenden, die der Kern des neuen Volkes sind. Ameisengleich gehen wir in jedes Feuer. Jedes Wasser. Jeden Strom von Blut. Nur um nicht sehn zu müssen. Was denn? Uns." Trad. p. 298–299.

79 K, p. 18: „[…] ich, gewohnt, die Ausnahme zu sein, mich unter kein gemeinsames Dach mit allen zerren lassen wollte." Trad. p. 259–260.

lequel se dissimule une absence d'identité, de volonté, de liberté. La même image d'un peuple de fourmis docile et inconscient clôt le discours de Nason dans le roman de Ransmayr : « Un peuple sobre et robuste […]. Qui dans les époques de combat devenait un peuple de guerriers, esclaves quand ils étaient vaincus et maîtres quand ils étaient vainqueurs, mais qui, dans toutes ces métamorphoses, demeurait plus facile à dominer qu'aucune autre espèce.[80] » Les paroles d'Ovide, reprises d'un des thèmes du septième chapitre des *Métamorphoses* (le repeuplement de l'île de Salamine par des fourmis à la suite d'une épidémie de peste), insistent cette fois sur les transformations acceptées au cours des différents cycles du temps, prix à payer par un peuple muet et impuissant pour assurer sa renaissance et son immortalité. La structure cyclique met en évidence l'absurdité de l'Histoire qui répète sans fin ses propres erreurs, l'impuissance de ses acteurs toujours sujets à de nouveaux changements acceptés comme tels.

L'observation de cycles dans l'Histoire pose un problème de taille puisqu'elle entre inévitablement en concurrence avec une représentation chrétienne : linéaire, chronologique. Dans *Märkische Argonautenfahrt,* roman d'Elisabeth Langgässer, les deux conceptions du temps entrent en conflit. Le récit semble hésiter entre une conception cyclique, signalée par la répétition de structures et de mouvements ainsi que par les constantes anthropologiques des associations mythiques, et une linéarité appuyée sur une interprétation chrétienne. L'Holocauste et l'idée directrice d'une démarche vers le salut et la rédemption contribuent à plaider pour la seconde alternative. La confrontation de l'idée de cycles répétés inlassablement avec une tragédie sans égale met hors de doute l'incompatibilité absolue des deux conceptions et rend d'autant plus intéressante leur confrontation.

Märkische Argonautenfahrt adopte une dimension mythique de l'Histoire qui, sans remettre radicalement en cause notre représentation linéaire de l'Histoire, suscite la réflexion. Le voyage des Argonautes

80 LW, p. 64 : „Es war ein genügsames, starkes Volk […]; in Zeiten des Kampfes wurde dieses Volk zu Kriegern, in denen der Niederlage zu Sklaven und im Sieg zu Herren und blieb durch alle Verwandlungen doch beherrschbar wie kein anderes Geschlecht.“ Trad. p. 63.

contemporains reproduit un schéma passé au sein d'une réalité incohérente : un cycle se répète, une linéarité se cherche, tous deux incompatibles s'anéantissent mutuellement. K. Fliedl y voit la fusion de plusieurs conceptions du temps, profane, mythique et sacrée : « La double représentation du temps – au niveau de la forme et du contenu – qui suggère alors l'identité du passé, présent et futur, vise l'instant d'une expérience d'un temps au-delà du temps.[81] » Plus qu'une fusion, la confrontation des différentes visions du temps suggère en effet leur anéantissement. L'abolition du temps, tel qu'on puisse le comprendre et le mettre en forme, plonge les personnages dans un profond désarroi. Clio, muse de l'Histoire, est la première victime symbolique de cette évolution. Seule figure mythologique à apparaître ici en tant que personnage de la fiction, il ne lui est pas donné toutefois de participer à l'action. Obligée d'observer une réalité qui lui échappe, la muse est réduite au désarroi et à l'impuissance. La situation désormais incompréhensible à ses yeux lui ôte toute possibilité de remplir sa fonction première, écrire une à une les pages de l'Histoire :

> Elle ne comprenait plus rien et même l'ombre des bribes de conversation […] ne pouvait lui éclaircir l'état des choses, qui dans la mémoire de la pauvre muse n'avait rien de comparable […]. Désormais elle inscrivait, rayait et réinscrivait les éléments avec le sentiment du désespoir. Son travail n'avait aucun sens, elle le sentait sans savoir pourquoi.[82]

L'impossibilité de mettre en forme le cours de l'Histoire contemporaine, ici celle de l'Allemagne nazie, laisse entendre l'ampleur du chaos qui règne dans le présent. L'inadéquation même de la muse à sa tâche exprime un déraillement fatal de l'Histoire hors de toute conception.

---

81 Ibid. p. 21 : „die doppelte, formale wie inhaltliche Vermittlung einer Zeitauffassung, die die Identität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Augenblick suggeriert, zielt auf den Moment der Erfahrung des Überzeitlichen."

82 MAF, p. 127 : „Sie verstand nichts mehr, und auch jene Schatten von Gesprächsfetzen […] vermochten nicht, ihr den Zustand der des Ganzen aufzuhellen, das nichts Vergleichbares in dem Gedächtnis der armen Muse hatte […]. Nun aber trug sie ein und strich aus und trug wieder von neuem ein mit der Empfindung der Hoffnungslosigkeit. Ihre Arbeit war sinnlos, sie fühlte es, ohne zu wissen, warum."

Elle n'a pas d'égal « […] même si [Clio] avait vu autrefois Pompéi, Messine et San Francisco.[83] » La tentative de rapprocher les ravages de la guerre de ceux d'une éruption volcanique, de séismes et d'un incendie est vaine. L'Histoire contemporaine dépasse en atrocités toute structure reconnaissable et n'entre pas même dans le cycle de la destruction. Le schéma temporel mythique ne peut plus fonctionner pleinement.

Clio assiste impuissante à la dérive de l'Histoire. Destituée de ses fonctions, elle suggère une avancée inéluctable, impitoyable et inhumaine vers le chaos et les ténèbres. Le contexte de rédaction du roman transparaît clairement : il n'y a pas de nouveau départ possible, de *tabula rasa*. Seule reste la nécessité d'affronter ici et maintenant les démons du passé : « Le Tartare avait vu le jour, le monde des Enfers était manifeste, les voies des Enfers […].[84] » Les personnages en chemin vers la rédemption sont rappelés sans cesse par le biais de métaphores mythologiques à une nature cruelle, vengeresse, funeste. Les allusions perpétuelles aux Érinyes, aux monstres mythiques et au Tartare leur donnent l'occasion de remémorer la nature sanguinaire et la damnation éternelle de l'être humain. Dans une lettre rédigée par un des personnages, le retour du chaos trouve sa pleine expression : « Je t'ai déjà expliqué à maintes reprises […] que les anciens dieux du continent, que la grande gigantomachie des forces, les hérésies de toute sorte et aussi ceux qui les surmontent ne reviennent sous un masque que pour achever leur combat.[85] » Le temps des combats et de la violence mythologique n'est pas épuisé et demande à s'accomplir pleinement. Au temps et à l'Histoire se substitue un véritable pandémonium dont le déchaînement anéantit jusqu'à l'espoir d'une issue. Se dire livré à des puissances indomptables révèle une attitude passive et la peur d'affronter une culpabilité propre. Le recours à la mythologie antique et à ses structures offre toutefois la

83 MAF, p. 127 : „[…] obwohl sie [Clio] doch früher Pompeji, Messina und San Francisco gesehen hatte […]."

84 MAF, p. 126–127 : „Der Tartarus war an das Licht getreten, das Reich der Unterwelt war offenbar, die Wege der Unterwelt […]."

85 MAF, p. 57 : „Dass die alten Götter des Kontinents, dass die große Gigantomachie der Kräfte, die Häresien jeglicher Art und auch ihre Überwinder nur unter der Maske wiederkehren, um ihren Kampf auszutragen, habe ich dir […] schon oft auseinandergesetzt."

possibilité de mettre des mots sur une réalité inexplicable. L'image du chaos permet de désigner un état de fait indicible, de pointer une situation singulière, paradoxalement hors du temps, de l'Histoire.

Principe essentiel, la position du mythe hors du temps et hors de l'Histoire intéresse bon nombre d'auteurs. *Médée* part du postulat selon lequel une abolition du temps est possible et représentable. Le roman porte en épigraphe une citation d'Elisabeth Lenk qui signale l'intention de faire de cette expérience une condition *sine qua non* de la réécriture du mythe de Médée : « L'achronie ne signifie pas un alignement indifférent mais plutôt une imbrication des époques […].[86] » Le temps est appréhendé comme un vaste domaine traversé par des voix ancestrales qui parviennent jusqu'à nous. Dans le prologue, la voix d'un narrateur tente une expérience théorique et utopique : faire disparaître la distance existant entre le mythe et la réalité actuelle. Autrement dit, s'affranchir des contraintes du temps : « Les millénaires fondent sous une forte pression. […] À nos côtés, nous l'espérons, cette silhouette au nom magique dans laquelle les époques se rencontrent, processus douloureux.[87] » Par le seul pouvoir de nommer, le temps s'estompe : « Nous prononçons un nom et, comme les cloisons sont perméables, nous pénétrons dans son époque, rencontre souhaitée, sans hésiter elle répond du fond des temps à notre regard.[88] » L'effacement du temps et l'abolition des distances entre les époques permettent une « rencontre » avec Médée.

Le retour à un mythe est entendu comme la confrontation d'un mythe dit originel à la « méconnaissance[89] » due à une transmission erronée. Tout se passe comme si la nouvelle version proposée du mythe était un témoin à l'aune duquel puissent être évaluées l'ampleur de la

86 Elisabeth Lenk, citée dans *Médée* p. 5 : „Achronie ist nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen […]."

87 M, p. 9–10 : „Die Jahrtausende schmelzen unter starkem Druck. […] Neben uns, so hoffen wir, die Gestalt mit dem magischen Namen, in der die Zeiten sich treffen, schmerzhafter Vorgang." Trad. p. 12.

88 M, p. 9 : „Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein, erwünschte Begegnung, ohne zu zögern erwidert sie aus der Zeittiefe heraus unseren Blick." Trad. p. 11.

89 M, p. 9 : „Verkennung „ Trad. p. 12.

déformation et ses conséquences. Paradoxalement, la fusion des temps rend possible un rapprochement et met en lumière un complet décalage (entre les versions transmises et la réécriture contemporaine du mythe). Il est dommage qu'une telle conception du temps (fusion, abolition des distances entre les époques, l'expérience d'une conception différente du temps) soit abandonnée une fois que les voix se font entendre et qu'elle n'ait pas le moindre impact sur les personnages et leur histoire. Finalement, l'abolition du temps n'est pas un principe ni une fin, mais un moyen de justifier momentanément l'immédiateté des voix. Il semble que cette idée de départ ait été abandonnée : le roman laisse en suspens la question de la représentation possible d'une expérience hors du temps.

Un récit tel que celui de Ransmayr envisage de manière beaucoup plus concrète un univers hors du temps. Le titre place le roman à la fin du monde, là où le temps est à la fois essentiel et cesse d'avoir de l'importance. L'abolition du temps signifie tout d'abord une inversion par rapport à l'œuvre d'Ovide. *Le dernier des mondes*, rappelons-le, conduit de Rome au Parnasse, et figure donc un retour de l'Histoire au mythe. L'éloignement du monde profane passe par la mise à distance de ses principaux paramètres, l'espace et le temps. L'enchevêtrement des époques (celle d'Ovide, celle qui lui succède immédiatement et le monde contemporain), l'osmose entre mythologie et réalité fictive contribuent sans aucun doute à figurer une disparition de toute contrainte temporelle[90].

Et si l'avancée de la recherche menée par Cotta apporte un fil conducteur à la narration, le temps ne cesse pas moins de se dérober aux yeux des personnages au travers de visions eschatologiques racontées par Nason au passé, de se perdre, de s'embrouiller dans des anachronismes, des recommencements et des métamorphoses. Parvenant à un terme, le temps affranchi de ses lois donne lieu à nombre d'expériences présentées comme évidentes : « Le temps ralentit alors

90 Sur la question du temps, nous renvoyons à l'article de Reingard Nethersole. (Vom Ende der Geschichte und dem Anfang von Geschichten. Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt". In : *Acta Germanica.* 21. 1992. p. 229–245.)

soudain, s'arrêta, revint en arrière dans le passé.[91] » Jouer de telle manière avec le temps, c'est imaginer l'impossible, mais c'est surtout signaler des contraintes qui en dehors de la fiction ne seraient pas surmontables. L'abolition du temps n'est pas une alternative concevable, son intérêt majeur repose sur les constantes qu'elle permet de mettre en évidence, comme le remarque T. Epple : « […] le temps qui d'habitude dans *Le dernier des mondes* transforme tout, reste sans effet envers la constance fondamentale et négative de l'être humain. L'anthropologie possède une valeur intemporelle.[92] » Le but poursuivi est le même que chez Christa Wolf, à savoir un effacement des distances temporelles qui mette en évidence des aspects universels. De nouveau, même si cette fois il est figuré avec plus de conséquence, l'effacement du temps est un instrument au service d'une réflexion : sonder les limites du possible quant à notre conception de l'Histoire. Penser l'arrivée à la fin des temps entraîne une conséquence lourde de sens, ainsi que le dit G. Herwig : « Ce qui est frappant dans l'apocalypse de Ransmayr, c'est sans aucun doute la survie, voire même, la victoire de la nature et la disparition de l'Homme de l'Histoire […].[93] » La fin des temps contribuerait ainsi à témoigner d'une crise. Ce qui est en question, c'est la place et le rôle de l'Homme en tant qu'être historique et social.

---

91 LW, p. 238 : „Jetzt wurde die Zeit langsamer, stand still, fiel zurück in die Vergangenheit." Trad. p. 221.

92 Thomas Epple. *Christoph Ransmayr. Die letzte Welt.* Munich : Oldenbourg. 1992. p. 46 : „[…] die Zeit, die sonst in der *letzten Welt* alles verändert, bleibt gegenüber der negativen Grundkonstanz des menschlichen Wesens wirkungslos. Die Anthropologie ist zeitlos gültig."

93 Herwig Gottwald. *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur.* Stuttgart : Heinz. 1996. p. 30 : „Auffallend an der Ransmayrschen Apokalypse sind zweifellos das Überleben, ja der Sieg der Natur und das Verschwinden der Menschen aus der Geschichte […]."

Mythe et individu

Destin, aveuglement collectif, croyance en un système de valeurs dangereux, cheminement vers l'autodestruction, les rouages de l'humanité laissent apparemment peu de place à l'être individuel. Hans Blumenberg propose une définition de la position de l'Homme dans la mythologie : « [le mythe] n'implique l'Homme qu'au bord de l'histoire des dieux. L'Homme profite de cette Histoire […] mais il n'en est pas le sujet.[94] » La mythologie antique interroge sa nature et sa fonction en tant qu'être historique, social et individuel : rôle à jouer au sein d'une humanité aveugle, équilibre entre destin et responsabilité, liberté par rapport aux dieux et à la société. En recourant aux mythes, les auteurs reformulent ces questionnements à l'époque contemporaine. Récrire un mythe antique va permettre d'engager une réflexion sur la place et l'importance de l'individu dans l'Histoire et d'approfondir le problème de l'identité. Les récits mythologiques s'attachent à la question de l'être et témoignent de ses représentations et de ses évolutions.

Faut-il rappeler l'importance du choix des figures mythologiques reprises ? Il s'agit, pour la grande majorité des romans mythologiques, d'un personnage à mi-chemin entre dieux et Hommes, et donc ni pleinement détenteur des libertés et du pouvoir des uns, ni vraiment déterminé et soumis comme les autres. Leur ambivalence est propice à la comparaison et à l'analogie. *Ich und die Könige* et *Spielball der Götter* évoquent d'emblée une problématique privilégiée dans la littérature d'après-guerre : la place et le rôle de l'individu dans l'Histoire. Le travail sur le mythe accentue la question dans la mesure où il confronte l'individu non seulement à l'Histoire, mais aux dieux et au destin. Tous les personnages retenus par Schnabel, Jens et Hagelstange (Dédale, Ulysse, ou Pâris) détiennent des responsabilités qui les distinguent du commun des mortels et ce, néanmoins, dans la pleine conscience de n'être ni libres ni en mesure d'assumer pleinement leur tâche.

---

94 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1982. p. 136 : „Den Menschen verwickelt er nur am Rande in die Geschichte der Götter. Der Mensch ist Nutznießer dieser Geschichte, […] aber er ist nicht ihr Thema."

Présente dans leurs romans, l'idée d'une identité attribuée par abus relativise le rôle des protagonistes et met en évidence l'isolement d'un être lucide dans une société aveugle : « J'étais un roi, mais on me vénérait comme un dieu. […] Est-ce que je les ai forcés ? Avaient-ils des raisons de me craindre ?[95] » L'Ulysse de Walter Jens considère les privilèges du pouvoir comme autant d'aberrations : « Un signe de la main droite suffisait à détruire des espoirs que j'avais moi-même nourris, à transformer pleurs et plaintes en confiance et joie.[96] » La dénonciation d'un pouvoir arbitraire, d'un renversement d'une chose en son contraire selon le bon vouloir d'un monarque n'a rien de novateur. Mais que le roi d'Ithaque en soit le porte-parole, voilà qui a de quoi surprendre. Sa critique d'une autorité absolue vise moins le détenteur du pouvoir que la crédulité de ses sujets. Pensant à son pouvoir révolu, Ulysse s'interroge : « Avaient-ils des raisons de me craindre ? Étais-je colérique, irréfléchi et lunatique ? Non, je crois que j'étais doux et sage, un peu distrait comme Laërte et juste […].[97] » Le narrateur corrige chacun des traits qui ont contribué à sa renommée, démythifie ses actions, réfute un à un les stéréotypes concernant son comportement. Le personnage mythique est humanisé, renvoyé à une problématique politique, sociale et psychologique à travers laquelle s'expriment des comportements irrationnels et pourtant répétés invariablement : soumission à un dirigeant, immaturité ou obscurantisme, médiocrité.

Héritier du pouvoir, Ulysse se fait spectateur de ses propres fonctions avant de jouer son rôle de souverain. En ce sens, il n'est que de manière très relative acteur de sa propre histoire, forcé qu'il est d'assumer une autorité qui lui a été assignée. Malgré la voix individuelle qui se fait entendre, volonté et responsabilité sont constamment modérées par la perpétuation nécessaire de conventions établies. La seule parade

95 TO, p. 233 : „Ich war ein Herrscher, aber man verehrte mich wie ein Gott […]. Zwang ich sie dazu? Hatten Sie Grund, mich zu fürchten?"

96 TO, p. 233 : „Ein Wink meiner Rechten genügte, um Hoffnungen zu zerstören, die ich selbst genährt hatte, und um Tränen und Klagen in Zuversicht und Freude zu verwandeln."

97 TO, p. 233 : „Hatten sie Grund, mich zu fürchten? War ich jähzornig, unbedacht und launisch? Nein, ich glaube, ich war milde und weise; ein wenig zerstreut wie Laertes und gerecht […]."

possible à une domination abusive, Ulysse la trouve dans un raisonnement totalement anachronique : « Pour atteindre son apogée, il faut aussi être préparé à l'échec et prévoir la possibilité d'une défaite.[98] » La réflexion est politique avant d'être mythologique. Sous la plume de Walter Jens, Ulysse est un vaincu parmi les autres, comme le met en évidence M. Lauffs à travers quelques rapprochements très justes : « […] parent de Biberkopf chez Döblin et de Beckmann chez Borchert, un perdant en dépit de toute bonne intention, un battu, un anti-héros […].[99] » Dans l'après-guerre, Ulysse doit son caractère représentatif à ses échecs, sa faiblesse, l'insignifiance d'un rôle que les souvenirs, rappelés par le héros, d'une gloire passée ne peuvent grandir.

Pâris et Ulysse, les narrateurs respectifs de *Spielball der Götter* et de *Der sechste Gesang*, filent la métaphore du théâtre afin de rendre compte de leur champ d'action restreint : « À vrai dire, un prince vit comme acteur de son propre rôle […].[100] » L'aisance avec laquelle Pâris renvoie sa propre responsabilité à un rôle déjà écrit, se pose en victime du destin et de la volonté arbitraire des dieux ne trompe pas toutefois sur sa véritable ambiguïté. Pâris se révèle à la fois actif et passif, coupable et victime : « Notre vie à tous et le cours du temps sont curieusement entretissés […]. Et quand bien même nous tissons, nous sommes simultanément tisserand et tissu.[101] » La soumission à une fonction précise ne diminue en rien l'implication du personnage. Forcé de suivre la marche des événements, il est conscient de devoir endosser malgré tout la responsabilité de ses actes. Pâris s'applique à jouer le mieux possible les rôles successifs qui lui sont impartis. Acceptant sa tâche, il l'assume pleinement : « Bien que je fusse un des plus jeunes, mes compagnons m'attribuèrent le rôle de chef […] et je ne portai pas sans fierté le nom

98 TO, p. 234 : „Um das Höchste zu erreichen, muss man auch zum Scheitern bereit sein und die Möglichkeit einer Niederlage einkalkulieren."

99 Manfred Lauffs. *Walter Jens. Autorenbücher 20.* Munich : Beck. 1980. p. 56 : „Döblins Biberkopf und Borcherts Beckmann verwandt, ein trotz bester Absicht Scheiternder, ein Geschlagener, ein Anti-Held […]."

100 SDG, p. 19 : „Ein Prinz lebt sozusagen als der Schauspieler seiner eigenen Rolle […]."

101 SDG, p. 10 : „Unser aller Leben ist seltsam verwoben mit dem Gang der Zeit […]. Und wenn wir auch mitweben, so sind wir doch Weber und Webstoff zugleich."

que mes amis m'avaient donné – ils me nommaient Alexandre, ‹qui aide les hommes›.[102] » Cette scène, extrait ici de souvenirs d'enfance[103], témoigne du jeu imposé : Pâris accepte tel un acteur de théâtre un rôle et un nom qui ne sont pas les siens. Être un jouet, comme l'indique le titre, entre les mains des dieux, signifie une soumission aux aléas des circonstances, non le refus de considérer ses actes comme siens.

Marionnette pensante ou souverain à mi-chemin entre devoir imposé et conscience propre, la moindre responsabilité que Pâris tire de ses expériences et de ses différents rôles est entendue comme une émancipation envers les dieux et le destin. Contrairement aux récits mythologiques de l'Antiquité, les habitants de l'Olympe ont ici comme seul pouvoir d'intervention dans l'Histoire celui que les Hommes veulent leur accorder : « Je concède à Aphrodite l'honneur de m'avoir sauvé. Plutôt, me repris-je, je me concède l'honneur d'avoir été sauvé par elle.[104] » Pâris ne peut définir son rôle qu'une fois la frontière marquée entre mythologie et Histoire. Personnage mythologique, son destin est tout tracé ; humanisé, il sonde les limites de sa responsabilité. En dépit du peu de latitude qui lui est donné, il lui importe d'écrire son histoire, au sens figuré comme au sens propre.

La métaphore du théâtre est d'autant plus radicale dans *Der sechste Gesang* qu'Ulysse n'est même plus acteur, mais spectateur de son propre passé. Comme dans le 8ème chant de l'épopée homérique, Ulysse est confronté au récit de ses aventures ; toutefois l'inflexion prise dans la version de Ernst Schnabel est révélatrice. L'histoire du héros devenue fiction pour le théâtre de marionnettes de Démodocos (chez Homère, celui-ci est un aède qui chante des épisodes choisis de la vie d'Ulysse) subit une double déformation. Figure parmi les autres, Ulysse est à la

102 SDG, p. 25 : „Obwohl ich einer der Jüngsten war, übertrugen mir mein Gefährten die Rolle ihres Anführers […] und ich trug den Namen, den mir meine Gefährten gaben – sie nannten mich Alexander ‚Männerhilfe' – nicht ohne Stolz."

103 Apollodore donne ce même détail dans la *Bibliothèque* (III, 150). Le surnom permet de caractériser le personnage, c'est ainsi que sa grandeur et sa beauté sont mises en avant.

104 SDG, p. 127 : „Ich gebe Aphrodite die Ehre, meine Retterin gewesen zu sein. Vielmehr, verbesserte ich mich, ich gebe mir die Ehre, von ihr gerettet worden zu sein."

fois grandi et réduit : « J'étais un héros désormais, puissant, brillant, divin même, un géant – sur un théâtre de poupées.[105] » Son identité et son rôle démesurés pour les besoins de la fiction ne peuvent paraître que ridicules au regard de la réalité. La grandeur du héros ne vaut qu'au deuxième degré de fiction : la mise à distance a pour effet de réduire à néant le rôle d'Ulysse. Alors que dans l'*Odyssée* l'évocation de son glorieux passé émouvait le héros, c'est désormais l'insignifiance de son image qui provoque ses larmes. La désolation se substitue à l'émotion du souvenir.

À travers la confrontation entre son passé vécu, ses souvenirs, sa miniaturisation théâtrale et son identité présente, s'exprime la difficulté du narrateur, Ulysse lui-même, de reconstituer un rôle passé et d'évaluer sa véritable part de gloire et de faiblesse. Il n'est plus ni héros, ni gloire possible : Ulysse assiste impuissant à la mise en scène de son passé. Si après le séjour chez les Phéaciens il est encore donné à l'Ulysse homérique de mener de nouveaux combats (jeu de l'arc, massacre des prétendants, reconquête de sa fonction…), les perspectives font défaut au personnage de Schnabel. Déchu désormais de tout honneur, il se voit contraint d'accepter l'insignifiance de son identité et de son rôle : « C'est toi. Voilà ce qu'il est advenu de toi. Tu vas en rester là.[106] » Alors que Pâris dans *Spielball der Götter* soulignait la valeur de ses actes malgré sa modeste responsabilité, l'Ulysse de Schnabel doit convenir de sa piètre histoire. Non qu'il démente la grandeur de ses actions, comme pouvait le faire parfois Ulysse dans le roman de Walter Jens, mais il se voit destitué à jamais de son honneur et de son rang. Le héros, dont l'humeur résolue et combative était mise en évidence dans l'ouverture du roman, est contraint finalement à une passivité absolue, désolante et irréversible. L'accent donné à l'épisode homérique signale une crise de l'individu dans l'Histoire : signification réduite à néant, passivité insurmontable, absence d'espoir.

Pour parler d'une crise profonde au lendemain de la guerre, Elisabeth Langgässer adopte une démarche autre : non dévaluer le passé,

105 SG, p. 3 : „Ich war ein Held nun, gewaltig, schimmernd, göttlich gar, ein Riese – auf einem Zwergentheater."

106 SG, p. 38 : „Das bist du. Das ist aus dir geworden. So wirst du bleiben."

mais affronter la violence et la cruauté qui le caractérisent. Elle explique la détresse de ses personnages par le poids de l'Histoire et recourt à des références mythologiques pour illustrer la condamnation des figures à porter l'héritage du passé. À la description des personnages se mêlent des éléments mythologiques qui les font apparaître comme coupables et victimes. L'image d'Irène, par exemple, se rapproche de plus en plus du destin de Perséphone : les tourments d'une relation entre mère et fille, une situation sans échappatoire et la mort. Le personnage de Levi-Jeschower allie à travers les mythes d'Antinoos et de Minos charme séducteur et danger d'une volonté de domination. Quel que soit le mythe auquel ils sont associés, chacun d'entre eux plie sous le poids d'une culpabilité. Les thèmes antiques figurent une violence originelle dont les personnages cherchent à se délester.

Comme dans les romans de Wolfgang Koeppen, les mythes ne sont plus en mesure de dispenser de l'espoir : « Ainsi tu ne peux plus espérer qu'un Orphée te fasse revenir.[107] » L'histoire d'Orphée et d'Eurydice revient plus loin dans le texte, les personnages le comparent à leur propre histoire : « Ils […] étaient parvenus dans la ville rêvée du Minotaure, dans la ville des morts d'Eurydice, qui pour Ewald se nommait Irène, pour Beifuß Lotte, pour Friedrich le non-être, pour Jeschower son épouse juive.[108] » Tous cherchent à descendre dans le royaume des ombres, mais à tous manque la voix qui doit les aider dans leur tentative : « Chacun d'eux devenait Orphée et devait sans autre aide que le chant qui touche le prince des ténèbres tirer son cœur des profondeurs de l'Enfer.[109] » Ce mythe est si présent dans le texte parce qu'il réunit en une seule image – l'instant infime où Orphée tourne son regard vers Eurydice – l'amour, la mort et la culpabilité, trois des questions principales traitées dans le roman.

---

107 MAF, p. 142 : „So kannst du auf keinen Orpheus mehr hoffen, der dich herauffführen wird."

108 MAF, p. 275 : „Sie waren […] in die Traumstadt des Minotaurus geraten, in die Totenstadt der Eurydike, die für Ewald Irene hieß, für Beifuß Lotte, für Friedrich das Nichtsein, für Jeschower die Judenbraut."

109 MAF, p. 275 : „Ein jeder war zum Orpheus bestellt und musste ohne andere Hilfe als das Lied, das den Unterweltfürsten bewegte, sein Herz aus der Tiefe holen."

Les symboles mythologiques les renvoient d'une part à leurs erreurs et les y enferment, d'une autre ils leur permettent de formuler les angoisses et l'opprobre qu'inspire leur situation. Ce procédé ambivalent correspond à maints égards à une *catharsis*, dont l'auteur exprime, pendant la période de rédaction de son roman, l'importance en littérature : « […] le devoir d'ébranler les consciences et la libération de l'Homme de la peur et du mensonge.[110] » Les mythes antiques figurent des références expiatoires. Symboles des tourments de la culpabilité, des affres de la mort et des Enfers, ils expriment la fureur des sentiments qui animent les personnages[111]. Le lourd passé des protagonistes et leur cheminement vers une rédemption nécessitent un bouleversement de cette intensité, mais leur espoir d'une libération est ténu et leur absence d'illusion flagrante : la culpabilité leur paraît trop grande. L'individualité des nouveaux Argonautes disparaît derrière une culpabilité commune : « Ce traitement des personnages est étroitement lié à celui du théâtre antique, où l'individualité des acteurs disparaissait totalement derrière le masque[112] », note Luise Rinser. L'identité des sept figures perce difficilement derrière les symboles et les images mythologiques qui leur sont attribués et derrière le message à transmettre. Elle oscille en permanence entre espoir de rédemption et anéantissement. L'Histoire broie ses acteurs quelle que soit la grandeur de leurs actions ou l'ampleur de leur faute.

La place de l'individu dans l'Histoire, la confrontation entre mythe, Histoire et parcours individuel se trouvent aussi au centre des romans mythologiques des années quatre-vingt. Peter Weiss propose dans *L'esthétique de la résistance*, roman auquel nous consacrerons un chapitre, l'analyse la plus riche de ces relations complexes. Dans *Cassandre*, Christa Wolf brosse le tableau d'une Histoire de plus en plus injuste et inhumaine. Malgré tout, et en dépit de la certitude de l'échec,

110 Elisabeth Langgässer, Brief an Herrn Kluge vom 10. 02. 1950. In : *Briefe 1924–1950.* Düsseldorf : Claassen. 1981. p. 222 : „[…] stets die Aufgabe der Erschütterung des Gewissens und Befreiung des Menschen von Furcht und Lüge."

111 Stefan Schütz met en œuvre un procédé identique dans *Medusa.*

112 Luise Rinser. Magische Argonautenfahrt. In : *Der Monat.* 27. 1950. p. 303 : „Diese Behandlung der Figuren ist tief verwandt jener im antiken Theater, bei dem das Individuelle der Spieler ganz und gar verschwand hinter der Maske."

Cassandre n'abandonne pas la volonté d'y jouer un rôle. Elle forge sa décision de rester témoin comme une arme tournée contre l'Histoire telle qu'elle est vécue et perçue : annoncer un déclin imminent, mettre en évidence les dysfonctionnements d'une civilisation. C'est au sein de l'Histoire qu'elle trouve le moyen de la combattre et de s'en défendre : « […] la résolution était prête, fondue, trempée, martelée en forme de lance.[113] » Il importe pour Cassandre de jouer le rôle qui lui est imparti, ou plutôt qu'elle s'est imparti, dût-elle en perdre la vie : témoigner sans relâche de sa propre perception de l'Histoire.

Nombre d'auteurs critiques, comme S. Weigel, estiment que « […] la sortie hors de l'Histoire masculine est contrebalancée par l'esquisse d'une Histoire féminine[114] ». Elle insiste sur la volonté de réécrire l'Histoire selon le point de vue féminin, mais cet aspect n'est pas le seul. La figure de Christa Wolf n'impose pas une Histoire féminine pour réajuster l'équilibre : le déplacement des poids, et donc le déséquilibre inverse qui en sont les principales conséquences, représentent un intérêt relatif. La perspective est certes celle d'une femme, mais aussi d'une étrangère, d'une vaincue, d'une prisonnière, d'une prophétesse. Le récit doit à tous ces regards une mise à distance de l'Histoire.

Jamais il n'est envisagé dans *Cassandre* un modèle de société qui pourrait remplacer le nôtre. Même les allusions brèves aux Amazones ainsi que l'esquisse d'une société matriarcale sur le mont Ida, proche de la nature et pacifiste, ne sont pas données comme un remède à la misère de notre monde. La représentation somme toute assez floue de ce système de vie, plus utopique que réaliste, relativise sa portée. Le retour à une communauté matriarcale originelle[115] ne tient pas lieu de réelle alternative et n'est pas non plus exploité comme tel dans le récit, ni non plus dans le roman mythologique suivant. Il apparaît plutôt comme un refuge possible loin du monde, mais seulement provisoire : « Pour

113 K, p. 27 : „[…]da war der Vorsatz fertig, geschmolzen, ausgeglüht, gehämmert und geformt wie eine Lanze.“ Trad. p. 271.

114 Sigrid Weigel. Vom Sehen zur Seherin. In : *Text und Kritik.* 46. 1994. p. 70–71 : „[…] der Austritt aus der männlichen Geschichte wird durch den Entwurf einer weiblichen entgolten.“

115 Conception reconstituée à partir de connaissances historiques, archéologiques, et notamment de représentations plastiques.

nous, l'univers c'était cela, aucun paysage ne saurait être plus beau. Les saisons. Les odeurs des arbres. Et notre existence sans entraves, une joie neuve pour chaque jour nouveau.[116] » La tentation d'ébaucher une autre réalité, celle du pur possible, à l'intérieur de laquelle toute chose serait parfaitement limpide, perceptible et représentable, existe comme un rêve ; les moments qui le portent sont éphémères : « Nous ne nous considérions pas comme exemplaires. Nous étions reconnaissantes qu'on nous permît de jouir de ce privilège suprême : projeter un mince rayon d'avenir dans les ténèbres du présent, qui tient chaque époque sous son emprise.[117] » Il n'est pas de modèle, ni de possibilité de réalisation ; seul parut malgré tout ce « mince rayon ». À travers les paroles de Cassandre, une voix individuelle s'élève contre une interprétation générale de l'Histoire au risque d'être anéantie : « Avec ce récit, je descends dans la mort.[118] » Le personnage est résolu, déterminé et offensif malgré la conscience du peu d'impact de ses dires. Malgré, ou peut-être, au prix de la menace de perdre et sa propre langue et son identité, elle prétend avoir fait l'expérience d'une parfaite adéquation avec elle-même : « Le bonheur de devenir moi-même et de me rendre ainsi plus utile aux autres – je l'ai quand même connu.[119] » La question existentielle est impensable ici sans celle d'une identité politique. Parce que l'Histoire a des retombées fatales sur le personnage, le récit retrace à travers une perspective individuelle un épisode de l'Histoire, du moins assimilé comme tel, comme l'indique K. Glau : « […] dans la sensibilité du sujet, s'étend cette matière [historique] dans toute l'ampleur

116 K, p. 152 : „Das war uns die Welt, schöner kann keine Landschaft sein. Die Jahreszeiten. Der Geruch der Bäume. Und unser ungebundenes Dasein, eine neue Freude jeder neue Tag." Trad. p. 426.

117 K, p. 254 : „Wir sahn uns nicht als Beispiel. Wir waren dankbar, dass gerade wir das höchste Vorrecht, das es gibt, genießen durften, in die finstere Gegenwart, die alle Zeit besetzt hält, einen schmalen Streifen Zukunft vorzuschieben." Trad. p. 429.

118 K, p. 5 : „Mit der Erzählung gehe ich in den Tod." Trad. p. 243.

119 K, p. 15 : „Das Glück, ich selbst zu werden und dadurch den anderen nützlicher – ich habe es noch erlebt." Trad. p. 256.

de sa signification.[120] » L'introspection signifie paradoxalement un des moyens de faire état des évolutions de l'Histoire, lisible ici dans le destin de Cassandre. Réciproquement, la définition de la position et du rôle dans l'Histoire signifie pour le personnage ni plus ni moins qu'une des conditions nécessaires d'une pleine connaissance de soi.

De nombreux romans mythologiques représentent dans les années quatre-vingt une opposition marquée entre une humanité inconsciente et un individu isolé. L'heure n'est plus à la résignation, la mélancolie ou la passivité, l'être individuel gagne en signification, l'accent porte de plus en plus sur l'identité d'un sujet actif. La question existentielle occupe une place significative dans les romans étudiés. Charles Kerényi met en relief l'importance pour l'Homme du lien entre la mythologie et sa propre intériorité : « On doit pouvoir parler au figuré d'une sorte de plongeon en nous-mêmes qui conduit au germe vivant de notre entité. L'usage de cette faculté de plonger constitue la raison d'être mythologique […].[121] » Située aux antipodes de la conception moderne de l'individu, la notion d'entité amenée par la mythologie entraîne des confrontations productives. Quelle que soit la manière choisie de reprendre un mythe antique, les romans de l'après-guerre reflètent une crise de l'individu. Loin d'être à l'origine de cette remise en cause de l'identité individuelle, la réflexion menée à partir de la mythologie illustre et approfondit les interrogations. Entraînés dans les tourbillons de l'Histoire et d'un monde mythologique, il semble que les protagonistes ne puissent trouver de havre de paix où construire et consolider les fondements d'une identité.

Der sechste Gesang présente un travail d'analyse et de reconstruction, rendu possible et contrarié simultanément par l'alternance des perspectives. La première moitié du roman désigne Ulysse d'un

120 Katherina Glau. *Christa Wolfs ‚Kassandra' und Aischylos' ‚Orestie'*. Heidelberg : Winter. 1996. p. 146 : „[…] im Empfinden des Subjekts findet nun das ganze Ausmaß der Bedeutungsschwere dieses [historischen] Stoffes statt."

121 Charles Kerényi. Über Ursprung und Gründung in der Mythologie. In : *Einführung in das Wesen der Mythologie.* Zürich et Düsseldorf : Walter. [1941]. 1999. p. 20 : „Man darf bildlich auch von einer Art Versenkung in uns sprechen, die in den lebendigen Keim unserer Ganzheit führt. Der Gebrauch dieser Versenkung ist das mythologische Begründen […]." Trad. p. 21.

chapitre à l'autre par « l'homme »/« l'étranger » ou « moi », et insiste sur l'analyse et la reconstruction d'une identité encore inconnue. Notons ici un détail significatif : les récits qu'Ulysse rapportait dans le sixième chant de l'*Odyssée* au roi des Phéaciens, deviennent sous la plume de Schnabel des souvenirs que le héros reconstitue pour lui-même. Les épisodes témoignent désormais d'une démarche introspective :

> Ils me nommèrent le rusé et le clairvoyant et m'acceptèrent dans leur société héroïque. Je les ai imités en certaines choses et je me suis contenu, si bien que je passai finalement pour quelqu'un de vaillant. En fait, je ne faisais que penser très précisément. Ma pensée allait plus loin que celle des héros, je pensais jusqu'au bout. Une pensée précise donne de l'importance et ils l'ont confondue avec un courage héroïque.[122]

La seconde moitié du roman propose toujours l'alternance entre une narration à la première et à la troisième personne, mais avec beaucoup moins de régularité. Et cette fois, quand le narrateur extérieur parle du personnage mythique, il emploie directement son nom, et non plus « l'étranger » : l'accent est posé désormais sur l'inadéquation entre une personnalité et son modèle. Les chapitres à la première personne illustrent désormais de plus en plus visiblement la volonté d'émancipation d'un sujet envers son destin, comme dans ce passage où Ulysse écoute les récits de Démodocos : « Et alors qu'il voyait la vérité et la capitulation devant la vérité se mélanger, se mêler, se confondre jusqu'à ce que se profile à la fin une histoire de brigands, il se demandait toujours et encore en son for intérieur : C'est cela que je suis ?[123] » Le personnage est en permanence présent et étranger à lui-même, confronté

122 SG, p. 44 : „Sie nannten mich den Listenreichen und den Ahnungsvollen und litten mich in ihrer heroischen Gesellschaft. Ich habe ihnen manches abgeschaut und mich zusammengenommen, so dass ich zuletzt als ziemlich tapfer galt. In Wahrheit dachte ich nur gründlich. Ich dachte weiter als die Helden, ich dachte bis zum Ende. Gründliches Denken macht standhaft, und sie verwechselten meine Standhaftigkeit mit Heldenmut."

123 SG, p. 77–78 : „Und wie er nun so sah, wie Wahrheit und die Kapitulation vor der Wahrheit sich vermengten, mischten, einander ganz durchdrangen, bis am Ende ein Räubermärchen durch den Türspalt schielte, fragte es immerzu in seinem Kopf: Das bin ich?"

à son passé, aux récits que celui-ci a engendrés comme à ceux que le héros ne peut empêcher de faire naître. Il assiste à la superposition de ses identités déformées, contre laquelle ses efforts de reconstruction paraissent de peu d'effet. L'intérêt de la figure d'Ulysse ne repose pas seulement sur ses identités conjuguées de figure mythique, de personnage fictif à plusieurs degrés et de narrateur. En tant qu'Ulysse, il est surtout « Udeis », « Personne »[124]. Ulysse reprend la dénomination non plus comme ruse habile utilisée au détriment d'un ennemi, mais comme une identification employée à ses propres dépens. Le subterfuge adopté désormais comme seule marque identitaire possible témoigne de la profondeur de la crise traversée par Ulysse. Étranger sans nom, son identité se devine peu à peu malgré les nombreux décalages entre ses différentes images et lui-même. La manière dont s'engage la conversation avec Homère, personnage fictif du roman, promet une intrication d'identités et quelques complications :

> Qui veux-tu dire ?
> Ulysse. Tu lui ressembles vraiment beaucoup. Je l'ai tout de suite vu quand tu es apparu devant nous hier.
> Mais je *suis* Ulysse !
> Ne nous disputons pas maintenant dans la nuit. Disons que tu ressembles étonnamment à l'Ulysse auquel je pense.
> Mais enfin, il n'y en a qu'un !
> On va faire de toi cet Ulysse. Cela te suffit-il ? Peut-être vais-je le faire moi-même.[125]

124 Notons à ce sujet la même problématique dans l'œuvre de Peter Handke, notamment dans *Langsame Heimkehr* où la perte d'identité est rapprochée du mythe de « Personne ». (Question développée dans l'article de Ralf Zschachlitz : Handke, Celan, Achternbusch et le mythe de Personne. In : *Cahiers d'études germaniques.* N°26. Aix-en-Provence. 1994.)

125 SG, p. 63 : „Wen meinst du?/ Den Odysseus. Du siehst ihm wirklich ähnlich. Ich sah es gleich, als du gestern plötzlich vor uns standest./ Aber ich *bin* Odysseus!/ Streiten wir uns nicht jetzt in der Nacht. Dem Odysseus, den ich meine, siehst du wenigstens ganz überraschend ähnlich./ Mein Gott, es gibt nur einen!/ Man wird dich zu dem einen Odysseus machen. Genügt dir das? Vielleicht werde ich es selber tun."

Au fil de la conversation se développe, selon ce même principe, la question d'une identité individuelle à mi-chemin entre authenticité et construction, perception intérieure et extérieure. L'inadéquation entre toutes les images données d'Ulysse est accentuée. La question de savoir qui est Ulysse et qui est le personnage fictif qui porte son nom n'admet plus de réponse unique et claire. La thématique et la structure du roman se conjuguent pour figurer une crise existentielle. Si l'on se réfère aux propos de Habermas, le « […] monde mythique n'est pas une patrie, mais le labyrinthe duquel il s'agit de s'échapper dans l'intérêt de sa propre identité.[126] » Les romans mythologiques de l'après-guerre illustrent tous à leur manière les dédales dans lesquels l'identité des personnages erre et se perd.

Il se passe exactement l'inverse dans la prose allemande des années quatre-vingt pour lesquels entrer dans le labyrinthe du mythe devient la condition par excellence d'une introspection. Quand Georges Bataille évoque la nécessité d'« un voyage au bout du possible de l'homme[127] », il formule ce qui sera un des points de convergence des récits mythologiques de la fin du siècle. La mythologie donne lieu à une quête existentielle dans la mesure où elle permet d'approcher les limites de l'être humain. Il est ainsi donné aux récits mythologiques une dimension psychologique. Deux procédés valent d'être mis en évidence : l'illustration à travers les mythes antiques d'une expérience existentielle et d'une réflexion sur l'identité (notamment chez Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Peter Weiss, Stefan Schütz, Grete Weil, Christoph Ransmayr, Ursula Haas), d'autre part la prise de conscience et la représentation de structures mythiques présentes, de constantes anthropologiques (Barbara Frischmuth, Inge Merkel). Isoler un personnage mythique pour le récrire, c'est faire jouer ses deux identités, individualité et universalité, l'une avec et/ou contre l'autre.

---

126 Jürgen Habermas. Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. In : *Mythos und Moderne.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 407 : „Die mythische Welt ist nicht die Heimat, sondern das Labyrinth, dem es um der eigenen Identität willen zu entrinnen gilt."

127 Georges Bataille. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard. 1943. p. 19.

Parce que le second texte mythologique de Christa Wolf laisse tour à tour la parole à six personnages différents, le portrait de Médée se forme et se déforme au rythme des témoignages. C'est au lecteur de découvrir et de reconstituer petit à petit la personnalité de Médée : à l'inverse du récit de Cassandre, le personnage ne mène pas de quête existentielle. Alors que Cassandre devait seulement parvenir à son identité au terme d'un cheminement, Médée sait d'emblée qui elle est, mais ne comprend pas la réalité qui l'environne. Une citation de Sénèque mise en exergue au premier chapitre certifie d'emblée que la progression de Médée vers sa propre identité serait superflue : « Maintenant, je suis Médée.[128] ». Médée conserve dans le roman de Christa Wolf la même confiance inébranlable qu'elle affichait dans la tragédie de Sénèque[129]. Seule son identité vue à travers le regard des autres lui donne des reflets changeants. Tandis que liberté et existence impliquaient pour Cassandre d'accepter pleinement sa propre image, elles nécessitent désormais d'assumer, voire de subir l'image de soi créée par autrui.

Christa Wolf trouve à travers les mythes antiques une nouvelle possibilité de formuler un aspect essentiel de son œuvre littéraire, l'approfondissement de la question existentielle[130]. Le chemin parcouru entre *Cassandre* et *Médée* témoigne ainsi, selon F. Meyer-Gosau, d'une progression thématique et narrative vers « […] l'expérience d'une sobriété en dehors des déclarations politiques.[131] » En vérité, la dimension politique est loin d'être absente du roman, mais au centre du récit se trouve la question d'un être individuel, d'une identité forte, remarquable et

128 Sénèque, *Médée.* Cité in M, p. 11.

129 La seule chose qu'il lui reste alors qu'elle a perdu toute richesse est son identité : « Il me reste Médée » (Sénèque. *Médée.* Traduction de Pierre Miscevic. Paris : Éditions Payot et Rivages. 1997. p. 185) Parole qui inspirera à Corneille dans sa tragédie *Médée* la réplique : « Moi, moi, dis-je, et c'est assez » (v. 320–321). (Corneille, *Théâtre 2.* Paris : GF-Flammarion. 1980.)

130 Rolf Günter Renner consacre un article à la dimension psychologique dans *Cassandre* dans un article intitulé « Psychologie und Mythos ». (In : Mauser, W. (Éd.) *Erinnerte Zukunft*. Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. p. 265–290.)

131 Frauke Meyer-Gosau. Christa Wolf. In : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 1996. p. 18 : „[…] den Versuch zur Nüchternheit abseits von politischen Bekenntnissen."

pourtant difficilement saisissable pour autrui. La personnalité de Médée demeure irréductible même pour les esprits les plus perspicaces, comme Akamas :

> Je connais les êtres humains, je peux le dire, je connais leurs étranges et irrépressibles besoins, leur imagination débordante et leur penchant à prendre pour la réalité ce qui germe de cette imagination, mais cette femme devait avoir quelque chose qui enflammait leur cervelle et ne les quittait plus.[132]

Non pas que la personnalité de Médée soit trop complexe pour se soumettre à une observation rationnelle, elle est simplement autre. Elle est celle qui charme, sème le trouble et bouleverse : nombreuses sont les interrogations des personnages quant au pouvoir de fascination de Médée. Elle demeure l'inconnu, l'imprévisible, le danger : « Cette femme va être néfaste pour moi.[133] », dira Jason. La constellation de voix, qui tentent de cerner sa personnalité, figure en fait l'impossibilité de la saisir. Médée demeure un mythe, et représente donc toujours plus que la somme des témoignages à son sujet.

Pour Christa Wolf, la « rencontre » avec Médée offre la possibilité d'envisager une identité autre et de pénétrer dans un univers inconnu régi par une logique différente : « Médée, j'imagine, et c'est une des questions les plus importantes que je lui pose, doit connaître une autre forme de conscience et par conséquent une autre forme d'angoisse […].[134] » Il s'agit visiblement pour l'auteur de définir ce qu'apporte le travail sur les mythes antiques à une réflexion sur notre identité contemporaine : explorer les dimensions inconnues d'identités différentes afin de mieux définir la nôtre. L'impact de ces considérations sur le lecteur s'avère être

---

132 M, p. 117 : „Ich kenne die Menschen, das darf ich wohl sagen, ich kenne ihre merkwürdigen ununterdrückbaren Bedürfnisse, ich kenne ihre wuchernde Phantasie und ihren Hang, die Auswüchse dieser Phantasie für bare Wirklichkeit zu nehmen, aber an dieser Frau musste etwas sein, was ihre Gehirne entzündete und sie nicht losließ." Trad. p. 125.

133 M, p. 43 : „Das Weib wird mir zum Verhängnis." Trad. p. 47.

134 Christa Wolf. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : Janus press. 1998. p. 46 : „Medea, stelle ich mir vor, und dies ist eine der wichtigsten Fragen, die ich an sie habe, muss eine andere Art von Gewissen, daher auch eine andere Art von Angst kennen […]."

un aspect important de cette démarche. L'individu contemporain, par opposition à la société, devient le seul destinataire possible restant à la littérature, ce que Christa Wolf prend en compte non sans une certaine résignation : « Je ne me fais aucune illusion quant à l'effet sur l'ensemble que constitue la société. Ceci dit, la littérature continue d'être là pour défier chaque individu. Toutefois, on ne doit pas en attendre plus, nos problèmes sont trop élémentaires et globaux pour cela.[135] » La notion de défi est d'importance, elle est énoncée dès le prologue où un narrateur invitait le lecteur à changer de regard, à adopter un nouveau point de vue afin d'accepter Médée à défaut de la comprendre. À cette condition, l'ardeur des sentiments, la force destructrice et la sombre beauté du personnage pourront toucher un lecteur contemporain. Les problématiques individuelles et universelles sont inextricables et si tant est que l'une des deux soit plus accentuée, jamais une dimension n'est exclue au profit de l'autre.

Barbara Frischmuth poursuit dans sa trilogie de Déméter un objectif similaire, une connaissance toujours plus approfondie de l'être humain, même si la démarche adoptée est exactement inverse : là où Christa Wolf puisait des ressources dans la différence, Barbara Frischmuth exploite celles de l'analogie. C'est principalement l'enjeu d'une réflexion existentielle qui motive le recours à des mythes antiques. Et après avoir énuméré les principaux intérêts de thématiques déterminées – rapport étroit entre mère et fille, deuil, cycles récurrents, matriarcat etc. – elle met en évidence l'universalité et la constance de ces thèmes et structures mythiques : « […] finalement, nous ne sommes pas si différents de ceux qui nous ont précédés même si nous avons vécu différemment.[136] » De nouveau, la qualité d'ancêtres de l'humanité attribuée aux figures mythiques, la relation généalogique, soutient toute la réflexion. Le

135 Christa Wolf. Sind sie noch eine Leitfigur Frau Wolf? Interview. In : *Tagesspiegel.* 30.4./1.5.1996. „Aber ich mache mir da einfach keine Illusionen, dass das für das gesellschaftliche Ganze etwas bewirken wird. Dennoch: Literatur ist auch weiterhin dazu da, den einzelnen herauszufordern. Nur darf man mehr nicht von ihr erwarten, dafür sind unsere Probleme zu elementar und zu global."

136 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne : Residenz Verlag. 1991. p. 71 : „[…] schlussendlich sind wir gar nicht so anders als die, die vor uns waren, auch wenn wir anders gelebt haben."

travail sur la mythologie représente aux yeux de l'auteur un outil essentiel au service de notre connaissance de nous-mêmes :

> La prise de conscience de relations humaines qui peuvent aussi être conçues sous l'angle d'une filiation non biologique, je la dois à mes réflexions sur Éleusis et ses mystères, sur Déméter et Korê, Perséphone et Pluton, mais je le répète : les noms ne jouent ici qu'un rôle historique et réaliste.[137]

Somme toute, la structure repérée ne trouve dans les récits et à travers chacun des personnages qu'une illustration possible, une image concrète et exemplaire d'un schéma universel répété à l'infini.

Le troisième volet de la trilogie, *Einander Kind*, envisage ainsi la relation entre mères et filles, nièce et tante, une femme et son assistante, tant dans la réalité fictive que dans l'évocation de rêves et de souvenirs. Morts et naissances se succèdent, évoquant l'éternel retour de structures identiques, et confirment d'une certaine manière la validité du schéma mythique. Un des personnages illustre par son évolution et sa prise de conscience les échanges permanents qu'implique ce principe : « […] mais on ne peut pas rester toute sa vie l'enfant de quelqu'un. On devrait pouvoir être réciproquement enfant et mère.[138] » Les similitudes et les complémentarités de ces relations, leurs mouvements et inversions internes, ainsi que leur réunion finale figurent la fusion et la réciprocité entre mère et fille, tel que pouvaient les suggérer les mystères d'Éleusis.

Malgré la thématique choisie, concentrée presque exclusivement sur des femmes, l'auteur se défend d'une attitude qu'elle juge abusive et non fondée : « Il ne faut en aucun cas retomber dans le piège de la féminité en faisant comme s'il y avait un retour possible à une quelconque féminité archaïque que l'on ne peut même pas reconstruire de

---

137 Ibid. p. 71 : „Dass die Beziehungen zwischen Menschen auch im Sinne von nichtbiologischer Kindschaft zu sehen sind, diese Erkenntnis verdanke ich meinem Nachdenken über Eleusis und seine Mysterien, über Demeter und Kore, Persephone und Pluto, aber wie schon gesagt: Namen spielen dabei nur eine historisch-realistische Rolle."

138 EK, p. 213 : „[…] aber man kann nicht ein Leben lang Kind für jemanden bleiben. Man sollte einander Kind und Mutter sein können."

manière crédible.[139] » L'auteur n'envisage pas de redonner à la réalité un sens perdu, mais au contraire de dévoiler dans la réalité ce qu'elle possède de mythique, faire résonner des sources profondes. Il semble donc difficile de soutenir, comme le fait P. Saur, que « La trilogie pose notre héritage culturel en question en créant une nouvelle mythologie et en démontrant la possibilité d'un changement culturel […].[140] » Il ne s'agit pas de créer mais de restaurer des notions toujours présentes, enfouies. Barbara Frischmuth interroge certes un héritage culturel, mais ce, pour mieux discerner sa survie jusque dans l'époque contemporaine, lisible toujours et encore au niveau de chaque être individuel. Récrire un mythe antique, c'est non plus créer du sens mais redécouvrir un sens caché.

Le travail sur le mythe, au même titre que la réflexion littéraire, ne signifie pas pour l'auteur une expérience existentielle absolue, c'est-à-dire parfaite et achevée, ni une remise en cause radicale, mais le moyen de creuser une compréhension et une connaissance du monde et des êtres humains. G. Chapple l'analyse ainsi : « Le message de Frischmuth n'est ni mythique, ni métaphysique, mais éthique, une application contemporaine de la sagesse mythique à la psychologie du développement et du comportement dans l'espoir d'améliorer les relations humaines.[141] » Le mythe serait donc non seulement un instrument de connaissance, il lui serait prêté la faculté hypothétique d'agir directement sur la réalité. Le travail sur la mythologie fait naître incontestablement des réflexions éthiques, ses conséquences directes en revanche sont autant utopiques

139 WINTER, Rihi. Gespräch mit Barbara Frischmuth. In : *Dossier 4 Barbara Frischmuth.* Vienne : Droschl. 1992. p. 12 : „Man darf auf keinen Fall wieder in diese Weiblichkeitsfalle tappen, indem man so tut, als gäbe es ein Zurück zu irgendeiner archaischen Weiblichkeit, die man nicht einmal gültig rekonstruieren kann."

140 Pamela Saur. A feminist reading of Barbara Frischmuth's trilogy. In : *Modern Austrian Literature*. 1990. 3/4. p. 169 : "The trilogy calls our cultural heritage into question by creating a new mythology, demonstrating the possibility of cultural change […]."

141 Gerald Chapple. Demeter in Altaussee. In : *Geschichte der österreichischen Literatur.* St. Ingbert : Röhrig. 1996. p. 557 : "Frischmuth's stance is neither mystical nor metaphysical but ethical, a contemporary application of mythic wisdom to developmental and behavioural psychology in the hope of bettering interpersonal relations."

qu'invérifiables. Néanmoins, le mouvement est de nouveau double et complémentaire : le mythe offre des éclairages pertinents à une perspective contemporaine qui l'analyse selon ses propres critères.

Mythe, langage et littérature

Aller jusqu'au bout du mythe, explorer sans concession ses méandres, implique une radicalisation de la pensée. La représentation de l'irreprésentable suppose une remise en cause du langage, notamment du pouvoir des mots et de la littérature. La conception d'un langage mythique perdu rejoint de nouveau une préoccupation de la pensée contemporaine en général. Reprendre un mythe et chercher à renouer avec une langue du passé, voire d'une origine, ne correspond-il pas à cette remarque de Michel Foucault : « Le langage […] se donne pour tâche de restituer un discours absolument premier.[142] » ? Les considérations sur un langage premier sont fréquentes dans les romans étudiés. On interroge sa nature ainsi que les possibilités d'une restitution. La réflexion repose sur l'étroite parenté entre la pensée mythique et le langage, ou pour reprendre les termes de Ernst Cassirer : « Le mythe et le langage sont en contact perpétuel et réciproque, ils se portent et se conditionnent l'un l'autre.[143] » Mythe et langage étant intimement liés, tout changement de la perception de l'un affectera également celle de l'autre.

La question d'une authenticité perdue se rapporte dans les romans mythologiques tant au mythe qu'au langage, notamment chez Peter Weiss, Irmtraud Morgner, Christa Wolf ou Barbara Frischmuth. La notion même d'un langage pur du mythe y demeure assez obscure. Conçu comme un élément originel, il est immédiat et en adéquation

142 Michel Foucault. *Les mots et les choses.* Paris : Gallimard. 1966. p. 56.

143 Ernst Cassirer. *Die Philosophie der symbolischen Formen.* Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1969. p. 53 : „Mythos und Sprache stehen in ständiger wechselseitiger Berührung – ihre Inhalte tragen und bedingen einander.“ Trad. p. 62.

parfaite avec les choses, il est une prise de conscience absolue de la réalité. En d'autres termes, ce langage n'établit pas de distance entre lui-même et ce qu'il désigne, il est donc parfaitement authentique : il crée. « Qui retrouvera la langue, et quand ?[144] » Cette question formulée dans *Cassandre* est représentative du mouvement de réflexion sur la langue manifeste dans les romans. Une telle représentation entraîne soit une remise en cause de notre propre langage[145], qui apparaît par contraste comme inadéquat, faux, voire dangereux, soit la volonté, sinon de renouer avec un langage premier, du moins de le recréer.

Les récits mythologiques contemporains sont empreints de scepticisme, voire de résignation envers le pouvoir des mots. La critique généralisée du langage à l'époque moderne gagne à la réécriture de mythes antiques une tonalité particulière. Trois problèmes se profilent dans le rapport entre mythe et mots : les mots ne sont pas en mesure de s'opposer à une logique du pouvoir et de la violence, les mots perdent leur sens et ne remplissent plus leur fonction ou, à l'inverse, les mots manipulés figent le mythe en des interprétations erronées. Une confiance aveugle en la littérature n'est pas pensable : le constat d'une impuissance des mots face à la guerre et à la violence apparaît à maintes reprises et sous différentes formes dans les romans mythologiques.

Le scepticisme envers le pouvoir des mots est formulé très radicalement par Wolfgang Koeppen : le mécanisme des associations mythologiques ainsi que son inadéquation flagrante à la réalité indiquent une perte de valeur du mythe et un dysfonctionnement des images, des métaphores, voire plus largement du langage en lui-même. Mais la relation entre mythe, langage et réalité n'est pas si unilatérale que certains critiques littéraires voudraient le prétendre : « Nous avons surtout affaire à une plainte sur le désenchantement du monde et non à une critique du mythe.[146] » Le mythe n'est pas employé dans la seule intention

144 K, p. 10 : „Wer wird, und wann, die Sprache wiederfinden." Trad. p. 250.

145 Sur le doute face au langage, voir l'article de Manfred Jäger. (Die Grenzen des Sagbaren. Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf. In : Drescher, A. (Éd.). *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch.* Berlin : Aufbau-Verlag. 1990. p. 309–329.)

146 Joseph Quack. *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1997. p. 174 : „Wir haben es vielmehr mit einer Klage über die Entzauberung der Welt zu tun und nicht mit einer Kritik am Mythos."

de figurer amertume et désillusion : il n'est pas seulement l'instrument mais aussi l'objet d'une mise en question. Wolfgang Koeppen dénonce les déformations qui ont vidé le mythe de son sens ainsi qu'un emploi figé et arbitraire de la ressource d'images qu'ils représentent.

L'auteur joue sur les associations conventionnelles et les stéréotypes liés à la mythologie à travers la récurrence d'images comme les têtes de l'Hydre, la prétention d'Icare, les yeux pétrifiants de la Gorgone. Ainsi dans un passage de *Der Tod in Rom*[147], dans lequel il est question du retour de guerre de Judejahn[148] : « L'hydre avait eu plus de neuf têtes. Elle avait eu des millions de têtes. Un Judejahn ne suffisait pas. Il s'en revenait de guerre, non un conquérant, mais un miséreux, sans nom.[149] » D'un roman à l'autre, les images du mythe se figent, se sclérosent. L'insistance sur la transformation des mythes antiques en sculptures, en mosaïques et en peintures dans le troisième volet de la trilogie en figure un aboutissement logique. Le roman est peuplé et traversé par ce type de « mythe pétrifié[150] », par ces « têtes en plâtre de dieux[151] » : « […] et l'eau de la fontaine de Trevi ne jaillit plus de l'Olympe des dieux, demi-dieux et créatures fabuleuses sculpté dans la pierre à la mode baroque.[152] » Le traitement du mythe et du langage arrive à un terme, là où la pétrification renferme à jamais le mystère et la signification de toute chose. Le rapport étroit entre la perte de sens des mythes et des mots mérite d'être souligné. Ulf Eisele argue, de

147 Le dernier pan de la trilogie de Koeppen dépeint à travers l'histoire d'une famille allemande les rapports continus et conflictuels entre bourgeoisie et fascisme dans l'Allemagne d'après-guerre, la permanence d'une pensée fasciste et militariste. Ce roman, véritable pandémonium, met en évidence l'omniprésence et l'indifférence des dieux antiques.

148 Judejahn est probablement un des personnages les plus sombres de la trilogie : général SS, avide de cruauté et de meurtre, qui à son retour de guerre regrette de ne pas avoir assez tué.

149 TR, p. 427 : „Die Hydra hatte mehr als neun Köpfe gehabt. Sie hatte Millionen Köpfe gehabt. Ein Judejahn war zuwenig. Nur kehrte er aus dem Kriege heim, kein Eroberer, ein Bettler, namenlos."

150 TR, p. 467 : „Stein gewordene Mythe".

151 TR, p. 515 : „Gipsköpfe von Göttern".

152 TR, p. 470 : „[…] und das Wasser der Fontena di Trevi sprudelte nicht mehr über den aus Stein gemeißelten Olymp der Götter, Halbgötter und Fabelwesen."

façon convaincante, que la possibilité même d'une écriture romanesque est désormais en cause :

> Le mythe dépravé illustre l'état de la littérature, et tout particulièrement de la narration. C'est à son aune que l'on mesure le plus clairement le dilemme dans lequel se trouve l'art du roman, à savoir : être face à l'aporie de devoir être et produire de l'art bien que les prémisses n'en soient plus données.[153]

Dans sa trilogie, Wolfgang Koeppen établit le constat d'une altération du mythe et du langage en faisant ressortir inadéquations, étrangetés et écarts. La mythologie et le langage ont perdu leur fonction de signe et de symbole : « [Koeppen] pousse la fonction du mythe jusqu'à l'absurde, en substituant l'inconnu à l'inconnu et l'incompréhensible à l'incompréhensible […].[154] » En inversant de cette manière la définition du mythe formulée par Hans Blumenberg[155], H.-U. Treichel souligne à quel point la mythologie antique est destituée de son pouvoir de connaissance et d'interprétation. Le mythe en effet ne déchiffre plus désormais que l'impossibilité de déchiffrer.

Si le travail sur le mythe mettait en évidence chez Wolfgang Koeppen une remise en cause simultanée et équivalente du mythe et du langage, ce dernier fait l'objet d'une critique de plus en plus explicite dans les romans des années quatre-vingt. La réécriture d'un mythe antique équivaut maintenant à tenter de dire l'indicible. Cette exigence implique de toute évidence une distance particulièrement critique à l'égard du

---

153 Ulf Eisele. Odysseus trinkt Coca-Cola. In : *Wolfgang Koeppen*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1987. p. 263 : „Im depravierten Mythos dokumentiert sich der Zustand der Literatur, zumal des Erzählens; an ihm lässt sich am schlagendsten ablesen, in welchem Dilemma die Roman-Kunst steckt: in der Aporie nämlich, Kunst sein und realisieren zu sollen, obwohl die Voraussetzungen hierfür nicht mehr gegeben sind."

154 Hans-Ulrich Treichel. *Fragment ohne Ende.* Heidelberg : Winter. 1984. p. 114 : „[Koeppen] führt die Funktion des Mythos *ad absurdum*, indem er Unbekanntes an die Stelle von Unbekanntem und Unverständliches an die Stelle von Unverständlichem setzt […]."

155 Il s'agit de la définition de Blumenberg déjà citée plus haut, formulée dans *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 11 : „[…] Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unbenennbare."

langage. Walter Benjamin argumente en ce sens lorsqu'il développe la notion de perte d'identité entre les mots et leurs signifiés : « En sortant de la langue pure du nom, l'homme fait du langage un moyen (à savoir l'instrument d'une connaissance inadéquate) […].[156] » Deux idées essentielles sont ébauchées ici. Le rapport immédiat du langage avec la réalité s'est perdu. Par là, les mots sont donc devenus un instrument inapproprié, le verbe perd sa force créatrice, son pouvoir de signifier. Nombre de romans mythologiques mettent en évidence cette altération, expliquée alors par la transition du mythe à l'Histoire.

Deux visions contradictoires du langage coexistent dans les romans de Christa Wolf. La première concerne le langage du mythe, dont les paroles de Cassandre ou de Médée attestent l'existence passée, mais qui est voué à disparaître. Ce sont les « voix » qu'annonce le sous-titre du second roman. Ce langage du mythe s'avère d'autant plus fragile et impuissant qu'il se heurte à une autre conception du parler, celle du pouvoir, dénaturée et dominatrice, imposée et définitive[157]. À travers les paroles de Cassandre, Christa Wolf laisse entendre que les mots ont perdu ou trahi leur fonction première : celle de nommer. Le langage ne peut plus être ni spontané, ni immédiat : « Moi seule, j'ai vu. Ai-je vraiment ‹vu› ? Comment dire ? J'ai senti. J'ai éprouvé – oui, voilà le mot.[158] » Le récit de Cassandre se heurte à cette difficulté : le langage ne fait plus corps avec le mythe, le dire de manière immédiate se cherche sans fin.

Tour à tour nécessaire et destructeur, constructif et fragile, le langage est objet de défiance : « Des mots. Toutes ces tentatives faites pour communiquer ce que j'éprouvais, ce n'était et ça ne reste que des périphrases. Pour ce qui parle à partir de moi, nous n'avons pas

156 Walter Benjamin. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In : *Angelus Novus.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1966. p. 22 : „Indem der Mensch aus der reinen Sprache des Namens heraustritt, macht er die Sprache zum Mittel (nämlich einer ihm unangemessenen Erkenntnis) […]."

157 Ida Vemmelund analyse le langage de *Cassandre* comme caractéristique d'une « écriture féminine ». (Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. In : *Gingkobaum.* 10. 1991. p. 81–102.)

158 K, p. 69 : „Ich allein sah. Oder ‚sah' ich denn? Wie war das doch. Ich fühlte. Erfuhr – ja, das ist das Wort." Trad. p. 322.

de nom.[159] » Figuration d'un échec ou remise en cause nécessaire du langage, l'indicible présente deux facettes. Les paroles de Cassandre peuvent être interprétées à la manière de A. Stephan comme une flagrante défaite : « Il y a assurément une chose, la chose décisive, à laquelle Cassandre ne parvint plus : retrouver un langage qui corresponde à ses expériences […].[160] » Si l'on choisit de souligner l'échec, l'incapacité tragique de dire l'emporte alors sur l'interdiction de se faire comprendre, aspect constitutif du mythe de Cassandre. Le déplacement d'accent dans l'interprétation contemporaine, impossibilité de l'expression et de la mise en forme devant celle de la communication, témoigne de l'importance accordée désormais à la question du langage, suspecté non plus dans sa fonction mais dans sa nature même.

Le regard lucide de Cassandre sur la difficulté de dire est ambivalent, comme le relève S. Wilke : « Cet emploi critique du langage offre alors la possibilité d'exprimer l'indicible et de le rendre communicable.[161] » La distance vis-à-vis du langage permettrait de résoudre ses manquements. Or, il semble que la question persiste au-delà d'une mise en œuvre critique. Le langage demeure synonyme de danger. De nouveau, l'idée coïncide avec un aspect contemporain exposé par Georges Bataille : « […] et il est vrai que les mots, leurs dédales et l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur traîtrise, ont quelque chose des sables mouvants.[162] » Dans le récit de Christa Wolf, le langage représente par sa nature et ses fonctions une perpétuelle mise en péril : la narratrice revient en permanence sur la validité de ses formulations, relativise, les met à l'épreuve, interroge le langage sans relâche jusqu'à la perte de

159 K, p. 123 : „Worte. Alles, was ich von jener Erfahrung mitzuteilen suchte, war und ist Umschreibung. Für das, was aus mir spricht, haben wir keinen Namen." Trad. p. 390.

160 Alexander Stephan. Frieden, Frauen und Kassandra. In : *Wolf. Darstellung Deutung Diskussion*. Bern : Francke. 1984. p. 165 : „Eines freilich, das Entscheidende, gelang Kassandra nicht mehr: eine Sprache zu finden, die ihren Erfahrungen entspricht."

161 Sabine Wilke. *Poetische Strukturen der Moderne.* Stuttgart : Metzler. 1992. p. 114 : „Dieser kritische Gebrauch von Sprache eröffnet dann Möglichkeiten, durch die das Nicht-Sagbare versprachlicht und mitteilbar wird."

162 Georges Bataille. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard. [1954]. 1943. p. 26.

sens : « Se séparer ainsi est plus difficile, plus facile. Ces paroles n'ont plus aucun sens pour nous. Plus difficile, plus facile. Comment peut-on saisir des différences si subtiles quand tout devient insoutenable ?[163] » C'est cette approche soupçonneuse d'un langage éloigné de la réalité que Cassandre oppose au parler autoritaire et faux. Face à un langage subordonné à la haine et à la vengeance, sûr de son droit, les mots de Cassandre disent leur fragilité, leur incertitude.

Paradoxalement, il est attribué à ces mots une puissance de destruction qui à ces conditions semble leur être d'autant moins appropriée. Le pouvoir qui leur est accordé naît en fait de la crainte qu'ils inspirent : « Le vieux refrain : ce n'est pas le forfait qui fait blêmir les hommes, ou même les rend furieux, c'est le fait de l'annoncer, je suis bien placée pour le savoir. Et nous préférons châtier celui qui appelle l'acte par son nom plutôt que celui qui le commet.[164] » Sur les mots pèse injustement la faute d'une réalité destructrice : Cassandre est rendue responsable des crimes qu'elle désigne. Comment concilier les deux aspects, force et fragilité de son langage, sinon en soulignant la dimension autre des paroles de Cassandre ? En s'efforçant de désigner la réalité nue, elle parle un langage hors du commun et donc, à ce titre, inaudible et inacceptable. Les mots échappent doublement à Cassandre : d'une part, ils se dérobent à l'expression ou perdent leur sens, d'une autre, leur effet est imprévisible. Une parfaite maîtrise des mots s'avère difficilement envisageable, ce qu'illustre et renforce le thème de la prophétie, les mots étant alors, par définition, indépendants de celui qui les prononce.

La critique du langage sera poursuivie et affermie dans *Médée.* En révoquant toute confiance possible en les mots, les récits mythologiques des années quatre-vingt effleurent ce « formidable mouvement d'une inquiétude sur le langage[165] » énoncé par Jacques Derrida dans un essai sur la signification des mots dans la société. Dans les romans

---

163 K, p. 133 : „So auseinandergehen, ist schwerer, leichter. Diese Worte haben für uns keinen Sinn. Schwerer, leichter: Wie soll man solche feinen Unterschiede treffen, wenn alles unerträglich ist?" Trad. p. 403.

164 K, p. 18 : „Das alte Lied: Nicht die Untat, ihre Ankündigung macht die Menschen blass, auch wütend, ich kenn es von mir selbst. Und dass wir lieber den bestrafen, der die Tat benennt, als den, der sie begeht." Trad. p. 259.

165 Jacques Derrida. *L'écriture et la différence.* Paris : Éditions du Seuil. 1967. p. 9.

mythologiques, la défiance formulée à l'égard du langage naît de l'observation de ses effets, témoins de l'éloignement d'une origine.

Premier pas nécessaire dans la réflexion sur la langue, la prise en compte d'une imperfection des mots ne suffit pas à définir ce qui a été perdu. Quel est ce langage du mythe qui suscite toujours de nouvelles interrogations et se dérobe sans cesse à la réflexion ? Ses contours demeurent pour le moins incertains. « Traces d'une langue ancienne[166] » dans la trilogie de Peter Weiss, elle participe dans *Médée* de Christa Wolf d'une « Langue de rêve, langue du passé[167] » qui ainsi se soustrait ou s'est déjà soustraite à la réalité. Cette idée contradictoire d'un langage au-delà de la réalité et des mots trouve un équivalent dans ce que la narrateur du *Dernier des mondes* nomme « invention de la réalité[168] », c'est-à-dire non un langage qui désigne la réalité visible, mais celui du mythe qui crée la réalité[169].

Que le mythe prenne forme et mette en forme simultanément, correspond à cette représentation selon laquelle le mythe crée et se constitue d'images, idée développée par Cassirer :

> On peut donc précisément désigner comme caractéristique de la pensée mythique l'absence chez elle de la catégorie de « l'idéel » et par conséquent le fait que, là où elle rencontre quelque chose de purement signifiant, elle doit, pour le saisir, le métamorphoser en quelque chose de matériel qui participe de l'être.[170]

Le mythe se donne à voir dans le rite, l'image, le langage, à la fois à l'origine de ces formes et incarné en elles. Manifestement, c'est le mythe comme source d'images, produits et vecteurs de celui-ci, que

166 ÄDW, T.3, p. 40 : „Spuren einer frühern Sprache".

167 M, p. 13 : „Traumsprache. Vergangenheitssprache". Trad. p. 15.

168 LW, p. 287 : „Erfindung der Wirklichkeit". Trad. p. 265.

169 Voir sur ce point Henk Harbers. Die Erfindung der Wirklichkeit. Zu Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt". In : *The german quarterly.* N°1. 1994. p. 58–72.

170 Ernst Cassirer. *Philosophie der symbolischen Formen.* Tome 2. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1964. p. 51 : „Man kann es demgemäß geradezu als ein Kennzeichen des mythischen Denkens bezeichnen, dass ihm die Kategorie des ‚Ideellen' fehlt, und dass es daher, wo immer ihm ein rein Bedeutungsmäßiges entgegentritt, dieses Bedeutungsmäßige selbst, um es überhaupt zu fassen, in ein Dingliches, in ein Seinsartiges umsetzen muss." Trad. p. 60.

les auteurs retiennent comme principe. Langue à la fois mystérieuse et créatrice, c'est en fait une totalité perdue qui se trouve au cœur de la recherche, un langage du pur possible qui demeure éternellement signifiant, ainsi que le définit Christoph Ransmayr :

> Il s'agit de savoir s'il est possible de raconter quelque chose, de donner des mots à une poésie qui ensuite, un jour, dans une époque indéterminée […] puisse être comprise, s'il est possible de toucher quelqu'un après des années, des décennies ou peut-être comme dans le cas d'Ovide après des siècles.[171]

Cette langue du passé, fascinante, indéfinie et universelle est-elle encore pensable ? Suggérée, elle conserve son caractère intangible. À peine ébauchée, elle signale plus la nostalgie de tout ce que la langue n'est plus et ne peut plus être, que l'utopie d'une reconquête. Les romans mythologiques ainsi que les réflexions qui les accompagnent sont autant de cercles concentriques plus ou moins proches de cette langue.

Dans une série de cours de poétique, Barbara Frischmuth s'emploie à sonder les significations et exposer les attentes suscitées par une telle vision de la langue et de la littérature. L'objectif poursuivi consiste non à en donner une nouvelle définition, mais à prôner l'absence de règles ou de systèmes. À leur place, l'auteur préfère insister sur l'infini des associations et des possibilités qui à ses yeux caractérisent la littérature. Considérant que la nature du rêve, du mythe et de la langue confluent en ce point, elle choisit d'explorer leurs entrelacs. Le tissu complexe de motifs est caractérisé par un exhaussement voire un dépassement de la réalité, par des frontières incertaines entre réalité et apparence, comme par une pluralité d'interprétations, une indétermination. Barbara Frischmuth analyse un passage de la deuxième partie de sa trilogie – récit d'un rêve raconté par la jeune fille,

171 Cette phrase de Christoph Ransmayr est citée par Barbara Vollstedt. In : *Ovids Metamorphoses, Tristia und Epistulae ex Ponto in Christoph Ransmayrs ‚Die letzte Welt'*. Paderborn : Schöningh. 1998. p. 119 : „Die Frage ist, ob es gelingt, etwas zu erzählen, eine Poesie zur Sprache zu bringen, die dann irgendwann, in irgendeiner Zeit, […] für jemanden nachvollziehbar wird, ob es gelingt, jemanden über Jahre oder vielleicht wie in Ovids Fall über Jahrhunderte zu bewegen."

personnage principal, à sa mère – afin d'illustrer la confluence des trois notions, rêve, mythe et langage :

> Si j'insère dans un roman ou un récit un passage identifiable à un rêve, c'est dans l'intention d'en rendre l'atmosphère plus dense. J'associe des éléments encore disparates à ce point du récit et les surélève dans la langue, ce qui revient à dire que je les surcharge de sens ; la signification s'éclaire seulement plus tard dans le contexte.
> […] Il m'importait surtout d'établir un lien avec Déméter et sa fille Coré, qui est devenue, comme chacun sait, Perséphone, la déesse des Enfers, puisque ce mythe est le fondement du roman tout entier, pourtant je ne voulais pas être trop explicite. C'est justement cette séquence de rêve qui me permit de donner un signe qui ne demandait pas à être pris en compte forcément, ni tout de suite.[172]

L'intensité ainsi créée permet de suggérer sans dévoiler, de proposer une interprétation sans l'imposer. Les motifs habilement employés en vue d'introduire le mythe de Déméter et Perséphone et donc la conception générale du roman – dans ce passage, une prairie et des fleurs, une jeune fille seule, un train qui l'emporte dans une direction contraire à sa volonté, l'arrivée au royaume des morts – ne font dans le roman l'objet d'interprétations d'aucune sorte. Mais ils résonnent par la suite à travers, entre autres, les thèmes du départ, de l'abandon, de la solitude. Barbara Frischmuth insiste sur la fonction du rapport entre littérature, rêve et mythe plus que sur la nature, la forme de la langue mise en œuvre. Il s'agit manifestement d'accroître son pouvoir de suggestion au moyen d'autres dimensions. Les entrelacements de la littérature, du rêve et du

172 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne : Residenz Verlag. 1991. p. 25 : „Wenn ich in einen Roman oder in eine Erzählung eine als Traum kenntlich gemachte Textstelle einschiebe, dann tue ich es, um eine Stimmung zu verdichten; ich verknüpfe im Kontext noch Disparates und überhöhe es sprachlich, was soviel heißt, wie dass ich es mit Sinn überlade, wobei die Bedeutung sich erst später im Kontext erschließt. […] Mir aber lag vor allem daran, einen Faden in Richtung Demeter und ihrer Tochter Kore, aus der bekanntlich Persephone, die Göttin der Unterwelt, geworden ist, zu ziehen, da dieser Mythos dem ganzen Roman zugrunde liegt, doch wollte ich dabei nicht allzu deutlich werden. Gerade diese Traumsequenz ermöglichte es mir, einen Hinweis zu geben, der nicht unbedingt und nicht sofort angenommen zu werden brauchte."

mythe correspondent à une recherche de la dimension inconsciente et universelle du langage. Par « littérature de rêve », Frischmuth entend la possibilité d'envisager la synthèse de plusieurs sphères ou plusieurs types de représentations : l'essentiel étant non de donner des signes univoques et de tirer des conséquences claires, mais de susciter diverses suggestions et interprétations. Il s'agit essentiellement d'inspirer le mythe plus que de chercher à le désigner immédiatement.

Au demeurant, il n'y a pas non plus d'unité de style dans la trilogie. Chacun des trois volets évoque le mythe de Déméter dans un langage propre. Barbara Frischmuth se défend de développer un langage particulier adéquat à un mythe donné. La langue mise en forme dans les romans au même titre que le mythe ne peut être pensée comme définitive. L'un et l'autre connaissent une évolution et des variations infinies : « Je pense que j'élargis ou restreins constamment mon langage comme il me semble bon selon les différents objets narratifs.[173] » Le recours à la mythologie intéresse donc l'écrivain pour les formulations ou recréations qu'elle permet d'appréhender. À l'inverse de Christa Wolf, Barbara Frischmuth ne se met pas à la recherche d'une langue utopique originelle et finalement inconcevable. Il ne s'agit pas tant de renouer avec une langue du mythe que de trouver une mise en forme adéquate à une interprétation donnée, unique et provisoire de celui-ci. Dans chaque roman, l'auteur donne à voir le mythe à travers une évocation singulière et pense qu'il ne peut être approché qu'en variant les récits : c'est cette possibilité qui l'intéresse davantage que l'impossibilité de le dire dans son entité.

La version « archaïque » du mythe, présentée dans le premier roman *Herrin der Tiere*, est rédigée dans une langue somme toute assez simple, proche à la fois de la réalité et du rêve. Prenons comme exemple l'ouverture de ce récit dans laquelle la tonalité est nettement perceptible :

---

173 Barbara Frischmuth. Entretien avec R. Winter. In : *Barbara Frischmuth. Dossier 4.* Graz et Vienne : Droschl. 1992. p. 13 : „Ich denke, dass ich meine Sprache ständig erweitere oder verenge, je nachdem wie das für das jeweilige Schreibobjekt mir angemessen scheint."

> Personne ne sait ce qui est réellement. Un regard, quelques questions ; un coup d'œil confirme. Ce sont nos sens qui sont responsables, disent les uns, notre cerveau, nos points de vue. Et les autres haussent les épaules. Qu'est-ce qui est réel ? Il n'y a rien à dire à cela, vivre seulement.[174]

Le timbre du roman tout entier laisse entendre une signification latente mais impénétrable, comme le suggère L. Zimmermann : « Des instants subtilement mis en forme dans une langue hésitante évoquent une situation dans laquelle des événements imminents ou peut-être seulement rêvés sont devancés par leurs ombres.[175] » Le second roman de la trilogie, où l'on trouve l'interprétation « classique » du mythe, donne lieu à un ton beaucoup plus spontané et libre apparenté à un discours oral – les fréquentes interrogations et les remarques adressées à un « tu » confortent l'impression d'un dialogue. Transposé dans un contexte contemporain, le mythe connaît une mise en forme qui tolère phrases elliptiques et répétitions, permet l'insertion de commentaires, de questions et d'objections diverses. Elles confèrent au texte un ton critique et au narrateur un regard distant. En outre, nombre de mots sont mis en relief par des majuscules tout au long du roman. Ainsi, alors qu'il est question de l'adolescence de la jeune fille, Frô, et de ses premières rencontres amoureuses, les mots suivants, répartis dans ce court passage (deux paragraphes), ressortent : « DÉCEPTION, AMOUREUSE, AVOIR, QUI, PERSONNE, AVOIR LIEU, DISPUTE, INCONNUS, AMOUR, TEMPS DURS, HÉRITAGE, ENCORE, ENCORE, PLUS JAMAIS, COMPLIQUÉ[176] ». Tous ces termes signalent une inflexion

174 HT, p. 5 : „Keiner weiß, was wirklich ist. Ein Blick, ein paar Fragen, Augenschein ist Bestätigung. Unsere Sinnesorgane sind schuld, sagen die einen, unser Gehirn, unsere Standpunkte. Und die anderen zucken die Achseln. Was ist schon wirklich? Dagegen lässt sich nichts sagen, nur leben."

175 Lutz Zimmermann. Barbara Frischmuth. In : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 2001. p. 10 : „In der spröden Sprache subtil gestaltete Augenblicke erzählen von einem Zustand, in dem die Schatten nahender, vielleicht auch nur erträumter Ereignisse diesen vorausgehen."

176 ÜV, p. 21 : „ENTTÄUSCHUNG, VERLIEBT, HABEN, WER, NIEMAND, PASSIEREN, SCHIMPFEN, UNBEKANNTE, LIEBE, SCHLECHTE ZEITEN, ERBE, NOCH, NOCH, NICHT MEHR, KOMPLIZIERT".

particulière (la distance de plus en plus visible entre une mère et sa fille), ils constituent dans leur discontinuité l'histoire en filigrane. Il s'agit de laisser entendre différents niveaux d'interprétations et de regards possibles, différentes entrées dans le texte.

Quant à la version dite « mystique », elle met en œuvre plusieurs histoires autonomes, mais convergentes, qui expriment sur un ton souvent empreint de mélancolie des souvenirs du passé et la nostalgie de relations maternelles réciproques. La réécriture d'un mythe nécessite et engendre ainsi différentes réalisations dont chacune n'est jamais qu'un possible. La démarche tout à fait concrète ne s'embarrasse pas du regret d'un idéal inabordable, mais exploite les potentiels qu'il recèle toujours.

Une question reste en suspens : celle du genre choisi pour la réécriture. À observer les romans mythologiques contemporains, il semble que la reformulation de mythes antiques repose au-delà de la question de la langue, celle du genre. L'écriture de mythes n'a jamais été l'apanage d'un genre précis : épopées, tragédies, hymnes témoignent dès l'Antiquité d'une diversité de mises en forme envisageables. Rien n'établit toutefois que l'écriture romanesque se prête à celle d'un mythe. Pourquoi adopter le roman plutôt qu'une des formes traditionnelles, dans quelle mesure ce choix peut-il être qualifié de judicieux ? Et que gagne le roman à ce retour aux mythes ?

Walter Jens est l'un des premiers auteurs d'après-guerre à nourrir son analyse de la littérature romanesque par une comparaison avec les récits mythologiques de l'Antiquité : « Qui était Homère, qui sont les narrateurs de notre temps ?[177] ». Dans le récit de voyage *Die Götter sind sterblich*, paru en 1959[178], il tire des épopées homériques quelques principes essentiels à ses yeux : narration concentrée sur un sujet précis, intérêt pour une situation édifiante, goût du détail, jeu permanent entre vérité et apparence : « Tant que quelqu'un s'efforcera d'évoquer et d'interpréter le monde tel qu'il le voit et tel qu'il s'impose à lui, ce père

177 Walter Jens. *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978. p. 150 : „Wer war Homer, wer sind die Erzähler unserer Zeit?"

178 Walter Jens. Die Götter sind sterblich. Ibid. p. 137–223.

éminent demeurera un modèle.[179] » Puisqu'il n'est plus possible ni de reproduire la pluralité du monde ni même de la déjouer, Walter Jens prône l'analyse d'une situation exemplaire. Il préfère alors aux longs récits épiques – les œuvres de Proust, Musil, Joyce et Broch représentent des expériences qu'il dit uniques, historiques mais révolues – forme courte et concision du style, deux aspects privilégiés dans la littérature allemande d'après-guerre :

> Limitons-nous, reconnaissons que le roman, dans ses efforts pour fuir le vieux Chronos, se jette droit dans ses bras. Il est tout bonnement impossible d'essayer pendant 600 pages de remettre en cause la continuité ! La forme d'avenir est une forme courte, parabole et symbole, formule et interprétation, non la description d'une évolution mais l'analyse de la situation. Il nous faut devenir plus modestes.[180]

La forme romanesque, Walter Jens la trouve par un retour à une tradition oubliée : « Qui se cherche, retourne en arrière.[181] » Ce principe de retour est conçu comme la possibilité d'ouvrir le roman sur un ailleurs, c'est-à-dire ici avec Homère là où selon lui tout commence, mais aussi sur d'autres genres et formes littéraires.

Une ouverture présuppose l'existence de frontières entre les genres qu'il s'agit tout d'abord de sonder : « Ne semble-t-il pas que le roman contemporain n'ait plus de signification que lorsqu'il se heurte aux règles sacrées des genres et fuit jusqu'aux frontières […] ?[182] » Dépasser le discours narratif, emprunter les voies d'une prose poétique,

---

179 Ibid. p. 156 : „So lange jemand sich müht, die Welt, wie er sie sieht und wie sie sich ihm aufdrängt, deutend zu beschwören, wird der große Vater Vorbild sein."

180 Ibid. p. 154 : „Beschränken wir uns, erkennen wir, dass der Roman, in dem Bemühen, dem alten Chronos zu entfliehen, geradenwegs in seine Arme lief. Es ist nun einmal nicht möglich, sechshundert Seiten lang zu versuchen, die Kontinuität in Frage zu stellen! Die Form der Zukunft wird die Kurzform sein, Parabel und Gleichnis, Formel und Deutung, nicht Beschreibung einer Entwicklung, sondern Analyse der Situation. Wir müssen bescheidener werden."

181 Ibid. p. 149 : „Wer sich sucht, kehrt zurück."

182 Walter Jens. *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Munich : Piper. 1961. p. 149 : „Scheint es da nicht, als sei der Roman heute nur dann noch bedeutsam, wenn er gegen die heiligsten Gattungsgebote verstößt und sich an die Ränder flüchtet […]?"

trouver ses formes dans d'autres genres littéraires, tel semble être le projet de l'écrivain. Walter Jens exploite une variété de réécritures possibles, à en juger par la diversité de ses écrits mythologiques : textes en prose de diverses factures, pièces radiophoniques, essais et traductions. Retour au commencement de la littérature et ouverture sont les mots-clés du travail croisé, mené par Walter Jens, sur le mythe et sur le roman contemporain. L'insatisfaction générée par le roman – on parle d'une crise du roman dans les années cinquante, les écrivains d'après-guerre lui préfèrent généralement pièces radiophoniques et courts textes en prose – motive cette fuite hors des frontières du genre, qui mène Walter Jens d'abord dans la mythologie antique.

Aller aux confins du roman, renouer avec une origine, c'est reposer la question du genre. Contre les normes imposées d'une poétique (notamment celles d'Aristote et de Goethe pour des raisons évidemment différentes[183]), Christa Wolf tente de développer le concept d'une anti-poétique porteuse de valeurs autres que les principes imposés d'une société patriarcale[184]. Contre la hiérarchie, la domination, l'empire de l'analyse, de la raison et de l'objectivité – c'est-à-dire de l'existence de normes auxquelles sont mesurés l'art et la littérature – et de l'achèvement des formes, l'auteur suggère[185] : « un autre genre de logique […], une autre façon de poser des questions […], un autre genre de force, un autre genre de faiblesse.[186] » La réflexion sur le mythe de Cassandre et sur une écriture de femme motive visiblement une recherche au-delà des genres existants. L'auteur y entend un bouleversement radical des formes littéraires : « […] c'est ici que s'écroulent les alternatives qui,

183 Voir VE, p. 152 et suivantes.

184 Elle écrit à ce propos : « […] l'esthétique, dis-je, a été comme la philosophie et la science ou au moins dans la même mesure, inventée autant pour se tenir à distance de la réalité, se protéger d'elle, que pour approcher plus près de cette réalité. » VE, p. 174 : „[…] die Ästhetik sage ich, ist, wie Philosophie und Wissenschaft, mindestens im gleichen Maß, zu dem Zweck erfunden, sich Wirklichkeit vom Leib zu halten, sich vor ihr zu schützen, wie zu dem Ziel, der Wirklichkeit näher zu kommen." Trad. p. 232.

185 Au sujet de l'œuvre de Ingeborg Bachmann.

186 VE, p. 175 : „eine andere Art Logik […], eine andere Art, Fragen zu stellen […], ein andere Art Stärke, eine andere Art Schwäche." Trad. p. 234.

jusqu'alors, ont maintenu et déchiré notre univers mais aussi la doctrine du beau et celle de l'art […].[187] »

L'expérience théorique d'une anti-poétique demeure néanmoins sans conséquence adéquate, à savoir radicale, au niveau de son récit. L'histoire livrée par Cassandre manifeste dans le fond plus que dans la forme la volonté de perturber les normes en place et les traditions. Ainsi, Christa Wolf n'aurait pas tenu les engagements des *Prémisses*, comme le lui reproche S. Cramer : « C'est une contradiction de cette œuvre en prose : à la recherche de nouvelles formes d'écriture, en arriver justement à l'endroit contre lequel se dressait la protestation.[188] » Dans quelle mesure une anti-poétique est-elle envisageable et même souhaitable ? « Je lis que la littérature est une réflexion de l'homme blanc sur sa propre image. Faut-il que s'y ajoute maintenant la réflexion de la femme blanche sur sa propre image ? Et rien de plus ?[189] » Soustraire aux règles d'écriture un nouveau procédé opposé s'avère aussi insuffisant qu'insatisfaisant. Christa Wolf interroge alors les normes selon lesquelles se sont constitués les genres établis et cherche en particulier à redéfinir la narration en remontant à la forme de l'épopée, considérée comme originaire. L'auteur fait s'affronter deux systèmes, et voit dans l'épopée essentiellement la marque d'une pensée et d'une domination masculine : « L'épopée, apparue avec les luttes autour du patriarcat, devient aussi par sa structure un instrument de la mise en place et de la consolidation du patriarcat.[190] » Elle déplore l'idéalisation des héros, la disparition des chœurs de femmes, le recul dans l'ombre

187 VE, p. 175 : „da stürzen […] die Alternativen, die unsre Welt, die auch die Lehre vom Schönen und die von der Kunst, bisher gehalten und zerrissen haben, in sich zusammen […]." Trad. p. 234.

188 Sibylle Cramer. Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In : *Christa Wolf. Materialienbuch*. Darmstadt et Neuwied : Luchterhand. 1987. p. 138 : „Darin liegt der eine Widerspruch dieses Prosawerks: auf der Suche nach neuen Schreibformen dort anzukommen, wogegen sich der Schreibprotest richtet."

189 VE, p. 98 : „Die Literatur des Abendlandes, lese ich, sei eine Reflexion des weißen Mannes auf sich selbst. Soll nun die Reflexion der weißen Frau auf sich selbst dazu kommen? Und weiter nichts?" Trad. p. 133.

190 VE, p. 171 : „Das Epos, aus den Kämpfen um das Patriarchat entstanden, wird durch seine Struktur auch ein Instrument zu seiner Herausbildung und Befestigung." Trad. p. 227–228.

de la vie des femmes au profit des apologies de la guerre et du pouvoir. Mais qu'en est-il de l'épopée en tant que genre littéraire ? Elle omet d'indiquer parmi les « déficiences » de l'épopée celles qui relèveraient du genre et de la structure du récit. En réalité, elle réfute à travers l'épopée un système idéologique plus qu'elle ne critique une forme littéraire. Le problème dépasse largement la question politique et sociale de deux systèmes de pensée antagonistes, patriarcal et matriarcal : l'auteur se heurte ici à une difficulté importante. L'inadéquation des mots et des formes d'écriture à une expérience contemporaine semble insurmontable : « Pourtant nous continuons d'écrire dans des formes auxquelles nous sommes habitués. Cela signifie que nous ne pouvons encore croire ce que nous voyons. Ce que nous croyons déjà, nous ne pouvons l'exprimer.[191] » La littérature serait-elle condamnée à constater insuffisance et inadéquation ? Le premier récit mythologique de Christa Wolf ne propose pas de bouleversement visible dans sa structure ; le second, par la fusion qu'il opère avec une forme dramatique, tendrait à un dépassement du cadre de « roman » dans lequel il s'ordonne.

Une remise en cause radicale des genres est-elle finalement possible hors du cadre d'une poétique traditionnelle[192] ? C'est en fait l'acception du terme de norme qui pose problème. Que des normes existent ne saurait signifier l'existence d'un système fermé, absolu et définitif. L'histoire de l'épopée au cours des siècles en est une preuve irréfutable. Toute norme poétique implique la possibilité d'une transgression et de métamorphoses perpétuelles. Si le récit ne fournit pas de réponse, la juxtaposition des *Prémisses* et de *Cassandre* signifie une recherche manifeste. L'unité des deux textes constitue une forme qui répond à la conception du mythe et de ses ambiguïtés, concilie introspection, réflexion mythologique, littéraire et sociale. Les liens étroits entre la conception de la mythologie, les structures mises en œuvre pour sa récriture et la perception de l'époque contemporaine laissent entendre

191 VE, p. 99 : „Doch schreiben wir weiter in den Formen, an die wir gewöhnt sind. Das heißt: Wir können, was wir sehen, noch nicht glauben. Was wir glauben, nicht aussprechen." Trad. p. 134.

192 Sur ce point, voir Judith Ryan. Poetik als Experiment. In : Lützeler, P. M. (Éd.). *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur.* Francfort/Main : Fischer Taschenbuch-Verlag. 1994. p. 80–94.

la volonté d'emprunter une voie nouvelle. Rares sont dans la littérature critique les remarques concernant les répercussions des dynamismes de ces interactions, témoins et vecteurs d'une évolution, sur le genre choisi pour leur réécriture.

Non astreint à un système de principes et de règles contraignantes, mais capable d'adopter des formes variées, dans quelle mesure le roman permet-il de donner à voir l'infini des possibles qui caractérise le mythe ? La réécriture d'un mythe motive une réflexion sur une forme littéraire adéquate, comprise dans la majeure partie des cas comme une ouverture, un accroissement des potentiels du roman. Un certain nombre de romans mythologiques présentent des aspirations de cet ordre. Les frontières du roman sont mises à l'épreuve, notamment à travers un rapprochement de la tragédie antique ou dans l'introduction de passages lyriques. Le procédé n'a certes rien de novateur, mais continue d'exploiter les domaines frontaliers difficilement définissables des genres.

Au cœur de *Der sechste Gesang* sont intégrées trois courtes pièces de théâtre, rapportées comme telles dans le 20ème chapitre. Ulysse, narrateur, restitue à partir de ses souvenirs des mises en scène imaginées par Circé autour du personnage de Phèdre. Le thème est entièrement révisé. Le mythe transposé dans une réalité contemporaine traite de sujets profondément tragiques (relations humaines déficientes, suicide, mort et destin) sur un ton léger, ironique, souvent trivial. Les trois compositions dramatiques insérées dans le roman ont pour principal objectif de démythifier les figures et les thèmes mythiques mis en scène – le destin et le temps, par exemple, sont réduits à une éphéméride dont Achille arrache les pages afin de provoquer et d'accélérer la succession des événements.

Dans leur forme, elles sont totalement étrangères au roman et leur introduction est simplement justifiée par le désir du narrateur de discerner dans les pièces la véritable identité de son auteur : « À travers la fenêtre du théâtre, je regardais en elle.[193] » Les trois pièces, ouverture sur une nouvelle optique, offrent d'une part la possibilité de s'échapper momentanément de la perspective d'Ulysse. Dans l'économie du

193 SG, p. 86 : „Ich schaute durch das Theaterfenster in sie hinein."

roman, elles permettent aussi d'associer à l'instar de l'épopée homérique le thème de Circé à celui de la descente aux Enfers d'Ulysse et ainsi d'intégrer cet épisode. Le passage, à la fois pris en compte et mis à distance, expérimente une manière différente de représenter les marges mouvantes entre réalité fictive et fiction dans la fiction. La troisième pièce envisage la perspective de Phèdre attendant l'arrivée d'Ulysse au royaume des morts. Ainsi, dans la reconstitution de ses propres souvenirs, Ulysse apparaît comme personnage d'une pièce de théâtre, dont il fut d'ailleurs lui-même spectateur, une pièce qui de surcroît anticipe un épisode de son histoire. Les échanges entre les différents degrés d'identité et de temps atteignent ici leur paroxysme.

Si les pièces demeurent des éléments étrangers dans la structure du roman, le thème et la problématique de l'identité et de la non-identité s'intègrent parfaitement dans la conception générale. On ne peut parler de fusion des genres, les trois pièces étant bien distinctes de la narration. Toutefois leur présence n'est pas injustifiée, elles signifient un dépassement au bénéfice d'une construction précise. Liberté et construction motivent l'intégration de structures dramatiques et sondent les possibilités du roman en expérimentant celles du mythe.

Plusieurs romans de la fin du siècle mettent en pratique ou suggèrent des liens très forts entre théâtre et roman : composition de tableaux dans le roman de Ursula Haas, parallèles entre le récit de *Médée*, tel qu'il est conçu par Christa Wolf, et les rouages d'une tragédie. L'empreinte de la tragédie antique sur les romans mythologiques est indéniable. Celle-ci faisant partie des principaux vecteurs des mythes dans l'Antiquité, son ascendance semble presque aller de soi.

Eine ganz gewöhnliche Ehe de Inge Merkel, roman qui reprend l'*Odyssée* selon la perspective de Pénélope, doit son intérêt principal à la place accordée à différents chœurs. Le roman en comprend onze répartis dans les sept chapitres – deux dans chacun des quatre premiers, un dans chacun des trois derniers – qui contrastent fortement avec le reste du texte. Ils présentent un dynamisme totalement différent de celui du récit, expérimentent un style et des rythmes qui leur sont propres. Ils remplissent une fonction proche de celle des chœurs de la tragédie classique, en proposant une perspective distancée et des commentaires

sur le déroulement des événements sans pour autant avoir d'effets sur l'action en cours. Dès la première intervention d'un chœur, l'épisode repris est mis à distance à travers un discours ironique et un jeu avec le langage. « Les bavardages du chœur des vieillards dans le palais de Tyndare[194] », interrompent le cours du récit pour reprendre et approfondir le thème engagé, cette fois sur le ton d'une conversation amusante, triviale, parfois vulgaire, tenue par des vieillards spectateurs des événements mythiques :

> « Oh Hélène, Hélène, petit oiseau bigarré ! »
> « Mais regardez-le ! Il envoie des baisers
> ce bouc puant ! »
> (Soudain, agitation nerveuse dans les rangs des vieillards)
> « Du calme, taisez-vous ! »
> « Quoi, qu'y a-t-il ? »
> « Écoutez, nobles gérontes, barbons durs de la feuille,
> elles arrivent ! Contenez-vous ! »
> « Qui vient ! Qu'y a-t-il ? »
> « N'entendez-vous pas ?
> Le bruit des cannes,
> le pas majestueux des larges sandales,
> les messes basses et les méchants commérages !
> Les épouses arrivent ! »[195]

Les vers de longueurs inégales s'enchaînent sur des rythmes irréguliers. Aux réflexions ironiques et grossières se mêlent l'invocation des dieux, des satyres et de la beauté d'Hélène, et le chœur de conclure par un « chut ![196] » qui redonne la parole au narrateur.

---

194 GE, p. 16 : „Chorgeschwätz der Geronten im Palast des Tyndareos".

195 GE, p. 18 : „‚O Helena, Helena, Vögelchen buntes!'/‚Seht nur! Kusshändchen wirft er,/der Stinkbock!'/(Plötzlich nervöse Unruhe in den Reihen der Greise)/‚Still! Seid doch still!'/‚Was ist denn! Was soll das?'/‚Horcht nur, edle Geronten, harthörige Knacker,/sie kommen! Nehmt euch zusammen!'/‚Wer kommt!Was ist denn?'/‚Hört ihr's denn nicht?/Das Tappen der Stöcke,/der herrische Tritt der breiten Sandalen,/das Tuscheln und boshafte Fratscheln!/Die Gattinnen kommen!'"

196 GE, p. 18 : „Pscht!".

Chaque chœur est composé de personnages différents et s'insère à un moment approprié en début, milieu ou fin de chapitre. Leur intervention sans conséquence directe sur l'action relève le cynisme qui caractérise le cours irrémédiable des choses : annonce et commentaire du destin tragique qui attend les femmes et leurs époux par le chœur des Moires ou prévision de la chute de Troie par celui des Néréides, par exemple. Les chœurs rapportent les paroles des dieux ou les remarques ironiques de spectateurs dans un style qui n'a plus rien de narratif : vers fragmentaires ou elliptiques, intégration de termes grecs, nombreuses onomatopées, répétitions et allitérations. Prenons par exemple cet extrait du « Chœur chuchoté des geckos[197] » :

> Approchez, approchez, Kakodaimones !
> Sortez des fissures, Askalabotai,
> cinq doigts aux pieds collants !
> Nous nous collons dans des fentes,
> filons à toute allure par-dessus les murs,
> geck, geck, tss, tss !
> D'inoffensifs geckos ?
> Des bestioles nocturnes familières ?
> Des esprits de malédiction, voilà ce que nous sommes ![198]

Ce chœur intervient alors qu'Ulysse, de retour à Ithaque, comprend qu'il va devoir se battre pour reprendre sa place : les prétendants, rassemblés autour de Pénélope, sont aussi parasitaires et nuisibles que les geckos qui chuchotent ici. Les chœurs mettent à distance les protagonistes, leurs réactions et leurs sentiments et par là même la conception et le ton général du roman. Ils expriment tour à tour la beauté, la cruauté, expient des angoisses et confèrent au roman une valeur poétique qui l'élève et l'affranchit, l'espace d'un instant, de son caractère essentiellement rationnel et psychologique. Ces passages ont certes de

197 GE, p. 227 : „Flüsterchor der Geckos".

198 GE, p. 227 : „Heran, heran, Kakodaimones!/Heraus aus den Ritzen, Askalabotai, mit den fünffingrig haftenden Füßchen!/Wir kleben in Spalten,/hasten über die Mauern,/ geck, geck, tsi, tsi!/Harmlose Geckos?/Vertraute Tierlein der Nacht?/ Fluchgeister sind wir!"

quoi dérouter ici, leur récurrence régulière en fait un principe de fonctionnement du roman.

Si l'on doit reconnaître à la formulation contemporaine de mythes antiques un trait révélateur, c'est bien son approche critique de la mythologie antique. De plus en plus marquée, la volonté d'aller au-delà des textes antérieurs, considérés dans le pire des cas comme des affabulations, au mieux comme des sources à interroger, témoigne du désir de se réapproprier une partie de notre fondement culturel. C'est moins le modèle que la transformation incessante des mythes au gré des époques et des auteurs qui intéresse les auteurs. La réécriture est comprise comme le désir paradoxal de faire croire à l'unicité et à l'authenticité d'une nouvelle version. La variation de thèmes mythiques tant de fois recensés en littérature se justifie par la richesse du jeu de narration qu'elle entraîne : le mythe, insondable et inépuisable, se prête à l'actualisation, fait l'objet d'une quête, incite à l'écriture de nouvelles variantes. Si la volonté de s'inscrire dans une tradition littéraire est indéniable, celle d'interroger les valeurs mêmes de la littérature l'est tout autant. La réflexion sur les modalités de la transmission et de la réécriture ainsi que sur leurs intérêts occupe une place de plus en plus importante dans les commentaires des auteurs parallèles à la réécriture, voire au sein même des romans. Alors que dans l'après-guerre, le recours au mythe est développé sans justification, il n'est plus évident à la fin du siècle et exige explications et commentaires. Rationaliser le mythe tout en suggérant sa grandeur ineffable : telle pourrait être une définition générale de la démarche contradictoire mais non moins séduisante des auteurs contemporains.

L'ambiguïté omniprésente entre construction et reconstruction, mythification et démythification fait de la réécriture des mythes un facteur d'antagonismes extrêmes. Le jeu de réécriture oscille entre ces différents pôles, et met en évidence l'appartenance de ces textes à une activité littéraire contemporaine, notamment à travers la fragmentation, l'hétérogénéité constitutive des romans, la pluralité des perspectives narratives ainsi que l'expérience d'une écriture poussée toujours plus loin. Les principes communs de représentation – figuration d'un chaos, d'un labyrinthe, d'une abolition du temps – entraînent de plus en plus

explicitement vers la nécessité de remettre en cause nos critères de perception. Témoins des enjeux d'une époque, les romans mythologiques sondent les limites de leur adaptation à une forme contemporaine.

Redécouvrir des structures mythiques présentes mais ignorées doit permettre d'approfondir notre perception du monde contemporain. Expression possible et extrême de multiples interrogations ainsi que d'une remise en cause nécessaire et totale de notre système de valeurs, les pensées et les incertitudes que peut engendrer le travail sur la mythologie s'inscrivent de manière singulière parmi les diverses tensions qui caractérisent la période observée. Tandis que le masque de la mythologie rendait possible un jugement sur l'Histoire et le monde contemporain, le travail sur le mythe dans les années quatre-vingt est motivé par la volonté de retrouver les causes profondes de problèmes actuels. À la projection d'une pensée contemporaine s'ajoute le désir de sonder notre histoire culturelle. L'aspiration à recouvrer une tradition engendre la volonté de dépasser le cadre romanesque adopté. Quand une expérience de ce type est menée jusqu'au bout, elle donne lieu à des œuvres sans commune mesure. C'est ce à quoi se sont employés Wolf von Niebelschütz et Irmtraud Morgner, Peter Weiss et Stefan Schütz.

Deuxième partie :
Du recouvrement de la tradition :
du mythe à l'écriture épique

Quand la mythologie antique réactivée dans un récit de grande ampleur catalyse le recouvrement d'une tradition culturelle, l'expérience d'une réécriture donne lieu à l'exploration de domaines immenses. Wolf von Niebelschütz dans les années quarante puis Irmtraud Morgner dans les années quatre-vingt se sont lancés, respectivement à travers *Der blaue Kammerherr* et *Amanda*, dans une expérience de ce type. Le monde dans lequel le lecteur est entraîné naît d'un imaginaire particulièrement riche et fertile dont la pluralité des mouvements a de quoi dérouter. Si ces deux œuvres sont inhabituelles, c'est que toutes deux signifient une transgression des limites et la volonté de reconquérir un héritage culturel occidental.

Dans les deux œuvres, le thème mythologique principal – Danaé pour la première, Pandore et les sirènes pour la seconde – a visiblement donné une impulsion décisive à un roman de grande envergure et contribue au dynamisme général de la narration. Toutes deux présentent un double travail sur le mythe. Les mythes antiques font non seulement l'objet d'une réécriture, comparable à celle des autres romans mythologiques, mais aussi la renaissance est mise à distance : les personnages eux-mêmes se réfèrent constamment à la mythologie ou engagent un véritable travail de recherche à son sujet. En outre, l'ampleur de la réflexion sur la mythologie y est considérable puisqu'elle constitue tant une trame tissée dans l'œuvre entière, c'est-à-dire un réseau de métaphores, de symboles et d'images, que des considérations approfondies sur un épisode déterminé. Chaque œuvre reprend donc une pluralité de mythes et un mythe particulier dans un mouvement d'inventivité époustouflant. Elles proposent plusieurs degrés de narration auxquels participe le mythe et présentent ainsi différentes formes possibles, conflictuelles ou non.

Renaissance de la culture antique pour l'un, reconquête d'un héritage culturel pour l'autre, le recouvrement d'une tradition se trouve au cœur des deux réflexions. Partir du mythe et de sa mise en œuvre offre une entrée possible sur le sens donné à cette démarche générale. Autrement dit : comment caractériser le traitement de la mythologie antique et ses différents degrés dans chacune des œuvres et en quoi

est-il révélateur d'un élan de reconquête ? Il conviendra aussi de s'interroger sur les raisons profondes qui motivent une reformulation de ce type et ses intérêts. Un aspect méritera alors de retenir tout particulièrement l'attention : l'empreinte d'un tel élan de réécriture mythologique sur la forme même du roman.

Chapitre premier : *Der blaue Kammerherr* de Wolf von Niebelschütz : une renaissance de la culture antique ?

« Et rarement dans l'histoire intellectuelle de notre continent, il nous a été donné d'assister aussi visiblement au retour de la culture antique dans notre conscience qu'en cette décennie qui est la nôtre. Peut-être allons-nous effectivement vivre une nouvelle renaissance.[1] » Avec *Der blaue Kammerherr*, Wolf von Niebelschütz apporte au mouvement de renaissance qu'il croit percevoir dans la littérature de son époque une large contribution. Sept ans durant, de 1942 à 1949, il rédige une œuvre gigantesque qui relate l'histoire turbulente du royaume imaginaire de Myrrha, et notamment de sa princesse Danaé, à la fin de l'époque baroque. Du livret d'opéra de Hugo von Hofmannsthal, *Danaé ou le mariage de raison*, écrit pour Richard Strauss en 1919, Niebelschütz a fait jaillir un univers extrêmement vaste et dense. Né en 1913 à Berlin, il commence sa carrière littéraire dans le domaine lyrique après avoir mené des études d'histoire et d'histoire de l'art et travaillé en tant que critique littéraire et critique d'art[2]. Le monde créé dans *Der blaue Kammerherr* est nourri de ces intérêts multiples et mêle mythologie, Histoire, fiction et arts, en particulier la musique et la peinture.

---

1 Wolf von Niebelschütz. Zur antiken Kunst. In : *Pariser Zeitung.* 189. 22–23/07/1944 : „Und selten in der geistigen Geschichte unseres Kontinents haben wir die Wiederkehr der antiken Kultur in unser Bewusstsein so augenfällig erlebt wie in diesem unseren Jahrzehnt. Vielleicht stehen wir in der Tat vor einer neuen Renaissance."

2 *Der blaue Kammerherr* paraît en 1949, *Die Kinder der Finsternis,* son dernier roman, dix ans plus tard. À sa mort en 1960, il laisse aussi trois drames, une biographie et de nombreux récits. Malgré la diversité de son activité littéraire, son œuvre reste peu connue, largement ignorée du public comme de la critique littéraire.

Dans ce texte, Niebelschütz appréhende et met en œuvre à sa manière une renaissance de la culture antique. La mythologie est le noyau à partir duquel se déploient les multiples composantes du roman : monde baroque, époque contemporaine, littérature, opéra, théâtre et arts plastiques. L'analyse de l'adaptation de la mythologie est incontournable pour saisir les modes de fonctionnement du roman. Totalité ou chaos, l'orchestration des mythes antiques reflète une conception particulière de la réalité, de l'Histoire et de la culture. Forme choisie pour rendre compte d'une résurgence de la culture antique, le roman, qu'il soit « galant » – premier trait d'ironie de l'auteur dès le sous-titre – ou non, est largement dépassé par une telle entreprise. Niebelschütz interroge à travers *Der blaue Kammerherr* les fondements de notre culture et de la littérature.

Renaissance et fabulation

« Que serait *Der blaue Kammerherr* si on lui enlevait les dieux antiques ?[3] » Il suffit de considérer les ouvertures respectives des quatre parties du roman de Niebelschütz pour s'assurer de la position privilégiée qu'y occupe la mythologie. Les dieux antiques sont mis en place d'emblée avant même que ne soit posé le décor de Myrrha : « Les anciens dieux étaient morts, ces dieux joyeux, clairs et aimables que l'on avait eu tant de plaisir à honorer […].[4] » Paradoxalement, l'annonce en *incipit* de la disparition des dieux grecs et latins les place au premier rang de la narration, suggérant ainsi à l'inverse leur persistance. Présents au début et à la fin du roman comme à l'ouverture de chaque partie, dieux, figures et motifs mythologiques traversent aussi le

3 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 17/02/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Was sollte *Der blaue Kammerherr* sein, wenn man die antiken Götter herausoperierte?"

4 BK, p. 7 : „Die alten Götter waren tot, jene heiteren, deutlichen, liebenswerten Götter, die man so gern verehrt hatte […]."

roman de part en part, son monde fictif comme la pensée des personnages. L'omniprésence des dieux antiques demande à s'interroger sur la manière dont Niebelschütz pense une renaissance de la mythologie : les mythes qu'il fait resurgir, le principe de fusion mis en œuvre dans le texte, l'imagination dont l'auteur fait preuve.

Du sujet choisi à l'origine du projet romanesque, l'histoire de Danaé et de la Pluie d'Or, l'auteur dit qu'il s'est littéralement imposé à lui : « […] un auteur ne croise pas deux fois dans sa vie un tel sujet si divin.[5] » Exposant le thème de cet épisode, un des personnages souligne son inscription dans un contexte élargi : « Ainsi je voyage en ce moment à la recherche des mythes antiques, en particulier des mythes relatifs à l'or. Danaé, Midas, Polycrate…[6] » La thématique de l'éclat illusoire, et partant de l'apparence et de la supercherie, développée du début à la fin, inscrit le roman dans une tradition baroque, ce que confirme l'entremêlement caractéristique de figures mythiques (Danaé, Midas) et historiques (Polycrate fut tyran de Samos). L'attachement à ce thème n'entrave nullement la participation de personnages mythiques autres : le monde des dieux de l'Olympe, des nymphes et des muses est mobilisé en permanence dans la narration. La mythologie est tout aussi présente dans les pensées et rêves des personnages que dans leur environnement : l'art, qu'il soit pictural ou musical, contribue également à transformer la réalité décrite en un véritable pandémonium. La multiplicité des mythes mis en œuvre dans *Der blaue Kammerherr* signale d'emblée que la narration n'est pas restreinte à la reformulation d'un mythe précis, comme le sont la majorité des romans mythologiques de la même époque, mais englobe une pluralité de thèmes et de personnages mythiques dans une vaste mise en scène.

En ce sens, le travail sur le mythologie doit beaucoup au livret d'opéra de Hofmannsthal, dont l'auteur dit en note conclusive qu'il a été « le germe[7] » de son œuvre. Hormis le thème de cette pièce –

5 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „[…] ein solcher Himmels-Stoff läuft einem Autor nicht zweimal im Leben über den Weg."

6 BK, p. 305 : „So reise ich im Augenblick den alten Mythen nach, insbesondere den Gold-Mythen. Danae, Midas, Polycrates…"

7 BK, *adnotatio auctoris* : „den Keim".

Hofmannsthal entrecroise le mythe de Danaé et celui de Midas : dans le jeu du gain et de la perte, l'amour l'emporte sur la richesse –, le roman de Niebelschütz en retient la mise en œuvre très ludique de la mythologie, le croisement baroque des époques et de tous les arts. Dans le livret de Hofmannsthal, les dieux très humains, triviaux parfois, font constamment l'objet de remarques ironiques qui relativisent sans cesse le fond du message moral qu'ils sont censés transmettre. Dès l'ouverture de l'opéra, les nombreuses libertés prises avec la mythologie trouvent une justification au détour d'une remarque distancée et railleuse : « Mais personne n'en sait rien, car la mythologie n'est pas connue.[8] » Dans l'hétérogénéité des éléments mis en forme par Hofmannsthal, la mythologie prend une place primordiale et contribue à la cohérence de l'ensemble. Qu'en advient-il dans le roman de Niebelschütz ?

À la fois à la périphérie et au cœur du royaume de Myrrha, les habitants de l'Olympe confèrent à la fiction le cadre à l'intérieur duquel celle-ci va pouvoir être déployée et y participent pleinement. Ils tiennent lieu tour à tour de sujets (personnages intervenant dans la fiction ou spectateurs distancés) et d'objets (thèmes de discussion ou de réflexion, objets de rêves et de phantasmes, pâles imitations). C'est avant tout à travers le regard des personnages qu'est représentée leur renaissance. Considérant tout d'abord les dieux comme leur égal, les personnages s'octroient la possibilité d'une véritable communication : sous forme de lettres (échangées entre Zeus et la princesse), de conversations en rêve (entre la princesse, Mars et Vénus) ou d'entretiens hypothétiques (entre Zeus et le narrateur).

D'autre part, afin de (se) prouver combien la renaissance est bien réelle et l'osmose entre les deux mondes parfaite, les principaux personnages empruntent une identité mythologique. Pour ce faire, ils s'attribuent noms et signes distinctifs, attitudes et caractères d'une figure ou d'un dieu antique : Danaé, Artémis, Io, Léda, Europe, ce sont essentiellement des femmes qui se prêtent naïvement à ce jeu de mystification.

---

8 Hugo von Hofmannsthal. Danae oder die Vernunftheirat. In : *Gesammelte Werke. Band 5. Dramen. Operndichtungen.* Francfort/Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag. 1979. p. 393 : „Aber davon weiß niemand, denn die Mythologie ist nicht bekannt."

Elles entretiennent de cette manière l'illusion d'un recommencement à leur époque d'un épisode mythologique. Le monde de Myrrha est ainsi gouverné par la règle de la prédétermination, chaque personnage s'avouant plus ou moins persuadé du retour à l'identique d'un cycle mythique, en particulier celui de Danaé et de la Pluie d'Or : « Au même moment, […] Danaé, la princesse, assise sur les rochers, attendait le miracle que Zeus lui devait.[9] » Le destin devient dette, l'imprévisible devient attente : ce renversement cocasse, qui repose sur le sens équivoque du mythe de Danaé[10], met en évidence la crédulité des personnages.

Ces mythifications et fantasmes sont remis en cause par les vues éclairées de Don Juan dans la première partie – il évoque par exemple « les dieux d'Homère[11] » pour mettre en relief leur caractère fictif et construit – jusqu'à être dévoilés comme une supercherie peu crédible : l'arrivée de Midas dans un bateau d'or pur se déroule certes conformément au mythe, néanmoins ses spectateurs crédules sont nommés « des fétichistes de l'or[12] ». Un ministre du roi dénonce de même le « […] culte légèrement ridicule mené ici-bas envers les dieux antiques[13] » dont il renvoie la responsabilité à une reine : « Elle voulait constituer une sorte de renaissance, mais la constitution est devenue prostitution.[14] » La représentation des mythes antiques est rabaissée à un vice qui scelle la dérive de leur interprétation païenne. Les anciens dieux font non seulement figure d'apparat superficiel, mais leur culte est aussi renvoyé

9 BK, p. 45 : „Zu dieser selben Stunde […] saß Danae, die Prinzessin, an den Klippen und wartete auf das Wunder, das Zeus ihr schuldete […]."

10 Le mythe de Danaé a donné lieu à des interprétations diverses qui laissent apparaître cette figure tour à tour comme victime de Zeus ou courtisane, subissant l'agression divine ou profitant de l'or qui lui est offert. La *Danaé* de Rembrandt, par exemple, présente un nu harmonieux qui attend et invite un visiteur, que la peinture ne fait que suggérer, à découvrir sa nudité.

11 BK, p. 40 : „die Götter Homers".

12 BK, p. 346 : „Gold-Fetischisten".

13 BK, p. 53–54 : „[…] der leicht ridicule Cult, der hierzulande mit den alten Göttern getrieben wird […]."

14 BK, p. 54 : „Sie wollte wohl eine Art Renaissance constituieren, aber aus der Constitution ward eine Prostitution."

à une superstition obscurantiste, rétrograde et ridicule. La tendance consiste visiblement « […] à pousser les dieux *ad absurdum*.[15] »

Le narrateur ne se prive pas de joindre ses commentaires aux paroles des protagonistes et poursuit le travail simultané de prise en compte et de mise à distance des figures mythologiques à grand renfort de remarques ironiques. La représentation des dieux et celle des hommes connaissent des échanges réciproques. Ainsi, le narrateur attribue aux dieux mythologiques caractères humains et détails triviaux : « Ces bonnes vieilles Parques […], c'étaient des *dames*, vieilles et fripées.[16] » La trivialité d'un anthropomorphisme abusif prend le pas sur l'aspiration des hommes à s'élever à l'image des dieux et la relativise largement. Peut-on en conclure pour autant, à l'instar de M. Kotthaus, que dans la mise en scène baroque les figures mythologiques ne signifient qu'une apparence superficielle et finalement vide de sens : « Ce qu'ils donnent à l'œuvre, c'est seulement leur parure, l'enveloppe extérieure du nom, […] mais non leur sens profond et universel[17] » ? La renaissance des mythes, mise en perspective à travers leur curieuse résurgence dans un royaume imaginaire à l'époque baroque, est de toute évidence autrement complexe.

Observer la nature du retour à la mythologie dans *Der blaue Kammerherr*, c'est accepter d'entrer dans un monde régi par un principe de fusion qui vaut au roman une richesse considérable, tant au niveau de la thématique et de la problématique que de la structure. J. Fischer prétend à juste titre que l'auteur choisit ici un univers baroque pour la simple et bonne raison qu'il représente « […] la dernière époque dans laquelle une culture globale pouvait encore établir un ordre.[18] » Niebelschütz

15 BK, p. 161 : „[…] die Götter *ad absurdum* zu führen".

16 BK, p. 143 : „Die guten alten Parzen […], sie waren *Damen*, steinalte, verknitterte Damen."

17 Marianne Kotthaus. *Wolf von Niebelschütz. Der blaue Kammerherr.* Thèse. Bonn. 1957. p. 132 : „Was sie für das Werk hergaben, war jedoch lediglich ihr Gewand, die äußere Hülle von Namen […] nicht jedoch ihren tieferen, zeitlos gültigen Sinn."

18 Jens M. Fischer. Kammerherr im Kahlschlag. In : *Merkur*. 39. 1985. p. 155 : „[…] der Barock ist für ihn die letzte Epoche, in der eine allumfassende Kultur noch Ordnung stiften konnte."

mesure la globalité d'une culture à sa capacité d'intégrer des périodes différentes, aussi commente-t-il le livret d'opéra de Hofmannsthal en ces termes : « […] et si Hofmannsthal joint dans son esquisse de ‹Danaé› deux époques aussi distantes que la mythologie antique et le baroque, deux réalités hétérogènes […], alors il ne fait là que réaliser le baroque lui-même.[19] » *Der blaue Kammerherr* embrasse des univers aussi différents que la mythologie, les époques baroque, moderne et contemporaine, et laisse entrevoir à travers eux plusieurs manières de concevoir une totalité : vision globalisante, pont entre les domaines les plus lointains de la culture et la nôtre, ouverture du champ de vision et observation du monde dans sa complexité. D'emblée, les descriptions du roi dans le chapitre d'ouverture mettent en évidence la présence de la mythologie antique dans un monde baroque qui se prétend pourtant résolument moderne :

> Pensez-vous qu'il est possible que sur ces îles, où ils sont certainement nés, les anciens dieux soient encore – comment dirais-je – je veux dire : que les anciens dieux soient encore présents ? […] En ce qui concerne ma fille, si moderne qu'elle soit, elle aussi croit aux mythes païens.[20]

La superposition des époques dans un même espace réduit va permettre essentiellement d'en marquer les similitudes et les écarts, et par ce biais d'approcher la réalité par analogie et contraste.

Les doutes du roi quant à une fusion possible mettent effectivement ceci en évidence que, à la différence de l'époque baroque, le monde des dieux et des Hommes n'est plus concevable dans une vision d'ensemble. Du début à la fin, l'humour et l'ironie pimentent le texte, et accentuent les distorsions et dissonances de l'ensemble : la narration

---

19 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 210 : „[…] und wenn Hofmannsthal in seinem Entwurf zu ‚Danae' zwei höchst entlegene Epochen, Barock und antike Mythologie, zwei heterogene Realitäten […] miteinander verkoppelt, […] so tut er damit nichts anderes als der Barock selber."

20 BK, p. 14–15 : „Halten Sie es für möglich, dass die alten Götter auf diesen Inseln, auf denen sie freilich geboren wurden, noch – wie soll ich das sagen – ich meine : gleichsam noch anwesend sind? […] Was übrigens meine Tochter angeht: auch sie, so modern sie ist, glaubt an die heidnischen Mythen."

joue et déjoue la représentation possible d'une totalité. Dans l'attachement des personnages à l'esprit baroque, avec sa liberté de forme, sa profusion d'éléments et ses excès, se lit la volonté de réaliser une véritable fusion par intégration d'éléments étrangers hétérogènes et sa remise en cause simultanée. Quand il est question d'édifier une chapelle baroque vouée au culte de Jupiter, le narrateur ne peut s'empêcher de relever la distorsion tout en paraissant céder à une fusion nécessaire :

> Qu'est-ce que les dieux grecs peuvent bien avoir à faire avec une chapelle ! Mais pouvait-on s'imaginer un temple ? Pouvait-on soumettre à la réflexion quelque chose d'autre que des colonnes torses et de pompeux autels, des ornements et des stucs, un ensemble mouvant et ample ? Impensable ! Même Don Juan, quelque esprit éclairé et libre qu'il fût, ne le pouvait pas.[21]

Plus les affirmations sont catégoriques, plus le clivage paraît évident : cette époque qui se targue de savoir assimiler des éléments disparates soumet *de facto* à ses lois tout ce qu'elle prétend intégrer. L'étonnement apparent et les questions du narrateur relèvent avec ironie l'appropriation par une époque d'un fondement culturel : une déformation acceptée au prix d'un aveuglement nécessaire. La fusion, avec les extravagances qu'elle engendre, renferme dès le début du roman une dimension critique non négligeable, et exige un recul envers la totalité apparente.

La volonté de rapprocher des domaines culturels si différents que la mythologie et l'époque baroque contribue à accentuer le clivage. À l'instar de l'opéra de Hofmannsthal, Niebelschütz s'amuse visiblement de tous rapprochements grotesques entre Antiquité, Baroque et époque contemporaine : Hermès devient « le laquais de Jupiter[22] », ou encore, les dieux antiques apprennent le français suivant les convenances de l'époque baroque et s'expriment dans cette langue : « […] *je me suis*

---

21 BK, p. 18 : „Was hatten griechische Götter mit Capellen zu schaffen! Aber konnte man sich einen Tempel vorstellen? Konnte man irgend etwas Anderes auch nur in Erwägung ziehen als gedrehte Säulen und pompöse Altaraufbauten, Ornamente und Stuccaturen, ein bewegtes, schwellendes Ensemble? Undenkbar. Nicht einmal Don Giovanni konnte das, ein aufgeklärter und freier Geist, der er doch immerhin war."

22 BK, p. 179 : „der Lakai Jupiters".

transformé en dieu français. Il faut être moderne ![23] » Dans le même registre, la princesse de Myrrha nommée Danaé attend l'accomplissement de sa destinée « […] mais aucun dieu, aucune Pluie d'Or, ne vint prendre ce qui selon le contrat était sien.[24] » Faire du destin une formalité administrative, c'est, au-delà du trait d'humour, d'une part mettre en évidence la naïveté de la princesse, d'une autre, accentuer les incompatibilités entre des systèmes de pensée dissemblables. Nombre d'anachronismes sont évoqués ou relevés par les dieux antiques eux-mêmes, une manière d'ironiser sur les distorsions flagrantes : « ‹Quels anachronismes !› s'exclama Vénus.[25] » Le monde décrit est marqué du sceau de l'hétérogénéité : la totalité apparente révèle un immense chaos. Dès lors une des remarques quelque peu nostalgiques du Roi se comprend aisément : « Oui…le temps est sorti de ses rails.[26] » Traversant les époques et emportant dans son sillage des multitudes de domaines et de dimensions différents – Morgner suivra dans *Amanda* une démarche analogue – l'ampleur du mouvement romanesque suggère une totalité, au sein de laquelle l'auteur trouve justement le meilleur moyen d'exprimer les doutes que la perception et la représentation globales d'un monde lui inspirent.

Ces doutes se confirment dès lors que l'on s'intéresse aux relations qui s'instaurent entre la mythologie antique et la réalité décrite. Niebelschütz dit de la mythologie et du monde : « Au sujet de ces deux thèmes, de ces deux mondes, on peut parler avec Hofmannsthal d'une ‹impitoyable unité›.[27] » Fusion, confusion, illusions et contrastes caractérisent en effet leur articulation dans le roman. À première vue, l'osmose est parfaite entre les différents degrés de fiction et le jeu mené avec les figures mythologiques peut même entraîner certaines confusions :

23 BK, p. 653 (en français dans le texte).

24 BK, p. 246 : „[…] aber kein Gott, kein Goldener Regen, kam, sich zu nehmen, was nach dem Vertrage sein Eigen war."

25 BK, p. 639 : „‚Was für Anachronismen!' warf Venus ein."

26 BK, p. 53 : „Ja…die Zeit ist aus dem Geleise geraten."

27 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 08/01/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Bei beiden Themen und beiden Welten handelt es sich, mit Hofmannsthal zu reden, um eine ‚unerbittliche Einheit'."

ainsi Danaé tient-elle le rôle de princesse au royaume de Myrrha, mais il faut entendre par « la Danaé historique » la figure mythologique et par « une princesse Danaé mythologique[28] » un personnage de légende assez indéfini. Dans un même esprit, certains protagonistes mais aussi des figures issues de rêves ou d'hypothèses peuvent apparaître sous les traits de personnages mythologiques : mythologie et fiction se fondent l'une dans l'autre.

Les références sporadiques à des figures mythiques précises sont utilisées en outre non comme de simples éléments descriptifs, mais comme partie intégrante d'un passé bien antérieur aux personnages. Ainsi, à titre d'exemple, la beauté de la princesse nageant au milieu des flots évoque celle d'une sirène qui autrefois sauva Ulysse de la colère de Poséidon. Ceci donne lieu à une digression dont le narrateur profite pour considérer les différences entre « passé mythologique » et présent et faire d'une pierre deux coups : saper le bien-fondé de la référence mythologique et gagner une distance critique : « Mais hélas, il n'y avait plus de navigateur errant, l'époque où la terre tremblait était révolue, quiconque voulait du danger devait le chercher […] à moins de s'en créer lui-même.[29] » Plus qu'un accessoire utile intégré parmi les nombreux excès d'un paysage culturel baroque, le mythe participe de la fusion et simultanément révoque en doute son principe. Non seulement les failles et dysfonctionnements du monde décrit dans *Der blaue Kammerherr* sont mis en lumière, mais le récit en fait aussi une règle. De cette manière le roman s'inscrit dans son temps, l'écriture romanesque proposant après 1945 une remise en cause radicale, comme le note B. Hillebrand : « La réalité en tant que monde interprété est devenue douteuse dans son ensemble […].[30] » Wolf von Niebelschütz, puis plus tard Irmtraud Morgner, vont plus loin : quand la réalité n'est plus évidente, elle se soustrait à l'étrange (monde de l'illusion chez l'un, du merveilleux chez l'autre).

---

28 BK, p. 436 : „der historischen Danae", „einer mythologischen Prinzessin Danae".

29 BK, p. 244 : „Aber ach, es gab keine Irrfahrer mehr, die Zeiten, da die Erde bebte, waren vorüber, wer nach Gefahren verlangte, musste sie suchen […] es sei denn, er hätte sich ihrer einige gemacht."

30 Bruno Hillebrand. *Theorie des Romans.* Munich : Winkler. 1980. p. 374 : „Wirklichkeit als gedeutete Welt ist insgesamt fragwürdig geworden […]."

Dans *Der blaue Kammerherr*, l'abolition des limites entre réalité, fiction, rêve et mythologie devient norme de la narration. Il semble que tout soit permis et possible : l'intervention directe des dieux antiques dans le monde baroque, les métamorphoses des dieux comme des personnages. Il n'est plus besoin de donner de justification à l'étrange : « Depuis cette nuit-là, il se passait continuellement quelque chose d'inattendu, mais entre-temps on s'y était habitué.[31] » Les transformations de la réalité, le jeu de l'imagination comme toute illusion font partie intégrante du monde décrit. Lorsqu'à l'arrivée de Midas, tout semble se transformer en or, les remarques éclairant la supercherie ne sont pas entendues. Le narrateur s'amuse visiblement de ces apparences. Ainsi au moment où, effleurée par la main de Midas, celle de Danaé se transforme en or, l'assurance feinte relève le dérèglement : « Ma main ! murmura-t-elle stupéfaite. Sans mentir : sa main était devenue or.[32] » Le roman se joue continuellement des leurres du monde décrit et de l'obscurantisme de ses personnages, un jeu auquel les réminiscences mythologiques ont une large part.

Dans l'agencement des différents degrés de fiction, sont mises en avant les relations conflictuelles et les tensions engendrées par le travail sur la mythologie antique. Lorsque Esculape, dieu de la médecine, apparaît pour entrer en concurrence avec un médecin, la conversation et le conflit tournent très vite à la farce, les deux médecins préférant discourir et peser le pour et le contre de leurs principes respectifs plutôt que d'opérer le corps du défunt : « ‹J'opère selon ma méthode›, rétorqua le dieu, ‹et c'est une méthode divine dont vous pourriez prendre de la graine, jeune homme.› […] ‹Vous opérez comme un barbare, la science vous a réfuté depuis longtemps !›[33] » C'est sur ce ton grotesque et ironique qui caractérise les quelques pages de ce passage que sont

31 BK, p. 130 : „Es geschah ja ohne Unterlass seit jener Nacht etwas Unerwartetes, aber man hatte sich inzwischen daran gewöhnt."

32 BK, p. 399: „Meine Hand! flüsterte sie entgeistert. Ungelogen : ihre Hand war zu Gold geworden."

33 BK, p. 193 : „‚Ich operiere nach *meiner* Methode', entgegnete der Gott, ‚und sie ist eine göttliche Methode, von der sie lernen könnten, junger Mann.' […] ‚Sie operieren barbarisch, die Wissenschaft hat Sie längst widerlegt!'"

balayés des siècles de conflits entre mythologie et science, mythologie et raison. Niebelschütz s'en explique dans sa correspondance :

> Pour le formuler grossièrement, ces divinités sont les soubassements des sentiments d'un peuple encore très près de la nature et d'une classe culturelle portée vers la poésie. L'époque imaginaire du *Kammerherr* est antérieure aux Lumières et ne peut être observée sous le jour de notre intellect empoisonné par le 19ème et les sciences naturelles.[34]

Mythologie et réalité historique s'affrontent selon ce que Peter Härtling nomme « […] l'amalgame de l'esprit européen dont Niebelschütz fait l'éloge : cette parenté entre une imagination qui crée des dieux et une raison qui les refuse.[35] » La visite d'Esculape illustre avec beaucoup d'ironie l'incompatibilité des deux modes de pensée. Leurs représentants se livrent à une joute verbale dont les enjeux dépassent l'extravagance de la scène : ébranlement des croyances et rituels mythiques comme de la vérité et des méthodes scientifiques, absurdité et danger de discours dogmatiques fermés. Malgré toute la dérision, maints détails de la scène rappellent l'amertume de la situation et le sérieux caché de la dispute. Quand les frontières sont abolies et les confrontations rendues possibles, le procédé n'est jamais gratuit, un principe essentiel aux yeux de l'auteur : « Tout art, et donc aussi la littérature, est un jeu, un libre jeu de l'esprit, difficile et profond.[36] »

---

34 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 08/01/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Auf die roheste Formel gebracht, sind diese Gottheiten Gefühlsuntergründe eines noch durchaus naturnahen Volkes und einer zur Poesie neigenden kulturellen Schicht. Die imaginierte Zeitebene des *Kammerherrn* liegt vor der Aufklärung und kann nicht unter dem Aspekt unseres, vom 19. Jahrhundert und der Naturwissenschaft vergifteten Intellekts betrachtet werden."

35 Peter Härtling. Der blaue Kammerherr. In : *Vergessene Bücher.* Stuttgart : DTV. 1966. p. 183 : „[…] das Amalgam des Europäischen, von dem Niebelschütz das Loblied sang: jene Verschwisterung von götterschaffender Phantasie und götterentsagender Vernunft."

36 Wolf von Niebelschütz. *Freies Spiel des Geistes. Reden und Essais.* Düsseldorf et Cologne : Diederichs. 1961. p. 87 : „Alle Kunst, so auch die Dichtung, ist ein Spiel, ein schweres, tiefsinniges, freies Spiel des Geistes."

Mythologie et art participent largement de cet « amalgame », du jeu de la narration et s'avèrent de plus en plus indissociables dans le roman. À l'instar de l'époque baroque où la réalité entière devient œuvre d'art, mythe, art et fiction sont intimement liés. Ainsi, dans le roman, Persée ne naîtra pas de l'union de Danaé et de la Pluie d'Or mais de l'imagination d'un artiste. L'art reproduit le mythe, répondant de cette manière au désir de faire réapparaître à défaut de faire renaître les personnages mythologiques. La sculpture de Persée encore à l'état d'ébauche dans la troisième partie du roman rappelle les fresques du 17ème et 18ème siècles consacrées au même épisode et traitées avec des détails identiques : Persée au combat chevauchant Pégase, descente dans l'abîme où se trouve Méduse, Andromède attendant sa libération. Néanmoins, la frontière entre les figures mythologiques et leur équivalent artistique est rarement si distincte, ceux-ci obéissant d'ordinaire à la règle de la fusion. Quand Vénus évoque sa naissance, c'est à la représentation picturale classique de celle-ci qu'il est fait allusion, en particulier celle de Botticelli : « […] je vins au monde en âge de me marier […] du sein de la mer, dans l'écume argentée des vagues, de ma conque je suis montée vers la lumière.[37] » De même, lorsqu'il est question dans la quatrième partie de Zeus et de la sculpture qui le représente, le modèle, la sculpture et l'artiste se confondent dans la description qui en est faite : « […] mythologies, peintes *al fresco*, […] il avait même été donné au dieu l'occasion de faire le *point de vue* personnel du haut de son autel, on ne trouvait rien à reprocher à ce qu'il soit si peu vêtu et si immodérément musclé.[38] » Mythologie, réalité et art fusionnent, brouillent les pistes et récrivent les règles du jeu en permanence.

Le travail sur la mythologie et le jeu qu'il entraîne font-ils de *Der blaue Kammerherr* « […] une littérature du jeu au-delà de toute nécessité et dans la négation de toute responsabilité […][39] » ? L'auteur

37 BK, p. 631 : „[…] ich kam heiratsfähig auf die Welt […], und aus dem Schoß des Meeres, im Silberschaum der Wogen, stieg ich in meiner Muschel zum Licht."

38 BK, p. 564 : „Mythologieen, *al fresco* gemalt, […] war gar der Gott veranlasst worden, persönlich auf seinem Hochaltar den point de vue zu machen, man fand nichts dabei, wenn er sich wenig bekleidet und hemmungslos musculös trug."

39 Walter Delabar. Die Dinge sind härter als die Menschen. In : *Juni.* 1/90. p. 43 : „[…] eine Literatur des Spiels jenseits aller Notwendigkeiten und in der Negation aller Verantwortung."

conçoit autrement la littérature : s'il qualifie son œuvre de « spectacle fantasmagorique[40] », il la dédie aussi aux « sans humour des deux hémisphères[41] ». La magie, l'étrange et l'inattendu de l'œuvre reposent certes essentiellement sur le jeu de l'imagination mené du premier au dernier chapitre et correspond à un caractère que l'auteur considère comme profondément humain : « Il est en chacun de nous cette disposition à fabuler et à se laisser envoûter par les fabulations des autres.[42] » Mais, bien que le jeu mené avec les figures mythologiques et les dieux antiques, comme leur association à des éléments anachroniques ou hétérogènes, traduise une apparente frivolité, il trouve une autre légitimation qu'en lui-même et la fabulation n'a rien de gratuit.

Le travail mené sur la mythologie dans *Der blaue Kammerherr* est tout à fait révélateur et les titres donnés aux différents chapitres ne laissent aucun doute quant à leur part de « fabulation ». Le long rêve de Danaé dans la quatrième partie en offre un exemple digne d'intérêt :

> 8ème chapitre : Mars et Vénus […] la princesse reçoit une invitation au vol
> 9ème […] chapitre : le rêve des pagodes, jovial
> 10ème […] chapitre : le rêve des baleines, poséidonien
> 11ème […] chapitre : le rêve du puits, plutonien.[43]

Mythologie et fiction se mêlent à des thématiques hétérogènes. Comme le suggèrent leurs titres, chacun des chapitres en question permet l'exploration d'un horizon thématique différent ainsi que l'expérimentation de nouvelles possibilités dans le travail sur le mythe. Le chapitre 8 propose l'approche immédiate des dieux antiques au cours d'une conversation transmise au discours direct avec la princesse Danaé. La conversation qui implique personnages mythologiques et

---

40 BK, *adnotatio auctoris* : „ein phantasmagorisches Zauberspiel".

41 BK, *adnotatio auctoris* : „den Humorlosen beider Hemisphären".

42 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 53 : „In jedem von uns steckt diese Anlage zum Fabulieren und zum Verzaubertwerden durch fremdes Fabulieren."

43 BK, *Tabula operis* : „Achtes Kapitel: Mars und Venus.[…] Die Prinzessin erhält eine Einladung zur Luftfahrt. Neuntes […] Kapitel: der Traum von den Pagoden, jovial. Zehntes […] Kapitel: der Traum von den Walfischen, poseidonisch. Elftes […] Kapitel: der Traum von der Brunnenschacht, plutonisch."

fictifs perd un peu de son étrangeté dès lors que l'on s'aperçoit que les dieux discourent à la manière des êtres humains, dans un style également baroque, truffé comme de convenance d'expressions françaises et italiennes et sur un ton tout aussi ironique. Et si leur regard distancé envers l'Histoire (notamment leurs connaissances de l'avenir) cessait de percer dans la conversation et ne les trahissait pas sans cesse, ils pourraient être parfaitement assimilés au reste des protagonistes du récit. Car même si l'entretien semble tourner en une causerie à bâtons rompus, les sujets abordés rappellent que sa légèreté apparente n'est que feinte, notamment lorsqu'il est question de la société et de la culture contemporaines ou encore du cours de l'Histoire. Les libertés prises avec la mythologie lors de cette conversation contribuent à insérer parfaitement le passage dans le cours et la problématique générale du roman ainsi que dans le ton.

Le chapitre est mené sur une cadence rapide, la conversation centrale balaye les sujets et croise les langues – allemand, français et italien – en un rythme effréné, les énoncés s'accélèrent parfois, interjections, ellipses et autres éléments isolés s'enchaînent alors à une allure vertigineuse : « La Pluie d'Or ! Don Juan ! Lamprénos ! Un trésorier apostolique… tremblement de terre, révolution… le roi de Phrygie, le meurtrier Schorsch ! Compact, plus compact, le plus compact possible, car maintenant Mars en personne lui faisait la cour…[44] » L'extrême densité ainsi obtenue doit permettre de mettre en valeur la confusion régnant dans les pensées et les sentiments de la princesse qui n'arrive plus à faire la part des choses entre monde intérieur et extérieur, entre ce qui relève de la mythologie, de la nature ou de l'Histoire. On lit dans la montée en intensité qu'apportent les différents degrés de l'adjectif « compact », dans une telle fusion des éléments portée à son paroxysme, l'état intérieur d'un esprit à la fois tourmenté et grisé. C'est l'imagination et la créativité qui l'emportent dans ce passage où l'abolition du

44 BK, p. 629 : „Der Goldene Regen! Don Johann! Lamprenos! ein apostolischer Kämmerer… Erdbeben, Revolution… der König von Phrygien, der Mörder Schorsch! Compact, compacter, am compactesten: denn nun machte ihr Mars persönlich den Hof…"

temps et de l'espace, à savoir de toute contrainte physique, et le tout permis trouvent une justification dans le rêve.

Dans les chapitres suivants, des attributs mythologiques divins sont retenus afin de caractériser l'atmosphère et le ton des trois mouvements successifs : jovial, poséidonien, plutonien. L'évolution témoigne d'un agencement très précis des éléments : de Jupiter – l'adjectif « jovial » signifie dans la pensée médiévale « né sous le signe de Jupiter » – à Poséidon, la transition s'effectue du ciel (le terme de pagode renforce la dimension divine ou mystique de cette partie du rêve) à la mer (image des baleines) avant de descendre dans les Enfers (dans « le puits »), le royaume de Pluton. Le triptyque parfaitement articulé, et orienté de l'éther aux Enfers, approfondit pas à pas la thématique générale du pouvoir et de la soumission, passant de la puissance sacrée au pouvoir terrestre avant d'aborder plus en détails les traits d'une société dominée. Le premier de ces chapitres transpose la princesse en rêve dans un monde mythologique auquel la présence des pagodes ajoute une dimension orientale et mystique. Dispersées dans la description du paysage et les paroles des personnages, des réflexions diverses sur le manque de légitimité de l'État, le rapport entre souverains et sujets ou l'esclavage rappellent que la fabulation, ici la transposition dans un paysage mystique, n'a rien de gratuit. Il en va de même pour le chapitre des baleines qui figure à travers les rapports de domination dans le monde sous-marin la révolution dans le royaume de Myrrha. Dans le rêve du puits, la princesse entraînée par Orphée, comme Dante l'était dans la *Divine Comédie* par Virgile, visite les Enfers. Dans ce contexte, l'imagination particulièrement productive repose essentiellement sur la liberté prise envers la mythologie antique, les associations étranges et les nombreux anachronismes.

S'il est une utopie dans le roman, c'est alors sans aucun doute, pour reprendre une formule de J. M. Fischer, celle d'une « puissance de l'esprit[45] », puissance de l'imagination. *Der blaue Kammerherr* semble vouloir en faire preuve en un déploiement illimité, complexe, riche en images et en références mythologiques, un récit d'une souplesse qui

45 Jens M. Fischer. Kammerherr im Kahlschlag. In : *Merkur.* 39. 1985. p. 156 : „die Macht von Geist".

permette le libre cours de l'imagination et un jeu infini d'associations et de parallèles. L'ultime tableau du roman présente un vaste mouvement de transfiguration de la réalité dans lequel fusionnent mythologie, peinture et musique. La Terre s'emplit de figures divines jusque à en devenir « une scène mythologique[46] ». Ce dernier mouvement du roman est saturé de figures mythologiques, de nuances de tons et de couleurs, de variations musicales chargées d'élever la fiction dans un registre absolument irréel. Pour Niebelschütz cette scène a valeur d'« apothéose finale[47] ». Lorsque le monde se transforme en une scène mythologique, la puissance de l'imagination est conduite à son paroxysme. La victoire finale de l'imagination confirme sa toute-puissance, mais laisse planer sur *Der blaue Kammerherr*, plutôt qu'un sentiment d'allégresse, une certaine amertume. L'évasion de la réalité fictive s'avère être une échappatoire arbitraire dont l'auteur souligne dans la table des matières la dimension purement illusoire : « [L'auteur fictif] prend congé sur des perspectives paradisiaques.[48] » Les énoncés courts et exclamatifs qui jalonnent le passage ainsi que les diverses interrogations laissées sans réponse contribuent à rendre compte de ce qui est nommé « un impensable irreprésentable[49] ».

Les fabulations suggèrent une escapade dans un domaine intemporel facilement interprétable comme une fuite devant la réalité, principal reproche formulé à l'encontre du roman : « Il est frappant que les catastrophes du 20ème siècle aussi, fascisme et guerre mondiale, sont peu présentes. Au lieu de cela le livre flotte sur un ton gai et léger.[50] » Doit-on considérer de même comme J. Günther que « cet aveuglement envers le temps et l'époque a bien été la condition nécessaire à la naissance d'une œuvre aussi singulière et irréelle que le grand […] récit de

46 BK, p. 777 : „zur mythologischen Bühne".

47 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 01/08/1948. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Schluss-Apotheose".

48 BK, *Tabula operis* : „Er verabschiedet sich mit paradiesischen Perspectiven."

49 BK, p. 777 : „eine nicht darzustellende Undenkbarkeit".

50 Walter Delabar. Die Dinge sind härter als die Menschen. In : *Juni*. Nr.1/90. p. 31 : „Und auch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts, Faschismus und Weltkrieg sind auffallend wenig präsent. Das Buch schwebt stattdessen in einem heiteren, unbeschwerten Ton."

Niebelschütz[51] » ? Faut-il se rendre à ces avis et prétendre que l'auteur cherche, à travers la mythologie antique, à fuir le monde de la guerre et des ruines, ou suggère que la littérature n'a d'autre légitimité que celle de l'art pour l'art ? Niebelschütz tente de s'en justifier, empruntant pour ce faire une métaphore mythologique : « On dit que les muses se taisent là où Mars agite son flambeau. Mais chez Homère, on lit qu'à son époque cela n'était déjà pas toujours le cas […][52]. » Le pouvoir des muses contre celui de Mars[53] peut paraître de peu de poids, il signifie pourtant plus qu'un plaisir gratuit de la fabulation.

La liberté trouvée dans l'élan de l'imagination au sein de *Der blaue Kammerherr* trahit forcément ses limites, son effet étant, plus qu'une émancipation, la mise en évidence du peu de liberté trouvée dans la réalité et par conséquent la dénonciation d'un système fragile en dépit de toute apparence :

> Et finalement les adieux de l'Olympe antique ne manquent pas de tragique lorsque l'on oppose à la culture universelle de la période baroque, naïve et amateur de mythologie, les siècles suivants de rapide décadence culturelle avec les Lumières, le mercantilisme et les guerres continentales.[54]

Le roman se place ainsi à un point d'articulation de l'Histoire et de la culture, compris comme moment de transition entre une totalité encore

---

51 Joachim Günther. Wolf von Niebelschütz. In : *Jahresring.* Stuttgart. 1961/62. p. 306 : „[…] diese Zeit- und Tagesblindheit wohl die notwendige Bedingung gewesen ist, um überhaupt ein so singuläres und entrücktes Werk wie Niebelschütz' große […] Erzählung entstehen zu lassen."

52 Wolf von Niebelschütz. Musen im Krieg. In : *RWZ.* 614. 05/12/1939 : „Die Musen heißt es, schweigen, wo Mars seine Fackel schwingt. Bei Homer indessen lesen wir, dass sie dies schon zu seiner Zeit durchaus nicht immer taten […]."

53 Soldat en France pendant la guerre, Niebelschütz poursuit sans relâche la rédaction de son roman engagée en 1942, dans des conditions d'écriture difficilement concevables au regard d'une œuvre si vaste.

54 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 17/02/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Und endlich entbehrt die Verabschiedung des antiken Götterhimmels nicht ganz der Tragik, wenn man die anschließenden Jahrhunderte des rapiden Kulturverfalls durch Aufklärung, Merkantilismus und Kontinentalkriege gegen die naive mythenfreudige Gesamtkultur des Barockzeitalters setzt."

possible et sa désagrégation, un moment donné assez trouble et mouvementé, en d'autres termes : un instant de vacuité où rien n'est encore défini, un espace potentiel où tout est en devenir, propice à la projection de possibilités et d'hypothèses. L'épisode mythologique choisi offrait justement à l'auteur la pluralité de dimensions recherchée :

> C'était une matière qui se prêtait à tout dire, la plus grande joie comme la plus grande tristesse, la plus grande douceur et l'horreur la plus grande, bonheur et catastrophes, rudesse, intériorité et ironie, l'amour, la mort, la résurrection et le dévouement à des valeurs éternelles.[55]

Placé à un moment de transition entre totalité et absence de sens, les enjeux du roman dépassent le jeu de l'imagination apparent. Les multiples facettes du recours à la mythologie antique témoignent de ce moment d'évolution, d'incertitudes et de ses conséquences, notamment sur la conception de l'Histoire, de la société et de la culture. Essentielle aux yeux de Niebelschütz, la « compréhension approfondie de notre toute première composante occidentale[56] » permet de poser un regard différent sur notre époque et ses contradictions.

Mythologie, Histoire et monde en trompe-l'œil

À travers le principe de fusion, l'imagination, les excès et les facéties au cœur de la narration transparaissent des questions et des inquiétudes profondes quant au devenir de notre culture. La renaissance des mythes antiques, telle qu'elle est mise en œuvre dans le texte de

55 Wolf von Niebelschütz. Brief an Hans Carossa. 16/06/1949. 81.3692. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Es war ein Stoff, mit dem sich Alles sagen ließ, das Heiterste und das Traurigste, das Zarteste und Entsetzlichste, Glück und Katastrophen, Schroffheit, Innigkeit und Ironie, Liebe, Tod, Auferstehung und Hingabe an ewige Werte."

56 Wolf von Niebelschütz. Zur antiken Kunst. In : *Pariser Zeitung.* 189. 22–23/07/1944 : „[…] vertieftes Verständnis unserer ersten abendländischen Komponente."

Niebelschütz, véhicule de nombreuses considérations sur l'Histoire, la société et l'évolution de la culture. Les liens qui unissent intimement la mythologie et l'Histoire concernant tant le passé, le présent que l'avenir, le mouvement du temps est entièrement reconsidéré sous l'angle de la mythologie : disparition des dieux, moment de transition, destin tragique de l'humanité. Mais surtout, la résurgence des mythes antiques fait apparaître une immense mascarade sur laquelle reposent les rouages de la société et qui laisse mal augurer de l'avenir du monde et de notre culture.

Quand il est question du passé, c'est la constatation d'une perte qui prédomine. La disparition comprise comme une défaite inéluctable des dieux mythologiques face à l'austérité de la religion chrétienne est une idée récurrente qui rappelle un thème de la poésie romantique allemande. Les conséquences se lisent ici dans une sécularisation totale des mœurs derrière laquelle se fait entendre une critique envers la religion chrétienne. Celle-ci, considérée comme imposée aux dépens de la mythologie, n'offre d'autre alternative qu'une « […] vallée du repentir et des larmes […], qui doit nous purifier avant que nous montions aux cieux.[57] » Les dieux antiques par leur présence et absence simultanées témoignent de la fin d'une époque et de la nostalgie dont elle fait l'objet. L'ouverture du roman est fondée sur ce constat paradoxal de la perte et de la pérennité de la mythologie antique. La gaîté, la clarté et la bienveillance des anciens dieux, telles que les définit l'ouverture du roman, contrastent fortement avec une réalité présente tragique, complexe et détestable. L'homme qui se définissait par rapport aux modèles divins a perdu toute référence et par là même toute évidence.

La nostalgie engendrée par cette perte est désamorcée tout au long du roman. S'attribuer des noms mythologiques ou apparaître sous les traits d'un dieu antique ne signifie pas seulement conserver l'illusion d'un rapport étroit avec le mythe. Ces invocations de la mythologie antique sont autant de tentatives de fuir une réalité considérée comme insupportable pour retrouver un idéal de liberté perdu. Les termes par lesquels la princesse explique son déguisement en Artémis

57 BK, p. 7–8 : „[…] ein Tal der Buße und der Tränen […], welches uns läutern soll, bis wir gen Himmel fahren."

sont évocateurs : « ‹Je suis prisonnière ici›, dit-elle tout bas, ‹une prisonnière du protocole, une prisonnière de ma position et j'aspire à la liberté quelle qu'elle veuille bien être.›[58] » Le costume offre à Danaé l'illusion d'oublier sa condition en inversant symboliquement la donne, du rôle de la captive à celui de la chasseresse. Par le déguisement, la princesse tente de contrecarrer l'étouffement dont elle se sent victime. Le contraste entre l'idéal de liberté représenté par le personnage d'Artémis et la réalité décrite permet de se rendre parfaitement compte de la disparition dans le présent des libertés individuelles, ainsi que des véritables dimensions de la perte ressentie.

Le présent de la fiction est marqué quant à lui par l'idée d'un seuil, instant d'arrêt placé sous le signe d'un danger immédiat. C'est le sens de l'interprétation récurrente du mythe de la Pluie d'Or, métaphore de l'attente et de la menace qui pèse sur le royaume. Persuadés du caractère inéluctable de leur destin, les habitants du royaume de Myrrha attendent et craignent la Pluie d'Or, mystification de Zeus, qui doit atteindre Danaé. La menace est d'autant plus pesante que le danger semble imminent. Elle est exposée dès le deuxième chapitre par le roi : « Je ne puis m'ôter de la pensée cette Pluie d'Or, cette Pluie d'Or fatale.[59] » Le mythe de la Pluie d'Or figure cette menace latente qui précède une catastrophe. Plus tard cependant, et contrariant toute attente, ce n'est pas une Pluie d'Or qui tombe sur Myrrha mais une pluie de cendres. Les dieux sont intervenus, certes, mais non de la manière escomptée. La pluie de cendres, suite d'un tremblement de terre et d'une explosion volcanique, file cependant la métaphore d'un monde livré à tout moment au danger d'une destruction et donne forme à une image proposée au préalable par un des protagonistes : « […] le monde entier… la vie en somme, est volcanique et le danger ne la quitte pas un seul instant.[60] » La conscience d'un danger imminent entraîne paradoxalement à la fois la soumission

58 BK, p. 37–38 : „‚Ich bin eine Gefangene hier', sagte sie leise, ‚eine Gefangene des Protocolls, eine Gefangene meiner Stellung, und ich sehne mich nach Freiheit – mag sie sein wie sie will.'"

59 BK, p. 14 : „Ich werde den Gedanken an diesen Goldenen Regen nicht los, diesen fatalen Goldenen Regen…"

60 BK, p. 93 : „[…] die ganze Welt… ja, das Leben überhaupt: ist vulcanisch und kein einziger Augenblick ohne Gefahr."

à une fatalité et l'abolition de la moindre certitude concernant la réalité et l'avenir. Le danger qui pèse sur le royaume de Myrrha est figuré dans tout le roman par l'obsession manifeste de cacher un vide, de combler une vacuité. Le regard éclairé de Don Juan interprète pour le roi l'attachement de ses contemporains à la mythologie antique comme le besoin de compenser un vide : « Les dieux sont des idées. Nous en peuplons le ciel comme la *maniera nuova* peuple ici les escaliers de dieux et de géants afin qu'en haut ils ne soient pas trop vides. Ce vide là-haut serait insupportable […].[61] » La pensée de l'époque comme le décor, conformément au style baroque, préfère la profusion, si chimérique qu'elle soit, au vide. Le lien particulièrement étroit entre la mythologie et l'art fait des dieux de l'Antiquité des « souverains décoratifs[62] » ! Déchus au rang d'ornement, les dieux antiques sont vidés de leur sens et leur présence marque plus qu'elle ne masque le vide du monde dépeint. Le paysage concret ou idéel décore mais demeure un trompe-l'œil : « […] le monde ici-bas a atteint un si haut degré artistique […] si démesurément artistique, si artificiel, si païen, présomptueux et brutal […] qu'un jour la catastrophe va arriver.[63] » L'art détourne des véritables enjeux du temps comme les dieux antiques apportent des réponses aux questions qui n'en ont pas. Les mythes représentent un fondement qui doit dissimuler l'indéfini insupportable de la transition en cours.

La tentative de rapprochement des personnages mythologiques et humains met en évidence la difficile transition entre un monde mythologique et un monde chrétien ou séculier. Le royaume de Myrrha se situe en effet à un moment de seuil. Dès l'ouverture de la première partie, le narrateur commence par attirer l'attention sur la phase de mutation dans laquelle il place son récit : « Les dieux antiques étaient morts […].[64] »

---

61 BK, p. 14 : „Götter sind Ideen. Wir bevölkern uns den Himmel damit, wie die *maniera nuova* die hiesigen Treppenhäuser mit Göttern und Giganten bevölkert hat, damit sie oben nicht ganz leer sind. Es wäre ja unerträglich, wenn es oben leer wäre."

62 BK, p. 40 : „decorative Herrschaften".

63 BK, p. 24 : „[…] die Welt hier ist in so ausschweifendem Maße künstlerisch, […] so künstlich, so heidnisch, so hochmütig und brutal […], dass eines nahen Tages die Catastrophe da sein wird."

64 BK, p. 7 : „Die alten Götter waren tot […]."

La nostalgie empreinte d'ironie indique d'emblée que le seuil n'a pas encore été véritablement franchi et que la période choisie est placée sous le signe de l'indécision. La transition s'effectue non seulement de la mythologie classique à la religion chrétienne, mais des mythes à la rationalité, du sacré au séculaire, du féodalisme à la démocratie, ce que le Roi relève et résume dès la première partie : « Mais nous vivons une époque étrange pleine de transitions.[65] » Les transformations progressives vont de pair avec l'évolution de la structure du récit, elles confèrent effectivement à la narration l'aspect d'un devenir permanent et immédiat. Dans ce contexte, les éléments qui font l'objet d'un démontage sont autant d'aspects marquants du seuil à franchir. *Der blaue Kammerherr* se place ainsi dans une période charnière, tendue entre l'obscurantisme et les Lumières et montre les difficultés du monde moderne à franchir le pas : c'est pourquoi jamais les passages d'une période à la suivante ne sont véritablement clairs ou irréversibles, on ne peut parler non plus de dialectique mais d'une symbiose de toutes ces tensions qui trouble, désoriente et laisse entrevoir finalement un vide immense.

Ainsi le recours à la mythologie classique doit-il aussi être compris comme un avertissement. Une mise en garde de Vénus apparaissant en rêves à la princesse Danaé caractérise l'Histoire comme une prédestination tragique, une fatalité : « […] profitez du 18ème siècle, le 19ème sera terrible. Mais le 20ème – et elle joignit les mains sur sa poitrine – que Dieu prenne pitié de votre pauvre *progéniture* ![66] » Outre la prise de position envers l'époque contemporaine, la définition de l'Histoire ainsi donnée soulève indirectement la question du rôle de l'individu. Impuissant face à cette force inéluctable et indomptable, l'Homme est non seulement réduit à la passivité mais aussi considéré comme la première victime de l'Histoire. Comme les catastrophes du 20ème siècle corroborent cette conception du temps, l'Histoire devient tragédie, un mouvement inéluctable de destruction. Telle un torrent, elle dévale le

65 BK, p. 52 : „Aber wir leben in einer seltsamen Zeit voller Übergänge."

66 BK, p. 630 : „‚[…] genießt das XVIIIte Jahrhundert, das XIXte wird fürchterlich. Aber das XXste!' – und sie gruppierte ihre Hand auf der Brust – ‚gnade Gott Eurer armen *progéniture*!'"

pan d'une montagne dans un élan irréversible : « L'Histoire s'élance, court et se précipite comme l'eau, toujours plus bas.[67] » C'est donc la perspective et l'attente de son accomplissement funeste qui marque la conception de l'avenir et malgré l'impuissance à laquelle les personnages sont réduits, l'avenir et les angoisses qui lui sont liées ne cessent d'être au centre de la réflexion, comme le relève J. Hermand : « Malgré tout l'amour pour le baroque et toutes les allusions érudites, c'est finalement l'avenir de l'humanité à la lumière de quelconques expériences religieuses qui est en jeu ici.[68] » Les protagonistes ne semblent chercher à travers les mythes antiques rien d'autre que les clés de leur destin et des explications leur permettant de formuler et ainsi de passer outre à leurs craintes envers l'avenir. Le recours à la mythologie signifie en fait un soutien artificiel notoire qui ne peut passer inaperçu à des yeux éclairés : « Il y a certainement beaucoup de fantaisie en jeu […], beaucoup de souhaits et d'imagination.[69] »

Mettre en avant la force du destin, c'est reposer la question de la liberté et de la responsabilité de l'Homme dans l'Histoire. On ne peut nier que les personnages connaissent une évolution, celle de Danaé (de la princesse à la citoyenne révolutionnaire) est la plus frappante. Mais doit-elle être comprise comme une émancipation, une prise en main de son histoire, tel que le prétend M. Windfuhr ? « [Zeus] descend de l'Olympe pour assister Danaé dans son processus d'émancipation. Celui-ci agit réciproquement sur le monde des dieux. À la fin non seulement Danaé a gagné en maturité et en fermeté, mais les dieux vivent aussi un tournant.[70] » En libérant les hommes, les dieux se seraient

---

67 BK, p. 767 : „Die Geschichte nimmt ihren Lauf und läuft, und eilt, wie das Wasser, immer nach unten."

68 Jost Hermand. *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland.* Berlin : Argument-Verlag. 1982. p. 116: „Trotz aller Verliebtheit ins Barocke und aller bildungsgesättigten Anspielungen geht es auch hier letztlich um die Zukunft der Menschheit im Lichte irgendwelcher religiösen Erfahrungen."

69 BK, p. 15 : „Es mag viel Phantasterei im Spiel sein […] viel Wünschbarkeit und Einbildungskraft."

70 Manfred Windfuhr. Die unterhaltende und intellektuelle Doppelfunktion des Romans. Wolf von Niebelschütz als Erzähler. In : *Erfahrung und Erfindung.* Heidelberg : Winter. 1992. p. 287 : „Er stieg vom Olymp herunter, um Danae bei

eux-mêmes affranchis de leurs liens avec l'Histoire. Doit-on concevoir ainsi la renaissance escomptée ? L'émancipation de Danaé ne doit pas prêter à de telles conclusions, les scènes mythologiques de la quatrième partie témoignent d'une même implication des dieux et d'une marge très relative des personnages. De plus, la transfiguration finale remet en cause l'émancipation des figures mythologiques ou fictives et laissent mal augurer d'une prise en main de leur Histoire par les habitants du royaume.

Fuite de la réalité, conscience d'un danger latent, mise en garde envers un avenir tragique, le recours aux dieux de l'Olympe par les habitants de Myrrha signifie pour les uns un aveuglement, pour les autres une prise de conscience de leur propre histoire. Que nous enseigne cette renaissance fictive de la mythologie à l'époque baroque ? Autrement dit, quel regard pose l'auteur, à travers sa mise en scène, de la mythologie sur la société et la culture ?

L'univers de *Der blaue Kammerherr* est dépeint comme une immense mascarade. Niebelschütz tire du livret d'opéra de Hofmannsthal un élément d'importance pour son récit : l'entrecroisement de la mythologie et de l'univers théâtral. Dans *Danaé ou le mariage de raison*, Hofmannsthal met en scène des personnages mythiques qui se déguisent, se dissimulent sous des masques. Derrière l'identité changeante des personnages, le jeu de l'imagination comme la dimension ludique et ironique pointe l'extrême fragilité de ce monde imaginaire. Les mises en scène dans la mise en scène suggèrent une construction qui menace sans cesse de se dérober sous le poids de ses artifices, de révéler l'illusion sur laquelle elle repose. De même, dans les tableaux qui constituent les décors de *Der blaue Kammerherr* évoluent des personnages-acteurs selon un vaste scénario dont l'équilibre est compromis en permanence. Ce tourbillon carnavalesque n'est pas sans rappeler les rouages du roman galant pour ses masques et la fragilité d'un monde

---

ihrem Emanzipationsprozess zu helfen. Dieser wirkt umgekehrt wieder auf die Götterwelt zurück. Am Ende erweist sich nicht nur Danae als gereift und gefestigt, sondern tritt auch für die Götter eine Wendung ein."

illusoire[71], ainsi que les théories de Bakhtine[72], tant s'entremêlent réalité, mythe et fiction dans une immense mascarade. Niebelschütz reprend à l'instar de Hofmannsthal la métaphore pourtant usée du monde comme scène de théâtre, l'exploite et se joue de ses différents ressorts.

Les personnages ne réalisent souvent rien d'autre que de véritables mises en scène des dieux antiques, profitant de la crédulité de leurs sujets. Ils cherchent surtout, sous leur masque, à combler le néant de leur identité. Quand la princesse entre en scène sous les traits d'Artémis, le narrateur nomme cette apparition « la déesse » jusqu'à ce qu'elle soit démasquée, puis tour à tour « la déesse », « la jeune fille à la peau de panthère », « l'écuyère[73]». Sous les paroles de Don Juan, l'ambassadeur éclairé, les masques superposés vont tomber l'un après l'autre : « ‹Vous ne me croyez pas ?› – ‹Je vous crois en toute chose. Diane et Sinigallia et ce joli déguisement et la courtisane et même la petite tache sous votre oreille gauche›.[74] » La description progressive perce ainsi toutes les identités revêtues par la princesse avant d'arriver jusqu'au détail corporel qui la trahit, procédé de reconnaissance cher aux récits épiques. La mise en scène de la princesse n'est pas crédible pour l'observateur averti et le passage tout entier se consacre à la description de ce jeu de rôle généralisé : « Avait-elle percé son masque ? […] ‹La petite comédie est terminée, définitivement.› ‹Définitivement›,

71 Forme littéraire à la mode dans la phase de transition du baroque tardif au rococo, le roman galant reprend le schéma labyrinthique des troubles amoureux du roman héroïque et galant, présente une structure complexe dans un arrière-plan pseudo-historique. Les personnages changent sans cesse d'identité, se déguisent, subissent les aléas du destin dans un monde illusoire dominé par le hasard.

72 Notamment dans le jeu des contraires, la superposition des dimensions, les revers brusques de situation et la pluralité de la réalité. (Michail Bachtin. *Literatur und Karneval*. Traduction allemande. Francfort/Main : Fischer. 1969.) Ces principes sont aussi largement exploités dans l'œuvre de Morgner.

73 BK, p. 36–38 : „die Göttin", „das Fräulein mit dem Pantherfell", „die Reiterin".

74 BK, p. 36: „‚Sie glauben mir nicht.' ‚Ich glaube Ihnen Alles. Diana und Sinigallia, und diese süße Verkleidung, und das Hoffräulein, und sogar den kleinen Fleck unterm linken Ohr."'

confirma Don Juan. Mais il n'en pensait pas un mot.[75] » Les personnages disparaissent sciemment derrière des figures mythologiques, fuyant la réalité non pour en inventer une nouvelle mais pour rejouer des scènes déjà connues. L'immense mascarade, pour ridicule qu'elle puisse être, demeure le seul instrument mis en œuvre contre le vide. La critique sévère ne laisse aucun doute quant à l'aporie dans laquelle la société s'engouffre, comme l'analyse J. Fischer :

> L'âge d'or que décrit Niebelschütz n'est pas la fin du baroque historique, mais un paysage d'opéra idéalisé, né d'une insatisfaction envers la réalité, avec des souhaits et des éventualités pour perspectives. C'est tout ce qui est réprimé, rompu, inassouvi dans cette époque, sa propre stylisation et sa propre idéalisation qu'il prend en compte.[76]

Les stratégies et les artifices sont démontés au fur et à mesure de leurs apparitions, dévoilant et le ridicule de cette comédie humaine et l'amertume qu'elle renferme. Sous les traits d'Artémis, de Danaé ou de Midas, les personnages comblent le vide de leur existence. Une fois son masque tombé, Danaé-Artémis avoue : « ‹[…] et alors je plonge le regard dans la nuit et dans la vacuité de mon existence›. Quel ton tragique dans sa voix, quelle révélation.[77] » Le commentaire emphatique du narrateur souligne l'importance du terme et la portée des paroles de la princesse, illustration au niveau d'un personnage individuel d'une profonde crise. Mais son empressement à commenter la solennité de la voix et dramatiser la scène fait tomber également le dernier masque, celui d'une princesse enfermée dans un destin inéluctable.

---

75 BK, p. 39 : „Hatte sie hinter seine Maske geschaut? […] ‚Die kleine Comödie liegt hinter uns, endgültig.' ‚Endgültig', bestätigte Don Giovanni. Aber er meinte es nicht so."

76 Jens M. Fischer. Kammerherr im Kahlschlag. In : *Merkur.* 39. 1985. p. 156 : „Das Goldene Zeitalter, das Niebelschütz beschreibt, ist ja nicht der historische Spätbarock, sondern eine idealisierte Opernlandschaft, entworfen aus einem Ungenügen am Gegebenen, mit Aussicht auf das Wünschbare und Mögliche. Das Unterdrückte, Abgebrochene, Unabgegoltene der Epoche, ihre Selbststilisierung und Selbstidealisierung ist es, die er aufnimmt."

77 BK, p. 36 : „‚[…] und dann starre ich in die Nacht und in das Leere meines Daseins.' Welch tragischer Ton plötzlich in ihrer Stimme, welch eine Enthüllung."

Dans cette immense mise en scène, les dieux antiques remplissent eux aussi le rôle qui leur a été imparti, auxquels ils ne correspondent plus vraiment mais qu'ils s'efforcent de tenir le mieux possible : « Quel plaisir, malgré toutes les difficultés de ce *métier* de s'essayer de nouveau à être un dieu, un dieu grec ![78] » Le roman se joue en permanence du décalage entre la représentation commune des dieux antiques et le regard que ceux-ci, devenus personnages de la fiction romanesque, portent sur leur propre rôle. Vénus s'amuse dans la quatrième partie du rôle de créateur que s'est octroyé Apollon afin d'offrir au monde un compositeur divin : « Le jeune homme est une *nouveauté* absolue, il ne va venir au monde que prochainement, Apollon est encore occupé à le créer […].[79] » Les hommes sont des pantins entre les mains des dieux qu'ils mettent en scène ou non selon leur convenance : « […] et s'il [Apollon] le fait monter sur scène, à peu près comme pour une répétition, ceci n'a lieu à vrai dire que par amitié pour vous […].[80] » La nouveauté absolue d'Apollon est renvoyée aux rêves d'un idéaliste dont la création n'atteindra jamais la hauteur.

Si les dieux continuent de créer, le résultat n'est plus probant. Du haut de l'Olympe, Zeus est censé inventer l'histoire : « […] comment l'histoire devait-elle se poursuivre maintenant ? Certes, dans ses grands traits, elle lui semblait bien présente à l'esprit et possible, seulement, il désirait un peu plus de poésie, c'est pourquoi il s'en alla au Parnasse consulter les Muses.[81] » Ainsi, au début de chacune des quatre parties, Zeus, spectateur et metteur en scène d'une comédie qui lui échappe, doit demander conseil aux Muses afin que l'histoire puisse se poursuivre. L'omniscience de l'auteur en question est fort relative. Son travail de

78 BK, p. 209 : „Welch eine Lust, trotz aller Schwierigkeiten dieses *Métiers*, sich wieder einmal als Gott zu versuchen, als griechischer Gott!"

79 BK, p. 628 : „Der junge Mann ist eine völlige *nouveauté*, kommt erst demnächst zur Welt, Apoll beschäftigt sich noch, ihn zu créieren […]."

80 BK, p. 628 : „[…] und wenn er ihn auftreten lässt, quasi als Probe-Nummer, so geschieht es eigentlich nur aus Freundschaft zu Ihnen."

81 BK, p. 549 : „[…] denn wie sollte die Geschichte nun weitergehen? Ihm selbst zwar, in ihren Grundzügen, erschien sie praesent und practicabel, allein, er wünschte noch ein wenig Poesie, deshalb reiste er auf den Parnass, die Musen consultieren."

mise en scène fait l'objet de commentaires ironiques du narrateur qui rudoie le dieu de l'Olympe pour les erreurs qu'il commet : « Apparemment, il n'avait pas réfléchi qu'il y avait des limites […] ![82] » Le metteur en scène transparaît non derrière la grandeur de son œuvre mais derrière les faiblesses et les faux pas de celle-ci. Au début de la troisième partie, le narrateur interrompt son récit pour remédier à une erreur qui en trouble la bonne compréhension :

> […] il y a ici une erreur de mise en scène : le héros du premier acte en a assez de jouer le mort sur scène, il sort de son rôle, la princesse s'évanouit, le public est horrifié, l'auteur désespéré, et même Zeus le père ne trouve d'autre échappatoire qu'un départ qui a tout l'air d'une fuite.[83]

Quand la mise en scène cesse de fonctionner tel que l'entend son auteur, c'est le monde de Myrrha dans son entier qui part à la dérive. Le scénario échappe à son créateur. Du moins l'illusion en est-elle donnée. Déchu de sa toute-puissance, il ne reste plus désormais au père des dieux que le pouvoir d'observer les événements avec distance. Il semble que les personnages gagnent en autonomie aux dépens de celui qui les crée et les dirige, et qui se doit alors de s'effacer devant eux. Ceci illustre en tous points une définition que donne Niebelschütz de la fonction d'auteur : « [L'écrivain] est comme le marionnettiste aux mains desquelles sont accrochés les pantins par des fils dorés […] comme s'il n'était pas présent […] comme si leur bouche était réelle, comme si leur vie était réelle.[84] » Les personnages n'en demeurent pas moins des marionnettes et l'illusion d'une autonomie est vite rattrapée par les commentaires du narrateur. Effacement et présence de Zeus, de l'auteur fictif comme du narrateur confèrent aux personnages une liberté certes,

---

82 BK, p. 375 : „Offenbar hatte er nicht überlegt, dass es Grenzen gibt […]!"

83 BK, p. 375 : „[…] da unterläuft ein Regie-Fehler, der Held aus dem ersten Act hat es satt, tot auf der Bühne zu liegen, er fällt aus der Rolle, die Prinzessin in Ohnmacht, das Publicum ist entsetzt, der Autor verzweifelt, und selbst Vater Zeus weiß keinen Ausweg als fluchtartige Abreise."

84 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 53 : „Er ist wie der Puppenspieler, an dessen Händen mit dünnen Goldfäden die Marionetten hängen […], als wäre er selber nicht vorhanden […] als sei ihr Mund ein wirklicher und ihr Leben ein wirkliches."

mais qui demeure relative et exprime par reflet un certain scepticisme envers la période décrite.

Alors que leur rôle de créateur et de metteur en scène est somme toute très restreint, il n'en demeure pas moins que les figures mythologiques servent d'intermédiaires au service d'une observation distancée de l'époque décrite. C'est ainsi très souvent à travers le regard des dieux de l'Olympe que le lecteur découvre le spectacle de la comédie humaine : « […] le vieux Zeus […] s'était enfin levé pour regarder en personne si ceux d'en bas prenaient vraiment au sérieux leurs inclinations mythologiques.[85] » Parfois les dieux ne daignent même plus jeter un regard sur les humains tellement la comédie leur paraît ridicule ou prévisible : « Mais les dieux ne regardaient pas. Ils savaient bien ce qui se passait sur terre […].[86] » Derrière ce ton visiblement blasé perce une critique des comportements humains si peu inattendus que leur spectacle n'en vaut même plus la peine.

Le regard des dieux sur le monde est exprimé, directement cette fois, lors de la conversation que mènent Vénus, Mars et Danaé sur un ton de badinage dans la dernière partie du roman. L'entretien livre nombre de commentaires sur la société baroque et ses mœurs dont J. Fischer relève certains aspects : « […] le cérémonial d'un État absolutiste minuscule, les mimiques de la langue saturée de tournures françaises à la fin de l'époque baroque.[87] » Quand les dieux antiques adoptent le ton d'une époque, le grotesque de leur jeu reflète celui des hommes. La conversation ne tarit pas de répliques ironiques lorsqu'il s'agit de dénoncer la fragilité d'une société, d'en faire transparaître les excès et les absurdités. Sous les yeux de Mars et de Vénus défilent les différentes époques assorties des remarques les plus diverses sur la mode, les comportements ou les événements politiques. La conversation pourtant si

85 BK, p. 209 : „[…] hatte der alte Zeus […] sich endlich erhoben, um in eigener Person nachzuschauen, ob es denen dort unten ernst war mit ihren mythologischen Neigungen."

86 BK, p. 114 : „Aber die Götter blickten nicht hinab. Wussten sie doch gut, wie es aussieht auf Erden […]."

87 Jens M. Fischer. „Kammerherr im Kahlschlag". In : *Merkur*. 39. 1985. p. 153 : „[…] das Zeremoniell des absolutistischen Zwergstaates, die Mimikry der mit französischen Wendungen durchsetzten Sprache des Spätbarock."

enjouée se teinte d'amertume : « ‹[…] une gaîté divine, dira-t-on sans y rien comprendre. Car nous autres, les dieux, ne sommes pas gais.› – ‹*Hélas* !›, fit remarquer Mars, ‹pas plus que le monde.›[88] » Ce qui est exprimé tout au long de la conversation sur un ton léger, frivole et ironique relève d'une critique amère de la société, en particulier de ses humeurs et de ses inconstances : « Votre course au tourbillon du plaisir : frivole aujourd'hui, naïve demain, pleine de sentiment et de style, triste, amusante, exaltée.[89] »

D'une façon quelque peu différente, les tournants et choix opérés au 20ème siècle font l'objet d'une conversation lors d'une longue scène hypothétique. Le narrateur imagine une apparition divine dans la réalité contemporaine, une idée surgie lors d'un dialogue engagé avec un lecteur fictif. Malgré le burlesque de la situation – Zeus apparaît dans un uniforme de gendarme – le sujet est profondément sérieux et inquiétant, la vision du monde anticipée revêt des traits de plus en plus apocalyptiques :

> « Le monde », poursuivit-il, « est en bonne voie de creuser sa propre tombe. […] comment éviter que tôt ou tard la chimie et les médecins vous obligent à vivre, vous les Hommes du demi-mètre carré que vous aurez au plus par personne ? Plus de champs, plus de pain, plus d'espoir, rien qu'une masse grouillante d'êtres humains affamés et hurlants et quelque part en Amérique un gouvernement mondial impuissant qui distribue des pilules. »[90]

Niebelschütz prend position à travers son personnage face aux événements immédiats qui marquent l'après-guerre. Le passage en question met en relief le conservatisme de l'auteur, visible à maintes reprises

88 BK, p. 628 : „‚[…] göttlich heiter, wird man sagen und gar nichts begreifen. Denn wir Götter sind nicht heiter.' – ‚*Hélas*!' bemerkte Mars. ‚So wenig wie die Welt.'"

89 BK, p. 630 : „Eurer Jagd nach dem Rausch der Lust: heute frivol und morgen naiv, gefühlvoll und stilvoll, traurig, heiter, exaltiert."

90 BK, p. 769 : „‚Die Welt', fährt er fort, ‚ist auf bestem Wege, mit eigener Hand ihr Grab zu schaufeln […] wie will man vermeiden, dass früher oder später Chemie und Ärzte Euch Menschen zwingen, von dem halben Quadratfuß Erde zu leben, den Ihr dann höchstens pro Kopf noch habt? Keine Felder mehr da, kein Brot, keine Hoffnung, nur Menschen, massenhaft wimmelnde, hungernde, schreiende Menschen, und irgendwo in America eine ratlose, pillenverabfolgende Welt-Regierung […]."'

dans le roman. Il dénonce le danger des armes chimiques et nucléaires, celui des progrès de la science et de la médecine et d'une toute-puissance des États-Unis, renvoie la faute aux gouvernements en place et prône la démocratie. La responsabilité de l'Histoire est nettement renvoyée aux Hommes et il semble que le dieu antique assiste impuissant à une dérive.

Le plan de correction qu'il élabore est d'ailleurs si absurde, et de nouveau si critique envers la société actuelle, que toute possibilité de changement se voit réduite à néant. Son discours, en effet, qui intègre comme évident la répétition perpétuelle des choses, conçoit une recréation de l'humanité suivant des critères purement techniques : les êtres humains, tels des machines, devront être mieux réglés lors de leur prochaine utilisation. Tout est transposé à outrance selon un mode de fonctionnement technologique du monde actuel. Ses aberrations et dysfonctionnements vus sous cet angle laissent peu d'espoir à l'époque contemporaine quant aux libertés et à l'épanouissement de l'individu. En guise d'ultimatum, Zeus propose une alternative à première vue grotesque entre une vie éternelle au Paradis ou un bonheur conjugal éphémère sur Terre. Bien que la question renferme une des problématiques du roman, à savoir l'oscillation entre une conception du monde séculaire ou sacrée, la distorsion est grande entre cette conclusion et le discours critique tenu auparavant. Après maintes spéculations, le problème n'est finalement pas tranché. La scène imaginaire a pour mérite de lancer un discours orienté, une manière de remettre en cause les valeurs et les jugements d'une époque et donc de prendre position malgré le dégagement dont veut faire preuve le narrateur en enchaînant sur un discours ironique. Néanmoins, la dérision ne trompe pas sur le sérieux ni sur la gravité de la situation qui continuent de percer par la suite : « Pauvre, pauvre nouveau monde ! Il commence bien mal ![91] »

L'enjeu avoué du recours à la mythologie, qui, nous le verrons, fait parfois même directement l'objet de réflexions théoriques dans le roman, consiste en quelque sorte à guérir la culture comme l'Histoire de la maladie qui l'affaiblit, en d'autres termes à en corriger l'évolution

91 BK, p. 772 : „Arme, arme neue Welt! sie fängt schlecht an.“ La formule fait écho à celle de Shakespeare dans *La tempête* : “Brave new world…”

dénaturée. À plusieurs reprises, lors de digressions théoriques, le narrateur s'essaye à une définition de l'évolution générale de la culture par le biais d'une métaphore qu'il emprunte à la nature :

> […] l'art… ne peut pas croître dans la boue, ce n'est pas une plante marécageuse, il a besoin de soleil, de soins et d'un excellent sol et quand le climat vient à changer, il se dessèche ou se flétrit. Les frimas du classicisme, les chaleurs brûlantes d'extases individuelles et fébriles et l'éternelle pluie continentale du mal du siècle qui s'apitoie sur son propre sort ont suscité ce pourrissement horrible.[92]

La métaphore embrasse les périodes littéraires : le romantisme, qui tel un torrent submerge et recouvre la plante en question, le classicisme avec sa rigueur et ses normes ainsi que le spleen et le chaos de la période moderne. De cette manière, le narrateur passe en revue les époques avec leurs discontinuités et leurs retombées négatives sur l'évolution de la culture, employant à ces fins une métaphore qui exclut toute possibilité de retour en arrière ou de rétablissement.

Le roman n'a de cesse de mettre en évidence la « maladie de l'époque[93] », à travers l'illustration d'une société engagée sur une mauvaise voie puis, de manière de plus en plus théorique et distancée, soit, de plus en plus critique. La conversation hypothétique engagée avec Zeus livre des arguments censés expliquer ce phénomène de décadence : « On croit en eux [dieux] un certain temps, jusqu'à ce que vienne quelqu'un comme Homère, homme de lettres de peu de valeur, pour se moquer de nous [des dieux antiques] impunément et nous rabaisser par ses railleries à son médiocre niveau.[94] » Ici, comme dans les romans mythologiques de la même époque, c'est l'éloignement d'un fondement culturel qui est mis en évidence. La principale raison retenue

---

92 BK, p. 766 : „[…] die Kunst… sie kann im Schlamm nicht gedeihen, ist keine Sumpfpflanze, sie braucht Sonne, Pflege, vortrefflichen Boden, und, wenn das Clima sich ändert, verdorrt oder welkt sie. Classicistische Fröste, individuell hectische Glut-Ekstasen und der ewige Landregen einer sich selbst bemitleidenden Weltschmerz-Epoche riefen jene furchtbare Fäulnis hervor."

93 BK, p. 53 : „die Krankheit der Zeit".

94 BK, p. 770 : „An die glaubt man dann eine Weile, bis irgend so ein Homer des Weges kommt, so ein billiger Literat, ums uns ungestraft zu verspotten, auf sein bedürftiges Niveau uns herabzuwitzeln."

à cet endroit consiste en un travail de destruction de la mythologie : les mythes sécularisés, triviaux illustrent une dénaturation irréversible de la culture. L'image employée laisse entendre un passage tragique des images (mythes) aux mots (ceux d'Homère). La transmission de la culture s'opère selon des modalités erronées, suggère une déformation, voire ici une trahison et s'exprime non sans une certaine nostalgie quant à une totalité perdue. La littérature telle qu'elle est conçue depuis les épopées homériques est jugée responsable de l'altération de la culture. Est-ce là une manière de douter de la capacité des mots à transmettre un héritage sans en faire perdre sa valeur ? L'ironie à l'égard du personnage d'Homère et de son rôle, tout en suggérant une responsabilité individuelle dans l'évolution de la culture, remet surtout en question la prépondérance de celle de l'écrivain, bouc émissaire dans une vaste critique qui dépasse la nature et les retombées de sa fonction.

Il est présupposé un fondement mythologique de la littérature qui en garantit la pureté, le rapport immédiat à l'origine et à la nature des choses. L'étroite parenté de la poésie et de la mythologie fait l'objet d'une vaste réflexion placée au début de la quatrième partie. Le narrateur attire l'attention sur le lien originel étroit entre littérature et mythes que les déformations successives de la culture ont fini par occulter : « A-t-on oublié qu'Apollon est [le] dieu [de la poésie], un dieu sévère, le dieu de la clarté, de l'audace et de la mort […] ?[95] » Il est cherché à travers la réflexion mythologique un moyen de restituer l'équilibre naturel de la poésie en passant outre aux anamorphoses des différentes époques et donc ni plus ni moins de recouvrer un contact immédiat avec la mythologie. Comme à la nature, il est reconnu à la poésie la capacité de subir une suite de déformations sans perdre pour autant son essence. Toutefois, la confiance placée en la redécouverte utopique d'une poésie originelle se voit simultanément relativisée par l'emphase avec laquelle elle s'exprime : la poésie est « comme la nature […] qui ne cesse de créer de la vie là où mort, perdition et pourrissement n'ont de cesse.[96] »

95 BK, p. 550 : „Hat man vergessen, dass *Apollon* ihr Gott ist, ein strenger Gott, der Gott der Klarheit, der Kühnheit und des Todes […]?"

96 BK, p. 550 : „Und wie die Natur […], die immer neues Leben aus immer neuem Sterben, Verfall und Moder zeugt."

Il peut paraître tout à fait paradoxal que de telles réflexions ne suscitent pas la redécouverte utopique de l'essence d'une langue pure, originelle que le passage des époques n'aurait pas encore dénaturée. Le texte ne s'engage pas dans cette voie et c'est là toute sa force : on verra le traitement particulier que réserve également Morgner à cette même idée, Niebelschütz comme Morgner biaisent avec les principes utopiques de cette notion. Au lieu de délester la langue de ses apparats et de rétablir son authenticité en lui conférant la mesure qui lui est due, Niebelschütz s'applique au contraire à rendre visible le poids de ses ornements et les surcharges du baroque. La langue employée dans *Der blaue Kammerherr* est une illustration de ces excès, mise à distance par le regard critique posé sur elle. L'auteur emprunte son style à l'époque qu'il parodie pour en permettre le démontage. Il se joue ainsi de l'aliénation de la langue et des apparats dont elle s'orne pour achever de masquer la réalité. Le démontage en cause devient concret et direct lorsque le vent de la révolution souffle sur le royaume, la langue fait partie des premiers éléments à réformer : « Au fait, maintenant, je sais ce qu'il faut abolir en tout premier lieu : le système *cantonal* et tous les mots étrangers.[97] » L'emploi d'un terme français à cet endroit montre à quel point les mots d'emprunt sont devenus indispensables et rend peu plausible leur révocation. L'intégration excessive de mots étrangers, en particulier français et italiens, mise au même rang qu'une structure féodale, apparaît ainsi comme un poids contraignant, dénonce les abus d'une érudition détournée dans le but d'asseoir un pouvoir. Il s'agit d'affranchir la langue d'un emploi erroné et d'en retrouver la clarté perdue. Les différentes libertés prises avec la langue, le jeu qui est mené avec elle, l'ironie et l'humour dont elle fait l'objet contribuent à une déconstruction.

Le style de l'excès, même s'il trouve aux yeux de l'auteur fictif des raisons valables, menace, comme la structure démesurée et la longueur des énoncés, de rendre le récit totalement opaque. Il s'agit ainsi, pour le style comme pour le fond du roman, non de proposer des solutions ou chercher à rectifier une mauvaise trajectoire mais en tout premier

97 BK, p. 598 : „Übrigens weiß ich inzwischen, was wir als Erstes abschaffen werden: das Cantonal-System und die vielen Fremdworte."

lieu de la mettre en évidence. Car c'est là une des forces reconnues à la poésie :

> Et comme la nature, qui dote la même fleur des prés de poison et de vertu médicinale, engendre toujours et encore la vie de la mort, de la dégradation et de la moisissure et met en œuvre les pires forces de destruction, grêle, cyclone, crues, meurtres par millions à travers le règne animal et humain pour rendre d'autant plus convaincant notre bonheur d'ici-bas : comme la nature, elle est en mesure de se lier avec les éléments, d'une union des plus sensibles, des plus dangereuses et explosives […].[98]

La poésie signifie une mise en danger permanente par ses débordements et ses forces démesurées. Elle se manifeste dans toute sa démesure afin de créer des contrastes assez flagrants pour permettre au lecteur d'ouvrir les yeux. C'est ainsi à travers la mise en œuvre d'un style excessif, souvent considéré dans la narration comme une détérioration, que l'attention doit être attirée sur certaines distorsions et par ce biais sur la véritable essence des choses. Il s'agit en même temps de créer et de déstabiliser sans cesse à travers les mots.

Le narrateur manipule avec les mythes antiques un miroir déformant, se jouant de la caricature, faisant naître l'ironie et l'autodérision, entraînant dans un tourbillon déstabilisant les éléments qu'il aborde pour remettre en question une conception établie du monde et de la culture. Il n'est pas rappelé sans raison dans la dernière partie du roman qu'Érato « […] était la muse de la poésie et le ressort de l'illusion dépendait d'elle.[99] » Dans les débordements du langage, dans le jeu sérieux de l'imagination et de la fabulation, quelle forme prend alors l'œuvre elle-même, que caractérise son mouvement ?

---

98 BK, p. 550 : „Und wie die Natur, die einem und demselben Wiesenkraut Gift und Heilkraft verleiht, die immer neues Leben aus immer neuem Sterben, Verfall und Moder zeugt und die grausamsten Kräfte der Zerstörung aufbietet, Hagel, Wirbelsturm, Springflut, millionenfachen Mord durch die ganze Tier- und Menschenwelt, um uns das Glück des Hierseins nur desto begeisternder zu machen: wie die Natur ist sie einer höchst reizbaren, höchst gefährlichen und explosiven Verbindung mit den Elementen fähig […]."

99 BK, p. 636 : „[…] sie war die Muse der Poesie und das Ressort der Illusionen unterstand ihr."

Serpent immense, *sinfonia* et tulipier

Quand la renaissance de la mythologie fait partie de la fiction, quand le mythe se trouve à la périphérie comme au sein de l'histoire, que fusionnent mythologie et Histoire, mythologie, littérature et art, et que le mythe suggère une transition, un devenir en cours, le travail sur le mythe n'est pas sans conséquences sur la structure romanesque. Les remarques de l'auteur à ce sujet témoignent, outre la recherche d'une forme qui corresponde à sa conception de la littérature, de nombreuses réflexions sur le genre adapté à la matière mythologique qu'il entreprend de mettre en forme. Le travail de vaste envergure effectué sur la mythologie met en avant la difficulté de définir la nature de *Der blaue Kammerherr,* à savoir, de déterminer le genre auquel il appartient. Mettre en évidence la fonction du recours à la mythologie, non plus au niveau thématique mais formel, doit permettre d'aborder plus précisément les différents principes sur lesquels repose la structure de l'œuvre et la façon dont l'auteur conçoit leur réalisation : cohésion et profusion, ampleur de la narration, devenir immédiat et croissance d'un « tulipier ». Il s'agit d'évaluer le rôle et la signification du travail sur la mythologie dans la réflexion sur un genre.

Chacune des quatre parties s'ouvre sur les dieux de l'Olympe, livrant de cette manière un fondement au récit qui s'élance. Les *incipit* respectifs des quatre grands mouvements de *Der blaue Kammerherr* laissent entendre une structure cyclique dans la mesure où chacun propose une variante du même thème, contribuant ainsi et à la continuité de la narration et, à travers ce nouvel élan, à son dynamisme. Les quatre ouvertures témoignent de la présence et absence de la mythologie classique. À l'exception de la première qui évoque les dieux antiques dans leur ensemble, toutes proposent le retour à un même lieu, l'Olympe, à un même personnage, Zeus, à une même thématique, la relation entre profane et sacré à travers l'observation des « inclinations mythologiques » des êtres humains, et toutes posent la même question : celle du devenir de la narration. Indirectement, ces ouvertures révèlent que le

principal centre de la structure cyclique est bel et bien la narration elle-même. Chacune d'elle présente une variante du thème :

> Et après avoir pris son petit-déjeuner, il s'en alla au Parnasse – comment l'histoire allait-elle bien pouvoir continuer ?[100]

> Et au même moment l'histoire devint bien confuse […] vite, vite au Parnasse, les chères petites-filles seront sûrement de bon conseil.[101]

> Le père des dieux, c'est bien connu, ne se pressait pas […] et après avoir pris son petit-déjeuner, il s'en alla tout d'abord au Parnasse, car comment l'histoire allait-elle bien pouvoir continuer ?[102]

Outre la répétition systématique proche du mécanisme d'un conte, les ouvertures suggèrent que le récit progresse à la manière d'une spirale, principe permettant et la récurrence et l'évolution. Ainsi, dans la table des matières, les numéros des chapitres sont filés sans discontinuité, mais chaque partie connaît aussi une numérotation interne, témoignant de la présence de cycles différents à l'intérieur d'un tout. Malgré les césures marquées entre chacune des parties, le récit se poursuit là où il avait été interrompu.

Chaque partie présente aussi un schéma général analogue, avec l'arrivée d'un personnage étranger au système dans lequel il pénètre et qu'il ébranle par sa présence. L'évolution est patente de l'introduction d'un personnage éclairé, Don Juan dans la première partie, à celle d'une citoyenne révolutionnaire, Valentine/Danaé dans la dernière partie. Les différents cycles se succèdent, rendent la fragilité du royaume de plus en plus visible et la menace d'un effondrement de plus en plus immédiate et concrète. Un procédé similaire est employé au niveau des subdivisions de ces quatre grands mouvements. La taille des cycles successifs

---

100 BK, p. 209 : „Nachdem er gefrühstückt, verreiste er auf den Parnass – wie sollte die Geschichte nun weitergehen?"

101 BK, p. 375 : „Und im selben Moment wurde die Geschichte ganz wirr […] schnell schnell, zum Parnass, die lieben Enkelinnen müssen Rat schaffen."

102 BK, p. 549 : „Dem Göttervater, wie bekannt, eilte es nicht […] und nachdem er gefrühstückt, verreiste er vorerst auf den Parnass, denn wie sollte die Geschichte nun weitergehen?"

à l'intérieur de chaque partie augmente constamment, englobant tout d'abord deux chapitres puis trois ou quatre, comme pour appuyer à chaque fois une intensité croissante. Le retour à l'Olympe contribue alors à la cohésion de la narration, marque un nouveau commencement, le début d'une nouvelle évolution là où la précédente s'était interrompue.

La question de la cohésion entre les cycles et l'ensemble, comme entre les éléments particuliers et le tout, se pose d'emblée, si l'on en juge par le nombre de figures mythologiques et de protagonistes (aux dires de l'auteur plus de 150) représentés et les différentes époques prises en considération. Comme le suggère le travail mené sur la mythologie – constitution d'un cadre et d'une trame qui assurent la cohésion de l'ensemble – le récit propose plusieurs fils conducteurs (entre autres, le devenir du royaume de Myrrha, de la princesse Danaé et des différents intervenants extérieurs, tous étroitement liés avec la thématique mythologique) auxquels s'entremêlent des éléments secondaires. La continuité et la cohérence du récit ne sont contrariées ni par la pluralité d'événements, ni par les digressions.

L'auteur a-t-il pensé une autonomie des épisodes narratifs, procédé courant dans les épopées ? Selon la définition donnée dans la *Poétique* d'Aristote, la présence de récits autonomes est constitutive de l'épopée : « […] il est clair qu'il faut y agencer les histoires […] autour d'une action une, formant un tout et mené jusqu'à son terme […][103] ». *Der blaue Kammerherr* opère toutefois de manière différente, n'intègre pas de récits indépendants dans leur entité mais assimile toujours plus de nouvelles données obéissant à une règle essentielle de l'écriture pour l'auteur : « […] saisir le monde avec force et plaisir […][104] ». Le roman croît en élargissant son territoire plus qu'il n'intègre d'épisodes étrangers. Le fil conducteur du récit demeure certes le devenir du royaume de Myrrha, mais on ne peut parler d'une focalisation ni d'une linéarité (à la manière suivie plus tard par Niebelschütz dans le roman *Kinder der Finsternis* par exemple). À l'arrivée sur l'île de Myrrha au premier

103 Aristote. *Poétique.* Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 123.

104 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 52 : „[…] mit Macht und Lust in die Welt greifen […]".

chapitre, les pensées de Don Juan sont significatives : « Ici convergent en ce moment tous les fils […] les fils de la politique de cent cours *en miniature* et de quelques grandes Résidences.[105] » Le narrateur entend d'emblée souligner à la fois l'importance d'un récit principal et celle des différents arrière-plans à prendre en compte. Les démêlés politiques s'avèrent aussi nombreux que les intrigues amoureuses : chacun d'eux occasionne des digressions sur de nouveaux personnages et sur leurs histoires et complique plus encore la situation.

Il ne s'agit donc pas à proprement parler de décentralisation, encore moins de fragmentation en dépit de certaines analyses critiques : « L'écrivain travaille seulement avec des fragments de la réalité qui, éclatés dans de l'imaginaire pur, ont pour fonction d'animer les choses.[106] » La notion de fragment implique une discontinuité qui ne convient pas ici. Plutôt que des fragments, il paraît plus judicieux de parler de facettes multiples dont la description ou la prise en compte permet de dépeindre le tableau le plus complet et le plus précis possible. La présence de chaque élément est justifiée et ne présente ni la dimension aléatoire, ni le caractère isolé d'une narration fragmentaire. Parfaitement intégré, il apporte sa contribution à la vaste trame du roman, envisagée à juste titre par D. Haberland comme une « […] vue d'ensemble de la culture européenne dans sa totalité pleine de facettes.[107] »

Quant aux chapitres, ils doivent être assez souples pour permettre l'assimilation de nouveaux éléments n'appartenant pas directement à la trame principale. Le 11ème chapitre de la dernière partie en offre un exemple avec la visite aux Enfers. Pour la princesse Danaé, la descente aux Enfers se transforme en périple à travers le temps et la mythologie antique : nombreuses sont les références littéraires à étoffer ce passage. Les différents niveaux des Enfers sont passés en revue, parodiant le

105 BK, p. 9 : „Hier laufen gegenwärtig die Fäden zusammen […] die Fäden der Politik von hundert Höfen en miniature und einigen großen Residenzen."

106 Walter Boehlich. Verklärung des Barock. In : *Der Monat.* 8.1955/56. N°85. p. 75 : „Der Dichter arbeitet nur mit Fragmenten von Wirklichkeit, die versprengt im rein Erfundenen die Funktion der Beseelung erfüllen."

107 Detlef Haberland. Dammi il paradiso. In : *Textkritik und Interpretation.* Bern : Lang. 1987. p. 403 : „[…] die Zusammenschau der europäischen Kultur in ihrer vielfacettigen Gesamtheit."

voyage de Dante dans l'Enfer de la *Divine Comédie* : Danaé avance tout d'abord guidée par Orphée (non par Virgile) avec la même curiosité et d'un pas aussi peu assuré que celui de Dante, puis évolue dans un carrosse (adaptation du Géryon du XVIIème chant !) des strates infernales aux routes paradisiaques. Nombre d'anachronismes envers l'époque baroque rapprochent Enfers et époque contemporaine : rond-point, ascenseur ou chèques. Profitant des nouvelles perspectives qu'entraîne une descente aux Enfers riche en éléments ironiques ou grotesques, le narrateur trouve le moyen d'assimiler de nouveaux pans d'une réalité qu'il dépeint et dont il dénonce les travers. Ce passage indépendant du reste de l'action se trouve ainsi parfaitement intégré dans la thématique du roman et complète le tout, comme chaque partie chez Dante constituait une entité en soi à l'intérieur d'un ensemble. Malgré l'impression que peuvent faire naître les digressions apparentes, rien n'est jamais laissé au hasard. Dans *Der blaue Kammerherr*, l'auteur parvient grâce à une construction très précise à maintenir cohérence et continuité malgré l'abondance et la complexité des éléments. C'est leur diversité et leur pluralité qui nécessitent justement une composition rigoureuse.

À considérer la profusion des éléments et des détails, on mesure mieux l'importance d'une construction très ferme : cadre et trame conférés par la mythologie, structure générale analogue à celle d'une symphonie. La composition des chapitres s'avère très calculée et symétrique : les quatre parties sont d'ailleurs constituées respectivement de 24, 19, 19 et 24 chapitres. La structure très précise et rigoureuse de l'œuvre est indéniable : « Justement parce que ce roman a pour fondement un ensemble extrêmement complexe – ‹la *sinfonia* concertante en quatre parties› – il semble presque impossible d'intervenir, sans détruire des fils essentiels de la composition.[108] » Avec la symphonie, l'auteur s'impose une structure qui réponde au besoin « […] d'articuler agréablement ce matériau imposant afin de me maintenir moi-même et ma position soi-disant objective

108 Ibid. p. 391 : „Gerade weil dem Roman ein außerordentlich komplexes Gefüge – die ‚viersätzige *sinfonia concertante*' – zugrunde liegt, scheint es fast unmöglich einzugreifen, ohne nicht wesentliche Fäden der Komposition zu zerstören."

d'auteur.[109] » La table des matières désigne la « *sinfonia* concertante » comme référence principale en matière de forme musicale[110] et en livre les traits principaux : le premier chapitre désigné comme « ouverture » se doit d'introduire le « […] thème général d'une *sinfonia* concertante en quatre parties[111] », la seconde partie commence par un « *andante* » (mouvement modéré, souvent le second d'une symphonie). Les indications concernant le déroulement de la symphonie foisonnent : « *menuetto primo* », « *menuetto secondo* » etc., « *fine della cadenza* ». La construction fondée sur une composition musicale renforce le principe d'un mouvement général et de différents cycles visibles au niveau du traitement de la mythologie.

Cette structure précise n'entre-t-elle pas en concurrence avec le libre jeu de narration qui se déploie ? Il semble que l'articulation des éléments doit être d'autant plus rigoureuse et pensée que l'imagination prend de libertés. Ce que Niebelschütz estime avant tout dans la narration épique – l'auteur emploie dans ses réflexions théoriques indifféremment le terme d'épopée ou de roman –, c'est que tous deux « […] peuvent se permettre des promenades spéculatives de grande ampleur.[112] » Il entend visiblement mettre l'accent sur l'ampleur du récit ainsi que sur la liberté qu'il doit trouver au sein d'un genre particulier : « C'est pourquoi je n'écris jamais avant d'être sûr de pouvoir tenir la tension sur 600 ou 1000 pages […].[113] » C'est la mythologie qui a amené l'auteur à un récit épique, qui en a fourni la matière et la tension nécessaires. Réfléchissant aux raisons pour lesquelles Hofmannsthal

109 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 08/01/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „[…] den gewaltigen Stoff in einer angenehmen Weise so zu gliedern, dass ich mich selbst und meine pseudo-objektive Stellung als Autor in der Hand behielt."

110 Une manière supplémentaire de souligner l'allégeance à l'époque baroque.

111 BK, *Tabula operis* : „[…] das General-Thema einer viersätzigen *sinfonia concertante*."

112 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 60 : „In der Tat darf der Roman sich spekulative Spaziergänge in ziemlicher Ausdehnung erlauben."

113 Wolf von Niebelschütz. *Die schönen Bücher.* Munich : Winkler. 1970. p. 39 : „Darum schreibe ich nie, ehe ich weiß, dass ich Spannung über 600 oder 1000 Seiten halten […]."

avait interrompu son projet (la rédaction du livret d'opéra de Danaé), Niebelschütz attire l'attention sur la question de la forme dans une lettre adressée à son éditeur : « Ce n'était pas un matériau dramatique, mais épique.[114] » Le genre narratif s'avérait plus approprié que l'opéra à rapporter les méandres d'un récit mythologique dans leur complexité. La mythologie, source intarissable, ne cesse de susciter l'imagination et demande un cadre plus large que celui de l'opéra afin de s'épanouir pleinement : « […] la comédie humaine se déploie en une telle abondance que les planches d'une scène s'écrouleraient sous son poids.[115] » Il n'est pas surprenant que le roman s'achève sur une transfiguration finale du monde en scène mythologique : cette manière de mettre un terme feint au récit laisse sous-entendre par son artifice que le récit aurait pu se poursuivre encore. Le recours à la mythologie met en avant la possibilité d'un discours illimité, capable de variations permanentes, laissant toujours envisager de nouvelles perspectives et évolutions. L'adaptation littéraire de mythes implique ici une forme d'une ampleur adéquate qui puisse rendre compte de l'infini du discours mythologique.

Il est tout à fait significatif que, dans sa *Poétique*, Aristote compte l'étendue du vers et de l'action comme une des caractéristiques primordiales de l'épopée. Ici convergent la conception de la mythologie et celle d'un genre littéraire. Certes, on ne peut juger du genre à la seule longueur d'une œuvre ; ceci dit, elle est un aspect important à prendre en compte. *Der blaue Kammerherr* se distingue par son ampleur : 779 pages réparties sur 86 chapitres. Et ce n'est pas sans une certaine dérision que, dans la dernière partie, le narrateur insiste sur le fait que seul un élément extérieur « […] a empêché l'auteur d'ajouter quelques tomes de plus à ce serpent immense.[116] » Il peut paraître paradoxal qu'au vu de la structure imposée, le récit renferme pourtant la possibilité toujours

114 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung. „Es war kein dramatischer, sondern ein epischer Stoff."

115 Heinrich Zillich. Der blaue Kammerherr. In : *Die neue Front.* N°24. non daté : „[…] breitet sich die menschliche Komödie in solcher Fülle aus, dass jede Bretterbühne darunter zusammenbräche."

116 BK, p. 745 : „[…] den Autor hinderte, vorliegender Riesen-Schlange etwa weitere Bände anzufügen […]."

ouverte de nouvelles péripéties. Le narrateur semble se plaire à spéculer sur l'absence de limites de son discours, tout en rendant visible la construction et le cadre qui lui sont impartis et auxquels il demeure attaché finalement : « Il y a 86 chapitres, nous n'en sommes qu'au 84ème […].[117] » L'illimité est donc hypothétique, seulement envisageable et réalisable dans des proportions données, et se voit ramené aux exigences de la réalité. Le nombre de chapitres imposé est une contrainte arbitraire à laquelle la conclusion du récit répond par un artifice équivalent. Dès lors que le récit paraît intarissable, sa longueur devient finalement insignifiante. Le « serpent immense » est en mesure de s'étirer à l'infini. Combien de fois le narrateur avoue-t-il faire grâce à ses lecteurs d'éléments supplémentaires ? L'ironie manifeste à ce propos touche la fragilité de la littérature en mettant en cause la valeur et le poids des mots qui pourraient encore être dits et qui ne le sont pas.

La dimension illimitée du discours trouve son équivalent dans la longueur généralement démesurée des énoncés. Les phrases à rallonge intègrent détails insolites et commentaires, entraînent de nombreuses digressions avant de reprendre le fil du récit. La structure grammaticale de chacune des propositions est rendue extrêmement complexe par l'imbrication de subordonnées successives, la greffe de nombreuses relatives et d'appositions. L'auteur exploite jusqu'à son maximum la capacité d'extension et d'intégration du discours et cherche à en rendre visible les limites. De cette manière, au 11ème chapitre s'étend après le terme « en bref » un énoncé unique sur une page entière, composé de onze propositions décrivant des événements simultanés, toutes introduites par « tandis que ». Chacune de ces propositions, très denses et surchargées de détails, présente une structure complexe qui permet l'intégration de différentes perspectives d'une même situation. L'objectif consiste manifestement à créer une attente, la proposition principale n'étant révélée qu'à la fin, et de retarder toujours le moment de la chute. L'effet de simultanéité obtenu et l'exhaustivité des commentaires sur les répercussions d'un même phénomène font croître une tension anéantie d'autant plus que la chute est inattendue et paraît insignifiante : aux descriptions surabondantes des destructions entraînées par une éruption

117 BK, p. 745 : „Sechsundachtzig Capitel sind es, wir schreiben das 84ste erst […]."

volcanique est apposé le sourire de Don Juan. Le commentaire qui lui succède vaut autant pour la thématique (mort du protagoniste) que pour la forme (fin du chapitre) : « Finale colossal[118] ». L'auteur trouve dans l'écriture épique une forme qui lui permet digressions et détours sans perdre son but premier. Les chemins sinueux du roman entraînent le lecteur dans un parcours compliqué et sans fin.

Dans *Der blaue Kammerherr*, la narration illimitée implique une profusion de détails. La multitude d'adjectifs et d'adverbes apportant descriptions et commentaires donnent au style une densité parfois difficile à percer. À force de détailler à l'excès, le récit risque de provoquer plus de confusion qu'il ne parvient à peindre de tableaux exacts. Afin de mettre en évidence le danger permanent d'un manque de clarté ou tout simplement par volonté de parer à des écueils possibles, le narrateur introduit dans le récit des commentaires ironiques dont l'excès est tout aussi marqué. Dans le souci de ne rien laisser au hasard, il explique sa démarche, se justifie, imagine les questions plausibles d'un lecteur : « […] aimable lecteur, savez-vous ce que c'est ?[119] » Il guide le récit à l'extrême, allant jusqu'à risquer de rompre le rythme d'une conversation pour commenter immédiatement les paroles de ses protagonistes : « ‹Ne vous moquez pas, j'ai une sensation étrange…› Par ‹étrange› elle entendait une humeur teintée de solennité et de peur aussi.[120] » Non seulement le narrateur use en parfaite conscience de ces interventions excessives, mais il en fait aussi directement l'objet de réflexions en imaginant et commentant la réaction probable d'un lecteur et tourne à la dérision son propre rôle : « Le lecteur est horrifié par de tels détails ; gêné et terrifié, il est enclin à prendre pour une imagination malsaine, ce que l'auteur, poussé par un plaisir manifestement effréné de l'excès, a introduit ici.[121] » Tout porte à croire que le style de l'outrance a atteint ici une limite. Conformément au style baroque, les énoncés sont

118 BK, p. 103 : „Colossales Finale".

119 BK, p. 427 : „[…] geneigter Leser, wissen Sie, was das ist?"

120 BK, p. 467 : „‚Spotten Sie doch nicht, mir ist ganz seltsam…' Unter ‚seltsam' verstand sie, dass ihr feierlich und auch ängstlich zumut war."

121 BK, p. 575 : „Dem Leser graust es bei solchen Détails; geniert und entsetzt, ist er geneigt für böswillige Phantasie zu halten, was der Autor hier, voll offenbar zügelloser Lust am Exceß, leider eintreten ließ."

surchargés de détails, d'énumérations d'adjectifs et d'adverbes, d'ornements et de figures rhétoriques. Le récit regorge d'images, de métaphores et de comparaisons puisées en grande partie dans la mythologie antique.

La table des matières qui succède au récit est rédigée dans le même style, dépassant largement une suite de titres de chapitres, ou tout au plus, le résumé succinct auquel un lecteur pourrait s'attendre. La surcharge des énoncés qui fournissent détails et commentaires attire l'attention sur des éléments particuliers : comme dans le récit lui-même, l'essentiel ne se distingue plus que difficilement du superflu. La profusion de détails finit par occulter le principal : « 16ème chapitre au bal du sieur de Légua, intitulé aussi premier chapitre de l'eau de Cologne. Mesdames les Parques mues par l'amour regardent ici-bas ; un maréchal impérial tente de parler *pianissimo*.[122] » Les énoncés abondent en mots étrangers, métaphores et remarques ironiques : une fois de plus, c'est le style et la forme qui l'emportent sur le fond, de manière si excessive qu'elle en devient caricaturale. L'humour qui se cache derrière ces lignes empêche définitivement d'être dupe, le jeu ironique est poursuivi jusqu'à la dernière page.

Pluralité et cohérence, abondance de détails et dynamisme, le roman suggère un mouvement en cours. À l'instar du dieu olympien, le narrateur s'applique à donner l'illusion d'une constitution immédiate de son œuvre. Ce que met en relief la mythologie et qui relève ici seulement de la fiction, trouve une mise en œuvre dans la structure romanesque. L'empreinte de la musique est indéniable, dimension indispensable à la compréhension de l'œuvre : « La musique est la clé qui permet de me comprendre, moi et mon univers, mais aussi de comprendre *Der blaue Kammerherr* et sa prose.[123] » Il suffit d'observer ce que l'on pourrait

122 BK, *Tabula operis* : „Sechszehntes Capitel, auf dem Ballfeste des Herrn von Legua, auch Erstes Eau-de-Cologne-Capitel heißend. Die Damen Parzen, von Liebe gerührt, schauen herunter; ein Kaiserlicher Feldmarschall versucht pianissimo zu sprechen."

123 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Die Musik ist der Schlüssel zu mir und zu meiner Welt, auch der Schlüssel zum *Kammerherr* und zur *Kammerherr*-Prosa."

nommer « l'adaptation musicale » au sein du récit pour se rendre à l'évidence : la narration donne l'illusion de naître sous la plume de son auteur comme la musique sous la baguette d'un chef d'orchestre. Au moment du finale, une « pause générale » est requise et la musique entraîne figures mythologiques et protagonistes dans un seul élan :

> Vénus arriva la dernière, opale jaillie des flots *directement* aux pieds de Danaé, elle était un parfum, un souffle, le *divertimento* le plus léger, et sourit, fit un signe de tête et s'en fut, et disparut dans les nuages, dans la musique… Courses précipitées des violons, chassés par de doux coups de timbales, *piano*, *pianissimo*, *ancora più piano*… Et puis soudain les instruments à vent ![124]

Autant de réminiscences du livret dont le roman est issu, maints éléments dans ce passage comme dans l'œuvre entière rappellent l'opéra. L'assimilation est manifeste : les voix des personnages sont par exemple fréquemment associées à celles d'un chœur. Lorsque Mars, Vénus et Danaé font retentir leur rire : « […] le son était mélodieux : ténor, contralto et soprano.[125] » Parsemées dans le récit, les précisions données en italien concernant rythme et cadence des différents mouvements se multiplient : « *accelerando* », « *pianissimo* », « *allegretto* » etc. Les nombreuses indications musicales contribuent à laisser entendre une composition, un processus en cours de réalisation. Cette impression est renforcée par les nombreux leitmotive qui rythment le texte : « Je me souvins de Thomas Mann et de sa technique des leitmotive, qu'il avait empruntée à Wagner et qui toutefois n'était pas sa propriété intellectuelle mais un principe musical fondamental.[126] » C'est selon ce

124 BK, p. 778 : „Als Letzte kam Venus opalen aus der Flut, direct unter Danaes Füßen, ganz Duft, ganz Hauch, das elfenhafteste *Divertimento*, und lächelte vorüber, nickte, und war dahin, und war nicht mehr, war in den Wolken, in der Musik… Atemlose Läufe der Violine, von leisen Paukenschlägen gejagt, *piano*, *pianissimo*, *ancora più piano*… Und dann plötzlich Bläser!"

125 BK, p. 626 : „[…] es klang melodisch, Tenor, Contralto und Sopran."

126 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Ich erinnerte mich an Thomas Mann und seine Technik der Leitmotive, die er von Wagner übernommen hat, die aber nicht sein geistiges Eigentum, sondern ein musikalisches Grund-Prinzip darstellen."

principe, point de convergence entre littérature et musique, que Niebelschütz met en œuvre une centaine de personnages, des épisodes divers et des époques non moins distantes. Le leitmotiv, procédé des plus épiques s'il en est, confère une cohésion à l'ensemble, suggère un mouvement infini et un devenir permanent.

La mythologie et l'épopée ont ceci de commun que leur construction repose essentiellement sur le cycle, la variation, et la transformation. Au sein même de *Der blaue Kammerherr*, les leitmotive et les analogies évoquent constance et variation. Les similitudes nombreuses entre les personnages peuvent entraîner des confusions que le narrateur s'amuse à relever, des fautes qu'il renvoie à un manque de calcul de Zeus, metteur en scène : « Car le duc Achille – malheureusement il faut l'avouer – ressemblait si ridiculement à l'ambassadeur défunt, que l'idée de le faire venir compte parmi les plus perfides.[127] » Hormis ce jeu avec la fiction, la permanence de certains traits permet de caractériser les protagonistes. Usant d'un procédé similaire à celui d'Homère dans les épopées mythologiques, le narrateur attribue à ses personnages des signes de reconnaissance non négligeables : Don Juan est associé par exemple à la couleur « ultramarine », le comte à une tête de cyclope, Danaé à une peau de panthère. Ces marques identitaires constantes représentent autant de repères utiles à une meilleure compréhension. Les personnages de l'immense mise en scène figurent par leur représentation ces notions d'évolution et de constance. Dans ses réflexions sur l'épopée, Adorno considère cet aspect qu'il comprend comme une alliance d'identité et de non-identité « […] dans laquelle ce qui est clair et fixe rencontre l'ambigu et le muable.[128] » Sur ce principe repose celui de la transformation perpétuelle présent au cœur du texte de Niebelschütz[129].

---

127 BK, p. 375 : „Denn Herzog Achilles – leider muss es gesagt sein – sah dem verstorbenen Botschafter so lächerlich gleich, dass der Einfall ihn kommen zu lassen, wohl mit zum Gemeinsten zählte."

128 Theodor W. Adorno. Über epische Naivetät. In : *Gesammelte Schriften.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1974. p. 34 : „[…] in dem das Eindeutige und Feste mit dem Vieldeutigen und Verfließenden zusammentrifft."

129 Les métamorphoses internes du récit reflètent le travail de rédaction et de correction de l'auteur, le roman connaît quatre versions et aurait été transformé environ 17 fois. (Wiebke Meier. Wolf von Niebelschütz. In : *Criticon.* 13 (1983). p. 246).

Perpétuel devenir, transformation incessante du récit et excentricité convergent dans l'image d'un « tulipier[130] » dont le germe a été trouvé dans le livret d'opéra inachevé de Hofmannsthal. Cette métaphore ajoute une nouvelle donnée aux éléments de définition déjà mentionnés : alors que « le serpent immense » mettait en valeur l'étendue infinie de l'œuvre et la « *sinfonia* concertante », sa construction extrêmement complexe et sa réalisation immédiate, le « tulipier » suggère quant à lui l'idée d'une croissance organique curieuse. Au mouvement, dénominateur commun de ces trois termes, la métaphore naturelle apporte la nuance d'un développement interne non artificiel.

À quelque niveau que ce soit – travail sur la mythologie, forme musicale, désignation de « roman galant[131] » – la narration figure une assimilation et une émancipation du matériau d'origine. Si l'on considère le livret d'opéra à la source de *Der blaue Kammerherr*, il est indéniable que le roman « […] dépasse largement sa première esquisse.[132] » La métaphore du tulipier, du germe à l'épanouissement de l'arbre, illustre parfaitement bien l'histoire du roman, renvoyé à une croissance organique. Lorsque Niebelschütz dépeint la « transformation en roman[133] » du matériau d'origine, il évoque un premier scénario de 20 pages, un second de 78 puis un manuscrit de 200 pages, finalement une œuvre de plus grande ampleur en trois parties, puis en quatre mouvements. L'image d'une croissance en cours va de pair avec la possibilité toujours ouverte d'assimiler de nouveaux éléments et de s'approprier de nouveaux espaces, un des principes moteur du roman.

---

130 BK, *adnotatio auctoris* : „Tulpenbaum".

131 Si *Der blaue Kammerherr* se nourrit visiblement des paradigmes constitutifs du roman galant – notamment lorsque l'accent est mis sur une virtuosité formelle, lorsque se multiplient les trames et les intrigues, les associations et les métaphores –, l'appropriation ne doit jamais être comprise comme une simple reprise mais comme un potentiel dont le narrateur sait tirer profit pleinement avant d'en transgresser le cadre.

132 Regina Wagner. Solist im Niemandsland. In : *Juni*. 1/90. p. 11 : „[…] über seinen ersten Entwurf weit hinausgehend."

133 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Umformung zum Roman".

Alors que la plante évoque de manière générale la structure, les dynamismes internes, le devenir immédiat et illimité de l'œuvre, l'aspect exotique du tulipier rappelle la forme extravagante de la narration, suggère une évolution hors du commun, débordant de fantaisie. Le tulipier représente par la forme particulière de ses fleurs un élément digne de curiosité qui correspond parfaitement à l'imagination fertile en œuvre dans le récit tout entier. L'arbre de la narration grandit en se nourrissant de nouveaux éléments dont la cohérence tient à ce mouvement de croissance qui permet autant de ramifications, de réseaux supplémentaires qu'en exigent les nouveaux personnages, récits et dimensions. La narration y gagne la possibilité de prendre en compte un nombre toujours plus important d'éléments hétéroclites et de dimensions différentes, chacune des nouvelles possibilités pouvant être exploitée sans risquer de déséquilibrer un ensemble assez vaste et complexe pour supporter de nouvelles excroissances.

Le tulipier de Niebelschütz conserve une part importante de liberté malgré une fin prévisible, à savoir un accroissement qui corresponde à sa forme naturelle. À tel point que l'auteur fictif semble assister à ces évolutions plus qu'il n'y participe, il est dit de lui après une description apocalyptique : « Mais que l'on ne s'y méprenne pas, son cœur verse des larmes, tandis que la plume poursuit son travail si *précis* et si terrible.[134] » Distance et implication définissent son rôle. Tantôt pris à partie, tantôt justifié dans son rôle, il ne se tient que difficilement à distance d'une histoire dont il prétend n'être que témoin et qu'il rapporte[135]. Associée au mouvement organique d'un tulipier, la narration gagne une autonomie qui recule dans l'ombre le rôle de l'auteur fictif. Le « tulipier » implique la notion d'un texte en pleine création, dont la trame est certes prédéterminée, ce que le récit rend explicite à maintes reprises, mais dont le tour est absolument imprévisible. À travers cette métaphore, la tension entre construction et hasard trouve une forme

134 BK, p. 575–576 : „Aber man verkenne ihn nicht: sein Herz weint, während die Feder praecis und fürchterlich vor sich hin dichtet […]."

135 Au demeurant, le narrateur se distingue parfois clairement de l'auteur fictif – il hésite ou plutôt trouble sciemment la nature de cette relation en oscillant entre un « nous » identitaire et un « il » distancé.

possible. C'est justement cet imprévu qui en fait l'intérêt ; la narration croît de façon complexe, aspirant à un libre épanouissement de ses potentiels.

Contre toute logique, la notion de transformation organique n'entre pas en conflit avec la construction fermée et définie de la symphonie. Curieusement, le cadre rigide imposé n'entrave en rien l'impression d'un développement naturel ni la liberté d'imagination. La liberté apparente masque la construction calculée de l'œuvre et lui confère le naturel que l'auteur considère comme essentiel dans l'écriture d'un roman : « Ce que le roman doit avoir : le naturel de la présentation. Tout ce qui ne l'est pas le condamne à mort.[136] » C'est pourquoi le narrateur entraîne le lecteur d'un sujet à l'autre, profite d'associations d'idées pour explorer des thèmes sans rapport les uns avec les autres, profite du moindre espace de liberté offert pour étendre le discours avant de le ramener à sa trame principale. L'ouverture de la quatrième partie illustre la virtuosité avec laquelle le narrateur enchaîne des aspects aussi différents qu'une description des dieux antiques, une digression sur la poésie, une réflexion sur le féodalisme avant de revenir à la fiction. Les mouvements semblent s'enchaîner naturellement. Si un lien logique s'avère impossible, le narrateur intervient, soit pour rétablir le cours du récit, soit pour excuser son manque de rigueur ! L'immédiateté de la voix narrative masque alors l'arbitraire de son intervention : « Eh bien, que l'on pardonne cette projection en avant. […] on n'en est pas encore au *FINIS OPERIS*. La princesse chevauche encore […].[137] » Le naturel naît ici de deux aspects conjugués : une histoire qui paraît autonome, se poursuivant aux dépens de son narrateur, et la présence immédiate de celui-ci, le lecteur pouvant suivre le mouvement de ses pensées.

Le narrateur cherche constamment à faire oublier la composition très serrée de son récit en donnant l'illusion d'un développement encore imprévu et en cours de réalisation. Il va même jusqu'à s'en remettre à

136 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 66 : „Was der Roman haben soll: Natürlichkeit im Vortrag. Das Unnatürliche ist sein Tod."

137 BK, p. 745 : „Nun, man verzeihe den Vorgriff. […] noch ist FINIS OPERIS nicht gesprochen. Noch reitet die Prinzeß […]."

l'imagination des dieux lorsqu'il se trouve apparemment dans l'incapacité de poursuivre son récit et répond ainsi aux paroles d'un de ses personnages :

> « D'ailleurs l'histoire devient ennuyeuse. Les bons dieux n'ont plus d'idées. » C'était une erreur indubitable. Les dieux ont toujours la possibilité d'accroître l'intensité, là où un metteur en scène humain aurait déjà baissé les bras depuis longtemps pour avouer tout simplement : j'en ai fini. Les dieux, eux, ne sont jamais à court.[138]

Les dieux antiques, contrairement à leurs homologues humains, peuvent faire preuve d'une imagination qui dépasse toute attente : « Les dieux ne sont jamais à court, ils hésitent seulement de temps en temps.[139] » Le récit ne cesse donc de croître, en dépit de l'ironie qui pointe derrière la remarque. Le narrateur joue visiblement avec son propre rôle en renvoyant ici la responsabilité du récit, de son intensité et de ses nouveaux élans, à l'imagination créatrice des dieux de l'Olympe. À l'instar d'Homère ou de Virgile qui dans leurs épopées s'en remettent à l'inspiration divine, le narrateur s'efface momentanément, remettant entièrement son récit entre les mains des dieux, une manière d'en laisser paraître la dimension purement aléatoire. La mythologie comme l'épopée doivent beaucoup à ce paradoxe né de l'alliance de prédestination, ou construction, et de hasard. Ces deux idées contradictoires sont constamment mises en œuvre dans *Der blaue Kammerherr* et suscitent une tension dont la narration peut tirer profit.

À ceci s'ajoute l'oralité, règle supplémentaire dans le jeu d'une œuvre en devenir. À plusieurs reprises le narrateur considère le lecteur comme un auditeur et attire régulièrement son attention en s'adressant à lui directement par « *chers auditeurs*[140] ». On sait que la transmission orale représente un des aspects principaux aux origines de l'épopée, un point sur lequel il conviendra de revenir ultérieurement. Par les adresses

138 BK, p. 109 : „‚Übrigens wird die Sache nun langweilig. Den lieben Göttern fällt nichts mehr ein.' Dies war entschieden ein Irrtum. Götter haben immer die Möglichkeit, sich zu steigern, wo ein menschlicher Regisseur schon längst die Hände in den Schoß gelegt hätte, um schlicht zu gestehen: ich bin am Ende. Götter sind nie am Ende."

139 BK, p. 109 : „Götter sind nie am Ende, sie zögern nur bisweilen."

140 BK, p. 339 (en français dans le texte).

au lecteur, le narrateur feint une hésitation entre une forme écrite ou orale. Il laisse entendre sa voix et simule le rapport d'événements indépendants de son imagination. Le compte rendu d'événements, principe de l'épopée, revêt toutefois ici un caractère différent. Il ne s'agit pas, à l'instar des épopées classiques, d'intégrer les récits de nouveaux personnages qui prennent en charge, un temps durant, le cours de la narration. Le narrateur demeure le même du début à la fin du récit.

Il fait reposer la constitution de son récit non sur la contribution de différents narrateurs mais sur une interaction avec son lecteur, qu'il interpelle à maintes reprises à l'instar du roman baroque[141]. Lorsqu'il désigne par exemple la phrase récurrente en italien, « *dammi il paradiso* » (donne-moi le paradis), comme « […] trois mots que seul mon auditoire peut comprendre […][142] », il insiste de cette manière sur le lien particulier qui l'unit à son public et fait naître ainsi une complicité déterminante. Le lecteur tient en effet un rôle beaucoup plus significatif que celui de simple destinataire du discours en devenant l'interlocuteur privilégié du narrateur : questions, reproches, remarques d'un lecteur fictif sont intégrés dans le discours. Le narrateur intervient comme un guide éclairant dans le labyrinthe de son récit : « Arrêtons-nous ici un instant, le lecteur s'étonne de toute façon. Que l'art est difficile…[143] » Tout se passe comme si le récit répondait à une attente du lecteur : « […] peut-être, si possible, encore un tremblement de terre, non ?[144] » Le souhait exprimé directement ne sera finalement pas pris en compte et souligne l'illusion d'un échange.

Le subterfuge de l'interaction permet surtout au narrateur de projeter les difficultés rencontrées, relever des éléments peu crédibles, apporter des éléments laissés dans l'ombre jusqu'alors. La figure du lecteur sert de prétexte pour justifier le récit en cours. Face à une critique potentielle du lecteur, le narrateur se défend avec véhémence, renvoyant la

141 Sur le rôle de l'auditeur/lecteur dans le roman baroque, nous renvoyons aux remarques de Georges Molinié dans son analyse *Du roman grec au rom roman baroque*. (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995).

142 BK, p. 779: „[…] drei Worte, die niemand versteht als mein Auditorium […]."

143 BK, p. 375 : „Hier halten wir einen Augenblick inne, der Leser wundert sich ohnedies. Wie mühsam ist doch die Kunst…"

144 BK, p. 490 : „[…] vielleicht, wenn möglich, noch so ein Erdbeben, wie?"

responsabilité de l'horreur de la scène décrite aux exigences de la réalité, non à sa propre volonté : « À quoi bon se plaindre ? Ce n'est pas le rôle de l'auteur – ni de ses personnages non plus. Le lecteur n'a qu'à se tenir.[145] » Il impose son récit tout en mettant en lumière les excès et les éventuelles limites atteintes, considérant comme un devoir envers le lecteur de justifier les choix faits et les décisions prises. L'échange avec un lecteur imaginaire permet d'intégrer un regard distancé par rapport à la narration, de donner l'impression d'une construction immédiate et surtout d'engager une réflexion sur la narration elle-même.

La mythologie comme le récit épique présentent un univers particulièrement déroutant par les règles et les principes singuliers qui le régissent. Le lecteur se doit d'accepter ces données afin d'aborder un récit épique. Le narrateur lance un appel contre l'attitude erronée du lecteur qui refuse de se prêter à ce genre d'expérience : « Comme il est triste pour celui qui, parce que les époques deviennent rudes, […] rejette par intolérance un personnage parce que celui-ci est différent de lui. De tels lecteurs existent, on ne peut rien faire pour eux.[146] » Le message du narrateur au lecteur fictif peut tout aussi bien être compris comme un message adressé au lecteur contemporain : il se doit d'accepter les règles nouvelles qui régissent le monde décrit dans lequel le récit l'entraîne. Paradoxalement, le lecteur modèle est celui qui accepte de se laisser dérouter tout en conservant une grande lucidité à l'égard du texte lu. À travers les remarques d'un lecteur fictif, se dessine un lecteur attentif, intéressé et actif qui participe à la constitution ou plutôt à la restitution de l'histoire par son désir de savoir et de comprendre. Dans son étude consacrée au drame de Hofmannsthal, Niebelschütz relève tout particulièrement cet aspect qui le fascine : que l'auteur ait su « […] créer dans son imagination débordante un lecteur, un nouveau lecteur ![147] » À travers *Der blaue Kammerherr*, l'auteur vise

145 BK, p. 576 : „Was hülfe da Klagen? Es steht dem Autor nicht zu – allenfalls seinen Gestalten. Der Leser möge sich fassen."

146 BK, p. 765 : „Wie traurig stünde es um denjenigen, der, weil die Zeiten roh wurden, […] intolerant ein Geschöpf verwirft, nur weil es anders ist als er selber. Es gibt solche Leser, ihnen ist nicht zu helfen."

147 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 213 : „[…] in seiner schwellenden Einbildungskraft einen Leser mitzuschaffen, einen neuen Leser!"

entre autres à redéfinir le rôle du lecteur. On trouve chez Sartre à la même époque une réflexion analogue : « Ainsi, pour le lecteur, tout est à faire et tout est déjà fait ; l'œuvre n'existe qu'au niveau exact de ses capacités ; pendant qu'il lit et qu'il crée, il sait qu'il pourrait aller toujours plus loin dans sa lecture, créer plus profondément.[148] » À en croire ces réflexions, l'œuvre et la lecture se constituent simultanément et réciproquement, ce qui achève en quelque sorte la conception d'un roman en cours de développement. Il est donc donné au lecteur d'achever l'œuvre qui, sans lui, ne le serait pas[149].

On pourrait rétorquer que le narrateur, tout en suggérant ce principe, n'a de cesse de manipuler le lecteur. Les stratégies et les subterfuges du narrateur sont si clairement mis en évidence que l'autodérision est toujours latente. La table des matières achève de rendre parfaitement visible la manipulation :

> 23ème chapitre […] les espoirs du lecteur […] ne sont pas exaucés […]
> […] La princesse et le marquis jonglent avec des balles dangereuses, sans trouver le sujet que demande le lecteur.
> 24ème chapitre […] La patience du lecteur moderne est mise à l'épreuve par des figures rhétoriques.[150]

Toutes ces remarques évoquent une action commune ou une interaction du narrateur et du lecteur lors de l'écriture du texte (où sont déjà mis en scène l'horizon d'attente du lecteur et l'interaction désirée) et en dévoilent au même moment le caractère illusoire. L'auteur insiste certes dans ses notes conclusives sur la dimension divertissante de son œuvre,

148 Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Éditions Gallimard. 1948. p. 52.

149 On doit de même à Umberto Eco nombre de réflexions quant au rôle du lecteur et à l'importance de la lecture dans l'évolution d'un texte. « Œuvre ouverte », le livre est un espace dans lequel le lecteur est libre de pénétrer et d'évoluer librement, c'est son parcours qui contribue à poursuivre la constitution du texte. Voir Umberto Eco. *Im Wald der Fiktionen.* Munich : Carl Hanser Verlag. 1994.

150 BK, *Tabula operis* : „Dreiundzwanzigstes Capitel […] Die Hoffnungen des Lesers auf abermaliges Erwachen erfüllen sich nicht.[…] Prinzeß und Marchese jonglieren mit gefährlichen Kugeln, ohne jenen Punct zu finden, nach welchem der Leser verlangt. […] Vierundzwanzigstes Capitel […] Des modernen Lesers Duldsamkeit wird durch rhetorische Floskeln auf die Probe gestellt."

mais en rudoyant le « lecteur moderne », il suggère la nécessité de poser un nouveau regard sur la littérature et ses enjeux. S'il demande à la suite de Hofmannsthal un nouveau lecteur, il entend avant tout par cette requête une ouverture d'esprit, une capacité à bouleverser ses repères, à en admettre de nouveaux ou en reconnaître d'anciens : il mise sur une prise de conscience des fondements de notre culture et de ses artifices.

Wolf von Niebelschütz réactive nombre de composantes d'une culture européenne, qu'il interroge et assimile dans un immense récit épique. C'est tout d'abord la renaissance de la culture antique à l'époque baroque qu'illustre le pandémonium mis en œuvre dans le roman. La fusion de la mythologie, de l'Histoire et des arts révèle plus que la totalité du monde décrit, ses distorsions et ses contradictions. L'« unité impitoyable » entre mythe et réalité agit dans un double mouvement de création et de démythification : l'osmose apparente révèle ses conflits internes. C'est dans ce monde en pleine transition, oscillant d'un pôle à l'autre et dont l'avenir est incertain, que l'auteur trouve un espace infime, l'instant précédant un tournant, mais assez vaste pour épanouir le thème mythologique choisi et susciter l'inspiration.

L'imagination que l'histoire de Danaé rend particulièrement féconde, l'élan créateur que Niebelschütz trouve dans la mythologie prouvent, au-delà d'un plaisir d'écrire évident, que les dieux antiques sont loin d'avoir disparus : « Il s'agit d'atteindre le centre du temps et de lui prouver qu'il est encore présent, qu'il a encore des forces et peut avoir confiance en lui.[151] » Si la renaissance de la culture antique doit avoir lieu, elle doit œuvrer non dans la nostalgie d'un passé perdu mais pour une meilleure compréhension de notre temps. La conception de la mythologie à une époque donnée est révélatrice des principes selon lesquels elle évolue ; chez Niebelschütz elle témoigne aussi à mesure égale de ses dysfonctionnements.

Le texte se nourrit de l'alliance de paradoxes, de tensions particulièrement fertiles propres aux récits mythologiques, notamment dans la

151 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. Non expédiée. 05/04/1946. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Es kommt darauf an, das Zentrum der Zeit zu treffen und ihr zu beweisen, dass sie noch da ist, dass sie noch Kräfte hat und auf sich selbst vertrauen kann."

mise en jeu de l'identité et de la variation comme de la construction et du hasard. À considérer « l'odyssée de *Der blaue Kammerherr*[152] », les conséquences de la résurgence de thèmes mythologiques sur la forme du roman sont loin d'être négligeables. La mythologie assure la cohésion du récit en lui conférant un fondement sollicité à maintes reprises. Elle représente un élément essentiel en contribuant au niveau thématique et formel (à la fois à sa structure générale ainsi qu'à celle des différentes parties). Sa renaissance sollicite un discours infini auquel correspond une longueur significative de l'action ou de l'énoncé, un devenir permanent réalisé sous forme de cycles et de transformations, permettant l'assimilation d'éléments extérieurs ou hétérogènes. Ces aspects communs à la mythologie et à l'épopée reposent la question du genre. La désignation d'épopée attribuée fréquemment à *Der blaue Kammerherr* sans plus de justification – « une épopée qui éloigne le lecteur du quotidien[153] », « une épopée en prose historique et fabuleuse[154] », « une vision épique hautement littéraire[155] »… – trouve quelques fondements parmi les éléments énumérés. En renouant avec la mythologie et en exploitant dans son œuvre certains ressorts de l'écriture épique, Niebelschütz attire l'attention sur un fondement essentiel de notre culture. En cela, il réalise ce qu'il revendique comme sa « croyance en une continuité de la culture occidentale [156] ».

152 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „die Odyssee des Blauen Kammerherrn".

153 az, (sans titre). In : *Augsburger Allgemeine.* 02/02/1962. sans page : „Ein Epos, das den Leser weit vom Alltag entfernt."

154 Dominik Jost. Eine deutsche Fantasy. In : *Neue Zürcher Zeitung.* 233. 08/10/1987. p. 36 : „ein märchenhaftes geschichtliches Prosaepos."

155 Erwin Laaths. Wolf von Niebelschütz, Träger des Immermann-Preises. In : *Mittag.* 27/04/1952. sans page : „hochdichterische Epos-Vision".

156 Wolf von Niebelschütz. *Freies Spiel des Geistes.* Düsseldorf et Cologne : Diederichs. 1961. p. 321 : „Glaube an die Kontinuität der abendländischen Kultur."

Chapitre deuxième : *Amanda* de Irmtraud Morgner : Reconquête d'une tradition

Dans l'œuvre de Irmtraud Morgner[1], *Trobadora Beatriz*[2] et *Amanda*, publiés respectivement en 1974 et 1983, constituent les deux premiers volets d'une trilogie intitulée communément « Trilogie de Salman » selon le nom d'un des personnages principaux. Parmi les textes publiés par Morgner, c'est-à-dire entre la fin des années cinquante et la fin des années quatre-vingt, la trilogie représente l'entreprise littéraire la plus vaste et certainement la plus complexe. Elle demeure inachevée : le troisième tome, paru en 1998 sous le titre *Das heroische Testament* (« Le testament d'Héro ») se compose des fragments et notes laissés par l'auteur à sa mort en 1990.

Dans le premier volume, une troubadoure nommée Béatrice se réveille en 1968 en Provence d'un sommeil de 800 ans. D'emblée, elle fait l'expérience d'un monde violent et brutal, de comportements humiliants comme d'une réalité sociale étouffante. Rien ne paraît en mesure de mettre un terme à cette situation, pas même les événements de 1968 à Paris dont elle devient témoin. Invitée en RDA, un État qui selon Béatrice offre aux femmes la possibilité de s'émanciper, elle rencontre Laura, conductrice de tramways à Berlin-Est et mère de deux enfants. L'attitude de Béatrice évolue au cours de leur amitié. Trouver sa place en tant que femme et écrivain dans les sociétés et les cultures respectives qu'elle traverse (dans le monde contemporain comme au temps où

---

1 Irmtraud Morgner est née en 1933 à Chemnitz, ex-Allemagne de l'Est ; assistante de rédaction du magazine *Neue deutsche Literatur* après avoir achevé des études d'allemand, elle publie ses premiers romans dans les années 1960.

2 Pour être exact : *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach den Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura.* Ce qui signifie « Vies et aventures de la troubadoure Béatrice d'après les témoignages de sa ménestrelle Laura. » Nous proposons « la troubadoure » et « la ménestrelle », une possibilité de traduction de ces deux termes féminisés par Irmtraud Morgner.

elle était troubadoure) s'avère illusoire : elle comprend que seul importe d'agir sur la réalité quotidienne afin d'obtenir quelque changement. À sa mort, Laura, dont Béatrice avait fait sa « ménestrelle », remet des manuscrits relatant « les vies » de Béatrice entre les mains d'une « Irmtraud Morgner » fictive. C'est de ces documents que naît la narration.

Dans le second volet de la trilogie, où elle renaît cette fois sous forme de sirène antique, Béatrice se voit confier la réécriture de la biographie de Laura Salman. Les écrits de « Irmtraud Morgner » ne lui suffisant pas, elle s'appuie sur des documents dits secrets afin de compléter l'histoire. Ainsi Laura, objet d'un tour de sorcellerie, se trouve-t-elle dédoublée : elle demeure Laura, telle que le lecteur la perçoit dans le premier tome, mais elle est aussi Amanda, figure éponyme du roman et sorcière sur le Hörselberg. Le travail d'écriture imposé à Béatrice dès son retour à la vie est considéré comme un entraînement : sa tâche consiste à retrouver la langue perdue des sirènes et à créer ainsi les conditions nécessaires à un retour de Pandore.

Comme dans les récits et les romans antérieurs de Morgner[3], *Trobadora Beatriz* ainsi qu'*Amanda* laissent une large part à l'imagination, superposant des espaces aussi divers que la mythologie antique, l'époque médiévale et contemporaine, un monde fantastique peuplé de sorcières, le conte etc. Toutefois alors que *Trobadora Beatriz* ne recourait à la mythologie antique que de manière épisodique et souvent grotesque (comme l'irruption de Penthésilée dont le rire violent retentissait dans le livre neuf), les mythes gagnent une importance considérable dans *Amanda.* Ils participent de la trame narrative à différents titres : la mythologie fournit des personnages au récit (en particulier les sirènes), mais aussi des objets de réflexion (Pandore et les figures qui lui sont liées). Cette fois, la résurgence n'est pas sporadique mais filée tout au long du texte, raison pour laquelle *Amanda* mérite ici un intérêt tout particulier.

Que le mythe des sirènes et celui de Pandore motivent un large mouvement de reconquête a de quoi retenir l'attention : comme chez

3 Notamment les romans, *Rumba auf einen Herbst* (1966), *Die Hochzeit in Konstantinopel* (1968), *Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers* (1972), et en ce qui concerne les récits : *Die Gauklerlegende* (1970).

Niebelschütz, c'est tout un héritage culturel qui est en jeu. La reformulation connaît dans *Amanda* des modes bien spécifiques qu'il convient de mettre en évidence : quelles seront alors les conséquences du travail mythologique sur l'écriture romanesque ? Le jeu de narration et de réécriture entraîne vers une voie semblable sur certains points à celle qu'emprunte Niebelschütz. Il s'agit de comprendre dans quelle mesure la mise en œuvre des mythes de l'Antiquité permet d'éclairer le fonctionnement du texte et la forme de la réécriture.

Mythologie antique : une double quête

La mythologie antique confère au deuxième volet de la trilogie de Salman un cadre précis (traitement de deux mythes particuliers) et un arrière-plan particulièrement riche (les épisodes mythologiques qui s'y rapportent). Plusieurs aspects intéressent l'auteur. Le mythe offre tout au long du roman une matière à réflexion : c'est en particulier Pandore qui fait l'objet d'un vaste travail de recherche mené par Béatrice. Ce mythe représente des intérêts multiples : Pandore est la première femme créée dans la mythologie antique, Pandore signifie de manière générale l'alliance de la beauté et du mal, elle trouve surtout dans l'histoire littéraire des éclairages très contradictoires. Béatrice va se livrer à un travail d'interprétation du mythe dont les différentes étapes sont développées au fil du récit. Cette démarche ne représente toutefois qu'un pan de la résurgence des mythes dans ce roman.

La mythologie apparaît aussi d'emblée comme partie intégrante de la fiction : *Amanda* ne s'ouvre pas sans raison sur un « prélude grec[4] ». Le mythe livre des personnages au récit comme la pythie ou nombre de sirènes qui gravitent autour de Béatrice, la narratrice, devenue une des leurs. En conférant aux sirènes et à Pandore une place centrale[5],

4 A, p. 9 : „Griechisches Vorspiel".

5 Le recours à des figures mythiques essentiellement féminines entraîne la référence à d'autres mythes antiques, masculins cette fois, notamment les Titans, Hercule,

Irmtraud Morgner est non seulement la première à unir ces deux mythes par des liens étroits, mais elle trouve aussi un moyen de poursuivre et de compliquer ces recours parallèles ou croisés à la mythologie tout au long du roman.

Dès le prélude grec, un oracle s'est chargé d'introduire le personnage de Pandore sous un jour favorable : Pandore la bienfaitrice représente un espoir pour l'humanité. Cet éclairage va à l'encontre de l'acceptation traditionnelle de ce mythe, c'est-à-dire de la version donnée par Hésiode[6]. Cette version, interprétée par les sirènes du prélude comme une manipulation patriarcale du mythe de Pandore, exige une correction. Béatrice va donc s'employer à inverser cette interprétation communément acceptée depuis l'Antiquité. D'emblée, deux versions contraires de cette figure mythologique se font face : Pandore est rendue responsable de tous les maux et tient l'espoir renfermé dans sa jarre (version d'Hésiode) ; Pandore, détentrice de tous les biens, est la seule à conserver l'espoir (version considérée dans le prélude d'*Amanda* comme originelle mais oubliée). Cette seconde version repose sur une interprétation proposée par Goethe dans une pièce intitulée *Le retour de Pandore*[7], dont les sources sont manifestement Hésiode, Platon (dans le *Protagoras*) et Plotin (Goethe travaille peu avant la rédaction de cette pièce sur les *Ennéades*). Goethe inverse l'interprétation du mythe, poursuivant ainsi une voie empruntée depuis la Renaissance[8] : le retour de Pandore signifie désormais le salut. Béatrice va s'appuyer sur la version

---

Ulysse, Prométhée et Épiméthée. Ces choix hiérarchiques pourraient laisser entendre un point de vue strictement féministe auquel toutefois le récit ne se restreint pas.

6 Il s'agit ici du poème didactique intitulé *Les travaux et les jours,* dans la *Théogonie* Pandore apparaît sans être nommée. Selon la version d'Hésiode, Pandore, piège mis au point par Zeus pour se venger de Prométhée et infliger un châtiment aux hommes, est offerte en cadeau à son frère Épiméthée. Celui-ci, charmé par sa beauté, l'épouse malgré les mises en garde de Prométhée. Pandore va soulever alors le couvercle de la jarre dont les dieux l'ont dotée, laissant s'échapper sur la Terre tous les maux qu'elle contenait.

7 Johann Wolfgang Goethe. Pandoras Wiederkunft. Ein Festspiel. In : *Werke.* Tome 5. Munich : dtv. 1974. p. 332–365.

8 Voir l'étude de Dora et Erwin Panofsky, *La boîte de Pandore*, qui livre une vue d'ensemble très complète des différentes versions du mythe de Pandore, telles

proposée par Goethe afin de démonter pas à pas l'interprétation qui lui semble fausse. Dès le premier récit rapporté par Béatrice du mythe de Pandore, le texte de Goethe apparaît indirectement comme référence : « Pour en savoir plus sur Pandore, tu n'as pas besoin de venir en Grèce. Peut-être pourras-tu même en apprendre bien plus à Weimar.[9] »

Au chapitre 23, la narratrice commence par retracer la version corrigée du mythe d'Hésiode : Pandore détient des bienfaits et non des maux, elle s'enfuit en conservant seulement l'espoir dans sa jarre lorsqu'elle constate que les hommes ne savent tirer profit des présents qu'elle veut leur offrir. La nouvelle interprétation se fonde sur le sens étymologique de Pandore, « celle qui donne tout[10] ». Cette signification, qui corrobore la correction apportée, apparaît comme un leitmotiv dans les notes prises par l'auteur avant le travail de rédaction : « celle qui donne tout » y apparaît de manière récurrente, entraînant à chaque fois un nouveau réseau d'associations et de références, tel que des réflexions sur Ève[11], Lilith, Marie Curie etc. Le sens étymologique représente donc le fondement de la démarche puisque c'est toujours à partir de lui qu'évolue la recherche sur ce mythe. Dans le récit, il garantit aussi l'authenticité de la version donnée et justifie le rétablissement d'une logique et d'une cohérence perdues.

La correction ne repose pas seulement sur une argumentation, mais aussi sur l'imagination : Morgner interprète et invente. Le renversement de l'équilibre nécessite en effet une reconstruction afin que la trame impartie demeure la même en dépit des transformations. Le rôle de Pandore, et à travers elle celui des femmes, est entièrement révisé, et l'espoir n'est plus un faux espoir aveuglant mais une valeur qui manque à l'humanité et que celle-ci se doit de retrouver. Un maillon doit aussi être changé afin de rendre la nouvelle version plausible : les biens échappés de la jarre de Pandore ne se répandent pas sur Terre mais s'envolent,

---

qu'elles apparaissent dans la littérature et la peinture. (*La boîte de Pandore*. [1962]. 1990 pour la traduction française. Paris : Hazan.)

9 A, p. 76 : „Um dich über Pandora zu unterrichten, brauchst du nicht nach Griechenland zu reisen. Das kannst du in Weimar vielleicht sogar besser haben."

10 A, p. 84 : „Allgeberin".

11 John Milton, dans le *Paradis perdu*, compare Ève à Pandore, Morgner fait allusion à son texte à plusieurs reprises.

métaphore empruntée à Herder[12] de l'impuissance de l'humanité à retenir les vertus dont elle a besoin. La narratrice se défend de la responsabilité de cette première esquisse, livrée par son amie Chariklia, non sans formuler une certaine mise en garde : « Je le présente [ce récit] dans le chapitre suivant sans en changer le contenu.[13] » L'inversion du mythe avec les ajouts et raccordements qu'elle nécessite ne peut être admise d'emblée comme telle : Béatrice la soumet à une analyse critique avant de pouvoir se l'approprier. Sa démarche se veut rationnelle et fondée : là où Niebelschütz introduisait un personnage éclairé (Don Juan) dont le regard permettait une mise à distance, Morgner déploie à travers sa narratrice toute une réflexion critique sur le mythe.

L'approche du mythe se présente ensuite de manière parfaitement explicite au fil d'un véritable travail de réception littéraire mené par Béatrice. Le chapitre 27 propose les réflexions que lui inspire la lecture de la pièce de Goethe. La démarche intellectuelle suivie est décrite pas à pas : lecture, comparaison avec les versions traditionnelles et acceptées du mythe (celles d'Hésiode[14] et de Platon[15]). La narratrice commence par constater le renversement opéré chez Goethe, avant d'interpréter cette nouvelle version et la signification que Goethe lui prête : « La figure de Pandore apparaît chez lui comme un symbole de l'humanité. Son retour d'une ère antérieure à l'Histoire symbolise une nouvelle étape dans l'évolution de l'humanité.[16] » Béatrice retient alors de cette pièce les dimensions qu'elle peut transposer à son propre rôle : « Le sens de l'action n'est plus tourné vers le déclin, mais vers la manière de le surmonter.[17] » Le mythe devient visiblement projection d'une

12 Johann Gottfried von Herder évoque dans « Blumen aus der griechischen Anthologie gesammlet », l'envolée de ces bienfaits apportés par Pandore : „Güter mit Fittigen". In : *Sämmtliche Werke.* Tome 26. Berlin. p. 72.

13 A, p. 76 : „Ich stelle ihn inhaltlich unverändert im nächsten Kapitel vor."

14 Référence citée plus haut.

15 Il s'agit là aussi du *Protagoras*.

16 A, p. 96 : „Die Gestalt der Pandora gewinnt bei ihm den Charakter eines Humanitätssymbols. Ihre Wiederkunft aus der Vorgeschichte versinnbildlicht eine neue Phase der Menschheitsentwicklung."

17 A, p. 96 : „Der Sinn der Handlung ist nicht mehr auf den Verfall gerichtet, sondern auf dessen Überwindung."

expérience et son interprétation un moyen de cerner la véritable dimension de celle-ci. La première approche de la version de Goethe présente des contours encore assez peu définis, qui vont se préciser au fur et à mesure de la réflexion menée par la narratrice : la mise en forme progressive de l'interprétation va en fait refléter et confirmer les avancées de Béatrice.

Malgré la volonté apparente de mener une réflexion objective – du moins, qui prenne en compte le plus d'aspects et de sources possibles dans une mise à distance critique – la pensée n'échappe pas à une orientation évidente : d'une observation générale de la pièce, à une interprétation politique de plus en plus déterminée. Plus Béatrice entre dans le détail de l'analyse, plus l'optique se resserre. La première étape s'intéresse à l'enjeu universel du mythe de Pandore. Avec le retour de Pandore, le monde doit retrouver une humanité perdue : « La pièce *Pandore* témoigne, pour la culture humaine en danger, d'un espoir de salut et de renouveau.[18] » La discussion avec la sirène Arke qui suit ce premier travail d'exégèse rejette l'interprétation de Béatrice : fondée exclusivement sur une dimension utopique, elle est jugée inacceptable. Arke attend des instruments de réflexion concrets, qui puissent trouver une application immédiate dans la réalité. Implicitement, c'est une interprétation politique de la pièce, et à travers elle, du mythe de Pandore que la sirène Arke exige de Béatrice.

Ainsi, lorsque l'analyse est reprise au chapitre 64, la réflexion littéraire (assortie ici d'une brève allusion au *Paradis perdu* de Milton) glisse dorénavant vers la sphère politique : « Les mythes des paradis perdus sont fréquents, ceux de leur reconquête rares.[19] » L'entreprise de la narratrice devient résolument engagée. Appuyant son raisonnement sur la pièce de Goethe, elle approche le mythe de Pandore non comme un retour en arrière mais comme une réappropriation nécessaire. Le rôle de l'analyse consiste dès lors à rendre possible, comme dans la pièce, le retour du mythe, c'est-à-dire à renverser la donne, changer la passivité

18 A, p. 96 : „Das Pandora-Festspiel bekennt eine Hoffnung auf Heilung und Erneuerung der gefährdeten Menschenkultur."

19 A, p. 258 : „Mythen von gewesenen Paradiesen sind häufig, solche von deren Wiedergewinnung rar."

en activité : « La pièce traite de la transformation de la nostalgie, de l'espoir tourné vers le passé en un espoir en l'avenir, en audace.[20] » Ce nouveau progrès dans l'interprétation témoigne d'une avancée de Béatrice : son rôle de sirène et la tâche qui lui incombe gagnent une clarté qui leur faisait défaut jusqu'alors. En tant que sirène, il lui faut agir afin de créer les conditions nécessaires à un retour de Pandore. Les personnages de Peter Weiss mèneront de même une réflexion, sur le mythe d'Héraclès cette fois, en phase avec leur propre expérience.

De prime abord, l'ampleur de la tâche – retrouver un langage de paix pour enrayer l'engrenage tragique de la puissance et de la domination – et l'utopie de son achèvement annihilent la volonté d'engagement plus qu'elles ne la stimulent. Béatrice dit prendre l'attitude de Goethe comme modèle. Elle interprète la genèse du *Retour de Pandore* comme la seule possibilité pour Goethe de sortir de la crise dans laquelle la réalité politique l'a plongé (bataille de Jena et domination napoléonienne). Pour être un des aspects possibles à l'origine de la pièce, celui-ci n'est pas le seul. Trouver dans l'écriture une échappatoire : c'est en fait la propre expérience de Béatrice qui guide son analyse plutôt que la volonté de trouver une attitude exemplaire. Parce qu'elle aussi doit dépasser une situation de crise, l'écriture lui paraît d'autant plus nécessaire. La condition générale de la femme, sa fonction particulière de poète, l'impuissance que lui vaut son mutisme auraient pu ou dû pousser à la résignation, mais vont au contraire encourager la poursuite de son travail. Elle surmonte le paradoxe en le renversant : « Était-ce pour une sirène un obstacle si difficilement franchissable que de ne pas avoir de langue alors qu'elle pouvait tout de même remplir sa mission et peut-être même mieux qu'avant ?[21] » Béatrice accepte pleinement la tâche après en avoir saisi le défi et formulé clairement le paradoxe. Ainsi, le travail sur le mythe représente non seulement la condition et l'objet de sa recherche mais aussi l'instrument grâce auquel peut se constituer son

20 A, p. 258 : „Das Stück handelt von der Verwandlung der Sehnsucht, der Hoffnung nach hinten, in Hoffnung nach vorn und Tatenmut."

21 A, p. 213 : „War meine Zungenlosigkeit ein so schwer überwindbares Hindernis für eine Sirene, dass sie dennoch und vielleicht gar besser als zuvor ihre Mission erfüllen konnte?"

identité et son rôle d'écrivain. Dans *Amanda*, mythe et écriture sont liés aussi de cette manière.

Plus se précise l'analyse de Béatrice, plus les deux domaines, littérature et politique, se superposent au détriment du premier. La restriction de l'optique marque les limites et les écueils de tels entrecroisements. Lors d'une nouvelle étape de l'interprétation, au chapitre 72, l'analyse traite des différents accents mis par Goethe sur chacun des personnages. Il est question spécialement du rapport entre pouvoir des mots et pouvoir des actes, entre littérature et vie : « Goethe ose alors prendre une décision étonnante : il donne raison à Épiméthée, le titan poète, et tort à Prométhée, le titan qui agit.[22] » Mais Goethe ne se contente pas de donner sa préférence au poète, il va au-delà en imaginant un mariage entre la fille d'Épiméthée et le fils de Prométhée. Cette alliance est comprise par Béatrice comme l'illustration d'une unité entre l'acte et la pensée, entre politique et littérature. La narratrice se fonde alors sur un essai de Peter Hacks[23], qu'elle cite en partie, et dans lequel l'utopie lue dans la pièce de Goethe est transposée en idées politiques. Dans cet extrait, le sens de la pièce est réinvesti comme confirmation possible d'une politique communiste. L'« unité possible de l'acte et de son concept[24] » exposée de cette manière par Béatrice convainc et génère une action immédiate chez Arke, son interlocutrice. Les mots de Béatrice gagnent, grâce à cette analyse politique, le pouvoir de conviction qui leur manquait jusqu'alors. Arke, sirène pourtant si critique jusqu'alors, n'objecte rien, mais trouve dans les mots de Béatrice, la force de poursuivre sa propre

22 A, p. 301 : „Dabei wagt Goethe eine erstaunliche Entscheidung: Er gibt dem dichtenden Titanen Epimetheus Recht und dem tätigen Titanen Prometheus Unrecht."

23 Il s'agit d'un essai intitulé « Saure Feste » qui suit une réadaptation de la pièce de Goethe par Peter Hacks, dramaturge de la RDA. Dans la première partie, son adaptation suit pour l'essentiel le texte de Goethe avec quelques raccourcis et ajouts, des passages de mise à distance et des inflexions différentes ; la seconde partie est une suite imaginée de la pièce de Goethe, l'accent idéologique est beaucoup plus marqué, la scène transpose les personnages dans le monde du travail, propose une réflexion sur le sens de l'Histoire, des relations humaines, évoque la nécessité d'un tournant.

24 A, p. 301 : „[…] die mögliche Einheit von Tat und Entwurf […]".

tâche. Une telle attitude inattendue chez ce personnage dissimule mal le caractère uniquement fictif de la scène. Le pouvoir des mots est illusoire, l'action qu'ils engendrent relève d'ailleurs logiquement d'une autre réalité que la nôtre : « Arke bricolait fébrilement son aile de sept lieues.[25] » Derrière cette réaction inconditionnelle et irréelle pointe la résignation – elle sera beaucoup plus marquée dans les fragments du troisième volet (*Das heroische Testament*), confirmant une tonalité déjà perceptible dans *Amanda.*

La volonté d'édifier une réflexion mythologique un tant soit peu objective se révèle ainsi tout à fait illusoire : l'optique large et ouverte à laquelle aspirait Béatrice aboutit à une interprétation politique univoque. L'analyse de Béatrice et son vocabulaire idéologique – il est question entre autres des « forces productives de l'Histoire » ou encore d'une « nouvelle phase de l'évolution de l'humanité[26] » –, montrent que le mythe est vu ici sous l'éclairage ponctuel d'une situation politique et sociale précise. La réécriture d'un mythe à une époque donnée est appropriation (visible à travers la comparaison des différentes versions) et adaptation (déformations et manipulations subies). Elle reflète ainsi les dispositions d'une société à un moment déterminé. Béatrice voit dans le mythe un témoin du tempérament d'une époque et un reflet de l'Histoire. Ce n'est donc pas le mythe en soi ou sa réécriture par un auteur particulier qui intéresse la narratrice mais les enjeux collectifs, principalement sociaux et idéologiques, que ses différentes interprétations véhiculent.

Mais là n'est pas le seul enjeu de cette réflexion détaillée sur le mythe engagée par Béatrice. Tout comme le sens de l'oracle (formulé dans le prélude) et l'interprétation du mythe doivent mûrir et non être imposés, les investigations de la narratrice mettent en évidence la prépondérance de la démarche par rapport au but à atteindre. À travers la recherche menée sur le mythe de Pandore et sur la langue des sirènes, Béatrice s'emploie par étapes et par cycles successifs à donner forme et signification à une réflexion en cours. Le principe d'inversion perd toute

25 A, p. 301 : „Arke bastelte fieberhaft am Siebenmeilenflügel."

26 A, p. 96 : „den Produktivkräften der Geschichte", „neue Phase der Menschheitsentwicklung".

légitimité tant qu'il reste unique et définitif : une fois compris comme un moment de transformation provisoire dans un mouvement perpétuel, il prend sa véritable valeur. La quête de Béatrice dépasse le simple renversement, il signifie dans l'ensemble du texte un processus cyclique, sans cesse renouvelable. Telle qu'elle est intégrée dans l'œuvre, la démarche de Béatrice témoigne d'une réflexion sur le mythe toujours reformulée et toujours affûtée. L'histoire de Pandore introduite dans le prélude, évoquée au chapitre 22, puis largement développée dans le suivant, est reformulée au chapitre 27, interprétée au 41ème, approfondie au 64ème, puis au 72ème avant d'être abordée de nouveau dans le dernier. La présentation du travail sur le mythe sous forme de cycles toujours relancés met en évidence la large démarche mythologique et narrative dans laquelle elle se trouve intégrée plus qu'une unique perspective orientée. Le traitement de la mythologie dans *Amanda* s'avère très ambigu. Le mythe est présenté comme la vision idéale d'un autre monde possible, mais aussi comme un espoir fragile, voire une illusion.

Les différentes formes que revêt le travail sur le mythe, la diversité des éclairages, les fonctions multiples aux différents niveaux de la narration (la voix du récit, les personnages, les événements, l'argumentation) justifient toutes cette ambiguïté. Les notes préliminaires de l'auteur sont particulièrement révélatrices de la démarche : pendant plusieurs années, Morgner remplit des carnets, recouvre de notes et de réflexions diverses des centaines de feuillets, elle collectionne, assemble des idées en tout genre sur Pandore, les sorcières, les différents personnages d'*Amanda* etc., elle rend compte de ses lectures, découpe des articles de journaux. Huit cartons débordants de notes[27] témoignent d'un impressionnant travail de recherche et d'accumulation de matériau premier. Certains carnets sont datés, d'autres non, les feuilles éparses et les idées désordonnées sont mêlées les unes aux autres (les dossiers portent des titres donnés par l'auteur sans que les pages qu'ils contiennent ne se limitent forcément au thème imparti). Cette immense matière première assemblée au fil des années a finalement donné lieu à un premier manuscrit, une version quasiment définitive du texte. Difficile d'expliquer le processus qui a permis de passer de ces notes enchevêtrées à un roman : les

27 Ces notes ainsi que les premières ébauches du roman sont archivées à Marbach.

manuscrits archivés révèlent peu d'indices, hormis quelques ébauches de plan peu précises, quant à la transition entre les deux types d'écriture ni aux étapes du travail de rédaction. Assimilées, « digérées » pour reprendre un terme de Morgner sur lequel nous reviendrons, ces notes pêle-mêle constituent l'humus à partir duquel *Amanda* a pu naître et grandir. Rien ne permet mieux d'expliquer la complexité et la pluralité du roman de Irmtraud Morgner que cet écheveau de notes éparses et diverses.

Dans cet ensemble particulièrement dense, la mythologie antique offre à l'auteur un fil conducteur possible, et complexe, de la narration. La résurgence de mythes antiques confère ainsi au texte sa première impulsion : une nouvelle vie commence pour Béatrice sous les traits d'une sirène. Cette métamorphose première est signifiante à plusieurs titres. Un personnage déjà existant dans la fiction (« les vies » de Béatrice constituent le thème principal du premier volet) prend désormais l'aspect d'une figure mythologique : le mythe n'est pas un élément traité pour lui-même mais une identité nouvelle, étrangère et mystérieuse. Cet épisode à l'ouverture du roman figurant l'étrangeté d'une résurgence mythique, évoque dès l'entrée en matière la nécessité de comprendre et de s'approprier un mythe imposé, en d'autres termes de le reconquérir.

Dès le prélude grec, Béatrice est littéralement propulsée à Delphes. Le lieu choisi entraîne la narration dans un endroit déterminant et hautement symbolique de l'Antiquité : le lieu du temple d'Apollon et de ses célèbres oracles. Delphes est imposée à Béatrice, tout comme sa nouvelle nature et plus tard, à travers les paroles de la pythie, la définition de son rôle. La narratrice, qui renaît selon la représentation commune des sirènes de la mythologie antique – mi-femme mi-oiseau (féminité et chant demeurent ainsi les facteurs communs potentiels de ses différentes existences) – est toutefois privée de ce don particulier du chant qui distingue les sirènes des autres créatures[28]. Elle incarne une figure mythologique incomplète car, si elle en possède d'emblée la forme, elle

28 Implicitement, Morgner pose la question du statut des femmes dans la société. Car si Béatrice ne peut développer sa voix, elle ne peut pas plus faireépanouir la femme qui est en elle. Et ce, dans aucune de ses vies du tome I et II. Elle retrouvera son corps de femme au tome III, suite à un acte d'amour et de métamorphose.

doit elle-même en recouvrer la principale fonction. Le mythe imposé ici tel un oracle est cette énigme qui confère motif, forme et sens à la recherche sans livrer pour autant son secret ni perdre son mystère. Les notes de Morgner antérieures à la rédaction du roman en témoignent très clairement puisque, parmi les nombreux domaines abordés, interprétés et commentés (le merveilleux, les sciences, le théâtre, différents personnages historiques ou imaginaires etc.), seul le mythe (Pandore et les sirènes) demeure une source d'interrogations : « Questions qui restent ouvertes (sciemment) : pourquoi la poétesse devient-elle […] maintenant une sirène ? Qui lui a coupé la langue ? Est-elle la première sirène ?[29] » Les questions de plus en plus précises creusent la réflexion sur cette figure depuis sa nature présente jusqu'à ses origines les plus lointaines. L'oracle va donner à l'étrangeté de cette métamorphose ses premiers éléments de justification.

Introduit par des paroles sibyllines, livré comme telle dans toute sa dimension énigmatique, le mythe de Pandore est remis entre les mains des interprètes qui se chargent de lui conférer un sens. Conformément à celui des oracles antiques, le langage dans lequel se prononce la prédiction est primaire et trouble, un groupe de mots alignés sans syntaxe ni grammaire et qui laissent une large place à l'interprétation : « Dans la boîte l'espoir Prométhée doit chercher Pandore gagner son retour insistant filles serpentines tirent chant.[30] » L'oracle, lui-même interprétation du mythe, en figure la langue « immédiate » et brute, et se livre comme tel aux traductions et aux interprétations. Le mythe demeurant l'éternel insondable, objet de réflexions toujours nouvelles, la quête ne connaît pas de terme : « Je lui demandai si elle en avait fini avec ses oracles sur l'oracle. Elle répondit : ‹On n'en finit jamais.›[31] » Tout au

29 Irmtraud Morgner. Notes inédites sur *Amanda.* Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriftenabteilung. Carton N°3. Dossier intitulé « Mozart », sans page : „Fragen, die offen gelassen werden (bewusst): warum wird aus einer Dichterin […] heute eine Sirene? Wer hat ihr die Zunge rausgeschnitten? Ist sie die erste Sirene?"

30 A, p. 11 : „In der Büchse die Hoffnung Prometheus muss holen Pandora gewinnen ihre Wiederkehr dringlich serpentische Töchter ziehen Gesang."

31 A, p. 31 : „Ich erkundigte mich, ob sie mit dem Orakeln über das Orakel fertig wäre. ‚Damit ist nie fertigwerden' antwortete sie."

long d'*Amanda*, la mythologie demeure aussi une conception à aborder selon ses différents degrés de déchiffrage. L'acceptation mythologique imposée et encore trouble au début du roman va évoluer et prendre des reflets divers : c'est ainsi que se réalise le travail de reconquête et d'appropriation.

Une fois l'oracle prononcé et interprété, l'identité et le rôle de la narratrice prennent des contours plus clairs : elle devient sirène et obtient la fonction relative à cette nouvelle identité : chanter, en l'occurrence retrouver cette faculté première qui désormais lui fait défaut. Processus individuel et intérieur de mémoire, la redécouverte du langage des sirènes relève tant de l'investigation que de l'introspection. Un tel retour à soi par un travail de mémoire, analogue à la capacité perdue des sirènes (se souvenir et perpétuer leur langage), implique de passer outre à toute idée transmise et préconçue, la narratrice se doit d'expérimenter un recommencement : « Apprends en oubliant. Entraîne-toi ![32] » Béatrice doit plonger jusqu'à ses origines : oublier les conditions et les contraintes de l'époque contemporaine (sa métamorphose physique exclut de toute façon une quelconque intégration ou adaptation), se souvenir de ses expériences en tant que troubadoure – « Sans souvenir de troubadoure, aucun espoir de retrouver celui des sirènes.[33] » – pour retrouver finalement le langage originel des sirènes. Le procédé repose sur deux illusions : l'existence d'une origine intacte, la possibilité de parcourir le temps en sens inverse. Il serait pourtant faux de prétendre avec A. Lewis que « L'adaptation [par Morgner] de la mythologie antique dans *Amanda* peut être considérée comme utopique plutôt qu'archéologique.[34] » Si l'approche du mythe, celle des sirènes du moins, relève peu d'une archéologie, d'une recherche scientifique rationnelle, l'utopie est également toujours déjouée dans le roman : « ‹Un oracle, c'est vrai›, dis-je, ‹devais-je ressusciter pour entendre des inepties ?›[35] »

---

32 A, p. 17 : „Lerne durch Verlernen. Trainiere!"

33 A, p. 17 : „Ohne trobadorische Erinnerung wäre auf sirenische nicht zu hoffen."

34 Alison Lewis. *Subverting patriarchy. Feminism and fantasy in the works of Irmtraud Morgner.* Oxford : Berg. 1995. p. 231 : "Her treatment of Greek mythology in *Amanda* could be said to be more utopian in character than archaeological."

35 A, p. 15 : „‚Orakel, wahrlich ja', sprach ich, ‚musste ich auferstehen, um Unsinn anzuhören?'"

Hormis l'aspect utopique abordé avec scepticisme, le travail de mémoire évoqué s'avère indispensable dès lors que la narratrice prend conscience de son mutisme, de la disparition de sa voix. L'exercice implique en tout premier lieu un travail sur son identité d'écrivain. Seule l'écriture doit permettre à Béatrice d'assumer la perte vécue et de se reconstruire. Voilà de nouveau une utopie que la narratrice comprend et accepte seulement au cours d'une longue réflexion : « […] ma voix écrite. La seule forme de voix qui m'était encore possible. Une voix sur des pages.[36] » Évidemment, la tâche est symbolique. F. Habsburg l'interprète à juste titre comme telle : « La quête symbolique de la langue témoigne de la recherche par l'écrivain d'alternatives poétiques en faveur de la paix.[37] » Le rôle imparti à la narratrice illustre surtout le devoir paradoxal de l'écrivain d'écrire précisément dans des circonstances qui ne lui sont pas favorables : « Pourquoi fallait-il que je devienne moi une sirène ?[38] » La langue et l'écriture, aspects communs à ses multiples existences, sont deux facultés qui lui sont propres. Recourir à la langue est pour l'ancienne troubadoure une évidence. Ainsi, avant que les raisons et les objectifs de la quête ne soient clairement déterminés, l'écriture demeure un fondement à partir duquel elle va pouvoir avancer.

Témoignant de la reconquête progressive de sa fonction, la nature de la narratrice subit des changements. Béatrice expérimente diverses identités afin de trouver une définition plus exacte de son rôle. Tour à tour troubadoure à différentes époques, auteur, sirène, elle remet en question l'une après l'autre les utopies concernant le rôle de l'écrivain en se démarquant des principaux clichés. Elle se révolte contre la désignation de « porte-voix[39] » qui lui est attribuée dès le prélude comme elle révoque lors d'une discussion avec Arke sa fonction de « voyante » : « [Arke :] Les sirènes et les filles de Gé flairent des dangers

36 A, p. 359 : „[…] meine schriftliche Stimme. Die einzige Stimmform, die mir möglich geblieben war. Stimme auf Seiten."

37 Ferdinand Habsburg. *Die Wiederentdeckung des Wunderbaren.* Berlin : Zerling. 1993. p. 31 : „Die symbolische Suche nach der Zunge zeugt von der Suche der Schriftstellerin nach poetischen Alternativen zum Nutzen des Friedens."

38 A, p. 35 : „Warum musste ausgerechnet ich eine Sirene werden?"

39 A, p. 16 : „Sprachrohr".

élémentaires. C'est ignoble de ta part de pouvoir douter un seul instant de nos capacités.[40] » Les arguments apportés par Arke relevant de la superstition, ils auront peu de chance de dissiper les doutes de la narratrice. Sa quête implique une mise en question des rôles traditionnels, notamment lorsqu'elle sonde l'idée d'écrivain prophète :

> Parce que l'on se souvenait des sirènes comme de créatures capables de donner l'alarme ? De mettre en garde ? De lancer le cri salvateur ? « Dois-je me considérer comme une prophétesse du salut ? », demandai-je. « Je n'aime pas à entendre parler de prophètes », dit Arke, « la Terre en est pleine. »[41]

C'est la juste position de l'écrivain dans la société qui est en jeu dans ces réflexions. *Amanda* explore et révise toute idée préconçue. La réflexion entreprise implique ici le refus de rôles désuets, finalement réducteurs. La reconquête du mythe et celle de la voix, à savoir de l'identité et du rôle de l'écrivain, sont absolument indissociables dans *Amanda*. Cette extrême imbrication trouve une illustration dans l'entrecroisement du mythe des sirènes et de Pandore.

Les deux mythes choisis convergent en effet en ce point : c'est en reconquérant, en reconstruisant le mythe de Pandore que Béatrice va comprendre et accepter sa nature et sa fonction de sirène. Quelles sont les véritables questions en jeu derrière l'alliance surprenante des mythes des sirènes et de Pandore et derrière la démarche de reconquête qu'ils motivent ? Imposé de manière arbitraire, le thème mythologique des sirènes se justifie d'abord par lui-même : « Parce que chanter est la langue maternelle des sirènes.[42] » Le pouvoir du chant des sirènes est certes le même que chez Homère, mais les conséquences en sont opposées : alors qu'elles symbolisent chez Homère destruction et mort, elles représentent dans *Amanda* l'amour de la paix. Désormais, c'est non la beauté mais la vérité de leur chant qui est insupportable, un renversement

---

40 A, p. 356 : „Sirenen und Gaja-Töchter wittern elementare Gefahren. Ungeheuerlich, dass du auch nur einen Augenblick an unserer Fähigkeit zweifeln kannst."

41 A, p. 97 : „Weil die Sirenen als alarmierende Wesen erinnert werden? Als ~~Warnruferinnen~~ etwa? Als Rettungsaufruferinnen? ‚Soll ich mich als Rettungsprophetin verstehen', fragte ich. ‚Von Propheten höre ich ungern', sagte Arke, ‚die Erde ist voll von ihnen.'"

42 A, p. 14 : „Denn Singen wäre die Muttersprache der Sirenen."

qui fait écho à une réflexion préliminaire de l'auteur : « Ulysse ne voulait pas entendre les sirènes : non pas parce qu'elles sont trop belles et trop près mais parce qu'elles chantent trop vrai.[43] » C'est sur ce fondement que le récit prend appui : faire revenir Pandore en retrouvant le langage des sirènes devient la condition *sine qua non* d'un retour de la paix. La disparition de la voix des sirènes est désignée comme une perte aussi déplorable pour le genre humain que l'est celle de sa propre voix pour la narratrice[44]. Elle est présentée en effet dans le roman, à travers le personnage d'Arke, comme une déperdition graduelle de valeurs universelles originelles : « Pendant les guerres les créatures se sont tues. Après, le souvenir revenait et elles retrouvaient leur langage. Mais les intervalles entre les guerres devenant de plus en plus courts, les sirènes n'eurent plus assez de temps pour se souvenir.[45] » Avec le langage, c'est aussi le souvenir de l'Histoire qui s'est perdu, entraînant avec lui un pan de culture et d'humanité. Comme dans nombre de romans mythologiques de la même époque, la dégradation progressive est ramenée à la guerre, à la volonté de domination, à l'oubli de valeurs originelles : « […] parce que le bruit des batailles abêtit le chant des sirènes.[46] » Ce chant est défini, par Arke dès le prélude, comme antérieur encore aux événements de l'*Odyssée*. Au temps d'Ulysse les sirènes devaient déjà être muettes[47] et leur charme ne devait déjà plus tenir qu'à « la légende

43 Irmtraud Morgner. Notes inédites sur *Amanda.* Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriftenabteilung. Carton N°4. Dossier intitulé « Prosa : Historiographien / Sirenen /Girgana ». sans page : „Odysseus wollte die Sirenen nicht hören : nicht weil sie zu schön sind und unfern, sondern weil sie zu wahr singen."

44 La découverte de son mutisme signifie pour la narratrice une expérience traumatisante bien distincte des autres métamorphoses et éléments étranges qui ont caractérisé son retour à la vie. Ce que la troubadoure vit au niveau individuel – perte d'identité, oubli partiel de son passé – est systématiquement renvoyé à un contexte plus vaste, universel : la disparition d'un langage de paix.

45 A, p. 16 : „In Kriegen verstummten die Wesen. Danach erinnerten sie sich wieder und gewannen ihre Sprache zurück. Als jedoch die Zeiträume zwischen den Kriegen kürzer und kürzer wurden, blieb den Sirenen keine Zeit mehr zum Erinnern."

46 A, p. 14 : „[…] weil Schlachtenlärm Sirenen verdummt."

47 Ce motif rappelle évidemment « Le silence des sirènes », court récit de Kafka qui ne peut être inconnu de Morgner, même s'il n'apparaît pas dans ses notes. Pour Morgner, le chant des sirènes n'a jamais eu un pouvoir de fascination fatal.

des facultés originelles des sirènes[48] ». Le silence des sirènes n'est pas une nouvelle arme plus terrible encore que leur chant (comme dans le récit de Kafka) mais la preuve d'un échec : une fois les sirènes réduites au mutisme, c'est un discours de paix qui s'est tu. Avec le chant des sirènes ont disparu des vertus considérées comme essentielles pour le devenir de l'humanité : amour de la paix, respect de la nature, droits de la femme, portée et signification des mots.

Comme d'autres écrivains à son époque (Christa Wolf, Ursula Haas entre autres), Irmtraud Morgner approche en fait les premiers récits mythologiques comme autant de versions manipulées et orientées dans le sens inverse de celui qu'ils revêtaient à l'origine. Arke, faisant référence au chant XII de l'*Odyssée* où Circé avertit Ulysse de la cruauté des sirènes, transmet de nouveau ce point de vue :

> Et dans l'*Odyssée*, les sirènes sont décrites assises entre les os entassés des marins. Mangeuses d'hommes. Mais l'adaptation de la légende ne leur enlève nullement le don de créer de la beauté. Au contraire, elle amplifie encore la quantité de louanges. Jusqu'à basculer dans l'autre qualité. La confirmation excessive du ravissement fait naître l'effroi.[49]

Les sirènes sont dites premières victimes d'un renversement des valeurs du positif au négatif. Le discours tenu va ensuite sous-entendre une continuité entre le temps révolu des sirènes et la période actuelle : mythologie (sirène), Moyen Âge (troubadoure), époque contemporaine (Béatrice) traversent un seul personnage. Il s'agit de justifier, à travers les déformations caractéristiques d'un mythe, le rôle actuel de la troubadoure comme nouvel élément dans une linéarité. Dans ce discours introductif très caricatural (Béatrice va le reprendre et le nuancer au cours du récit), il s'agit ni plus ni moins de réinverser la donne, de rétablir une injustice. La narratrice hérite ainsi d'une lourde tâche : la

48 A, p. 14 : „Die Sage von den ursprünglichen Fähigkeiten der Sirenen."

49 A, p. 50 : „Und in der *Odyssee* wurden die Sirenen zwischen den aufgehäuften Knochen von Seeleuten hockend geschildert. Männerfressend. Aber die Gabe, Schönheit hervorbringen zu können, spräche ihnen die Sagenbearbeitung nicht ab. Im Gegenteil, die steigere die Quantität des Lobs noch. Bis es in die andere Qualität umschlüge. Mittels übermäßiger Bestätigung von Entzücken würde Schauder hergestellt."

responsabilité du chant des sirènes avec ce qui lui est attribué désormais comme composantes sociales (rôle de la femme), politiques et sociales (système patriarcal) et historiques (enjeux des conflits et des guerres). L'accent est mis délibérément sur l'actualité des interprétations mythologiques : que Béatrice renaisse aujourd'hui sous forme de sirène est évidemment porteur de sens. Plus que le mythe lui-même (sa naissance, ses formes originelles, ses différentes sources antiques etc.), c'est le sens du mythe à l'époque contemporaine qui intéresse l'auteur : quel enseignement tirer aujourd'hui de ce mythe et comment le mettre en œuvre dans la réalité, telle est la démarche sous-jacente de ce travail sur le mythe.

L'espoir d'un changement repose symboliquement sur le retour de la figure de Pandore et la redécouverte du chant des sirènes. Deux raisons essentielles sont invoquées pour en justifier la nécessité : féminisme et humanisme. Les attentes suscitées par Pandore sont analysées ainsi par A. Lewis :

> La foi de Morgner en un retour de Pandore […] renforce l'espoir que son retour entraîne l'avènement d'une nouvelle ère pacifique et la naissance d'une nouvelle phase antimilitariste dans l'Histoire humaine dans laquelle les expériences historiques et sociales de la femme auront une influence formatrice.[50]

Par le biais de récits naïfs sur l'histoire de la condition féminine, de descriptions réalistes ou caricaturales de la vie de Laura, de discours théoriques d'Arke et de récits mythologiques (sous forme d'allusions ponctuelles ou d'interprétations toujours plus précises de Pandore et des sirènes), l'auteur fait naître un jugement toujours nuancé et mis à distance, mais néanmoins favorable au retour de Pandore. Par féminisme, il faut entendre ici une revendication très relative. Certes, les femmes représentent un espoir, certes le patriarcat est illustré et dénoncé comme une domination injuste reposant sur une manipulation de la mythologie

50 Alison Lewis. *Subverting patriarchy. Feminism and fantasy in the works of Irmtraud Morgner.* Oxford : Berg. 1995. p. 239 : "Morgner's faith in the return of Pandora […] stamps the hope that her return will herald the dawn of a new peaceful age and the birth of a new antimilitarist phase of human history in which the historical and social experiences of women will have a formative influence."

et de l'Histoire, néanmoins le féminisme lu dans *Amanda* demeure largement nuancé, voire mis à distance. Irmtraud Morgner intègre dans son roman des réflexions féministes sans pour autant s'enfermer dans un discours univoque ou polémique. Les propos revendicatifs qu'elle reprend restent enfermés dans des clichés qui laissent peu de doutes quant à leur crédibilité. De même, telle qu'elle est décrite dans le roman, l'évolution vers une société patriarcale apparaît tout aussi destructrice pour les hommes que pour les femmes, c'est là un des aspects relevés par P. Waschescio : « Les deux sexes souffrent d'une personnalité réduite par la détermination patriarcale des rôles.[51] » Bien que le travail de recherche au sujet de Pandore mette en évidence les dangers d'une interprétation masculine de la mythologie, l'enjeu du retour de Pandore est moins féministe qu'humaniste.

À l'instar de Thomas Mann qui, rappelons-le, encourage au lendemain de la Seconde Guerre mondiale une interprétation non plus fasciste, mais humaniste du mythe, la narratrice demande à concevoir le personnage de Pandore au rebours de sa signification traditionnelle. L'espoir que représente désormais ce symbole d'humanité stimule dans une large mesure l'activité de Béatrice en générant ce que H. Puknus désigne comme « l'audace d'une utopie d'un renouveau[52] ». En effet, la volonté de s'engager en tant qu'écrivain pour l'avenir reprend clairement les motivations exprimées dès le premier tome de la trilogie et prône une confiance inébranlable : « Car je savais par l'expérience de mes deux existences de troubadoure que si l'être humain perd sa foi en l'avenir, il perd le sens de la vie.[53] » Le mécanisme de la formule toute faite, proche d'une sentence morale, donne l'impression que la narratrice cherche à s'assurer de cette idée pour ne pas la perdre totalement. Elle veut croire en la paix, en un monde plus juste, mais la fragilité

51 Petra Waschescio. *Vernunftkritik und Patriarchatskritik*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1994. p. 72 : „Beide Geschlechter leiden unter der durch das patriarchale Rollenverständnis bedingten Reduzierung der Persönlichkeit."

52 Heinz Puknus. Irmtraud Morgner. In : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 1999. p. 12 : „Mut zur erneuernden Utopie".

53 A, p. 300 : „Denn ich wusste aus meinen beiden trobadorischen Existenzen: Wenn der Mensch den Glauben an die Zukunft verliert, verliert er den Sinn des Lebens."

d'une telle pensée est évidente. À travers le recours à la mythologie, se profile surtout le pouvoir illusoire des mots de rétablir la paix :

> Le chant des sirènes [dit Arke] doit contribuer à développer plus vite que la normale cette sensibilité de l'individu pour l'aptitude des peuples et de leurs gouvernements au compromis et au pacifisme. […] Il faut que la guerre comme moyen classique employé pour imposer des objectifs politiques devienne tabou.[54]

En fait, le discours de Arke s'enferme très vite dans une perspective idéologique, dénonçant entre autres la conduite belliqueuse des États-Unis. Par ses propos, elle se positionne finalement aux antipodes de l'attitude pacifiste prônée. Béatrice rapporte cette argumentation sans commentaire : confirme-t-elle par son silence cette position, veut-elle illustrer le danger et les limites de toute utopie, mettre en garde contre ses dérives possibles ? Tout mythe comme toute façon de penser demande à être considéré de manière contrastée, et exige une remise en question permanente.

Mythologie et réécriture de l'Histoire : une « agitation productive »

Première figure féminine créée dans la mythologie antique, Pandore incarne l'origine de l'Histoire de la femme. En ce sens, reprendre le mythe de Pandore signifie une mise en valeur de cette dimension dès l'aube des temps et par là même l'hypothèse d'une nouvelle conception, voire d'une réécriture de l'Histoire. Le dénominateur commun des romans de Morgner, à savoir « l'entrée des femmes dans l'Histoire[55] »,

54 A, p. 634 : „Sirenischer Gesang müsste diese Empfindungsfähigkeit von Individuen zur Kompromiss- und Friedensfähigkeit der Völker und deren Regierungen unnormal schnell entwickeln helfen. […] Der Krieg als klassisches Mittel zur Durchsetzung politischer Ziele müsse tabuisiert werden."

55 Joachim Walther. Interview mit Irmtraud Morgner. In : *Meinetwegen Schmetterlinge.* Berlin (RDA) : Der Morgen. 1973. p. 49 : „Der Eintritt der Frauen in die Geschichte."

signifie non la restriction à une perspective univoque mais un jugement différencié qui interroge. L'auteur lance en fait par ce biais une réflexion plus générale sur l'Histoire et notre manière de la concevoir. Vu l'importance accordée dans le roman tout entier aux dimensions historiques et politiques lors de l'interprétation de la mythologie, toutes deux sont interdépendantes : l'adaptation d'un mythe est marquée par le regard d'une époque tout comme, réciproquement, l'éclairage d'une situation historique et sociale va permettre de comprendre le choix d'une interprétation de la mythologie par rapport à une autre. Si l'observation de l'Histoire contribue à comprendre l'évolution d'un mythe, qu'apporte à l'inverse le mythe à une vision de l'Histoire ? L'hypothèse d'une conception autre de l'Histoire mérite une attention particulière : quelle est-elle, comment est-elle mise en œuvre dans le texte et dans quelle mesure est-il possible de prétendre à la manière de G. Scherer que Morgner « […] tente de récrire l'histoire de la culture occidentale[56] » ?

Morgner justifie la recherche menée sur la mythologie antique comme une nécessité, une « stratégie de survie » :

> Une telle stratégie de survie nécessite un soutien. Où le trouver ? Dans ce que l'on appelle Histoire, sans doute guère. […] La recherche d'époques où les conflits ne sont pas résolus par des guerres, a suscité l'intérêt pour ce que nous appelons pré-Histoire. Et cet intérêt pour la pré-Histoire, transmise dans le mythe, est d'ailleurs naturel dans une société qui aspire à la réalisation du communisme.[57]

En soi, mythe et Histoire n'entretiennent pas de relation véritablement conflictuelle tant que leur conception repose comme telle sur une

---

56 Gabriela Scherer. *Zwischen Bitterfeld und Orplid.* Bonn et Berlin : Lang. 1992. p. 172 : „Wie Irmtraud Morgner mit den vorgefunden Quellen die abendländische Kulturgeschichte umzuschreiben versucht."

57 Eva Kaufmann. Interview von Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge.* N°9. 1984. p. 1498 : „Für diese Überlebensstrategie ist Ermutigung unentbehrlich. Woher nehmen? Aus dem, was man Geschichte nennt, kaum. […] Die Suche nach Menschheitsepochen, die ihre Auseinandersetzungen nicht kriegerisch bewältigt haben, führte zu einem Interesse für das, was wir Vorgeschichte nennen. Und dieses Interesse für die Vorgeschichte, die im Mythos überliefert ist, ist ja für eine Gesellschaft, die den Kommunismus aufbauen möchte, auch überhaupt natürlich."

linéarité absolue. L'idéal de paix et d'harmonie évoqué par le mythe apparaît comme une origine et comme une fin, une aspiration. La stratégie de survie consiste à puiser aux sources de l'Histoire afin de nourrir une certaine vision de celle-ci, ici le communisme. Toutefois le mythe n'est pas réductible à la confirmation d'une utopie ou d'une idéologie. L'Histoire n'est pas entièrement responsable de l'évolution funeste que l'auteur constate, celle-ci trouve ses racines dans la mythologie.

Il lui faut donc poursuivre plus avant : « Ce sont moins les mythes antiques directement, avec leur patriarcat et donc leur société de classes, qui me fascinent, que leur fond matriarcal.[58] » Morgner entreprend la démarche inverse renvoyée par F. Habsburg à juste titre à la manière de procéder de Bachofen dans ses travaux d'analyse du matriarcat : « En décapant la surface patriarcale, il s'agit de rendre visible le noyau matriarcal du mythe originel.[59] » Il importe visiblement à Irmtraud Morgner de chercher derrière l'interprétation patriarcale du mythe, sa version intègre (la démarche de l'auteur est identique à celle de Christa Wolf à la même époque). Absence de hiérarchie, de rapport de domination et société sans classe : l'auteur ne cherche pas à manipuler le mythe à des fins idéologiques mais à retrouver les origines les plus profondes de la réalité dans laquelle elle vit. Plutôt que de confirmer, il s'agit de comprendre et de mettre en mouvement.

Irmtraud Morgner considère ce retour aux racines de la mythologie comme une possibilité d'aborder l'Histoire différemment, d'une façon qui lui semble plus adéquate. Elle se dit séduite par l'immédiateté et l'intégrité de ce qui lui a précédé : « Le mythe, c'est pour ainsi dire de l'Histoire telle qu'elle est transmise par des époques qui ne connaissaient pas encore l'historiographie.[60] » En cela, et comme nombre

---

58 Ibid. p. 1498 : „Also weniger die antiken Mythen direkt, die ja patriarchalisch, also klassengesellschaftlich überlagert sind, faszinieren mich, sondern ihre matristische Unterschicht."

59 Ferdinand Habsburg. *Die Wiederentdeckung des Wunderbaren.* Berlin : Zerling. 1993. p. 90 : „Durch Abtragung der patriarchalischen Schicht soll der matristische Kern des Urmythos sichtbar gemacht werden."

60 Doris Berger. Gespräch mit Irmtraud Morgner. In : *GDR Monitor*. N°12. 1984/85. p. 35 : „Der Mythos ist sozusagen überlieferte Geschichte aus Zeiten, wo es noch keine Geschichtsschreibung gab."

d'auteurs à la même période, elle se plaît à penser une authenticité du mythe, ce que Franz Fühmann désigne par « une expérience non théorisée[61] ». Morgner suggère de même que l'Histoire connaît ses premières déformations et dérives à partir du moment où elle se trouve écrite et donc interprétée. Elle demande à poser un nouveau regard. Cet aspect a été largement traité dans la littérature critique, qui insiste sur le fait que Morgner tente d'inventer une nouvelle historiographie[62]. Le traitement de la mythologie et de l'Histoire représente en effet dans le roman une mise en œuvre de la réflexion critique exposée. L'œuvre de Irmtraud Morgner s'inscrit en faux contre une déformation de l'Histoire par les mots. Paradoxalement, c'est le pouvoir de suggestion des métaphores et des images du mythe qui doit rendre possible une appréhension plus adéquate de l'Histoire. C'est un regard non historique que l'auteur veut poser sur les choses grâce au recours à la mythologie, au merveilleux et à l'imaginaire. L'impulsion doit venir du mythe et non de l'Histoire, la réflexion doit être élargie à d'autres domaines et non restreinte à une seule et même perspective, c'est là un des principes essentiels de fonctionnement du roman.

Deux manières d'appréhender l'Histoire et la culture, qui vont de pair avec les deux modes d'approche de la mythologie, se développent en fait dans *Amanda*. La première, lisible dans les réflexions souvent stéréotypées des personnages, consiste en une simple inversion des valeurs. En d'autres termes, rétablir un équilibre matriarcal originel revient à remplacer un système par un autre, et ce de manière tout aussi arbitraire. La féminisation de termes uniquement masculins, par exemple, tient plus de l'anecdote que d'une revendication sérieuse : la troubadoure, la ménestrelle, une historiographe etc. De même, les inversions systématiques d'un événement ou d'une perspective en son contraire, afin de mettre en avant le rôle de la femme, conduisent à

61 Franz Fühmann. Das mythische Element in der Literatur. In : *Marsyas.* Leipzig : Reclam. 1993. p. 443 : „untheoretisierte Erfahrung".

62 Ainsi P. Reuffer constate que Morgner n'exige pas seulement une nouvelle manière d'écrire l'Histoire mais la met aussi en pratique dans ses romans. (Voir à ce sujet : Petra Reuffer. *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit.* Essen : Blaue Eule. 1988.)

des situations souvent grotesques[63]. La seconde approche correspond à une mise en mouvement de toutes choses et de toutes conceptions. L'Histoire au même titre que la mythologie fait l'objet d'une recherche sans fin : une approche historique n'étant jamais définitive, elle exige un déplacement, un dérangement permanent, une remise en cause perpétuelle. Cette conception est absolument essentielle puisqu'elle contribue dans une large mesure à générer le mouvement narratif dans toute l'œuvre. Ces deux façons d'aborder l'Histoire se combinent dans le texte, la seconde venant toujours relativiser l'univocité de la première. *Amanda* se caractérise en effet par le dynamisme perpétuel qui l'anime et qui dépasse largement un simple mouvement d'inversion.

La narratrice cherche à imposer un dynamisme qui sache contrecarrer l'immobilisme et l'enfermement intellectuel qu'elle observe autour d'elle (la sirène est enfermée dans une cage, sa pensée apparaît, par contraste, largement plus dynamique que celle de ses contemporains, libres pourtant de leurs mouvements). Dès l'ouverture du roman, la notion de mouvement est introduite comme un acte conscient d'opposition : « De toute évidence, tous les morts ne se retournent pas dans leurs tombes. Même l'état du monde actuel laisse beaucoup de morts immobiles. Sous terre, je ne pouvais pas trouver mon calme.[64] » L'élan qui pousse la troubadoure à retourner à la vie est donc motivé par la nécessité d'intervenir contre un *statu quo* et contre toute forme de passivité. Le mouvement qui s'engage emporte la troubadoure tout d'abord dans le temps, puis dans un espace qui lui semble infini. Le dynamisme de l'ouverture ne faiblit pas, et lorsque la narratrice, sous sa forme de sirène, se voit enfermée dans une volière à Berlin, c'est Arke qui entreprend pour elle des voyages autour de la planète. Il importe d'empêcher l'immobilité, symbole du renoncement à l'espoir, et de résister à sa

63 Dans le troisième volume de la trilogie, c'est une femme qui fait naître un homme de sa côte. Le renversement de ce passage de la Genèse est présenté ensuite avec toutes les conséquences grotesques ou absurdes qu'il entraîne (la RDA, par exemple, refuse d'accorder à cette créature un visa d'entrée !).

64 A, p. 9 : „Natürlich drehen sich nicht alle Verstorbenen im Grabe um. Selbst der gegenwärtige Weltzustand lässt viele Tote unbewegt. Ich konnte unter der Erde keine Ruhe finden."

tentation : « […] de nouveau, le confort trouvé dans la mort, de ne plus devoir vouloir, me manqua beaucoup.[65] »

Le mouvement s'impose comme seule alternative envisageable à la résignation ambiante, il apporte une réponse à la question préliminaire de l'auteur : « Pourquoi justement maintenant les visages de sirènes ?[66] » Il est tentant d'y lire le symbole d'une lutte des intellectuels de la RDA contre la résignation dans un régime totalitaire, de voir dans le mutisme imposé le manque de liberté qu'implique la censure. À travers l'adaptation des mythes antiques, se dessine de toute évidence une critique de la réalité sociale et politique. La littérature critique s'est employée à estimer la dimension idéologique d'*Amanda*. Elle met essentiellement l'accent sur l'aspect critique d'une société, d'un État, du fonctionnement du socialisme : les inégalités sociales entre hommes et femmes, la dénonciation d'une société patriarcale, l'aspect carnavalesque du système politique, le manque de liberté de mouvement et d'expression. Le roman n'exclut aucune de ces interprétations, mais aucune ne lui rend vraiment justice. Béatrice laisse entendre que l'écriture ne signifie pas seulement la possibilité de s'évader de contraintes sociales ou de se libérer d'un joug politique. Elle devance toute interprétation réductrice et demande un regard nuancé : « Il me paraît stupide d'objecter qu'une volière est une cage et l'écriture une demande de liberté.[67] » Le rapport établi entre mythologie et idéologie est plus complexe encore que la volonté de trouver une échappatoire ou d'exprimer une opinion critique.

La narratrice adopte deux attitudes caractéristiques et contradictoires : Béatrice se fait peu d'illusions quant à un véritable changement, en même temps elle stimule un bouleversement permanent de la pensée. Tout discours idéologique (prononcé par des personnages autres que Béatrice ou encore ses propres descriptions d'une réalité socialiste

65 A, p. 74 : „[…] vermisste ich die Annehmlichkeit des Todes, nicht mehr wollen zu müssen, wieder sehr."

66 Irmtraud Morgner. Notes inédites sur *Amanda.* Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriftenabteilung. Carton N°3. Dossier intitulé « Mozart » : „warum gerade jetzt die Gesichter von Sirenen?"

67 A, p. 390 : „Der Einwand, dass eine Voliere ein Käfig wäre und Schreiben ein freiheitheischendes Geschäft, erscheint mir albern."

dans le quotidien de Laura) se voit très vite démasqué et déjoué par une langue caricaturale, des images préconçues, des objectifs naïfs ou grotesques et mis à distance. Ainsi, la narratrice fait peu de crédit à l'espoir de voir les mots l'emporter sur la guerre : « […] j'aimerais savoir ce que le gazouillement des sirènes peut bien arranger. Des chants contre des machineries militaires et des destructions écologiques…[68] » De même, à peine Béatrice a-t-elle, à la fin du roman, retrouvé sa langue, qu'il est fait allusion au bas-relief immortalisant la victoire d'Hercule sur la dernière sirène, prouvant ainsi combien la victoire symbolique de Béatrice est dérisoire. Derrière la reconquête du chant des sirènes et les dimensions qu'elle implique, c'est certes tout un potentiel critique envers la société en général et le régime de la RDA en particulier qui se déploie. Toutefois, malgré le mouvement engagé, le peu d'illusions concernant un véritable changement est patent. En dépit du sérieux et de la dimension symbolique accordés au travail de Béatrice sur la mythologie, celle-ci ne cesse d'émettre des réserves quant à son véritable retentissement : « Comme dans ce pays l'Antiquité classique ou la Bible ne semblent plus indispensables à la culture, les gens n'entendent plus par sirène que la désignation d'animaux marins ou d'un appareil produisant des signaux […].[69] » La dégénérescence observée dans la culture contemporaine laisse mal augurer d'un changement et ne peut inspirer que résignation : l'impact de la mythologie comme celui de la littérature ne sont pas ou ne sont plus ce qu'ils devraient être. C'est aussi ce qu'illustre, et déplore implicitement, la réflexion autour de la pièce de Goethe : en quoi celle-ci, malgré ses audaces, a-t-elle en effet contribué à faire évoluer les conditions du rapport entre hommes et femmes et fait grandir des idées humanistes ? L'espoir de mettre fin à un *statu quo* insatisfaisant se trouve ainsi largement relativisé. Du moins la résurgence du mythe chez Morgner conjuguée avec une peinture détaillée

68 A, p. 30 : „[…] möcht wissen, was der Singsang der Sirenen ausrichten soll? Singsang gegen Militärmaschinerien und ökologischen Raubbau…“

69 A, p. 97 : „Da das klassische Altertum wie die Bibel hierzulande für die Bildung nicht mehr unerlässlich erscheint, wird das Wort Sirene bei den Leuten mittlerweile allgemein wohl nur noch als Bezeichnung für Seekühe oder für ein Signalgerät […] verstanden.“

de la réalité et un univers fantastique représente-t-elle une tentative de bousculer la perception commune des choses.

L'ambiguïté et la pluralité des points de vue visent à stimuler la pensée plus qu'à imposer un jugement, critique ou non. S. Clason l'entend comme une démarche finalement constructive : « […] l'élan donné vers une nouvelle conception de l'être humain, censée empêcher l'initiative socialiste de vieillir prématurément.[70] » Le recours à la mythologie servirait donc à confirmer et affermir une perspective socialiste ? À observer la valeur donnée aux mises en rapport des deux dimensions dans *Amanda*, l'interprétation demande à être largement nuancée. Utopie communiste et utopie mythologique se voient certes placées parfois sur le même plan : Béatrice évoque ses espoirs quant à « la révolution communiste plus le retour de Pandore[71] » ou le rôle de Sapho comme « sirène de la RDA[72] ». Ces rapprochements étonnants sont autant d'excès qui paraissent involontairement parodiques et remettent en cause les propos de la narratrice.

Morgner, à travers sa narratrice, orchestre une vaste remise en cause de tout système de valeurs, un bouleversement de la pensée. Jouant sur les antagonismes entre mythologie et raison (en tant que système et logique imposés), entre imagination et pouvoir, l'auteur fait surtout reposer son œuvre sur un paradoxe[73] : elle dénonce les dérives déraisonnables de la raison en mettant en jeu des éléments irrationnels.

---

70 Synnöve Clason. Auf den Zauberbergen der Zukunft. Die Sehnsüchte der Irmtraud Morgner. In : *Text und Kontext.* 1984. N°2. p. 381 : „In Morgners Neudichtung von alten Stoffen liegt ihre Utopie begründet, gerade die Anregung oder der Anstoß zu einem neuen Menschenbild, das das verfrühte Altern der sozialistischen Initiative verhindern soll."

71 A, p. 579 : „die kommunistische Revolution plus Wiederkehr der Pandora".

72 A, p. 591 : „Sirene für die DDR".

73 Nous rejoignons sur ce point l'analyse de S. Clason : « Morgner dénonce une idéologie qui à force de trop de raison est devenue insensée, et se tourne au nom de la raison vers des explications du monde irrationnelles liées à la prime jeunesse de notre culture. » (Synnöve Clason. Auf den Zauberbergen der Zukunft. Die Sehnsüchte der Irmtraud Morgner. In : *Text und Kontext.* 1984. N°2. p. 382 : „Morgner denunziert eine Ideologie, die durch zu viel Vernunft unvernünftig geworden ist, und wendet sich um der ratio willen zu den irrationalen Welterklärungen, die mit der ersten Jugend unserer Kultur verbunden sind.")

Raison et imagination, clairvoyance et rêve, socialisme réel et socialisme utopique se disputent leurs droits à la vérité, leurs droits à la reconnaissance. Pour contrecarrer la logique du pouvoir, Morgner met en jeu les images du mythe, produits de l'imagination mais aussi indices révélateurs d'une conception spécifique du monde. Il s'agit de déjouer la réalité par des moyens autres pour finalement mieux la cerner. Il n'est donc pas possible de prétendre à la manière de U. Liebertz-Grün que « Le mythe ôte à la réalité sociale et politique sa dimension historique et la voile.[74] » La question politique omniprésente dans le premier volet de la trilogie fait place à une pensée du mythe. Une nouvelle vision de la société se forme à travers elle, à la fois fondée dans et hors du réel. *Amanda* s'inscrit du début à la fin dans cette contradiction.

Récrire l'Histoire signifie en fait dévier, dérouter, désorienter sans relâche. En dépit de la linéarité imposée par la biographie de Laura, de la direction unique qu'engage l'inversion du mythe de Pandore et de la continuité d'une évolution apparente de la narratrice, le roman se réserve de vastes espaces de liberté. Ceux-ci permettent une remise en question permanente de tout système au sein d'un « pandémonium contemporain[75] », pour reprendre les termes de Walter Jens. Le roman déroute en s'évadant sans cesse du cadre imposé. Le monde magique des sorcières est introduit peu à peu avant de prendre une ampleur considérable et remettre perpétuellement en cause toute donnée de la réalité fictive que ce soit celle de la narratrice ou celle de son récit. Parce qu'aucune thèse ne peut posséder de validité absolue, l'essentiel est de bousculer en permanence la réflexion : « Car les hommes ont besoin d'air pour leurs pensées, afin qu'elles prennent la mer et puissent d'abord voguer un peu dans tous les sens avant de se fixer à quai.[76] » Dans cette métaphore, le

---

74 Ursula Liebertz-Grün. Wege zu einer postpatriarchalen Ästhetik. In : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft.* 40. 1996. p. 345 : „Der Mythos enthistorisiert und verschleiert die sozialpolitische Wirklichkeit."

75 Walter Jens. Die Tausendsassa Irmtraud Morgner. In : *Irmtraud Morgner. Texte, Daten und Bilder.* Francfort/Main : Luchterhand. 1990. p. 103 : „ein pandämonisches Heute".

76 A, p. 100 : „Denn Menschen brauchen Luftraum für ihre Gedanken, damit die flott werden und erst einmal ein wenig kreuz und quer segeln können, bevor sie auf den Hafen halten."

mythe est probablement ce qui rend possible de prendre le large, moins ce qui déroute (rôle attribué au monde des sorcières) et en aucun cas ce qui motive l'arrêt au port. C'est par lui que commence le mouvement, mais l'utopie de son impact, tout en faisant l'objet des réflexions les plus profondes de la narratrice sur sa condition, est simultanément le principal objet de remise en cause. C'est ce que les principes de renversement et de relativisation rappellent en permanence.

Prenant appui sur ces différents procédés, nombre d'ouvrages et d'articles critiques démontrent en quoi le roman tient du jeu[77] et à quel point les libertés que le récit s'octroie rappellent les théories de Bakhtine (notamment sur le rapport entre littérature et carnaval). En effet, la très forte présence de l'humour, de la parodie et de l'ironie dans *Amanda* révèle une grande liberté envers la réalité décrite et envers le langage. La diversité des sujets et des styles de discours, le mouvement et l'intégration d'éléments hétérogènes donnent une tournure carnavalesque au roman dans le sens où pouvait l'entendre Bakhtine : « Le carnaval fête le changement, le cours des enchaînements […]. Il n'élève rien au rang d'absolu, il annonce la joyeuse relativité de tout un chacun.[78] » La thématique de la « culture du rire[79] » fait à la fois l'objet d'une mise en œuvre tout au long du roman (l'ironie, la parodie, la caricature, l'anachronisme en représentent dans *Amanda* les principaux instruments) et celui d'une analyse lors du rassemblement des sorcières dans la nuit du premier mai. L'exposé prononcé à cette occasion s'applique à décrire les évolutions du carnaval selon les cultures en s'attachant principalement à l'Antiquité, au Moyen-Âge et au monde des sorcières. C'est ici le programme du roman qui est partiellement ébauché : assurer la perpétuation d'une tradition en puisant à ses différentes sources, reformuler la question de la vérité par

77 Entre autres, U. Liebertz-Grün étudie la dimension grotesque et carnavalesque de l'œuvre (Wege zu einer postpatriarchalen Ästhetik. In : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft.* 40. 1996. p. 327–347).

78 Michail Bakhtine. *Literatur und Karneval*. Traduction allemande. Francfort/Main : Fischer. 1990. p. 51 : „Der Karneval feiert den Wechsel, den Vorgang der Abfolge […]. Er verabsolutiert nichts, er verkündet die fröhliche Relativität eines jeden."

79 A, p. 506 : „Lachkultur".

une déstabilisation, créer ou reconquérir des espaces de liberté. L'ironie à l'origine de nombreux passages, les réflexions volontairement naïves, exagérées, les ressorts du conte et de la parodie ainsi que les remarques tenant plus du cliché que d'un discours crédible dénoncent une intention erronée ou une critique. Tout concourt à dire, comme le propose J. Engler, que le roman mène « […] un jeu métaphorique au sujet de questions sérieuses.[80] » La déformation, moyen privilégié au service de la critique développée par Morgner, met en relief les différentes aberrations relevées dans l'Histoire comme de manière générale dans tout système politique ou social.

Ceci ne permet pas de conclure pour autant, à la manière de H. Puknus, que « Le réalisme des descriptions du milieu qui repose sur des observations particulières précises constitue le contrepoids nécessaire à une telle liberté d'imagination.[81] » La composition du roman suggère exactement l'inverse : les débordements de l'imagination permettent de contrebalancer l'immobilisme de la réalité. L'importance de la mythologie et du fantastique révèle d'une part à quel point la réalité est insatisfaisante et exige de nouveaux espaces de liberté, d'une autre la nécessité de remettre en cause une perception trop réduite, voire fausse, de la réalité. Il est lancé dans *Amanda* un jeu complexe avec la narration, désigné à juste titre par J. Engler comme une « agitation productive[82] » et dont le principal objectif est une transgression des limites. Les notes de l'auteur ne laissent aucun doute quant à cette intention : « Transgression des limites ivresse / livre de la transgression / l'utopie comme transgression[83] ». Par conséquent, il règne une énergie dans *Amanda* que lui vaut le jeu de l'imagination, voulu à la

---

80 Jürgen Engler. Die wahre Lüge der Kunst. In : *Neue deutsche Literatur.* 1983. 7. p. 138 : „[…] ein metaphorisches Spiel um ernste Fragen."

81 Heinz Puknus. Irmtraud Morgner. In : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 1999. p. 10 : „Die auf genauer Einzelbeobachtung beruhende Realistik der Umweltschilderungen bildet das notwendige Gegengewicht solcher Imaginationsfreiheit."

82 Jürgen Engler. Die wahre Lüge der Kunst. In : *Neue deutsche Literatur.* 1983. 7. p. 138 : „produktive Unruhe"

83 Irmtraud Morgner. Notes inédites sur *Amanda*. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriftenabteilung. Carton N°7. Carnet de notes commencé le

hauteur des espérances d'un « roman de sorcières », son sous-titre. Dès le prélude, il apparaît que l'auteur fait du recours à l'étrange un des critères fondamentaux de la narration[84]. Le roman *Amanda* est conçu de telle manière qu'il puisse rendre possible une réalité autre, une perception différente des choses. L'étrange est tout d'abord donné comme un fait, puis abordé comme source d'interrogations qui ne le remettent pas en cause, mais cherchent à le sonder. L'étrange exige une manière différente de voir et de penser. Les sirènes d'*Amanda* demandent la reconnaissance d'autres catégories permettant d'appréhender la réalité (comme la notion de hasard par exemple), somme toute une révision des formes de jugement.

Dans ce contexte, la mythologie devient de plus en plus clairement l'instrument privilégié au service d'une redécouverte, d'un réapprentissage du monde. Le recours aux mythes antiques implique le besoin, voire la nécessité d'une appréhension autre de la réalité. C'est le sens de l'oracle du prélude ainsi que de toutes les paroles sibyllines d'Arke. L'« agitation productive » se traduit principalement par le travail sur le langage mené dans le roman : c'est une des conditions primordiales d'une réécriture de l'Histoire et du monde. Morgner elle-même commente les paroles du prélude : « Au moment où je dis que le chant des sirènes est nécessaire, cela signifie bien que le langage humain normal ne suffit pas.[85] » Partant de la conviction que le langage se restreint de plus en plus à des propos stéréotypés ou galvaudés, Arke considère que son effet se trouve considérablement réduit. C'est donc justement par les mots que doit commencer le travail de transgression :

18/02/1977. p. 30 : „Grenzüberschreitung Rausch/Buch der Grenzüberschreitung/ Utopia als Grenzüberschreitung".

84 Même si l'annonce de l'étrange n'est pas aussi explicite ici que dans l'ouverture du premier volume : « Évidemment ce pays [la RDA !] est un lieu du merveilleux. » TB, p. 9 : „Natürlich ist dieses Land ein Ort des Wunderbaren."

85 Doris Berger. Gespräch mit Irmtraud Morgner. In : *GDR Monitor*. N°12. 1984/85. p. 36 : „In dem Moment, wo ich sage, dass Sirenengesang nötig wäre, heißt das doch, dass normal menschliche Sprache nicht genügt."

> Vraisemblablement, le langage humain, [dit Arke], ne suffit pas pour remuer les Hommes, parce qu'ils se sont trop habitués à ce langage et ont usé les grandes paroles à force de s'en servir. Un langage inhabituel devient absolument nécessaire et va certainement être découvert bientôt.[86]

Le langage étant considéré comme insuffisant, le roman devient le lieu d'expérimentation des nouvelles possibilités que lui fournit l'étrange. Le prélude donne un exemple révélateur de la recherche d'un langage au-delà des mots. La sirène Arke répond à une série de questions que la narratrice n'avait formulées qu'en pensée : « Et alors ? Étais-je moi-même obscure désormais ? Moi-même une énigme ? ‹Un signe peut-être›, entendis-je.[87] » Tout laisse entendre la nécessité de penser désormais autrement : parvenir au-delà des mots afin d'approcher différemment la réalité. Néanmoins, comme les moyens expérimentés ne peuvent se démarquer absolument du langage, plutôt que d'abolir les mots, l'auteur décuple les potentiels de la langu. Le plaisir de l'écriture et de l'imagination est manifeste. Doit-on y voir comme R. Krohn une mise en péril de la narration ? : « L'auteur ne connaît pas de limites […] et souvent son énorme talent épique risque presque de menacer l'économie de l'histoire.[88] » Nous allons voir que la notion d' « économie » n'est pas pertinente pour ce roman. La forme épique que recherche Morgner exige justement un jeu narratif illimité.

---

86 A, p. 97 : „Die menschliche Sprache genüge wahrscheinlich nicht, um die Menschen aufzurütteln, weil sie sich an diese Sprache zu sehr gewöhnt und die größten Worte durch zu häufigen Gebrauch abgenutzt hätten. Eine ungewöhnliche Sprache würde dringend gebraucht und sicherlich auch bald gefunden."

87 A, p. 15 : „Und nun? War ich nun selber dunkel? Selber ein Rätsel? ‚Ein Zeichen vielleicht', hörte ich."

88 Rüdiger Krohn. Der Spielfrau Laura bessere Hälfte ist da. In : *Badische neueste Nachrichten.* N°95. 24/04/1984. sans page : „Die Autorin kennt [keine] Grenzen, und oft genug scheint ihr enormes episches Talent geradezu bedrohlich für die Ökonomie der ‚story'."

Amanda, une « forme ouverte »

Dans *Amanda,* mythologie, fiction et réflexion poétique sont absolument indissociables. À travers la redécouverte du chant des sirènes, la narratrice part à la reconquête d'une culture et d'un genre littéraire : « Aucune culture ne s'est jamais développée d'un degré zéro, mais toujours en s'appropriant les cultures passées en les digérant pour en faire quelque chose de nouveau.[89] » La réflexion menée autour de la mythologie donne une idée de l'ampleur que vaut à *Amanda* l'appropriation d'un vaste héritage culturel. Le travail sur le mythe permet, au-delà de sa signification propre et des réflexions qu'il engendre, de plonger à la fois dans l'Antiquité (principalement à travers la lecture d'Homère et la confrontation avec l'interprétation du mythe de Pandore par Hésiode), la période classique (drame de Goethe sur le retour de Pandore), moderne (Kafka et son récit sur le silence des sirènes, de manière implicite), contemporaine (pièce de Peter Hacks, citations internes à l'œuvre de Morgner). En cherchant à s'approprier les mythes de Pandore et des sirènes, c'est toute une histoire culturelle et littéraire que l'auteur approfondit et réactive.

Puiser dans le passé pour mieux se tourner vers l'avenir : si ce principe vaut dans *Amanda* pour le travail mythologique, qu'en est-il pour le genre dont il marque profondément la structure et détermine les mouvements internes ? La volonté de réviser entièrement la conception et la réalisation d'un genre – une question illustrée et discutée dans le premier volet de la trilogie[90] – trouve à travers la réflexion sur la mythologie une nouvelle expression. Quelle sera donc « la forme du roman

89 Doris Berger. Gespräch mit Irmtraud Morgner. In : *GDR Monitor*. N°12. 1984/85. p. 32 : „Alle Kulturen sind niemals von einem Nullpunkt her entwickelt worden, sondern immer dadurch, dass sie die vorangegangenen Kulturen sich aneigneten und verdauten und etwas Neues daraus machten."

90 Non seulement *Trobadora Beatriz* représente un édifice peu banal – avec ses 13 chapitres, 7 interludes et les différentes formes expérimentées dans chacun d'eux –, il est surtout discuté directement dans le roman l'adéquation de sa structure aux intentions particulières d'un auteur et le rapport, en majeure partie conflictuel, avec ses lecteurs et son temps.

du futur[91] » que la narratrice de *Trobadora Beatriz* cherchait à tout prix à instaurer, ou devrait-on dire, à réinventer ? Considérée comme inadéquate à notre époque[92], la structure du roman engendre de nouvelles interrogations. Il apparaît clairement dans *Amanda* que la question du genre est étroitement liée à une ample réflexion culturelle. Au niveau de la forme, comme de la thématique, l'ouverture doit être comprise comme la conjonction de trois mouvements : redécouverte des images du mythe, assimilation et évolution permanente. Le premier moment motive en effet un élan d'assimilation d'espaces toujours plus vastes qui fait apparaître un processus interne de croissance du roman.

Si l'on en croit la démarche suivie par la narratrice d'*Amanda*, la réappropriation d'une culture passe non seulement par la prise de conscience d'une perte et par une « agitation » de la pensée et de l'imagination, mais aussi par une reconquête des mots et de leur signification. Comme le sens étymologique des noms mythiques devait étayer le renversement du mythe de Pandore, le juste emploi des mots et de leur signification originelle est considéré comme seul moyen de reconquérir la réalité des choses. Portée par la nostalgie d'une évidence, à savoir d'une adéquation entre le mot et sa signification, et d'une parfaite transparence du langage, Béatrice s'engage à rechercher à travers « la langue maternelle des sirènes[93] » la pureté des mots. Les sirènes étant filles de Gé, renouer avec leur langage c'est retrouver un contact avec l'origine, un état naturel pur non déformé et immédiat. Partant ici aussi de la condition utopique de l'intégrité d'un langage mythique, une réflexion rencontrée dans nombre de romans observés, c'est dans la mythologie antique que puise la narratrice afin de retrouver le sens dit naturel des mots.

---

91 TB, p. 247 : „Die Romanform der Zukunft".

92 Dans *Trobadora Beatriz*, la narratrice inscrit le renouveau nécessaire du roman dans une perspective historique et sociale. Parce que le roman tel qu'il était conçu jusqu'à présent ne correspond plus ni à la rapidité des événements historiques, ni au flux d'informations contemporain, une remise en cause globale de sa conception s'impose. Derrière la réflexion, paraît celle de Lukács dans *La théorie du roman* selon laquelle les structures littéraires évoluent en fonction de celles d'une époque et d'une société.

93 A, p. 14 : „die Muttersprache der Sirenen".

Si la restauration d'un tel langage est inconcevable, en quels termes penser renouer avec celui-ci ? Les images occupent sur ce point une place centrale dans la recherche. Celles du mythe renferment de surcroît une dimension profonde, originelle que M. Rasboinikowa-Fratewa a cru pouvoir déceler dans *Amanda* :

> L'imagination poétique ne s'appuie pas tant sur une libre invention que sur la redécouverte des images médiatrices du mythe. La réalité fictive renonce à être proche d'une réalité superficielle pour dégager sous forme de jeu le chemin qui mène à la connaissance de la véritable réalité.[94]

Dans le roman en effet, la reconquête du langage passe nécessairement par la redécouverte d'images essentielles, mais enfouies. En tant que réservoir inestimable d'images, le mythe s'avère donc incontournable dans la recherche engagée. L'intérêt premier d'une réécriture mythologique réside en la valeur poétique intrinsèque du mythe. Redonner au langage une dimension poétique perdue et par ce biais retrouver une immédiateté et une évidence originelle, telle est l'ambition de la narratrice. L'objectif de la recherche reste utopique, mais sa poursuite se fonde sur des éléments très concrets : observation de la réalité, application et mise en œuvre dans le langage des avancées de la réflexion. De ses considérations sur la langue grecque, Béatrice tire un précepte révélateur pour sa propre démarche : « Contrairement à la plupart des autres peuples européens, en grec, le mythe, trésor culturel naturel, est toujours bien vivant.[95] » Le mythe est un élément essentiel dans la redécouverte d'une langue éclairante et encore féconde : il s'agit de le réanimer, de relancer ses images.

C'est ainsi par le biais des images que la narratrice vise à reconquérir un langage et un héritage culturel perdus, parce qu'elle déplore

---

94 Maja Rasboinikowa-Fratewa. Strukturbildende Funktion des Verhältnisses von Wirklichkeit und dichterischer Phantasie. In : *Neophilologus*. 76. 1992. p. 106 : „Die dichterische Phantasie baut nicht so sehr auf der freien Erfindung, vielmehr auf der Wieder-Findung des bildhaft-vermittelnden Mythos. Die fiktive Wirklichkeit verzichtet auf die oberflächliche Realitätsnähe, um den Weg zum Erkennen der realen Wirklichkeit spielerisch freizulegen."

95 A, p. 591 : „Im Gegensatz zu den meisten anderen europäischen Völkern ist im Griechischen der Mythos als natürlicher Bildungsschatz nach wie vor lebendig."

avant tout la disparition d'une façon de penser qu'elle nomme figurative, « l'appropriation figurative du monde[96] ». Une lettre de Arke va développer cette pensée : « Seuls quelques poètes osent conserver cette aptitude nécessaire que possède chaque être humain.[97] » Selon M. Rasboinikowa-Fratewa de nouveau, la valeur des images au cœur de l'œuvre serait déterminante pour sa signification générale : « On reconnaît les nouvelles dimensions des thèmes principaux de Morgner au degré de généralisation des images mythologiques et fantastiques.[98] » Autrement dit, l'intérêt et l'importance accordés à un thème dépendrait de la précision des images employées et à travers elles du mouvement et de l'impulsion donnés au texte. Une telle analyse nécessite cependant une différenciation puisque mythologie et monde fantastique n'ont ni la même place, ni la même fonction dans le roman. Face à l'arbitraire, aux mécanismes, voire à la parodie qui caractérisent les images des sorcières, les figures mythologiques sont intégrées dans un ensemble culturel et historique et connaissent une évolution qui permet une représentation et des réflexions toujours perfectibles. La différence est nette entre l'adaptation du fabuleux et de la mythologie, comme l'analyse fort justement J. Engler : « La ‹mythologie des sorcières› est plus ‹fabriquée› que ‹développée› à la différence de la ‹mythologie du Parnasse› grecque mobilisée de même dans le roman.[99] » Parce que les images transmises à travers la mythologie classique ne relèvent ni de l'arbitraire, ni de l'artifice, elles représentent un moyen plus raffiné et plus complexe d'appréhender la réalité.

---

96 A, p.461 : „die bildliche Aneignung der Welt".

97 A, p. 461 : „Nur einige Dichter wagen die in allen Menschen angelegte und demnach nötige Fähigkeit zu bewahren."

98 Maja Rasboinikowa-Fratewa. Strukturbildende Funktion des Verhältnisses von Wirklichkeit und dichterischer Phantasie. In : *Neophilologus*. 76. 1992. p. 106 : „Die neuen Dimensionen der Hauptthemen der Morgner sind in dem Verallgemeinerungsgrad der mythologisch-phantastischen Bilder zu erkennen."

99 Jürgen Engler. Die wahre Lüge der Kunst. In : *Neue deutsche Literatur.* 1983. 7. p. 139 : „Die ‚Brockenmythologie' ist wohl eher ‚gemacht' als ‚gewachsen', im Unterschied zu der ebenfalls im Roman aufgerufenen griechischen ‚Parnass-Mythologie'."

Dans les images mythologiques convergent des éléments antagonistes qui leur confèrent une ambivalence considérée comme essentielle à une approche adéquate du monde. Deux idées parentes se trouvent étroitement imbriquées dans la réflexion de l'auteur comme dans sa mise en œuvre dans le roman : ces images suggèrent universalité et singularité, abstraction et figuration. Leur mise en jeu permet de s'opposer à toute forme d'exclusivité, qu'il s'agisse d'une pensée globale abstraite ou d'une représentation particulière. L'image des sirènes, comme toute autre figure mythique, va permettre d'engendrer un discours abstrait et universel (dégénérescence du langage, devenir général de l'humanité) à travers une représentation figurative et particulière (renaissance des sirènes, leur chant, le travail de recherche). Pensée abstraite et pensée figurative se superposent dans l'œuvre par le biais des figures mythiques. Le procédé est relevé par la narratrice : « J'utilise le terme de Terre comme d'autres abstractions et m'autorise en même temps à le personnifier.[100] » L'auteur exploite le potentiel des métaphores mythiques, la simultanéité d'une pure abstraction à travers des images très concrètes. En d'autres termes, il ne s'agit pas de confronter deux manières de penser, ici figuration contre abstraction, mais de tirer parti de leur parenté dans un jeu simultané d'équilibre et de déstabilisation. À travers la mythologie, tout élément particulier est compris dans un ensemble plus vaste, toute pensée abstraite repose sur des images accessibles, immédiates. Mais n'est-ce pas là la fonction de toute image ? Le recours à des mythes met surtout en avant le désir de retrouver un juste rapport entre universalité et particularité sans lequel ni orientation ni compréhension du monde ne sont dites envisageables. Un détail dans l'adaptation mythologique révèle l'importance simultanée de ces deux dimensions : les sirènes sont désormais individualisées à travers des noms et des traits distinctifs[101]. C'est tant pour leur singularité que pour leur signification générale – il est aussi tout autant question

100 A, p. 461 : „Ich benutze den Begriff Erde wie andere Abstraktionen und erlaube mir gleichzeitig, ihn zu personifizieren."

101 Ferdinand Habsburg souligne que : « Dans la tradition classique et populaire, les sirènes étaient la plupart du temps anonymes. » In : *Die Wiederentstehung des Wunderbaren.* Berlin : Zerling. 1993. p. 25 : „In der Überlieferung, sowohl der klassischen als auch der volkstümlichen, waren die Sirenen meist namenlos."

des sirènes en tant que collectif – qu'elles trouvent leur place dans le roman. Manifestement, il importe pour Morgner de mettre en valeur ce que H. Kähler nomme « le rapport cohérent entre événements minimes […] et la grande question universelle.[102] » Ce principe constitutif de la pensée mythique comme de tout récit épique repose sur l'attachement à une description minutieuse de détails concrets dans un vaste contexte historique, social et littéraire. Il s'agit de rétablir un juste équilibre entre le monde et le détail du quotidien, de redéfinir la place du particulier et de l'individuel dans un ensemble[103]. Une recherche du proche et de l'inaccessible est alors mise en œuvre, une dialectique rendue possible par le biais d'une structure qui permet à la fois l'assimilation d'éléments particuliers et un élargissement du champ de vision.

Qu'en est-il en effet de cet équilibre entre le particulier et le tout, caractéristique de la pensée mythique comme du récit épique, non plus au niveau des images mais de la structure du roman ? *Amanda* frappe par l'ampleur de son mouvement et par la pluralité de ses dimensions. Le récit n'est pas restreint à un domaine précis. Il se plonge dans la description de la vie quotidienne en RDA, s'appropriant le ton et les thèmes dictés par le réalisme socialiste (monde du travail, progrès technique et scientifique), introduit dans cette réalité fictive le monde du fantastique (à l'instar d'écrivains romantiques, en particulier de E. T. A. Hoffmann), tout en parcourant les espaces du conte (notamment « La Belle aux bois dormant »), celui de l'Histoire (le Moyen Âge avec l'histoire de la troubadoure, un épisode de l'époque de Louis

102 Hermann Kähler. Widersprüchliches zu *Amanda*. In : *Sinn und Form*. 1. 1984. p. 181 : „Zusammenhang zwischen den kleinen Ereignissen […] und der großen Weltfrage."

103 C'est ce que le récit *Rumba auf einen Herbst*, rédigé en 1964, cherchait déjà à réaliser en proposant une alternance de trames mythologiques et fictives. Quatre épisodes s'y succédaient, introduits par de courts chapitres présentant une facette différente du mythe de Perséphone. Ces avant-propos mythologiques permettaient d'annoncer la problématique et l'accent spécifique de l'épisode qui allait suivre. Dans l'ensemble du texte, les thèmes universels qu'ils suggéraient s'entrecroisaient avec les aspects particuliers et subjectifs représentés dans les épisodes fictifs.

XV, l'histoire contemporaine de l'Allemagne et de l'Europe etc.). C'est l'espace large du récit épique.

Toutefois, en dépit de l'ampleur du récit et de la pluralité de ses dimensions, il serait erroné de voir dans la notion de totalité un principe de base de l'écriture de Morgner[104]. L'aspiration à une quelconque totalité est en fait considérée par la narratrice comme un danger. L'essentiel aux yeux de Morgner repose non dans la totalité et l'harmonie mais dans le chevauchement des domaines de la connaissance, dans la mise en présence ou la confrontation d'éléments hétérogènes. Un exemple pris dans les notes rassemblées par l'auteur au moment de la rédaction d'*Amanda* illustre parfaitement la démarche de Morgner. Parmi ses notes, on trouve une étude très détaillée autour de Marie Curie et de ses recherches sur la transformation de la matière, qui ne trouve finalement pas place dans le roman. Mais le rapport avec le récit est étroit. Marie Curie y est liée à la figure de Pandore, la bienfaitrice, et figure l'union de trois sphères (mythique, scientifique et merveilleux, ici à travers l'alchimie) : « Pandore. Marie Skłodowska. De l'aluminium en or.[105] » La démarche est claire : créer des liens entre des domaines que tout oppose. L'histoire de Marie Curie est analysée plus tard comme une répétition de celle de Pandore, la métaphore est filée sous un autre angle cette fois, mise en évidence de son ambiguïté et nouvel approfondissement possible : « Marie Curie = La femme qui a apporté le malheur au monde : l'ère nucléaire.[106] » Il s'agit en permanence d'ouvrir la réflexion par un déplacement permanent d'un thème mythologique dans des espaces qui lui sont *a priori* totalement étrangers. L'œuvre narrative va devoir ensuite redéfinir son unité à partir des éléments hétérogènes

104 C'est pourtant la théorie de S. Clason : « La reconquête de la totalité. Dans la mythologie de Morgner, c'est la condition de toute utopie heureuse. » (Synnöve Clason. Auf den Zauberbergen der Zukunft. Die Sehnsüchte der Irmtraud Morgner. In : *Text und Kontext.* 1984. N°2. p. 384 : „Wiedergewinnung der Ganzheit. In der Morgnerschen Mythologie ist das Voraussetzung jeder glücklichen Utopie.")

105 Irmtraud Morgner. Notes inédites sur *Amanda*. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriftenabteilung. Carton n°4. Dossier intitulé « Prosa (Girgana, Pandora) » : „Pandora. Maria Sklodowska. Alu in Gold."

106 Ibid. Sans page : „Marie Curie = Die Frau, die das Übel in die Welt gebracht hat: Das Atomzeitalter."

qui la composent, de poursuivre le récit au-delà de ses mouvements contradictoires.

Dans un complexe de narration, de réflexion, et d'autocritique, les 139 chapitres de longueur inégale s'enchaînent et constituent *Amanda*, autant de fenêtres ouvertes sur un moment particulier, mais toujours parties intégrantes d'une seule et même trame narrative. *Trobadora Beatriz* puis *Amanda* présentent tous deux, à travers l'activité d'écriture de leurs narratrices respectives, une réflexion sur le rapport entre la totalité et la partie, dont la mise en forme du roman propose une application simultanée. Les deux romans proposent une forme originale, au sein de laquelle le mouvement naît d'un ensemble de fragments. Toutefois, l'évolution de l'un à l'autre est manifeste : alors que *Trobadora Beatriz* fonctionnait à partir de fragments et du montage d'éléments disparates, *Amanda* présente une continuité narrative beaucoup plus évidente.

Dans le premier volet de la trilogie, l'accent est mis en effet sur la dimension fragmentaire, expérimentale et provisoire de l'écriture : seul compromis trouvé entre la volonté d'écrire et les tâches quotidiennes[107]. Chaque chapitre est conçu comme un fragment, une unité en soi mais qui présente simultanément un aspect particulier et approfondi de la narration : protocole d'une interview de Laura par le personnage fictif Irmtraud Morgner, biographie de Béatrice, liste d'injures, texte d'un télégramme, journal de bord, mise en scène théâtrale d'un dialogue, etc.[108] L'œuvre naît de la réunion de toutes ces facettes : « Une mosaïque est plus que la somme de ses pièces.[109] » Il s'agit donc pour le lecteur de lire au-delà des fragments et des discontinuités, de recréer les liens manquants : au lecteur donc de saisir l'unité du texte au-delà du sens de chacun des fragments. Le « mouvement du Moi épique[110] » auquel le roman aspire par delà ses discontinuités apparentes devient absolument prépondérant dans le deuxième volet de la trilogie. *Amanda* parvient à

107 C'est du moins l'explication que donne Laura au 6ème chapitre du 8ème livre, profitant de l'occasion pour décrire le quotidien pesant des femmes.

108 À l'éclatement de la structure du roman s'ajoute la discontinuité entraînée par sept intermèdes qui ne sont autres que sept extraits de *Rumba auf einen Herbst*, un roman antérieur censuré de Morgner.

109 TB, p. 248 : „Ein Mosaik ist mehr als die Summe der Steine."

110 TB, p. 248 : „die Lebensbewegung des epischen Ich."

dépasser le caractère fragmentaire de *Trobadora Beatriz* et à créer une continuité narrative plus évidente malgré la pluralité des éléments pris en compte. Ce qui faisait encore l'objet d'expérimentations diverses et hétérogènes dans le premier roman, adopte une forme beaucoup plus homogène, affermie et déterminée dans le second. Ce sont désormais le mouvement et la cohésion qui l'emportent au sein du montage. Le fragment et la discontinuité sont intéressants ici pour la manière dont ils se trouvent intégrés dans le récit.

Les procédés employés dans la composition d'*Amanda* motivent de nombreux rapprochements dans la littérature critique avec la pensée postmoderne : « L'écriture de Morgner tourne à l'inventaire de la pensée postmoderne par delà les frontières des régimes.[111] » Il est vrai que nombre d'aspects concernant la structure du roman peuvent susciter ce genre d'interprétation : notamment l'hétérogénéité des éléments associés, l'assimilation de paradoxes et d'antagonismes, le jeu narratif misant sur le décalage et la différence. Ceci dit, le mouvement qui marque l'œuvre tout entière relativise largement la pertinence d'une telle interprétation. Là où les postmodernes s'emploient aux fragments et à la rupture, *Amanda* oppose un mouvement dont l'ampleur et l'allure vertigineuse dépassent la dimension au prime abord disparate de ses éléments. Là où est tentée une abolition du temps et de l'espace, Irmtraud Morgner s'adonne à leur multiplication. L'assimilation d'éléments disparates et indirectement liés au sujet décrit contribue non à une désorientation absolue mais au contraire à une meilleure cohésion du tout.

Il s'agissait surtout de concilier amplitude du texte et précision des détails. L'auteur cherche un genre dont les structures permettent une vision à la fois très large et très détaillée du monde. Ceci donne lieu à une appréhension singulière de l'espace, du temps et indirectement de l'histoire culturelle, une approche symbolisée tout au long du roman par le thème du voyage : les déplacements dans l'espace et le temps permettent l'assimilation illimitée de détails hétérogènes. Le roman

111 Martina Eidecker. *Sinnsuche und Trauerarbeit.* Hildesheim : Olms-Weidmann. 1998. p. 209 : „Morgners Schreiben wird zur Bestandsaufnahme postmodernen Denkens über Regimegrenzen hinaus."

propose un mouvement incessant, dans un flux intarissable d'événements et de paroles. Le discours semble pouvoir s'étendre à l'infini, le récit progresse constamment vers d'autres lieux, d'autres temps et d'autres réalités et donne au « plaisir de l'absence de frontières[112] » – critique évidente envers la situation en RDA – une possibilité de se réaliser. Le mouvement épique signifie à la fois une réplique possible à un enfermement idéologique et un recul des limites du roman. La pluralité des liens créés implique en effet une forme souple et confirme de nouveau à quel point le cadre du roman, désigné par la narratrice comme traditionnel, s'avère insuffisant. À travers la multitude des éléments et des niveaux de narration, s'ouvrent de nouveaux espaces. Ceux-ci permettent d'élargir le texte en permanence, de faire grandir toujours plus son domaine. L'objet de la narration exige un dépassement non seulement quantitatif (pluralité de niveaux narratifs et de dimensions fictives) et qualitatif (pluralité des significations et des interprétations). Ouverture et mouvement constituent les principes fondamentaux sur lesquels le texte est élaboré.

Parce qu'il exclut toute exhaustivité, le récit offre la possibilité permanente d'intégrer de nouvelles perspectives. La narratrice entreprend d'assembler autant d'éclairages qu'il lui semble nécessaire afin d'étayer ses recherches. Dans l'ensemble du roman, la variété des discours, qui se confirment ou se relativisent mutuellement, signifie la possibilité d'une mise en lumière toujours renouvelée. Le récit ne tolère pas de focalisation, néanmoins sa décentralisation permanente n'entrave nullement la cohérence ni l'unité de l'ensemble. Le 34ème chapitre d'*Amanda* en offre un exemple qui illustre un des procédés possibles. Un passage de *Hochzeit in Konstantinopel*, roman de Morgner paru en 1968, se fond dans le chapitre d'*Amanda*. La narratrice intègre cet extrait sous prétexte de devoir fournir des preuves supplémentaires à son propos : « C'est ce que confirme aussi Bele H. dans le journal de ses noces.[113] » Si la trame principale demeure un récit à la première personne du singulier, la narratrice importe toutefois un grand nombre de récits autres, issus de ses souvenirs, de conversations, de sa propre imagination,

112 A, p. 39 : „die Lust am Grenzenlosen".

113 A, p. 137 : „Das hat auch Bele H. in ihrem Hochzeitstagebuch bestätigt."

d'autres écrits de Morgner ou d'auteurs différents. C'est la narratrice qui, sous prétexte d'étayer son travail de recherche et d'écriture, choisit de citer un récit plutôt qu'un autre, et décide de laisser entendre des voix étrangères à la sienne. Le procédé permet d'introduire des histoires aussi diverses que celle des fées de l'Elbe, d'Orendel de Brabant ou d'un tailleur et de donner l'impression d'une ouverture permanente à de nouveaux compléments extérieurs.

La narratrice incorpore sans cesse de nouveaux éléments, extérieurs à la narration ou seulement indirectement liés à elle. Elle utilise pour ce faire des moyens différents, notamment un procédé épique : le rapport de discours ou d'analyses de narrateurs différents. Les récits (oraux ou écrits) de narrateurs extérieurs sont introduits dans leur intégralité au fil du récit (dans la réflexion de la narratrice, dans des conversations etc.) ou occupent à eux seuls tout un chapitre[114] : le 23ème chapitre par exemple est consacré exclusivement au récit de Chariklia sur la mythologie grecque. Lorsqu'il arrive qu'un document « importé » fasse l'objet d'un chapitre entier, cette interruption du cours de la narration est annoncée et intégrée à l'ensemble. Il en va ainsi du chapitre 79 introduit dans le précédent avec la rigueur et la minutie requises dans un compte rendu fidèle d'événements : « Ce n'est que quelques jours plus tard que [Laura] trouva et l'occasion et la force de lire le manuscrit qu'une certaine Barbara lui avait glissé sous le bras dans la cathédrale des Huguenots. Le contenu de ce manuscrit est livré dans le chapitre suivant.[115] » Ici, c'est le souci d'exactitude et d'exhaustivité dans la reconstitution d'une biographie qui motive et justifie l'intégration d'un élément hétérogène et donc l'interruption provisoire de la trame principale. La discontinuité signifie moins une fracture qu'un élargissement et un approfondissement. À ce procédé s'ajoute une organisation très ferme du récit. Ainsi, la forme particulière de certains chapitres les

114 Dans *Hochzeit in Konstantinopel* comme dans *Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers*, autres romans de Morgner, l'auteur utilisait ce procédé, parodiant les *1001 Nuits* dans le premier : un personnage de la trame principale adresse à son interlocuteur une histoire retranscrite alors intégralement dans le chapitre suivant.

115 A, p. 319 : „Erst Tage später fand sie Gelegenheit und Kraft, die Schrift zu lesen, die ihr eine gewisse Barbara im Hugenottendom unter den Arm geklemmt hatte. Der Inhalt der Schrift ist im folgenden Kapitel wiedergegeben."

distingue du cours du récit sans provoquer pour autant d'effet de rupture. Le chapitre 101 par exemple, qui propose la mise en scène d'un pari conclu sur le Blocksberg, se démarque par une forme singulière relevant strictement de la dramaturgie. Il se trouve en fait parfaitement situé au centre d'une trame filée de manière logique, absolument symétrique et équilibrée. La structure de la narration se révèle à la fois assez souple et construite pour permettre de dépasser l'hétérogénéité apparente des éléments intégrés. Morgner va jusqu'à employer le verbe « digérer[116] » afin d'illustrer l'intégration dans un texte littéraire d'éléments de divers horizons culturels. Ce terme comprend à la fois l'idée d'admission et de transformation d'éléments premiers hétérogènes : l'écriture est comprise comme l'assimilation d'une matière brute.

Le principe d'assimilation signifie un aspect essentiel de l'écriture dans la mesure où *Amanda* est marqué dans sa structure par les transformations et les métamorphoses, visibles sous forme de structures cycliques ou périodiques. Ainsi, la fin du roman renoue avec le thème de l'ouverture en rendant à la narratrice sa langue perdue et annonce un nouveau départ avec la suite du travail de Béatrice. En guise de bilan, il est dit à Béatrice dans l'épilogue : « Les défaites [thème du livre de Béatrice] représentaient la moitié de la victoire et la première partie du renversement du Blocksberg. La pleine victoire est certainement aussi une longue histoire. Quand auras-tu fini d'écrire la deuxième partie ?[117] » Le cycle achevé entre désormais dans une nouvelle période, comprise à la fois comme entité indépendante et partie intégrante d'un tout. Rappelons que la manière d'aborder le mythe de Pandore suggérait de même la présence de cycles qui s'enchaînent, décrivant le mouvement d'une spirale : reconsidération d'un même thème à un niveau de réflexion toujours différent. Le retour périodique à une même réflexion contraste avec la stricte continuité requise dans la biographie de Laura comme avec la linéarité des récits de Arke se rapportant à la mythologie

116 Eva Kaufmann. Interview von Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge.* N°9. 1984. p. 1505 : „verdauen".

117 A, p. 656 : „Die Niederlagen waren der halbe Sieg und erste Teil des Blocksberg-Umsturzes. Der ganze Sieg ist freilich auch eine lange Geschichte. Wann wirst du den zweiten Teil fertig geschrieben haben?"

et à l'Histoire. La démarche vise à concilier et/ou confronter cycle et linéarité afin de mettre en valeur les différents aspects et enjeux compatibles ou contradictoires : les dynamismes et les processus internes d'une réflexion importent plus que son résultat.

En outre, chacun des chapitres peut présenter un mouvement propre, intégré dans le mouvement général mais considéré comme autonome. Le chapitre 100 propose par exemple un cycle de 11 parties, objet de discussion dans le chapitre précédent, présentant une reprise et un approfondissement de la thématique. Du début à la fin, récurrences, variations et périodes contribuent à figurer et mettre en œuvre un mouvement circulaire. De cette manière, les différentes trames et cycles s'enchaînent et s'imbriquent selon une logique qui leur est propre, chaque cycle et chaque entité avec ses dynamismes et ses développements internes participant du même mouvement et contribuant à la fois à son approfondissement et à son évolution. Tous les aspects introduits s'enchaînent de manière cohérente malgré la liberté d'imagination lisible tout au long du roman : « La quantité de matière est divisée, ordonnée et agencée très logiquement en microstructures et macrostructures […].[118] » Il suffit d'en juger par les titres des chapitres annoncés dans la table des matières qui prouvent la présence de cycles en plusieurs parties à l'intérieur du mouvement d'ensemble :

> Demande en mariage diabolique, premier acte. […]
> Demande en mariage diabolique, deuxième acte. […]
> La nuit de Walpurgis sur le Blocksberg (*Intermezzo* en majeur). […]
> La nuit de Walpurgis sur le Blocksberg (*Intermezzo* en mineur).[119]

L'enchaînement des éléments, aussi rapide qu'il soit, ne laisse pourtant rien au hasard. Dans cette composition à la fois ouverte et construite d'éléments hétérogènes, la récurrence de cycles et de thèmes, leur

118 Eva Kaufmann. Der Hölle die Zunge rausstrecken. Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge*. 1984. N°9. p. 1527 : „Die Stoffmassen werden durch Mikro- und Makrostrukturen sinnvoll gegliedert, geordnet und zusammengeschlossen […]."

119 A, p. 665–667 : „Teuflischer Heiratsantrag, erster Teil. […] Teuflischer Heiratsantrag, zweiter Teil. […]Die Walpurgisnacht auf dem Blocksberg (Intermezzo in Dur). […] Die Walpurgisnacht auf dem Blocksberg (Intermezzo in Moll)."

reprise après interruption participent de la formation d'un ensemble homogène. Ainsi se réalise l'assimilation illimitée à laquelle aspire *Amanda,* qui de fait gagne considérablement en dimension.

Le procédé d'assimilation se vérifie également au niveau des énoncés particuliers. La narratrice recourt à un procédé privilégié de l'écriture épique lorsqu'elle insère un nombre élevé de détails plus ou moins distants du discours d'accueil. Ces indications supplémentaires trouvent leur place au milieu d'un ensemble d'assertions et ne font l'objet d'aucun commentaire. Ainsi s'intègrent à la description de l'univers obscur du prélude une grande quantité de données isolées, autant de renseignements dispersés et significatifs qu'il s'agit cette fois pour le lecteur de glaner et d'assembler. Fil de narration et fil de lecture vont contribuer tous deux à tisser l'ensemble. L'exemple ici est relevé en italique : « Le [serpent] blanc répétait les marmonnements de la femme. Le bleu traduisait. *En français et en allemand, les langues de ma deuxième vie*. J'entendais des paroles et des morceaux de phrases dont je ne pouvais tirer aucun sens.[120] » Les nombreuses insertions du prélude livrent des indices indispensables pour reconstituer le passé de la narratrice, références directes à *Trobadora Beatriz,* et commencent à établir le réseau intertextuel interne à l'œuvre de Morgner. Ces éléments, qui certes par leur quantité retardent parfois la description immédiate du cours des événements, apportent autant d'informations importantes pour la compréhension.

De la même manière, les citations externes et internes à l'œuvre de Morgner foisonnent dans le roman et contribuent à son mouvement d'assimilation et de transformation. L'auteur joue sur le principe de la répétition et de la variation de toute chose. Les citations étrangères au roman, qu'elles soient littéraires, philosophiques, politiques sont pleinement intégrées dans le texte. Paragraphes entiers ou simples énoncés, elles peuvent être reprises comme telles ou subissent des métamorphoses, sont amplifiées ou détournées de leur signification première. Le

120 A, p. 11 : „Das weiße [Schuppentier] wiederholte das Gemurmel der Frau. Das blaue übersetzte. Auch in Französisch und Deutsch, die Sprachen meines zweiten Lebens. Ich hörte Worte und Satzfetzen, aus denen ich keinen Sinn gewinnen konnte."

procédé étant largement étendu dans le roman, il est assez curieux que lors de la résurgence des mythes, les récits antiques apparaissent si peu. Là, c'est l'interprétation (dans le cas de Pandore), ou la dénaturation (dans celui des sirènes) qui priment, non le décalque ou l'imitation de sources. Le travail sur le mythe donne l'occasion d'ouvrir un espace de liberté et de création en jouant sur la différence et la mise en présence de domaines inconciliables (Pandore à l'époque de Goethe, puis sous le régime de la RDA, une troubadoure réincarnée en sirène). L'assimilation des récits mythologiques antérieurs a lieu par variation (processus mis en évidence par la narratrice en tant qu'évolution historique de l'interprétation d'un mythe), par déformation et déplacement. Ces éléments donnent lieu dans le texte à un certain nombre d'anachronismes (une sirène antique dans un zoo berlinois), c'est là tout l'intérêt de leur retour : assimiler des éléments en parfait décalage, jouer sur la différence et le mélange.

L'accent est mis sur la composition qui se doit d'être d'autant plus pensée que le nombre d'éléments hétéroclites intégrés est grand. Parallèles étonnants et relations inattendues (comme la chute mortelle de Béatrice, puis de Laura, de leurs appartements berlinois, rapportée à la Défenestration de Prague, attentat qui déclencha la guerre de Trente Ans) suscitent toujours de nouvelles dérives possibles. Ces écarts ne déroutent que momentanément car la présence marquée de la narratrice à travers nombre d'interventions laisse entendre qu'elle dirige la structure narrative, donne forme et orientation là où domine parfois l'impression d'un enchaînement aléatoire. Elle invoque liens et similitudes afin de justifier l'intégration de récits sans rapport immédiat avec sa propre histoire. Il en va ainsi d'un manuscrit découvert par Béatrice dans ses dossiers d'archives, relatant un événement du 18ème siècle : « Si ce texte est arrivé par hasard dans le dossier, cela me paraît un heureux hasard. Important pour de nombreux événements déjà décrits ou pas encore.[121] » Jamais un récit ne demeure un électron libre, il contribue à consolider la réflexion générale. *Amanda* propose une assimilation de

121 A, p. 91 : „Sollte die Schrift durch Zufall in die Mappe geraten sein, erschien er mir günstig. Anmerkenswert für viele Ereignisse, die geschildert wurden und noch werden."

l'hétérogène, une unité dans la pluralité, comme le formule très justement J. Engler : « Ce n'est pas à la désorientation dans un monde merveilleux que l'on aspire, mais à l'orientation dans un monde réel.[122] »

Parce que le sujet épique évolue de façon absolument imprévisible au gré des événements et des rencontres, l'écriture se doit de s'adapter à ce mouvement incessant. Si la narratrice exige une parfaite clarté à l'égard de son travail d'écriture, elle contribue de cette manière à donner l'illusion d'une forme en plein devenir. Reconstitution et assemblage des archives sont décrits de façon minutieuse : Béatrice s'applique à tenir le compte rendu le plus exact et le plus complet possible de son travail de rédaction. Le texte cherche un équilibre entre rapport des faits et distance critique en amont (envers les archives, principales sources de la narratrice) comme en aval (envers le texte produit). Son travail étant soumis au regard inquisiteur d'Arke, Béatrice doit en permanence réajuster son texte, reformuler, nuancer, approfondir. Le texte produit se trouve ainsi modelé au fur et à mesure des interventions extérieures – rappelons que chez Niebelschütz c'était le lecteur/auditeur fictif qui remplissait cette même fonction. Ces ingérences suscitent autant de réflexions approfondies et explicites sur les règles de l'écriture et sur ses enjeux. La constitution de l'œuvre s'opère ainsi selon une succession de commentaires, d'autocritiques, de corrections et de relativisations. L'auteur demande en fait une nouvelle estimation du rapport entre naturel et construction. Dans le deuxième volume de la trilogie, les deux critères coexistent en une parfaite harmonie, ainsi que le dit E. Kaufmann : « Les lieux de l'action très éloignés les uns des autres et les complications turbulentes se tiennent en une cohérence construite, souple et convaincante, qui ne paraît pas ridiculement forcée, pour la simple raison qu'elle doit sa construction au fantastique et au comique.[123] »

---

122 Jürgen Engler. Die wahre Lüge der Kunst. In : *Neue deutsche Literatur.* 1983. 7. p. 142 : „Nicht das Sichverlieren in märchenhaften Welten wird erstrebt, sondern das Sichfinden in der realen Welt."

123 Eva Kaufmann. Der Hölle die Zunge rausstrecken. Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge*. N°9. 1984. p. 1527 : „Die weit auseinanderstrebenden Handlungsschauplätze und turbulenten Verwicklungen stehen in einem lockeren und schlüssig konstruierten Zusammenhang, der dadurch nicht peinlich forciert wirkt, weil ihn Phantastisches und Komisches konstituieren."

Paradoxalement, la construction doit en effet son naturel à ce qui ne l'est pas. *Amanda* fonctionne selon des règles qui lui sont propres et qui ébranlent toute idée préconçue. En amenant l'idée d'un développement naturel, d'une structure qui se met au défi de réviser paradoxes et conceptions figées, *Amanda* fait naître l'illusion d'une croissance libre et naturelle. Comme dans le texte de Niebelschütz, écriture épique et croissance organique vont de pair.

Une telle évolution du roman correspond à la conception d'une forme ouverte maintes fois formulée par l'auteur comme le principe fondamental de son travail d'écriture : « En ce qui me concerne, un livre croît peu à peu. Cela ne veut pas dire que je n'ai pas de conception des choses, parfois j'ai chaque jour une nouvelle conception. Elle est ouverte, mes livres sont faits de facettes, leur centre est le Moi épique.[124] » Le mouvement apparenté à l'évolution d'un sujet épique suggère une cohérence comprise comme un devenir permanent à l'intérieur d'un discours infini. Les rapports étroits entre le processus d'écriture et les mouvements de la vie font apparaître *Amanda*, selon une formule de J. Engler, comme un « organisme hautement développé[125] ». *Amanda* ne suggère pas seulement à travers une mise en œuvre particulière la conception d'une métaphore organique. Abordant les motivations de son travail d'écriture, Béatrice avoue procéder ainsi : « J'agissais selon le modèle de mon aïeule provençale du 11ème siècle, la comtesse de Dia, qui, dans des situations qui paraissaient désespérées, avait pour habitude de semer une graine d'arbre dans la terre du jardin du château.[126] » Écrire, comme planter un nouvel arbre, représente l'espoir de voir naître un organisme naturel, l'assurance d'une

124 Joachim Walther. Interview mit Irmtraud Morgner. In : *Meinetwegen Schmetterlinge.* Berlin (RDA) : Der Morgen. 1973. p. 45 : „Bei mir wächst ein Buch zusammen nach und nach. Das heißt nicht, dass ich keine Konzeption habe, ich habe manchmal täglich eine neue Konzeption. Die offen ist, meine Bücher sind facettenhaft, der Mittelpunkt ist das epische Ich."

125 Jürgen Engler. Die wahre Lüge der Kunst. In : *Neue deutsche Literatur.* 1983. 7. p. 144 : „ein hochentwickelter Organismus".

126 A, p. 579 : „Ich handelte nach dem Vorbild meiner provenzalischen Urahne aus dem 11. Jahrhundert, die in aussichtslos erscheinenden Situationen einen Baumsamen in die Erde des Schlossgartens zu stecken pflegte."

suite donnée malgré des circonstances adverses et d'un lien possible avec les temps futurs. Il est tout à fait significatif ici de voir le moment de l'écriture rapporté à la seule impulsion première d'un long processus de croissance. Derrière la métaphore, le récit apparaît comme un développement naturel complexe et autonome. Il est alors donné l'illusion d'une croissance dont l'ampleur dépasse les intentions de son auteur. Le travail d'écrivain ainsi que la responsabilité de ses écrits font ici l'objet d'une remise en cause, comme si l'œuvre au moment même de la rédaction lui échappait déjà. Le rapprochement avec la croissance d'un arbre est d'autre part déterminant pour la structure et les dynamismes internes du récit.

Dès le premier pan de la trilogie, la narratrice ne pouvait concevoir son travail sans évoquer l'illusion d'un développement inachevé, en cours de réalisation : « Dans la composition [les éléments] travaillent curieusement les uns avec les autres ou les uns contre les autres sous les yeux de l'observateur.[127] » La croissance naturelle de la narration dans *Amanda* implique donc également une immédiateté, un développement en cours. Ainsi la langue se transforme, s'adapte aux différents domaines qu'elle décrit, comme aux niveaux de langue des différents personnages. Réaction évidente à la question du mutisme et de la dévalorisation des mots, la narratrice éprouve la souplesse du langage en essayant une grande diversité de discours : de l'argumentation naïve à une réflexion critique poussée, de la description plus ou moins caricaturale d'un monde socialiste, à celle d'un univers fantastique et fabuleux. Morgner fait de la transformation et du changement de ton (comme dans l'alternance des trames : vécu de Béatrice et rapport de son activité narrative) une règle de la narration, le style dans *Amanda* dépasse malgré sa diversité frappante toute idée de rupture ou de discontinuité. Tantôt argumentatif, scientifique ou utopique, tantôt ironique, sarcastique, réaliste, neutre, le ton se transforme sans cesse, modelé au gré du mouvement. Les différents styles et tons s'enchaînent au fil de la narration, selon les personnages intervenant ou les récits intégrés, sans susciter de discontinuité. Une telle pluralité suggère surtout un mouvement infini,

127 TB, p. 248 : „In der Komposition arbeiten [die Elemente] seltsam zu- und gegeneinander unter den Augen des Betrachters."

jamais total ni même achevé puisque toujours en devenir, et toujours ouvert. La notion de totalité se trouve entièrement redéfinie, comme l'analyse E. Kaufmann à juste titre :

> Aussi souple que soit la forme du roman, elle requiert une totalité, non au sens d'une forme fermée mais au sens d'un système de relations plurielles directes et indirectes et de moyens d'associations qui donnent leur valeur à l'interaction des nombreux éléments isolés et à l'œuvre entière.[128]

Le texte n'est jamais prisonnier d'une conception rigide, cet « organisme » n'est pas non plus autarcique mais se nourrit des éléments qui l'environnent. La réflexion poétique à laquelle se livre la narratrice s'approche de la notion d'entéléchie, à savoir d'une croissance progressive, continue et complexe aspirant à se réaliser pleinement. Dans le premier volet de la trilogie, alors que la narratrice parle déjà d'une « épopée », il est dit : « Elle doit croître peu à peu. En art, rien ne peut être imposé. L'art est quelque chose de vivant.[129] » Selon cette conception, qui allie paradoxalement prose courte et épopée[130], le récit épique naît peu à peu de récits écrits au jour le jour, suivant les fluctuations du quotidien. Tout concourt à nous faire envisager l'œuvre comme une unité en plein développement, un système renfermant une logique propre mais en phase avec les évolutions du monde : être en phase et en contradiction avec le monde, voici un nouveau paradoxe dans lequel s'inscrit l'écriture. C'est aussi la raison pour laquelle l'œuvre ne s'en trouve pas pleinement accomplie, ou pour reprendre les termes de M. Faber : « Le roman

---

128 Eva Kaufmann. Der Hölle die Zunge rausstrecken. Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge.* 30. 1984. p. 1524 : „So locker die Romanform angelegt ist, erhebt sie doch Anspruch auf Ganzheit, nicht im Sinne einer geschlossenen Form, sondern im Sinne eines Systems vielfältiger direkter und indirekter Bezüge und Verknüpfungsmittel, die die Funktion der vielen einzelnen Elemente füreinander und das Werkganze zur Geltung bringt."

129 TB, p. 249 : „Epos". „Es muss allmählich wachsen. In der Kunst lässt sich nichts erzwingen. Sie ist was Lebendiges."

130 C'est le propos du 6ème chapitre dans le 8ème livre de *Trobadora Beatriz*. Il s'agit de suivre dans l'écriture les mouvements et les transformations perpétuelles du monde : suivre les flux du quotidien, écrire à vif. Les textes seront courts, l'écriture devant s'adapter aux exigences quotidiennes et aux changements incessants.

est achevé dans l'inachèvement […].[131] » L'œuvre ouverte poursuit son évolution au-delà de sa rédaction et de sa publication : le rôle du lecteur ainsi que la constellation qui l'unit à l'auteur et au narrateur nécessitent une nouvelle définition.

Il est imparti au lecteur un rôle bien précis qui conditionne le devenir de l'œuvre et son achèvement[132]. Là où l'auteur s'applique à suivre le mouvement de la vie en apportant à son récit les détails immédiats qui vont contribuer à la constituer, le lecteur se doit de reconstituer la vision d'ensemble. La juste harmonie de l'œuvre entre détail et totalité ne pourra être obtenue que par l'action commune de l'auteur et du lecteur : ce dernier doit se prêter au jeu de la construction de l'œuvre. Dans le premier volume, il était déjà question notamment d'un contrat entre les deux parties[133] : « [Le lecteur] a pour mission de compléter la totalité.[134] » C'est du dynamisme de l'interaction entre narrateur et lecteur que peut naître et grandir *Amanda.* Par conséquent, il importe de créer une forme ouverte sans laquelle le rôle du lecteur risquerait d'être réduit à néant.

Le texte de Morgner crée ainsi de nombreux espaces de liberté : libre au lecteur de surmonter les écarts entre réalité et fantastique, de poursuivre le travail d'association engagé et de reconstituer les éléments et les liens. La complexité de la structure de l'œuvre, les cycles et récurrences, l'absence de linéarité ouvrent le champ de la réflexion. Le lecteur ne doit pas se contenter d'être témoin d'une évolution, il accompagne la réflexion de l'auteur et devient acteur du développement de l'œuvre : « La lecture doit signifier un travail de création.[135] »

---

131 Michael Faber. Nachwort zu *Amanda*. In : *Amanda.* Darmstadt und Neuwied : Luchterhand. 1983. p. 687 : „Der Roman ist unvollendet vollendet […]."

132 Sa fonction fait l'objet d'une réflexion explicite et détaillée dans *Trobadora Beatriz*, dans la mesure où c'est à lui qu'il revient de compléter le travail engagé par l'auteur.

133 Une idée que l'on trouve à la même époque dans les réflexions théoriques d'Italo Calvino sur la narration (*Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. Traduction allemande. Munich : dtv. 1995.) et de Umberto Eco (*Im Walde der Fiktionen*. Traduction allemande. Munich : dtv. 1996.)

134 TB, p. 248–249 : „Ihm ist aufgetragen, die Totale zu ergänzen."

135 TB, p. 248 : „Lesen soll schöpferische Arbeit sein."

La narratrice en offre un exemple significatif lors de son approche du drame de Goethe, illustrant de cette manière les différentes modalités d'une lecture « active ». L'auteur s'en remet à la complicité avec le lecteur sur laquelle repose la réussite ou l'échec de son travail. Faire du lecteur l'instance dont dépend l'achèvement de l'œuvre signifie que tous deux, l'auteur comme le lecteur, se partagent la responsabilité de celle-ci. Si dans *Trobadora Beatriz* la narratrice exigeait un changement radical de leurs fonctions, celle d'*Amanda* poursuit la recherche d'une nouvelle définition en compliquant un peu plus encore la constellation – auteur, narrateur, lecteur – et leurs rôles respectifs. Le contraste entre les personnages fictifs et leurs équivalents « réels » contribue à la complexité des relations.

Le troisième chapitre d'*Amanda* se joue ainsi des frontières entre mythologie, réalité, réalité littéraire, fiction lors de l'évocation par Béatrice (dans ses fonctions de sirène, de narratrice d'*Amanda* et de lectrice de *Trobadora Beatriz*) d'une discussion houleuse qui met en jeu Laura (narratrice de *Trobadora Beatriz*), Laura (personnage transmis par des documents d'archives et objet du travail d'écriture de Béatrice), Morgner (auteur de *Trobadora Beatriz*, désignée tour à tour comme auteur et comme narratrice, personnage donc « réel » et fictif) et Béatrice (troubadoure et protagoniste de *Trobadora Beatriz*). Le thème abordé – il est question du degré de vérité dans une fiction narrative – en dit long sur l'ironie du passage : inutile de chercher des réponses claires là où il n'y en a pas. Les différents niveaux de fiction interfèrent, portent la complexité des fonctions et des rapports entre auteur et narrateur à leur paroxysme. L'écriture dépasse le devoir de transmission directe de l'auteur au lecteur, auquel les deux romans font fréquemment allusion. L'insertion dans ce cadre de tous les degrés de fiction de la figure de l'auteur, des narrateurs et du lecteur en interaction permanente, sans oublier les discours intégrés de narrateurs autres, participent de la structure ouverte du roman, de ses transformations perpétuelles et de son mouvement de croissance. L'œuvre est renvoyée à la conjonction nécessaire de dynamismes divers.

Reconquérir la langue des sirènes et, à travers elle, se réapproprier un héritage mythologique revient à une prise en main de la réalité. L'œuvre

ne naît pas seulement du passé, ne croît pas seulement dans l'illusion d'une immédiateté, elle est remise entre les mains du lecteur et ainsi, projetée dans l'avenir. La littérature n'a de valeur que par l'ampleur que lui donne la postérité. C'est le temps, et à travers lui la dimension que veut lui accorder sa réception, qui donne sa valeur au récit : « La littérature a besoin d'avenir. Elle est une voix dont l'effet est lent.[136] » Partant du principe énoncé à plusieurs reprises dans la trilogie qu'une bonne œuvre littéraire connaît une mesure d'avance par rapport à son époque, celle-ci ne peut être comprise immédiatement. C'est donc cela que signifie finalement l'inachèvement de l'œuvre. Son plein accomplissement repose sur la confiance en la réception des temps futurs : « Une œuvre littéraire ne peut mûrir et atteindre en mûrissant le pouvoir de la parole, qu'à la condition d'être écrite dans une telle certitude de l'avenir.[137] » Il s'agit d'envisager un terme plus long que celui d'une compréhension immédiate, son objectif étant non d'assouvir un désir immédiat en répondant à des normes ou des attentes, mais d'envisager une perspective beaucoup plus vaste. Ainsi, paradoxalement, moins le roman sera compris dans le temps immédiat, plus il semble avoir de chance de poursuivre son développement[138].

À travers la construction d'*Amanda* se lit l'acheminement du récit vers une forme épique. Beaucoup de choix narratifs participent à cet élargissement du roman à l'épopée : l'étendue du discours, la possibilité d'une intégration permanente de nouveaux éléments, l'assimilation de ceux-ci dans un mouvement illimité, qui à la fois s'étend sur de larges domaines et puise dans de nombreux registres thématiques ou de langages. Le travail mené sur le mythe comme sur le récit épique implique la volonté de légitimer une agitation permanente, une remise en cause continue de la pensée, du savoir, de l'expérience, opposant ainsi un mouvement au *statu quo*.

---

136 A, p. 299 : „Literatur braucht Zukunft. Sie ist eine langsam wirkende Stimme."

137 A, p. 300 : „Ein literarisches Werk kann nur reifen und ausreifend zu Stimmgewalt kommen, wenn es in solcher Zukunftsgewissheit geschrieben wird."

138 Cette idée n'est pas neuve. Stendhal, dans le premier chapitre de la *Vie de Henry Brulard*, pense à son lecteur du siècle suivant, et à la résonance différente de ses écrits : imprudence et incompréhension aujourd'hui, peut-être une banalité plus tard.

Établissons à ce terme un bilan provisoire : que nous vaut la juxtaposition de deux textes aussi différents que *Der blaue Kammerherr* et *Amanda* ? Curieusement, c'est leur conception hors du commun qui les unit. Les romans de Wolf von Niebelschütz et de Irmtraud Morgner représentent des entreprises narratives captivantes ; leur originalité et leurs audaces concernent de manière égale le travail sur le mythe et sur le roman. Tous deux se caractérisent par une double résurgence de la mythologie qui les démarque des romans mythologiques de leur époque. Le travail sur le mythe signifie tout d'abord chez ces deux auteurs l'assimilation de personnages, d'épisodes et de réflexions multiples au sein d'une fiction totalement autre : le destin d'un royaume imaginaire à l'époque baroque, celui d'une troubadoure dans le Berlin des années quatre-vingt. La seconde manière d'aborder la mythologie consiste en une reconquête critique des mythes par une mise à distance largement ironique et, chez Morgner, un travail d'exégèse. Telle qu'elle a lieu dans *Der blaue Kammerherr*, la reconquête des mythes antiques signifie l'orchestration d'un véritable pandémonium, et en même temps la mise en question de toute une culture. La reconquête de Pandore, chez Morgner, est porteuse des espoirs les plus grands, mais elle est mise à distance simultanément par la réflexion, l'ironie ou l'interaction de dimensions autres que la mythologie (le monde fabuleux des sorcières, l'univers du conte etc.).

Dans *Der blaue Kammerherr* comme dans *Amanda*, la résurgence des mythes est motivée par la volonté de réinvestir un héritage culturel disparu ou oublié. Renaissance et reconquête connaissent des traitements différents dans les deux œuvres, mais ils s'avèrent également primordiaux. La renaissance des mythes est baroque chez Niebelschütz, riche en faux-semblant, masques et trompe-l'œil : les personnages veulent perpétuer la culture antique en maintenant les illusions auxquelles elle peut donner lieu ; le monde fictif se révèle être une vaste mascarade qui dissimule tant bien que mal les inquiétudes profondes d'une société en pleine dérive. La renaissance illusoire des dieux olympiens permet de figurer les distorsions d'un système ainsi que le vide culturel et identitaire qui le caractérise. Chez Morgner, la renaissance est mise en scène à la fin du siècle dernier : elle se trouve figurée par

des personnages mythologiques et correspond au besoin de rétablir une situation générale du monde contemporain considérée comme désespérée et révoltante. À l'inverse de Niebelschütz, il ne s'agit plus pour les personnages de sauver les apparences, mais d'affronter les problèmes et les interrogations d'une époque.

Dans les deux cas, la réappropriation d'un fondement culturel joue sur le décalage, la différence, la mise en présence d'éléments que rien ne relie *a priori* : la reconquête est toujours dynamique et surprenante. Niebelschütz et Morgner désacralisent les mythes antiques pour les faire renaître à leur façon. Le plaisir du jeu narratif se lit derrière l'incroyable activité de l'imagination comme dans l'humour et l'ironie mis en œuvre. Le travail sur le mythe motive l'assimilation d'éléments disparates, le rapprochement de sphères différentes, l'élargissement du champ de vision à d'autres époques que la nôtre ou à d'autres dimensions. La réappropriation d'une tradition ne signifie pas une restauration mais un double élan de renaissance et de création.

Derrière le jeu de mise en scène et d'artifices, le ressort de l'étrange, la fusion de dimensions différentes pointent des enjeux profonds concernant tout particulièrement l'Histoire et les rouages de la société. Par l'articulation dynamique de leurs thèmes et de leurs conceptions, les deux œuvres dénoncent et mettent en garde contre la crédulité et l'aveuglement au sein d'un monde fondé sur l'illusion ou contre diverses formes de dogmatisme et d'immobilisme. Qu'il s'agisse de canaliser des flux désordonnés et incessants ou de s'opposer à un *statu quo*, la question du mouvement est absolument centrale dans la conception des deux textes. Celui-ci, une fois lancé, entraîne bien au-delà d'un roman galant ou d'un roman de sorcières dans une forme peu commune, aux proportions démesurées.

Que l'extension de la narration à l'infini tienne à la démesure des énoncés et à l'inflation de détails ou à l'assimilation de fragments, les deux œuvres sont caractérisées par une dynamique peu commune. La présence de cycles, la cohésion de l'ensemble née du mouvement de ses parties comme l'expansion narrative distinguent ces deux textes des autres romans mythologiques et suggèrent une écriture épique plus que romanesque. Chez Morgner comme chez Niebelschütz, l'acheminement

vers une forme épique est motivé en tout premier lieu par le travail sur la mythologie et le souhait d'épanouir autant que possible la réflexion sur le mythe, du moins d'en figurer la richesse, la profondeur et les ambiguïtés. Dans *Amanda*, ces lignes directrices s'entrecroisent du début à la fin du roman : retour de Pandore, redécouverte d'un langage de paix, travail d'écriture, réflexion sur la forme narrative. Dans les deux cas, le récit ne connaît ni limite, ni économie, ni achèvement. Aucun de ces deux auteurs n'aspire à venir à bout du mythe : en sont témoins les nombreuses lettres de Niebelschütz, dans lesquelles l'écrivain parle d'un travail sans fin, ainsi que les notes de Morgner parsemées d'interrogations nouvelles sur les personnages mythologiques choisis. Le mythe, la narration et le plaisir d'écrire sont inépuisables, mus par un dynamisme perpétuel.

Si l'on ne peut désigner ces œuvres comme des épopées, force est de constater que le travail sur le mythe trouve un épanouissement particulier au sein d'une forme épique. Toutes deux surprennent par leurs multiples dynamismes internes et par le mouvement naturel de croissance que suggère leur évolution. La dimension apparemment immédiate et provisoire de la parole fait d'elles des œuvres en mouvement dont l'énergie, l'agitation, la force de l'imagination empêchent le repos, l'arrêt et l'achèvement.

Troisième partie : Mythologie et épopée

Si le travail sur le mythe est lié dans *Der blaue Kammerherr* et *Amanda* au désir de se réapproprier une tradition et se prête à une écriture épique, il semble que mythologie et épopée convergent plus visiblement encore dans deux œuvres parues au début des années quatre-vingt. Avec *L'esthétique de la résistance* et *Medusa*, Peter Weiss et Stefan Schütz proposent tous deux une trilogie de grande ampleur. Objets de nombreux rapprochements, les deux textes présentent en effet, au-delà de leur structure générale, nombre d'aspects thématiques et formels qui donnent lieu à la comparaison, voire à l'opposition. Depuis l'article de F. J. Raddatz, qui qualifiait d'emblée *Medusa* de « […] contre-ébauche cachée de *L'esthétique de la résistance* de Peter Weiss[1] », la trilogie de Schütz est fréquemment lue comme une « contre-*Esthétique*[2] ». Le terme n'est pas dénué d'intérêt dans la mesure où il sous-entend similitudes et différences.

Les deux textes présentent une trame mythologique très dense et approfondissent un mythe particulier et distinct. Peter Weiss creuse une réflexion autour du mythe d'Héraclès, point de départ d'une interrogation sur l'Histoire et son interprétation ainsi que sur une activité de résistance. Stefan Schütz choisit quant à lui le mythe de Méduse pour différentes raisons complémentaires qui nourrissent une représentation plus que singulière de l'Histoire de l'Allemagne, notamment la Seconde Guerre mondiale et le système totalitaire de la RDA[3]. Dans les deux cas, le recours à la mythologie ne se résume pas à une trame et une thématique approfondie mais marque fortement la structure de l'œuvre et ses mouvements internes : cycle, labyrinthe, errance représentent différents chemins explorés lors de son élaboration. La mise en œuvre des thèmes et des structures mythologiques présente toutefois de grandes divergences, signes d'enjeux distincts à l'origine des projets narratifs respectifs. Les deux trilogies seront traitées successivement

1 Fritz J. Raddatz. Hirnherz. In : *Die Zeit.* N°13. 21/03/1986. p. 4 : „[…] ein heimlicher Gegenentwurf zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss."

2 Sibylle Cramer. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur.* 1986. Heft 7. p. 600 : „Gegen-*Ästhetik*".

3 Pays dont Stefan Schütz est originaire et qu'il a quitté en 1980.

afin de mettre en évidence leurs liens, sans en faire le seul intérêt de la réflexion.

Que l'essentiel repose sur un travail de mémoire et de résistance dans le texte de Peter Weiss ou sur la représentation d'un chaos intérieur dans celui de Stefan Schütz, leur intérêt commun consiste en un travail parallèle sur la mythologie et l'épopée.

Chapitre premier : Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance* : mémoire et résistance

Avec *L'esthétique de la résistance*, Peter Weiss[1] réalise son œuvre romanesque la plus vaste et probablement la plus dense. Les trois tomes de la trilogie paraissent respectivement en 1975, 1978 et 1981 avant d'être réunis en un seul volume en 1983. L'auteur recourt à la mythologie antique, en particulier au mythe d'Héraclès, mais aussi ceux de Gé, Mnémosyne et Méduse dans une réflexion approfondie et critique sur l´Histoire. À la différence des deux textes épiques abordés jusqu'à présent, les mythes antiques ne sont jamais traités comme sujets et personnages de la fiction mais comme objets d'interprétations et de débats : éléments d'une œuvre artistique ou métaphores, thèmes au centre des discussions du groupe d'amis et d'ouvriers auquel appartient le narrateur. Aussi les réflexions relatives à la mythologie antique sont-elles toujours subordonnées à d'autres thématiques, notamment celles de l'Histoire et de l'art.

Pensée mythique et réflexions d'ordre poétique vont de pair et motivent une conception particulière de l'œuvre littéraire. Reprendre un mythe, c'est, au sens étymologique du terme, réinvestir à la fois le contenu et l'agencement d'une parole. On ne peut traiter la mythologie dans *L'esthétique de la résistance* sans aborder le rôle de l'intertextualité en général et spécialement l'importance de la *Divine Comédie* de Dante dans la structure du roman. Le travail de mémoire et de reconstitution, qu'entraîne dans *L'esthétique de la résistance* le retour à la mythologie, lui confère une fonction propre dans le vaste champ de l'intertextualité. S'il est légitime d'isoler le thème de la mythologie, c'est que son traitement s'avère déterminant pour la signification donnée à l'ensemble

1 Peter Weiss est né en 1916 près de Berlin. Il émigre en 1935 et prend la nationalité suédoise onze ans plus tard. Dramaturge, auteur et peintre, il meurt en 1982 à Stockholm.

de la trilogie (notamment quand s'entrecroisent mythologie, Histoire et art), mais aussi pour sa mise en forme et pour le sens qui lui est donné.

Mythe et travail de mémoire

À la lecture de *L'esthétique de la résistance*, il apparaît clairement que la reformulation de la mythologie se caractérise par un travail de reconstitution. Le mythe donne lieu à un travail de recherche, dont le récit retranscrit minutieusement les méandres, et fournit du même coup au texte un mode de narration singulier. D'autre part, Peter Weiss ne se réfère pas uniquement à des œuvres littéraires, la représentation plastique de la mythologie joue même un rôle prédominant : notamment la frise de Pergame, œuvre de la période hellénistique figurant un combat mythique originel. Pierre angulaire de la trilogie, c'est à partir de sa description que s'engage le récit et avec lui un immense travail de mémoire. Celui-ci signifie tout d'abord une reconstitution du sens à travers les images : le rôle de la frise est alors révélateur du traitement de la mythologie dans toute l'œuvre (réflexion sur l'adaptation du mythe). Absent sur la frise, mais présent dans le texte, le mythe d'Héraclès va donner lieu à un travail de reconstruction tout au long du roman et se profile peu à peu comme modèle critique (réflexion sur le mythe). Conjointement, l'horreur représentée par la frise entraîne des considérations sur les rapports entre mythologie, effroi et art (réflexion sur l'actualité du mythe).

La frise de Pergame motive dans le roman de Peter Weiss le premier élan de réappropriation et permet de poser d'emblée quelques principes déterminants pour la réécriture de la mythologie. La sculpture monumentale de l'autel de Zeus, exposée au musée Pergamon de Berlin, représente le combat victorieux des Olympiens contre la puissance des Titans. Le travail sur la mythologie commence ainsi dans *L'esthétique de la résistance* par la reprise d'images, non de mots. Comme la trilogie s'ouvre sur une description de la frise avant de laisser place aux

commentaires, ceci prête à croire que le narrateur tente de retrouver un contact immédiat avec les images avant de s'intéresser à leur interprétation : les premières pages reproduisent dans leurs moindres détails les corps au combat, les armes qui ressortent de la pierre ainsi que la violence des coups. Néanmoins, ce passage repose sur un certain nombre de choix qui guident la narration à travers le chaos des images. À titre d'exemple, le regard des personnages du récit se déplace le long de la frise avant de s'arrêter sur la scène de combat autour d'Athéna et de Zeus. Or, cette scène s'imposait la première aux visiteurs dans le temple de Zeus, ce qui désormais n'est plus le cas dans le musée[2]. Plusieurs images se superposent donc sur cette frise : celle que transmettent les mots de Peter Weiss, derrière eux celle que l'on peut voir aujourd'hui, celle qui devait être vue à l'époque de la création de cette frise, celle du thème représenté. Redécouvrir dans la profondeur temporelle d'une représentation mythologique un sens autrefois évident mais qui ne l'est plus, c'est le fondement du travail sur la mythologie : la reconquête du sens, sinon originel du moins reculé, d'un mythe à travers ses différentes mises en forme artistiques et littéraires au cours des époques.

L'adaptation littéraire de la frise renferme une première dimension purement scientifique et s'avère de nouveau révélatrice du travail engagé sur la mythologie. Dans les carnets de notes de Peter Weiss, une courte remarque dans un contexte pourtant totalement étranger à une réflexion mythologique contient en germe un principe fondamental du roman : « Sur le chemin en traversant la ville, les interprétations scientifiques de Coppi.[3] » De cette annotation naît dans les premières pages de *L'esthétique de la résistance* un long commentaire de Coppi, à partir de la frise, sur le système de classes à Pergame et ses dynamismes sociaux, le rapport distancé à la religion, les deux manières de représenter la nature – vision limitée et obscurantisme des asservis, logique du profit et du bénéfice des haut-placés – et l'importance du travail.

2 Detlev Wannagat propose un rapide commentaire à ce sujet dans *Der Blick des Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur.* Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1997. p. 202–205.

3 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 115 : „Auf dem Weg durch die Stadt Coppis wissenschaftliche Ausdeutung des Frieses."

L'analyse de la société de Pergame est orientée avant d'être rapportée explicitement au présent de Coppi. La réflexion sur l'adaptation d'un mythe vaut donc avant tout pour ce qu'elle révèle sur l'appropriation contemporaine d'une culture passée et à travers elle de la mythologie. La conséquence tirée de ces réflexions permet de formuler indirectement un des principes du roman : « Pour nous trouver nous-mêmes […], nous ne devons pas seulement recréer la culture mais aussi toute la recherche, en les mettant en rapport avec ce qui nous concerne.[4] » Ici, le personnage de Heilmann ne conçoit pas à proprement parler l'avènement d'une nouvelle culture mais plutôt un recouvrement de systèmes de représentation et de compréhension sous une perspective adéquate à la réalité contemporaine. En d'autres termes, il demande à contribuer activement à l'évolution de la culture, c'est-à-dire réapprendre à voir et à interpréter selon des critères propres, ce que l'ouverture du roman met d'emblée en pratique.

La description de la frise révèle que la réflexion sur l'adaptation d'un mythe nécessite tout d'abord de réintégrer et de réinvestir ses images telles qu'elles étaient conçues avant d'être figées, ici symboliquement, dans la pierre[5]. La démarche est comprise comme la redécouverte de leur flux. Mots et images s'avèrent absolument complémentaires : le langage se nourrit d'images auxquelles il redonne leur mouvement. Le narrateur part d'images figées picturales ou littéraires, s'approche du moindre de leurs détails, retrouve le courant épique qui les parcourait et s'est immobilisé, afin de leur restituer leur mouvement. Ce qui intéresse les personnages qui observent la frise, c'est essentiellement d'entrer au plus profond des choses pour en déceler le mouvement et réintégrer celui-ci dans l'image : « […] notre regard glissait d'une figure à l'autre, d'une situation à l'autre et tout à

4 ÄDW, T.1, p. 41 : „Um zu uns selbst zu kommen, […] haben wir uns nicht nur die Kultur, sondern auch die gesamte Forschung neu zu schaffen, indem wir sie in Beziehung stellen zu dem, was uns betrifft." Trad. p. 51.

5 On sait l'importance du mouvement dans la sculpture grecque dès l'époque préclassique : fixer un moment instantané du mouvement qui anime le corps humain (très visible dans les sculptures de Myron par exemple).

la ronde la pierre se mit à vibrer.[6] » L'image ainsi animée, rétablie dans ses nuances et ses fluctuations, laisse transparaître ses métamorphoses et à travers ses mouvements fait naître une autre forme de métaphore. L'abstraction ne naît pas d'un éloignement du concret, au contraire elle se nourrit de son mouvement. Les mots n'occultent pas la signification de l'image pour accéder à un degré abstrait, ils cherchent dans l'image sa signification, condition d'une élévation dans le domaine purement abstrait de l'idée, pour rendre à l'image son mouvement, et l'animer.

Le langage doit redonner sens et mouvement à des images mythiques figées dans la pierre, application concrète du combat contre le pouvoir pétrifiant de Méduse – ce sera le thème principal de la trilogie de Schütz. Selon le principe du devenir et du provisoire, le langage met en forme, élève, laisse disparaître son objet. Ainsi l'impression donnée d'une perfection des combats s'évanouit par exemple sur la frise dès sa simple suggestion : « Une lutte gigantesque émergeant du mur gris avec le souvenir de sa forme achevée, retombant dans l'informe.[7] » Ce n'est pas l'arrêt à un moment ultime du combat qui intéresse l'observateur, mais l'absence de forme définitive que cet arrêt évoque : « émergeant », « retombant », « informe », tous ces termes suggèrent la prédominance du devenir par rapport à l'achevé. À travers le flux du langage, l'inerte entre en mouvement. C'est là aussi un des principaux enseignements que Peter Weiss tire de son analyse de la mythologie et de la pensée mythique. Dans une lettre datant de 1980, l'auteur établit les liens entre mythe, langue et image : « Ce qui me fascinait, ce n'était pas tant de voir revivre les anciens Grecs […] mais plutôt la langue dans laquelle cela avait lieu. Je m'étonnais de voir une maîtrise de la langue telle que les choses et les personnages devenaient des images vivantes […].[8] » L'expression première du mythe demande la création dans le langage

6 ÄDW, T.1, p. 11 : „[…] wurde unser Blick von Figur zu Figur, von einer Situation zur nächsten getrieben, und im ganzen Umkreis begann der Stein zu vibrieren." Trad. p. 23.

7 ÄDW, T.1, p. 7 : „Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit." Trad. p. 19.

8 Peter Weiss. Brief an Henny Heising. 16.3.1980. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3 : „Es war weniger die ollen Griechen wieder lebendig werden zu sehen […], sondern die Sprache, in der dies geschah, die mich faszinierte. Es

d'images en mouvement, principe fondamental dans la définition de toute esthétique pour Peter Weiss. Le langage du mythe se définit d'emblée comme une opposition à la pétrification. L'ouverture de la trilogie suggère l'espoir de parvenir à s'opposer par le langage à des contraintes figées et immuables.

Le mythe conserve son pouvoir de suggestion et de fascination ainsi que ses possibilités d'analogie grâce au potentiel de ses images : le langage mythique est défini comme une parole suggestive, prophétique et largement subjective. Ceci rappelle une conception, déjà évoquée, courante dans les textes mythologiques contemporains : Christa Wolf, Barbara Frischmuth ou encore Franz Fühmann[9] formulent de différentes manières l'idée d'un langage mythique proche du rêve et de l'image, l'utopie d'une parole du passé apte à désigner le monde avec adéquation, encore exempte d'interprétations ou de manipulations idéologiques. À travers le mythe, Peter Weiss cherche de la même manière à renouer avec une langue de l'image : « […] la langue qui provenait des origines était la langue du rêve. Ce langage avait peu de mots, presque uniquement des images (hallucinations), des visions, elle reposait en majeure partie sur des émotions.[10] » Cette définition est reprise mot pour mot dans le troisième volet de la trilogie, non plus issue de réflexions théoriques mais cette fois d'une observation précise du comportement de la mère du narrateur. Celle-ci, réduite au mutisme, laisse supposer l'existence d'un langage autre, impénétrable et inexprimable : « […] mais elle avait gardé en elle vivantes les traces d'un langage antérieur […].[11] » Derrière les commentaires de ce comportement se profile une analyse psychologique, voire psychanalytique

---

wunderte mich, eine Sprache so gehandhabt zu sehen, dass Dinge und Personen bildhaft lebendig wurden […]."

9 Dans son recueil de textes mythologiques et d'essais sur le mythe et la littérature intitulé *Marsyas, Mythos und Traum*. (Leipzig : Reclam. 1993.)

10 Peter Weiss. *Notizbuch* 45. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 55 : „die Sprache, die von den Ursprüngen herkam, war die Sprache des Traums. Diese Sprache hatte wenige Worte, sondern fast nur Bilder (Halluzinationen), Visionen, das meiste an ihr war in Empfindungen bedingt."

11 ÄDW, T.3, p. 40 : „[…]sondern in sich die Spuren einer frühern Sprache wachgehalten hatte […]." Trad. p. 47.

d'un langage difficilement accessible : « Et puis il y avait encore un autre langage, qui venait des origines, le langage du rêve. Ce langage ne comptait que quelques mots, presque uniquement des images […].[12] » Ici s'exprime de nouveau l'idée d'un langage originel, enfoui au plus profond de chacun, à la fois intact et vrai, l'idée d'une vérité immédiate et de ce fait terrifiante. Dans ce passage, la fiction, l'histoire de la mère du narrateur, donne substance à une conception particulière du langage et l'illustre.

Au demeurant, le rapport problématique de l'image au langage est présent au cœur des réflexions tant dans les carnets de notes que dans la trilogie : « Mais comment […] ce qui se trouve au-delà de notre langage, pourrait-il être intégré à notre vocabulaire […].[13] » Derrière le lieu commun de l'insuffisance des mots envers des images qui dépassent et excluent toute description, se dessine une large réflexion sur une réalité et une perception autres, ce que H. Heer formule ainsi : « Une œuvre artistique qui ne veut reproduire que ce qui est visible se voit confrontée à la réalité inhérente aux visions poétiques.[14] » Dans l'évolution de *L'esthétique de la résistance,* l'auteur met en évidence et assimile ce contraste que B. Lindner définit comme un « réalisme hallucinatoire[15] ». Il serait faux de ne retenir de cette contradiction que le conflit entre image et langage :

> Peter Weiss s'est donc tenu longtemps aux images pour conserver d'une façon ou d'une autre une faculté d'expression. […] Le primat absolu de la langue dans

12 ÄDW, T.3, p. 149 : „Und es war noch eine andre Sprache, die von den Ursprüngen herkam, die Sprache des Traums. Diese Sprache hatte nur wenige Worte, fast nur Bilder […]." Trad. p. 161.

13 ÄDW, T.3, p. 25 : „Wie aber […] solle sich das, was jenseits unsrer Sprache liege, einbringen lassen in unser Vokabular […]." Trad. p. 30.

14 Hannes Heer. Der befreite Laokoon. Émission sur WDR du 30/11/1979. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 5 : „Eine Kunstproduktion, die nur das Sichtbare abbilden will, sieht sich konfrontiert mit dem Wirklichkeitsgehalt poetischer Visionen."

15 Burkhardt Lindner. Halluzinatorischer Realismus. In : *Ästhetik des Widerstands*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 164–204.

> l'œuvre de Peter Weiss est issu de la nécessité, pour survivre, de conserver le moyen d'expression perdu auparavant et de ne jamais le rendre.[16]

Le recours à la mythologie, à travers ses différentes images littéraires et artistiques, montre au contraire que l'importance recouvrée par la langue ne s'est pas opérée au détriment des images mais grâce à elles. La réflexion sur l'adaptation mythologique est en fait double : comprise comme une réappropriation d'images, elle signifie en même temps la redécouverte dans le langage de leur mouvement originel. En ce sens, les mots recréent en rétablissant le mouvement aboli d'images figées : c'est là le premier degré du travail de mémoire engagé dans l'œuvre.

Alors que les images mythiques sculptées dans la pierre suscitent la volonté de remettre en valeur leur mouvement originel, le vide qui occupe la place d'Héraclès sur la frise de Pergame entraîne quant à lui un travail de reconstruction. Disparu, le mythe engendre un intérêt accru[17] : les spéculations suscitées par son absence, ses valeurs et ses significations enfouies, le manque qu'il représente pour notre culture et la recherche qu'il motive en constituent les principaux aspects. À partir du moment où les protagonistes réalisent son absence de la frise, l'attention apportée à la mythologie prend tout son sens : « Coppi qualifia de présage le fait que lui qui était notre égal manquait précisément et qu'il nous fallait donc nous faire nous-mêmes une image de cet avocat de l'action.[18] » Le vide à l'endroit où devait se trouver Héraclès est interprété par le narrateur et par les personnages qui l'entourent comme l'appel à une reconstruction nécessaire. La place vide représentera tout au long du roman la partie du mythe qui se dérobe à toute interprétation

16 Kurt Oesterle. *Das mythische Muster.* Tübingen. Thèse. 1989. p. 442 : „Peter Weiss hat sich also lange an die Bilder gehalten, um überhaupt ausdrucksfähig zu bleiben. […] Der zuletzt absolute Vorrang der Sprache in Peter Weiss' Werk erwuchs aus der Überlebensnotwendigkeit, das einmal verlorene Ausdrucksmittel zu erhalten, es nie wieder preiszugeben."

17 L'œuvre de Niebelschütz partait aussi de la disparition des dieux antiques, celui de Morgner de l'absence de Pandore et de la disparition de la langue des sirènes : le travail sur le mythe est dans tous les cas motivé par l'expérience d'une perte.

18 ÄDW, T.I, p. 11 : „Coppi nannte es ein Omen, dass gerade er, der unsresgleichen war, fehlte, und dass wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten." Trad. p. 23.

si exhaustive qu'elle prétende être. Héraclès, absent de la frise et présent au cœur des réflexions des personnages et du narrateur, figure la tension permanente entre totalité et néant que suscite la représentation des mythes antiques.

Cette absence entraîne d'autant plus de complexités qu'elle contredit un principe narratif essentiel formulé par l'auteur et appliqué par les figures du roman : « Ne partir que de ce qui est présent.[19] » Les personnages doivent ainsi reconnaître d'emblée que le travail de recherche engagé doit pénétrer dans les domaines les plus inaccessibles de la mythologie, de l´Histoire et de l'art afin d'espérer parvenir à dépasser ce vide. Le recours à la mythologie antique apparaît dès l'introduction du roman dans son ambiguïté au carrefour de la mise en question de l'Histoire et de l'art, d'un débat collectif sur les enjeux de la Résistance et d'une réflexion personnelle sur les modalités d'un engagement et d'une action. À l'absence d'Héraclès, marque d'une destruction, s'opposent en effet les efforts de reconstitution de Heilmann, un des principaux personnages de la trilogie. Compensation d'un vide, reconquête d'un modèle, le travail sur le mythe dépasse ces intentions plausibles au premier abord pour se révéler peu à peu dans sa dimension de reconstruction critique.

Au cours de conversations ainsi que dans la rédaction de deux lettres, la pensée de Heilmann chemine dans l'intention de reconstruire une image plus juste du mythe. Il s'agit pour lui de discerner parmi une multitude de données hétérogènes des éléments constitutifs, afin de donner forme et sens au mythe d'Héraclès sans en trahir ni l'image ni l'ambiguïté. Partant d'une vision encore élémentaire et collective d'un symbole de résistance, la conception d'Héraclès prend l'apparence d'une identité contrastée, riche en antagonismes, loin d'un idéal mythique et, somme toute, très proche d'une identité humaine. Parce que l'analyse nécessite la prise en compte d'éléments contradictoires, elle s'effectue en permanence dans un double dynamisme de construction et de destruction, condition de toute évolution dans *L'esthétique de la résistance*.

---

19 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 172 : „Nur ausgehn von dem, was vorhanden ist."

Au point de départ de la réflexion, Héraclès est essentiellement « […] le fils de Zeus et d'Alcmène, cet auxiliaire terrestre […][20] ». Son identité à la fois mythique et humaine suscite un intérêt visiblement accru pour des personnages avides de modèles d'action et de références à suivre : « Et qu'est-ce qu'Héraclès pourrait représenter aujourd'hui pour nous, demanda Heilmann. Comment une telle figure pourrait se réaliser à notre époque […].[21] » Le mythe accompagne la progression du personnage et se trouve modelé au fur et à mesure de ses expériences et de ses prises de conscience. Dès le début de la première partie, Heilmann entreprend le récit des aventures d'Héraclès. À son discours s'entremêlent des détails du présent des personnages, méthode qui met en évidence les liens étroits entre le mythe et la situation historique vécue : « […] tout ce qui le liait à ceux d'en haut, toute parenté devait être effacée, ici il n'y avait pas de réconciliation et nous étions en train d'approuver sa fureur lorsqu'un groupe de fossoyeurs noirs, la tête de mort sur la casquette, passa près de nous en braillant.[22] » Dans les paroles de Heilmann, le mythe est rapporté comme le serait un épisode de l'Histoire. Le vocabulaire employé se veut historique et critique – on ne s'étonnera donc pas de rencontrer des expressions peu adéquates à un récit mythique telles que « Ce fut le temps de […][23] ». Le rapprochement du mythe et du contexte historique est toujours porteuse de sens : « Héraclès sert de symbole […] dont l'interprétation nuancée au cours du roman donne des informations quant à différentes situations historiques.[24] » La première discussion des personnages au sujet d'Héraclès

20 ÄDW, T.1, p. 11 : „[…] dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer […]". Trad. p. 23.

21 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 587 : „Und was wäre nun der Herakles heute für uns, fragte Heilmann. Wie könnte eine solche Gestalt sich in unsrer Zeit verwirklichen […]."

22 ÄDW, T.1, p. 22 : „[…] alles, was ihn an die Oberen band, jede Verwandtschaft musste ausgelöscht werden, hier gab es keine Versöhnung und wir stimmten seiner Raserei zu, als grade ein Trupp der schwarzen Totengräber, den Totenkopf an der Mütze, gröhlend vorbeizog." Trad. p. 33.

23 ÄDW, T.1, p. 21 : „Dies war die Zeit der […]". Trad. p. 32.

24 Stefan Howald. *Peter Weiss zur Einführung.* Hambourg : Junius. 1994. p. 165 : „Herakles dient […] als Symbol, dessen unterschiedliche Interpretation im Verlauf des Romans Auskunft über unterschiedliche historische Situationen gibt."

est placée dans le récit entre la décision de partir au combat en Espagne et le départ : elle propose une réflexion sur le pari ambitieux d'Héraclès de retourner à lui seul la situation difficile dans laquelle il se trouve. Héraclès devient visiblement la surface de projection d'une expérience propre et permet simultanément de faciliter un recul envers la décision de s'engager. La distance réflexive implique surtout une mise en garde et une prise de conscience du danger. Le passage qui traite des actions d'Héraclès s'achève sur sa mort tragique et inévitable, il contribue de cette manière à traduire la menace qui pèse sur les personnages.

La fatalité que pourrait suggérer le travail sur le mythe est discutable malgré certaines affirmations de la critique : « Héraclès […] montre aussi que la référence à un modèle historique est appropriée à déterminer à l'avance l'échec des protagonistes.[25] » Une dialectique s'instaure plutôt entre la volonté de prendre en main une action de résistance et la conscience, amenée par les considérations sur le mythe, d'une condamnation à l'échec. Doit-on y voir une aporie ? « Mais comment […] les protagonistes pourraient-ils jamais échapper au cercle fermé et à la validité du modèle dont l'issue est mauvaise ?[26] » La reprise du mythe d'Héraclès permet une remise en cause plus qu'une identification[27]. S'il est employé tout au long du roman comme référence, Héraclès ne peut servir de modèle absolu ni dans la recherche ni dans la définition d'un rôle à jouer dans l'Histoire. Du moins, un aspect important de la compréhension du mythe est souligné ici, à savoir son incompatibilité avec l'élaboration d'une utopie. Héraclès étant constamment rapporté

25 Peter Hanenberg. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben.* Berlin : Schmidt. 1993. p. 211 : „Herakles […] zeigt zugleich, wie die Berufung auf ein historisches Modell das Scheitern der Protagonisten vorwegzubestimmen geeignet ist."

26 Ibid p. 145 : „Wie aber […] könnten die Protagonisten der Geschlossenheit des Kreises und der Gültigkeit des Modells mit seinem schlechten Ausgang jemals entkommen?"

27 La définition d'Héraclès comme modèle entraîne un certain nombre d'aberrations dans la littérature critique, A. Melberg en déduit par exemple le rapprochement de la mort des résistants à un sacrifice analogue au sacrifice mythique. (Arne Melberg. Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands.* In : *Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1986. p. 221). Le terme de modèle n'est acceptable que dans son approche critique.

à l'Histoire et à l'être humain en tant qu'acteur politique et social, le doter d'une interprétation utopique serait finalement trahir le mythe.

Le modèle d'Héraclès ne fonctionne comme tel qu'à partir du moment où il est compris en tant que modèle critique, qu'il suscite une mise en question et du sujet et de l'objet de la référence et qu'il permet en cela une progression – on retrouve ici un principe semblable à celui employé dans *Amanda* au sujet de Pandore. Parce qu'il est constamment interprété comme un événement historique, sa perception est très concrète et marquée par les différentes situations vécues par les protagonistes. Impulsion et soutien donnés à l'action au début de la trilogie, la représentation d'Héraclès ne livre plus ensuite, au moment de l'engagement des personnages dans la guerre d'Espagne, l'image du héros symbole possible de la résistance, mais celle d'un personnage dont la morale devient douteuse. Dans la lettre rédigée par Heilmann, retranscrite à la fin de la première partie, l'interprétation du mythe signale un moment d'arrêt et de réflexion sur le sens de l'action et ses dérives possibles. Elle signifie un appel à la vigilance. La lettre et ses analyses mythologiques interviennent juste après le récit de l'arrestation d'une militante communiste, qui elle-même eut pour effet de bousculer les convictions des personnages. Le parallèle est évident entre ce récit et la lettre. Tous deux, l'un dans la réalité historique concrète, l'autre dans le symbole, appellent à faire le point, à estimer les motivations et les enjeux concrets de l'engagement politique de chacun des personnages. Par conséquent, la représentation d'Héraclès progresse d'une perspective extérieure générale à des considérations d'ordre personnel et individuel :

> Mais qu'en serait-il, écrivait Heilmann, si Héraclès, sans jamais se décourager, ne perdant jamais de vue la libération des opprimés, n'avait résisté aux monstres et aux tyrans par ses actes, si nous étions obligés de dire qu'il était obsédé par la crainte et la peur et que ses actions lui servaient uniquement à surmonter sa propre faiblesse et sa solitude.[28]

28 ÄDW, T.1, p. 314 : „Was aber wäre, schrieb Heilmann, wenn Herakles nicht unverzagt, ständig die Befreiung der Unterdrückten vor Augen, Ungetümen und Tyrannen seine Taten entgegengesetzt hätte, wenn wir sagen müssten, dass er von

Si la réflexion mythologique contribue à une meilleure compréhension de la réalité et des événements, elle ne représente pas moins un facteur de doute et d'interrogation. Pour quiconque s'est identifié à cette figure de résistance contre le pouvoir et en a fait un modèle d'engagement politique, le mythe d'Héraclès s'achève sur une trahison : « Le fait qu'il fut […] de nouveau recueilli par les dieux et appartint désormais à l'Olympe, loin des hommes, me le rendait suspect.[29] » Héraclès est témoin des diverses évolutions du personnage tout autant qu'il suscite toujours de nouveaux approfondissements. Les doutes engendrés par l'histoire du personnage mythique trahissent un certain nombre d'interrogations, ici à travers les paroles de Heilmann, envers le bien-fondé d'une action propre : « Ce que je lis maintenant concernant Héraclès, disait-il, ne vient plus d'un mythe, même si lui restent encore attachés certains traits épiques, mais cela porte la marque de l'imperfection, des errements et des recherches, des erreurs et des constants recommencements […].[30] » La reconstitution du mythe connaît ainsi un mouvement perpétuel et une analyse différenciée. Le mythe n'est jamais que relatif et interprété, il ne tolère pas d'enfermement dans une seule et même logique.

Toutefois, Heilmann reconnaît au mythe un pouvoir de fascination. Sa première lettre est tendue entre la conscience d'aspects, à ses yeux irrecevables, de l´histoire d'Héraclès et la difficulté de résister à la fascination qu'il exerce : « Pourtant, disait Heilmann, je ne renonce pas à Héraclès.[31] » Le mythe doit son intérêt en majeure partie à la pluralité de ses variantes et de ses perspectives. L'évolution de ses interprétations

---

Furcht und Schrecken geplagt war und seine Handlungen nur dazu dienten, die eigne Schwäche und Vereinsamung zu überwinden." Trad. p. 312.

29 ÄDW, T.1, p. 315 : „Dass er […] von den Göttern wieder aufgenommen wurde und fortan entrückt dem Olymp angehörte, machte ihn mir verdächtig." Trad. p. 314.

30 ÄDW, T.1, p. 316 : „Was ich jetzt über Herakles lese, sagte er, kommt nicht mehr aus einem Mythos, hat zwar noch epische Züge, ist aber geprägt von der Unvollkommenheit, dem Irren und Suchen, den Fehlschlägen und fortwährenden Neuanfängen […]." Trad. p. 315.

31 ÄDW, T.1, p. 317 : „Trotzdem, sagte Heilmann, gebe ich Herakles noch nicht auf." Trad. p. 315.

révèle non un rapprochement vers une vérité du mythe, mais l'intérêt pour le développement illimité des perspectives possibles. Que ce soit dans les lettres de Heilmann ou lors des discussions entre les différents protagonistes, le lecteur est constamment mis en garde contre la restriction à une orientation unique du mythe, projection d'une idéologie. À l'inverse d'une interprétation orientée et imposée de la mythologie, jamais la représentation d'Héraclès n'est fermée, définitive ni considérée comme légitime dans l'absolu. En d'autres termes, il n'y a pas de vérité du mythe qui puisse être imposée. Par conséquent, l'image d'Héraclès est toujours présentée comme le résultat d'une recherche individuelle et subjective. Le rapport entretenu entre l'évolution d'individus particuliers, notamment de Heilmann et du narrateur, et l'interprétation du mythe d'Héraclès met en évidence les aléas de consciences en devenir, ce qui explique dans une certaine mesure les discontinuités qui caractérisent la réflexion sur le mythe.

Toute nouvelle variante du mythe en approfondit la complexité plus qu'elle ne permet de le saisir. L'intérêt réside dans le cheminement parcouru ainsi que dans les dynamismes littéraires, philosophiques, politiques et sociaux qui le traversent et le modèlent à leur image. Peter Weiss ne cherche pas tant à cerner au fil des époques et des analyses le noyau immuable du personnage d'Héraclès qu'à en estimer la faculté d'évoluer et l'infinie profondeur. Le travail de recherche fait état de l'ampleur de la tâche et de l'immensité des domaines concernés. K. R. Scherpe souligne à juste titre que le roman doit sa vaste conception à « la surface illimitée des analogies avec l'art, l'Histoire et l'histoire de l'art[32] ». Chacun de ces domaines met en évidence une démesure. Les œuvres d'art choisies – frise de Pergame, « Guernica » de Picasso, « Le Radeau de la Méduse » de Géricault entre autres – sont toujours colossales : « Un écrivain charge le monde entier sur ses épaules et porte ce fardeau comme un Héraclès qui soupire […].[33] »

32 Klaus R. Scherpe. Die *Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung.* Bonn : Bouvier. 1987. p. 95 : „die schier unendliche Fläche der Kunst-, Geschichts- und Kunstgeschichtsanalogien".

33 Hanjo Kesting. *Einführung in die Ästhetik des Widerstands.* NDR. 4/1/1976. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3. p. 1 : « Ein Schriftsteller lädt

L'aspiration à représenter le monde dans sa totalité est discutable, mais retenons l'immensité des domaines abordés et l'ampleur de l'entreprise. Plonger le regard dans le vide laissé à la place d'Héraclès, c'est pénétrer dans de vastes espaces de recherche. C'est parce que la reconstitution est sans fond qu'elle mérite d'être menée.

Héraclès fait donc l'objet d'une recherche qui prend en compte des données multiples, permet d'établir des liens entre des sources et des époques éloignées les unes des autres, et qui se définit par un dynamisme indéterminé, diversifié, illimité. Tous les débats relatifs à la mythologie qui fleurissent dans *L'esthétique de la résistance* sont visiblement en germe dans les carnets de notes, notamment la manière d'aborder Héraclès sous ses différents aspects ainsi que les interrogations principales qu'il engendre : « Variations sur la gigantomachie, la position incertaine d'Héraclès. Les géants représentent le peuple. Les dieux, la classe supérieure. – Où se trouve Héraclès ?[34] » Dans une interprétation du monde systématique, idéologique et fermée, le personnage d'Héraclès figure un élément parfois perturbateur. Il symbolise la nécessité d'une mise en question approfondie d'un système donné et la preuve que rien n'est acceptable sans une réflexion nuancée.

En aucun autre point, le rapprochement des deux genres, carnets et roman, n'est plus légitime que pour la reconstitution qui se développe sous les yeux du lecteur. Peter Weiss confronte les images d'Héraclès transmises par Homère, Pindare, Sophocle, Euripide, Goethe et Lukács dans le souci de mettre en évidence l'évolution d'une figure mythique et avec la volonté de prendre en compte un ensemble sinon exhaustif de ses variations, du moins le plus complet possible. De ce collage de références hétéroclites naît une image contrastée et contradictoire du personnage d'Héraclès. Après avoir rapporté certains actes d'Héraclès d'une extrême violence, l'auteur enchaîne sur la figure d'Héraclès comme sauveur, puis sur sa reprise par les stoïciens ou ses liens avec

---

sich die ganze Welt auf die Schultern und trägt diese Last wie ein stöhnender Herakles […]."

34 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 177 : „Variationen Gigantomachie. Herakles' ungewisse Stellung. Die Giganten verkörpern das Volk. Die Götter die Oberklasse. – Wo steht Herakles?".

les Muses : « comme ici ses excès, des preuves de sa faiblesse et de ses échecs. Chez lui tout est extrême […] Héraclès apparaît pour apporter une solution […] Héraclès représente [pour les stoïciens et cyniques] des idéaux éthiques et moraux […] sa dimension esthétique […][35] » De l'anarchie de ces mises en relief ressort d'une part la pluralité des entrées et des perspectives offertes par le mythe, d'une autre l'absence de système dans le travail sur le mythe. Les éléments assemblés dans les carnets de notes, la mise en présence de données hétérogènes et contradictoires semblent résister à tout système et toute logique rationnelle et globale. De ce chaos, l'auteur cherche à tirer des lignes d'orientation afin de s'approprier les multiples facettes du mythe d'Héraclès. En ce sens, les deux approches, sous formes très différentes, amorcées dans les carnets de notes et poursuivies dans *L'esthétique de la résistance*, s'avèrent tout à fait complémentaires : elles conjuguent suggestion et approfondissement, mise en question et prise en compte critique des réponses données, réflexions spécifiques à la trilogie et apports intertextuels. Le travail sur le mythe d'Héraclès propose de cette manière un véritable modèle de réappropriation mythologique.

La mythologie n'est pas simplement abordée sous le jour d'une démarche intellectuelle critique, elle participe aussi pleinement à la représentation du monde. Comme la majeure partie des auteurs de romans mythologiques, Peter Weiss met en évidence l'étonnante suggestivité des images mythiques. À partir de l'observation de la frise de Pergame se déploient dans *L'esthétique de la résistance* les images d'une violence originelle, d'où l'importance des démons, des monstres, des combats des titans, de la cruauté des actes d'Héraclès etc. Selon Hans Blumenberg, le mythe se caractérise par « […] deux concepts antithétiques […] : Poésie et effroi.[36] » Élément constitutif commun à l'Histoire, à la réalité vécue, à la mythologie, à la littérature et à l'art,

35 Peter Weiss. *Notizbuch.* 76/86/54. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 72–73 : „aber wie hier Exzess so auch die Beweise seiner Schwäche und Niederlagen. bei ihm alles zum Extrem […] erscheint Herakles um eine Lösung zu bringen […] für [die Stoiker und Zyniker] vertritt Herakles die ethischen und moralischen Ideale […] seine ästhetische Seite".

36 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 68 : „Zwei antithetische Begriffe […]: Poesie und Schrecken."

l'effroi joue un rôle primordial au sein de la trilogie. Stefan Schütz accentue dans son propre roman cette même violence mythique, dont la fonction s'apparente à celle d'une *catharsis*. Chez Peter Weiss, les moyens de figuration relèvent soit du vécu et du ressenti (effroi et souffrance, conséquences tragiques visibles sous forme de mutisme ou d'impuissance[37]), soit du perçu (violence des images de la frise, des peintures, des descriptions de l'Enfer de Dante, de la guerre).

Dès l'ouverture du premier tome, le lecteur confronté à la frise de Pergame assiste à une « métamorphose de la torture[38] ». Paradoxalement, l'effet en est accru lorsque la violence reste seulement évoquée. À la fois présente et absente, elle appartient à un domaine indéfini, son état latent lui confère une force de suggestion qui dépasse toute description : « […] un poing fermé sur une épée disparue […] ces lèvres ouvertes pour crier […][39] ». Parallèlement, une multitude de détails rapporte avec précision la force et la fureur des combats. L'exploration sans concession d'images effroyables implique un premier moment de mise en danger auquel s'expose le narrateur de la trilogie. Quelle langue en effet est en mesure de traduire ces images ? La mythologie offre des moyens d'expression à une violence indicible :

> Comment représenter ce que nous avons vécu de telle sorte que nous puissions nous y reconnaître, me demandai-je. La forme à employer serait monstrueuse, elle donnerait le vertige. Elle ferait sentir à quel point la description du plus petit parcours serait insuffisante, chaque direction prise révélant aussitôt son ambiguïté.[40]

---

37 Nombre de figures mythologiques féminines expriment un effroi contenu, notamment Gé et Niobé, symboles de souffrance d'une mère devant le massacre de ses enfants. Au début du troisième tome, l'analogie entre le mythe et la réalité historique est si forte que le narrateur croit voir la figure de Gé sous les traits de sa propre mère.

38 ÄDW, T.1, p. 8 : „Metamorphose der Qual“ Trad. p. 20.

39 ÄDW, T.1, p. 7 : „[…] geballte Faust am nicht mehr vorhandenen Schwert […], diese zum Schrei aufgerissenen Lippen […].“ Trad. p. 19.

40 ÄDW, T.1, p. 130 : „Wie wäre dies, was wir durchlebten, so darzulegen, fragte ich mich, dass wir uns drin erkennen könnten. Die Form dafür würde monströs sein, würde Schwindel wecken. Sie würde spüren lassen, wie unzureichend schon die Beschreibung der kürzesten Wegstrecke wäre, indem jede eingeschlagne Richtung ihre Vieldeutigkeit eröffnete.“ Trad. p. 137.

Le narrateur livre ici de manière détournée une définition du mythe : grandeur effroyable, immensité du domaine recouvert, pluralité, densité et extrême complexité de la trame mythologique, autant d'aspects relevés tant dans le travail concernant le mythe d'Héraclès que dans l'analyse de l'épopée dantesque[41].

Le recours au texte de Dante vient compléter sur ce point l'adaptation de la frise. Lorsqu'il s'agit de représenter violence et horreur, l'intertextualité n'est pas seulement implicite : l'Enfer de Dante sous-tend le récit et se trouve en même temps intégrée à la réflexion du narrateur. Les considérations suscitées par la *Divine Comédie* peuvent livrer certaines clés de déchiffrage, comme par exemple lors d'une reconstitution de souvenirs : « […] tentant de me rappeler une conversation d'il y a très longtemps au sujet du deuxième et du troisième chant de l'*Inferno*.[42] » Tout au long de cette scène, le narrateur fait le lien entre son interprétation de l'œuvre et son expérience vécue. La morgue, la douleur, l'exil sont systématiquement rapportés à l'analyse de l'Enfer. Interprété et vécu fusionnent : « C'est alors que je perçus quelque chose des ondes de bruits, qui captés en quelques vers, contenaient tout l'abandon, tout l'exil du monde.[43] » Les mouvements d'une rue parisienne lui paraissent analogues à ceux du Styx, la description des bruits entendus dans la réalité est traversée par les images mythiques de l'Enfer dantesque.

---

41 Le texte de Dante peut être considéré de différentes manières comme poème, poème épique ou comme épopée : cette dernière désignation prend en compte l'ampleur de cette fresque, ses références mythologiques, la richesse de ses symboles et de ses significations, le modèle de Virgile, le dépassement de modèles épiques (dans sa structure en 100 chants par exemple) etc. C'est cette conception de la *Divine Comédie* que Peter Weiss prend en considération, nous verrons plus loin à quels points de vue.

42 ÄDW, T.2, p. 122 : „[…] mich eines weit zurückliegenden Gesprächs über den zweiten und den dritten Gesang des *Inferno* zu entsinnen.“ Trad. p. 132.

43 ÄDW, T.2, p. 123 : „Und da vernahm ich etwas von dem Schwall der Geräusche, die, in wenigen Versen gebannt, alle Verlorenheit, alles Exil enthielten.“ Trad. p. 133.

K. R. Scherpe développe l'idée d'une « […] transmutation de la *Divine Comédie* dans le texte de *L'esthétique de la résistance* […][44] ». Le texte de Dante figurerait dans la trilogie de Peter Weiss un « précode[45] », un canevas de motifs et de symboles, auquel il rapporte des similitudes frappantes : même symbolique animalière, tissage de relations visuelles, équivalence de la dimension matérielle et de la dimension spirituelle des objets. Plutôt que de transformer la *Divine Comédie*, il s'agit pour le narrateur de mettre en valeur son actualité : non tisser son récit selon une trame prédéterminée mais réinvestir dans celui-ci des éléments pertinents pour sa propre compréhension du monde. Loin de récrire le texte de Dante, Peter Weiss reprend certaines de ses images et intègre les idées et les interrogations que l'œuvre lui inspire. Il assimile réalité perçue, souvenirs et analyses dans un mouvement simultané de représentation et de réflexion. La démarche implique à la fois une traduction des images concrètes de la violence et de la destruction en mots (procédé de représentation analogue à celui de Dante) et leur abstraction par des interprétations, des rapports d'analogie et des recoupements (travail d'analyse à partir du texte de Dante).

Doit-on considérer la traduction de ces images en mots ou le travail de réflexion comme une façon d'expier par une voie rationnelle un effroi qui serait sinon irréductible ? Selon J. Birkmeyer, l'auteur utilise principalement deux figures mythologiques pour représenter et permettre de surmonter l'effroi : Méduse, l'effroi muet et pétrifiant, Héraclès, l'effroi dans l'action[46]. Poésie et effroi, nous l'avons vu, constituent deux traits marquants du mythe. Ils figurent deux principes antagonistes et complémentaires à l'origine de l'écriture mythologique tel que la conçoit Blumenberg :

> Soit on trouve au commencement la digression imaginative d'une appropriation anthropomorphique du monde et d'une déification de l'être humain *ou*

44 Klaus R. Scherpe. *Die Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. In : *Peter Weiss: Werk und Wirkung.* Bonn : Bouvier. 1987. p. 96 : „[…] Transmutation der *Divina Commedia* im Text der *Ästhetik des Widerstands* […]."

45 Ibid. p. 94 : „Prä-Code".

46 J. Birkmeyer développe cette argumentation dans son ouvrage *Bilder des Schreckens.* Wiesbaden : DUV. 1994.

l'expression pure de la passivité engendrée par la peur et l'épouvante, du charme démoniaque, par l'impuissance magique, la dépendance par excellence.[47]

Écrire un mythe signifie dès l'origine une appropriation littéraire du monde ainsi que la possibilité de venir à bout de l'effroi que le monde justement peut inspirer. En usant des images mythiques représentant horreur et violence, Peter Weiss suit une démarche similaire : vaincre l'effroi tout en le rendant visible dans sa forme la plus extrême. J. Birkmeyer considère ce procédé comme un moyen de surmonter les cruautés de la guerre : « La matière du mythe, étrangère et reculée dans l'Histoire, permet aussi de regarder à distance la proximité insupportable du présent fasciste.[48] » Toutefois, il serait faux de prétendre que la mythologie est utilisée comme un simple masque permettant une mise à distance de la réalité. La démarche du narrateur prouve au contraire la volonté de se confronter avec cette violence. À l'instar de Dante, il s'emploie à décrire violence et destruction par des images très concrètes. Dans une conversation fictive au sujet de la *Divine Comédie* datant de 1965[49], Peter Weiss posait les fondements de la démarche narrative mise en œuvre dans la trilogie : « Dante pénétra dans cette vision de l'effroi […]. Je me demande maintenant si celui qui a le courage d'entrer aujourd'hui dans ces domaines et d'en faire le rapport n'a pas quelque chose de l'attitude

47 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort /Main : Suhrkamp. 1979. p. 68 : „Entweder steht am Anfang die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen *oder* der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit."

48 Jens Birkmeyer. *Bilder des Schreckens.* Wiesbaden : DUV. 1994. p. 224 : „Der fremde, historisch zurückliegende Stoff der Mythen erlaubt es denn auch, aus der Distanz auf die schier unerträgliche Nähe zur faschistischen Gegenwart zu blicken."

49 Le titre, *Gespräch über Dante,* évoque aujourd'hui inévitablement les *Entretiens sur Dante*, essai de Mandelstam datant de 1933 et publié pour la première fois en Allemagne en 1984. Rien n'indique que Peter Weiss ait pu y accéder à l'époque de la rédaction de son propre entretien, peut-être a-t-il lu la version russe, peut-être la traduction de Paul Celan. S'il témoigne de la même fascination pour l'écriture de Dante, il s'en distingue par la forme et le sens prêté à l'argumentation menée.

de Dante.[50] » Accepter d'affronter des images si cruelles soient-elles et les transcrire dans les mots, telle est la tâche qui s'impose au narrateur de *L'esthétique de la résistance.*

Il revient à l'art et à l'écriture le soin de donner forme à une impulsion première afin d'en extirper et d'en exploiter la violence, ce qui signifie en d'autres termes la nécessité de se mesurer à une violence contenue et latente. Le narrateur évoque dans un même élan Persée, Dante et Picasso pour mettre en évidence l'universalité de sa démarche. En nommant d'un seul trait un personnage de la mythologie et deux artistes aussi éloignés dans le temps, il ne cherche pas à mettre en évidence une linéarité mais bien un effet de récurrence. Relevant dans la mythologie, l'écriture épique et l'art pictural le noyau d'une expérience commune, le narrateur se réserve la possibilité d'une analogie. Les trois figures nommées se sont mises en danger et ont survécu en dominant ce que leur regard avait saisi : « […] la tête de Méduse, les cercles de l'Enfer, les explosions de Guernica.[51] » Le bouclier de Persée, la parole épique de Dante, et le tableau de Picasso sont considérés comme autant de moyens de surmonter l'insupportable. Le rôle de l'écrivain se définit comme une répétition du mythe de Persée et de la Gorgone : il est celui qui s'expose sans concession à la réalité et parvient à en maîtriser la violence en la saisissant de son regard grâce à son bouclier.

Toutefois, si l'on poursuit ce même mythe, Pégase sortait du cou tranché de Méduse. Cette allégorie de la naissance de l'art dans la destruction est certes largement reprise dans *L'esthétique de la résistance*, cependant et contre toute attente elle ne vient pas confirmer la légitimité de l'art et de la littérature mais en interroger la fonction. De même qu'Héraclès était absent de la frise de Pergame, Pégase manque au tableau de Picasso. Les protagonistes, observateurs et interprètes en font le cœur de leur discussion : « Pensant aux dessins émouvants qui

50 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 146 : „Dante begab sich in diese Vision des Schreckens hinein. […] Jetzt komme ich aber zur Frage, ob derjenige, der heute den Mut hat, in diese Gegenden einzudringen und darüber zu berichten, nicht auch etwas von Dantes Haltung annimmt."

51 ÄDW, T.1, p. 339 : „[…] das Haupt der Medusa, die Kreise des Inferno, das Zersprengen Guernicas." Trad. p. 336.

représentaient Pégase, nous nous demandâmes si ce n'était pas précisément ce qui manquait, l'effroyable creux qui devait constituer un motif prédominant du tableau.[52] » Face aux manifestations de violence et de destruction vécues dans la réalité, le mythe semble ne plus être en mesure de se répéter et la naissance de l'art paraît exclue. Les personnages de la trilogie mettent le doigt sur un paradoxe accru puisque la prise de conscience a lieu au beau milieu de l'analyse d'un tableau. Une esthétique peut-elle naître, et sous quelle forme ? De nouveau, le narrateur se heurte à deux problèmes à la fois complémentaires et contradictoires : reconstituer quelque chose à partir du vide, faire face à une réalité chaotique et débordante.

Mythologie et Histoire, souvenir et langage du devenir

Dans les scènes de batailles et de révoltes originelles figurées sur la frise de Pergame, c'est tout d'abord la dimension historique qui retient l'attention des personnages : « Sous un travestissement mythique apparaissent des événements historiques […].[53] » Que nous apprend la mythologie, Histoire déguisée, sur l'Histoire ? Comme nombre de romans mythologiques, *L'esthétique de la résistance* pose le principe d'une interprétation orientée et limitée de l'Histoire, qui exige donc une révision. Peter Weiss en présente la réflexion la plus complète dans la mesure où le procédé est à la fois examiné et mis en œuvre. Partant du postulat selon lequel épisodes mythiques et événements historiques peuvent être traités de manière égale, le narrateur livre un compte rendu rigoureux et minutieux de la réflexion menée par les personnages au sujet des mythes antiques. Derrière le travail entrepris se profile une

52 ÄDW, T.1, p. 334 : „An die eindringlichen Zeichnungen des Pegasus denkend, fragten wir uns, ob nicht grade durch das Fehlende, durch die erschreckende Aushöhlung, auf ein Hauptmotiv des Gemäldes hingewiesen wurde.“ Trad. p. 331.

53 ÄDW, T.1, p. 9 : „In mythischer Verkleidung erschienen historische Ereignisse […].“ Trad. p. 21 corrigée par nous.

approche particulière de l'Histoire. Non seulement le recours à la mythologie figure les avancées et les méandres d'une démarche intellectuelle, mais il met aussi en avant la nécessité d'une approche contrastée de tout événement historique. La réflexion mythologique a pour effet d'aiguiser un regard critique sur l'Histoire. Considéré comme un instrument de connaissance, le mythe permet une meilleure compréhension des choses : les personnages de la trilogie y trouvent un moyen possible de concevoir différemment l'Histoire. Réviser notre conception et la dépasser par l'élaboration d'une esthétique de la résistance, tant dans sa conception que dans sa mise en œuvre, telle est la démarche suivie dans la trilogie.

L'interprétation du mythe d'Héraclès donne aux personnages du roman l'occasion de réfléchir sur leur propre histoire et sur une manière adéquate de la prendre en main. La figure d'Héraclès tendue entre les hommes et les dieux, difficile à cerner dans sa totalité, entraîne un travail de reconstruction critique. La démarche appliquée à l'Histoire comme au mythe d'Héraclès consiste à rassembler et à confronter des éléments hétérogènes non dans le but d'en extraire la quintessence mais d'élargir, de creuser et de nuancer le domaine de réflexion. Malgré la synthèse que pourrait suggérer une telle façon de procéder, *L'esthétique de la résistance* ne donne pas lieu à une totalité mais plutôt à une mise en perspective, une mise en abyme de l'Histoire. La critique se dresse tout d'abord contre une conception objective et définitive. Le travail de reconstitution du mythe d'Héraclès met clairement en évidence le rapport permanent à une situation historique précise (engagement dans le combat, guerre d'Espagne, exil etc.) et à un parcours intellectuel individuel. La recherche vaut dans les deux sens : de l'Histoire au mythe, du mythe à l'Histoire.

Parce que la réalité est sans cesse mesurée à lui, Héraclès est un indice précieux dans l'évolution des personnages et dans leur manière de concevoir l'Histoire. Héraclès figure avant tout le moment où l'Homme prend en charge sa propre Histoire et symbolise à plus forte raison les prémices de l'Histoire de la résistance. Où s'achève la mythologie et où commence l'Histoire ? Les contradictions inhérentes à ce seuil indéterminé et indéfinissable apparaissent clairement dans l'œuvre d'Héraclès,

dont K. R. Scherpe dit dans une formule heureuse qu'elle se rapporte à un « […] travail de libération historique, qui n'est pas encore devenu Histoire.[54] » Le mythe d'Héraclès signifie dans les premières paroles de Heilmann une action de résistance qui mérite d'être poursuivie : « Comment Héraclès avait-il pu espérer que […] d'autres étaient déjà là pour continuer ce qu'il avait commencé.[55] » Comme toute interprétation première, cette approche s'avère provisoire. En tant que telle – matière brute d'un symbole de résistance encore mal défini – elle nécessite corrections et affinements. Pour ce faire, un éloignement critique envers le mythe comme envers l'Histoire s'avère indispensable.

Les débats concernant Héraclès ainsi que leurs retombées sur un engagement actif dans la résistance fonctionnent selon un principe de réinterprétation permanent. La référence à un symbole universel demande une réflexion critique et interroge autant l'objet que le sujet de la référence. Nombre de critiques mettent en évidence les liens directs entre la réappropriation critique d'un mythe et l'engagement dans l'action. Il s'agit de tirer de l'analyse mythologique une leçon concrète, comme le formule A. Bernhard : « […] l'histoire inachevée d'Héraclès devient un héritage que la résistance doit s'approprier : la ré-appropriation de la force de résistance et de libération dans le mouvement socialiste est liée à la reconnaissance et au dépassement de ses propres atavismes.[56] » Reconstituer le mythe et savoir discerner ses inconséquences se révèlent essentiels à la démarche entreprise. Remettre en question le mythe d'Héraclès revient à s'interroger sur la signification et les contradictions du rôle de l'individu dans l'Histoire. Les personnages

54 Klaus R. Scherpe. Die *Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung.* Bonn : Bouvier. 1987. p. 98 : „[…] historisches Befreiungswerk, das noch nicht Geschichte geworden ist."

55 ÄDW, T.1, p. 22 : „Wie hatte Herakles damit rechnen können, […] dass andre schon da gewesen wären, das von ihm Begonnene weiterzuführen […]." Trad. p. 33.

56 Armin Bernhard. *Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung.* Francfort/Main : dipa-Verlag. 1994. p. 248–249 : „[…] wird die unvollendete Geschichte des Herakles zum einlösenden Vermächtnis des Widerstands: Die Wiedererlangung der Widerstands- und Befreiungskraft der sozialistischen Bewegung ist daran geknüpft, die eigenen Atavismen zu erkennen und zu überwinden."

de la trilogie engagent une relecture de l'Histoire sous le point de vue des dominés : la démarche s'apparente à celle de Christa Wolf et rappelle l'idée de Walter Benjamin selon laquelle l'Histoire doit être brossée à contre-sens[57]. Chez Peter Weiss, les protagonistes justifient leur démarche au nom d'une constante historique, la lutte des classes, qu'ils voient représentée par les mythes antiques, notamment dans la représentation de la gigantomachie sur la frise de Pergame : « Il est probable que bien avant que nous soyons venus les contempler ce jour-là, plus d'un esclave de cette époque avait reconnu sans le dire dans la représentation de ce raid des dieux […] non pas la lutte du bien contre le mal mais la lutte entre les classes.[58] » Seule la volonté de trouver confirmée dans le passé une interprétation contemporaine, ici socialiste, de la mythologie justifie cette remarque. Pour ne pas risquer de nouvelles manipulations, la conception de l'Histoire comme l'interprétation du mythe d'Héraclès doivent être nécessairement nuancées : « Le procédé […] qui consiste à tirer du passé une image des opprimés qui donne un sens, ne vaut pour la totalité du roman qu'avec les réserves apportées par l'interprétation finale [du mythe].[59] » Le regard porté sur l'Histoire du point de vue des vaincus, et avec lui le renversement des valeurs et du sens de tout événement, demande aussi une analyse critique. Comme la réflexion autour du mythe d'Héraclès met en relief les influences et les modifications subies au cours des époques dans le but de confirmer un pouvoir et une idéologie, l'interprétation révisée de l'Histoire doit trouver une forme capable de parer à une nouvelle idéologisation. Tel

57 Rainer Koch analyse cet argument de manière très détaillée dans un ouvrage précieux quant au traitement de l'Histoire dans *L'esthétique de la résistance* : *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990.

58 ÄDW, T.1, p. 13 : „Dass die Darstellung des Götterflugs […] nicht den Kampf des Guten gegen das Böse zum Ausdruck brachte, sondern den Kampf zwischen den Klassen, wurde nicht nur in unsrer heutigen Betrachtung, sondern vielleicht auch schon von manchem geheimem Blick damaliger Leibeigner erkannt." Trad. p. 25.

59 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 183 : „Das […] Verfahren, aus der Vergangenheit, ein orientierungsgebendes Bild der Unterdrückten zu gewinnen, gilt für den Gesamtroman nur mit den reflexiven, anhand der Schlussinterpretation [des Mythos] gewonnenen Einschränkungen."

qu'il est mis en œuvre, le recours à la mythologie s'affine comme système de pensée critique.

Les conséquences immédiatement perceptibles du travail mythologique sur une conception donnée de l'Histoire et de ses acteurs laissent entrevoir ses ambiguïtés. La frise de Pergame par exemple permet paradoxalement d'asseoir l'autorité des puissants à travers la représentation d'un acte de résistance (combat des dieux contre les Titans). La trilogie revendique une lucidité à l'égard de tout objet d'analyse sans exception et trouve dans le travail sur le mythe une mise en pratique possible de ce principe. Le roman repose sur un équilibre fragile entre approche et prise de distance à l'égard de l'Histoire, conséquence logique d'une telle conception. *L'esthétique de la résistance* tente une fusion entre l'interprétation du mythe et celle de l'Histoire, une osmose dont les dynamismes internes dépassent une simple dialectique entre une structure universelle et des développements particuliers.

Toute interprétation de l'Histoire doit tenir compte de l'arrière-plan et des contradictions de la mythologie, tout comme l'influence d'une situation historique sur l'interprétation d'un mythe donné doit être reconnue et mise à profit. La référence systématique à la mythologie et à ses structures permet de relativiser une perspective contemporaine sur le monde. Ainsi le narrateur distingue-t-il trois manières de concevoir le temps : « Il y avait trois façons de mesurer le temps. L'une allait de la génération spontanée à la fin du monde. L'autre de sa naissance à sa mort. Une troisième pour la durée de sa mission. C'était celle-ci qui comptait maintenant.[60] » Soit une conception mythologique, historique et existentielle/politique du temps. Le narrateur part ainsi du mythe pour pouvoir mieux appréhender la réalité concrète de l'Histoire : il chemine de l'universel au particulier. Ceci lui permet de replacer dans son contexte la tâche impartie à l'être individuel, d'éviter le danger d'un enfermement dans une conception particulière restreinte qui occulterait les autres. Le recours à la mythologie signifie à l'inverse la possibilité simultanée d'une ouverture, d'une relativisation et d'un regard

60 ÄDW, T.3, p. 67 : „Es gab drei Zeitrechnungen. Eine von der Urzeugung bis zum Untergang der Welt. Eine von ihrer Geburt bis zu ihrem Tod. Eine für die Dauer des Auftrags. Dies war die jetzt gültige Zeitrechnung." Trad. p. 75.

contrasté : « Afin de chasser la peur, Heilmann, comme bien des fois, avait abordé un sujet qui élargissait leur notion du temps, en évoquant Héraclès.[61] » Le personnage suggère ainsi de dépasser la réalité du présent par la prise en compte d'une dimension universelle et demande simultanément à prendre conscience de la cruauté même d'un mouvement qui, analogue à celui de la mythologie, se répète indéfiniment.

Le recours à la mythologie antique permet en effet non seulement d'introduire une perspective élargie et critique, mais il met surtout en évidence la présence de structures mythologiques au sein de l'Histoire. L'assimilation de l'Histoire au mythe, leurs analogies, la récurrence de schémas toujours identiques d'asservissement et de résistance suggèrent en premier lieu un éternel recommencement. De longues phrases intègrent des pans de la mythologie et de l'Histoire dont la coexistence met en évidence les similitudes. Le procédé est frappant lors de la présentation des figures. Entre le sujet (Heilmann) et le verbe principal (« expliquait »), le narrateur insère les grands traits de la biographie du personnage ; entre le verbe et son objet (la révolte des dieux contre les géants) c'est toute l'histoire des interlocuteurs de Heilmann (travailleurs critiques envers le régime) qui est intégrée :

> Heilmann âgé de quinze ans, qui repoussait toute incertitude, qui ne tolérait aucune interprétation non fondée tenait également à l'exigence poétique d'un dérèglement délibéré des sens, qui voulait être un scientifique et un visionnaire, lui, que nous appelions notre Rimbaud, nous expliqua à nous, qui avions déjà près de vingt ans et qui avions quitté l'école depuis quatre ans et connaissions le monde du travail, et aussi celui du chômage – pour Coppi, parce qu'il avait distribué des écrits hostiles à l'État ce fut même la prison pendant un an – Heilmann nous expliqua le sens de cette danse où la horde des dieux tout entière conduite par Zeus avançait vers la victoire par-dessus une race de géants et de créatures fabuleuses.[62]

61 ÄDW, T.3, p. 171 : „Um die Angst zu verscheuchen, hatte Heilmann, wie schon so oft, ein Thema angeschnitten, das ihnen den Zeitbegriff erweitre, und Herakles genannt." Trad. p. 185.

62 ÄDW, T.1, p. 8–9 : „Heilmann, der Fünfzehnjährige, der jede Ungewissheit von sich wies, der keine unbelegte Deutung duldete, bisweilen aber auch der poetischen Forderung auf bewusste Entreglung der Sinne anhing, der Wissenschaftler sein wollte und Seher, er, den wir unsern Rimbaud nannten, erklärte uns, die wir bereits um die Zwanzig waren und die Schule seit vier Jahren hinter uns hatten

La superposition des époques laisse transparaître une similitude des structures, la répétition de schémas toujours semblables. Les thèmes de la violence et de la résistance paraissent invariables et ni le mythe, ni l'Histoire ne sont en mesure d'en briser le cercle. De manière générale dans la trilogie, l'évidence des rapprochements trahit une conception pessimiste – que la fin conditionnelle et utopique remet en cause dans une certaine mesure – reposant sur un éternel retour de la barbarie et d'un combat sans fin de la résistance. La réflexion autour de la mythologie suggère aussi l'imminence d'un carnage inéluctable : « Nous retournâmes dans la préhistoire et, durant un instant, la perspective du futur s'emplit elle aussi d'un massacre qui ne parvint pas à imprégner l'idée de la libération.[63] » À cette vision d'une fin prochaine, le narrateur joint immédiatement celle du retour d'Héraclès, espoir d'une résistance possible et par conséquent seule perspective rassurante. La fin n'est pas acceptée comme principe définitif, elle est toujours provisoire et entraîne l'avènement d'un nouveau cycle. La répétition éternelle des massacres apporte une vision d'autant plus sombre de l'Histoire.

Le mouvement cyclique provoque un effet de simultanéité et de rapprochement des opposés et s'affranchit du temps pour suggérer ce que B. Lindner appelle « Unzeit[64] », et qu'il analyse ainsi : « [Le temps] n'est plus un instrument au service d'une conscience logique mais quelque chose d'étranger, de pluriel et disparate à travers lequel il faut se frayer un chemin.[65] » C'est en fait une vision mythique du temps, semblable aux cycles pendant lesquels Chronos dévorait tour à

---

und das Arbeitsleben kannten, und die Arbeitslosigkeit auch, und Coppi das Gefängnis ein Jahr lang, wegen Verbreitung staatsfeindlicher Schriften, den Sinn dieses Reigens, in dem die gesamte, von Zeus geführte Götterschar zum Sieg schritt über ein Geschlecht von Riesen und Fabelwesen." Trad. p. 20 corrigée par nous.

63 ÄDW, T.1, p. 14 : „Wir blickten in eine Vorzeit zurück, und einen Augenblick lang füllte sich auch die Perspektive des Kommenden mit einem Massaker, das sich vom Gedanken an Befreiung nicht durchdringen ließ." Trad. p. 25.

64 Burkhardt Lindner. Die Unzeit der Ästhetik des Widerstands. In : *Peter Weiss. Jahrbuch.* Tome 9. Opladen : Westdeutscher-Verlag. 2000. p. 115–129.

65 Ibid. p. 116 : „[Die Zeit] ist kein Medium des ordnenden Bewusstseins mehr, sondern etwas Fremdes, Vielartiges, Disparates, durch das man sich durchwühlen muss."

tour chacun de ses enfants afin de prolonger toujours la durée de son empire. Comme le dit encore B. Lindner : le temps s'est transformé dans *L'esthétique de la résistance* en un « […] agrégat de quelque chose d'autre que le temps, qui doit être détruit par mastication et assimilation pour éviter d'étouffer.[66] »

Dans quelle mesure toutefois une telle conception mythique de l'Histoire peut-elle être compatible avec une approche historique rigoureuse ? C'est le recours aux mythes antiques qui permet cette double appréhension à la fois contradictoire et complémentaire : dépasser une conception « historique » du temps et permettre d'appréhender l'Histoire avec un autre regard. Pour la dimension fictive qu'elle apporte et pour ses possibilités d'analogies avec l'Histoire, la mythologie signifie une approche productive de cette dernière dans la mesure où elle permet son enrichissement et simultanément son approche critique. La réflexion sur l'Histoire gagne, à la confrontation avec des représentations qui lui sont étrangères, de nouvelles perspectives qui la nuancent et la différencient mais aussi la dépassent. Ce rapport entre la critique de l'Histoire et son dépassement dans une « vérité esthétique » demande une attention particulière, ne serait-ce que pour la place qu'il occupe dans l'œuvre :

> Si le mythe apporte donc à l'intérieur du roman le matériau et, sous forme de transmission narrative, un moyen approprié pour gagner une compréhension de l'Histoire, la trilogie se comporte elle-même comme un modèle de réflexion identique, pour éclairer les conditions esthétiques et philosophiques de la critique de l'Histoire.[67]

---

66 Ibid. p. 116 : „[…] Aggregat von etwas anderem als Zeit, das durch Zerkauen und Einverleiben vernichtet werden muss, um nicht daran zu ersticken."

67 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 13 : „Stellt der Mythos also innerhalb des Romans zugleich das Material und, in Form einer erzählerischen Überlieferung, ein geeignetes Medium, ein Geschichtsverständnis zu gewinnen, so verhält sich die Romantrilogie selbst als ein ähnliches Reflexionsmodell, um über die ästhetischen und philosophischen Bedingungen der Geschichtskritik Klarheit zu gewinnen."

Dans *L'esthétique de la résistance*, une telle mise en perspective de l'Histoire donne lieu non seulement à des réflexions théoriques, mais trouve une illustration immédiate dans sa mise en œuvre.

Le recours à la mythologie dans le cadre d'une historiographie critique frappe par les paradoxes qu'implique sa réalisation, notamment l'assimilation possible d'une part importante de fiction dans une philosophie de l'Histoire. Les carnets de notes formulent une définition intéressante du procédé : « Révélation, prophétie, volontairement énigmatiques, images délibérément sombres et comparaisons, entremêlées à des faits historiques, des événements du présent, faisant pourtant allusion aux temps à venir –[68] » Passé, présent et futur, mythologie et Histoire, fiction et réalité ne forment plus qu'un seul et même mouvement et donnent l'impulsion nécessaire à la narration. Peter Weiss justifie le procédé en plaçant les deux dimensions à pied d'égalité : « […] dans les deux cas, ce n'est plus saisissable, ni contrôlable – le réel et le fictif, en tant qu'éléments du passé, sont de même qualité.[69] » À l'instar des épopées homériques, récits mythologiques éclairant aussi, entre autres, à la fois une époque antérieure et la réalité contemporaine de leur auteur, la trilogie mêle dimension historique et fictive. Mais c'est surtout Dante qui sert de nouveau de modèle d'inspiration. Peter Weiss tire de son analyse de la *Divine Comédie* le principe d'une assimilation de la mythologie, de l'Histoire et de l'art. L'auteur s'avoue fasciné par cette langue créée par Dante dans laquelle les contrastes entre intérieur et extérieur, abstrait et concret, fluctuant et compact sont abolis. L'équilibre ainsi réalisé permet simultanément une approche très réaliste, détaillée et documentée de la réalité historique et une distance narrative qui suscite réflexions et interrogations.

Tout au long de la trilogie, imaginaire et réel s'imbriquent. L'imaginaire doit beaucoup au réservoir d'images et d'expériences que

68 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 187 : „Offenbarung. Prophezeiung, bewusst rätselhaft, absichtlich dunkle Bilder und Vergleiche, verwoben mit historischen Geschehnissen, Ereignissen der Gegenwart, doch anspielend auf eine Zeit, die kommt –".

69 Ibid. p. 872 : „[…] in beiden Fällen ist es nicht mehr greifbar, lässt sich nicht mehr kontrollieren – Reales und Erdichtetes ist, als Vergangnes, von gleicher Qualität –".

représente la mythologie mais aussi aux diverses œuvres d'art qui les représentent. R. Koch interprète le rapport étroit entre Histoire, mythologie et esthétique comme une dialectique qui s'instaure entre : « […] l'image de l'Histoire (mythique et visionnaire) telle que l'esquisse Heilmann dans sa lettre d'adieu relative à Héraclès et la compréhension de l'Histoire (politique et analytique) que représente Coppi.[70] » Ces deux démarches opposées, d'abstraction et de figuration concrète, inhérentes à toute image mythique, se complètent. Retrouver ces images s'avère d'autant plus important que l'approche et la compréhension de la réalité en ressortiront plus justes et l'espoir de dépasser des conditions historiques et sociales insatisfaisantes ou oppressives plus grand.

Ce travail de mémoire s'opère sous l'égide de Mnémosyne, mère des muses et déesse de la mémoire. Elle incarne le rapport entre mythologie, art et souvenir, et apparaît comme figure emblématique d'une vaste entreprise de recherche. Coppi, un des protagonistes, voit en Mnémosyne la seule déesse garante d'une totalité : « L'art tout entier, […] la littérature tout entière sont en nous sous la garde de la seule déesse que nous puissions encore admettre […].[71] » Mère des muses, Mnémosyne est source des différentes manifestations artistiques, à savoir d'un domaine hors de la réalité. Cette alliance du souvenir et de l'art se dégage de toute pensée unique et orientée, se tient à l'écart du pouvoir : Mnémosyne symbolise un témoin désintéressé de l'Histoire. À ce titre, elle peut être considérée ici, pour reprendre une formule très juste de B. Lindner, comme « […] contre-archive d'une Histoire que les vainqueurs ont écrite sur le dos des vaincus en assimilant la culture à leur triomphe.[72] » Le travail de mémoire engagé en son nom correspond à

---

70 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 155 : „[…] (mythisch-visionärem Geschichtsbild, wie es Heilmann an Herakles und in seinem Abschiedsbrief entwirft und (politisch-analytischem Geschichtsverständnis, welches Coppi vertritt."

71 ÄDW, T.1, p. 77 : „Die Gesamtkunst […], die Gesamtliteratur ist in uns vorhanden, unter der Obhut der einen Göttin […]." Trad. p. 86.

72 Burkhardt Lindner. Halluzinatorischer Realismus. In : *Ästhetik des Widerstands.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 164 : „Gegen-Archiv zu einer Geschichte, die die Sieger auf dem Rücken der Besiegten geschrieben haben und dabei die Kultur ihrem Triumph einverleibten."

la volonté de prendre en compte notamment des aspects de l'Histoire restés dans l'ombre, la perspective des dominés et non plus des vainqueurs, de mettre en évidence ce que l'oppression d'une culture imposée occulte. La nécessité de résister à l'oubli, en d'autres termes ici à une uniformisation et à un enfermement idéologique, devient un motif de légitimation de l'écriture.

L'*Iliade* part d'un principe similaire : l'ordre de chanter la colère d'Achille est donné afin que les causes du courroux ne soient pas oubliées[73]. Le travail de mémoire entrepris dans *L'esthétique de la résistance* sous l'égide de Mnémosyne s'effectue de même comme un retour aux sources. Elle signifie une réappropriation consciente d'éléments essentiels à la constitution d'une identité individuelle et collective engagée dans un combat de résistance. Mnémosyne représente le symbole privilégié par lequel une résistance, et *a fortiori* une esthétique de la résistance, est pensable. Elle conduit en effet à l'activité artistique : « Mnème, protégé par la déesse Mnémosyne, nous inspire les actions artistiques et plus nous avons enregistré de phénomènes de ce monde, plus nous savons les assembler en riches combinaisons […].[74] » Dans ces paroles convergent les deux fonctions de souvenir et de création artistique qui définissent le rôle de la déesse et vont de pair dans un même objectif de résistance et d'émancipation. En réservant une place importante à la reconstitution de souvenirs ainsi qu'à l'analyse conjointe d'œuvres artistiques et littéraires, Peter Weiss propose dans *L'esthétique de la résistance* une mise en œuvre possible de ce postulat.

Le narrateur transpose sa méthode d'interprétation de l'image mythique (rétablir ses nuances, laisser transparaître son devenir) à celle d'une mise en forme de la réalité politique :

---

73 Rappelons ces quelques vers : « Chante déesse la colère d'Achille […]. Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille ? ». In : *Iliade.* Traduction de Paul Mazon. Paris : Gallimard. 1975. p. 35.

74 ÄDW, T.3, p. 134 : „Die Mneme, beschützt von der Göttin Mnemosyne, leite uns zu den künstlerischen Handlungen an, und je mehr wir von den Erscheinungen der Welt in uns aufgenommen hätten, zu desto reichern Kombinationen könnten wir sie bringen […]." Trad. p. 146.

> Si nous étions capables de saisir quelque chose de la réalité politique dans laquelle nous vivons, comment cette matière mince, qui se dissout, qu'on ne peut jamais atteindre que de façon fragmentaire se laisserait-elle transférer en une image typographique, et prétendre, de plus, à la continuité.[75]

Le narrateur entend ainsi par historiographie la transformation et la recréation de l'Histoire dans le langage. Écrire l'Histoire revient à transformer en mots des objets en devenir et donc à rendre compte de ces processus : « Quant à moi, tout ce que je savais du style c'était qu'il devait signifier une métamorphose du moi, correspondre à des motifs variables […].[76] » Les racines de ce principe narratif se trouvent formulées dans un essai théorique de Peter Weiss sur Laocoon : « L'écrivain et le lecteur se trouvent dans un mouvement, constamment ouvert à des modifications.[77] » Il formule ici l'idée d'une langue encore provisoire, toujours en mesure d'évoluer au gré des circonstances : « […] une langue qui puisse se mouvoir sans embarras et suivre les alternances et les translations rapides des conditions extérieures.[78] »

Seule une langue du devenir pourra participer des transformations permanentes du monde. C'est ce que suggère la définition de H. P. Burmeister : « *L'esthétique de la résistance* décrit un processus permanent de traduction du visible au langage, de l'image aux mots, qui ne laisse aucun détail inchangé […].[79] » Le regard porté sur les choses ainsi que

---

75 ÄDW, T.1, p. 135 : „Wenn wir etwas von der politischen Wirklichkeit, in der wir lebten, auffassen könnten, wie ließe sich dann dieser dünne, zerfließende, immer nur stückweise zu erlangende Stoff in ein Schriftbild übertragen, mit dem Anspruch auf Kontinuität." Trad. p. 142.

76 ÄDW, T.3, p. 29 : „Meinerseits wusste ich nicht mehr von Stil, als dass er ein Sichwandeln bezeichnen müsse, den veränderlichen Motiven entsprechend […]." Trad. p. 35.

77 Peter Weiss. Laokoon oder über die Grenzen der Sprache. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 179 : „Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen."

78 Ibid. p. 185 : „[…] eine Sprache, die sich unbehindert bewegen und den schnellen Wechseln und Verschiebungen der äußeren Bedingungen folgen konnte."

79 Hans-Peter Burmeister. *Kunst als Protest und Widerstand.* Francfort/Main : Lang. 1985. p. 58 : „*Die Ästhetik des Widerstands* schildert einen permanenten Übersetzungsvorgang, zentral vom Sichtbaren zum Sprachlichen, vom Bild zum Wort, der nichts Einzelnes läßt, wie es gewesen ist […]."

les mots choisis pour les transmettre apportent de cette manière leur contribution au devenir de la réalité. L'évolution de toute chose rappelle le principe mythique de métamorphose appliqué ici à l'Histoire, au monde contemporain et au langage : tout être vivant étant appelé à vivre des transformations, l'existence de chaque figure, mythologique ou non, est définie comme provisoire, en perpétuel devenir[80]. Chez Peter Weiss, on peut dire avec H. Heer que la réflexion et le travail sur le mythe motivent et justifient « […] l'expérience contre l'habituel, la forme fragile et non accomplie contre ce qui est présumé achevé.[81] » Poser comme postulat une forme provisoire signifie la réintégration nécessaire d'un mouvement afin d'éviter ou de contrecarrer une totalité imposée et définitive. Ce principe est associé à la conception d'une langue du devenir et du mouvement.

La langue anime le figé, c'est là son premier acte de résistance et la formulation d'une des utopies du roman, celle de se trouver devant une transformation radicale et imminente. Redonner du mouvement à un moment figé renforce l'espoir d'accélérer sa réalisation. Dès la description de la frise de Pergame, il est entendu que l'immobilité apparente signifie seulement un temps d'arrêt et n'a d'intérêt que pour l'immédiateté du changement qu'elle suggère. Les observateurs repèrent en particulier « […] la seconde où allait se produire une énorme transformation, l'instant où la force rassemblée fait pressentir ce qui va suivre inéluctablement.[82] » Ce moment de transition s'avère d'autant plus intéressant et fructueux qu'il est fragile, fugitif, provisoire et devient par conséquent une surface privilégiée pour la projection d'un espoir. Parce qu'il est éphémère, l'arrêt à un moment charnière figure plus,

80 De manière explicite dans le livre XV des *Métamorphoses* « De plus rien ne conserve toujours la même apparence, et la nature, dans une perpétuelle rénovation, retrouve dans les formes la matière d'autres formes. » v. 244 et suivants.

81 Hannes Heer. Der befreite Laokoon. Émission sur WDR du 30/11/1979. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3. p. 5 : „[…] das Experiment gegenüber dem Gewohnten, die brüchig-unfertige Form gegenüber dem vermeintlich Vollendeten."

82 ÄDW, T.1, p. 11 : „[…] die Sekunde […], in der gewaltsame Verändrung bevorstand, den Augenblick, in dem die gesammelte Kraft die unabwendbare Folge ahnen lässt." Trad. p. 22.

paradoxalement, le mouvement qu'il suggère et qu'il précède que l'immobilisme. Peter Weiss énonce la tension entre l'arrêt et le mouvement dans ses carnets de notes :

> muet – un mouvement démentiel – fixe – frissonnant, en attente, obstiné […] pas de tolérance cependant une révolte continue, une rébellion continue, une violence continue et tendue à l'extrême, une attaque, en défense et pourtant pas de décision, *pas encore* de décision –[83]

Derrière ces contradictions se dessinent les contours d'une utopie : extraire le mouvement d'une fixité, exploiter la tension au seuil même de la réalisation d'un acte qui se devine. Le moment d'arrêt n'est pas celui d'une attente passive mais d'une attention vigilante et d'une prise de conscience : se révèle alors l'ampleur de la tâche à accomplir. En redonnant du mouvement, il s'agit d'inverser le processus qui a pétrifié la vie et l'action : « Avant que ne prirent forme les figures, il y avait eu l'engagement, l'emprisonnement dans la pierre.[84] » Ceci rappelle un principe formulé à partir de l'analyse de la *Divine Comédie* : « Le pas de l'Enfer au Purgatoire est celui de la pétrification à la raison.[85] » Dans *L'esthétique de la résistance*, ce pas est traduit par la nécessité de donner un sens afin d'opposer un mouvement à tout système ou tout ordre définitif et laisse paraître l'utopie d'une libération.

Selon Peter Weiss, une œuvre, qu'elle soit littéraire, artistique ou historique, doit être soumise à une réflexion critique, l'admettre telle qu'elle est transmise revient à accepter des conditions imposées et reconnaître leur immuabilité. Rappelons les espoirs d'émancipation qui reposent sur la figure d'Héraclès, un changement radical qui

---

83 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 105 : „stumm – eine wahnsinnige Bewegung – reglos – erschauernd, wartend, harrend […] doch kein Dulden, eine fortwährende Auflehnung, ein fortwährendes Widerstreben, eine fortwährende bis zum äußersten gespannte Wucht, ein Angreifen, in der Verteidigung, doch keine Entscheidung, *noch* keine Entscheidung".

84 ÄDW, T.1, p. 14 : „Vor dem Entstehn der Figurationen war die Gebundenheit gewesen, die Eingeschlossenheit im Stein." Trad. p. 25.

85 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 166 : „Der Schritt vom *Inferno* zum *Purgatorio* ist der Schritt von der Versteinerung zur Vernunft."

puisse permettre de tirer un trait sur le passé : « Héraclès dans l'écurie d'Augias : dégager enfin toute cette vieille merde ![86] ». L'interprétation finale du mythe d'Héraclès par Heilmann révèle selon A. Huber toute la « […] dimension provisoire d'une utopie abstraite qui nécessite encore des corrections et des transmissions concrètes.[87] » En ce sens, les protagonistes s'affranchissent tant des conditions de la réalité par le biais de la mythologie antique que du mythe lui-même. De la même manière qu'ils ne tolèrent pas de conditions imposées, les protagonistes n'acceptent aucune utopie en tant que telle. Chacune d'elle ne doit son existence qu'au principe inverse dont elle est née et fait l'objet de remises en cause permanentes. L'utopie d'un changement et d'une réalité autre doit son intérêt majeur à la critique de la réalité présente qu'elle implique. C'est pourquoi la fin de la trilogie, qui ne correspond nullement au procédé mis en œuvre, peut laisser perplexe. À la réalisation concrète d'une résistance se substitue un paragraphe au subjonctif dans lequel le narrateur parle d'utopies et d'espoirs. Le passage laisse place au doute quant aux possibilités d'une esthétique de la résistance. Doit-on y voir un échec, une « […] impossibilité de réaliser une synthèse et une totalité artistiques […][88] » ? Jamais la trilogie n'a eu pour objectif de concevoir une synthèse ou une totalité. La fin ouverte traduit au contraire la volonté délibérée de ne pas achever le roman et de laisser place à l'éventuel. L'utopie apparaît clairement ici comme la projection de désirs impossibles, un dépassement de la réalité, une mise en évidence des apories auxquelles le narrateur s'est heurté : « L'utopie serait nécessaire. […] Le besoin de contradiction, de résistance ne diminuerait jamais. […] En écrivant, je donnerais la parole [à ceux qui dans notre jeunesse avaient nourri des espoirs si brûlants]. J'écrirais ce

86 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 456 : „Herakles im Augiasstall : endlich aufräumen mit der ganzen alten Scheiße."

87 Andreas Huber. *Mythos und Utopie.* Heidelberg : Winter. 1990. p. 58 : „[…] Vorläufigkeit einer abstrakten Utopie, die der Korrekturen und konkreten Vermittlungen noch bedarf."

88 Michael Hofmann. Die Ästhetik der Postmoderne in ‚Die Ästhetik des Widerstands'. In : *Literatur, Ästhetik, Geschichte, neue Zugänge zu Peter Weiss.* St Ingbert : Röhrig. 1992. p. 158 : „[…] Unmöglichkeit einer künstlerischen Synthese und Totalität […]".

qu'ils ne m'ont jamais dit.[89] » L'ébauche d'utopies en tant qu'instrument critique lui-même inachevé et corrigible retrouve alors sa place dans la conception générale du roman. Le travail sur le mythe s'avère très proche de celle-ci dans la mesure où il apporte l'approche critique souhaitée et nécessaire. Le mythe apporte une logique différente et une dimension critique, son aspect visionnaire se voit immédiatement relativisé. La parenté entre mythe et utopie apparaît alors très clairement lorsque l'auteur énonce l'idée de n'être que « l'avant-coureur d'un chœur[90] », en d'autres termes celui qui annonce un changement sans avoir de véritable influence sur sa réalisation. Plus que la recherche d'une justification à donner à l'écriture – comprise alors comme l'anticipation de la transmission d'un savoir et d'une interprétation – la désignation met surtout en valeur l'annonce d'une optique différente.

Une « épopée de la résistance » ?

Dans *L'esthétique de la résistance*, la spécificité de l'écriture mythologique résulte selon S. Meyer de ce qu'elle représente : « [une façon d'écrire] au sein de laquelle le ‹monde› n'est pas seulement interprété à travers le recours aux mythes mais aussi qui puisse elle-même être définie comme narration mythique en raison de la reprise de certains éléments structurels du mythe.[91] » À en croire une telle définition, la

89 ÄDW, T.3, p. 265 : „Die Utopie würde notwendig sein. […] Der Drang zum Widerspruch, zur Gegenwehr würde nicht erlahmen. […] Mit meinem Schreiben würde ich sie [die einmal, als wir jung waren, solch glühende Hoffnungen gehegt hatten] zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten.“ Trad. p. 283.

90 Peter Weiss. *Notizbuch* 19. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 145 : „[…] nur der Vorbote eines Chors.“

91 Stephan Meyer. *Kunst als Widerstand.* Tübingen : Niemeyer. 1989. p. 158 : „[ein Erzählen] in dem ‚Welt‘ nicht nur durch den Rückgriff auf Mythen gedeutet wird, sondern das auch selbst, aufgrund der Übernahme bestimmter Strukturelemente des Mythos, als ein mythisch grundiertes Erzählen bezeichnet werden kann.“

résurgence des mythes sert non seulement la thématique et la problématique inhérentes au texte mais marque aussi profondément sa structure. Il est dommage que l'analyse de l'œuvre sous cet angle se soit arrêtée dans cet ouvrage de S. Meyer à la première dimension, notamment le rapport à l'Histoire, et n'ait pas approfondi la conception d'une narration mythique. La littérature secondaire est d'ailleurs quelque peu partagée quant à la désignation exacte à donner au genre de *L'esthétique de la résistance.* « Antiroman[92] », « roman-épopée[93] », voire « épopée de la résistance[94] ». L'appartenance générique de la trilogie paraît difficile à définir. À travers les réflexions en amont et en aval du recours à la mythologie se dessine une conception spécifique du genre et de la forme à donner à la trilogie, visible au niveau de la structure de l'œuvre dans son ensemble comme dans les mouvements internes qui la constituent.

Premier aspect marquant à considérer : la mise en forme d'un chaos. Elle connaît dans *L'esthétique de la résistance* trois phases : décryptage de détails, recherche de lignes directrices et mise en forme. Comme les récits mythologiques antiques présentaient simultanément une démesure et un soin particulier pour chacun de leurs éléments, le narrateur ne perd pas dans l'immensité de l'œuvre le souci du détail. Au contraire, l'application à tenir compte de la moindre particularité d'une œuvre ou de la réalité historique sert de premier appui, représente une étape préliminaire obligatoire dans la recherche d'un sens. Peter Weiss insiste sur l'importance des détails par rapport à l'ensemble. Étudiant la *Divine Comédie,* il reconnaît : « Toutefois, je ne traite pas de la construction démesurée de cette vision gigantesque, mais des détails.[95] » La narration fragmentaire qu'entraîne la primauté accordée aux détails rappelle

92 Heinrich Vormweg. *Peter Weiss Autorenbücher 21.* Munich : Beck. 1981. p. 8 : „Antiroman".

93 Klaus R. Scherpe. Die *Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung.* Bonn : Bouvier. 1987. p. 90 : „Romanepos".

94 Dieter Klicke. Epos des Widerstands. In : *Weimarer Beiträge.* 32. 1986. p. 1192 : „Epos des Widerstands".

95 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „Ich befasse mich jedoch nicht mit dem Überbau dieser hochgeschraubten Vision, sondern mit den Einzelheiten."

des romans tels que *Ulysse* de James Joyce ou la trilogie d'après-guerre de Wolfgang Koeppen. La réalité perçue dans son hétérogénéité ne trouve pas de moyen de représentation plus conforme que l'assemblage, voire le collage, de détails et de fragments. Peter Weiss porte le principe à son paroxysme en accumulant une quantité démesurée d'éléments à la fois autonomes et appartenant à un tout. Le souci du détail poussé à l'extrême rappelle un procédé largement mis en œuvre dans les récits épiques, ceux d'Homère notamment.

La trilogie s'ouvre avec la description de la frise de Pergame sur une suite d'énumérations de membres, d'actions, d'armes. Après avoir insisté sur le côté fragmentaire de la scène et de sa représentation, le narrateur glisse un rapide commentaire, néanmoins déterminant pour sa démarche tout entière : « Chaque détail conservant son expression, fragments friables, dans lesquels pouvait se lire l'ensemble […].[96] » La tâche que s'impose Peter Weiss envers l'Histoire, y compris envers la mythologie, se lit dans l'usage que son personnage Heilmann fait du mythe d'Héraclès. Autrement dit, une construction dialectique permet de cheminer entre l'observation critique des vides, des zones d'ombre et des fragments isolés et la volonté d'y trouver une orientation qui puisse leur donner du sens. Le recours aux mythes antiques contribue à mettre en relief la dimension fragmentaire du monde tout en suggérant l'utopie d'une totalité. En opposant une représentation fragmentaire à une réalité hétérogène, l'auteur se dresse contre l'éclatement de la réalité avec les propres armes de celui-ci : « – avec nos fragments, nous combattons contre la destruction, contre le nihilisme –[97] ». Le décryptage minutieux de la frise met en évidence la recherche de liens dans un ensemble anarchique, de rapports qui vont élever les détails à l'harmonie d'un tout.

La recherche d'une continuité dans un flux de détails doit être considérée comme un principe constitutif de *L'esthétique de la résistance* tant sur le plan historique, mythologique, biographique qu'esthétique.

---

96 ÄDW, T.1, p. 7 : „Jede Einzelheit ihren Ausdruck bewahrend, mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ […]." Trad. p. 19.

97 Peter Weiss. *Notizbuch.* 41. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 159 : „– mit unseren Bruchstücken kämpfen wir gegen den Nihilismus –".

Le travail de reconstitution consiste alors à donner forme à ce qui à première vue n'en a pas, conférer au détail une consistance et une légitimité par son appartenance à un tout. Que l'observation s'attache à l'Histoire ou à l'esthétique, le narrateur poursuit l'objectif de retrouver un juste équilibre entre le détail et le tout, entre le particulier et l'universel. Un passage entier de *L'esthétique de la résistance* est consacré à la description du procédé spécifique d'écriture qui en découle :

> […] un mécanisme qui filtrait, triait, établissait une cohérence entre des éléments en apparence sans lien, qui organisait en phrases des choses perçues, vécues, qui cherchait sans relâche des formulations, aspirait à des élucidations, avançait vers des couches toujours nouvelles de l'expressivité.[98]

Les carnets de notes de l'auteur sont ponctués de réflexions similaires concernant la quantité démesurée de matériau à traiter et la façon de l'aborder. Le recours à la mythologie met en évidence par son ampleur et ses associations infinies la nécessité de prendre en compte des domaines qui dépassent la réalité. Cette ambition, presque utopique, accordée à l'écriture, fait dans la trilogie l'objet de réflexions contrastées, biais par lequel il est donné au narrateur l'occasion de mettre à l'épreuve et de justifier ses propres procédés narratifs. Dans une discussion avec un écrivain suédois engagé, il est amené dans la troisième partie à cerner ses principes : « Or, moi non plus je ne voulais pas écrire sur ce qui s'offrait à moi immédiatement, mais sur le combat, afin qu'advienne une ère que nous autres, dans mon entourage, faute d'autres mots pour le dire, nous voulions voir s'enrichir de conscience, de biens culturels.[99] » La construction narrative signifie une reconquête de la réalité à travers

98 ÄDW, T.2, p. 306 : „[…] einen Mechanismus, der siebte, filtrierte, scheinbar Unzusammenhängendes zu Gliederungen brachte, der Vernommnes, Erfahrnes zu Sätzen ordnete, der ständig nach Formulierungen suchte, Verdeutlichungen anstrebte, vorstieß zu immer neuen Schichten der Anschaulichkeit.“ Trad. p. 323.

99 ÄDW, T.3, p. 29–30 : „Doch auch ich wollte nicht schreiben über das, was sich mir unmittelbar bot, sondern über das Erkämpfen einer Situation, die wir, in meiner Umgebung, mangels anderer Worte, erfüllt sehn wollten mit Bewusstsein, mit kulturellen Gütern.“ Trad. p. 35.

la mise en forme conjuguée d'un contexte extérieur, d'une subjectivité et d'un héritage culturel[100].

L'intérêt principal de l'œuvre consiste en son mouvement. Comme la recherche en cours et l'évolution de l'interprétation du mythe importaient finalement plus que leur objet lui-même, c'est le mouvement de l'œuvre qui l'emporte, avec tout ce qu'il comporte de détails, de lignes d'orientations, de dynamismes internes et de métamorphoses. Le mouvement épique de la trilogie se révèle le plus conforme à l'intention de l'auteur de « […] montrer le processus de toute la recherche dans son véritable développement.[101] » Peut-on prétendre que « L'imagination artistique de Peter Weiss est dominée par une sorte de peur profonde de l'informe, de l'inconnu et de la dimension sauvage du flux de la vie.[102] » ? Observant la frise de Pergame, le narrateur avoue l'angoisse bien présente devant « […] l'abîme entre la connaissance et le langage qui nous faisait défaut […].[103] » L'absence de langage symbolise l'impossibilité d'une mise en forme et par conséquent le maintien du chaos et avec lui l'asservissement d'une pensée, tout espoir d'évolution étant alors exclu. Il importe manifestement de répondre à un manque en explorant des dimensions présentes mais encore ignorées. Le texte est parcouru par l'intention de mettre en forme une réalité chaotique insupportable en tant que telle.

---

100 J. Birkmeyer le formule très justement : « La simple reconstruction d'événements et du vécu doit être élargie au niveau esthétique par la construction de tous ces contextes aussi hors du propre domaine d'expériences immédiates. » In : *Bilder des Schreckens.* Wiesbaden : DUV. 1994. p. 82 : „Die bloße Rekonstruktion des Geschehenen und Erlebten muss ästhetisch erweitert werden durch die Konstruktion auch all jener Zusammenhänge, die außerhalb der eigenen unmittelbaren Erfahrungswelt liegen."

101 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 171–172 : „[…] den Prozess der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen."

102 Klaus R. Scherpe. *Die rekonstruierte Moderne.* Cologne et Weimar : Böhlau. 1992. p. 195 : „Peter Weiss' Vorstellungs-vermögen ist beherrscht von einer Art Urangst vor dem Gestaltlosen, der Unkenntlichkeit und dem Unbeherrschten des Lebensstroms."

103 ÄDW, T.1, p. 37 : „[…] die Kluft zwischen der Erkenntnis und der Sprachlosigkeit […]." Trad. p. 47.

K. Oesterle lit dans *L'esthétique de la résistance* l'application rigoureuse d'un schéma mythique, réponse et résistance directes à une réalité aussi mouvementée qu'irreprésentable. En dépit des analyses et des réflexions sur Homère et Dante précédant la rédaction ou intégrées dans la trilogie, il prétend que Peter Weiss « […] n'eut pas recours […] à des références littéraires mais s'est inventé son propre modèle mythique.[104] » Il propose la thèse d'une structure mythique qu'il croit reconnaître derrière quatre « concepts » consécutifs pris en compte dans les carnets de notes de l'auteur : gigantomachie, minotauromachie, catabase (ou descente aux Enfers), anabase (ou élévation). Peter Weiss s'en serait tenu strictement au modèle mythique ainsi élaboré sans recourir à des textes antérieurs. La thèse semble difficilement soutenable, d'autant plus que les quatre catégories ne résistent pas à leur analyse détaillée : au terme de sa réflexion, K. Oesterle doit convenir que l'hétérogénéité du roman dépasse ce que les catégories imposées pouvaient laisser supposer. Somme toute très arbitraires, elles rendent compte de l'étroitesse du modèle appliqué (chaque catégorie correspondrait à une partie ou à une sous-partie interprétée alors exclusivement selon ce point de vue). Ce modèle trop rigide a du moins pour mérite de mettre en avant le lien étroit entre mythologie et narration, caractéristique des récits épiques à l'origine du genre. Ce rapport est effectivement pris en compte dans l'œuvre de Peter Weiss sans que l'œuvre accorde toutefois à une structure mythique le côté systématique et la rigidité que veut lui prêter K. Oesterle. Les quatre catégories mentionnées sont certes bien présentes dans le roman, sans imposer pour autant une trame constitutive du texte. K. Oesterle prétend à tort que Peter Weiss recourt au mythe parce que, « […] simple et indissoluble, celui-ci exprime plus adéquatement les premières tentatives brisées d'affirmation du prolétariat […] que tout compte rendu historique complexe.[105] » C'est au contraire la densité trouvée dans la mythologie,

104 Kurt Oesterle. *Das mythische Muster.* Tübingen. Thèse. 1989. p. IX : „[…] griff nicht […] auf eine literarische Vorlage zurück, sondern erfand sich sein mythisches Muster selbst."

105 Ibid. p. 396 : „[…] dieser kraft seiner Einfachheit und Unverbrüchlichkeit die zerbrochenen Ansätze proletarischer Selbstbehauptung […] adäquater ausdrückt als jeder noch so komplexe Geschichtsbericht."

la pluralité et l'ambiguïté de ses images et de ses interprétations qui lui confèrent un intérêt particulier et permettent justement une mise en rapport signifiante avec l'Histoire. À la volonté de s'opposer à l'informe s'ajoute en effet la nécessité de sonder des domaines encore inconnus à la recherche de nouvelles associations et orientations.

Pour J. Birkmeyer, la question du genre se pose justement à cause de la complexité de la démarche narrative[106]. Son commentaire hésite cependant entre une fusion des genres et le simple dépassement d'une forme romanesque traditionnelle. Or, jamais le but de l'auteur n'a été de s'affranchir de limites ou de normes mais de rendre compte d'un processus en cours. Au lieu d'une abolition des limites entre les genres, il semble plus plausible que *L'esthétique de la résistance* puise dans les ressources du récit épique. Là où la réflexion mythologique livre une manière de pensée, l'épopée offre une possibilité de représentation équivalente.

Les réflexions de Peter Weiss concernant la recherche d'un genre s'appuient sur la *Divine Comédie* : « J'examine l'œuvre [de Dante] pour mesurer mes pensées à son aune.[107] » Il en retient des caractéristiques déterminantes pour l'élaboration de *L'esthétique de la résistance*, notamment en ce qui concerne la structure de l'œuvre. Tout d'abord, la forme d'une trilogie. Cette structure des plus symboliques correspond à « […] une métaphore globalisante, d'une large structure, qui fonctionne en tant qu'analogie cernant et objectivant l'Histoire.[108] » Il apparaît de manière évidente que Peter Weiss n'adopte pas la forme d'une

106 Jens Birkmeyer souligne cet aspect : « […] parce que Weiss a esquissé une prose qui intègre différentes formes […] dans le but d'abolir les frontières traditionnelles des genres. » In : *Bilder des Schreckens.* Wiesbaden : DUV. 1994. p. 12 : „[…] weil Weiss ein verschiedene Formen integrierendes Prosamodell entworfen hat, das […] gezielt die traditionellen Gattungsgrenzen aufzuheben trachtet."

107 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 154 : „Ich nehme mir sein Werk vor, um meine Gedanken daran zu messen."

108 Klaus R. Scherpe. Die *Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung.* Bonn : Bouvier. 1987. p. 92 : „[…] eine allumfassende, strukturell ausgreifende Metapher, als ein die Weltgeschichte umreißender und vergegenständlichender Analogismus."

trilogie pour le symbole d'achèvement qu'elle représente, mais comme un espace de recherche. La totalité d'une trilogie se substitue à « […] l'accentuation du non-identique, des écarts, du refus d'un centralisme esthétique et politique.[109] » À défaut d'hériter de la totalité et de l'absolu que peut évoquer une trilogie, *L'esthétique de la résistance* en conserve une caractéristique importante également pour un récit épique : l'achèvement des parties malgré leur appartenance à un tout. « Tout comme l'ensemble est achevé, chacune des parties qui compose l'ensemble est achevée.[110] » L'intention formulée dès la période de rédaction institue néanmoins au lieu d'un achèvement la notion d'autonomie : « Même si le deuxième tome est étroitement lié au premier en ce qui concerne la prise de position historique et politique, il est possible de considérer le premier tome comme une œuvre autonome […].[111] » Même si la structure ne suit pas strictement la symbolique inhérente à l'évolution du récit de Dante – Enfer, Purgatoire et Paradis –, les trois mouvements évoluent selon des principes bien distincts.

Le travail engagé à propos du mythe d'Héraclès est révélateur de la progression effectuée. Lorsque dans le premier tome, il se trouve au centre des réflexions particulières ou communes et qu'il y fait l'objet d'une analyse scrupuleuse, les discussions sont rapportées. Le narrateur reste en retrait, rend compte minutieusement de la réalité qui l'entoure, et laisse une place importante aux débats ainsi qu'aux expériences et réflexions collectives rapportées par un « nous ». Le second tome, qui accorde une large place à la pensée et la voix du narrateur à travers les errances de ses années d'exil, repousse la réflexion mythologique au second plan. Une conscience individuelle décide de prendre son destin en main et de donner forme au contexte trouble et chaotique qui

109 Ibid. p. 94 : „[…] die Akzentuierung des Nicht-Identischen, des Abweichenden, durch die Ablehnung eines ästhetischen und politischen Zentralismus."

110 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „So wie das Ganze vollendet ist, ist jeder Teil, aus dem sich das Ganze zusammenfügt, vollendet."

111 Peter Weiss. Brief an die Akademie der Künste. 31/03/1976. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3 : „Auch wenn der zweite Band in seiner historischen und politischen Haltung eng mit dem ersten Band verbunden ist, so ist es doch möglich, den ersten Band als ein selbständiges Werk anzusehen […]."

l'entoure : tout, y compris le mythe, laisse entendre un besoin d'autonomie envers une forme de pensée commune. Conformément à une structure cyclique, la troisième partie renoue avec une réflexion mythologique individuelle et collective telle qu'elle avait pu se développer dans la première : « [le sujet développé dans le deuxième tome] devait nécessairement revenir dans le troisième à sa conception de départ […].[112] » Le narrateur se retire de nouveau devant la réalité extérieure qu'il décrit : « Dans le troisième tome, les événements s'imposent au premier plan, ils sont si écrasants et monstrueux que toute dimension autobiographique doit rester en retrait.[113] » La structure tripartite permet ici non de témoigner d'une progression accomplie et d'une forme symbolique achevée, mais dans la distance prise envers celle-ci, l'exploration de différentes perspectives narratives possibles par le biais d'un seul et même narrateur dans un mouvement d'évolution cyclique.

Malgré la structure imposée, c'est paradoxalement sur l'espace de liberté qui s'ouvre à lui que l'auteur insiste : « Toute cette trilogie a été écrite en fait selon une sorte de spontanéisme […].[114] » Il importe visiblement à Peter Weiss de concilier arbitraire et liberté dans un même mouvement. L'auteur se dit fasciné à la lecture de Dante par la possibilité, malgré une forme fermée, d'élargir d'une part des moyens narratifs afin de s'adapter à l'immensité de la situation à décrire, d'autre part celle de s'affranchir de l'espace et du temps présents. Dans ses analyses préliminaires, Peter Weiss va jusqu'à se demander si Dante n'a pas laissé un moule qu'il lui faut désormais remplir à sa guise : « Tout cela n'était-il pas que de simples formes […], et peut-être même non des formes, mais des propositions, des modèles

112 Peter Weiss. Interview mit Lindner. Mai 1981. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 76/86/8000. p. 6 : „Sie [die Ich-Figur, die im zweiten Band entwickelt wird] musste im dritten Band wieder zu dem ursprünglichen Begriff dieser Figur werden […]."

113 Ibid. p. 6 : „Im dritten Band drängen die großen Ereignisse in den Vordergrund; sie sind so überwältigend und ungeheuerlich gewesen, dass alles Autobiographische zurücktreten muss."

114 Ibid. p. 5 : „Diese ganze Trilogie ist eigentlich nach einer Art von spontaneistischem Prinzip geschrieben worden […]".

construits et ce qui était contenu devait y être reversé.[115] » Avec la structure générale de l'œuvre, c'est la perspective et la forme du discours épique qui l'intéressent : les rapports de conversations, énumérations d'éléments particuliers, images fragmentaires, l'insistance sur la perception visuelle et auditive, les rythmes des groupes de substantifs et l'importance des métaphores. *L'esthétique de la résistance* adopte la conjugaison d'une perspective subjective et d'une mise en forme la plus authentique possible de la réalité. Le discours trouve sa justification dans l'exemple de Dante : « Dans le désarroi, il n'y a qu'une échappatoire : la parole, l'articulation.[116] »

L'auteur construit alors son récit sur une structure et sur un système de pensées relevant de la narration épique et de ce fait reprend, et dans une certaine mesure, révise les modes de réalisation d'une épopée. Alléguant les nombreuses similitudes avec la *Divine Comédie* auxquelles il ajoute la présence d'un Moi anonyme et collectif, le style du compte rendu, l'absence de psychologie romanesque, D. Klicke définit la trilogie comme une « épopée de la résistance[117] », titre de son article. Malgré l'énumération systématique des caractéristiques du discours épique, il emploie indifféremment les termes de roman et d'épopée, ce qui jette une certaine confusion sur son argumentation. Il ébauche finalement une définition abstraite de l'unité épique lorsqu'il affirme que celle-ci : « […] repose au-delà d'un concept de totalité romanesque dans la mesure où immanence et cohésion sont considérées désormais comme les critères les plus importants.[118] » À quoi attribuer cette dimension apparemment indéfinissable, sinon à l'empreinte de la pensée mythique ? Le rapport entre le discours épique et le thème mythologique fait défaut à la définition ; ils sont pourtant dans la trilogie absolument indissociables (nous

115 Peter Weiss. Vorübung zum dreiteiligen Drama. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 133 : „Waren dies alles nicht bloße Formen, […] und vielleicht nicht einmal mehr Formen, nur Vorschläge, nur konstruierte Muster, und was da Inhalt war, musste neu hineingegossen werden."

116 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : Ibid. p. 157 : „Aus der Verwirrung gibt es nur einen Ausweg: durch das Wort, durch das Artikulieren."

117 Dieter Klicke. Epos des Widerstands. In : *Weimarer Beiträge.* 32. 1986.

118 Ibid. p. 1210 : „[…] liegt jenseits eines Begriffs von Romantotalität, indem die Sinnimmanenz und Geschlossenheit zum obersten Kriterium gemacht wurden."

reviendrons dans la quatrième partie sur le lien entre épopée et mythe). De même dans d'autres ouvrages et articles critiques, certains traits de la narration épique et de la mythologie sont énumérés de manière indifférenciée sans toutefois montrer, malgré les affinités évidentes, leurs liens intrinsèques. *L'esthétique de la résistance* se mesure pourtant à l'épopée, « […] s'essaye à son renouvellement […][119] ».

L'épopée comme la mythologie est une source inépuisable d'informations. L'auteur indique avoir eu besoin de « […] trente ans pour amasser la matière et pour pouvoir acquérir une vue d'ensemble.[120] » La structure qui résulte de ce procédé concilie détail particulier et point de vue universel – certes comme dans la forme romanesque mais, dans l'ampleur de la narration, de manière plus frappante. Le narrateur transpose ce principe à la conviction politique de servir simultanément une narration réaliste et un internationalisme, il lui importe de « […] chercher des corrélations par-delà les frontières des États et des langues.[121] » La dimension universelle du sujet met en évidence cette conciliation de l'inconciliable : « […] ce qu'exprime le Moi, c'est un inconscient collectif […][122] ». Il s'agit d'un des traits caractéristiques de l'épopée et de la mythologie de mettre en scène des personnages à la fois très individualisés et universels. Ce qui est observable au niveau du narrateur se retrouve à plus grande échelle quand, dans la narration, l'universel perce derrière le particulier.

La maîtrise du particulier et du détail s'avère paradoxalement la condition nécessaire d'une représentation universelle. Ce cheminement du particulier à l'universel n'est pas concevable toutefois sans sa réciproque, d'où l'importance accrue de la réflexion sur la mythologie et,

---

119 Hans-Peter Burmeister. *Kunst als Protest und Widerstand.* Francfort/Main : Lang. 1985. p. 27 : „[…] versucht sich an dessen Erneuerung […]".

120 Peter Weiss. Brief an Thomas Schumacher. 6/2/1979. Akademie der Künste Berlin. 36.0.3 76/86. p. 3334–3345 : „[…] 30 Jahre, bis sich der Stoff gelagert hatte und ich ihn einigermaßen zu übersehen vermochte."

121 ÄDW, T.1, p. 136 : „[…] nach Zusammenhängen suchen über die Grenzen von Staaten und Sprachen hinweg." Trad. p. 142–143.

122 Jan Knopf. Ästhetik und Destruktion. In : *Literatur, Ästhetik, Geschichte, neue Zugänge zu Peter Weiss.* St Ingbert : Röhrig. 1992. p. 134 : „[…] was das Ich zur Sprache bringt, ist das kollektiv Unbewusste […]."

avec elle, la mise en relief de structures universelles à travers laquelle les personnages gagnent une meilleure appréhension de la réalité particulière qui les entoure. Les deux démarches complémentaires constituent un des fondements du texte, principe conçu selon la dynamique d'une osmose plus que d'un rapport dialectique. Le procédé se traduit dans la trilogie par les descriptions d'œuvres d'art qui conjuguent le détail et la vue d'ensemble. Peut-on parler d'une « naïveté épique[123] » telle que peut la concevoir Adorno comme un attachement aux choses pour surmonter la fascination à l'égard du mythe ? Il y a bel et bien dans *L'esthétique de la résistance* une fixation sur le perçu, une obsession du détail et du particulier sans que la narration aspire pour autant à une exhaustivité. Chaque élément est d'importance dans le sens où il contribue à reconstituer un ensemble : le compléter ou mettre en évidence ses contradictions internes. Tout travail de décryptage s'articule selon cet axe directeur : faire de chaque détail un élément à la fois parfaitement autonome et absolument indispensable au tout. La critique insiste à juste titre de diverses manières sur cet aspect, S. Meyer relève par exemple ce principe dans la réflexion sur l'Histoire : « Avec la narration itérative, c'est justement le lien entre événement historique particulier et historicité représentée à l'intérieur d'une même forme, qui fait partie des caractères du mythe.[124] » Le récit épique offre un espace où le rapport très étroit entre particulier et général peut s'épanouir[125] : son mouvement et ses dynamiques internes prennent en compte le général et le particulier à part égale selon les principes d'une intégration et d'une assimilation.

---

123 Theodor W. Adorno. Über epische Naivetät. In : *Gesammelte Schriften.* Tome 11. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974.

124 Stephan Meyer. *Kunst als Widerstand.* Tübingen : Niemeyer. 1989. p. 239 : „Neben dem iterativen Erzählen ist es gerade die Verbindung von historischen Einzelgeschehen und dargestellter Geschichtlichkeit an sich innerhalb ein und desselben Gestaltungsbereichs, die zu den charakteristischen Merkmalen des Mythos gehört."

125 Nous renvoyons ici à Hans Höller qui évoque aussi le rapport entre une vaste œuvre épique et chacun de ses détails : Ein Kommentar zu ‚Ästhetik des Widerstands' I, 7–15. In : *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens.* Stuttgart : Akademie-Verlag Heinz. 1988.

Il s'agit pour le narrateur d'élaborer une forme adéquate à la pluralité des événements et expériences qu'il veut décrire. Il découvre l'intérêt d'une intégration épique dans le travail de Brecht en exil en Suède sur « […] une épopée dramatique qui rendrait justice aux constantes ramifications et cassures, aux contradictions et aux ambiguïtés des événements.[126] » De cette forme spécifique recherchée, le narrateur attend la possibilité de concilier les antagonismes, de donner une cohésion à l'hétérogénéité, de permettre le développement de plusieurs lignes directrices et de rendre compte de la réalité, de ses subtilités ou de ses incompatibilités. La trilogie comporte un grand nombre de moyens stylistiques relevant du discours épique, principalement homérique, correspondant à ces intentions narratives dont G. Friedrich dresse une liste non exhaustive : « La syntaxe complexe, les phrases extrêmement étendues, les informations complémentaires souvent rajoutées, l'utilisation assez fréquente du gérondif, le rythme confèrent à la langue un ton solennel et distancié qui rappelle l'épopée homérique […].[127] » G. Friedrich souligne à juste titre ces quelques procédés stylistiques : caractéristiques de l'épopée, ils montrent que le travail sur ce genre est mis en œuvre jusque dans le style du texte. Toutefois, il énumère certains moyens épiques sans pour autant mettre en évidence la spécificité de leur emploi dans la trilogie. Or, l'intégration épique qu'ils occasionnent a ceci de particulier dans *L'esthétique de la résistance* qu'elle ne figure pas une réalité au-delà de tout paradoxe, mais qu'elle entraîne un rapprochement conflictuel de ces éléments opposés ou tout simplement disparates. Il importe non d'accepter les choses comme telles, mais de fournir à la narration de nouvelles sources de réflexions. Lors d'une interview, Peter Weiss rend compte de ce principe narratif : « Le roman grandit en s'écartant de plus en plus de son motif thématique, le

126 ÄDW, T.2, p. 177 : „[…] eine dramatische Epik […], die den ständigen Verzweigungen und Abspaltungen, den Widersprüchen und Vieldeutigkeiten der Geschehnisse gerecht werden könnte." Trad. p. 188.

127 Gerhard Friedrich. Auf der Suche nach Herakles. In : *Monatshefte.* 77. 1985. p. 177 : „Komplexe Satzkonstruktion, weitgespannte Satzbögen, häufig eingeschobene Ergänzungen, häufiger Gebrauch des Gerundiums und Rhythmisierung verleihen der Sprache einen feierlich-distanzierten, an das homerische Epos erinnernden Duktus […]."

combat historique contre le fascisme, et gagna une toute autre direction. Je n'avais pas du tout prévu cela à l'origine, tout est né de confrontations.[128] » Il importe effectivement pour Peter Weiss de mettre en avant le processus selon lequel l'œuvre s'est développée, l'idée d'un discours en devenir mû par les éléments qu'il intègre, discute et assimile.

Le processus hérite surtout de la mythologie ses cycles et ses métamorphoses à l'intérieur desquels les mises en rapport sont possibles, évoluent et entraînent vers de nouveaux horizons. Dans un dynamisme de proximité et de distance, la réflexion de Heilmann et du narrateur relative à Héraclès contribue à cette structure cyclique. Heilmann en revient toujours à ce personnage, approfondit l'analyse, s'approche du mythe et s'en éloigne. Les cycles consacrés à Héraclès sont nombreux et produisent l'effet d'une spirale. Quelle structure mieux que celle-ci, à l'intérieur de laquelle tout élément est réinvesti, réinterprété, corrigé, pourrait mettre en pratique un système critique ? La démarche montre que la vérité du mythe n'est jamais accessible même si chaque cycle s'efforce de l'approcher. Les différentes périodes entraînent l'assimilation de nouveaux éléments et avec eux une nouvelle évolution.

Dans la trilogie, les transformations des thèmes et l'intégration de contraires résultent d'une progression dans une démarche intellectuelle : le discours et la pensée assimilent le cycle et la métamorphose comme leur propre logique d'évolution. De plus, là où l'épopée antique rapporte les discours de narrateurs extérieurs dans le but d'intégrer un nouveau pan d'histoire, le narrateur de *L'esthétique de la résistance* retranscrit les discussions au sein du cercle d'amis auquel il appartient. Les différentes étapes traversées et leurs répercussions sur le cheminement intellectuel des personnages font l'objet de comptes rendus minutieux. Que le narrateur intervienne ou non dans les débats – dans le premier tome, il ne prend que rarement la parole lors des discussions ; signe d'une évolution, sa voix se fait entendre de plus en plus par la

128 Peter Weiss. Interview mit Lindner. Mai 1981. Archive der Akademie der Künste Berlin. 76/86/8000. p. 1 : „Der Roman wuchs also vom inhaltlichen Anlass, von dem historischen Kampf der Antifaschisten, immer weiter weg und gewann eine andere Linie. Ich hatte das ursprünglich gar nicht geplant, das entstand alles in Konfrontationen."

suite – il rapporte les paroles de chacun de manière parfaitement neutre et scrupuleuse au style indirect. Une double mise à distance résulte de ce procédé que G. Schulz décrit ainsi : « C'est non la réalité et sa représentation, mais le rapport écrit des discours à son sujet, des avis et des pensées suivant ou accompagnant les événements, qui constitue le texte […].[129] » Deux aspects ici méritent l'attention : le principe d'une retranscription exacte de paroles ainsi que celui d'une évolution. A. Todorow y discerne l'oralité des épopées anciennes : « [Le principe narratif] suit donc un modèle fondamental du récit épique d'époques dominées par la tradition orale.[130] » Il est accordé en effet une place importante aux comptes rendus de discussions, de réflexions et de souvenirs, tous de l'ordre de la transmission d'un savoir et de considérations plus que de la narration elle-même.

D'autre part, la trilogie rend compte à travers sa structure d'une évolution dans la perception de la réalité, c'est elle qui s'avère déterminante pour l'esthétique élaborée peu à peu. Plus que les nouveaux éléments qu'ils intègrent, les rapports de conversations mettent en évidence les contradictions et les mouvements internes d'une évolution en cours au sein d'un « roman-essai surdimensionné[131] ». La désignation a pour mérite de rapprocher représentation et réflexion dans le cadre d'un texte illimité. Tout comme chez Irmtraud Morgner, réflexion théorique, pratique de l'écriture et représentation ne font qu'un[132]. Théorie

---

129 Genia Schulz. Anmerkungen zur Ästhetik der ‚Ästhetik des Widerstands'. In : *Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985.* Tome 10. Tübingen. 1986. p. 258 : „Nicht Wirklichkeit und ihr Abbild, sondern das Nachschreiben des Redens über sie, der Meinungen und Gedanken, die den Ereignissen folgen oder sie begleiten […] konstituiert den Text."

130 Almut Todorow. ‚Ästhetik des Widerstands', Wandlungen des poetischen Ideologiekonzeptes bei Peter Weiss. In : *Von Poesie und Politik.* Tübingen : Attempto. 1994. p. 293 : „[Der Grundgestus des Erzählens] folgt damit einem Grundmuster epischen Erzählens aus den Zeiten überwiegend mündlicher Überlieferung."

131 Hanjo Kesting. *Einführung in die ‚Ästhetik des Widerstands'.* Diffusé sur NDR le 4/1/76. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3 p. 3 : „überdimensionaler Roman-Essay".

132 Ces dimensions convergent dans *L'esthétique de la résistance* dans les personnages, ce que Stephan Meyer explicite ainsi : « […] en tant que produit artistique, ce roman n'est pas que l'expression d'une certaine esthétique, il la rapporte à

et pratique d'une esthétique grandissent simultanément dans *L'esthétique de la résistance.* Telle qu'elle est conçue, la structure de l'épopée en perpétuel mouvement rend possible et motive ces développements.

Le conflit entre naturel et construction dans la conception de la trilogie est manifeste lorsque le principe narratif essentiel de *L'esthétique de la résistance* est défini « […] non comme organique mais associatif […].[133] » Il est évident que les associations d'idées, les traits d'union et les analogies résultent d'une construction et que la dimension « organique » d'une œuvre ne peut être qu'apparente. Ceci dit, la mise en avant d'une composition qui exclut tout naturel et toute spontanéité du discours suggère une rigidité dans la structure qui contrarie le flux et les mouvements du récit. La convergence des courants de réflexions, les simultanéités et similitudes de cycles qui se chevauchent, se complètent, se reprennent et se dépassent mutuellement contribuent à plaider pour une croissance organique du texte. S'il est un principe qui se veut démontré et illustré, c'est celui d'un devenir sans lequel toute forme d'esthétique est inconcevable aux yeux de l'auteur : « Qu'est-ce que l'art […] ? Ce n'était pas nécessairement quelque chose de fini, cela pouvait être quelque chose en train de naître, une grande action […].[134] »

Le compromis entre naturel et recherche rationnelle est trouvé dans leur notion commune de mouvement et de progression illimitée. Le concept de croissance naturelle d'une œuvre est non seulement pratiqué dans le texte mais pensé par les personnages. Leurs débats reflètent

---

lui-même en faisant réfléchir ses personnages sur des pans de cette esthétique et en faisant d'eux ainsi les objets principaux de sa représentation (artistique). » In : *Kunst als Widerstand.* Tübingen : Niemeyer. 1989. p. 108 : „[…] der Roman ist als künstlerisches Produkt nicht nur Ausdruck einer bestimmten Ästhetik, vielmehr bezieht er diese auch ausdrücklich auf sich selbst, indem er seine Figuren Bestandteile dieser Ästhetik reflektieren lässt und sie damit zum wesentlichen Gegenstand seiner (künstlerischen) Darstellung macht."

133 Jens Birkmeyer. *Bilder des Schreckens.* Wiesbaden : DUV. 1994. p. 75 : „[…] nicht organisch, sondern assoziativ […]."

134 Peter Weiss. *Notizbuch*. 43. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 191 : „Was war das Kunst? […] es brauchte nicht das Fertige zu sein, es konnte sein, was im Entstehen begriffen war, die große Handlung konnte es sein […]."

les principes esthétiques au fondement de l'élaboration de l'œuvre dont ils font partie : « Mais un style ne se laissait pas imposer de force, il devait se développer organiquement. […] le style de notre époque se devait d'être une quête constante, un reflet constant.[135] » De même que la réflexion mythologique entraîne la variation infinie d'un même motif, les thèmes se constituent sans être épuisés. Le mouvement en cours induit ses propres lignes directrices plus qu'il ne les déduit. Le thème de la croissance organique est introduit lors d'un débat sur l'art dans lequel les interlocuteurs parviennent à une première définition :

> L'histoire de l'art ressemblait elle aussi à une spirale dont le déroulement nous plaçait toujours à proximité de l'ancien et nous voyions toutes les parties intégrantes sans cesse remodelées et variées et lorsqu'il se produisait une modification importante à nos yeux, elle résidait dans le fait que nous avions découvert la valeur de l'art à ses débuts car, depuis qu'existait une pensée, il était la propriété de tous, intimement lié à nos impulsions et à nos réflexes.[136]

Il est intéressant de voir ici que cette remarque mise sur le compte d'un « nous » collectif entend par croissance un mouvement originel de variations, une transformation perpétuelle illimitée qui implique la participation de ses observateurs. En projetant leur perception singulière et leurs représentations, à savoir leur conception propre d'une esthétique, ils contribuent au devenir qu'ils étudient. De même, l'épopée ne tient pas seulement lieu de représentation du vécu ou du perçu, elle prend corps avec celle-ci : le narrateur est simultanément celui qui vit, perçoit et narre.

Il n'est donc pas surprenant qu'un des personnages lance au troisième tome le terme d'« entéléchie » qui lui semble le mieux convenir

---

135 ÄDW, T.1, p. 76–77 : „Doch ein Stil ließ sich nicht aufdrängen, er musste organisch wachsen. […] der Stil unsrer Zeit musste ein fortwährendes Suchen und Verwerfen sein.“Trad. p. 85.

136 ÄDW, T.1, p. 75–76 : „Auch die Geschichte der Kunst glich einer Spirale, in deren Verlauf wir immer in der Nähe des Früheren waren, und alle Bestandteile ständig aufs neue moduliert und variiert sahn, und wenn sich eine für uns bedeutsame Verändrung ergab, so lag sie darin, dass wir den anfänglichen Wert der Kunst wiederentdeckt hatten, denn sie war, seitdem es ein Denken gab, Eigentum aller, verwachsen mit unsern Impulsen und Reflexen.“ Trad. p. 84.

à sa définition de l'art et par extension à un projet esthétique. La notion correspond à l'idée d'un parfait épanouissement de l'être, un mouvement qui aspire à son accomplissement tout en tirant paradoxalement sa richesse de son caractère inachevé et infini. Cette croissance est considérée non comme le résultat d'une dialectique entre intérieur et extérieur, projection et réflexion, mais tisse un réseau complexe de liens et de rapports. L'aspiration à une croissance est parfaitement appropriée aux transformations inhérentes à la structure de l'épopée, la possibilité d'assimilation et de simultanéité : « L'art, dit Hodann, commence là où s'arrêtent toutes les philosophies et toutes les idéologies, il est le fruit de l'entéléchie, cette énergie mystérieuse inhérente à tout ce qui vit, afin de le guider, et, en cas de dommage de le reconstituer […].[137] » Le même principe est appliqué par l'auteur au niveau de l'élaboration de la trilogie : il confie lors d'une interview que « […] dès le départ, le texte s'est épanoui, s'est ramifié de plus en plus […].[138] » Il met en avant le principe d'élargissement organique et l'apparente autonomie d'une œuvre qui grandirait d'elle-même. L'attachement de l'auteur à présenter une œuvre marquée dans sa thématique, sa structure et ses problématiques par le sceau du devenir est intéressante. Le regard est en permanence porté non sur le résultat mais sur le procès en cours : « […] je ne pouvais imaginer l'écriture que comme quelque chose de vaste, d'informe, tout ce que je savais, c'était que j'étais pris dans un processus sans relâche, avec des difficultés que j'étais encore incapable de résoudre […].[139] » Ces caractéristiques rappellent le style épique, la dimension illimitée de son discours. Jamais le texte n'est exhaustif ou

137 ÄDW, T.3, p. 134 : „Die Kunst, sagte Hodann, setze dort ein, wo alle Philosophien und Ideologien aufhören, sie entspringe der Entelechie, jener rätselhaften Kraft, die allem Lebenden innewohnt, um es zu steuern und, erleide es Schaden, wieder herzustellen […]." Trad. p. 146.

138 Peter Weiss. Interview mit Lindner. Mai 1981. Archive der Akademie der Künste Berlin. 76/86/8000. p. 1 : „[…] am Anfang schon, wuchs das Thema aus, verzweigte sich mehr und mehr […]."

139 ÄDW, T.3, p. 29 : „[…] ich könne mir das Schreiben nur als etwas ungeheuer Weitläufiges, Formloses denken, ich wisse nur, dass ich in einen unablässigen Prozess geraten sei, mit Schwierigkeiten, die ich noch nicht zu lösen vermöchte […]." Trad. p. 34–35.

ne s'épuise malgré les multitudes d'éléments et de lignes directrices. Le mouvement pourrait tout autant ne jamais s'arrêter, ce que suggère d'ailleurs la conclusion conditionnelle et utopique. Peter Weiss retient de la parole épique la dimension d'une recherche infinie de la vérité qui correspond pour lui à la nécessité de poursuivre l'observation et l'analyse : « […] car je suis moi-même un ‹apprenant›, d'autant plus dans mon entreprise romanesque : mon propre savoir exige en permanence une recherche plus poussée.[140] » Le mouvement en devenir, apparenté à une croissance organique, élabore tout autant qu'il met en pratique sa propre esthétique narrative.

140 Peter Weiss. Brief an Lothar Müller. 21/12/1978. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3. „[…] denn ich selbst bin ja auch ein ‚Studierender', bin es bei meinem Roman-Unternehmen sogar in besonderem Grad: mein eigenes Wissen verlangt ständig nach dem Weiter-Forschen."

Chapitre deuxième : *Medusa* de Stefan Schütz : chaos intérieur

« Méduse, pourvu que tu ne me pétrifies pas.[1] » *Medusa* est la première œuvre en prose rédigée par Stefan Schütz. Quand ce dramaturge de Berlin-Est, né en 1944, part pour l'Ouest de l'Allemagne en 1980, il produit ce texte inaccoutumé et difficile. *Medusa* est une trilogie de 870 pages qui paraît sous la simple désignation de « prose » en 1986 et valut à son auteur le prix Döblin un an avant sa publication. Elle présente des thèmes et une structure extrêmement complexes : Marie Flaam, le personnage principal, accomplit un voyage intérieur dans la seconde qui précède son réveil « […] le matin du 27 mai 1977 entre 6h15 et 6h15 + 1 seconde […][2] ». Cet instant infime de plongée dans son propre cerveau – l'auteur précise dans ses notes préliminaires : « Seconde. Inspiration expiration. Battement de cœur[3] » – est déployé dans un texte immense. Traversant de nombreux espaces aux confins de la conscience et de l'inconscience, Marie Flaam se heurte à différents systèmes (idéologiques, politiques, sociaux etc.), lesquels représentent autant de situations perçues ou vécues dans son passé, des éléments faisant encore partie du présent de Marie ou des thèmes de réflexion éternels.

Comme le suggèrent les titres des trois parties, « Cathédrale du moi », « Anabase » et « Free play of love », le texte puise à des domaines culturels très hétérogènes, déchiffrés fort justement par A. Krättli : « On peut estimer ici que *Medusa* englobe psychanalyse, antiquité

---

1 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. In : Mds, p. 878 : „Medusa ich hoffe nicht an dir versteinern zu müssen."

2 Stefan Schütz. Entwurf für ein Vorwort. Ibid. p. 920 : „[…] am Morgen des 27. Mai 1977 zwischen 6 Uhr 15 und 6 Uhr 15 + 1 Sekunde […]."

3 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. Ibid. p. 876 : „Sekunde. Ein und aus atmung. Herzschlag."

classique et conception postmoderne de l'existence.[4] » Passé, présent, futur se mêlent, entraînant Marie Flaam dans une errance folle, mue par des énergies multiples décrites ainsi par Schütz : « Énergies : Qui se joignent, se fondent. qui se trouvent et se repoussent.[5] » Le texte est ainsi dense et compact, mais toujours animé de ces courants incessants et contradictoires. Au long monologue d'un narrateur peu présent se mêlent de nombreuses voix : personnages issus de souvenirs, figures mythologiques ou inventées etc. Le récit connaît des enchaînements abrupts et de nombreuses ruptures de langage et de style.

Medusa se caractérise en tout premier lieu par un recours significatif aux mythes antiques. Du début à la fin de la trilogie, tout un réseau de références mythologiques sous-tend le récit. Schütz déploie un large arsenal de ce que la mythologie recèle de plus cruel, concernant indifféremment les Titans, les dieux, les héros et maintes créatures mythologiques effroyables. Quelques mythes dominent cette texture très dense : Héraclès et le cyclope pour la fréquence de leurs apparitions, mais surtout Méduse et le labyrinthe. Les sources ne sont pas seulement littéraires ; à l'instar de Peter Weiss, Stefan Schütz trouve dans les arts plastiques des références importantes comme la *Méduse* de Rubens ou la Victoire de Samothrace. La réécriture de la mythologie est proposée sous différentes formes : les mythes apparaissent dans les nombreux discours sous forme d'allusions ponctuelles, d'images et de métaphores, mais ils peuvent aussi faire l'objet de longs développements (l'histoire de Méduse par exemple), des personnages mythiques deviennent également personnages de la fiction ou encore les structures de certains mythes sont réinvesties dans le texte (le chaos et le labyrinthe notamment). La mythologie fonctionne ainsi dans le roman à des niveaux multiples et revêt des significations diverses et souvent même contradictoires.

---

4 Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : *Neue Zürcher Zeitung*. N°176. 3–4/08/1986. p. 31 : „Da kann man ermessen, dass *Medusa* Psychoanalyse, klassisches Altertum und postmodernes Lebensgefühl umspannt."

5 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 876 : „Energien: Die sich verbinden, verschmelzen. die sich finden und abstossen."

Le roman tout entier est un violent règlement de comptes avec l'idéologie socialiste telle que la « pratiquait » la RDA et, en fait, avec toutes les lois et toutes les règles sociales, avec toutes les croyances fondées sur le mensonge, le pouvoir, l'exploitation de l'homme par l'homme. Les errances de Marie dans son inconscient la confrontent avec son passé (le troisième Reich et la RDA) et entraîne une large critique de la culture sous un angle mythologique, religieux, idéologique, social, psychologique etc.[6]

Une réécriture si complexe de thèmes mythologiques dans un vaste texte en prose motive, dans la littérature critique, de nombreuses comparaisons entre *Medusa* et *L'esthétique de la résistance*. Que leur mise en rapport inspire parallèles ou oppositions, elle interroge sur la reprise des mythes antiques, son fonctionnement et le sens qui lui est imparti. Allant de pair avec ce retour aux mythes, la question du mouvement est d'importance : la place qui lui est attribuée dans le texte ainsi que sa signification et son rôle en font un élément essentiel à la compréhension du travail sur le mythe et de la conception du texte. Les principales références communes à Stefan Schütz et Peter Weiss, notamment Dante et Joyce, entraînent la réflexion sur la définition générique de ce texte immense. L'observation du recours à la mythologie doit mettre en relief les spécificités de la prose de Stefan Schütz et ce qui le rapproche d'une épopée mythologique contemporaine.

Variations mythologiques complexes et contradictoires

Stefan Schütz met en œuvre dans son texte plusieurs façons de reprendre la mythologie. Selon la parole qui s'empare des mythes, celle du narrateur, de Marie Flaam ou d'autres personnages perçus en rêve, ils feront l'objet de lectures et d'interprétations différentes. Comme les pistes de

6 Vu la longueur et la densité du texte, l'analyse sera concentrée sur la mythologie, les autres références – littéraires, bibliques, historiques etc. – ne seront rappelées que si elles éclairent le sujet.

leur reformulation sont brouillées en permanence, le lecteur a autant de raisons de se perdre dans le récit que Marie dans les dédales de son inconscient. La mythologie connaît dans l'ensemble du texte des variations complexes et bien souvent contradictoires, un seul et même mythe pouvant apparaître tantôt sous un jour négatif, tantôt sous un jour positif. Parmi la pluralité des significations et des fonctions imparties à la présence de la mythologie, il est possible de distinguer quelques lignes directrices : un emploi erroné des mythes (preuve d'une large dégénérescence du monde), une métaphore de l'existence humaine (de son caractère détestable comme de ses ambiguïtés), une utopie qui fait l'objet de réflexions approfondies dans le texte.

Intégrés dans le flot de paroles qui constitue *Medusa*, les mythes peuvent apparaître tout d'abord sous forme d'allusions ponctuelles : lieux communs, images et archétypes utilisés abusivement dans les différents discours. Mal compris, mal interprétés et constamment déformés, ils sont entraînés dans la déchéance générale du monde. Les paroles mises en scène, et dénoncées par Schütz, font apparaître le mythe comme un ensemble d'images figées, preuves d'un manque de souplesse intellectuelle ou d'un obscurantisme effrayant. Le traitement alors réservé à la mythologie ainsi que la fonction attribuée à ses images sont révélateurs : il s'agit de représenter l'immobilisme de la pensée et ses excès pour mieux l'affronter. L'emploi figé des mythes antiques au sein de paroles résolument idéologiques signale une utilisation outrancière et faussée de leur symbole : caricaturales et restreintes, les images mythologiques dénoncent un discours idéologique réducteur ainsi qu'une manipulation dangereuse de la mythologie par le discours idéologique. Le « camarade Staline » par exemple, qui fait brusquement irruption devant Marie, se compare à Antée[7]. Le rapprochement est absolument univoque : « […] mais soyez tranquille, Staline est Antée et demeure invincible depuis que la Terre-Mère l'entoure […].[8] » La

7 Dans la mythologie, Antée est roi de la Libye, fils de Poséidon et de Gé, géant vivant sur une falaise qui provoque les étrangers au combat et retrouve sa force chaque fois qu'il touche la Terre, il est tué par Héraclès qui avait percé le mystère de sa puissance.

8 Mds, p. 351 : „[…] aber seien Sie beruhigt, Stalin ist Antäus und bleibt unbesiegbar, seit die Mutter Erde ihn umschlungen hält […]."

conviction de l'invulnérabilité de la pensée stalinienne s'appuie directement sur la métaphore mythologique. Le discours, ici à travers la voix de la dictature et de totalitarisme, est évidemment trompeur et masque la deuxième partie du mythe, celle de la domination d'Héraclès, en d'autres termes : celle de la victoire de l'individu sur la grandeur et la force. Ici, l'acte de résistance et la victoire possible de l'individu sur une idéologie reste dans l'ombre. En mettant en évidence tout au long du texte un usage abusif des mythes, Schütz dénonce tout discours idéologique trompeur : le détournement du mythe par le discours idéologique renforce la critique de ce discours.

L'auteur dénonce une manipulation générale de la mythologie, utilisée à des fins qui ne sont pas celles d'une pensée mythique. Les interprétations abusives ou erronées du mythe, dont s'emparent les discours dogmatiques ou simplement orientés, permettent de révéler leur structure défaillante. Cet usage apparaît clairement lorsqu'il s'agit par exemple de mettre en évidence la non-validité d'un discours misogyne imbécile, comme les paroles d'un alcoolique adressées à Naphtan[9] :

> Les femmes sont venues pour la soumission naturelle de l'esprit, c'est historique et peut être prouvé, […] premièrement elles absorbent toute notre attention par leur présence permanente dans les rues et sur les places, comme des sirènes, sauf que l'on ne peut pas se mettre de cire dans les yeux et que nous ne pourrons jamais faire de notre déambulation quotidienne un événement exceptionnel.[10]

Comparées à des sirènes, les femmes apparaissent sous les traits de créatures séduisantes mais dangereuses. Elles sont surtout réduites à des objets observés, non qu'elles possèdent comme dans la légende des dons particuliers, mais leur simple identité féminine les rend coupables. La crédibilité prétendue du discours est remise en cause d'emblée par le pluriel, collectif et anonyme, que visent les paroles prononcées. La ruse

9 Naphtan est un des principaux personnages. Notons le clin d'œil au *Zauberberg* de Thomas Mann à travers le choix de ce prénom.

10 Mds, p. 775 : „Die Weiber sind zur natürlichen Unterjochung des Geistigen angetreten; das ist geschichtlich, und kann bewiesen werden, […] erstens saugen sie durch ständige Gegenwärtigkeit, auf Straßen und Plätzen, unsere Aufmerksamkeit an, nach sirenischer Art, nur dass wir nicht Wachs in die Augen kleben können, und unseren täglichen Gang nicht zur Einmaligkeit erheben dürfen."

d'Ulysse qui ne peut plus fonctionner dans cette métaphore filée pousse le discours jusqu'à l'absurde.

Tous les clichés qui conviennent à un discours masculin diffamant la condition féminine sont déployés du début à la fin de la trilogie : Pandore, Cassandre, Médée, ou Hélène sont rendues responsables des malheurs de l'humanité. Peu importe le contexte, dans cette interprétation masculine du monde, la femme est toujours première coupable : « […] et Médée en est la cause […][11] ». Dans ce type d'interprétation, fondée sur un usage de la mythologie que Schütz révoque, le mythe donne des réponses et des interprétations trop grossières pour être crédibles et signale de manière générale la perte de sens d'images déformées jusqu'au grotesque. Les références mythologiques imposées sans commentaire ni analyse traduisent une absurdité qui dévoile les rouages des discours auxquels elles sont intégrées. V. Riedel précise à juste titre : « En tout premier lieu, il est caractéristique chez Stefan Schütz que les mythes antiques deviennent exclusivement des exemples de politique de domination moderne, de manipulation idéologique et de déformation de la femme.[12] » L'utilisation abusive, et le plus souvent approximative, de la mythologie antique dans les différents discours traduit une perception fausse de la réalité ainsi qu'une dénaturation généralisée du monde contemporain, comme ici dans les paroles d'un responsable en mal d'autorité : « […] nous sommes les Géants, les Titans contre un Olympe décadent et ramolli ne vivant plus que de simulacres d'action et de la photographie de son reflet qu'il fit faire de lui au 19ème siècle.[13] » C'est ainsi à travers une nouvelle métaphore mythologique qui déforme

11 Mds, p. 801 : „[…] und die Ursach ist Medea […]".

12 Volker Riedel. Die Antikestücke von Stefan Schütz in ihrem literarischen Kontext. In : *Mythen und nachmythischer Zeit.* Berlin : de Gruyter. 2002. p. 313 : „In erster Linie ist für Stefan Schütz charakteristisch, dass griechische Mythen ausschließlich als Exempel für moderne Machtpolitik, für ideologische Manipulation und für die Deformation der Frau genommen werden."

13 Mds, p. 819 : „[…] wir sind die Giganten, die Titanen, gegen eine dekadente verweichlichte Götterwelt, die nur noch aus Ersatzhandlungen besteht, und aus der Photographie ihres Spiegelbilds lebt, das sie im neunzehnten Jahrhundert von sich machen ließ."

l'image originelle que sont mises en évidence l'inutilité et l'inadéquation d'une résistance dans un monde désormais virtuel.

La métaphore mythique suggère ainsi dans la majeure partie des cas simultanément son archétype et la distance envers celui-ci. Un des procédés utilisés dans le texte consiste en un dédoublement des figures. Le double cyclope, double Sisyphe ou les deux Dédales ne signifient pas seulement la surenchère d'un symbole de monstruosité, de supplice. Répétition d'une image première, c'est finalement la légitimité de leur référence qui est mise en cause :

> Les ailes des deux Dédales qui se font face comme deux images dans un miroir battent hargneusement, chacun pensant que l'autre n'est en vérité que le reflet renvoyé par sa propre grandeur, et ils ne soupçonnent pas qu'ils sont eux-mêmes la dernière forme sortie du moule, la millionième ébauche de l'origine gravée, pourtant les serres raclent le sol comme toujours et exigent une soumission telle que toute victime en est effrayée à mort, dans un état de prostration, qu'il s'agisse d'innocence ou de crime d'État, de dénonciation ou de félicitations, peu importe, tant que le sujet demeure soumis, l'Allemagne jamais ne disparaîtra.[14]

Les deux Dédales symbolisent une domination dépourvue de légitimité, fondée sur plusieurs illusions accumulées : l'image est indistincte de son reflet et, de surcroît, est elle-même le produit d'une suite incommensurable de copies qui réduit à néant son authenticité et sa valeur. L'abîme qui s'ouvre progressivement sous ces deux personnages est sans fond. Le pouvoir exercé par Dédale, symbole d'une domination rusée qui enferme à jamais ceux qui pénètrent son piège, ne repose ainsi sur rien que sur l'image lointaine d'un pouvoir passé. À travers Dédale, le narrateur dénonce l'absence de fondement et les règles arbitraires d'un système d'oppression, c'est ici de nouveau la RDA qui est

14 Mds, p. 33–34 : „Unwirsch zuckt das Flügelpaar der beiden Dädalusse, die wie zwei Spiegelbilder sich gegenüberstehen, das jeden vom anderen annehmen lässt, dieser sei in Wahrheit nur das reflektierte Abbild der eigenen Größe, und ahnen nicht, dass sie selbst der letzte Guss aus dem Gipsabdruck, millionenfache Pausen des gravierten Ursprungs sind, doch die Krallen scharren wie eh und je und fordern Subordination, dass ein jedes Opfer sich zu Tode erschreckt, den Rücken tief nach vorne beugt, ob Unschuld oder Staatsverbrechen, Denunziation oder Belobigung, egal was kommt, wenn nur der Untertan erhalten wird, wird Deutschland niemals untergehn."

visée. Palliant un manque de légitimité, la domination est d'autant plus agressive et violente : ici c'est la fin, la survie de l'Allemagne, qui justifie les moyens. La distance entre Dédale et son archétype signale un danger : ce double personnage, qui aveugle et soumet par une grandeur et un pouvoir illusoires, sert de prise de conscience dans le discours du narrateur. La dégénérescence du mythe comme celle du monde, nous dit ce passage, entraîne des abus funestes. Derrière la légitimité des emplois du mythe, c'est celle des systèmes en vigueur qui est radicalement remise en question.

Cet emploi du mythe illustre et participe d'une déchéance généralisée. À force de s'éloigner de son origine, la signification s'efface, le mythe ne peut plus prétendre à une valeur de référence. Pour A. Knittel, les errances de Marie Flaam dans son inconscient convergent en ce point : « C'est-à-dire que le voyage en rêve de Marie Flaam vers les magasins de la mémoire, les entrepôts du corps, est finalement la recherche vaine d'une image pure, originelle, d'un modèle premier, le long d'une longue chaîne d'images réfléchies.[15] » En effet, tout archétype s'estompe derrière ses contrefaçons, soit par simple dégénérescence, soit pour être enfoui sous des images parentes issues d'autres domaines : « Par Dieu, Bouddha et Zeus, Allah et Ammon, pas encore le même merdier, même si cette fois c'est l'inverse.[16] », ou encore « Vive l'impératrice, qu'elle reçoive la couronne la tête haute, Walkyries, Amazones, putes, femmes au foyer, filles de virginité, enfants des deux sexes, enflammez-vous à l'être de votre existence.[17] ». Dans ce contexte, le mythe perd sa valeur de référence, devient une simple association parmi tant d'autres (possibles ou plutôt douteuses) et, par

15 Anton-Philipp Knittel. Des eigenen Auftrags höllische Erinnerung. In : *Text und Kritik.* 134. 1997. p. 61 : „Das heißt, die Traum-Reise der Marie Flaam zu den Gedächtnis-Magazinen, zu den Körper-Speichern, ist letztlich die vergebliche Suche nach dem reinen Bild, nach dem Ur-Bild, Vor-Bild, entlang einer langen Kette von Spiegelbildern."

16 Mds, p. 713 : „Bei Gott, Buddha und Zeus, Allah und Ammon, nicht nochmal derselbe Mist, nur diesmal andersrum."

17 Mds, p. 766 : „Lang lebe die Kaiserin, erhobenen Haupts erlange sie ihre Krone, Walküren, Amazonen, Huren, Hausfrauen, Mädchen der Jungfernschaft, Kinder der Zwiegeschlechtlichkeit, entzündet euch am Dasein eurer Existenz."

conséquent, sans véritable importance propre. Évidemment, ces séries d'associations n'ont rien d'arbitraire, elles mettent en évidence la récurrence, voire l'universalité de certains schémas par-delà les religions, les mythologies, les cultures et les époques : finalement les noms donnés ne sont qu'une variation possible d'aspects éternels. C'est démontrer aussi l'absence de progrès ou d'évolution, les différentes cultures répétant sous d'autres noms des schémas toujours identiques.

En outre, la multiplicité des références entraîne une perte de sens par saturation des symboles. L'évocation de mythes antiques, livrés dans la plupart des cas sans commentaire, n'offre que rarement l'occasion de reconstruire des liens manquants ou de reconstituer le sens d'une association. La liberté du lecteur s'avère très relative puisque l'emploi de la métaphore mythologique ne laisse planer aucun doute quant à son interprétation. Le mythe utilisé comme lieu commun demeure une image imposée et figée, aux traits assez grossiers et univoques. Jamais il n'est alors discuté ou approfondi : il est employé selon les besoins immédiats et précis d'un discours donné. Ce traitement lui vaut désormais son incapacité à servir de modèle. Héraclès par exemple fait l'objet, notamment dans la deuxième partie, de nombreuses considérations qui le tournent en dérision et le relativisent vis-à-vis d'une réalité qui le dépasse. Une force égale à la sienne n'est pas en mesure de surmonter la situation présente, comme dans les paroles d'un Staline fictif : « Croyez-moi et n'oubliez jamais que le travail sur l'être humain, qui consiste à lui rendre son origine à un plus haut niveau, est un travail gigantesque, à côté ceux d'Héraclès ont l'air de jeux d'enfants […].[18] ». Face à une réalité déconcertante, le mythe déchu de sa fonction de modèle est employé au détour d'un énoncé sans que ceci ne paraisse entraîner de conséquence. Le mythe utilisé comme tel est omniprésent, il règne en tant que symbole dégénéré, n'éveillant plus ni fascination ni effroi, une image pesante et vide de sens. La dénaturation des mythes, ou l'usage catastrophique qu'en font les différentes voix intervenant, soutient la

18 Mds, p. 353 : „Glauben sie mir und vergessen sie das nie, die Arbeit am Menschen, ihm seinen Ursprung auf höherer Stufe wieder zurückzugeben, ist eine Arbeit von gigantischem Ausmaß, dagegen wirken die des Herakles, wie Kinderspiele […]."

critique et signifie donc un élément finalement actif dans cette grande entreprise de dénonciation qu'est *Medusa*.

Désolation et dégoût sont le résultat d'un tel traitement de la mythologie antique à travers les discours idéologiques ou haineux. Les mythes apportent en effet la preuve d'une humanité depuis toujours détestable. La troisième partie notamment apporte une surabondance d'images : les références mythologiques sont omniprésentes lorsqu'il s'agit d'exorciser des tabous et des problèmes liés à la société, la sexualité, la politique, la religion, la mort. Un long passage en italique – les paroles prononcées par un homme totalement ivre sur la relation entre hommes et femmes – charrie des images mythologiques dans une perspective très misogyne, en particulier à travers les métamorphoses successives de Zeus pour s'emparer des femmes qu'il désire. Les figures mythologiques féminines sont ridiculisées, réduites au mutisme et à la passivité, à la fonction de proies faciles :

> *Prêtes à la danse, les femmes se tiennent comme la couronne d'une mariée sur la tête, Alcmène, Danaé, Europe, Léda et Sémélé sautillent comme dans un film muet pendant que Zeus savoure chacune de ses métamorphoses, en taureau il joue de ses muscles, en cygne il étire le cou et la langue, il devient Pluie d'Or, méduse à mille pattes, en satyre il tend la main, enivré, vers les raisins gonflés des Monts de Vénus.*[19]

Outre le profond cynisme du tableau, le souvenir de ces mythes dépasse désormais une simple saturation, les images sont reprises dans l'excès : leur quantité et le traitement qui leur est réservé sont poussés à bout, inspirant une réalité odieuse.

Dans *Medusa*, rien ne semble mieux représenter le monde que des images et des métaphores violentes et excessives. Le troisième volet de la trilogie transmet un sentiment d'horreur envers la réalité à travers de nombreuses mises en rapport avec les Enfers, comme le confie un

---

19 Mds, p. 777 : „*Zum Tanz wie ein Brautkranz auf dem Kopf umfassen die Frauen sich, Alkmene, Danae, Europe, Leda und Semele, hüpfen wie im Stummfilm, während Zeus der Reihe nach seine Verwandlungen auskostet, zum Stier lässt er seine Muskeln spielen, als Schwan reckt er Hals und Zunge, wird zum Goldenen Regen, ein tausendarmiger Polyp, und als Satyr greif er trunken nach des Venusbergs prall gewachsenen Trauben.*"

des nombreux personnages secondaires : « […] j'ai l'impression d'être au royaume d'Hadès […][20] ». Les cataractes d'images violentes, bestiales ou triviales sont à la hauteur de l'univers infernal qu'elles représentent. Ces images contribuent surtout à l'illustration d'une profonde répugnance, appuyée par les invocations récurrentes d'Augias et à travers elle par l'image des écuries : « Ô Augias, ô Augias, comme je te souhaite un puissant Héraclès.[21] » La présence renforcée des mythes antiques souligne leur appartenance à un humus, un inconscient collectif dont la violence et la vulgarité latente n'attendent qu'une occasion de s'échapper et de se déverser. Tout se passe comme s'il s'agissait avant tout d'évacuer un profond sentiment de mal-être. La force et la cruauté des images mythologiques pourraient paraître prédestinées à cet emploi, pourtant elles ne suffisent jamais et font constamment l'objet de nouvelles surenchères de violence et d'aversion. Quand le même mythe est emprunté plus tard par un autre personnage, l'imploration compatissante d'Augias n'a plus lieu d'être, il devient cette fois la cible de paroles de révolte tout à fait grotesques : « Ô Augias, ô Héraclès, comme on a emmerdé votre pouvoir, la moitié d'entre nous s'est noyée, mais on n'a pas oublié.[22] » Selon la lecture qui en est faite, le mythe est utilisé d'une façon ou d'une autre : une nouvelle critique de son emploi abusif ou erroné.

Mais surtout, l'ambivalence se trouve au cœur des mythes et de la représentation du monde dans *Medusa*. Les deux mythes les plus largement exploités dans le texte en proposent des exemples révélateurs : le labyrinthe et Méduse. Métaphore de l'expérience immédiate et particulière de Marie, mais aussi à plus forte raison de l'existence et de l'Histoire, le labyrinthe fait partie de ces mythes antiques dont les différents aspects marquent la prose de *Medusa*. Le choix du labyrinthe est justifié à plusieurs niveaux : l'architecture rigide et immuable, le système impénétrable, le souverain tyrannique qui donne ordre de le

20 Mds, p. 639 : „[…] ick komm mer wie im Hades vor […]".

21 Mds, p. 654 : „[…] oh Augias, oh Augias, wie wünsch ich dir einen kräftigen Herakles."

22 Mds, p. 760 : „Oh Augias, oh Herakles, wie haben wir geschissen gegen ihre Macht, die Hälfte von uns ist ersoffen, aber nicht vergessen."

faire construire et le monstre qu'il renferme. Les allusions fréquentes au labyrinthe présentent plusieurs aspects du mythe qui en traduisent l'ambivalence et la richesse : figuration du labyrinthe de l'Histoire, de l'existence, des sentiments, critique d'un pouvoir oppressif qui impose des règles arbitraires (Minos), suggestion d'une violence monstrueuse inhérente à chaque sujet (le Minotaure). Dans la première partie, il est question du labyrinthe dans un passage de réflexion sur la condition humaine et ses aveuglements :

> Plus de calme en l'homme, certes ils se lancent en silence des regards hypocrites et calculent et espèrent la destruction prochaine de l'Autre, mais ils se pressent ici dans un labyrinthe, conscients de l'absence d'issue ils sont chassés comme des animaux apeurés par l'orage d'un endroit à un autre […] et voilà qu'ils se demandent s'il ne serait pas mieux de tenter ce vol qui certes, comme chacun l'espère, apporterait à l'autre la mort mais à soi-même la libération de l'enfer de Minos.[23]

La métaphore du labyrinthe suggère tout d'abord la condamnation de l'être humain à une désorientation éternelle, la structure du labyrinthe étant absolument impénétrable. Dans un second temps, l'espoir de s'en libérer est certes pris en compte, ici par un vol qui rappelle celui de Dédale et d'Icare. Mais l'absence d'échappatoire justifie en réalité un comportement égoïste et destructeur et suggère l'absence d'illusion à l'égard de l'humanité.

En fait, la métaphore mythologique est comprise comme vecteur tour à tour d'un aveuglement et d'une prise de conscience. Ainsi Marie reproche à Naphtan de croire « […] tenir à la main un fil d'Ariane pour pouvoir sortir à [sa] façon du labyrinthe.[24] » Quel que soit le

---

23 Mds, p. 327 : „Keine Stille mehr in den Menschen, wohl untereinander blicken sie sich hinterhältig schweigsam an und rechnen und hoffen auf die baldige Destruktion des Anderen, aber herinnen eilen in einem Labyrinth sie, gehetzt, im Wissen um die Ausweglosigkeit wie gewitterängstliches Getier von einer Stelle zur anderen […] und schon beratschlagen sie mit sich selbst, ob es nicht am besten wär, jenen Flug zu wagen, der zwar, so hofft ein jeder, dem anderen den Tod brächte, aber einem selbst die Befreiung aus der Hölle des Minos."

24 Mds, p. 407 : „[…] einen ariadnischen Bindfaden in der Hand zu halten, um auf eben [seine] Art dem Labyrinth zu entkommen."

chemin emprunté – Naphtan a choisi de suivre celui du savoir selon une démarche purement rationnelle –, il n'est pas d'issue envisageable qui ne trahisse un fond utopique. Considérée comme principe inhérent à l'existence et l'identité humaine, la victoire sur le labyrinthe ne peut être qu'illusoire. Dans le discours d'un des membres de la société dictatoriale, dite égalitaire, décrite à la fin de la deuxième partie, la ferme conviction d'avoir surmonté le labyrinthe de l'existence se fonde sur une argumentation trompeuse :

> N'est-ce pas formidable de trouver le chemin parce qu'on le connaît, imagine un instant, tu errais dans ce labyrinthe, et tu ne pouvais qu'espérer la chance qui CROISE LE HASARD, COMME LA VIE COUTUMIÈRE se tourne et se retourne dans son marais éternel et inéluctable. Mais nous, nous n'avons plus besoin de chance ni d'obéir à des hasards, nous avons le savoir pour nous ouvrir un chemin dans l'agitation que nous affrontons et que nous sommes assez forts pour affronter depuis que nous avons le savoir.[25]

Le discours ainsi formulé avec ses opacités, ses répétitions et ses reprises évoque lui-même le labyrinthe de la pensée dont il est le produit : les dédales de cette phrase qui transmettent un discours idéologique contribuent à mettre en évidence la dimension fallacieuse du raisonnement.

Principale métaphore de l'existence humaine dans *Medusa*, le labyrinthe ne peut être aboli si rapidement. Dans la première partie, il est question à maintes reprises d'un « labyrinthe personnel[26] » afin de formuler de manière adéquate le désarroi de Marie et son impuissance face au monde impénétrable de l'inconscient. De même, lorsque Gorga exprime la nécessité de « […] s'échapper de son propre labyrinthe […][27] », les pages suivantes truffées de références diverses au

25 Mds, p. 571 : „Ist es nicht herrlich, den Weg zu finden, weil man ihn kennt, denk dir nur, du irrtest in diesem Labyrinth umher, und könntest nur auf Glück noch hoffen, das den ZUFALL TRIFFT, SO WIE DAS ALTHERGEBRACHTE Leben sich im zeitlichen Sumpf seiner Unausweichlichkeit wälzt. Wir aber brauchen kein Glück mehr, noch Zufällen müssen wir hörig sein, wir haben das Wissen, um uns einen Weg zu bahnen durch die gewaltige Unrast, die uns begegnet, und der wir zu begegnen stark genug sind, seit wir das Wissen haben."

26 Mds, p. 158 (entre autres) : „das eigne Labyrinth".

27 Mds, p. 235 : „[…] diesem deinem Labyrinth zu entfliehen […]".

labyrinthe soulignent la difficulté de la tâche. De même, la métaphore se rapporte très fréquemment aux sentiments humains. L'amour peut lui être associé, comme dans ces paroles prononcées dans le camp égalitaire : « Comment pourrions-nous, qui vivons dans l'égalité, vous abandonner aux catacombes arbitraires de l'amour qui renferment de manière non moins destructrice leur fléau dans les labyrinthes de Minos.[28] » Les sentiments humains se révèlent à la fois aussi énigmatiques et déroutants que la structure d'un labyrinthe, aussi violents, sauvages et dangereux qu'un Minotaure, en somme insondables et destructeurs. On retrouve plus tard une métaphore similaire, cette fois dans le discours féministe tenu par Gorga au début de la troisième partie. L'amour s'avère être un labyrinthe qui enferme les femmes et les force à l'aveuglement : « […] si nous n'en avions pas assez depuis longtemps de ce labyrinthe que nous prenons toujours pour un doux paradis, bien que nous sachions parfaitement qu'il n'y a ni sortie ni entrée, nous y sommes nées […].[29] » La métaphore suggère un destin inéluctable et le rabaissement des femmes à une résignation consciente. De nouveau, le labyrinthe est essentiellement interne et figure la recherche vaine d'une orientation. Marie est prisonnière des dédales de son inconscient, confrontée aux voies inextricables de ses souvenirs et de ses expériences. La désorientation est mise en relief dans la première partie par la quantité des verbes de mouvements, témoins des errances imposées à Marie, infinies et subordonnées au hasard : « Elle s'ordonne de mettre un terme à cette course sans repos, mais cette volonté apparue erre, absente, dans l'espace, et ne trouve pas de prise […].[30] » Le labyrinthe, image opposée à celle du chaos très présente dans le texte, offre des structures, symétries et formes qui pourraient laisser envisager la

28 Mds, p. 513 : „Wie sollten wir, die in Gleichheit leben, euch den Katakomben der Liebe als Willkür überlassen, die doch nicht minder verheerend ihr Unheil in den Labyrinthen des Minos bergen […]."

29 Mds, p. 673–674 : „[…] hätten wir nicht längst das Labyrinth satt, das wir immer noch für einen Honiggarten halten, obwohl wir genau wissen, dass es weder einen Ausgang gibt noch einen Eingang, wir sind hineingeboren […]."

30 Mds, p. 18 : „Sie befiehlt sich, den rastlosen Ritt zu beenden, doch der aufbrechende Wille irrt gedankenlos im Raum umher und findet den Halt nicht […]."

présence d'une logique à découvrir. Cependant, le système se révèle très vite trompeur et ne cesse de se dérober :

> Mais derrière chaque entrebâillement attendent de nouveaux interstices, là où des segments manquent, les ouvertures sont trop étroites pour pouvoir s'y glisser ou elles se décalent au moment où on les observe de près comme des cibles mobiles, quelle folie qui n'est peut-être qu'une illusion d'optique.[31]

Les transformations apparentes ne trompent pas sur la rigidité d'un système qui emprisonne, laissant seulement un moindre espoir de libération. Le labyrinthe est d'intérêt pour les contradictions qu'il engendre : il signifie l'immobilisme par ses pierres et ses chemins sans sortie mais les errances folles dans le labyrinthe peuvent aussi devenir un moyen de connaissance, inciter au rêve et à l'évasion. Le chemin de la connaissance, comme la progression du personnage, est fait d'avancées et de reculs, de heurts et de nouveaux élans et correspond à une recommandation adressée à Marie par Gorga Sappho : « Avance là où le hasard t'envoie peu importe le chemin qu'il t'ordonne de prendre, ce sera le bon, aussi juste que l'analyse de la somme de tes expériences […].[32] » Derrière l'immobilisme du labyrinthe sourd l'utopie d'un chemin possible, si trouble soit-il, vers la connaissance.

Dans *Medusa*, le mythe, avec ses ambiguïtés et ses emplois contradictoires, véhicule une dimension utopique qu'on ne peut ignorer. Méduse, à la fois force de pétrification et énergie libératrice, en est la source la plus représentative. Schütz livre le fondement de cette conception dans ses notes préliminaires : « Car bien qu'elle n'aime que pour détruire, la déesse ne détruit que pour éveiller.[33] » C'est avant tout l'énergie de la destruction et l'élan alors libéré qui l'intéressent. Le

---

31 Mds, p. 13–14 : „Doch hinter jedem Spalt warten neue Ritzen, dort, wo Segmente fehlen, sind die Öffnungen zu klein, um hindurchzuschlüpfen, oder sie verschieben sich im Augenblick der genauen Betrachtung wie bewegliche Ziele, welche Narretei, die vielleicht nur eine optische Täuschung ist."

32 Mds, p. 144 : „Kehre ein, wohin der Zufall dich schickt, ganz gleich welchen Weg er dir befiehlt, es wird der richtige sein, so richtig, als eine Analyse der Summe deiner Erfahrungen […]."

33 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 878 : „Denn obwohl sie nur liebt, um zu vernichten, vernichtet die Göttin nur, um zu erwecken."

tableau de Rubens signifie un point de départ particulièrement fécond dans la mesure où il présente à la fois l'image effroyable d'une tête tranchée et le grouillement incessant des serpents qui naissent des mèches bouclées de ses cheveux. Fidèle au principe baroque du devenir et du transitoire, le tableau est simultanément immobilité et mouvement, mort et vie. Cette ambivalence du mythe reste présente d'un bout à l'autre de la trilogie à travers les nombreuses figures pétrifiées ou exposées à la pétrification et au mutisme, ainsi que dans les diverses images de pieuvres, de tentacules, de serpents. Par leur récurrence, les références au mythe de Méduse témoignent d'un enjeu capital dans l'œuvre de Stefan Schütz, la figuration de l'immobilisme et le combat qui doit lui être livré.

Dans ce dessein un personnage est créé qui présente à lui seul les multiples facettes du mythe de Méduse : Gorga Sappho. Son double nom renvoie à deux instances, la rapprochant à la fois de Méduse et de la célèbre poétesse de l'Antiquité grecque, établissant ainsi un lien manifeste entre le mythe et une voix féminine. Sorte de double identitaire de Marie Flaam, Gorga incarne le problème de l'identité, du masque et du miroir : « Si j'étais à ta place, ma réaction aurait ressemblé à s'y méprendre à la tienne, toi qui de ton vivant se voit face à une créature étrangère qui ne te parle pas du monde des souvenirs et n'est pas non plus présente et pourtant je suis les deux à la fois […].[34] » Gorga est en soi une alliance de paradoxes, à la fois étrangère et identique à Marie, souvenir et présence, identité et reflet[35]. Ses liens avec

34 Mds, p. 119 : „Wär ich an deiner Stelle, ich hätt wohl zum Verwechseln ähnlich reagiert wie du, die bei lebendigem Hirn einer Fremdgestalt sich gegenüber sieht, die weder aus der Erinnerung zu dir spricht, noch ein gegenwärtiges Wesen ist, und doch bin ich beides […]."

35 Dans sa fonction, elle incarne et rappelle d'autres doubles identitaires de la littérature : son rôle de guide la rapproche du personnage de Virgile dans la *Divine Comédie* de Dante (sur lequel nous reviendrons), l'accompagnement de Marie dans son cheminement vers la connaissance incite également à établir certains parallèles avec *Faust* (Tel Méphisto et Faust, Gorga et Marie concluent une alliance qui les rend sœurs (Mds, p. 137). Rolf Jucker parle de manière générale d'un « pacte de Faust féminin » dans lequel Marie n'a pas besoin de vendre son âme au diable, mais progresse vers la connaissance, accompagnée de Gorga dans une confiance réciproque et sans promesse perfide. In : *Dem Chaos anarchisch*

Méduse permettent d'engager et de formuler le thème de la pétrification, de l'enfermement dans un système de pensées réducteur :

> […] mais peut-être est-ce justement elle [la peur] qui nous oblige à fermer les yeux devant un autre mal fondamental, en fait, devant la rigidité de la vie qui ne peut s'imposer que parce que nous sommes devenus esclaves de reflets quotidiens qui ne nous permettent plus de regarder derrière le miroir que nous rencontrons chaque jour.[36]

Suivant l'exemple de Persée regardant le reflet de la Méduse dans son bouclier pour se protéger, l'être humain contemplerait son environnement avec un miroir. Gorga dénonce une perception erronée due à ce que, par lâcheté et par sécurité, l'esprit préfère à la réalité les pâles reflets d'un miroir. De manière encore implicite, elle suggère un renversement de la perspective : l'immobilité liée au mythe de Méduse tient en fait plus de l'acte de Persée que de Méduse elle-même. Ce qui est dénoncé ici au niveau individuel trouve plus tard son équivalent dans une dimension collective[37].

L'histoire de Gorga Sappho, qu'elle entreprend elle-même de narrer, est rapportée peu avant la fin de la première partie en une dizaine

---

begegnen. Bern et Berlin. 1991. p. 141). Elle présente aussi de nombreux points communs avec Arke dans *Amanda* tant du point de vue de sa nature et de son histoire que de la fonction et de l'importance qui lui sont attribuées : le double identitaire demeure un schéma productif.

36 Mds, p. 136 : „[…] doch vielleicht ist gerade sie es, die die Augen verklebt vor einem anderen Grundübel, nämlich der Starre des Lebens, die selbst sich nur behaupten kann, weil wir längst Sklaven eines täglichen Abbilds geworden sind, das uns nicht mehr erlaubt, hinter den Spiegel zu schauen, der uns täglich begegnet."

37 À la fin de la deuxième partie, les protagonistes (Marie et Naphtan) sont mis à l'épreuve d'un immobilisme forcé dans un camp à mi-chemin entre la création d'un univers concentrationnaire et l'expérimentation d'une doctrine socialiste des plus extrêmes. La rigidité du système imposé, celle du discours, ainsi que l'absence d'identité et d'autonomie se fondent sur deux schémas complémentaires : le mythe de Méduse et ses pétrifications (monstre tyrannique et tout-puissant dont le pouvoir de pétrification réduit à néant l'identité humaine) et l'allégorie de la caverne chez Platon (l'absence de mouvement des êtres enchaînés y symbolise une lâcheté de l'esprit préférant à la pente raide de la connaissance l'assujettissement à un monde d'illusions).

de pages imprimées en italique. Présenté comme un moment de révélation, ce récit mythologique naît de plusieurs intentions : dévoiler la vérité, donner des éléments d'interprétation du monde et justifier le rôle de Gorga. Son histoire est celle d'une créature errant depuis une ère antérieure à l'Histoire à la recherche d'un nouvel ancrage, bénéficiaire et victime d'un acte de violence originel : la domination de Méduse par Persée. La signification commune du mythe, que l'on retrouvait telle quelle chez Peter Weiss, fait ici l'objet d'un renversement. Tout le discours est concentré sur la perte de valeurs matriarcales, dont l'acte de violence de Persée sur Méduse représente l'origine, ou pour reprendre une formule de S. Wilke : « Gorga est le souvenir incarné de mythes matriarcaux de l'origine […].[38] » Gorga amorce la définition d'un paradis – le tableau dépeint contient autant d'éléments d'un paradis biblique que d'un monde mythique et matriarcal – dans lequel l'être humain aurait vécu en parfaite harmonie avec une nature fertile. Ses propos contrebalancent un discours qu'elle dit masculin, mettent en évidence les erreurs et les travers d'une puissance patriarcale.

Comme chez Irmtraud Morgner, la rupture visible dans la mythologie, et à l'origine d'une dérive de l'Histoire et de la culture, repose sur une interprétation dont Gorga dénonce implicitement l'erreur. Dans ses paroles, Méduse n'a plus rien du pouvoir destructeur qu'elle incarne dans les récits traditionnels, la perspective est littéralement inversée. La décapitation de Méduse, considérée comme dernière reine, met un terme à une ère matriarcale et laisse place à une ère du pouvoir, de la domination et de la destruction. Employée à maintes reprises, la formule « depuis Persée » devient une locution figée dans la trilogie, marque du début d'une soumission des femmes par les hommes et de ses conséquences dites désastreuses pour l'humanité. Aucun lieu commun ne manque à ces considérations féministes, symétriquement opposées au discours misogyne (et donc tout aussi peu crédible) : la femme représente le seul être proche de la Nature, aspirant à l'harmonie

38 Sibylle Cramer. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur*. 1986. N°7. p. 601 : „Gorga ist die Gestalt gewordene Erinnerung an matriarchalische Ursprungsmythen […]."

et à la paix, la domination de l'homme sur la femme devient la clé de tous les maux etc.

L'interprétation divergente des mythes antiques selon les sexes est clairement orientée : les problèmes de notre société sont liés à la domination de la société par l'homme. C'est la revendication idéologique que Stefan Schütz n'a de cesse de formuler[39]. Comme dans nombre de romans mythologiques contemporains de *Medusa,* la femme doit retrouver sa place afin que l'humanité retrouve un sens : « Et là j'ai porté tous mes espoirs sur les femmes, pour contribuer peut-être à amorcer un changement de cette société bourgeoise.[40] » L'utopie naît de la conception d'une opposition flagrante et funeste entre une identité féminine naturelle, originelle et créative et un pouvoir masculin aussi rationnel que destructeur[41]. Face à la pétrification de la pensée (dans le discours idéologique) et face à la dénaturation que les mythes ont subie à travers les siècles par des discours de pouvoir, un travail de mémoire s'avère nécessaire : le voyage de Marie dans son propre inconscient en est le symbole le plus marquant et fournit la matière de l'œuvre tout entière. Comme Peter Weiss, Stefan Schütz développe à son tour la question de la mémoire et de la responsabilité du savoir. C'est Gorga qui, errant depuis la décapitation de Méduse, se porte garante du souvenir, à savoir des images occultées par les vainqueurs et les détenteurs du pouvoir. L'auteur conçoit Méduse comme un creuset d'images mythologiques et

---

39 Dans *Spectacle Cressida* (pièce de théâtre datant de 1984, donc rédigée conjointement avec *Medusa*), Stefan Schütz formule et développe la revendication centrale de son œuvre : mettre un terme à la période funeste entraînée par le « big-bang » patriarcal.

40 Ian Wallace. Gespräch mit Stefan Schütz. In : *Deutsche Bücher.* 13. 1983. p. 94 : „Und da habe ich für mich meine Hoffnung auf die Frauen gesetzt, um vielleicht eine Veränderung dieser bürgerlichen Gesellschaft mit einzuleiten."

41 Malgré les traits forcés de cette représentation des sexes, la position de Marie demeure très ambivalente. En tant que femme, elle rejette les discours patriarcaux sans vouloir néanmoins céder à des revendications féministes stéréotypées. Par son attitude encore neutre, elle représente une mise à distance envers les interprétations abusives du mythe et de ses images dérivées et dangereuses. Dans l'instabilité qui règne autour d'elle, ses paroles représentent un faible contrepoids parmi les discours convenus et les pensées inertes qui constituent une grande partie de la narration.

historiques de la femme : « Les traits de Méduse remontent jusqu'aux Amazones, aux sorcières, mais elle n'est pas une figure historique, elle croît à partir d'elles, là où des entrecroisements apparaissent dans l'évolution, le chemin, la direction qu'elle emprunta fut souvent irréversible.[42] » En cela, Méduse garderait en elle un savoir et une expérience, abandonnés mais sédimentés au cours des temps. De la même manière, les femmes seraient détentrices d'un savoir inconscient, en lien avec une origine mythologique, c'est-à-dire avec une ère précédant l'emprise patriarcale. La mythologie, comme source d'images, est considérée dans les paroles de Gorga notamment, sous un jour positif : de l'ordre du pressentiment, le mythe renferme une part importante de l'être humain enfouie par trahison, lâcheté et aveuglement, ce qui explique en partie l'importance accordée à la mémoire dans la trilogie. Avec le don fragile de l'intuition, revient aux femmes, seules capables de répéter un cycle naturel imperturbable, la responsabilité du souvenir :

> Je n'en accorde moi-même pas plus aux femmes esclaves des hommes, cependant tant que la chair des enfants grandira en elles, elles ne pourront renier leur origine. Le souvenir du temps précédant la domination des hommes, être destinées à réaliser l'amour, même si elles pensent accomplir quelque chose de banal et de naturel, dirige toujours inconsciemment une expérience historique.[43]

Les femmes porteuses d'un savoir naturel inconscient contribueraient à faire perdurer l'humanité et son histoire tout en étant réduites à la passivité. Tout le discours de Gorga étant fondé sur la perte d'un absolu et de valeurs matriarcales, la nécessité d'un travail de mémoire en ressort justifiée et avec lui, le voyage intérieur de Marie.

---

42 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 875 : „Medusas Linien reichen zurück, bis zu den Amazonen, Hexen, aber sie ist keine historische Figur, sondern nur gewachsen auf ihnen, dort wo Verzweigungen in der Entwicklung aufkommen, wurde der Weg, die Richtung, die sie nahm, oftmals irreversibel."

43 Mds, p. 218 : „Mehr gesteh auch ich den männerversklavten Frauen nicht zu, doch solang das Fleisch der Kinder in ihnen wächst, werden sie nicht ihren Ursprung verleugnen können. Die Erinnerung an die Zeit vor der Männerherrschaft; bestimmt zu sein, die Liebe zu verwirklichen, auch wenn sie meinen, etwas Tägliches, Selbstverständliches zu tun, immer auch lenkt sie unbewusst eine geschichtliche Erfahrung."

La décapitation de Méduse trouve dans la troisième partie une interprétation qui souligne la difficulté de l'entreprise : « […] depuis le temps de Persée, où l'on fait couper les têtes des femmes pour effacer toute trace de leur esprit afin qu'elles ne se souviennent de rien, sauf de la prédominance masculine de droit divin prouvée scientifiquement […].[44] » La version revue et corrigée par Gorga Sappho du combat de Persée fait de celui-ci une résistance première à la mémoire. Comme dans *Amanda* et dans *L'esthétique de la résistance*, il est accordé au souvenir une position et une fonction primordiale dans une prise de conscience de la nature et du rôle de l'être humain. Le rôle de Gorga se définit par conséquent comme un combat contre l'oubli : « Ah ! Doux plaisir de l'oubli ! Alors que je suis forcée moi, telle une survivante, de conserver la mémoire.[45] » Malgré la désillusion qui perce dans le discours de Gorga, la redécouverte du mythe est annoncée comme condition *sine qua non* d'une reconquête de ces valeurs disparues. Gorga appelle à une révision absolue de la mémoire et par conséquent de notre vision du monde.

La forme de mémoire spécifique, attribuée dans *Medusa* aux femmes, implique une manière différente de voir et de concevoir la réalité. C'est donc le souvenir et avec lui une conception spécifique du monde qui ont disparu depuis la décapitation symbolique de Méduse. Il importe pour les femmes de retrouver cette mémoire perdue ou refoulée, de retrouver des catégories de la pensée oubliées. Dans ce contexte de perte de valeurs, d'anéantissement et d'oubli général, le mythe, seule relique d'un temps passé, doit sortir d'un inconscient où il se trouve enfoui pour pouvoir être rappelé à la mémoire consciente : le traitement de la mythologie est lié à une démarche psychanalytique. Gorga Sappho investit pleinement ce rôle. Ainsi reprenant la citation de Bergson mise

44 Mds, p. 714 : „[…] seit Perseus Zeiten, da man der Frauen Köpfe rollen lässt, um jegliche Spuren ihres Geistes zu verwischen, damit sie sich an nichts erinnere, außer an die gottgewollte und wissenschaftlich begründete Vorherrschaft des Mannes […]."

45 Mds, p. 223 : „Ach süße Lust des Vergessens! Ich aber bin getrieben wie eine Überlebende, das Gedächtnis zu erhalten."

en exergue (le souvenir actualisé devient un élément perçu[46]), elle énumère les étapes de la transformation d'un paradis terrestre utopique en élément concret :

> Tel des feux follets dans le rapide espace de notre mouvement plus rapide encore, nos énergies scintillent afin d'annoncer le paradis terrestre que les humains possédèrent jadis, en inversant leurs rêves en souvenirs et en rendant présent l'effet de leurs souvenirs, nous dépassons le souvenir pour le transformer en perception.[47]

Le souvenir est rendu présent par les images de la mythologie, en d'autres termes, il devient perceptible à travers elles. Retrouver un lien avec la mythologie, telle qu'elle se présentait avant de subir des déformations et des manipulations en tous genres, signifie la reconquête d'une capacité perdue de la mémoire et par conséquent d'une perception différente du monde, de l'Histoire et de soi.

Mythe et « énergie du mouvement »

On ne peut comprendre le sens et les différents enjeux du recours à la mythologie sans aborder un élément essentiel pour le texte, auquel un des personnages donne le nom d'« énergie du mouvement[48] ». L'auteur fait de cette conception un principe fondamental de sa perception du monde qu'il lie directement à son travail d'écriture sur *Medusa* : « J'ai

46 Henri Bergson cité par Stefan Schütz. Mds p. 9 : „In dem Augenblick allerdings, in dem sich die Erinnerung so in Wirksamkeit aktualisiert, hört sie auf Erinnerung zu sein und wird wieder Wahrnehmung." Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris : PUF. [1939]. 1959. p. 270 : « Il est vrai qu'au moment où le souvenir s'actualise ainsi en agissant, il cesse d'être souvenir et redevient perception. »

47 Mds, p. 214 : „Wie Irrlichter glimmen seither unsere Energien im schnellen Raum unserer noch schnelleren Bewegung, das Erdenparadies zu verkünden, das die Menschen einst besessen, indem wir ihre Träume zurück in die Erinnerung kippen, und die Wirksamkeit ihrer Erinnerung gegenwärtig machen, heben wir die Erinnerung auf und lassen sie wieder Wahrnehmung werden."

48 Mds, p. 844 : „Energie der Bewegung".

soudain pris conscience du champ énergétique permanent des courants incontrôlés et non canalisés et c'est vraiment un sentiment suprême que de le ressentir.[49] » Ce sont toutes ces énergies perçues que Schütz va libérer dans son texte en prose et ce à plusieurs niveaux : l'énergie du mouvement est à la fois un thème dans le roman, un élément de la narration, ainsi qu'une conception à la base de l'écriture. Plusieurs dimensions importantes du mouvement liées au travail sur les mythes méritent d'attirer l'attention : un mouvement extérieur qui correspondrait à l'Histoire et au monde (que Marie a intériorisé dans sa mémoire consciente et inconsciente), l'élan donné à une utopie du mouvement ainsi qu'un mouvement individuel intérieur (nous réservons à plus tard le mouvement de la narration). Tous sont motivés par des élans multiples et connaissent des dynamismes complexes : tous participent de l'« énergie du mouvement » donnée dans ce texte.

Stefan Schütz livre dans ses notes un détail important quant à son projet narratif : « Mais il n'y a pas que la structure temporelle qui me préoccupe, c'est l'engrenage, l'étirement, l'enchaînement des énergies pour échapper aux combinaisons mortelles des hommes.[50] » À travers la recherche de ces énergies et leurs combinaisons, c'est une nouvelle conception de l'Histoire que demande Schütz afin de comprendre ses mouvements contradictoires et ses stagnations désastreuses. Le mythe va donner à l'auteur des instruments de recherche : mieux aborder l'Histoire, c'est d'une part représenter son chaos, l'Enfer de l'Histoire ainsi que son absurdité, mais c'est aussi établir des comparaisons et constater un déclin.

Rapprocher mythe et Histoire signifie tout d'abord la possibilité d'une prise de conscience. Le savoir transmis par le mythe est devenu nécessaire aux yeux de l'auteur dans la mesure où l'Histoire signifie

---

49 Stefan Schütz im Gespräch mit Frank-M. Raddatz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 901 : „Das ständig existierende Energiefeld der unkontrollierten und nicht kanalisierten Ströme wurde mir auf einmal bewusst, und es ist wirklich ein erhabenes Gefühl, das zu spüren."

50 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 878 : „Nicht aber nur diese zeitliche Struktur beschäftigt mich, es ist das Ineinandergreifen, Zerren, Aneinanderketten von Energien, um den tödlichen Kombinationen der Männer zu entfliehen."

un poids insupportable dont chacun des personnages cherche à venir à bout. Pour cette raison, la recherche de nouvelles possibilités annoncées par l'auteur va consister en la redécouverte et la nouvelle formulation de mythes[51] : « De nouvelles formes archaïques donc, dont le principe n'est pas de refouler, d'oublier radicalement l'Histoire, mais dans lesquelles l'Histoire est une partie à conserver afin que la même chose ne se reproduise pas, afin que le savoir du passé demeure.[52] » L'oxymore utilisé est caractéristique des difficultés entraînées par une conception de l'Histoire à laquelle les mythes sont à la fois antérieurs, présents et postérieurs. Avec l'avènement d'une nouvelle mythologie et la possibilité donnée au sein de l'Histoire de l'humanité d'une nouvelle prise de conscience, Stefan Schütz a en tête un idéal romantique[53] ; mais il le met en œuvre dans un sens qui lui est propre. L'auteur choisit non la liberté, la beauté et l'harmonie d'une culture grecque antique idéalisée, mais la radicalité des images et de leur mise en forme, pour ouvrir les yeux et éveiller les consciences. Il puise dans la mythologie des représentations du chaos, des images d'une violence inéluctable, des schémas de domination funeste pour le cours de l'humanité, etc. Dans *Medusa,* l'Histoire est figurée par le narrateur et par les personnages comme une masse informe d'éléments hétérogènes aux mouvements internes complexes et difficilement perceptibles : une accumulation de données réalisée selon le principe d'une absence de logique et de système global.

---

51 L'association du mythe et de l'Histoire afin de trouver un moyen de contrecarrer les manques d'une approche historique, rappelle cette conception développée au préalable dans les pièces de théâtre conçues dans les années 1970 : *Le retour d'Ulysse* (1972) attribuait par exemple aux mythes un caractère de vérité tandis que l'Histoire était rabaissée aux mensonges de chroniqueurs successifs. Avant de remettre en cause le déroulement de l'Histoire, l'auteur accusait la manière dont elle est écrite et transmise.

52 Werner Schulze-Reimpell. Interview. In : *Theater heute.* N°4. 1987. p. 42 : „Also neue archaische Formen, die nicht davon ausgehen, die Geschichte radikal zu verdrängen, zu vergessen, sondern in denen Geschichte ein Teil ist, den man aufbewahren muss, damit einem dasselbe nicht noch mal passiert in der Geschichte, damit das Wissen vom Geschehenen bleibt."

53 Schütz l'évoque brièvement dans un entretien accordé à W. Schulze-Reimpell. In : *Theater heute.* 4. 1987.

Rapprocher l'Histoire du chaos revient également à faire abstraction d'un paradigme essentiel : le temps. La différence frappante entre le temps narré d'une durée infime (une seconde précédant le réveil de Marie Flaam) et la démesure du texte attire l'attention d'emblée sur une façon peu ordinaire de percevoir et de traiter le temps. De plus, notre conception commune du temps, continu et linéaire, est fondamentalement remise en cause tant de manière implicite – dans le flux d'images et de réminiscences qui brassent les événements du passé faisant fi de toute linéarité et *a fortiori* d'une chronologie – que de manière explicite dans les paroles des protagonistes. La révision de la perception du temps met en évidence les erreurs qu'entraîne sa conception commune : « Ainsi se mélangent jour et nuit, nuit et jour et ne laissent d'autre trace que le sentiment d'avoir vécu une fois tout ce qui est prêt à nous arriver ou ce qui nous arrive […].[54] » Cycles naturels et continuité disparaissent au milieu d'une confusion temporelle généralisée.

Rien n'a plus de valeur que la simultanéité. Ainsi, personnages et épisodes mythiques et historiques peuvent être considérés de manière égale : « Ah, si je pouvais […] les ramener du royaume des morts Sappho, Méduse et Luxembourg.[55] » Les personnages historiques et la créature mythologique, certes toutes liées par leur identité féminine et leur résistance à un système, sont mêlées indifféremment : comme la simultanéité prime dans le texte, les figures de l'Antiquité, de la mythologie et du 20ème siècle n'ont plus aucune raison d'être distinguées. Les contraintes temporelles, en l'occurrence ici la chronologie et les écarts énormes entre les contextes, sont abolies. En décrivant un tel chaos, Schütz tente de s'opposer à la cohésion et à la rigidité de tout système, socialiste ou capitaliste (la position inconfortable de l'auteur entre les deux Allemagnes suscite un regard doublement critique et motive une dénonciation radicale des deux régimes).

---

54 Mds, p. 865 : „So vermischen sich Tag und Nacht, und Nacht und Tag und hinterlassen keinerlei Spuren, als den Ruch, alles schon einmal erlebt zu haben, was uns dereinst und jetzt zu begegnen sich anschickt […]."

55 Mds, p. 721 : „Ach, könnt ich sie […] aus dem Totenreich herüberholen, Sappho, Medusa, Luxemburg."

Dans cette vision chaotique et pessimiste, la mythologie joue un rôle considérable, notamment les images tirées du royaume d'Hadès. Les liens avec la *Divine Comédie* de Dante, annoncés dès la citation mise en exergue au roman, constituent tout un réseau à l'intérieur de la trilogie dont la descente en Enfer, à laquelle correspondent les errances de Marie, figure l'élément le plus manifeste. La seconde infime de traversée de l'Enfer vécue par Marie suscite un vertige semblable à celui qu'énonçait Dante avant d'entrer dans le royaume des morts : « Si donc je m'abandonne à ce voyage/je crains que l'accomplir ne soit folie.[56] » La plongée dans un passé en tout point identique aux affres de l'Enfer renferme un danger équivalent. Chez Stefan Schütz en effet, l'Enfer est avant tout historique (nazisme et camps de concentration, dictature stalinienne, menace d'une destruction totale par la bombe atomique) et social (principalement la soumission de la femme et les pesanteurs bureaucratiques). Ainsi, alors que l'Enfer de Dante est placé dans un ailleurs, celui de Schütz se situe au beau milieu de la réalité contemporaine[57].

Dans la pensée de Marie, ou pour être plus exact dans son inconscient, l'Histoire est ainsi directement assimilée au Tartare. Les nombreuses évocations des Enfers et de ses supplices (notamment à travers Sisyphe et Tantale), la mention répétée de l'Achéron ou de Cerbère rappellent sans cesse l'absence d'échappatoire : « […] Cerbère monstre polycéphale repose partout […].[58] » Toutes ces images pesantes et ténébreuses renforcent la conviction d'une condamnation sans espoir. Les épisodes mythologiques et historiques, qui tous véhiculent des images de supplices et de barbarie, convergent dans le texte

56 Dante. La Divine Comédie. In : *Œuvres* complètes. (Traduction de Marc Scialom). Paris : Le livre de poche. 1996. p. 600. Enfer I, vers 34–35.

57 Dans cet Enfer et ce chaos, Gorga Sappho remplit le même rôle de guide que le personnage de Virgile dans la *Divine Comédie*. Là où Dante choisit un poète, Stefan Schütz préfère une poétesse de l'Antiquité grecque d'une époque bien antérieure à celle de Virgile, manière de mettre en valeur une parole féminine, une voix plus reculée et donc plus proche d'une origine ; c'est aussi souligner que l'espoir de retrouver un sens et une orientation repose en la femme.

58 Mds, p. 111 : „[…] Cerberus, der Vielköpfige, ruht überall […]".

afin de présenter l'Histoire dans ce qu'elle a de plus inhumain, comme l'indique R. Jucker :

> Il s'agit dans *Medusa*, à l'aide des « voix des victimes », des espoirs non réalisés des victimes de meurtres, de poursuites, et d'oppressions de tous les temps, et avec à l'arrière-plan les horreurs et les errances historiques et présentes, de chercher de nouveaux moyens d'aborder l'Histoire.[59]

Ces voix qui expriment tant de sauvagerie s'avèrent seules en mesure de représenter l'Histoire telle que le narrateur, et Schütz à travers lui, la perçoivent. Les « nouveaux moyens » consistent à faire resurgir une cruauté vécue et refoulée, comme ici dans l'inconscient de Marie. Affronter son passé, c'est pour Marie redevenir spectatrice de violences observées ou vécues et mesurer sa propre implication dans l'Histoire, c'est voir réanimées ces images et ces scènes mais aussi en revivre la violence. Là où Dante découvrait des supplices, Marie refait l'expérience d'un passé qu'elle avait enfoui, refoulé, pour continuer à vivre. Chaos, horreurs de l'Histoire contemporaine, victimes et condamnation éternelle rendent compte du projet de l'auteur : « Le texte tout entier doit, selon Stefan Schütz, représenter une Histoire de l'humanité à l'ère des transformations historiques dues aux catastrophes.[60] » Le deuxième volet de la trilogie montre en effet à travers les actes de barbarie de l'Histoire contemporaine que les catégories traditionnelles de perception de l'Histoire n'ont dorénavant plus aucune validité : c'est l'accroissement de la violence et l'inéluctable mouvement de destruction qui ont rendu nécessaire une nouvelle approche de l'Histoire.

---

59 Rolf Jucker. Stefan Schütz. In : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 1996. p. 11 : „In *Medusa* geht es darum, mit Hilfe der ‚Stimmen der Opfer' den unabgegoltenen Hoffnungen der Ermordeten, Verfolgten und Unterdrückten aller Zeiten, vor dem Hintergrund historischer und gegenwärtiger Schrecken und Irrwege nach neuen Ansätzen zu suchen."

60 Peter Zimmermann. Mehr als einfach Prosa über das Leben vor und nach dem Tod. In : *Die Presse.* 4–5/08/1990. p. IX : „Das ganze Prosawerk soll laut Stefan Schütz eine Geschichte der Menschheit im Zeitalter der Wandlungen durch Katastrophen darstellen."

À ces visions chaotiques et infernales s'ajoute une autre façon de concevoir un rapprochement de la mythologie et de l'Histoire, laquelle cette fois ne signifie plus chaos mais déclin. Car s'ils appartiennent à un seul et même ensemble, alors que le mythe rappelle une origine, l'Histoire ne suggère qu'une accélération vers une fin tragique : « Et aussitôt [Naphtan] réfléchit à la dialectique origine-transformation, à quel mouvement meurtrier les humanités sont exposées, aux dérapages désormais irréversibles […].[61] » En outre, à travers ses déformations, le mythe suggère l'existence révolue d'un exemple originel, d'un archétype dont l'Histoire ne serait qu'une pâle répétition, une dérivation sans originalité, un manque d'authenticité. Les conséquences directes en sont tout autant la relativisation de l'être humain que la critique virulente d'une société déclinante : l'Histoire, considérée comme partie intégrante d'un ensemble mythologique, n'en représente qu'un élément en pleine décrépitude. Le clivage entre l'Histoire et une origine mythologique se mesure à leur confrontation, et d'autant plus à l'absurdité d'une mise en rapport : « Le temps d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier, au milieu des Géants l'être humain s'envole comme de la paille […].[62] » À l'inverse de bon nombre d'adaptations mythologiques de la même époque, il ne s'agit pas de rapprocher le mythe de dimensions humaines et historiques, mais au contraire d'anéantir par comparaison la position et le rôle des hommes dans l'Histoire.

L'Histoire de l'humanité est réduite désormais à l'insignifiance ainsi qu'à une profonde absurdité. C'est le sens donné au mythe de Sisyphe, métaphore de l'existence et de l'histoire humaine. La dimension vaine de la vie, symbolisée par ce mythe, trouve une surenchère dans un double Sisyphe, mythe repris ici par un vieillard mourant. Sisyphe roule devant lui une pierre dont il sait parfaitement qu'elle n'est que le fruit de son imagination et qui, elle-même, semble être restée finalement inébranlable dans la vallée :

---

61 Mds, p. 384 : „Und sogleich dachte [Naphtan] über die Dialektik von Ursprung und Verwandlung nach, welcher mörderischen Bewegung die Menschheiten ausgesetzt sind, an die nicht mehr rückgängig zu machenden Fehlläufe […]."

62 Mds, p. 69 : „Heute ist die Zeit von gestern nicht, zwischen den Giganten zerstiebt der Mensch wie Heu […]."

> […] un Sisyphe qui roule avec peine le bloc de pierre supposé en haut de la montagne et une fois arrivé en haut doit reconnaître que ce pour quoi il s'est donné tant de peine n'est qu'imagination, […] et mon ascension pénible de recommencer, comme si je roulais la pierre devant moi alors que je n'ébranle jamais que la représentation imaginaire de la pierre, jamais la pierre elle-même, le double Sisyphe.[63]

Sisyphe est double par la conscience qu'il possède de l'inutilité et de la nécessité de sa tâche. L'homme pousse devant lui à la fois son existence et la conscience de son absurdité, comme l'humanité fait avancer son Histoire et la représentation chimérique de celle-ci. La métaphore ainsi renforcée tire le bilan amer d'un double aveuglement nécessaire face à l'Histoire et à sa conception. Sous la métaphore transparaît la critique d'une civilisation condamnée à répéter sans cesse les mêmes erreurs et, consciente de sa situation, à perpétuer pourtant le même (double) aveuglement.

Cette immobilité caractéristique de l'Histoire, élaborée dans le roman sous différentes formes, suscite une grande perplexité à l'égard de toute utopie du progrès, d'où le constat de Marie, marqué d'une profonde désillusion : « […] j'ai assez d'expérience pour savoir que tout ce qui est nouveau n'est que chose ancienne sous un autre costume.[64] » Ce principe s'oppose clairement à celui de *L'esthétique de la résistance* : « Son livre est une contre-*Esthétique*, un règlement de compte avec le socialisme comme philosophie de l'espoir et comme pratique d'une utopie concrète.[65] » Alors que la trilogie de Peter Weiss était orientée vers l'avenir, la possibilité d'un mouvement et d'une évolution, Stefan Schütz rompt radicalement avec ces principes. C'est la

---

63 Mds, p. 320 : „[…] ein Sisyphos, der mit Mühe den vermeintlichen Felsblock auf des Berges Gipfel schafft, und oben angekommen, feststellen muss, dass das worum er sich mühte, ausschließlich Einbildung gewesen ist, […] und wieder beginnt mein mühevoller Aufstieg, als rollte ich den Stein selbst vor mir her und bemühe immer nur die Einbildung des Steins, nie ihn selber, der doppelte Sisyphos."

64 Mds, p. 121 : „[…] ich hab genug erfahren, um wissen zu müssen, dass alles Neue das Alte bleibt, nur in einem anderen Gewand […]."

65 Sibylle Cramer. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur*. N°7. 1986. p. 600 : „Sein Buch ist eine Gegen-*Ästhetik*, eine Abrechnung mit dem Sozialismus als Philosophie der Hoffnung und Praxis der konkreten Utopie."

répétition éternelle qui caractérise l'Histoire, conçue ici non comme la possibilité d'une variation mais comme un enfermement inéluctable : répétitions d'erreurs toujours identiques et absence d'issue. Quand les raisons du progrès se révèlent trompeuses, l'Histoire perd sa linéarité et son sens et se trouve condamnée à une immobilité au sein de laquelle tout est finalement indifférent et sans valeur : « […] que nous reste-t-il à part nous dévorer les uns les autres, attendre, attendre, attendre, dormir et attendre.[66] » L'Histoire ne signifie plus qu'autodestruction, passivité et résignation.

Première impulsion de l'acte d'écriture aux yeux de Stefan Schütz, le sentiment d'être réduit à l'inaction représente également la principale légitimation de la narration : « C'était simplement une impuissance que j'avais ressentie face à un système et là il fallait que je fasse quelque chose.[67] » L'immobilité et la résignation sont vivement dénoncées tout au long du texte, notamment par les personnages féminins, comme ici à travers la libération de Prométhée[68] dans les paroles de Gorga :

> La réciproque, le maintien du patriarcat, et finalement les femmes elles-mêmes seront aveuglées à tel point qu'elles défendront la société des hommes comme ce qu'elles ont de plus cher pour la maintenir, elles s'y sont tellement habituées qu'elles croient, comme l'écrivit le poète, être enchaînées longtemps encore à un rocher comme Prométhée, alors que les chaînes sont rouillées depuis longtemps et se satisfont de pouvoir être des moitiés d'homme.[69]

---

66 Mds, p. 865 : „[…] was bleibt uns anders übrig, als uns nur noch selbst zu verschlingen, warten, warten warten, schlafen und warten."

67 Ian Wallace. Interview. In : *Deutsche Bücher.* 13. 1983. p. 87 : „Es war einfach eine Ohnmacht, die ich gegenüber einer Ordnung gespürt habe, und da musste ich etwas tun."

68 Ce mythe de la libération de Prométhée est transmis dans les fragments du *Prométhée délivré* d'Eschyle, repris par Shelley en 1820 sous le même titre, puis par André Gide dans une pièce intitulée *Prométhée mal enchaîné*, publiée en 1899.

69 Mds, p. 746–747 : „Das Reziproke, die Erhaltung des Patriarchats, und zum Schluss werden die Frauen selbst verblendet sein, dass sie die Männergesellschaft wie ihren Augapfel hüten, um ihn zu erhalten, so sehr haben sie sich daran gewöhnt, dass sie, wie ein Dichter schrieb, gleich Prometheus, noch lange an den Felsen geschmiedet zu sein glauben, obwohl die Ketten längst vom Rost zerfressen sind, und sich wohl dabei befinden, halbe Männer sein zu können."

L'image ainsi réinterprétée dénonce de nouveau un aveuglement et un manque de maturité volontaires et coupables. Se contenter d'une situation déplorable et préférer l'habitude à la sortie d'une condition peu enviable sont des attitudes que Schütz critique violemment : elles contribuent à ce chaos stagnant de l'Histoire contre lequel seul le mouvement semble en mesure d'opposer une résistance. Peut-on parler d'une utopie du mouvement dès lors que celle-ci s'avère marquée du sceau de la résignation ? Paradoxalement, le mouvement se définit d'emblée par rapport à la reconnaissance d'une paralysie et à la volonté utopique – reconnue comme telle – de la dépasser. R. Jucker a tenté de sauver la notion d'utopie en donnant un sens positif l'idée d'une « absence d'espoir » :

> En ce sens, le manque d'espoir est peut-être la pensée utopique la plus sincère dans le sens où elle n'établit pas de manière emphatique une contrepartie positive, une promesse de salut, mais cherche des issues, au contact presque direct avec les défauts et l'histoire des souffrances de l'humanité, comme pour dire « malgré tout ».[70]

L'interprétation paraît plausible dans la mesure où, dans *Medusa*, le mouvement est à la fois un moyen de résister à une situation d'oppression (imposée puis acceptée par résignation) et une fin utopique, celle d'un monde de métamorphoses et de transition qui laisse libre cours au mouvement de chacun. Cette idée rejoint du moins une intention exprimée par l'auteur de produire une « utopie maniable » : « Cette prose tente une utopie maniable, c'est-à-dire que je n'aurais jamais voulu commencer si je n'avais pas eu le sentiment d'avoir quelque chose à dire qui permette aux lecteurs d'engager immédiatement une utopie, une utopie praticable donc.[71] » Dans ce but, Schütz va aborder sans

---

70 Rolf Jucker. *‚Dem Chaos anarchisch begegnen'*. Bern et Berlin : Lang. 1991. p. 187 : „In diesem Sinne ist Hoffnungslosigkeit vielleicht die ehrlichste Art von utopischem Denken, als sie nicht emphatisch ein positives Gegenbild, ein Heilsversprechen etabliert, sondern quasi im Hautkontakt mit den Mängeln und der bisherigen Leidensgeschichte der Menschen im Sinne eines Trotzdem nach Auswegen suchen."

71 Wallace, Ian. Gespräch mit Stefan Schütz. In : *Deutsche Bücher.* 13. 1983. p. 90 : „Diese Prosa ist der Versuch einer handhabbaren Utopie, d. h. ich hätte sie nicht

ménagement les problèmes de son époque à travers une dénonciation de l'Histoire, des systèmes politiques, de la société, de la relation entre hommes et femmes. Il importe alors essentiellement de gagner du terrain sur le chaos, démarche apparemment insignifiante face à l'immensité de la confusion mais nécessaire. Le terme « abringen » (« obtenir par la force », « gagner du terrain sur ») répété inlassablement tout au long de la trilogie devient le principe directeur de la résistance opposée au chaos (ici en italique) : « […] et des sillons flamboyants, s'élève, humus fin comme de la soie, la dimension profane et sauvage de la pensée : s'approprier l'espace qui semble n'appartenir qu'à elle, pour *extraire* de terres sauvages des images en mouvement.[72] » Il s'agit d'avancer en tirant toujours un peu plus de sens du chaos, de libérer le « champ d'énergie » présent mais occulté par les systèmes en place. Stefan Schütz trouve une amorce possible de cette libération d'énergie, vecteur de mouvement et de changement, dans les mythes antiques. C'est pourquoi il ne se lasse pas d'observer la Victoire de Samothrace qui suggère par le déploiement de ses ailes et l'élan de son corps l'énergie rassemblée avant la libération de l'envol : « Comme toujours regardé rapidement la Victoire au Louvre. Il y a quatre ans tout a commencé ici. Depuis ses énergies m'accompagnent…[73] » On retrouve cette idée tout au long de la trilogie. Dans les paroles utopiques de Gorga, la pierre est de nature ambivalente dans le sens où elle signifie et l'immobilité et l'espoir d'un mouvement : « Au regard, une pierre semblable à la Victoire de Samothrace, attachée comme elle à l'idée de pouvoir s'envoler sans tarder et condamnée comme elle à être tissée au mouvement de

---

beginnen wollen, wenn ich nicht gespürt hätte, ich habe etwas zu sagen, was den Lesern die Möglichkeit gibt, sofort eine Utopie einzuleiten – eine praktikable Utopie also."

72 Mds, p. 15 : „[…] und aus den flimmernden Furchen, seidenleichte Krume, steigt des Gedankens wilde Profanie empor, sich des Raumes zu bemächtigen, der ganz ihm zu gehören scheint, der Wildnis die bewegten Bilder abzuringen."

73 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. In : Mds. p. 878 : „Wie immer kurz die Nike beschaut im Louvre. Vor vier Jahren nahm hier alles seinen Anfang. Seither begleiten mich ihre Energien…"

l'univers.[74] » De la confrontation avec la pétrification, le mouvement semble condamné à ne jamais sortir vainqueur. Néanmoins, toutes ces métaphores évoquent un élan. Il en va de même pour la plupart des images mythologiques reprises dans le roman. Puiser cette énergie de l'élan dans la mythologie, afin de redonner du mouvement là où s'est instauré un immobilisme dangereux, signifierait alors selon R. Jucker explorer et exploiter de nouvelles possibilités :

> Finalement une chose est décisive : les mythes, avec leur pouvoir de figuration qui entraîne au-delà de la dimension historique, peuvent élargir notre horizon historique restreint, étendre nos facultés de représentation […], transcender la réalité à l'aide des images qu'offre le mythe, c'est-à-dire réactiver l'imagination en considérant de nouvelles solutions possibles.[75]

Selon la lecture que l'on fait du roman, cette analyse peut paraître vraie ou fausse : le mythe peut figurer tout autant l'immobilisme que la volonté d'amorcer un changement. Plutôt devrait-on dire que, dans ses nombreuses acceptions adaptées aux différents points de vue pris en compte dans *Medusa*, le mythe contribue à représenter un moment de transition et l'indécision dans lequel Marie est plongée.

Énumérant les traits communs de Méduse et de Marie Flaam, Stefan Schütz livre dans les notes écrites parallèlement à la rédaction de son texte un élément essentiel de ces deux personnages : « Des femmes à un moment de ‹transition› sont marquées par les lignes profondes des pensées que leur imposent les nouveaux rivages de leurs attentes.[76] »

---

74 Mds, p. 223 : „Im Anblick Stein, gleich der Nike von Samothrake, vertäut gleich ihr mit dem Gedanken, im nächsten Augenblick auffliegen zu können, und verurteilt wie sie, eingewoben zu sein in die Bewegung des Universums."

75 Rolf Jucker. *‚Dem Chaos anarchisch begegnen'*. Bern et Berlin : Lang. 1991. p. 168 : „Letztlich entscheidend bleibt dennoch, dass die Mythen mit dieser ihrer weit über die historische Dimension hinaustreibenden Bilderkraft unseren eingeengten historischen Horizont erweitern können, die Vorstellungsmöglichkeiten ausdehnen […], mit den Bildern, die dieser Mythos anbietet, die Realität zu transzendieren, d. h. die Phantasie zu reaktivieren in Hinsicht auf mögliche neue Lösungen."

76 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. In : Mds, p. 871 : « Frauen im ‚Übergang' sind mit den tiefen Linien der Gedanken gezeichnet, die ihnen die neuen Ufer ihrer Erwartung auferlegen."

Stefan Schütz superpose visiblement l'abandon à des perspectives inconnues et la possibilité d'un choix, double mouvement passif et actif que l'on retrouve tout au long de *Medusa* et dans le récit et dans sa structure même. Stefan Schütz choisit de mettre en évidence l'énergie renfermée dans le provisoire, instant simultanément dangereux, destructeur, mais porteur du seul espoir encore envisageable de faire advenir un monde radicalement autre. Intensifiée par sa durée infime, la transition entre sommeil et réveil, inconscience et éveil, vécue par Marie Flaam renferme un dynamisme et une violence accrus.

La transition est comprise comme un moment de libération difficilement contrôlable. Quand « l'énergie du mouvement » prend de la vitesse, c'est une véritable *catharsis* qui est mise en pratique, une purgation des passions dont le rire et l'effroi représentent les deux principales composantes. La violence et la fureur des images qui peuvent évoquer parfois certaines parentés avec une écriture expressionniste, participent ici de la mise à nu de toute pensée. Peut-on parler de la volonté de se libérer d'un profond dégoût envers la réalité par les mots ? Les images mythologiques utilisées et déformées montrent, à défaut d'une libération effective, la volonté d'aller jusqu'au bout en ignorant les tabous. Il est chez Joyce une formule qui résume à merveille ce principe : « Étale toute ta turpitude, dégueule-la.[77] » La purgation mise en œuvre dans *Medusa* démantèle systématiquement tout schéma ou système de pensée imposé tant au niveau de la politique, de la société que de la sexualité. La démarche n'est pas sans danger puisque, poussée jusqu'à ses limites, elle dérive vers une forme de nihilisme comprise ici comme une absence définitive de mouvement. Les deux seules alternatives reconnues à un monde obscurantiste sont la mort et la folie : « […] tu ne pourras même plus maudire l'impuissance qui t'a abattue, tu n'auras plus qu'à te jeter dans la mort ou, frappé par la folie, patauger en Enfer en chantonnant jusqu'à la fin de tes jours, cher enfant, un conseil, garde l'obscurité, elle te fera plus vivre que la lumière.[78] » Alors que dans *L'esthétique*

77 James Joyce. *Ulysse.* Traduction française. Paris : Gallimard. 1957. p. 787.

78 Mds, p. 715 : „[…] du wirst nicht mal mehr die Ohnmacht verfluchen können, die dich befallen hat, dich nur noch in den Tod stürzen, oder, von Wahnsinn

de la résistance le mouvement entraîne un travail de restitution ou une recherche d'orientation, il est à l'origine ici d'une destruction généralisée et place le sujet face à des situations dépourvues de sens. En regard de tant d'horreurs et d'absurdités, l'obscurantisme paraît demeurer l'unique protection adéquate.

Medusa s'avère être une gigantesque entreprise de destruction, y compris, ou d'autant plus, pour l'individu qui la traverse : « […] je me sens vide, nue et écorchée […].[79] » Ce vide peut malgré tout susciter aussi la possibilité d'un nouveau départ, c'est du moins ce que prétend R. Jucker : « Les barrières des genres, des pensées et autres doivent être dépassées, non pour laisser de nouveau de manière totalitaire stagner la ‹vie› dans une ‹œuvre d'art totale›, mais pour libérer de l'énergie et ébranler un monde figé.[80] » Tel une *catharsis*, le procédé est censé atteindre des extrêmes, ou telle une démarche psychanalytique faire surgir des angoisses et des violences enfouies afin de libérer le personnage et de lui laisser envisager une suite, comme dans les paroles de Gorga : « Il est donc possible qu'un 27 mai de votre calendrier en l'an 1977, je t'apporte ton souvenir afin qu'en le percevant, tu en fasses ton action future […].[81] » Dans ce mouvement, Marie est à la fois passive et active. L'élan qu'elle prend est une manière de signifier qu'elle accepte la tâche impartie, même si le chemin à parcourir demeure encore obscur :

> Tu as raison, nous devons poursuivre, mais où aller, vers quelle direction devons-nous nous tourner, descendre cet escalier-ci ou longer ce couloir-là qui me paraît

---

geschlagen, trällernd bis ans Ende deiner Tage durch das Inferno waten, liebes Kind, wir raten dir, behalt die Dunkelheit, sie lässt dich leben eher als das Licht."

79 Mds, p. 396 : „[…] ich komme mir bloß, nackt und wund vor […]."

80 Rolf Jucker. Plädoyer für einen unbequemen Autor. In : *The Germanic Review.* 70. 1995. p. 61 : „Gattungs-, Denk- und andere Schranken müssen überwunden werden, und zwar nicht um ‚Leben' in einem ‚Gesamtkunstwerk' erneut totalitär stillzusetzen, sondern um Energie freizusetzen, um erstarrte Welt in Bewegung zu setzen."

81 Mds, p. 214 : „So kann es geschehn, dass an einem 27. Mai eures Kalenders im Jahre 1977 ich dir deine Erinnerung bringe, damit du, sie wahrnehmend, sie zu deinem zukünftigen Handeln werden lässt […]."

tendu comme une bâche ou monter là sur le toit avec cette échelle, je ne connais vraiment pas le chemin pour sortir de ma propre prison.[82]

Elle va ainsi descendre un escalier, traverser un mur, se laisser guider par Gorga, poursuivre son élan malgré les obstacles. Ce nouveau flux l'entraîne ensuite dans un long monologue cathartique qui rappelle de près celui de Molly Bloom[83] dans l'*Ulysse* de James Joyce. Mais, là où Molly Bloom répétait inlassablement « oui », Marie Flaam dit « non ». Elle impose son refus catégorique de toute forme de système, d'enfermement et d'acceptation passive. En ce sens, le monologue réalise un projet radical énoncé par l'auteur : « Une pièce construite entièrement sur un cri, ce serait grandiose.[84] » Symboliquement, seules les lèvres de Marie bougent, une manière de témoigner d'une paralysie à laquelle seul le langage serait en mesure de remédier : « Telle une fleur figée, Marie Flaam ne remue que les lèvres.[85] » Marie combat la menace du mutisme en une « éruption en prose[86] ». Le monologue de Marie Flaam gagne en intensité. Poussé à son paroxysme, il frise le délire et balaye tout sur son passage – nature de la femme, relation entre hommes et femmes, mécanismes sociaux, aliénation du langage etc. – tel que le définit en notes son auteur : « Tête de Méduse, le monologue de Marie Flaam des serpents aux langues fourchues contre les hommes.[87] »

Le mythe devait trouver sa place dans cette mise à nu de la conscience. Les images mythologiques d'une intensité accrue évoquent

---

82 Mds, p. 224 : „Du hast recht, wir müssen weiter, doch wohin, in welche Richtung sollen wir uns wenden, hier die Treppe herab, oder dort diesen Gang entlang, der wie eine Plane gespannt mir erscheint, oder hier auf dieser Leiter hoch zum Dach, ich weiß wirklich nicht den Weg aus meinem eigenen Verlies."

83 La parenté entre les deux noms (Molly Bloom, Marie Flaam) suscite d'emblée un rapprochement des deux personnages, comme la conception du texte (récit d'une seconde) rappelle celui de Joyce (récit d'une journée).

84 Hedwig Rohde. Ein harter Brocken. In : *Tagesspiegel.* N°12041. 03/05/1985. p. 4 : „[Schütz:] Ein Stück nur aus einem Schrei geschrieben, das wäre herrlich."

85 Mds, p. 245 : „Allein die Lippen, wie eine erstarrte Blume, bewegt Marie Flaam."

86 Sibylle Cramer. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur.* 1986. N°7. p. 599 : „eine Prosaeruption".

87 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. In: Mds, p. 886 : „Medusenhaupt, der Monolog der Marie Flaam züngelnde Schlangen gegen die Männer."

sans cesse la volonté de donner une dimension universelle à ce monologue et suggèrent d'autre part une crise extrême. L'intensification des symboles mythologiques montre combien Marie porte le moindre élément à son paroxysme. Ainsi, sous ses paroles les hommes prennent la forme de « […] petits Prométhées vipérins qui nous enchaînent au rocher de leurs privilèges sur le modèle de leur propre destin […].[88] » Le recours à la mythologie antique met en évidence la répétition de structures identiques inéluctables, le poids écrasant pour l'individu de schémas universels. Marie entreprend dans ce monologue de débusquer la moindre idée préconçue ainsi que tout mécanisme mythologique, psychologique, social et historique construit dans le but de soumettre les femmes. L'enjeu est vital pour elle : il en va des possibilités et des conditions d'existence d'une conscience individuelle.

Il ne faut pas perdre de vue que la trilogie se constitue du début à la fin de l'ensemble des réminiscences accumulées en l'espace d'une seconde chez un sujet singulier. Le poids d'une mémoire consciente et inconsciente, la plongée dans les souvenirs et le passé, l'écheveau de la vie intérieure de Marie, le mouvement cathartique qui résulte d'un enfermement insupportable participent de la dimension psychologique, psychanalytique de la trilogie. Dans la volonté de sortir du chaos, dans la redécouverte de nouvelles impulsions, dans une large mesure à travers la résurgence de mythes antiques, le dynamisme individuel et subjectif importe autant que le mouvement général.

En dépit des circonstances peu favorables à l'épanouissement d'un sujet particulier, le texte affiche une confiance en l'individu et en ses mouvements internes. Le retour à la mythologie antique contribue dans une large mesure à ce nouveau champ de tension entre l'impossibilité de redécouvrir un mouvement individuel et la nécessité de poursuivre la quête. Le titre donné au premier volet du triptyque introduisait le thème en catapultant Marie dans l'univers obscur de l'inconscient. Dans l'exploration de la « cathédrale du Moi », le peu de place accordé finalement à l'individu est particulièrement frappant. La première partie illustre en effet l'impossibilité pour un individu de se construire et d'évoluer dans

88 Mds, p. 255 : „[…] kleine giftige Prometheuse, die uns in Anlehnung an ihr eignes Schicksal an die Felsen ihrer Privilegien zu ketten suchen […]."

un monde où le collectif prédomine : « […] nous sommes en marche sur une spirale sans fin et nous avançons en tournant comme des toupies […].[89] » L'Histoire et le monde avec leur absurdité et leur déterminisme rendent l'existence dérisoire. Ainsi, dans le monologue de Marie, dont jaillissent pourtant les souvenirs et les sentiments les plus profonds du personnage, le pronom personnel « je » disparaît sous les « tu », « on » et « elles » d'où dérivent maints commentaires généraux. Les transformations du pronom personnel témoignent d'une perte d'individualité dans un mécanisme collectif destructeur. Lorsque le « je » resurgit au terme du monologue, c'est finalement dans une négation de soi. Le discours de Marie aboutit à une aporie, la seule condition d'une existence individuelle étant sa négation : « […] vivre seulement oh non non et non je ne le veux pas […][90] » La dimension collective écrasante n'est pas la seule à entraver la quête de soi poursuivie tout au long de la narration.

Les images mythologiques choisies témoignent des aléas d'une conscience individuelle en pleine recherche de soi. Le recours au mythe de Méduse et aux métamorphoses met en évidence deux facettes différentes de la question de l'identité : immobilité et perte d'authenticité. La « cathédrale du moi », loin de suggérer la construction d'un édifice, symbolise une rigidité et une forme aussi écrasante qu'immuable dont chaque élément est une preuve de plus des pétrifications subies. Le mythe de Méduse transparaît derrière les nombreuses pierres qui définissent les traits de caractère dont Marie doit se délester – ainsi, par exemple, c'est seulement « […] après s'être libérée de la pierre de l'intolérance[91] » que Marie accède dans la première partie à un nouveau degré de prise de conscience.

Aux pierres s'ajoute l'image du masque, œuvre de Méduse en tant que pétrification du visage et par conséquent atteinte plus visible encore d'une identité singulière. Mensonge envers soi-même, sans lequel la survie n'est pas possible, et aveuglement important qui doit

89 Mds, p. 296 : „[…] wir sind Wanderer auf einer unendlichen Spirale und drehen uns wie Kreisel vorwärts […]".

90 Mds, p. 303 : „[…] nur leben ach nein ach nein und wieder nein ich will es nicht […]".

91 Mds, p. 23 : „[…] nach der Beseitigung des Steins der Unduldsamkeit […]".

être accepté, le thème du masque dans le monologue de Marie s'avère être la définition la plus appropriée d'une inéluctable schizophrénie :

> […] le seul fait de savoir que toute rencontre ne demeure jamais qu'une erreur provisoire que le mensonge des hommes est la chair de nos paroles et que nous ne pouvons faire autrement que ce que nous sommes que celui que nous avons souhaité et ce n'est qu'une question de temps fera tomber son masque pour qu'à notre tour nous soyons obligées d'en mettre un pour nous protéger me donne de la force et une froideur pour m'approcher avec précaution de mes sentiments pour ne pas retomber encore dans le piège […].[92]

S'imposer un masque signifie accepter une nouvelle identité, rigide, qui exclut d'une part l'expression, d'une autre augmente l'écart existant entre le monde intérieur et l'image extérieure de l'individu, d'où le dédoublement d'identité. L'individu dans la société n'est plus qu'un masque, il joue un rôle : « […] c'est le fossé, l'abîme, la logique choquante derrière les masques, l'impossibilité d'échapper à ce double fond […].[93] » Les conséquences en sont une perte d'individualité ou un isolement, en d'autres termes, une inadéquation : l'identité intérieure et le monde extérieur ne sont jamais en phase. La prise de conscience de ce décalage est nécessaire dans la redécouverte d'un élan individuel.

S'ajoute alors un élément appartenant lui aussi au mythe de Méduse : le miroir, qui achève de figurer la mise à distance d'une identité particulière. Le miroir n'a plus rien de la ruse qui permit à Persée de vaincre la Gorgone, il signifie à la fois une image trompeuse et le moyen par lequel la réalité est à la fois tenue à distance et rendue visible, comme ici dans les paroles de Marie Flaam :

---

92 Mds, p. 286 : „[…] allein zu wissen dass eine jegliche Begegnung nur ein vorübergehender Irrtum bleibt dass die Lüge der Kerle das Fleisch unserer Sätze ist dass wir nicht anders können als wir sind dass der den wir uns ersehnt seine Maske fallen lassen wird damit wir unsererseits um uns zu schützen eine solche aufsetzen müssen gibt mir Kraft und Kälte mich meinen Gefühlen mit aller Sorgfalt zu nähern um nicht auf all das erneut hereinzufallen".

93 Mds, p. 159 : „[…] es ist die Kluft, der Abgrund, die schockierende Konsequenz, die unter den Masken steckt, die Ausweglosigkeit, dem doppelten Boden zu entrinnen […]."

> Devant un miroir, on peut faire des grimaces et transformer son aspect comme un acteur, s'imaginer que lorsqu'on engendre une pensée le sublime de la volonté, que l'on dégage pour faire le prochain pas, est intouchable, mais c'est faux, car ce que l'on pense faire, empli et convaincu par le lumineux éclat de notre propre cathédrale, n'est rien qu'inquisition contre soi et contre les autres. De même, cela me fait mal de voir le propre enfer que je vis, parce que je vis, et l'ignorance dont je fus frappée lorsque je regardai dans le miroir […].[94]

En offrant la possibilité de se détacher de soi, le miroir contribue à une illusion : la conviction de connaître son identité propre. C'est en fait s'assujettir plus encore à une image fausse imposée par soi ou par les autres. Le miroir confirme dans une erreur qui détruit finalement l'individu, mais aussi, et c'est là un effet contradictoire et complémentaire, il révèle le désastre d'une existence. Sa fonction n'est plus protectrice et défensive, comme dans le mythe du miroir/bouclier de Persée, mais destructrice. Comme la pierre et le masque, le miroir condamne l'individu à oublier son identité même, son mouvement particulier. Si elle voulait être efficace, la résistance devrait donc être intérieure : retrouver sa propre identité dans le chaos des non-identités imposées.

Le mouvement intérieur, pourtant essentiel aux yeux des protagonistes, menace aussi de prendre fin d'une autre manière : sous l'effet des métamorphoses successives qui lui sont imposées. Ce principe d'évolution permanente, opposé dans sa réalisation à celui d'une pétrification définitive, entraîne néanmoins des conséquences identiques :

> Aucune raison, aucune aimable demande, aucune philosophie ne pourront nous ôter la perplexité, que notre chair, notre cerveau et notre âme torturent comme des épines, car nous savons que nous ne sommes pas ce que nous sommes et pourtant que nous devons être ce pour quoi on nous prend, nous vivons selon une double origine et pour nous une évolution en deux dimensions signifie un mouvement

94 Mds, p. 159 : „Vor einem Spiegel kann man wohl Fratzen ziehen und die blanke Gestalt wie ein Schauspieler verändern, sich einbilden, beim Wurf eines Gedankens sei die Erhabenheit des Wollens unantastbar, den man aussendet, um den nächsten Schritt zu tun, aber falsch gedacht, denn das, was man meint zu tun, erfüllt und überzeugt vom lichten Glanz der eigenen Kathedrale, ist nichts als Inquisition gegen sich selbst und andere. Gleichermaßen schmerzt mich, die eigne Hölle zu sehen, die ich lebe, weil ich lebe, und die Unwissenheit, mit der ich geschlagen war, als ich in den Spiegel sah […]."

alors que la nature progresse selon des métamorphoses multiples en raison de son origine véritable.[95]

Les différents degrés de transformation ayant occulté l'origine, l'individu n'a d'autre choix que de se développer sur de fausses prémisses : son mouvement même est faux. L'oubli d'un mouvement premier renvoie à l'éloignement et à la perte d'une origine. La réflexion menée ici par Naphtan illustre le peu d'espace entre illusion et aveuglement forcé, l'essentiel consistant pour lui à retrouver une unité avec son identité propre : « […] à quoi bon se plier à une allure, nous voulons avoir désormais notre propre mouvement […].[96] » Le texte invite finalement à réfléchir sur l'authenticité possible du sujet, la question centrale de *Medusa* : elle repose principalement sur les femmes et, à travers elles, sur la redécouverte d'un langage mythique.

Dans la trilogie, les femmes représentent un facteur essentiel dans la reconquête d'un mouvement authentique et individuel, comme le souligne fort justement M. Janz : « La nouvelle esquisse de l'individu que la prose de *Medusa* cherche à réaliser s'attache à la femme ou plus exactement à l'‹énergie› qui lui est supposée.[97] » Cette énergie et cette force présupposées chez les femmes apparaissent sous des images mythologiques des plus marquantes. La seule libération possible pour la femme étant de suivre le chemin tracé par Médée :

---

95 Mds, p. 385 : „Keine Vernunft, keine liebliche Bitte, keine Philosophie wird uns die Ratlosigkeit nehmen können, die unser Fleisch, unsere Seele und Hirn wie Dornen piesacken, weil wir wissen, dass wir nicht sind, was wir sind und doch sein müssen, wofür man uns hält, wir leben nach einem doppelten Ursprung, und eine zweidimensionale Verwandlung ist uns Bewegung, während die Natur in mehrdimensionaler Verwandlung sich fortbewegt, des eigentlichen Ursprungs wegen."

96 Mds, p. 428 : „[…] was müssen wir uns dem Trott fügen, jetzt wollen wir unsere eigene Bewegung haben […]."

97 Marlies Janz. Das Ich und die Gleichen. Versuch über Stefan Schütz. In : *Dramatik der DDR.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1987. p. 178 : „Der neue Entwurf für das Individuum, den die *Medusa*-Prosa zu leisten versucht, macht sich fest an der Frau oder genauer an einer ‚Energie', die dem Weiblichen unterstellt ist."

> Deviner où nous allons, sans le savoir, je préfère déterminer moi-même mon destin, le prendre sur mes épaules, comme l'indestructible Médée de Colchide qui fit ce qu'elle s'était ordonné et donc décida de sa propre voie et pouvait regarder ses pattes-d'oie sans être horrifiée, forte de son Moi passé.[98]

La détermination du personnage se lit ici d'autant plus que l'image est d'une violence inouïe – Médée tue ses propres enfants pour survivre. Dans ce discours adressé à une assemblée de femmes, Gorga cherche à travers les exemples mythologiques les plus forts à frapper les consciences, à pousser les femmes à prendre leur destin en main : de nouveau, la mythologie est une source d'énergie indispensable pour l'affirmation d'une identité propre.

C'est visiblement à travers le mythe qu'il s'agit de retrouver un élan individuel. Schütz évoque pour ce faire, la nécessité de réinventer une langue nouvelle, un idéal qu'il place au sein d'une réinvention utopique de l'amour :

> À ceci s'ajoute une nouvelle sorte de sensibilité qui devrait être développée et qui s'exprime dans les effleurements encore antérieurs au langage. À partir de là, devrait se développer un nouveau langage – non un langage qui avance tel une hache dans une forêt mais qui soit compatible avec les particularités de chacun.[99]

Là aussi Schütz cherche dans des formes archaïques les ressources nécessaires à sa recherche. La citation de Dante mise en exergue évoquait une unité parfaite des mots et des choses : « Mais que soutiennent mon chant ces déesses/qui aidèrent Amphion à clore Thèbes,/pour

98 Mds, p. 643 : „Zu ahnen, wohin die Reise geht, ohne zu wissen, will ich lieber das Schicksal selbst bestimmen, es auf meine Schultern packen, wie die unverwüstliche Medea aus Kolchis, die tat, was sie sich selbst geheißen, und erfuhr so die Bestimmung ihres eigenen Wegs, und konnte die Krähenfüße ohne erschrecken zu müssen sich besehen, achtend ihr gelebtes Ich."

99 Ian Wallace. Interview. In : *Deutsche Bücher.* 13. 1983. p. 91 : „Und dazu kommt noch eine Art neue Sensibilität, die zu entwickeln wäre und die sich ausdrückt in den Berührungen, die noch vor der Sprache da sind. Daraus würde sich eine neue Sprache entwickeln können – eine Sprache, die nicht wie eine Axt durch den Wald geht, sondern die umgeht mit den Besonderheiten jedes Einzelnen."

que mon dire soit conforme aux faits.[100] ». Alors qu'il est accordé à Amphion le pouvoir de construire les murs de Thèbes au simple son de sa lyre, Stefan Schütz met en œuvre une entreprise de création et de destruction. À travers le rêve, la mémoire, les femmes, il s'agit pour lui de retrouver une liberté, une approche de la réalité, un langage de vérité. Mais la recherche est chaotique, anarchique : à la formulation de propos stéréotypés succèdent des passages tout à fait lyriques ou, à l'inverse, la description d'une métamorphose peut être interrompue par un discours idéologique destructeur.

Comment retrouver ce langage sinon aux sources de la mythologie, c'est-à-dire avant qu'il ne soit oublié ? Le récit de Gorga au beau milieu de la première partie fournit quelques pistes. Elle évoque avec nostalgie des entretiens avec Sappho, poétesse illustre qui célébra dans ses odes et ses hymnes l'amour, la beauté et la grâce féminine. Gorga ne porte pas sans raison le double nom de Gorga Sappho, une manière de signifier qu'elle garde trace de ce langage et qu'elle doit perpétuer son souvenir. Son discours véhicule ainsi l'idée d'un langage d'amour, un langage originel issu d'un paradis mythique et patriarcal, reposant sur une parfaite adéquation des mots avec une fine sensibilité de chacun et une harmonie entre les êtres humains. C'est de ce langage idéal que Gorga déplore la perte : « […] là où jadis une signification suffisait, pour comprendre l'état d'un être humain, on doit chercher désormais dans toute une palette de significations à trouver l'unique qui corresponde à chaque être unique.[101] » L'utopie est mise en évidence dans la langue choisie par Gorga, comme l'analyse I. Gerlach : « À cet idéal correspond la stylisation extrême de la langue : paroles choisies, pathos solennel, métaphores audacieuses (souvent forcées), constructions participiales imitant le style antique […].[102] » Schütz recherche de diverses

100 Dans la traduction allemande : Mds, p. 7 : „Es mögen die Frauen helfen meinem Lied,/Die einst bei Thebens Bau Amphion halfen,/Dass Sache sich und Wort nicht unterscheiden."

101 Mds, p. 216 : „[…] dort wo früher eine Bedeutung ausreichte, um dem Zustand eines Menschen auf den Grund zu kommen, muss man nun in einem riesigen Strauß von Bedeutungen suchen, die einzelne für den Einzelnen zu finden."

102 Ingeborg Gerlach. Der Autor als Heldin. In : *Diskussion Deutsch.* N°3. 1988. p. 305 : „Diesem hohen Ideal entspricht die extreme Stilisierung der Sprache:

manières à mettre en œuvre un langage individuel, mais il exprime surtout la difficulté de le réaliser : images des mythes, proverbes, citations servent bien souvent un langage enfermé dans des stéréotypes et des clichés, somme toute d'une langue aliénée. Retrouver un lien avec un langage mythique, c'est réinventer une manière de vivre ces mythes, créer les conditions favorables à la redécouverte d'un langage d'amour : un faible espoir qui resurgit par intermittences avant d'être de nouveau submergé par la puissance et la violence des propos tenus tout au long du texte.

Principe mythique expérimenté dans la quête d'un mouvement individuel, la métamorphose revêt toute son importance. La fonction de la transformation subit un renversement : il est donné au sujet transformé de redécouvrir son propre mouvement. Lors de l'étrange transformation de Marie en forêt dans la deuxième partie, le récit suit étape par étape la mutation qui s'opère : représentation théorique puis perception de la forêt, osmose avec celle-ci, nature et chair ne sont plus différenciables, la nature est finalement intériorisée. Marie ressent « […] une aspiration dans le devenir qui croit ne plus connaître de limites.[103] » La métamorphose est vécue comme un accomplissement et un achèvement proche d'une expérience mystique. Il importe d'y relever l'intérêt accordé à la connaissance d'un élan particulier et à la manière dont celui-ci s'insère ensuite dans un mouvement plus vaste. Ce moment d'harmonie avec la nature, de découverte de soi et d'union mystique (entre Marie et Naphtan) est interrompu par le séjour forcé dans un camp. Le contraste qui pourrait difficilement être plus grand souligne la fugacité de l'utopie. Le dégrisement apporte une mise à distance, car en quoi ce mouvement interne en harmonie avec la nature est-il pensable et dans quelle mesure l'individu est-il prêt à insérer son propre élan dans un mouvement global ? Trouvé l'espace d'un instant, le mouvement interne et particulier n'est certes pas durable mais possible.

---

erlesene Worte, feierliches Pathos, kühne (oft gewaltsam konstruierte) Metaphern, antikisierende Partizipialkonstruktionen […]."

103 Mds, p. 415 : „[…] eine Sehnsucht im Werden, die keine Grenzen mehr zu kennen glaubt."

De la « prose épique »

Affronter « […] le chaos de manière anarchique[104] » : si tel est le principe directeur de la trilogie, en quoi la « prose », désignation donnée par Schütz, rend-elle compte d'une forme adéquate ? De même que dans la mise en œuvre de la thématique, *Medusa* présente une structure dans laquelle sont associés des éléments apparemment incompatibles. Dans le chaos et la confusion qui règnent dans l'œuvre, il est possible toutefois de discerner certains principes absolument déterminants pour la trilogie : les courants qui entraînent à la dérive, l'immobilité d'une architecture lourde. De tels paradoxes entraînent la réflexion sur le genre d'un récit défini dans le texte comme « […] de la prose épique dans un gros roman.[105] » Il importe d'observer tout d'abord dans quelle mesure le recours à la mythologie a entraîné Schütz à transgresser les limites du roman, à faire fi des cohérences narratives et discursives habituelles. Analyser cette fois le mouvement narratif, la forme choisie et mise en œuvre dans *Medusa*, doit permettre de discuter le rapprochement possible d'une écriture épique.

Établissant un lien entre *L'esthétique de la résistance* et *Medusa*, G. Lernout prétend que : « Dans les deux cas, le recours à la mythologie grecque a permis de conférer une forme à une masse informe de matière.[106] » Effectivement, les deux auteurs construisent leur texte autour de thèmes et d'images pris dans la mythologie, mais les textes de Weiss et de Schütz sont extrêmement dissemblables en ce qui concerne le style, la conduite de l'argumentation ainsi que l'organisation du récit. Dans l'éruption narrative de *Medusa*, tout ne peut être attribué à la reprise de la mythologie. Néanmoins, quelques mythes permettent d'en éclairer la mise en œuvre très complexe : les dynamismes du chaos et d'un labyrinthe.

---

104 Mds, p. 869 : „dem Chaos anarchisch [begegnen…]".

105 Mds, p. 746 : „[…] epische Prosa in einem fetten Roman".

106 Geert Lernout. Stefan Schütz' Alptraum der Geschichte. In : *Text und Kritik.* 134. p. 48 : „In beiden Fällen macht der Rückgriff auf Mythologie es möglich, einer unförmigen Materialmasse Gestalt zu verleihen."

Malgré le cadre d'une trilogie et le système cohérent qu'il suppose, la prose de Stefan Schütz empêche tout classement dans une catégorie déterminée. L'auteur avoue ne connaître d'autre justification pour l'écriture que la nécessité d'aborder quelque chose de nouveau : « Tant que j'arriverai à prendre un nouveau départ, je serai, je crois, encore en droit d'écrire.[107] » Il exprime ainsi très clairement la volonté de se libérer de structures traditionnelles et de dépasser un cadre contraignant. « Affronter le chaos de manière anarchique » implique de figurer dans les mots le trouble relevé aussi bien dans l'Histoire, dans la réalité contemporaine, que dans l'existence de chaque être individuel. À la lecture de *Medusa*, ce sont les désordres d'un immense chaos qui apparaissent.

Dès l'ouverture de la trilogie, la complexité syntaxique obtenue par un écheveau de propositions dépendantes et relatives, d'appositions et d'incises plonge le lecteur dans la réalité insondable à laquelle Marie Flaam se trouve confrontée. Aucun de ses sens ne lui permettant de percevoir les choses avec précision, il lui faut accepter une réalité différente sans la comprendre. Derrière la description de son bouleversement intérieur apparaissent, par l'intermédiaire de références implicites, les principes narratifs de la trilogie : charrier des images dont les liens semblent troubles et arbitraires. Celles-ci naissent et meurent dans un flot et un rythme incontrôlables :

> Les stagnations dans son esprit exécutent tour à tour des danses folles, qui dans leur mouvement livrent des images et des pensées claires, seulement, dans le contexte de leur succession, elles ont l'air de rythmes accumulés sans raison, qui tout déformés n'entrent plus dans aucun cadre prêt à suivre les parcours des lignes […]. Tout déraille ou s'assemble en un nœud serré mille fois, elle ne parvient plus à rien retenir, tout dérive et disparaît comme si son cerveau n'avait plus la force d'empêcher cette traversée […].[108]

---

107 Ian Wallace. Interview. In : *Deutsche Bücher.* 13. 1983. p. 88 : „Solange es mir gelingt, einen neuen Anfang zu machen, solange habe ich auch, glaube ich, die Berechtigung zu schreiben."

108 Mds, p. 629 : „Die Stauungen in ihrem Kopf vollführen wechselseitig wirre Tänze, die im Schritt ihrer Bewegung wohl klare Bilder und Gedanken liefern, allein im Zusammenhang ihrer Aufeinanderfolge wirken sie wie wahllos gehäufte Rhythmen, die voller Verzerrung in keinen Rahmen mehr passen, der sich bereit

Le mélange d'images et de réminiscences, la source inaltérable des références de toute sorte, la pluralité des registres et les transitions arbitraires illustrent les dynamismes internes et confus d'un chaos originel. Le texte entraîne le lecteur dans un flux d'images trouble et complexe. Seules les grandes subdivisions à l'intérieur des trois parties semblent délimiter de manière assez imprécise des espaces dans lesquels se déverse un flot de paroles. Le chaos de données, de paroles et de transformations illustre l'impossibilité pour Marie de dominer la situation et pour le narrateur de maîtriser les tourbillons du récit.

Le lecteur assiste à une transformation perpétuelle du langage, ce que R. Jucker définit comme un « […] pot-pourri de styles, citations, satires et de passages philosophiques […].[109] » Passant d'une perspective à l'autre, le ton subit de multiples métamorphoses : le discours est tour à tour polémique, argumentatif, dogmatique, philosophique, exposé dans un langage dialectal, recherché, vulgaire, poétique. Un tel amalgame des tons et des langages correspond à la volonté de mettre à nu la pensée des personnages, de rapporter leurs propos en jouant sur les contrastes et les ruptures. Les changements de registre se font de manière abrupte, sans transition. C'est l'hétérogénéité et la mise en présence chaotique des éléments qui importent, non leurs enchaînements, leurs échanges ou leur osmose : la langue ne varie ni harmonieusement, ni imperceptiblement, elle subit le choc des discours qui se suivent. L'intérêt consiste moins en la recherche d'une langue transformée au gré de la réalité qu'en l'illustration de langages qui déforment cette même réalité. C'est le discours qui détermine la perception des choses et non l'inverse : le fondement de la réflexion est donc idéologique avant d'être littéraire. Schütz s'emploie dans ce chaos de perspectives et de langages à un démontage systématique des travers du discours en proposant un style « anarchique ».

---

fände, die Fügungen der Linien zu verfolgen […]. Alles gleist auseinander oder verkuppelt sich zu einem tausendfachen Knoten, nichts will ihr mehr gelingen, festzuhalten, es strömt und vergeht, als habe ihr Hirn nicht mehr die Kraft, den Durchflug zu verhindern […]."

109 Rolf Jucker. Plädoyer für einen unbequemen Autor. In : *The Germanic review.* 70. 1995. p. 62 : „[…] Potpourri an Stilen, Zitaten, Persiflagen, Satiren und philosophischen Passagen […]."

À considérer les éléments disparates ainsi que la destruction de la réalité et des réflexions rapportées, le langage mis en œuvre semble se dérober à l'entendement. Tout élément contribue à une mise à distance permanente de la réalité perçue et narrée suivant une alternance entre réalité et imagination, identité et différence. Dès l'ouverture, il est question d'une assimilation des contraires dans un rythme binaire : « Connu et inconnu alternent. Un effet absurde est dissimulé par une apparence sensée.[110] » Les mutations permanentes de la réalité désorientent le personnage comme le lecteur. Comme tout se transforme, les images ne sont plus perceptibles qu'en devenir : « Qu'est-ce que cela veut dire ? Regarde comme ce que l'on voit change de taille, comme les images se succèdent, portraits, écrits cheminent et s'arrêtent, les lettres se combinent prestement de manière différente […].[111] » Puisque ce qui est perceptible échappe à la vue sous l'effet de nombreuses transformations, de longues énumérations d'éléments disparates rendent compte de la désorientation dans une alliance de contraires et de paradoxes. Le langage doit s'adapter à l'ambivalence et à la fugacité de toute chose : les énoncés unissent des images évanescentes, des lieux, des sons perçus l'espace d'un instant.

L'opacité est renforcée par la confusion qui règne autour du narrateur. Alors que dans *La Divine Comédie* celui-ci rendait compte de son voyage en Enfer et conférait au récit son unité et sa structure, dans *Medusa* tout semble indiquer une perte de contrôle. Parmi les prises de parole excessivement longues, sa propre voix se perd. Il n'est pas le narrateur omniscient que B. Lindner croit voir en lui : « Il dispose de son personnage de la première à la dernière phrase.[112] » Il semble au contraire que tout lui échappe, que la disparité, la violence et l'excès des différents discours empêchent toute maîtrise. Cet aspect est à

110 Mds, p. 12 : „Bekanntes wechselt mit Unbekanntem. Sinnlos Wirkendes wird überdeckt von sinnvoll Scheinendem."

111 Mds, p. 131 : „Was hat dies alles zu bedeuten, sieh nur, wie das Gesehene seine Größe verändert, wie die Bilder wechseln, Bildnis, Schriften, wandern und verweilen, Buchstaben fügen behend sich neu zusammen […]."

112 Burkhardt Lindner. Aufruhr in Hirn und Unterleib. In : *Frankfurter Rundschau.* 30/08/1986. p. ZB4 : „Er verfügt vom ersten bis zum letzten Satz über seine Protagonistin."

l'origine de nombreux jugements dans la littérature critique. A. Krättli repère un certain nombre d'insuffisances dans le texte de Schütz. Il reproche notamment à l'écrivain le manque de précision de maintes images et expressions, la confusion qui règne à l'intérieur des longs discours comme l'enchaînement des éléments sans motif apparent et ne tarit pas de jugements extrêmement durs à cet égard : « Dans la dernière partie, […] c'est le discours surchargé d'images, la bouillie verbale qui, non seulement paraît incontrôlée, mais que l'auteur ne parvient pas à maîtriser, qui anéantit tout effet.[113] » Effectivement, le récit de Schütz semble parfois se perdre dans la démesure des propos : mais en cela l'auteur réalise pleinement son projet. Dans l'agencement de discours dissemblables, il est donné l'impression d'un chaos d'informations et de paroles, une manière de rendre compte des désordres de la réalité et de la mémoire, de la monstruosité et des excès qu'elles peuvent inspirer.

Cette impression est accentuée par le mythe du labyrinthe : non plus comme thème mais comme élément de conception et d'écriture de l'œuvre. Le labyrinthe entraîne Marie, et avec elle le lecteur, d'un espace à un autre, d'impasse en impasse. L'absence de linéarité, les transitions arbitraires entre les passages sans autre repère que les trois parties imposées et leurs mouvements internes principaux, l'apparition et la disparition d'espaces et de personnages participent de la narration labyrinthique. De cette manière, le récit connaît des courses folles et des arrêts brusques :

> Un rire entraîne les deux femmes sur leur chemin à travers la faille du mur, puis de nouveau le long du chemin, sans hâte, car tout n'est bien qu'un chemin et les sinuosités comme la droite, ni rallongement, ni raccourci, juste un fin labyrinthe. ARRIVÉ – JUSQU'ICI ET PAS PLUS LOIN […].[114]

113 Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : Neue Zürcher Zeitung. N°176. 3–4/O8/1986. p. 31 : „In der Schlusspartie […] ist es die Überhäufung der Rede mit Bildern, der nicht nur unkontrolliert scheinende, sondern vom Autor nie unter Kontrolle gebrachte Sprachbrei, der die Wirkung zerstört."

114 Mds, p. 236 : „Ein Gelächter trägt die beiden Frauen auf ihrem Weg mal durch den Spalt in der Wand, dann wieder den Pfad entlang ohne Hast, denn alles ist wohl doch nur ein Weg und die Schlänglung wie die Gerade, nicht Verlängerung, noch Verkürzung, nur ein schlaues Labyrinth. ANGEKOMMEN – BIS HIER UND NICHT WEITER […]."

Le labyrinthe comme élément d'écriture a ceci d'intéressant pour le texte de Schütz qu'il permet de figurer à la fois le mouvement désordonné de la pensée, les dédales et les impasses des différents discours.

Le texte propose un ensemble complexe de microstructures enchaînées les unes après les autres, souvent sans lien apparent. Hormis la composition en trois parties, il semble ne présenter aucun ordre, ni repère. Il est, comme tente de le définir G. Lernout, « […] une quantité de voix, de lieux et de temps hétérogènes, dans lequel les dernières traces d'unité traditionnelle ont disparu.[115] » Difficile de trouver en effet une unité dans cet ensemble souvent confus de souvenirs et de réflexions. L'auteur oppose aux tentatives visant à imposer une totalité ou un système dogmatique, la représentation de dédales dont la logique demeure mystérieuse. Énumérations d'éléments tirés de registres divers, associations incongrues, néologismes sont autant de manières de créer l'impression d'une accumulation aléatoire de détails : la narration labyrinthique doit surprendre, dérouter en permanence. À ceci correspond la syntaxe complexe des énoncés, comme dans ce passage où il est question justement de la simultanéité des chemins de l'existence :

> Marie Flaam ressent tout cela simultanément, d'ailleurs, la vie, simultanéité des chemins les plus divers, que l'existence oblige tout un chacun à arpenter, lui saisit la tête et la secoue comme quelque chose d'infiniment vide, quelque chose qui jamais n'avait été en mesure avant de réfléchir à cela, pour s'arrêter finalement horrifiée par le désordre des pensées, qui ne lui autorise à elle que cette seule conclusion, de moins pouvoir se comporter à sa manière que d'être devenue plutôt l'esclave de sa propre expérience, livrée aux chuchotements entendus à l'extérieur et dont son for intérieur tente de s'éloigner.[116]

115 Geert Lernout. Stefan Schütz' Alptraum der Geschichte. In : *Text und Kritik.* 134. p. 45 : „[…] eine Masse heterogener Stimmen, Orte und Zeiten, in der noch die letzten Spuren traditioneller Einheit verschwunden sind."

116 Mds, p. 38 : „All das spürt Marie Flaam gleichzeitig, überhaupt, das Leben als Gleichzeitigkeit verschiedener Wege, die zu begehen die Existenz einen zwingt, ergreift ihren Kopf und schüttelt ihn wie etwas unendlich Leeres, etwas, das scheinbar nie vorher darüber nachzudenken in der Lage war, um vor dem Wust der Gedanken schließlich erschrocken innezuhalten, der für sie nur den einzigen Schluss zulässt, weniger sich selbst verhalten zu können, als vielmehr die Sklavin der eigenen Erfahrung geworden zu sein, den Zuflüsterungen ausgeliefert, die von außen sie erfuhr, und zu dem ihr Innerstes gegenläufig sich verhält."

Cette longue phrase qui file une métaphore toujours plus avant dans de nouvelles ramifications, elles-mêmes prolongées, insère aussi des éléments explicatifs avant de reprendre son cours. La simultanéité des chemins est suggérée par la composition de reprises, de répétitions et d'éléments opposés : à partir de certains termes repris, « gleichzeitig », « etwas », l'énoncé prend de nouveaux élans, le rapprochement des contraires entre l'« infiniment vide » et le « désordre », l'« extérieur » et le « for intérieur » montre l'ambivalence des chemins, suggère des va-et-vient. La complexité de la phrase renforce l'ambivalence de la situation dans laquelle se trouve Marie : enfermée dans les dédales de sa pensée et entièrement livrée à son sort, elle tente malgré tout de lui échapper. Ainsi, le chaos des pensées succédant au vide apporte l'espoir ténu d'une énergie féconde et suggère en même temps un nouvel enfermement ; l'élan d'un comportement individuel évoqué avant d'être réfuté par une suite de contraintes est finalement repris dans la volonté exprimée de fuir dans une direction opposée. Oscillant entre une représentation de l'immobilité et d'un mouvement permanent, la structure labyrinthique de la phrase permet de suggérer et de relativiser en même temps de nouveaux élans.

Ces deux notions primordiales de chaos et de labyrinthe, ressources de la mythologie antique, déterminent les errances intérieures de Marie Flaam, modèlent la forme de la prose et invitent à poursuivre la réflexion sur l'hypothèse d'une épopée intérieure. Ce sont les audaces, les excès, les élans du récit, le flot de discours sans fin, si chaotique soit-il, qui vont en permettre l'élaboration.

La narration épique demande un dépassement des genres et de leurs caractéristiques traditionnelles. Assez vague pour permettre des associations et des réflexions complémentaires, la désignation de « prose » place le texte au-delà d'une définition précise. Le livre paraît échapper à une classification générique. En fait, Schütz lui-même a indiqué dans quelle direction il fallait chercher : « Plus j'avance, plus j'essaye d'avancer dans *Medusa*, plus je m'éloigne de la possibilité de la surmonter. La dimension épique ne correspondra plus au système de coordonnées de la prose.[117] »

117 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. In : Mds, p. 879 : „Je stärker ich in Medusa eindringe, einzudringen versuche, je mehr entferne ich mich von

Plusieurs aspects sont à prendre en compte : les réminiscences de récits épiques, la mise en œuvre éventuelle d'une écriture épique.

À l'instar de Peter Weiss, Schütz choisit de composer un texte dont les trois parties principales peuvent rappeler pour diverses raisons la trilogie de Dante. La première confronte Marie Flaam à l'architecture imposante et aux ténèbres d'une « cathédrale du moi », son titre. Elle plonge les personnages dans un véritable Enfer : ils sont entraînés à travers un immense anus dans les ténèbres affreuses d'un réseau de viscères[118]. La deuxième partie, dont le titre « Anabase[119] » suggère étymologiquement « l'action de monter » (le Purgatoire de Dante est figuré par un mont), propose des transitions et des incertitudes dignes d'un Purgatoire. Celui-ci devient chez Schütz le lieu des évolutions provisoires et des contrastes : discours d'un vieil homme entre la vie et la mort, recherche d'un mouvement individuel et ruptures brusques de ces élans, volonté et difficulté d'atteindre la vérité (l'allégorie de la caverne chez Platon apparaît à maintes reprises) etc. Le troisième et dernier volet, « Free play of love », annonce certes une utopie de l'amour (les femmes sont appelées à réinventer et reconstruire l'amour). Le « Free play of love » annoncé n'a rien d'un jeu ni d'un paradis, encore moins d'un élan de liberté ou d'amour, il est un conflit impitoyable et sans fin dont les principes sont la domination morale et physique, la haine et la violence. Schütz suit de loin la progression de Dante en l'interprétant à sa manière.

La structure trilogique n'est pas la seule réminiscence du texte de Dante. Au-delà des reprises thématiques, les emprunts à l'épopée de Dante sont intéressants pour les recoupements avec *L'esthétique de la résistance* qu'ils permettent de mettre en lumière. Les deux auteurs s'intéressent à une langue mythique de l'épopée, à une structure en mouvement, quoiqu'ils présentent deux manières très différentes

der Möglichkeit ihrer Bewältigung. Das Epische wird nicht mehr dem Koordinatensystem für Prosa entsprechen."

118 Mds, p. 44 et suivantes. Notons que dans le XVIIIème chant de l'Enfer, Dante contemplait avec horreur le spectacle d'une fosse d'excréments.

119 Malgré ce titre évocateur, cette partie ne fait aucunement référence à l'*Anabase* de Xénophon, récit d'une grande expédition militaire, ni au recueil poétique de Saint-John Perse portant le même nom.

d'aborder le texte de Dante. Là où Peter Weiss insiste sur une progression et une évolution, Stefan Schütz met en relief les dynamismes chaotiques au sein d'un labyrinthe infernal. Alors que le premier cherche un moyen de mettre en forme le chaos perçu dans la réalité à travers l'ébauche d'une utopie esthétique, le second tire justement son énergie du chaos et de la destruction. Quelle que soit la manière de mettre en œuvre ces réflexions dans le texte, dans les deux cas une réflexion a été engagée sur l'écriture épique : les rapprochements de Dante, mais aussi d'Odyssées si différentes que celles d'Homère et de Joyce le confirment.

Parallèlement à la présence très forte de la mythologie – réseau complexe d'images, réflexion approfondie et principes sur lesquels est fondée l'élaboration de *Medusa* – peut-on prétendre comme B. Lindner qu'il souffle dans l'œuvre « […] un vent épique qui met la langue en mouvement[120] » ? La narration suggère en effet un mouvement illimité mû par des courants divers ainsi que de nombreux écueils : arrêts brusques et ruptures, oppositions de points de vue et contradictions, avancées et reculs. F. M. Raddatz évoque une « expédition gorgonaire » dans laquelle le « Temponaute, Schütz[121] » emporte son lecteur à une allure vertigineuse dans une spirale infinie et dangereuse. Le narrateur formule directement ce tourbillon fou : « Des fragments anonymes de phrases prononcées hantent tels des feux follets la nuit sans début ni fin […].[122] ». Le texte de Schütz ne connaît pas d'arrêts ni de pauses, hormis les transitions abruptes entre les trois parties. Le lecteur est entraîné éperdument dans un texte au rythme extraordinaire. En ceci, Schütz réalise son projet narratif :

> Ce qui m'intéressait, c'était le mouvement, les rayonnements émis et reçus par la matière d'un cerveau. Des énergies qui se rencontrent, se divisent, se transforment,

120 Burkhardt Lindner. Aufruhr in Hirn und Unterleib. In : *Frankfurter Rundschau.* 30/08/1986. p. ZB4 : „[…] ein epischer Wind, der die Sprache in Bewegung setzt."

121 Frank-M. Raddatz. Die gorgonische Expedition. In : Mds, p. 930 : „gorgonische Expedition", „Temponauten Schütz".

122 Mds, p. 127 : „Anonyme Fetzen gesprochener Sätze geistern wir Irrlichter in der schier anfang- und endlosen Nacht […]."

> un monde plein de particules élémentaires agitées, qui nous indiquent des directions, imposent des divergences et produisent des pensées.[123]

La narration épique déploie une kyrielle d'images dans l'intention de représenter la quantité débordante d'éléments présents dans le cerveau humain. C'est ce mouvement effréné et contradictoire des énergies ainsi libérées par l'auteur qui a inspiré à Ulrich Gasser une composition musicale, retranscrite dans l'appareil de notes à la suite du récit. Le texte écrit par Gasser et qui accompagne la partition est assez significatif :

> car que m'est-il resté de cette seconde de rêve, déployée pendant des pages dans des cascades de mots oppressantes, que des images, des images pétrifiées ? peut-être encore le souvenir d'un rythme, d'une musique cachée, enjôleuse. et du temps qui passe, s'écoule, suspend son vol. d'un fleuve, Léthé.[124]

Cette association du rythme, du cours du temps et d'un fleuve définit fort justement le mouvement narratif du texte de Schütz ; d'autant que le temps est à la fois au cœur du texte et aboli dans la simultanéité d'une seconde de plongée intérieure et que Léthé figure le fleuve de l'oubli, transition entre la vie et la mort. Ce sont en effet toutes ces ambivalences qui se conjuguent dans le texte de Schütz et contribuent à sa conception.

Le mouvement épique naît aussi du rythme et des courants qui traversent le texte. Élément narratif à part entière, un véritable flot de paroles se déverse, mû par de nombreux flux et reflux, tel le monologue de Marie à la fin de la première partie, le discours de Gorga au début de la troisième etc. L'impression donnée de flots qui entraînent à

---

123 Stefan Schütz. Entwurf für ein Vorwort. In : Mds, p. 921 : „Mich hat die Bewegung interessiert, die Strahlungen, die von der Materie eines Hirns ausgehen und empfangen werden. Energien, die sich treffen, spalten, wandeln, eine Welt voller eiliger Elementarteilchen, die uns Richtungen geben, Abweichungen aufzwingen und Gedanken produzieren."

124 Ulrich Gasser. Steinerne Worte. Zertrümmert. In : Mds, p. 926 : „denn was ist mir geblieben von dieser sekunde traum, gebannt in seitenlang bedrängende wortkaskaden, ausser bildern, steinbildern? vielleicht noch die erinnerung an einen rhythmus, an eine verborgene, betörende musik. und an zeit, die vergeht, zerrinnt, sich aufhebt. an einen fluss, lethe."

la dérive et empêchent toute maîtrise de l'espace et du temps, contribue à la désorientation générale et suggère une errance infinie. Nombreuses sont les images de courants et de tourbillons mises en jeu dans le texte : au même titre que le labyrinthe intérieur, les différents courants correspondent à une définition de l'expérience vécue par Marie. Si ces deux modes de représentation, labyrinthe et flots entraînants, paraissent incompatibles, tous deux signifient l'égarement et l'absence de liberté. Mais les dynamismes et les énergies qu'ils libèrent permettent aussi d'arpenter des dédales à l'infini ou de porter sans fin des images et des mots. La mise en pages du texte – trois blocs sans paragraphe dont la seule diversion consiste en l'utilisation de différentes formes typographiques : italiques, majuscules etc. – représente elle-même à la fois la dimension compacte, insurmontable d'une architecture labyrinthique, et un écoulement de paroles ininterrompu. De même que dans le texte de Peter Weiss, elle suggère d'emblée l'incroyable densité du texte. Comme toute épopée, le texte intègre un nombre illimité d'éléments dans une macrostructure : ici, ce sont les aléas d'une errance et d'une dérive, ainsi que la volonté de leur faire face malgré les adversités, qui motivent l'assimilation d'éléments disparates.

Tous ces mouvements s'avèrent assez dangereux pour l'équilibre de la narration dans la mesure où ils suggèrent une transgression permanente des limites du roman et de la prose. C'est en tout premier lieu la démesure du texte qui attire l'attention. *Medusa* est parfois une gageure pour le lecteur, ou pour reprendre une désignation de A. Krättli : « une épopée qui déborde toute mesure[125] ». Tout est poussé en permanence à son comble : les contenus des discours et leur ampleur, le ton des propos rapportés comme leur forme. Et rien ne semble motiver leur agencement que la confrontation apparemment aléatoire de pensées refoulées, conséquence logique pour un texte qui se présente comme une plongée dans l'inconscient. F. C. Delius dit de ce texte qu'il demande « une concentration presque à la limite de la douleur[126] ». En effet, la violence

125 Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : *Neue Zürcher Zeitung*. N°176. 3–4/08/1986. p. 31 : „eine jedes Maß sprengende Epopoe."

126 Friedrich Christian Delius. Laudatio auf Stefan Schütz. In : Mds, p. 918 : „eine Konzentration fast bis zur Schmerzgrenze".

des images, le flot de paroles, la multiplication des situations, des personnages, des lieux et des temps ne facilitent pas la tâche du lecteur. *Medusa* se déploie dans toute sa radicalité, d'où la remarque très juste de W. Schulze-Reimpell : « Ce texte est donc placé au bord de l'illisibilité.[127] » Toutefois, Schütz prend beaucoup de risques ; en se livrant à de tels excès, il met souvent la narration en danger. Ainsi, lorsqu'il fait prononcer à Marie un monologue comparable à celui de Molly Bloom, la proximité du texte de Joyce est trop grande pour en renouveler la forme et proposer une reprise créative : même ampleur, même absence de ponctuation, thématique similaire, inversion symétrique de la fin, point culminant et conclusion d'un texte. Chez Schütz, c'est une partie et non l'œuvre entière qui s'achève : le paroxysme atteint va connaître une suite, une surenchère. Schütz dépasse, pousse la narration au-delà de limites pourtant reculées à l'extrême. De même, dans *Medusa*, l'écriture épique est reconnaissable mais, poussée à outrance, elle réalise un équilibre périlleux.

En outre, l'hétérogénéité de la narration est frappante. Elle se lit essentiellement dans la pluralité des perspectives : les sous-ensembles du texte reposent dans une large mesure sur des conversations ou des monologues. Le récit s'engage à la troisième personne selon une perspective centrée sur le personnage de Marie Flaam, mais il rapporte aussi ses paroles au discours direct et intègre les voix extérieures de personnages mythiques, imaginaires ou issus des souvenirs de Marie. Apparemment fidèle au départ à une focalisation interne, le récit s'éloigne pourtant de Marie pour revenir à elle : ses propos et ceux d'un narrateur extérieur se succèdent ou se confondent sans logique apparente. Par la suite, les perspectives alternent dans un rythme éperdu : narrateur distant et indéterminé, point de vue particulier d'un personnage puis d'un autre, discours direct ou rapporté. Le changement incessant produit un va-et-vient désordonné et perturbant qui a pour effet de relativiser le sens et l'importance de chaque pensée. Autrement dit, la pluralité et l'alternance représentent des premiers éléments de résistance envers une pensée unique ou une idéologie figée.

127 Werner Schulze-Reimpell. Debüt eines Berserkers. In : *Stuttgarter Zeitung*. 13/12/1986 : „So ist dieses Buch am Rande der Unlesbarkeit angesiedelt."

Trait tout à fait caractéristique, le texte recèle une quantité de discours de narrateurs extérieurs chargés de mettre en lumière de nouveaux aspects. Le procédé est employé du début à la fin de *Medusa* et propose une variante des discours rapportés chers au genre épique. Schütz exploite un procédé épique jusqu'à saturation : les propos rapportés sont d'une extrême longueur. Ils représentent un long enfermement dans un système figé plus qu'ils ne permettent la poursuite de la narration. Ainsi, au discours de Gorga qui ouvre près de 80 pages durant la troisième partie, succède celui d'un ivrogne : un long fleuve d'arguments misogynes, interrompu de temps à autres par les interjections de quelques femmes et de Naphtan, surchargé de commentaires vulgaires, d'images extrêmement violentes, de références mythologiques marquantes. Ce sont ces images destructrices, brutales et crues qui s'opposent au discours de Gorga et entravent les amorces d'un changement. Notons qu'à la différence de Peter Weiss, chez qui les discussions signifiaient de véritables échanges enrichissants pour leurs interlocuteurs, les monologues et les conversations retranscrites ici dénoncent les impasses de discours dogmatiques, intolérants. C'est en ceci qu'ils ont dans *Medusa* toute leur utilité.

À la fois éléments de la réalité historique ou contemporaine et partie de l'inconscient du personnage, les multiples éléments du récit ont également ceci de particulier qu'ils sont simultanément extérieurs et intérieurs : « La véritable difficulté pour le lecteur […] consiste en ceci que cette prose transforme rageusement le monde extérieur en monde intérieur.[128] » Il y a interpénétration, osmose entre les deux domaines comme aussi un rapprochement, renforcé par la thématique mythologique, entre l'universel et le particulier. Le cerveau de Marie, réservoir d'éléments historiques, collectifs et mythologiques fait d'elle un des éléments de cette réalité, seulement représentatif mais pourtant particulier. Stefan Schütz accentue de cette manière les confrontations entre la réalité extérieure et une conscience subjective particulière : confronté à cette tension, le sujet cherche à prouver sa non-identification à des

128 Hans Mayer. Brief an Stefan Schütz du 21/10/1983. In : Mds, p. 910 : „Die wirkliche Schwierigkeit für den Leser […] besteht darin, dass diese Prosa in rabiater Weise alle Außenwelt in Innenwelt verwandelt hat."

systèmes extérieurs arbitraires. Dans *Medusa*, Stefan Schütz ne cherche pas à figurer cette identité entre particulier et universel qui caractérise les héros épiques, mais il fait du rapprochement des deux aspects une source de conflits prolifique.

L'intériorisation de tous les fragments de la réalité extérieure ainsi que leur destruction systématique par le sujet lui-même contribuent à donner à la narration épique de *Medusa* les dimensions d'une épopée intérieure. À l'inverse d'Ulysse, forcé d'affronter les tourments d'une réalité étrangère, de Dante, spectateur des affres de la mort, ou encore de Léopold Bloom à Dublin – ces trois textes étant les références principales de l'auteur –, l'épopée de Marie à l'intérieur de son inconscient la confronte à une réalité à la fois connue et inconnue puisqu'appartenant à son passé, intériorisée et refoulée par nécessité. L'élan narratif engagé contre l'oubli, qui motivait par exemple les épopées homériques, prend chez Stefan Schütz les traits psychologiques, voire psychanalytiques, d'une aventure dans l'inconscient. Le monde inconnu est une réalité non seulement oubliée mais refoulée, qui, au moment où elle rejaillit, met en péril le sujet auquel elle s'impose. Et l'enjeu n'est pas d'enrayer le processus de l'oubli, mais de combattre un chaos d'expériences refoulées et donc de se mesurer à l'intérieur de l'inconscient à l'impossibilité d'oublier. En ce sens aussi, la prose épique de Schütz peut être considérée comme une épopée intérieure. *Medusa* exploite les longueurs épiques dans un grand mouvement d'errance et de recherche d'orientation : le texte est simultanément une entité déterminée et une progression anarchique.

À observer les trilogies épiques de Peter Weiss et de Stefan Schütz, il apparaît clairement que toutes deux partent de principes identiques qu'elles mettent en application de manières divergentes. Si dans les deux textes, les mythes constituent un système de relations et d'associations, et font l'objet d'une réflexion approfondie, la mise en œuvre diffère selon les auteurs. Là où Peter Weiss réactive des symboles signifiants, Stefan Schütz fait déferler des images dégénérées. Là où le premier élabore pas à pas une démarche d'analyse critique, le second montre les déformations que les mythes ont subies. *L'esthétique de la résistance* est écrite dans une logique de construction, *Medusa* de destruction. De

même, alors que la réflexion autour du mythe d'Héraclès permettait de gagner un regard critique sur l'histoire de la résistance, le discours autour de Méduse apporte un certain nombre de contradictions perturbantes, figurant à la fois un enfermement sans espoir, une violence critique ainsi qu'un élan à retrouver.

Tous deux observent et représentent le monde et l'Histoire avec un regard critique, mais le dynamisme mis en œuvre ne connaît ni les mêmes motifs, ni les mêmes effets. Marie Flaam est forcée d'errer dans les dédales de sa mémoire consciente et inconsciente. La démarche est donc symétriquement opposée à celle de Peter Weiss : là où plusieurs hommes tentaient à travers des éléments extérieurs de construire une réflexion et un cheminement intellectuel, une femme se voit obligée d'affronter des éléments intériorisés qui la mettent en danger et menacent son identité en permanence. Alors qu'il s'agit pour Peter Weiss de trouver un juste équilibre entre parole collective et individuelle, Stefan Schütz dénonce l'accablement de l'individu sous le poids de discours idéologiques et montre les difficultés de faire entendre une voix individuelle, libérée des carcans dogmatiques.

Certaines questions soulevées par l'errance provoquée de Marie Flaam rappellent toutefois celles de *L'esthétique de la résistance* : retrouver un regard plus juste sur l'Histoire en passant par le travail mythologique, empêcher l'immobilisme, faire grandir une conscience de la réalité à la hauteur de ses complexités et de ses contradictions, susciter un contexte propice à un mouvement de résistance, d'engagement actif. Là aussi la façon de procéder diverge de celle de Peter Weiss : Schütz apparente tour à tour l'Histoire au chaos puis au Tartare, fait abstraction du temps et présente l'Histoire de l'humanité comme un théâtre de cruauté sans fin ni échappatoire. Si le narrateur de *L'esthétique de la résistance* se donne pour but de trouver une orientation et une manière de canaliser ce qu'il vit et perçoit, *Medusa* figure à la fois un marasme et des dynamismes chaotiques.

Le mouvement épique naît dans les deux textes de la réunion d'expériences intériorisées : chez Peter Weiss tout élément de la réalité extérieure est approprié par un travail de recherche et de réflexion, chez Stefan Schütz l'intériorisation s'est faite par un refoulement dont la narration a

pour but de venir à bout. Les deux démarches sont contraires : assimiler des données extérieures pour les réinvestir, se délester d'éléments accablants. Question centrale dans les deux trilogies, la continuité narrative donne lieu à deux démarches divergentes : redonner son mouvement à ce qui est figé ou représenter des mouvements chaotiques mus par des énergies désordonnées. L'élan donné contribue dans le premier cas à un travail manifeste de restitution et de mise en forme, dans le second à un mouvement cathartique : il s'agit chez Weiss de redonner leur unité aux fragments, de trouver un principe directeur qui rende justice à des éléments disparates ; Schütz, quant à lui, exploite l'énergie du chaos et de l'hétérogénéité, l'entremêlement confus et parfois déroutant des situations et des discours.

Les deux œuvres retrouvent à leur manière des principes de l'écriture épique et laissent envisager une réinvention de l'épopée à l'époque contemporaine. Quelques aspects généraux, qui les unissent, le confirment : entre autres, la mise en forme d'une macrostructure et de microstructures, l'expansion de la narration, un devenir perpétuel et un discours infini, la mise en rapport d'une parole collective et individuelle, l'importation de propos extérieurs et l'engagement contre l'oubli. Dans la mobilisation de principes épiques, des auteurs aussi éloignés dans le temps et aussi différents que Homère, Dante et Joyce sont les principales références, mais là aussi les raisons et les modalités de ces rapprochements divergent. Weiss s'approprie et poursuit ces entreprises épiques dans un mouvement et une langue qui lui sont propres : son travail crée et recrée. Schütz renverse certains aspects choisis ou les pousse à leur comble : il reprend et sature. Les deux auteurs à leur manière s'interrogent simultanément sur la mythologie et l'épopée : leurs textes laissent apparaître clairement une étroite dépendance entre le travail sur le mythe et l'écriture épique. Tous deux invitent à réfléchir sur la définition possible d'une épopée contemporaine dans le paysage littéraire de langue allemande.

Quatrième partie :
Au croisement des chemins :
Mythologie, roman et épopée

Rarement abordée dans la littérature critique, la recherche d'un genre adéquat à la réécriture de mythes antiques est pourtant une question qui mérite d'être posée. Telle qu'elle se manifeste chez les auteurs contemporains, l'activité littéraire autour de la mythologie gréco-latine ~~dépasse une~~ simple réflexion portant sur les limites de l'écriture et le dépassement d'un genre donné, plus exactement, ici, celui du roman. En dépit de la disparité des expériences menées à partir de la réécriture de mythes antiques, on ne saurait méconnaître un travail sur l'épopée. Nulle part celui-ci n'apparaît plus nettement que dans les quatre œuvres mises en avant. Puisque dans leur conception ces textes pourtant très différents évoquent nombre de liens avec des formes épiques, une question s'impose : que gagne la compréhension de la formulation contemporaine de la mythologie à un éclairage, cette fois, générique ?

L'intérêt des auteurs allemands contemporains pour l'épopée se révèle en tout premier lieu par référence directe à des récits épiques ou sous forme de réflexions poétiques. Lorsqu'ils se rapportent à des épopées, le terme est accepté au sens large puisqu'il réunit des œuvres aussi différentes et éloignées dans le temps que les récits d'Homère, de Virgile dans une moindre mesure, mais aussi de Dante et, dans la littérature moderne, de James Joyce[1]. Leur attention se porte visiblement sur quelques-unes des œuvres majeures qui ont marqué l'évolution de l'épopée jusque dans la période moderne. En d'autres termes, c'est le genre épique, ses caractéristiques et ses formes, qui est approché à travers certain des ouvrages capitaux qui le constituent. Autant d'arguments qui incitent à émettre l'hypothèse selon laquelle l'histoire de l'épopée mythologique, loin d'être révolue, pourrait connaître à travers ses variantes contemporaines un nouvel épisode. Si les différentes

1 Au risque de livrer des aspects évidents et schématiques, notons que malgré la distance temporelle qui les éloigne, toutes ces œuvres narratives de référence ont ceci de commun qu'elles représentent une somme inestimable d'événements (guerre, voyage ou errance) dans un univers à mi-chemin entre mythologie et Histoire. Ces textes de grande ampleur déploient de manière très précise et détaillée une vue d'ensemble d'une époque donnée et présentent un grand nombre de points communs thématiques, de stratégies narratives similaires et d'invariances formelles (en dépit de la disparition de l'hexamètre au profit de la prose).

réflexions s'en tiennent aux épopées les plus représentatives, selon quelle optique celles-ci sont-elles abordées et à quelles fins ?

En outre, l'écriture épique ne représente pas seulement une référence mais marque visiblement la conception et la structure des œuvres contemporaines. Dans quelle mesure le modèle épique est-il dans les œuvres contemporaines une matière qui travaille ? S'interroger sur la mise en œuvre d'une écriture épique, implique de définir les aspects qui la caractérisent. Parmi la pluralité des discours sur l'épopée, il ne s'agit pas de trancher entre différentes théories mais d'utiliser leurs aspects essentiels, leurs facteurs communs, comme autant d'instruments d'approche possibles. Une réflexion sur le genre mérite d'être lancée à partir des quatre textes mis en relief, non dans la volonté d'établir un système exhaustif de normes et de caractérisations, mais dans l'intention de faire ressortir quelques principes de ce que l'on pourrait nommer une épopée contemporaine. Plusieurs hypothèses nées de l'analyse des romans mythologiques, et en particulier des quatre œuvres traitées séparément, demandent à être explorées et vérifiées. Il importe avant toute chose de définir en quoi l'épopée signifie un intérêt particulier dans la reformulation de mythes antiques, autrement dit de s'interroger sur ce qui justifie l'écriture épique. Si l'on peut prétendre qu'un travail sur l'épopée est mis en œuvre, quelles en sont les conséquences pour le roman ? Et à quoi se mesurent les évolutions du genre épique à l'époque contemporaine ? Il apparaît assez rapidement que l'épopée, située aux confins de réflexions distinctes mais complémentaires – concernant la mythologie, un genre littéraire, une forme narrative, des données propres à une époque et à un auteur –, construit sur leurs différents dynamismes son propre mouvement aux formes et aux enjeux caractéristiques.

Chapitre premier : Mythologie et épopée, des fondements communs

Au point de vue étymologique, *mythos* et *epos* sont souvent associés pour le sens commun qu'ils renferment : la parole, le propos[1]. Or, à l'heure où mythologie et épopée ne convergent plus avec la même évidence qu'à l'origine[2], c'est justement la réflexion autour du mythe et de sa réécriture qui entraîne de nouveau vers l'écriture épique. Clé de voûte de la conception de l'épopée, sa parenté étroite avec la mythologie offre encore une entrée pertinente sur une observation du genre. Tout semble indiquer en effet que le rapport privilégié de l'écriture épique avec le mythe en fait un terrain propice d'investigations dans le travail de reformulation. Quelles sont les conceptions et les structures réactivées et de quelle manière fonctionnent-elles désormais ? L'hypothèse peut être formulée de la manière suivante : si tant est que le retour à la mythologie prenne un tour singulier à l'époque contemporaine, peut-on constater une évolution parallèle et similaire du travail sur le genre épique ? Les quatre œuvres observées interrogent l'articulation possible de l'écriture mythologique et de l'écriture épique à l'époque contemporaine. Ceci est tout particulièrement frappant au niveau de la conception générale du texte : de ses intentions narratives et de sa mise en œuvre.

---

1 L'article « mythe » du *Dictionnaire historique de la langue française,* dirigé par Alain Rey, atteste l'association courante des deux notions.

2 Dans la *Poétique* d'Aristote par exemple, le terme de « mythe » désigne de manière générale la matière reçue par le poète et qu'il se doit de retravailler et représenter à son tour.

Rapport au monde et au savoir : une communauté de conceptions

Depuis les origines du genre, la narration épique et la mythologie présentent une communauté de conceptions et de significations qui justifient leur appartenance étroite. Il est tout à fait révélateur qu'aux sources de la théorie du genre épique – c'est-à-dire à une époque antérieure à Platon[3] – épopée et mythologie sont indissociables. Dans l'Antiquité, l'approche théorique de l'épopée implique une réflexion sur la mythologie : les questions de l'origine, du contenu et de la finalité du récit épique convergent largement avec des interrogations d'ordre mythologique. Quand Xénophane étudie les chants épiques, il critique la représentation des dieux (trop humaine et peu morale !) chez Homère, comme de manière générale l'aspiration à la vérité des poètes épiques ; de même lorsque Hérodote et Thucydide distinguent nettement épopée et historiographie, ils soulignent par ce biais l'étroite dépendance originaire entre épopée et mythologie.

Alors qu'à l'époque contemporaine cette relation ne va plus de soi, la parenté étroite entre mythe et récit épique relève d'un choix et connaît, derrière l'osmose apparente, des intérêts et des enjeux singuliers. Observer les textes contemporains sous l'angle du récit épique, c'est tout d'abord chercher à savoir comment sont repris et transformés les principes communs au mythe et à l'épopée. Les conceptions générales, mais néanmoins fondamentales, que sont une vaste appropriation intellectuelle du monde, l'ouverture sur une dimension autre et la transmission d'un savoir collectif méritent une attention particulière.

Premier critère général et traditionnel de définition, écrire une épopée c'est construire une œuvre prenant appui sur un vaste ensemble mythologique, religieux, historique ou philosophique. L'accent est placé d'emblée sur l'immensité du domaine que l'écrivain épique choisit d'arpenter dans l'écriture, auquel s'ajoute la diversité des

3 Notamment dans les écrits de Xénophane de Colophon au VIème s. av. J.-C. Nous nous appuyons ici sur une étude précise de Severin Koster : *Antike Epostheorien.* Wiesbaden : Steiner. 1970.

sources où il puise des éléments d'interprétation. L'épopée, poème de grande ampleur, condense l'essentiel de ce qui constitue la conception du monde à une période donnée. À plusieurs points de vue, elle réalise une vaste appropriation intellectuelle du monde (pour paraphraser la formulation de Blumenberg à propos du mythe[4]), dont témoignent le nombre inestimable d'événements rapportés, l'immensité des espaces parcourus, la figuration d'une société, de son mode de pensée, de son savoir et de son fonctionnement, comme le rapport de cette société au divin, à sa propre mythologie. Civilisation et mythologie sumériennes à l'aube du genre dans l'épopée de Gilgamesh, ou encore mythologie et pensée grecque dans les épopées antiques : dans l'ampleur du poème épique, c'est toute une culture qui s'offre aux auditeurs et aux lecteurs.

Cet aspect bien présent au cœur des quatre œuvres contemporaines étudiées les distingue nettement des romans mythologiques. Preuve en est le travail sur la mythologie ainsi que la multitude de sphères abordées, liées directement au mythe ou non. Manifestement, l'appropriation intellectuelle du monde, c'est-à-dire la mise en forme et en mots d'une pensée et d'une explication du monde, demande aujourd'hui un abord critique. À observer ces textes, il apparaît clairement que l'appropriation signifie une reconquête, que la démarche intellectuelle implique désormais une mise en abyme, le monde étant désormais une donnée suspecte, du moins inconcevable dans sa totalité. L'écriture épique n'est, semble-t-il, plus envisageable qu'au sein d'une controverse permanente : par la mise en œuvre critique d'une vaste entreprise narrative. Elle ne s'élance plus dans la volonté de composer et de transmettre un patrimoine culturel dans sa totalité absolue, mais de recouvrer notre culture de manière critique : l'écrivain épique interroge plus qu'il ne donne du sens, bouscule plus qu'il ne fonde.

Ce mouvement est conçu dans les récits épiques contemporains, au niveau de la thématique tout d'abord, comme une large entreprise synonyme de dépassement et d'ouverture. C'est tout un programme

4 Cette formule est citée plus haut. Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 68 : „die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt".

que lance Wolf von Niebelschütz quand il dit de l'écriture épique qu'elle consiste à ses yeux à « entrer dans le monde avec force et plaisir[5] » La pluralité des lieux et des époques traités, le nombre particulièrement élevé de personnages (probablement plus de 150), le canevas très serré d'actions et de réflexions sont tout autant d'éléments contribuant à une exploration précise et détaillée du monde décrit. Dans *Der blaue Kammerherr*, le dépassement est suscité par le désir d'aller au-delà d'un cadre national, de recouvrer une tradition européenne. Le thème (recours à la mythologie gréco-latine, espace méditerranéen imaginaire, époque baroque), le rattachement si ironique soit-il à une tradition baroque narrative (le roman galant) et musicale (la symphonie concertante) ainsi que le style (place importante accordée au français et à l'italien, ainsi qu'au style baroque) en représentent les aspects les plus généraux. Un échantillon diversifié de tout un patrimoine culturel est assimilé et mis en perspective. Cette démarche générale se retrouve de manière tout aussi prononcée, mais sous des formes très différentes, dans les autres récits épiques : *Amanda* et la mythologie antique, la tradition littéraire des troubadours et le monde imaginaire des sorcières sur le Blocksberg ; *L'esthétique de la résistance* et les mythes antiques, l'Europe en guerre, la résistance au fascisme et le socialisme, la pluralité d'œuvres artistiques et littéraires analysées ; *Medusa* et les mythes antiques en lien avec le thème de la soumission, les différentes formes de dictature (politique, intellectuelle, psychologique, sexuelle), et de manière plus implicite les références nombreuses à des textes et des tableaux. Quelle que soit la matière au travail, le récit épique est entendu comme un espace très vaste qui offre au lecteur une multitude d'entrées.

Source première de notre culture européenne, la mythologie gréco-latine constitue un élément essentiel au sein de ce mouvement démesuré. Pour Blumenberg, la mythologie doit sa naissance en majeure partie à la volonté d'avoir raison de l'arbitraire : « Le mythe est une manière d'exprimer que l'arbitraire pur n'est pas laissé au monde et

5 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 52 : „mit Macht und Lust in die Welt greifen".

aux puissances qui y gouvernent.[6] » L'épopée, récit mythologique, parcourt des domaines illimités aspirant à délivrer le monde réel de l'inconnu, de l'inexplicable et de l'arbitraire. Pour participer pleinement au mouvement épique des textes contemporains, il va de soi que le recours à la mythologie n'en revêt pas moins des fonctions et des significations différentes de celles que l'on peut observer dans les épopées antiques. Quelle que soit leur manière de reprendre les mythes, les auteurs épiques contemporains partent du principe d'une perte : c'est sa disparition accomplie ou en cours qui motive et le mouvement de reconquête et l'écriture, comme en témoignent respectivement les recherches sur Danaé, sur les sirènes et Pandore, sur Héraclès ou sur Méduse. De même que le narrateur de *Der blaue Kammerherr* introduit son récit en déplorant la disparition des anciens dieux et s'applique à démontrer finalement tout au long du récit la continuité de leur présence et de leur influence, les trois autres textes rapportent l'expérience généralisée d'une perte : perte du mythe dans sa dimension archétypale et de valeurs matriarcales, perte du souvenir et d'une version juste, c'est-à-dire non manipulée, de l'Histoire, perte de sens et d'orientation, d'une cohésion et de la possibilité d'une mise en forme, perte enfin d'une langue adéquate à la représentation d'un mythe. Paradoxalement, alors que les œuvres observées se construisent sur le principe d'une absence, le recours aux mythes antiques y est lisible à tous les niveaux de la narration, tant au point de vue du contenu que de la forme.

Le vide, auquel la disparition constatée des mythes antiques fait place, ouvre en effet un espace de création inestimable : lieu de recherche et de reconstruction, d'hypothèses et de spéculations, espace ouvert à l'imagination. Recourir à des mythes antiques n'a plus le pouvoir de soustraction à l'arbitraire et au hasard relevé par Blumenberg dans les premiers récits mythologiques. Il s'agit désormais d'affronter une vacuité, non un gouffre béant et problématique, mais un espace où tout est encore imaginable. Réanimer, reconquérir, reconstruire, faire resurgir les mythes représentent autant de formes envisagées pour cette

6 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 50 : „Der Mythos ist eine Ausdrucksform dafür, dass der Welt und den in ihr waltenden Mächten die reine Willkür nicht überlassen ist."

approche. Masquée chez Niebelschütz par une narration pléthorique, la vacuité observée entraîne chez Morgner et Weiss dans une recherche explicite, considérée comme nécessaire et justifiée, elle signifie chez Schütz une chute momentanée mais vertigineuse dans l'inconscient qui fait jaillir les mythes antiques de ses strates les plus profondes. Alors qu'à l'ère des premiers récits épiques, la mythologie faisait partie intégrante d'une conception générale du monde et trouvait de ce fait naturellement sa place dans l'épopée, son intégration relève désormais d'une attitude particulière : s'approprier le monde comme reconquérir une tradition implique de remémorer, de réactiver ses fondements.

Il apparaît alors clairement que les auteurs concernés mènent de front une réflexion sur la mythologie antique et sur le récit épique. Les deux recherches sont justifiées par des arguments qui se recoupent dans une large mesure, sans que la contiguïté entre mythe et épopée soit toujours formulée de manière évidente. Les lettres, notes ou journaux que tous rédigent parallèlement à leur travail d'écriture en témoignent. Ainsi Peter Weiss mène-t-il, dans ses propres carnets puis à travers le narrateur et les autres personnages de *L'esthétique de la résistance*, une double recherche sur la mythologie grecque et sur l'écriture épique. Les deux démarches sont extrêmement proches puisqu'il s'agit dans l'un et l'autre cas de réactiver certains aspects d'une pensée fascinante, ou pour reprendre le sens étymologique commun de ces deux termes, d'une « parole » fascinante : le mythe sous ses formes premières, le langage épique. La mythologie et l'épopée sont abordées de manière égale, comme des modèles inaccessibles dont la réécriture n'est jamais qu'une variation hypothétique, non exhaustive et en aucun cas définitive. La pluralité des domaines abordés transparaît dans les carnets de notes où les moindres dimensions du mythe d'Héraclès se trouvent sondées. En témoignent les nombreux ensembles de répétitions et de variations analogues à l'exemple suivant : « Les yeux humains du taureau. Zeus avec des cornes de taureau. Zeus en taureau. Fils de Chronos (le temps), petit-fils de Gé. Rimbaud : devons nous rendre voyants (le taureau).[7] » La réflexion se constitue dans son ensemble sur une démarche de ce type :

7 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 186 : „Die menschl. Augen des Stiers. Zeus mit Stirnhörnern. Zeus als Stier. Sohn

formulations hypothétiques toujours reformulées, indications factuelles complémentaires, élargissement à d'autres domaines. C'est la richesse et la profondeur de chacun des aspects qui intéressent Peter Weiss, nourrissent sa fascination et lui inspirent sans cesse de nouvelles interrogations. L'auteur engage avec une curiosité identique ses recherches sur la *Divine Comédie* de Dante. Il demeure subjugué par l'étendue et la puissance des paroles de Dante, dont il dit ne savoir retenir « […] que des propositions, des modèles construits[8] ». Il s'agit pour lui de poursuivre le cheminement de Dante en se laissant interroger par sa parole et nourrir de ses mots. Ajoutons qu'il retient de ses études sur les mythes et l'épopée les éléments qu'il va pouvoir « actualiser » : un principe maintes fois repris au cours de la « Conversation sur Dante[9] » et qui concerne en particulier le théâtre du monde, la recherche de vérité, l'articulation dans les mots d'un monde désordonné, l'investigation d'un domaine immense et effroyable. L'épopée motive au même titre que la mythologie une recherche dynamique, à savoir nourrie et corrigée sans cesse par de nouvelles réflexions, découvertes et expériences, des apports intertextuels ou des éléments picturaux etc. Au centre des notes de l'auteur, la double recherche trouve ensuite dans la trilogie une place non moins significative, à travers le travail critique mené par le narrateur et les personnages. Un équilibre nouveau s'instaure entre les deux termes, mythologie et épopée : ils se superposent et se complètent comme parties intégrantes de l'entreprise de réappropriation culturelle lancée. En d'autres termes, le texte ne repose pas sur la solidarité des deux éléments, il la redécouvre progressivement.

Forcé d'évoluer, le rapport entre épopée et mythologie s'adapte à la nouvelle donne au prix d'un déplacement significatif. De l'osmose presque dogmatique entre mythe et épopée (Aristote ne la justifiait que partiellement), la conjugaison d'un travail sur le mythe et d'un projet d'écriture épique trouve désormais sa légitimité dans un élan critique.

---

des Kronos (Zeit), Enkel der Gé. Rimbaud: müssen uns zu Sehern machen (der Stier)".

8 Peter Weiss. Vorübung zum dreiteiligen Drama Divina Commedia. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 133 : „nur Vorschläge, nur konstruierte Muster".

9 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 142–169.

C'est là une des caractéristiques de l'épopée contemporaine : recourir à la mythologie antique tout en proposant dans un même mouvement une analyse réflexive de cette résurgence des mythes. Ainsi par exemple, à la différence des romans mythologiques, jamais le rapport immédiat avec des mythes originels ne signifie une expérience ou un objectif en soi. Relevant soit du domaine de l'imaginaire soit de la théorie, ou encore, symbolisé par un personnage intermédiaire tenant à la fois de la réalité fictive et du mythe, le « contact immédiat avec la mythologie », une des questions centrales de la réflexion de Charles Kerényi, est suggéré en permanence mais toujours observé sous un regard critique. Fait révélateur, les textes étudiés non seulement suivent cette démarche mais aussi la reflètent dans un appareil de notes parallèle, voire au sein du texte même (chez Morgner et Weiss de façon très développée).

De la même manière que le mythe et ses sources sont appréhendés avec un regard interrogateur, dans le travail de recherche qui caractérise l'épopée contemporaine, la réappropriation implique une démarche critique. Les modes de fonctionnement de la mythologie offrent aux auteurs épiques un moyen privilégié d'appréhender le monde de cette façon. Au lieu de trouver dans la mythologie une conception globale, un moyen de transmettre un fondement culturel et des valeurs morales, les récits épiques accentuent la différence. Il ne s'agit plus, grâce à la mythologie, de cerner le monde dans sa totalité, mais d'interroger ou de dévoiler certains de ses aspects. Le recours aux mythes revêt un pouvoir simultané d'éclairage et de contradiction propice à une projection critique du monde : ils font, de différentes manières, partie intégrante de la réalité fictive et l'interrogent. Remise en cause du temps linéaire historique, relativisation de l'Histoire, logique interne spécifique, les mythes antiques n'ont de cesse d'interroger la réappropriation intellectuelle du monde engagée dans les récits épiques contemporains. La réflexion peut être provoquée de manière apparemment ludique par les interventions directes de figures mythologiques, comme dans *Der blaue Kammerherr*, ludique et méthodique dans *Amanda* où la narratrice renaît sous forme de sirène dont la double tâche consiste à retrouver sa fonction mythologique et à rédiger une biographie peu banale. Elle est méthodique, documentée et critique chez Peter Weiss dans une réflexion

collective sur la mythologie, reprise inlassablement tout au long de la trilogie. Quant à *Medusa*, il est suggéré dans le récit une catharsis qui met en présence des conceptions et des interprétations divergentes du monde et des mythes antiques selon divers degrés d'interprétation possibles, acceptables ou non.

De cette manière, les œuvres contemporaines portent à son comble un procédé épique et lui donnent une inflexion spécifique. Aristote résumait en effet à trois principes le rapport de la narration épique au monde : « […] le poète imite […] soit les choses qui ont existé ou existent, soit les choses qu'on dit ou qui semblent exister, soit les choses qui doivent exister.[10] » Ainsi, le narrateur épique antique combine l'observation de la réalité, passé et présent, avec son interprétation et les souhaits qu'elle engendre ou qu'elle déçoit. Ni vraiment hors, ni vraiment dans la réalité, les mythes expliquent, interprètent, comblent tant les lacunes d'un savoir que les désirs inassouvis. Ils figurent et complètent en même temps le monde décrit, permettant à la fois une approche et une mise à distance. Du récitant épique de l'Antiquité, G. Bafaro indique : « il oppose un présent trop médiocre à un prodigieux passé, légendaire et par là devenu sacré. C'est en quelque sorte […] une exhortation à plus de grandeur.[11] » Tels qu'ils sont traités dans les narrations épiques contemporaines, les mythes contribuent certes à décrire un présent dégénéré, mais n'exaltent ni la gloire du passé, ni les mérites du présent. Ce qui dans l'épopée antique est de l'ordre de l'implicite, devient dorénavant un principe utilisé clairement dans une démarche critique. Les mythes incitent à bouleverser en permanence toute conception établie du monde : instrument propre à l'interrogation, leur dimension autre se trouve largement exploitée.

L'omniprésence des mythes dans les narrations épiques impose à la réalité décrite un fonctionnement étrange. Sur le principe, les récits épiques contemporains ne diffèrent en rien des épopées antiques. Pour Aristote, l'épopée se démarque des autres genres, notamment du théâtre, dans sa capacité à tolérer l'étrange : « […] or l'épopée admet encore bien mieux l'irrationnel […] puisqu'on n'a pas le personnage en action

10 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 127.

11 Georges Bafaro. *L'épopée.* Paris : Ellipses. 1997. p. 10.

sous les yeux.[12] » Tout l'art de la narration épique repose dans le subtil dosage entre apparence et crédibilité, afin de stimuler sans forcer outre mesure l'imagination de l'auditoire ou des lecteurs. Il est réservé au poète le droit d'exagérer et de feindre, de transformer et d'intégrer des éléments merveilleux tant que ces procédés servent la narration, tant que la continuité du mouvement est respectée et que l'unité de l'action reste intacte : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction.[13] » Pour plaire à son public, puisque ici la réception est manifestement déterminante, le poète épique évolue dans ce domaine fluctuant où la réalité est transgressée mais où l'invraisemblable est encore accepté. L'épopée tolère une réalité autre à condition que son équilibre ne soit pas mis en péril.

Évoquant l'intervention d'êtres surnaturels ou d'effets vraisemblables mais extraordinaires, D. Madelénat, à qui l'on doit une analyse de l'épopée[14], souligne leur importance dans les épopées antiques. Héroïsme hors pair, victoire ou défaite sans égale, courroux et passions démesurés, l'épopée donne forme à l'exceptionnel. Elle retrace une suite d'événements sans commune mesure, des actions aux proportions gigantesques, elle accumule constats horribles, circonstances tragiques et paroles extrêmes, dont G. Bafaro tente d'énumérer les principales composantes :

> […] emploi d'un lexique de l'effroyable, en particulier des adjectifs, grandissement des personnages jusqu'à des dimensions fantastiques, recours à l'évocation de forces naturelles déchaînées et incontrôlables, métamorphoses des êtres animés et inanimés sous la violence subie ou infligée, sans souci de la vraisemblance, promotion d'une partie de la réalité au rang de symbole.[15]

Ni figés, ni contraignants, ces paradigmes participent pleinement de la conception du genre épique. Dans cet ensemble, la mythologie constitue une des principales sources d'invraisemblances, d'épisodes et de figures aussi exceptionnels qu'effroyables. D. Madelénat explique cette

12 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 126.
13 Ibid. p. 126.
14 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986.
15 Georges Bafaro. *L'épopée.* Paris : Ellipses. 1997. p. 111–112.

invariance thématique de l'écriture épique comme une conception particulière du monde :

> L'épopée divine ou mythologique […] subordonne le naturel au surnaturel qui l'enveloppe […] ; elle doit dégager pour un héros anthropomorphe […] ou pour un homme inclus dans l'univers des dieux, un espace où se déploient les valeurs héroïques et réinstaurer une partition […] qui permette une tension, des luttes, des efforts collectifs, et une victoire héroïque.[16]

L'épopée reflète une conception déterminée de la mythologie, aux confins du vraisemblable et de l'invraisemblance, de l'histoire des dieux et de celle des Hommes, non un mouvement entre deux pôles, mais un ensemble d'échanges réciproques : une osmose entre deux sphères, propice à une narration fertile.

Qu'en est-il des récits épiques contemporains ? Peu importe la vraisemblance dans les deux premiers textes étudiés, la narration se nourrit en permanence de l'étrange et du merveilleux. Cette dimension qui naît largement du recours à la mythologie antique fait partie intégrante du monde fictif décrit, même si son assimilation n'est jamais injustifiée. Niebelschütz se joue visiblement des procédés narratifs épiques : figuration de l'extraordinaire et exagération, notamment. L'exceptionnel est tourné très souvent en dérision : l'illusion d'une transformation de toute chose en or à l'arrivée de Midas, au début de la troisième partie, en est un exemple caractéristique. Si, s'amusant de la crédulité de ses personnages, il parodie en ce point la narration épique, elle n'en demeure pas moins un élément moteur. Il n'est pas question d'être plausible ou crédible[17] mais de laisser libre cours à des fabulations illimitées (en somme, de faire fleurir le « tulipier ») ; de réaliser selon une formule de D. Jost « […] un renversement et une élévation de la pesanteur terrestre dans le merveilleux.[18] »

---

16 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 59.

17 À la manière des narrateurs baroques, c'est avec beaucoup d'autodérision que le narrateur tente de rendre crédible ses dires, même, ou plutôt en particulier, les plus incroyables. Non que l'illusion de donner pour vrai fasse seulement partie du jeu narratif, le narrateur s'amuse ici à la contrefaire.

18 Dominik Jost. Eine deutsche Fantasy. In : *Neue Zürcher Zeitung.* N°233. 08/10/1987. p. 36 : „[…] eine Umkehrung und Aufhebung der Erdenschwere ins Wunderbare."

Morgner exploite également au plus haut point les ressorts de l'étrange puisque le récit tout entier fonctionne sur ce mode. L'assimilation de l'étrange s'opère par la mise en présence et l'assemblage de dimensions apparemment incompatibles (mythologie, réalité sociale fictive et univers fabuleux pour les principales), rappelons le dédoublement d'Amanda en une femme et une sorcière, la renaissance d'une sirène à la fin du 20ème siècle, la langue des sirènes retrouvée par magie etc. De ces combinaisons naissent des êtres et des situations hybrides. Multiplier à l'infini les possibilités et croiser sans cesse les questions sont des principes qui fonctionnent dans *Amanda* comme une surenchère de l'étrange. Toutefois, il importe moins à l'auteur de mettre en évidence des moments ou des personnages hors du commun que de déformer à l'extrême, de transformer la réalité décrite. Ceci implique, entre autres, une abolition des frontières entre réalité et imaginaire. Les descriptions très précises de scènes réalistes et d'une sphère purement fantastique coexistent ou s'imbriquent les unes dans les autres. M. Rasboinikowa-Fratewa tente de définir la complexité et les contradictions de ce rapport : « […] l'imagination littéraire sollicite des libertés de plus en plus grandes, crée des images et des conceptions du monde, qui vont à l'encontre des expériences de l'auteur et aussi du lecteur sans avoir pour objectif de décrire autre chose que la réalité.[19] » L'imagination génératrice d'un monde déstabilisant peut être considérée comme un biais par lequel le monde trouve une description possible. Elle représente surtout, à travers la transgression de cette réalité, le moyen privilégié d'en cerner les limites. Le recours à un monde imaginaire est une manière de passer outre aux barrières de la réalité tout en mettant en évidence l'impossibilité concrète de s'en éloigner.

Il en va autrement dans les trilogies de Peter Weiss et de Stefan Schütz dans lesquelles, cette fois, c'est la violence des images mythologiques et l'effroi qu'elles peuvent inspirer qui sont rapportés à la réalité.

19 Maja Rasboinikowa-Fratewa. Strukturbildende Funktion des Verhältnisses von Wirklichkeit und dichterischer Phantasie. In : *Neophilologus*. 76. 1992. p. 102 : „[…] die dichterische Phantasie, immer größere Freiheiten für sich in Anspruch nehmend, [entwirft] Bilder und Weltbilder, die der empirischen Erfahrung des Autors und auch des Lesers gänzlich zuwiderlaufen, ohne dabei als Endeffekt etwas anderes als die Wirklichkeit zu beschreiben."

Dans les deux cas, le recours à la mythologie peut figurer des situations d'une violence extrême : combat des Titans, force inégalable et incontrôlée d'Héraclès, événements sans précédent et douleur des victimes pour l'un ; cruauté, démesure et déchaînement des images mythiques pour l'autre. Cette furie mythologique est largement associée aux événements qui ont marqué les différentes époques, et spécialement ceux du 20ème siècle. Si l'effroyable est bien présent, dans les images comme dans le lexique, il est généré dans la plupart des cas non plus par des forces naturelles irréfrénées, mais par les horreurs de l'Histoire. La fureur est celle de la guerre et de l'extermination, l'agressivité celle de la domination et de la dictature. L'Histoire, à l'instar des éléments et du destin dans les épopées antiques, est courroucée et dévastatrice. Les œuvres d'art choisies par Peter Weiss sont particulièrement révélatrices : révolte originelle sur la frise de Pergame, révolution de juillet 1830 dans le célèbre tableau de Delacroix, guerre et insurrection espagnole dans les peintures de Goya, guerre d'Espagne dans *Guernica* de Picasso etc. Il n'est pas de comportement héroïque face à une telle violence mais une souffrance profonde, voire dans *Medusa* un anéantissement du sujet individuel. L'épopée de Peter Weiss présente plutôt le caractère exceptionnel d'une situation unique, abstraction faite d'une expérience étrange vécue par la force de la pensée. À la fin du premier tome, la recherche de Pégase dans un tableau de Picasso conduit les personnages à dépasser leur regard rationnel et critique et les transporte hors de la réalité. Cette peinture est à l'origine d'une scène qui contraste vivement avec les conditions sociales et matérielles de la cuisine étroite dans laquelle elle a lieu : « Sous la lampe de notre cuisine, le monde s'éclairait pour nous, ce que nous imaginions prenait forme, nous nous transportions en pensées jusque vers un bout du monde où se faisaient des rencontres avec des apparitions mythologiques.[20] » L'expérience est d'autant plus extrême et frappante qu'elle est rapportée à l'illustration d'une victoire de la culture sur l'esclavage du peuple (le passage précédent traitait des efforts fournis par le père du narrateur

20 ÄDW, T.1, p. 339 : „Unter der Küchenlampe erhellte sich uns die Welt, das, was wir uns vorstellten, nahm Gestalt an, wir dachten uns heran bis an eine Finisterre, wo Begegnungen stattfanden mit mythologischen Erscheinungen." Trad. p. 336.

pour sortir d'une période d'asservissement grâce à la littérature et à l'art). Les domaines entrecroisés de la mythologie et de l'art suggèrent l'accès possible à une dimension autre, qui permet ici l'émancipation provisoire d'un contexte matériel restreint et ainsi un dépassement des conditions imposées, en d'autres termes le premier pas (utopique) vers une résistance. Sans une symbiose entre mythe, littérature, Histoire et art, une telle expérience n'aurait pas été envisageable.

Si le monde offre un espace de recherche et de reconquête, si la réappropriation d'une culture signifie ouverture, dépassement et défiance envers un système achevé et clos, qu'advient-il d'une fonction capitale assignée à l'épopée : se porter garant d'une culture et la transmettre ? Compte tenu des inflexions prises par l'épopée contemporaine, tout porte à croire que le principe se retrouve, mais sous une forme différente et pour d'autres raisons. Deux idées entrent en jeu : la notion de savoir collectif et, en étroite corrélation avec elle, l'idée de garantir une mémoire commune.

La conception d'un savoir collectif, d'un fondement culturel commun, est généralement rapportée à l'épopée comme à la mythologie, comme le résume D. Madelénat :

> « Langue » qui permet de penser et de voir la réalité, bulle magique d'idées et d'images, l'épopée construit un conscient et un inconscient collectifs, et entretient avec une civilisation des liens dialectiques : mnémonique, elle rassemble un héritage et des souvenirs communs ; mérimnématique, elle traduit les soucis du présent ; mantique, elle anticipe les voies du futur en inventant des issues qui renouent avec l'ordre des vérités mères et la tradition authentique.[21]

La question d'un héritage collectif est d'importance car elle renvoie à un problème sur lequel la conception de la mythologie antique et de l'épopée convergent : la représentation objective d'une pensée collective. Le mystère planant autour des épopées homériques, œuvres d'un auteur unique ou non, est un indice révélateur parmi d'autres. Comment définir ce savoir commun transmis dans tout récit épique ? On saurait difficilement en trouver meilleure formulation que sous la plume de Borges, ici à propos de l'épopée de Dante :

---

21 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 82.

> Un grand livre comme la *Divine Comédie* n'est pas le caprice isolé et fortuit d'un individu mais l'effort conjugué d'un grand nombre d'hommes et de générations. Rechercher ses précurseurs […], c'est sonder les mouvements, les tâtonnements, les aventures, les intuitions et les prémonitions de l'esprit humain.[22]

L'épopée fait œuvre de mémoire. Elle incarne cet ensemble de connaissances et d'intuitions accumulées de longue date qui constituent la mémoire d'une civilisation. Mais derrière l'enjeu d'un savoir commun, c'est aussi la notion d'auteur qui pose question. Non qu'elle disparaisse, au contraire elle devient plurielle et gagne à cette pluralité profondeur, objectivité et anonymat. De même, les récits épiques contemporains engagent une réflexion sur la façon de penser désormais le rapport entre mémoire collective et parole individuelle. De cette manière, ils reflètent une question couramment abordée dans les réflexions contemporaines sur le roman. Considérant les origines du roman, Julia Kristeva souligne l'opposition entre la formulation d'une pensée collective et la parole subjective : « Dans une collectivité mythique ou semi-mythique, où le discours de même que le mythe est à tous, et le narrateur ne peut pas s'isoler comme un sujet à part, la différenciation histoire/discours ne possède pas la netteté ni la fonction qu'elle a dans le roman.[23] » Au-delà de la conception d'un discours premier identique à son objet de représentation, l'idée d'une mémoire collective garante d'objectivité mérite d'attirer l'attention puisqu'elle interroge la particularité et l'individualité d'une parole, comme la fonction d'un auteur.

Cette question latente dans les romans mythologiques depuis 1945 trouve une expression très marquée dans les récits épiques où l'extrême ambiguïté du rapport entre collectif et individuel ne cesse d'être reformulée. Il n'est donc nullement surprenant de lire dans *L'esthétique de la résistance* l'intention particulière qui stimule le travail d'écriture engagé par le narrateur : « J'entrepris ma nouvelle activité comme un chroniqueur qui restituait la pensée d'une communauté.[24] » Ce travail étant défini par la suite comme le devoir d'« […] enregistrer des

22 Jorge Luis Borges. *Neuf essais sur Dante.* Paris : Arcades Gallimard. 1982. p. 1.

23 Julia Kristeva. *Le texte du roman.* La Hague : Mouton. 1970. p. 180.

24 ÄDW, T.2, p. 306 : „Ich begann meine neue Tätigkeit als ein Chronist, der gemeinsames Denken wiedergab." Trad. p. 322.

impulsions, des déclarations, des images remémorées, des instantanés d'action […][25] », le savoir transmis semble paradoxalement tant individuel que collectif, comme le relève A. Todorow : « La conscience est aussi collective et justement en tant que telle toujours en mouvement […].[26] » À l'instar des épopées antiques, pensée et savoir collectifs ne cessent de générer les dynamismes de la narration. C'est en tout premier lieu la perpétuation d'un savoir commun qui intéresse les auteurs contemporains : la question d'une mémoire collective, qu'il s'avère nécessaire de garantir, est une manière de prolonger et d'approfondir celle du rapport entre savoir commun et parole individuelle.

Bakhtine faisait la distinction entre « mémoire », savoir absolu et totalitaire de l'épopée, et « activité de la connaissance[27] », expérience sur laquelle se construit le roman. Le récit épique contemporain évolue manifestement vers cette définition de la mémoire que seul le roman semblait réaliser jusqu'alors : il ne prétend plus à un savoir irrécusable. Plus encore, l'épopée elle-même est considérée, et dans une plus large mesure encore que le roman, comme un espace privilégié pour une « activité de la connaissance ». Lorsqu'elle signifie un ensemble fermé, figé et imposé de manière arbitraire, la mémoire collective est dénoncée comme stérile, voire dangereuse (idée exploitée et discutée en particulier chez Irmtraud Morgner et chez Stefan Schütz). L'épopée, garante de la mémoire d'une culture, n'est pas conçue aujourd'hui comme la somme définitive et achevée d'un savoir immuable, mais comme une mise en mouvement de ces connaissances : déplacement dans d'autres sphères (avec les fusions ou les confrontations d'époques éloignées, de pensées différentes qui l'accompagnent), évolutions internes (mises en forme et articulations nouvelles des éléments, éclairages différents du monde, renversements et démontages de représentations traditionnelles ou préconçues). Au travail d'écriture épique correspond la volonté d'extraire

25 ÄDW, T.2, p. 306 : „[…] Registrieren von Impulsen, Aussagen, Erinnerungsbildern, Handlungsmomenten […]". Trad. p. 323.

26 Almut Todorow. Ästhetik des Widerstands. Wandlungen des poetischen Ideologiekonzepts. In : *Von Poesie und Politik.* Tübingen : Attempto. 1994. p. 294 : „Das Bewusstsein ist auch und gerade als kollektives immer in Bewegung […]."

27 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 451.

des connaissances au fondement de notre culture afin d'empêcher un immobilisme réducteur. Restituer le mouvement d'un savoir acquis ou d'expériences vécues implique trois principes complémentaires : ne jamais exclure l'éventualité d'un point de vue autre, prendre en compte un grand nombre de dimensions, représenter une évolution. Ceci est tout à fait flagrant dans la manière d'aborder les mythes antiques. En s'approchant et en s'éloignant constamment de son objet mythologique, la narration épique figure à l'époque contemporaine la recherche infinie et inépuisable que représente le travail sur le mythe.

Si le narrateur épique tire de la mythologie un élan infini, c'est qu'il ne se contente pas d'extraire un moment particulier d'un mouvement plus large, mais s'intéresse à rendre compte de l'immensité de la mythologie. Tous les récits combinent une trame mythologique particulièrement riche et une réflexion approfondie sur un ou des mythes précis. L'épopée décuple les facettes d'un mythe, ses mises en forme, en d'autres termes, ses interprétations : non seulement le réseau intertextuel y est d'autant plus dense mais aussi la place réservée, par exemple, à des œuvres d'art figurant des personnages mythiques y est considérable. À la différence des romans mythologiques, les récits épiques ne figurent pas une réponse possible parmi plusieurs alternatives, ils déploient les approches dans leurs différents degrés de fiction et d'interprétation sans opérer de choix définitif. C'est tout un savoir autour d'un mythe qui est mobilisé et continue de poser question au-delà du texte.

Ce sont ainsi les métamorphoses d'un savoir commun qui se trouvent au centre du récit. Les récits épiques proposent et exposent différents aspects de représentations traditionnelles afin d'en comprendre et d'en représenter les aléas, voire les travers. Le savoir transmis dans l'écriture subit une permanente relativisation et ne cesse de se transformer, ce que figure par exemple la démarche intellectuelle du personnage de Heilmann dans *L'esthétique de la résistance*. Pleine « activité de la connaissance », l'épopée recueille et transmet un ensemble considérable de représentations. En ce sens, elle engage un immense travail de mémoire. Derrière cette entreprise, il faut entendre une manière de répondre à la question de l'oubli, posée généralement dans les romans mythologiques contemporains. Mais l'engagement contre l'oubli

motive dans les textes épiques une démarche très différente et, semble-t-il, beaucoup plus ample et radicale.

Rappelons que la mémoire, à travers la figure de Mnémosyne et des neuf Muses, ses filles, était fondamentale dans les épopées homériques, ou pour reprendre une formule très juste de Pierre Vidal-Naquet : « Le poète […] est celui qui sait, parce qu'il se souvient […].[28] » Il appartient à un auteur épique de transmettre une somme de connaissances, l'action de la mémoire devant garantir l'authenticité des dires. La question ne manque pas d'être abordée par les auteurs contemporains : les dieux antiques, personnages de Niebelschütz, passent en revue plusieurs siècles de culture, Béatrice, narratrice d'*Amanda*, doit se remémorer un langage perdu, les personnages de *L'esthétique de la résistance* réfléchissent en permanence sur un savoir commun, Marie Flaam est plongée dans les tourbillons et les strates de sa propre mémoire, produit d'expériences individuelles et communes. Révélatrice d'un porte-à-faux entre individualité et savoir collectif, la place accordée à Mnémosyne chez Peter Weiss et Stefan Schütz est considérable. L'important travail de mémoire dans les deux œuvres – que celui-ci se rapporte à la mythologie antique (représentation et relativisation d'un savoir commun acquis) ou à l'Histoire (expérience commune vécue) – fait jaillir de nouvelles sources d'interrogations : quelle démarche adopter en effet pour dire le mythe et dans quelle mesure ce type d'approche vaudrait-il pour l'Histoire et l'actualité vécue ? C'est dans cette voie que s'engagent visiblement les narrations épiques contemporaines.

Aspect déterminant dès l'origine du genre aux dires de D. Madelénat, « L'épopée joue un rôle essentiel dans la transmission du patrimoine symbolique collectif et dans la conservation des récits traditionnels […].[29] » On peut prétendre de ses variantes contemporaines qu'elles redéfinissent ce critère. L'intention n'est plus de transmettre un savoir, mais de le reconquérir ; d'imposer des symboles, mais de les faire apparaître sous un jour contrasté ; non de conserver des récits sous une

28 Pierre Vidal-Naquet. L'Iliade sans travesti. Préface. In : *Iliade.* Paris : Gallimard. 1975. p. 19.

29 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 88.

forme définie, mais de leur redonner le mouvement qu'ils avaient perdu. Il ne s'agit plus de garantir la mémoire, mais de la réactiver. La manière d'aborder le passé et le présent est subordonnée à une telle activation de la mémoire, travail de déplacement, de mise en parallèle, de confrontation, de contradiction, ce que le recours à la mythologie ne cesse d'exprimer sous différentes formes.

Si le passé et le présent, dimensions privilégiées d'un savoir à transmettre, font l'objet d'une attention particulière, qu'en est-il des perspectives d'avenir (troisième élément de la définition d'une mémoire collective épique selon Madelénat) ? Loin de proposer des hypothèses, des alternatives ou des échappatoires, les récits épiques contemporains s'appuient sur la mythologie pour formuler interrogations et doutes à l'égard de l'avenir. On chercherait en vain un savoir visionnaire ou des représentations utopiques concernant l'origine du monde, de l'être humain, du langage et de l'Histoire. Il apparaît nettement que les récits épiques contemporaines n'imposent ni visions, ni utopies. Dans le mouvement que représente chacune de ces œuvres, une conception utopique peut être esquissée et proposée, jamais elle n'est instaurée sans faire l'objet d'une remise en cause simultanée.

D'aucuns veulent reconnaître dans *Der blaue Kammerherr* une « vision épique[30] » ; pourtant l'utopie d'un retour à l'identique d'épisodes mythologiques y est toujours mise à distance. Malgré la récurrence de la formule « *dammi il paradiso* » (donne-moi le paradis) et la légèreté apparente avec laquelle fusionnent mythologie, Histoire et arts, le royaume de Myrrha n'a rien d'un gouvernement idéal et toute illusion se révèle tôt ou tard comme telle. Chez Irmtraud Morgner, la conception utopique du matriarcat et d'un monde pacifiste est contrecarrée en permanence par les étroitesses de la réalité comme par les étrangetés du monde fabuleux des sorcières. La vision socialiste au cœur de la trilogie de Peter Weiss fait l'objet de réflexions continues, tout comme chaque idéal est remis en cause selon le principe de « […] rompre l'illusion dès

30 Erwin Laaths. Wolf von Niebelschütz – Träger des Immermann-Preises. In : *Mittag.* 27/04/1952. sans page. „Epos-Vision".

ses prémices […][31] ». Ainsi, une « esthétique de la résistance » s'envisage comme le fil directeur d'une réflexion critique et d'une démarche de création, non comme une conception utopique. La fin hypothétique figure d'ailleurs un tel contraste avec le reste du texte qu'elle ne trompe pas quant à l'utopie ébauchée, d'où la désignation assez juste proposée par I. Gerlach d'une « utopie lointaine[32] ». Le livre ne se referme pas sur une vision utopique achevée : la fin demeure ouverte. Quant à *Medusa*, l'utopie d'une union mystique s'effondre rapidement, anéantie par la violence des épisodes suivants. Dans les quatre textes, toute considération utopique ne sera tolérée qu'à condition d'être intégrée dans un mouvement incessant, entre prise en compte et relativisation, et renvoie à la démarche généralement mise en œuvre dans les textes contemporains.

C'est là en effet une différence majeure avec les épopées antiques : l'exposition au sein des textes de leur propre mode de fonctionnement, de la matière et des dynamismes qui les constituent, comme des apories auxquels ils s'exposent. Les auteurs épiques contemporains se caractérisent par la volonté de présenter, au lieu d'une réécriture pure et simple du mythe, une manière de l'aborder sous ses différentes facettes et de laisser également transparaître le travail sur la mythologie et les questions qu'il engendre. Il est particulièrement clair chez Irmtraud Morgner et chez Peter Weiss que l'objet du récit est non le mythe et les utopies qu'il véhicule, mais, à travers l'observation de ses multiples représentations et interprétations, la manière même de l'approcher. Les auteurs épiques contemporains aspirent à travers la figuration d'un travail incessant et indéfiniment renouvelé à une « lucidité épique », pour renverser la formule d'Adorno. La distance réfléchie, prise envers les principes mêmes sur lesquels s'appuie la structure de l'œuvre, laisse transparaître l'évolution des interprétations du mythe comme celle de l'épopée.

---

31 Ingeborg Gerlach. *Die ferne Utopie.* Aix-la-Chapelle : Fischer. 1991. p. 113 : „[…] selbst die aufkommenden Ansätze von Illusion zu durchbrechen […]."

32 Titre de l'analyse de I. Gerlach, voir note précédente.

La fascination pour les mythes antiques n'en demeure pas moindre. La mythologie continue de participer du récit épique, mais sous une autre forme. Destituée de son pouvoir d'instaurer un ordre et une orientation, elle fait désormais partie intégrante du mouvement de l'épopée, étant elle-même conçue dans un dynamisme et signifiant toujours la possibilité non plus d'un système établi mais d'un nouvel élan. En ce sens, les auteurs recourent à des mythes antiques sans avoir pour objectif de présenter d'autre modèle que celui d'une recherche toujours renouvelée. À travers elle se déploie un éventail de versions possibles, le mythe connaît des métamorphoses et des évolutions qui s'intègrent au mouvement épique tout en le justifiant.

Mythes et épopées : formes communes

Mythe et épopée présentent des communautés formelles qui confirment leur parenté. L'intégration harmonieuse du mythe dans le récit épique témoigne de son adaptation possible à ce type de narration comme de sa contribution importante à la forme du texte[33]. Structures épiques dans un récit mythologique et structures mythiques dans le récit épique : les deux domaines paraissent présenter des liens étroits. Considérant ce rapport entre mythe et narration, D. Madelénat soutient la thèse d'une parfaite osmose entre les deux sphères que sont le genre épique et la pensée mythique : « Ainsi l'épopée baigne dans le mythe qui circule en elle ; il déploie le sacré de la répétition archétypale ; elle s'en irise d'une

33 « Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur,/La poésie est morte et rampe sans vigueur […] » Ainsi en jugeait Boileau, dans ses réflexions poétiques sur l'épopée, de l'importance des mythes pour la forme du récit. Plus que les ornements annoncés, les mythes antiques donnent son souffle, à savoir ampleur et rythme, et son mouvement à l'écriture épique. Témoin d'un idéal classique et convaincu de l'importance à accorder à l'Antiquité, Boileau laisse entendre que la forme de l'épopée est impensable sans les mythes antiques. Nicolas Boileau. *L'art poétique.(1672).* Paris : Bordas. 1963. vers 189–190.

signification immédiate.[34] » La mise en valeur de la parenté entre épopée et mythologie implique la considération de formes communes, l'observation de leurs enjeux et de leurs significations. D. Madelénat en fournit dans son ouvrage une étude complète qu'il résume ainsi : « Le mythe procure donc un modèle de narration conventionnelle, abrupte, stylisée, relative à un temps séparé, et des armatures invariantes qui portent sens […].[35] » À observer les récits contemporains, l'intérêt des écrivains concernés, voire leur prise en compte explicite de formes communes à la mythologie et à l'épopée, est indéniable.

Ces parentés formelles ne sont plus évidentes : elles témoignent désormais d'une reconstruction délibérée. Cette double approche implicite et distancée (osmose et construction) rappelle et accentue considérablement l'ambiguïté du rapport entre création et recréation, relevée dans tous les romans recourant à la mythologie antique, puisqu'elle concerne non seulement le thème, mais aussi directement la forme. La narration, avec son mouvement non linéaire, ses séquences et ses cycles, les transformations, l'hétérogénéité des épisodes et des éléments ainsi que la densité et la précision de leur représentation, s'accroît justement grâce à ces structures qu'elle puise conjointement dans la mythologie et dans les récits épiques de l'Antiquité : mise en forme d'un chaos et recherche d'orientation, discours infini, devenir perpétuel et recommencement.

Un premier aspect commun à l'épopée et à la mythologie consiste en la représentation et la mise en forme d'un chaos. Le poète épique est pour Aristote celui qui organise, donne du sens et soustrait son discours au hasard. En somme, il s'agit pour le narrateur épique de faire face à une réalité disparate, obscure et encore indécise. Aristote souligne le souci d'exactitude, caractéristique du récit épique, concernant les épisodes relatés, ainsi que la sélection et la réorganisation du cours des événements visant à leur conférer une logique et une cohérence. La fiction épique à son origine embrasse le savoir d'une unité et d'une totalité. Elle rejoint sur ce point la pensée mythologique : sa naissance confère un ordre au sein d'un chaos apparemment inextricable, propose

34 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 91.
35 Ibid. p. 95.

des relations de cause à effet et des liens logiques dans l'intention d'élaborer un tout construit et compréhensible.

L'épopée antique proposait une vision totale du monde et lui attribuait un ordre précis dans lequel évoluaient hommes et dieux selon des principes déterminés. C'est dans la manière d'agencer une totalité chaotique que vont pouvoir se lire le choix du narrateur, sa conception du monde et sa manière de penser la mythologie. Analysant des épopées antiques tardives, D. Madelénat note l'importance donnée à l'articulation d'un chaos : « Ainsi, dans le passage de la confusion de l'Un à l'ordonnance du multiple, le désordre produit par la scission de l'unité entraîne un affrontement qui aboutit à un ordre nouveau […].[36] » Dans l'organisation d'une totalité hétérogène, en d'autres termes dans la sortie progressive du chaos, le récit épique transmet et élabore un système de pensées et par conséquent une optique déterminée. Face au risque de s'enfermer dans un système étroit et aveuglant, voire dans une pensée totalisante, l'épopée contemporaine ne peut prétendre à imposer et à représenter un équilibre et une orientation absolus. Du chaos, elle va retenir le désordre et le fragment, l'opacité et l'irréductibilité.

Au lieu de décrire et de générer un ordre du monde, les œuvres étudiées s'attachent désormais à représenter un chaos. La figuration d'un univers chaotique signifie d'abord un moyen de représenter à sa juste mesure une réalité perçue comme un ensemble désorganisé, hétérogène et dénué de sens. Dans la superposition de nombreux espaces temporels, spatiaux, fictifs, c'est la représentation de leurs réseaux extrêmement denses qui est recherchée plus que celle d'une orientation. La pluralité des domaines que les récits épiques contemporains parcourent, que ce soit la société, l'Histoire, l'art ou l'inconscient, sont présentées comme une véritable gageure : la découverte d'un espace illimité dont il semble impossible d'avoir raison et dont la représentation paraît inconcevable dans le cadre d'un récit traditionnel. Dans les œuvres contemporaines, la mythologie, trame d'allusions et de références disparates combinée à un réseau concentré de réflexions approfondies, contribue à marquer l'hétérogénéité du récit ainsi que la difficulté de lui conférer une cohésion.

36 Ibid. p. 93–94.

Le chaos et la recherche d'une orientation ne s'enchaînent pas de manière logique – ou chronologique, à l'instar de la théogonie d'Hésiode, par exemple – mais se côtoient et renferment une importance égale. C'est l'exploration au sein d'un chaos illimité qui intéresse les auteurs et qui constitue le noyau de leurs œuvres, plus que la représentation d'une issue et d'un utopique achèvement. À titre d'exemple, rappelons ce moment où le narrateur de *L'esthétique de la résistance* commente le chaos de la réalité qu'il perçoit et qu'il veut tenter de représenter :

> Les événements qui affluaient nous forçaient à comprendre vite et à réagir vivement. Cela pouvait aboutir à des actes, mais jamais se constituer en une vue d'ensemble, complète. Nos réactions furent toujours condamnées à rester fragmentaires, éclatées, à être effacées par le surgissement de nouvelles exigences.[37]

À l'image de cette interprétation, l'épopée ne figure ni un moment d'arrêt ni la recherche d'une assise, mais un mouvement en cours. La représentation de la réalité et *a fortiori* de mythes antiques n'est pas réductible à un système ou une logique. Le chaos signifie non seulement l'occasion de traduire l'impossibilité d'une mise en forme du monde perçu, mais aussi, et surtout, les mouvements multiples générés par une recherche nécessaire de sens. Prendre en compte le chaos, c'est tout d'abord faire accéder la narration à un domaine où rien n'est encore ni déterminé ni définitif, où tout peut advenir. Ce moment désordonné, mais transitoire, offre à la narration un espace particulièrement fertile.

Le chaos n'est pas une notion dont la parenté avec la mythologie resterait lointaine et abstraite, au contraire les liens sont clairs et souvent explicites : l'histoire du chaos et du début du monde mythologique sont intégrés dans la narration. Dans *Amanda*, sa représentation se constitue de plusieurs images. Mythologique, il est assimilé à un oiseau, symbole de mystérieuses ténèbres, derrière lequel on reconnaît une reprise

37 ÄDW, T.1, p. 136 : „Die andrängenden Ereignisse zwangen uns Einsichten auf, die zu heftigen Reaktionen wurden. Sie konnten zu Handlungen führen, zu einer Abrundung, einem Gesamtbild aber ließen sie sich nicht bringen. Immer mussten sie fragmentarisch bleiben, mussten sich zerreißen, wegwischen lassen von neu auftauchenden Forderungen.“ Trad. p. 142.

thématique des hymnes orphiques[38] : « Au commencement était la nuit aux ailes noires. Elle posa l'œuf de la Terre et l'enfouit au creux de l'obscurité.[39] » Autre image complémentaire proposée, la troubadoure renaît après une période passée « dans une matière en mouvement [40] » qui finit par la rejeter. Le chaos est ténèbres et magma agité, deux termes qui caractérisent l'atmosphère du prélude et donnent d'emblée leur inflexion au texte. Peter Weiss aussi relate dans *L'esthétique de la résistance* l'histoire de la conception du monde, reprenant quant à lui des mythes théogoniques olympiens (la Terre enfantant Ouranos). L'accent est mis d'emblée à travers l'observation de la frise de Pergame sur le combat des dieux de l'Olympe contre les Titans et les Géants, principaux représentants des forces chaotiques. Le chaos est cette violence originelle, d'autant plus difficile à maîtriser qu'elle est désordonnée et démesurée : la naissance d'une société et d'une culture, comprise comme un dépassement du chaos, s'annonce sous de fâcheux auspices.

Quand le chaos devient métaphore du monde, les thèmes et les figures mythologiques sont rappelés pour contribuer à la peinture d'une réalité confuse ou incohérente. Rappelons la place prise par la mythologie dans le texte de Niebelschütz qui participe largement d'un monde en pleine effervescence. Ou encore *Medusa*, où Marie Flaam est plongée dans un véritable chaos intérieur. Les dédales de son inconscient auraient peu d'intérêt sans la présence à la fois stimulante et adverse de la mythologie. Bien que les conceptions et les mises en œuvre diffèrent d'une œuvre à l'autre, il apparaît que la mythologie participe du chaos, tout comme elle est une condition *sine qua non* du mouvement engagé pour en venir à bout : Zeus tente de mettre de l'ordre dans le monde chaotique du royaume de Myrrha, les sirènes cherchent par leur langue à redonner du sens à une réalité absurde, le pouvoir de fascination d'Héraclès motive une réflexion et une recherche d'orientation

38 L'hymne à la Nuit, le troisième des chants orphiques, chante en effet « la Nuit, génitrice des dieux et des Hommes » et le sixième évoque « l'œuf aux ailes d'or » dont jaillit la race humaine. (In : Orphée. *Hymnes et Discours sacrés.* Paris : Imprimerie nationale. 1995.)

39 A, p.78 : „Im Anfang war die schwarzgeflügelte Nacht. Sie legte das Weltei und barg es im Schoß der Dunkelheit."

40 A, p. 9 : „in bewegtem Stoff".

dans un monde bouleversé, Gorga Sappho guide dans les tourbillons de l'inconscient. Que la mythologie soit comprise comme une charnière entre le chaos et l'Histoire, et témoigne du chaos comme de la recherche d'une issue, n'est pas seulement visible dans la variation de certains thèmes, mais dans leur mise en forme dans le texte.

Avec l'orientation dans le chaos, il est un deuxième aspect important et qui, dès Aristote, constitue la base de la construction de l'épopée : l'extension de l'action. C'est-à-dire la possibilité de relater un nombre considérable d'événements, de rompre la continuité ou la monotonie par la diversité des situations et des épisodes et tout particulièrement de raconter des événements simultanés (une des caractéristiques permettant de démarquer l'épopée de la tragédie). Selon la définition aristotélicienne : « […] l'épopée a donc là un bon moyen de donner de la majesté à l'œuvre, de procurer à l'auditeur le plaisir du changement et d'introduire des épisodes dissemblables […].[41] » L'œuvre épique dans son ensemble n'est pas fragilisée pour autant : le récit naît de la conjugaison harmonieuse d'une trame principale et d'épisodes disparates. Alléguant Homère, Aristote montre clairement que le récit épique demeure une construction habile, fidèle ou non au déroulement chronologique des épisodes décrits, organisée selon un principe choisi. L'extension de l'action trouve son unité ailleurs que dans une limite temporelle déterminée. Ainsi à l'inverse des historiens – qui relatent dans leur exhaustivité les événements ayant eu lieu au cours d'une période donnée et sont donc soumis au hasard d'événements coïncidant, mais sans lien forcément évident – le narrateur épique s'en tient à une ligne directrice tout en se réservant la possibilité d'intégrer des épisodes étrangers, parallèles, simultanés ou non.

L'épopée, récit médiateur du mythe, peut étendre l'action à condition de réaliser un équilibre entre la partie et le tout, le particulier et l'universel, ce qui explique l'intérêt simultané et égal pour la représentation de l'ensemble comme du détail. La conception de l'épopée, toujours selon Aristote, s'achève sur un principe contradictoire et pourtant essentiel (il est alors question des parties de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*) : « […] parties qui de leur côté ont aussi de l'étendue – même si ces poèmes sont agencés

41 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 125.

le mieux possible et qu'ils sont l'imitation d'une action la plus unifiée possible.[42] » L'étendue de l'épopée implique la présence de plusieurs trames secondaires : chacune possède une intensité propre qui justifie l'expansion tout en parant au risque de la lassitude, et toutes présentent, malgré leurs intérêts particuliers, un ou des rapports étroits avec la trame principale. Aristote insiste sur le fait que l'étendue du discours épique, loin de signifier une diminution d'intensité, n'entrave en rien l'élaboration d'une trame. Au contraire, l'intégration possible de nombreux épisodes contribue à son enrichissement et à sa densité.

D. Madelénat dit du récit épique « […] qu'il dilate une intrigue unitaire […] en une somme où se recueillent les mythes, les croyances et les souvenirs d'une civilisation.[43] » Évidemment, la définition n'est pas formulée au sens d'un creuset dans lequel se mêleraient fortuitement des éléments hétérogènes : l'écriture épique réalise l'unité d'une œuvre démesurée en intégrant une somme inestimable d'éléments particuliers. Les narrateurs respectifs de *Der blaue Kammerherr* et d'*Amanda* se jouent visiblement de ce procédé épique en ajoutant perpétuellement de nouveaux récits, élaborés dans le plus grand respect du détail et de la précision : en apparence par simple plaisir éprouvé par l'auteur fictif d'étendre et d'approfondir la narration dans le premier cas, par un prétendu souci d'exactitude dans le second. Le principe d'expansion de l'action amène le narrateur de *L'esthétique de la résistance* à parcourir et à intégrer des domaines très vastes. Comme tout narrateur épique, il assemble une multitude d'unités d'ampleurs inégales – analyse d'un tableau, d'une œuvre architecturale, d'une situation politique, travail théâtral autour d'une pièce de Brecht, etc. – autour d'une même trame, ici une esthétique de la résistance. Fil directeur censé donner une cohésion à ce qui à première vue ne présente que disparate et incohérences, l'« intrigue unitaire » n'est jamais une entité close : il s'agit dans tous les cas d'un mouvement non linéaire auquel viennent se greffer un nombre élevé d'épisodes et de réflexions.

Appliqué au récit épique, le terme « dilater » doit être compris comme une augmentation de volume et surtout comme le gain d'une

42 Ibid. p. 133.

43 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 137.

profondeur. Alors qu'il analyse la structure générale des récits mythologiques de l'Antiquité, Blumenberg constate que « Seule la quantité de matière qui s'insère entre les événements les plus éloignés et les plus proches donne l'impression d'un espace temporel immense […].[44] » *Medusa* qui présente, près de mille pages durant, les éléments qui traversent l'inconscient de Marie Flaam en l'espace d'une seconde en est un exemple plutôt révélateur. L'auteur reprend et pousse à son comble l'idée de James Joyce : représenter dans *Ulysse* l'immense épopée d'une seule et même journée. Dans la trilogie de Schütz, c'est la profondeur de l'inconscient qui libère un espace immense, propre à développer la narration à l'infini.

L'accroissement perpétuel de la narration va de pair avec un élément en apparence contradictoire. Aspect capital de la mythologie comme de l'épopée, la notion de recommencement mérite une attention particulière. Dans une analyse consacrée à la répétition et au renversement, J. Villwock pose ceci en principe : « En ce qui concerne les racines poétiques de la répétition, celle-ci fait partie à l'origine des normes formelles centrales de la grande épopée.[45] » Il confirme ensuite de manière implicite l'impossibilité de séparer à l'origine structure épique et structure mythologique en illustrant la réflexion par des exemples tirés de la mythologie. Caractéristique commune à l'épopée et à la mythologie, le principe de répétition est fondamental et avec lui les dérivés qui lui sont étroitement liés. J. Villwock souligne « […] que la norme stylistique de l'épopée invite à faire le lien entre répétition, renversement (inversion), transformation et changement.[46] » Ces procédés conjugués permettent reprises et variations à l'infini et participent de cette manière au devenir permanent et infini du récit épique.

---

44 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 142 : „Es ist nur die Masse des Stoffes, die sich zwischen die frühesten und die spätesten Ereignisse schiebt, die den Eindruck der Weitraümigkeit in der Zeit […] erweckt."

45 Jörg Villwock. Wiederholung und Wende. In : *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung.* Opladen : Westdeutscher Verlag. 1998. p. 20 : „Was die poetischen Wurzeln der Wiederholung betrifft, so gehört sie ursprünglich zu den zentralen Formgesetzen des großen Epos."

46 Ibid. p. 21 : „[…] dass das Stilgesetz des Epos die Verbindung zwischen Wiederholung, Umkehr (Inversion), Verwandlung und Wende fordert."

Dans les quatre œuvres contemporaines, le principe de recommencement, de perpétuelle variation d'un même objet, marque profondément le mouvement du texte. Chacune d'elles met en œuvre tant au niveau thématique que formel, ces éléments de transformation, d'inversions et de retours, spécifiques au récit épique. Nourri de leitmotive et de formules reproduites à l'identique, le récit parcourt plus un enchaînement de séquences cycliques qu'un discours linéaire. Recommencements, répétitions, formules et leitmotive offrent la possibilité d'une narration à la fois continue et toujours différente, surprenante. Autant de procédés dont l'emploi peut s'expliquer par les modalités concrètes (techniques et contraintes narratives) de la tradition orale dont l'épopée est issue et par des liens plus abstraits entre mythe et épopée, fondement d'une analyse de W. J. Schröder :

> La formule, propre à la parole épique, qui présente des événements similaires par des énoncés similaires, semble renvoyer non seulement à l'utilisation de leitmotive déjà évoquée, mais aussi au lien archaïque entre mythe et rite. De cette manière naît un ensemble construit de conditions qui unissent l'objet du récit, le mythe, et sa réalisation textuelle, l'épopée.[47]

Force est de souligner de nouveau le caractère absolument indissociable de l'épopée et de la mythologie au point de vue de leur conception comme de leur réalisation. La répétition rappelle constamment l'étroite parenté des deux éléments avec une origine, un commencement et signifie surtout un élan toujours fertile.

Comme les auteurs épiques contemporains n'aspirent pas à narrer la totalité d'un monde, ils utilisent les principes de répétition et de transformation perpétuelle afin de représenter justement l'impossibilité de venir à bout du sujet mythologique choisi, mais aussi d'une représentation du monde. Adorno avait mis ce principe en évidence dans les

---

47 Théorie de W. J. Schröder reprise par Birgit Zur Nieden. *Mythos und Literaturkritik.* Münster : Waxmann. 1993. p. 147 : „Die Formelhaftigkeit epischer Sprache, die gleiche Vorgänge mit gleichen Sätzen darstellt, scheint nicht nur auf die bereits erwähnte Leitmotivtechnik, sondern auch auf die archaische Verbindung von Mythos und Ritus hinzudeuten. Auf diese Weise entsteht ein Bindungsgefüge zwischen Erzählgegenstand – dem Mythos – und Textgestaltung – dem Epos […].“

œuvres de l'Antiquité : « L'épopée imite la loi magique du mythe pour la rendre moins sévère.[48] » Derrière cette définition pointe l'approche toujours renouvelée et donc infinie d'une idée qui finalement ne se soumettra pas. Toutefois, si dans les récits épiques contemporains le principe reste le même, il n'a ni les mêmes prémisses, ni les mêmes effets. Les auteurs épiques s'approprient désormais le procédé, parce qu'il permet notamment de mettre en évidence le refus de figer dans les mots une version donnée. Placé sous le signe du changement, le récit n'impose pas de version définitive mais propose une ou des possibilités tout en suggérant l'existence d'alternatives également envisageables. Tout pourrait finalement être dit autrement et demande constamment une approche relative et contrastée, à la manière d'un des personnages de Peter Weiss qui conclut son ultime lettre par : « Ô Héraclès. La lumière est blafarde, le crayon usé. J'aurais voulu tout écrire autrement. Mais le temps manque. Et je n'ai plus de papier.[49] » Derrière ces regrets s'ouvre la béance des possibilités non exploitées dont l'existence ténue est remise à l'imagination du lecteur.

Le récit épique implique cette capacité d'être toujours ouvert à d'hypothétiques variantes, que celles-ci soient développées par la suite ou demeurent seulement suggérées. C'est une des raisons pour lesquelles il accepte tant de contraires et de paradoxes, d'où l'importance également du principe de métamorphose, consacré dès l'Antiquité par les écrits d'Ovide. Procédé inhérent au récit épique comme à la mythologie, et étroitement lié à la conception d'un recommencement et d'un devenir perpétuel, il représente une ouverture permanente à l'Autre. Il suggère la présence de cycles amenés à se répéter éternellement ainsi que l'évanescence de toute chose, notamment dans l'éventualité toujours latente de la transformation d'une chose en son contraire. Aussi J. Villwock ne peut-il définir la répétition qu'en prenant en compte la forme de l'antithèse qui lui est liée et formule le principe d'une alliance

48 Theodor W. Adorno. Über epische Naïvetät. In : *Gesammelte Schriften.* Tome 11. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974. p. 35 : „Das Epos ahmt den Bann des Mythos nach, um ihn zu erweichen." Trad. p. 32.

49 ÄDW, T.III p. 210 : „O Herakles. Das Licht ist fahl, der Bleistift stumpf. Ich hätte alles anders schreiben wollen. Doch die Zeit zu kurz. Und das Papier zu Ende." Trad. p. 227.

d'éléments complémentaires ou contradictoires : « Dans la répétition la continuité s'unit à la discontinuité, le signifiant au signifié, l'être au devenir, l'intérieur à l'extérieur, l'invisible au visible […].[50] » Ainsi, les renversements demeurent envisageables et peuvent être intégrés à tout moment. Ce principe fondamental trouve une justification qui correspond parfaitement à un élément retenu par tous les narrateurs épiques contemporains : la répétition retarde ou empêche l'arrivée à un terme. La reprise perpétuelle s'avère être un des moteurs du mouvement épique, générant contradictions et nouveaux élans dans une démarche étendue à l'infini. L'épopée comme le récit mythologique reposent en fait, selon Blumenberg, sur une condition essentielle et déterminante : « […] ils n'ont pas le droit de s'achever.[51] » Tous deux donnent l'illusion d'un enchaînement illimité d'épisodes, chacun pouvant se prêter à une ou des explorations détaillées et variées à l'infini.

On peut dire des œuvres épiques observées qu'elles redéfinissent le rapport entre mythologie et écriture épique. Ainsi le mouvement d'appropriation intellectuelle du monde se substitue-t-il à un élan de reconquête culturelle. Plutôt que de transmettre un savoir, d'imposer des symboles, de présenter une forme immuable aux contours bien définis, les narrateurs épiques contemporains choisissent le recouvrement d'une tradition, le contraste et la relativisation, l'ouverture et la métamorphose. Manifestement, l'intention n'est pas de garantir la mémoire mais de la réactiver, de lui rendre le mouvement qu'elle avait perdu. Retrouver un fondement culturel présent, mais enfoui, exige un travail de recherche, d'ouverture, d'assimilation comme de mise en forme.

La réflexion consacrée à la mythologie antique motive et justifie la mise en œuvre de principes propres à l'écriture épique dans les textes étudiés. Toutefois l'hypothèse d'un renouveau du genre n'est pas entièrement vérifiée pour autant. Une fois dégagés quelques principes

---

50 Jörg Villwock. Wiederholung und Wende. In : *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung.* Opladen. 1998. p. 12–13 : „In der Wiederholung vereinigt sich die Kontinuität mit der Diskontinuität, das Zeichen mit dem Bezeichneten, das Sein mit dem Werden, das Innere mit dem Äußeren, das Unsichtbare mit dem Sichtbaren […]."

51 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 143 : „[…] sie dürfen nicht ausgehen."

communs à l'épopée et au mythe, ce sont les conséquences de leur mise en œuvre au sein du genre que les textes contemporains disent emprunter, le roman, qui demandent une observation plus précise. À ce terme, une nouvelle question se profile : il s'agit de savoir dans quelle mesure le recours patent à une forme et des procédés d'écriture épique vient interroger le roman.

Chapitre deuxième : Épopée et roman, un rapport dynamique

Outre les différentes caractéristiques thématiques et formelles, relevées lors de leurs analyses isolées, et qui renvoient les œuvres étudiées à une narration épique, force est de constater une démarcation de ces œuvres par rapport au genre qu'elles disent adopter, le roman. La question générique n'est pas sans embûche : ambiguïtés terminologiques et théoriques enrichissent les réflexions sur les genres littéraires. Selon que l'on considère épopée et roman comme deux genres à part entière (arborant chacun une histoire propre) ou comme deux formes possibles d'un genre (parenté marquée au sein du genre narratif), sont soulignées leurs distinctions ou leurs affinités. Vu le nombre de définitions et de théories controverses sur la définition d'un genre[1], il s'agit au-delà des conflits et de la multiplicité des réponses possibles de considérer des critères généralement reconnus, assez solides et souples pour construire une réflexion, en d'autres termes, des instruments de travail susceptibles d'asseoir et de susciter à la fois une approche de la question du genre dans la limite des œuvres étudiées.

Désigner certains « romans » mythologiques comme des récits épiques repose la question du rapport des textes étudiés à l'épopée et au roman. Écrire aux confins de ces deux genres, c'est tirer pleinement profit de leurs particularités et de leurs contiguïtés. Toutefois, le terme de récit épique, voire d'épopée contemporaine, renferme un premier enjeu important : il s'agit de reconnaître une spécificité de ces textes envers le genre romanesque, *a fortiori* envers les romans mythologiques. Mise en œuvre de formes épiques dans le roman ou devenir de l'épopée à l'époque contemporaine, les enjeux narratifs spécifiques de ces

1 Citons à titre d'exemple le recueil d'essais dirigé par G. Genette et T. Todorov (*Théorie des genres.* Paris : Éditions du Seuil. 1986.) qui rassemble plusieurs perspectives complémentaires et/ou contradictoires sur la définition d'un genre et sur les aspects possibles d'une approche générique.

œuvres particulières doivent être observés dans un rapport dynamique (de rapprochement et de distinction) avec le roman. À mettre en regard les récits épiques étudiés et les romans mythologiques contemporains, les contours d'une épopée contemporaine ne peuvent que se préciser. Le chassé-croisé entre épopée et roman gagne à être observé sous plusieurs angles : dans leur rapport de continuité et de concurrence, pour leurs enjeux distincts et complémentaires, pour leurs approches divergentes de questions identiques.

Penser un devenir de l'épopée et du roman

Hors du commun, les quatre œuvres observées demandent à concevoir le rapport entre écriture épique et romanesque sous un jour nouveau : non pour justifier seulement la désignation de « récit épique contemporain » et sa pertinence, mais pour permettre surtout d'en saisir les principaux intérêts. Si l'on considère en effet l'histoire du genre épique, l'épopée, forme antérieure au roman et généralement comprise comme sa pré-histoire, entretient des rapports étroits et conflictuels avec celui-ci[2]. Un tel rapport généalogique place l'épopée aux origines des genres littéraires, avec tout ce que ceci peut impliquer de mystère et de fascination mais aussi d'impasses : idéalisation (absolu, perfection et pureté d'un genre dit « originel »), modèle intangible. Dès lors que l'épopée est renvoyée à une origine, son évolution pose problème : dans

2 M. Bauer, dans une étude récente consacrée à l'histoire du roman depuis ses origines (Matthias Bauer. *Romantheorie.* Stuttgart : Metzler. 1997.), commence par mettre en évidence les liens généalogiques qui unissent le roman à l'épopée : le roman, forme narrative dans la droite lignée de l'épopée, doit dans une large mesure son développement propre à l'émancipation de son origine. Longtemps considéré comme une « analogie moderne de l'épopée antique » (p. 46 : „modernes Analogon des antiken Epos"), le roman se définit et se construit par rapport aux règles traditionnelles de l'épopée. Admettant le principe d'une origine et de traits communs, nombre de théories du roman du 17ème jusqu'au romantisme sont ébauchées par contraste envers les principes majeurs de l'épopée.

quelle mesure l'épopée en évoluant demeure-t-elle néanmoins épopée ? En outre, le devenir du genre épique à travers l'histoire du roman prête à des interprétations divergentes. Si tant est que la dimension historique soit placée au centre d'une théorie littéraire, le roman peut alors être considéré comme un progrès dans l'évolution d'un genre (entre autres dans les réflexions de Bakhtine et de Lukács) ou comme le signe d'une perte, l'épopée disparaissant au profit du roman (comme l'évoque par exemple Kristeva). En réinvestissant des formes épiques, les textes observés suggèrent qu'il en va tout autrement. En d'autres termes, c'est le devenir de l'épopée, dans le rapport dynamique qui unit son histoire à celle du roman, qui pose question.

Vouloir attribuer le titre de récit épique, voire d'épopée, à certains romans mythologiques contemporains, c'est se heurter à une première difficulté. N'est-ce pas là, en effet, sinon rapporter à un idéal, du moins mesurer à l'aune d'un modèle absolu certaines œuvres contemporaines ? Tout semble exclure la possibilité d'un retour à ce genre, en particulier la représentation courante de l'épopée comme source de la narration. L'épopée, conçue comme récit premier et fondateur d'un genre, est en effet généralement renvoyée à sa dimension originelle. Cette conception véhiculée au cours de l'histoire de la littérature et de la théorie littéraire marque profondément notre perception contemporaine de ce genre. Comme la mythologie, la représentation de l'épopée est liée à un contact avec l'origine, garant d'une pureté et d'une intégrité. C'est principalement la conception, équivoque, d'idéal absolu et de perfection qui engendre la fascination pour ce genre. L'absolu et la perfection, deux aspects fondamentaux d'une définition traditionnelle de l'épopée, relèvent tout d'abord, selon Mikhaïl Bakhtine, d'une thématique caractéristique : « Quelle qu'en soit l'origine, l'authentique récit épique parvenu jusqu'à nous est la forme parachevée et parfaite d'un genre, dont le trait constitutif est la relation du monde représenté au passé absolu des ‹origines› et des ‹sommets› nationaux.[3] » Ainsi, l'épopée présuppose une valeur d'exception, une excellence que seule la figuration de l'origine, de l'exceptionnel et de la grandeur pourra mériter. À l'idéal absolu de l'objet représenté s'ajoute la perfection

3 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard. 1978. p. 451.

d'une perception totale et harmonieuse du monde, dont Lukács fera un des principes fondamentaux de ses réflexions littéraires. L'épopée, lieu d'une perfection originelle aujourd'hui impensable, signifie plénitude et unité : « Être et destin, aventure et achèvement, existence et essence sont alors des notions identiques.[4] » Si le récit épique est parfait, c'est qu'il ne connaît pas encore la distinction entre extérieur et intérieur – qui, pour Lukács, est une des caractéristiques du roman – mais qu'il représente une parfaite adéquation entre, par exemple, les actes et la grandeur d'âme d'un héros. À cette perfection du thème correspond de toute évidence une forme considérée de manière générale comme achevée. Une structure harmonieuse, un parfait équilibre des parties et du tout, la possibilité d'assimiler de nouvelles dimensions, l'achèvement de la langue et de la composition participent, entre autres, de la représentation utopique d'une forme littéraire originelle, d'un discours premier.

Modèle unique et parfait, rapporté à une origine, une plénitude et une intégrité, l'épopée est reconnue comme un genre absolu ; toutefois celui-ci, dans son achèvement, demeure clos. Retrancher le genre dans une conception idéalisée suggère que son histoire a pris fin dès l'ébauche de ses premiers modèles. Forme parfaite du temps passé, l'épopée ne tolérerait pas de nouvelle variante, laquelle ne signifierait par sa médiocrité que la pâle imitation d'une excellence inaccessible. Or, l'épopée connaît une histoire qu'il n'est pas possible de négliger. La représentation d'un récit premier alliant la pureté à la perfection, qui marque la définition de l'épopée au cours des siècles, n'exclut pas nécessairement la possibilité d'une évolution. Au contraire, sa nature, telle que la présente D. Madelénat, en renferme le potentiel : « L'épopée primitive fascine, comme pure parole non encore figée et comme une orée de tous les genres, plénitude féconde et aurorale […].[5] » La définition diffère des précédentes en ceci qu'elle annonce un devenir. L'idéalisation revient donc non seulement à l'expression d'une parole première et fondatrice, mais aussi à une union du parfait et du provisoire, de la plénitude et de l'hypothétique, autant d'aspects qui rappellent

4 Georg Lukács. *La théorie du roman.* Paris : Gallimard. [1920]. 1989. p. 21.
5 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 79–80.

ceux d'une pensée mythique. C'est ce vers quoi tendent désormais les réflexions sur l'épopée : tel un noyau, le récit épique est considéré comme parfait en lui-même, état premier et en devenir, mais également porteur de tous les possibles.

Perpétuer la narration épique, c'est réactiver des potentiels inhérents au genre et faire évoluer son histoire. En ce sens, les auteurs contemporains abordent désormais l'épopée non plus comme un modèle absolu, unique et révolu, mais comme une référence à la fois fascinante et productive. Il suffit par exemple de rappeler la richesse du travail mené par Peter Weiss sur la *Divine Comédie* de Dante – épopée du Moyen Âge, elle est reprise donc pour son exemplarité non pour un rapport aux origines. Aux notes éparses dans ses carnets s'ajoute une conversation fictive sur Dante qui présente et approfondit le point de vue de Peter Weiss : notamment, ce que peut signifier la *Divine Comédie* pour un auteur contemporain et ce qu'il veut retenir de la lecture de Dante dans sa propre activité littéraire. Puis des « exercices préparatoires[6] » rédigés en vers à l'instar des épopées classiques vont permettre d'interroger la langue même de Dante, en particulier son rapport à l'image (à travers un rapprochement de la peinture de Giotto[7]) : composition très organisée, puissance de la représentation, perfection des images. Ce sont les fruits de sa lecture de Dante que l'auteur cherche à réinvestir dans son travail d'écriture. Mis en œuvre au cœur de l'*Esthétique de la résistance*, ils témoignent d'une réappropriation et d'un devenir. Reprendre des mythes comme reprendre une forme épique, c'est pour Peter Weiss répondre aux paroles ouvertes du poète : « Ce Dante qui est né il y a 700 ans, m'a laissé des signes dans lesquels il a saisi des épisodes de son existence. C'est avec ce Dante-là que je peux parler.[8] » Devenir l'interlocuteur de Dante, entendre au-delà des siècles des paroles et

6 Peter Weiss. Vorübung zum dreiteiligen Drama. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968.

7 Dans le Purgatoire (XI,95), Dante, contemporain de Giotto, mentionne le succès de ce peintre.

8 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „Dieser Dante, der vor 700 Jahren geboren wurde, hat mir Zeichen hinterlassen, mit denen er bestimmte Vorgänge aus seinem Dasein festgehalten hat. Mit diesem Dante kann ich sprechen."

les poursuivre, telle est la fascination que suscite l'épopée. Écrire une épopée contemporaine, comme récrire un mythe, ne signifie pas viser un idéal absolu, mais interroger ce genre et exploiter ses potentiels afin de créer une œuvre nouvelle.

Derrière la volonté d'exploiter de nouveau l'écriture épique s'exprime également l'intention de penser le roman autrement, de renouer en quelque sorte avec des formes épiques pour dépasser les insuffisances constatées du roman. Sous les formes peu communes que revêtent chacune des quatre œuvres étudiées, perce l'intention de revisiter le roman et ses modalités. Objet de remises en cause radicales depuis les modernes, le roman suscite en effet beaucoup d'interrogations. Nombre de voix se sont élevées pour dénoncer un manque de souffle de la forme romanesque et pour décrire ce qui, depuis la Seconde Guerre mondiale, est nommé de manière générale « crise du roman ». Désillusion généralisée, voire absence de sens, impossibilité de dépeindre le monde, limitation, manque de créativité sont les reproches les plus courants formulés à l'égard du genre romanesque, ce que B. Hillebrand résume ainsi : « Le roman contemporain rend compte de l'impossibilité de cerner la situation et commente son manque d'avenir.[9] » Condensés dans les réflexions postmodernes, les signes de déclin du roman, qui accompagnent une détérioration du langage et du signe ainsi que la dissolution d'un sens global de la réalité, paraît tout aussi inéluctable qu'irréversible. La tentation est grande de croire à l'arrivée du roman à un terme, à un épuisement de ses possibilités. Hormis la désillusion souvent excessive qui caractérise ce genre de réflexions, toutes soulignent une même insatisfaction envers le roman qu'expriment, directement ou non dans leurs œuvres, les auteurs contemporains étudiés et dont ils tirent des conséquences souvent radicales.

Irmtraud Morgner et Peter Weiss notamment relèvent un certain nombre d'insuffisances dans le roman, tant dans la conception de sa forme que de ses objets de représentation. L'évolution du roman y est dépeinte comme une déformation, une dégradation. Dans la trilogie de

9 Bruno Hillebrand. *Theorie des Romans.* Munich : Winkler. 1980. p. 385 : „Der heutige Roman registriert das Undurchschaubare der Lage, kommentiert das Zukunftslose der Situation."

Salman, la volonté de redéfinir entièrement le roman et sa structure est exprimée directement, ce que les ouvrages antérieurs de Irmtraud Morgner avaient commencé à expérimenter dans une moindre mesure. La narratrice de *Hochzeit in Konstantinopel* (roman rédigé en 1967) avait annoncé une radicalisation de la direction empruntée lorsque à la fin du roman, elle formulait son intention de mener « l'expérience absolue[10] ». Le terme scellait la recherche de nouveaux procédés formels lancée dans les romans de Morgner : alternance systématique des perspectives entraînant le déploiement de moyens stylistiques toujours différents, ambiguïté du rôle du narrateur, ouverture sur l'imaginaire et le fantastique, multiples degrés de fiction. Il semble que l'exploration des possibilités romanesques ne suffit plus et qu'il s'agit désormais d'en outrepasser le cadre, de réaliser une émancipation formelle. La pluralité des liens créés alors implique une forme souple et confirme de nouveau à quel point le cadre du roman, désigné par la narratrice comme traditionnel, s'avère insuffisant. *Amanda* figure selon G. Scherer une tentative de l'auteur de créer de nouvelles possibilités : « […] rendre compte à sa juste valeur d'une réalité complexe dans la fiction, en faisant éclater la dimension unique du roman traditionnel avec des éléments textuels issus de différents niveaux narratifs.[11] » Il apparaît clairement en effet que le développement du récit ne peut se réaliser sans un dépassement. C'est pourquoi, dans *Trobadora Beatriz,* les insuffisances du roman dit traditionnel et le désir de liberté formelle trouvent cette fois une formulation revendicative : « La forme orthodoxe du roman demande un attachement à une même conception pendant des années. De nos jours, vu les violents changements politiques dans le monde et le flux monstrueux d'informations, seuls les lents et les entêtés peuvent y parvenir.[12] » Sous sa forme actuelle, le roman est

10 Irmtraud Morgner. *Hochzeit in Konstantinopel.* Berlin et Weimar : Aufbau-Verlag. 1979. p. 184 : „Das absolute Experiment".

11 Gabriela Scherer. *Zwischen Bitterfeld und Orplid.* Bern et Berlin : Lang. 1992. p. 130 : „[…] einer komplexen Wirklichkeit auf fiktiver Ebene gerecht zu werden, indem sie die Eindimensionalität der traditionellen Romanform durch Textbausteine verschiedener Erzählebenen aufbricht."

12 TB, p. 247 : „Die orthodoxe Romanform verlangt Festhalten an einer Konzeption über mehrere Jahre. Das kann angesichts heftiger politischer Bewegungen in

considéré comme totalement inadapté au monde contemporain, d'où le refus de la narratrice :

> Pour écrire un roman au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire être attaché pendant des années à une même conception, il faut se tourner vers une manière d'écrire qui fait abstraction des aventures et des rencontres d'un Moi épique. Pour Béatrice, l'écriture est un procédé expérimental.[13]

Ce passage de réflexion étant construit visiblement dans le but de justifier les moyens narratifs mis en œuvre dans le texte, il s'agit de réviser entièrement la conception du roman, considérée comme surannée, pour pallier ses limites. Avoir recours à des procédés narratifs épiques signifie ensuite dans *Amanda* la possibilité d'un élargissement considérable du champ narratif : le récit multiplie les niveaux narratifs et les dimensions fictives, renferme une grande richesse de significations et d'interprétations. La volonté de dépasser les formes traditionnelles du roman conjointe au travail entrepris sur la langue des sirènes entraîne vers une forme épique.

Est-ce à dire pour autant que le récit épique trouve une nouvelle définition et un nouvel élan à l'époque contemporaine afin d'outrepasser les insuffisances du roman ? Quand bien même cet aspect ne représente qu'un facteur parmi d'autres, dans quelle mesure le déclin déploré du roman occasionnerait-il un renouveau du genre épique ? Est-ce là une confirmation du retour du roman à ses origines tel que peut l'évoquer par exemple Kristeva[14] ? « Si le roman a détruit le mythe et l'épopée, on parle de nos jours d'un retour du roman au mythe. Ce retour […] dessine le trajet complet de la transformation que le discours occidental

---

der Welt und einer ungeheuerlichen Informationsflut heute nur trägen oder sturen Naturen gelingen."

13 TB, p. 248 : „Um einen Roman im üblichen Sinne zu schreiben, das heißt um jahrelang etwa an einer Konzeption festzuhalten, muss man sich einer Art des Schreibens zuwenden, die von den Erlebnissen und Begegnungen des epischen Ich absieht. Für Beatriz ist das Schreiben ein experimenteller Vorgang."

14 Kristeva part du postulat selon lequel le roman se construit par une démarcation radicale envers son origine, la transition de l'épopée au roman ayant lieu par dissolution de l'unité mythique et de la totalité épique.

accomplit pour revenir à son idéologème initial.[15] » Renouer avec le mythe et l'épopée signifierait un rappel à l'origine, dans la volonté de retrouver des valeurs abandonnées par le roman au profit d'autres approches du monde, d'autres possibilités narratives. Ceci irait de pair avec ce que J. Kristeva nomme les tentatives modernes « […] de dépasser la programmation (expressive, représentative) du texte romanesque et d'accentuer son auto-annihilation.[16] » Qu'en est-il dans les œuvres observées ?

Accroître un potentiel, multiplier les perspectives et les stratégies narratives, amplifier sans cesse l'espace de la narration : autant d'éléments qui soumettent le roman à l'épreuve d'un dépassement. Les expériences diverses menées généralement dans les romans mythologiques s'en trouvent décuplées. Les champs de tension exploités dans les romans mythologiques – notamment entre totalité et néant, entre la partie et le tout, le variable et l'invariable, l'universel et le particulier, la nécessité exprimée de reformuler le mythe et l'impossibilité de la tâche, principaux vecteurs de la narration – trouvent dans le mouvement épique leur pleine expression. Les récits épiques contemporains impliqueraient-ils une exaspération des possibilités du roman mythologique ? Leur démesure, la transgression de toutes limites, la multiplication des aspects et des perspectives, l'intertextualité plus dense encore que dans les romans mythologiques, la complexité de la structure et les énoncés souvent pléthoriques plaident pour cette hypothèse. Ainsi, *Medusa* de Stefan Schütz verse du début à la fin dans l'outrance à travers des monologues extrêmement étendus. Le récit épique traduit la volonté permanente de l'auteur de « surenchérir l'excès », de le porter toujours à son comble.

Dans toutes les œuvres en question, le terme de roman pose un cadre et des frontières que la narration n'a de cesse de transgresser. Preuve en est par exemple la désignation de « roman galant » appliquée à *Der blaue Kammerherr* : « Il faut conserver le titre de roman ‹galant›.

15 Julia Kristeva. *Le texte du roman.* La Hague : Mouton. 1976. p. 15.
16 Ibid p. 190.

C'est le premier trait d'ironie et il a son sens.[17] » Le texte tire profit des éléments romanesques du baroque et du baroque tardif. S'il en retient la virtuosité formelle, la multiplication des images et des métaphores, la structure complexe et la pluralité des trames, l'imitation relève essentiellement de la parodie. Le cadre est imposé pour être dépassé dans un large mouvement d'écriture épique. Niebelschütz ne décrit pas autrement sa façon de concevoir son récit : « En ce qui me concerne : parce que la communauté des hommes me tient en haleine, le plan s'élargit dès la naissance de l'histoire à des pays entiers et des nuages annonciateurs d'orage […].[18] » Le plaisir de l'écriture épique s'étend en permanence à de nouveaux horizons, à des symboles supplémentaires, à de nouvelles complications. En fait, il semble que l'aller-retour entre épopée et roman mis en évidence n'est pas unique mais pluriel : il faut concevoir, plutôt qu'un retour définitif ou une destruction, un véritable échange. Pour ce qui est des œuvres étudiées, similitudes et différences entre les deux genres sont prises en compte non dans un seul mouvement unilatéral du roman à l'épopée, mais au sein d'une conception narrative dynamique. Il ne s'agit pas, ou plus, de démarquer clairement épopée et roman[19]. Chacun des textes est nourri d'une tradition épique et de ses évolutions, mais aussi des caractéristiques propres à l'épopée et/ou au roman. Que les auteurs tirent profit de ce flou pour exploiter les possibilités du roman et jouer avec ses limites, dans l'optique, voulue ou non, d'une révision de sa conception, la démesure, l'élargissement, l'excès sont toujours compris simultanément comme une exploration, un enrichissement et une émancipation de la forme romanesque.

---

17 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 15/01/1948. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. „Es muss beim ‚galanten' Roman bleiben. Dies ist die erste Ironie und sie hat ihren Sinn."

18 Wolf von Niebelschütz. *Die schönen Bücher.* Munich : Winkler. 1970. p. 38–39 : „Bei mir, weil das Zusammenleben der Menschen mich in Atem hält, weitet sich der Plan schon im Entstehen der Fabel zu ganzen Ländern und Gewitterwolken […]."

19 Dans l'histoire de la théorie des genres, le souci de démarquer les intérêts spécifiques du roman vis-à-vis de son ancêtre est flagrant, Matthias Bauer en recense les principaux aspects dans son étude consacrée à l'histoire du roman citée au préalable.

L'épopée ne renvoie pas le roman seulement à ses propres limites et à ses imperfections, elle motive une ouverture et une expansion.

En quels termes une évolution de l'épopée peut-elle être pensée alors sans suggérer une altération (une forme hybride entre épopée et roman) ou un anachronisme (résurgence d'une forme en complète inadéquation avec la réalité contemporaine) ?

Épopée et roman : des enjeux distincts et complémentaires ?

Les réflexions contemporaines autour du genre épique engagées tant dans les œuvres que dans la théorie littéraire permettent, par comparaison et par contraste, de donner des contours plus précis aux considérations sur la forme romanesque. Il semble que les deux réflexions s'enrichissent mutuellement dans un échange dynamique. Il convient de dégager d'une confrontation avec les romans mythologiques écrits depuis 1945 les traits distinctifs marquants propres à ces deux genres, afin de nuancer et de contraster leurs conceptions respectives. Les interactions entre roman et récit épique sont assez diversifiées, dans la mesure où elles concernent de manière égale les intentions narratives et leur mise en œuvre. À l'époque contemporaine, la question de la totalité épique pose problème et exige une nouvelle définition. Les auteurs contemporains préfèrent miser sur l'hétérogénéité et la multitude des éléments, interrogeant de ce fait la cohésion du texte. Parce qu'ils permettent de mieux cerner les enjeux respectifs des romans mythologiques et des récits épiques, ces aspects méritent d'être développés : totalité et pluralité, cohésion de la narration.

Considérons en premier lieu l'objet de la narration. C'est à Hegel que l'on doit d'avoir scellé dans ses réflexions esthétiques la définition de l'épopée comme représentation d'une « totalité harmonieuse[20] »

20 G. W. F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik.* Tome III. Francfort/Main : Suhrkamp. p. 373 : „einheitsvolle Totalität".

qu'il renvoie à la totalité du monde représenté, à un déploiement épique de la langue, à l'unité concrète d'une œuvre pourtant vaste. Il relève en particulier dans les épopées homériques un équilibre harmonieux entre l'universel et le particulier, la nature et l'esprit, l'extérieur et l'intérieur. La notion de totalité devient constitutive du genre épique, avant d'être reconnue ultérieurement comme caractère distinctif. Or, le monde n'est plus comme dans l'épopée antique un fondement solide sur lequel se déroulent des événements divers. La réalité se soustrait désormais sans cesse à la logique : sa destruction est non seulement perçue comme telle, mais aussi suggérée et poursuivie dans sa représentation littéraire. Une totalité telle que pouvait encore la penser Hegel n'est plus envisageable. Se faisant l'écho de réflexions modernes, Kristeva rappelle la différence entre le récit et le roman définie comme telle : « […] un reflet de l'unité mythique qui cède la place successivement et dans les divers types de roman, au social, au personnel et au particulier.[21] » Il est sous-entendu que le roman attaché à une perspective particulière réduit le champ de narration que l'épopée, somme encyclopédique, déployait à l'extrême. Prétendre que le roman connaît une forme réduite et limitée[22] serait évidemment irrecevable dans l'absolu. Il serait tout aussi erroné de soutenir qu'une totalité a été atteinte dans les œuvres épiques contemporaines, celle-ci est suggérée ou fait l'objet de commentaires nuancés dans l'œuvre.

De la totalité du récit épique, les auteurs contemporains ne retiennent pas l'harmonie d'un tout, mais la confrontation productive des pluriels. Ils accentuent la multiplicité et la diversité, préférant suggérer ainsi une totalité sans prétendre l'atteindre. C'est là ce qui les différencie le plus nettement des romans mythologiques. En effet, face à la mythologie, plusieurs attitudes sont possibles : concentrer le récit sur une dimension particulière ou l'aborder avec une grande largeur

21 Julia Kristeva. *Le texte du roman.* La Hague : Mouton. 1976. p. 15.

22 En conclusion de ses quatre thèses sur la littérature allemande contemporaine, Walter Jens recense les principaux aspects du roman depuis la Seconde Guerre mondiale avant de notifier : « […] partout cette loi suprême : limitation, limitation, limitation : une réduction au lieu d'une expansion. » In : *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Munich : Piper. 1961. p. 151 : „[…] das oberste Gebot allüberall: Beschränkung, Beschränkung, Beschränkung: Reduktion statt Expansion."

d'optique, adopter une position ou interroger plusieurs hypothèses, proposer une variante parmi d'autres ou une variété de possibles.

Ainsi, on recense parmi les romans mythologiques un nombre significatif de récits clos, notamment sous forme de biographies, voire de Mémoires, à l'intérieur desquels il s'agit de transmettre une image précise, tantôt très déterminée, tantôt nuancée d'une figure mythique. Certains expriment clairement la nécessité d'un temps d'arrêt afin de faire le point (comme les mémoires de Pâris par Rudolf Hagelstange), de justifier un point de vue (la lettre de Dédale à son fils par Ernst Schnabel, celle d'Ulysse à son petit-fils par Walter Jens), de corriger une interprétation erronée en choisissant une perspective nouvelle (le récit de Cassandre par Christa Wolf) ou encore de plaider au premier sens du terme pour une version de l'histoire (celle de Médée par Ursula Haas). Là où le roman mythologique est focalisé le plus souvent sur une histoire particulière, l'épopée comprend le mythe dans un vaste ensemble, dans un entrelacs de relations et d'associations. Dans les récits épiques contemporains, l'objet de l'œuvre n'est pas un extrait mais un ensemble non exhaustif, la perspective non plus celle d'une focalisation mais d'un élargissement à des points de vue contrastés. Ainsi, là où le roman mythologique construit une version déterminée en misant essentiellement sur la différence envers toutes les autres, les récits épiques se forment peu à peu sur celles-ci. Les narrateurs épiques contemporains ne prétendent jamais représenter une version particulière et définitive d'un mythe donné, mais ils prennent en compte différentes formes de représentation et/ou ses diverses acceptions au cours des époques. Alors que le roman mythologique s'attache à une mise en forme déterminée de mythes antiques et cherche à les reconstruire selon une optique précise, le récit épique contemporain interroge, éprouve des hypothèses, s'engage dans différentes voies, offre plusieurs points de vue. En outre, à la différence des romans mythologiques, aucune des œuvres épiques n'ajoute un nouveau chapitre à l'histoire d'un mythe antique particulier. Les quatre textes étudiés s'affranchissent de cette manière du paradoxe de la réécriture mythologique : celui de la légitimité de chaque version propre par rapport à celles qui lui sont antérieures.

Visiblement, l'enjeu n'est pas le même que dans les romans mythologiques : il n'est pas de variante nouvelle et unique à proposer mais une ouverture permanente sur des possibles. Le roman suggère l'infini de son objet en retenant une dimension unique, si riche soit-elle, surface visible d'une profondeur immense (dans sa trilogie de Déméter Barbara Frischmuth en présente trois exemples significatifs). En outre, nombre d'entre eux proposent un rapport univoque du message et de sa mise en forme (entre autres chez Walter Jens, Rudolf Hagelstange ou Inge Merkel). Les autres variantes du mythe traité, évoquées ou non, entrent en concurrence avec celle qui a été choisie : en règle générale, les romans mythologiques excluent là où les récits épiques incluent. Ceux-ci se construisent en effet, non sur un choix, mais sur une multiplicité de réponses possibles, tant dans leur représentation que dans leur interprétation ou leur mise en œuvre. Il s'agit de restituer au mythe son mouvement dans la mise en lumière de ses facettes et métamorphoses.

Visible au niveau du thème – les différentes hypothèses concernant les variantes mythologiques en sont un exemple représentatif – comme dans la représentation, la pluralité épique dépeint une réalité hétérogène aux dynamismes internes souvent difficiles à cerner. Rappelons une formule de Walter Jens à propos de la littérature contemporaine selon laquelle « Il ne nous reste rien d'autre à faire que d'accorder à l'écrivain de trouver un point fixe qui lui garantisse une position au beau milieu du chaos.[23] » Il s'agirait ainsi pour le romancier de concentrer la narration sur un moment précis extrait momentanément d'un mouvement plus vaste, ce qui d'ailleurs est réalisé de différentes manières dans les romans mythologiques. Or, à observer les textes épiques contemporains, il apparaît très clairement que ceux-ci opèrent exactement en sens inverse de ce procédé. Non dans la recherche d'une position stable au milieu d'une réalité chaotique, mais dans la

23 Walter Jens. *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Munich : Piper. 1961. p. 15 : „Nein, es bleibt uns nichts anderes übrig, als dem Schriftsteller zu gestatten, sich jene Fixpunkte zu suchen, die ihm einen Standort inmitten des Chaos gewähren."

représentation même d'une dérive plus significative à l'image d'un « torrent toujours changeant[24] » tel que pouvait l'évoquer Joyce.

Il suffit de rappeler à titre d'exemple le déferlement d'épisodes et de détails, la pléthore d'éléments éclectiques dans *Der blaue Kammerherr* que l'auteur fictif reconnaît certes, mais considère comme absolument nécessaires à la représentation d'une situation très complexe. Il justifie son « plaisir de l'excès[25] » par la résolution de témoigner au mieux de ce qu'il prétend avoir observé : « Et que l'on ne méconnaisse pas la réalité.[26] » Il attire l'attention de cette manière sur la confusion dans laquelle son souci du détail et de la précision peut entraîner la narration. Il semble, à l'auteur fictif de ce texte, plus grisant d'y perdre pied que de chercher à donner des points de vue simples et clairs. Les interventions pleines de désarroi de lecteurs/auditeurs fictifs, perdus dans le flot d'informations, ainsi que les réponses agacées de l'auteur fictif mettent sans cesse en évidence le jeu narratif démesuré auquel le narrateur se livre.

Le grand nombre d'éléments mis en œuvre interroge la cohésion du texte, tant celle de l'objet représenté que celle de la narration. Kristeva relève un trait distinctif supplémentaire entre épopée et roman : « Dans le roman, l'unité de l'univers n'est plus un fait, mais un but dont la recherche introduit un élément dramatique dans le récit épique.[27] » Là où l'organisation du monde ne suscitait encore aucune remise en cause, le roman ne peut plus l'accepter comme telle. À comparer romans mythologiques et récits épiques, il semble qu'il s'y passe exactement l'inverse. Alors que le roman mythologique aspire visiblement à constituer une unité, à dépeindre un ensemble cohérent (un personnage, un voyage, une recherche) ou à suivre une linéarité plus ou moins relative (biographique en règle générale), l'unité de l'épopée est à chercher ailleurs que dans celle de l'histoire, de son orientation ou de sa mise en œuvre.

---

24 James Joyce. *Ulysse.* Traduction de Valéry Larbaud. Paris : Gallimard. 1957. p. 236.

25 BK, p. 575 : „Lust am Excess".

26 BK, p. 576 : „Und man verkenne die Wirklichkeit nicht."

27 Julia Kristeva. *Le texte du roman*. La Hague : Mouton. 1976. p. 15.

En fait, l'unité de la narration épique fait perpétuellement l'objet d'interrogations. Les récits épiques contemporains divergent en cela de leurs prédécesseurs antiques car l'unité de l'univers décrit s'y trouve sans cesse contestée : par des éléments étrangers ou des dimensions autres, par la mise en évidence d'un irréductible chaos. Autrement dit, l'unité peut être suggérée mais immédiatement remise en cause : chacune des parties de *Der blaue Kammerherr* s'ouvre sur l'arrivée d'un nouveau protagoniste qui rompt la (fragile) harmonie apparente ; dans *Amanda,* la linéarité du récit de Béatrice est entrecoupée en permanence par d'autres épisodes extérieurs. Autre procédé : l'unité est d'emblée considérée comme impossible. Le narrateur de *L'esthétique de la résistance* doit faire face à un flux d'événements et d'éléments, Peter Weiss s'inspire en ce point très nettement de la *Divine Comédie* : « Que d'égarements, de doutes, de désirs, de craintes et d'espoirs. C'est ce Dante que je peux recevoir dans mon monde présent.[28] » De même, le personnage de Stefan Schütz doit affronter les incohérences de son inconscient, l'hétérogénéité des souvenirs refoulés et accumulés qui s'entremêlent sans raison dans la plus grande confusion.

Jamais une conception ou une démarche particulière n'est fondée ou ne s'impose, sans faire immédiatement l'objet d'une remise en question. À l'inverse de la majeure partie des romans mythologiques, le narrateur ne propose pas une vision synthétique de son objet de représentation mais exactement l'inverse, avec toutes les conséquences que ceci peut entraîner au niveau de la narration : déploiement de multiples points de vue, distance réflexive envers la narration, mise en lumière des stratégies narratives en œuvre. L'épopée se veut toujours ouverte à des perspectives nuancées, totalement autres, voire incongrues, et se définit justement par sa capacité d'assimiler tant d'éléments disparates sans que le cours du récit en soit perturbé pour autant : c'est la fonction des digressions chez Niebelschütz ou du procédé d'assimilation chez Morgner par exemple. Le récit épique doit certainement à son ampleur comme à la pluralité des trames, des éléments et des perspectives

28 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „Wie viele Irrungen, Zweifel, Begierden, Befürchtungen, Hoffnungen. Diesen Dante kann ich in meine heutige Welt aufnehmen."

qu'il met en œuvre, cette possibilité de renvoyer sans cesse l'un à son contraire, les perspectives les unes aux autres, les alternatives proposées à d'autres types d'interrogations.

C'est paradoxalement sur ce mouvement narratif incessant que se construit l'unité de la narration. Mû par de multiples dynamismes internes, le thème mythologique connaît un devenir perpétuel avec ses revirements, ses hypothèses et ses compléments. Comme le récit mythique, l'épopée est inépuisable. Elle s'affranchit de toute contrainte temporelle et propose un mouvement qui, loin d'être conçu comme celui du roman vers un but précis à atteindre, se justifie par lui-même. L'évolution doit être entendue non au sens d'une entéléchie, notion qui impliquerait l'utopie d'un achèvement et d'une perfection, mais d'un déploiement infini. Rien n'est achevé, bien au contraire : les récits épiques contemporains s'ouvrent sans cesse à de nouvelles interrogations, ils lancent et mettent en forme un mouvement ininterrompu de la pensée.

Propriété fondamentale de l'épopée, le mouvement narratif confère au récit épique une ampleur démesurée et la possibilité d'un horizon élargi à l'extrême. Ces deux aspects déjà cités n'ont cessé d'alimenter les débats relatifs à la distinction des genres. Dès le 17ème siècle, le roman signifie, selon une définition de M. Bauer, une possibilité d'amplitude : « […] son domaine d'intervention social est plus vaste, sa thématique ouverte plus fortement attachée au présent que l'action fermée sur elle-même de l'épopée.[29] » Considérée jusqu'au milieu du 20ème siècle comme une entité close, une unité organisée de manière immuable, l'épopée ne paraît pas porteuse de ce potentiel de liberté et d'émancipation thématique et formelle que seul le roman semble promettre. Il n'est pas surprenant de lire chez Bakhtine à propos du récit épique : « Il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement.[30] » Face à ce récit parfait mais définitif, le roman

29 Matthias Bauer. *Romantheorie.* Stuttgart : Metzler. 1997. p. 27 : „[…] sein Einzugsgebiet ist weiter, seine offene Thematik stärker auf die Gegenwart bezogen als die in sich abgeschlossene Handlung des Epos."

30 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 452.

ouvre à ses yeux un espace de liberté créatrice inégalable. Il apparaît clairement chez les auteurs contemporains que le rapport s'en trouve inversé, l'épopée étant comprise comme une possibilité d'ouverture et d'extension.

La forme de l'épopée avec ses possibilités d'expansion se prête à un mouvement de ce type : une progression ininterrompue à partir d'un nombre inestimable d'épisodes qui, traités dans le moindre détail, engendrent en même temps désorientations et approfondissements. Comparée à celle des autres romans mythologiques, la démarche présentée dans les quatre œuvres épiques est élargie, voire démesurée, ne connaissant ni de limite, ni même d'achèvement ou d'exhaustivité. À l'intérieur d'une réalité fictive chaotique en perpétuel mouvement, il semble que les frontières spatiales, temporelles, fictives suscitent sans cesse une transgression. Cet aspect que formule J. Fränkel est aussi une des raisons pour lesquelles des auteurs contemporains se sont intéressés à une écriture épique : « Alors que le roman se contente d'un extrait du monde, il n'est pour le poète épique aucune limite qu'il ne dépasse.[31] » L'épopée y gagne, non une mise en forme synthétique, mais la possibilité de nouveaux dynamismes : fusion des époques ou des arts, osmose du réel, de la fiction et de la mythologie.

Approches divergentes de questions identiques ?

Des aller-retour entre roman et épopée se profilent similitudes et différences quant à leurs enjeux respectifs et à leur mise en œuvre, qu'en est-il de leur contenu ? Signe apparent, à l'époque contemporaine, d'une convergence entre le récit épique et le roman, leurs domaines de représentation se recouvrent dans une large mesure. Rappelons que la

31 Jonas Fränkel. Das Epos. In : *Sonderabdruck der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* Tome 13. Volume 1. Non daté. p. 28 : „Wenn der Roman sich mit einem Ausschnitt aus der Welt begnügt, so gibt es für den epischen Dichter schlechthin keine Grenzen, die er nicht überschreitet."

distinction claire entre épopée et roman représente un moment fondamental dans la théorie de ces genres, notamment dans la mise en évidence de couples opposés comme la mythologie et l'Histoire, l'exceptionnel et la vraisemblance, le symbolique et le réel, la parole collective et la voix individuelle entre autres. Ce serait forcer le roman comme l'épopée que de vouloir les distinguer selon des catégories aussi strictes qui ne trouvent plus désormais de justification ni pour l'un ni pour l'autre. L'entrecroisement de ces différents registres signale à la fois ce qui lie les récits épiques contemporains à leur genre et les convergences avec le roman. Plusieurs de ces caractéristiques sont particulièrement probantes : le rapport à l'Histoire, la représentation du monde entre réalité et symbole ainsi que la corrélation entre monde extérieur et intérieur.

Aux origines de la théorie du roman, selon l'analyse de M. Bauer (qui prend appui ici sur des textes datant du 17ème et 18ème siècle), la représentation du monde et du temps s'avérait absolument déterminante : « Différencier épopée et roman revient à souligner la proximité de la nouvelle forme de narration envers l'Histoire.[32] » Selon une conception traditionnelle, là où l'épopée élit la mythologie comme principal objet de représentation, le roman s'attache en priorité à relater l'histoire de personnages donnés comme réels. Alors que l'épopée articule des symboles dans un domaine hors du temps, le roman figure des signes ancrés dans la réalité, un aspect que Bakhtine relève comme une des différences essentielles entre récits épiques et romanesques. Ainsi, par opposition au roman : « Jamais l'épopée ne fut un poème sur l'actualité, sur son temps et ne devint un poème sur le passé que pour la postérité.[33] » Le trait est évidemment forcé : des épopées telles que celles d'Homère, de Virgile ou, beaucoup plus tard, de Dante renferment une source inépuisable de détails concernant leur époque et leur passé. Toutefois, l'aspect historique est en effet rarement évoqué

32 Matthias Bauer. *Romantheorie.* Stuttgart : Metzler. 1997. p. 27 : „Die Differenzierung von Epos und Roman läuft also darauf hinaus, die Nähe der modernen Erzählkunst zur Historie zu betonen."

33 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 449.

dans les définitions de l'épopée, souvent occulté par la place réservée à la mythologie, au symbole et à l'intemporalité. Il est plus plausible que, dans les épopées antiques, la frontière entre Histoire et fiction soit tout simplement plus difficilement saisissable, comme le suggère D. Madelénat : « La conscience de ces écarts [envers l'Histoire] interdit de considérer l'épopée comme fidèle à la lettre ou à l'esprit de l'événement, mais aussi comme pure fiction.[34] » Une brèche est ouverte, dans laquelle s'engagent aujourd'hui encore romans mythologiques et récits épiques. La mythologie grecque, agencement signifiant des mythes entre eux, apparaît comme une surface de projection propice à une réflexion historique. C'est à cet espace que le narrateur épique doit en grande partie la possibilité de représenter indirectement une conception particulière du monde et du temps, alors qu'Histoire et épopée répondent *a priori* à des critères incompatibles. Dans l'épopée, D. Madelénat a cru pouvoir déceler qu'« […] un principe général de finalité, mouvement fatal ou providentiel, bouscule la causalité, piétine le tissu rationnel où l'historien tente d'enserrer le devenir humain.[35] » En dépit de cet antagonisme, l'épopée n'en figure pas moins toute une civilisation. Écriture de l'Histoire, mythologie et épopée présentent ceci de commun qu'elles cherchent à cristalliser une représentation du monde la plus complète possible.

L'entreprise s'avère ambitieuse, voire absolument démesurée, d'autant plus périlleuse pour un écrivain de notre époque que totalité, orientation et transmission d'un savoir figé signifient autant d'écueils à contourner. Par conséquent, les récits épiques contemporains, au même titre que les romans mythologiques, établissent des réseaux importants de parallèles, d'associations et de mises en rapport, conflictuelles ou non, entre la mythologie et l'Histoire. Fiction et Histoire réalisent un périlleux équilibre : elles interagissent constamment. Cet éclairage réciproque, commun aux deux genres, dont la conséquence première est dans les deux cas une perception affinée et enrichie de leurs éléments de représentation, rapproche en ce point leurs conceptions respectives. Les récits épiques contemporains se démarquent en ceci qu'ils assemblent

34 Daniel Madelénat. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 87.
35 Ibid. p. 88.

des éléments de la mythologie et de l'Histoire, non dans le but de proposer une orientation déterminée, mais d'ébaucher ou de soupeser des hypothèses. C'est là un des traits qui les distinguent des épopées classiques et de leur définition traditionnelle : « Par sa nature, elle [l'épopée classique] est le chant d'une collectivité qui cherche à acquérir une cohérence, dans la mesure où un peuple prend progressivement conscience de sa place dans l'Histoire.[36] » Il s'est opéré un déplacement visible entre l'épopée antique, conçue comme l'appropriation de son Histoire par une civilisation donnée, et l'épopée, telle qu'elle se présente désormais : moment nécessaire de réflexion sur l'Histoire elle-même. Dans le mouvement épique, la mythologie comme l'Histoire peuvent trouver une mise en perspective dynamique. Finalement, les différents narrateurs tirent justement profit des dynamismes engendrés par ces interactions continuelles, parfaitement propices à leurs yeux à une projection de la réalité et à une représentation contrastée, contrariée de l'Histoire (notamment les guerres qui ont marqué le 20ème siècle et le fascisme en Europe ainsi que la division de l'Allemagne et le régime totalitaire de la RDA). En d'autres termes, c'est le mouvement permis par la conjugaison de la mythologie et de la parole épique qui va servir de modèle à une conception de l'Histoire.

Le « passé absolu » que Bakhtine, reprenant une formule de Goethe et de Schiller, relevait dans le récit épique, n'est plus représenté sous la forme qu'il revêtait dans les épopées antiques :

> Le monde du récit épique, c'est le passé héroïque national, le monde des « commencements » et des « sommets » de l'Histoire nationale, celui des pères et des ancêtres, der premiers et des meilleurs.[37]

Il n'importe plus de figurer des héros et des modèles d'action, ni même de conformer la narration au critère d'idéalisation dont Aristote faisait un des traits spécifiques de l'épopée. Si présente qu'elle soit, la mythologie n'est plus associée à la dimension héroïque constitutive de l'épopée antique. Alors que dans l'Antiquité, l'auteur épique valorisait

36 Georges Bafaro. *L'épopée.* Paris : Ellipses. 1997. p. 3.

37 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 449.

des actions glorieuses, grandissait les héros, portait à leur comble les tensions et les efforts de guerriers à mi-chemin entre hommes et dieux, l'écrivain contemporain s'emploie au contraire à démonter ces modes de pensée. L'action valeureuse naîtra justement du combat contre ces « fausses » valeurs : à travers un travail de résistance individuel et/ou collectif, voire intérieur et inconscient dans *Medusa*.

Le débat autour de l'héroïsme demeure néanmoins très présent, chacune des œuvres lui réservant un traitement particulier. C'est *L'esthétique de la résistance* qui en présente la réflexion la plus complète autour du personnage d'Héraclès, des ambiguïtés et des contradictions de tout acte de résistance et de la valeur à lui attribuer. Les autres œuvres conjuguent ironie, grotesque et cynisme afin de dénoncer l'héroïsme et ses conséquences destructrices. Rien ne lie plus en ce point les récits contemporains aux narrations antiques, du moins selon leur définition traditionnelle : « […] un long récit en vers ou en prose, au style soutenu ou sublime, qui exalte un grand sentiment collectif à travers les exploits d'un héros historique ou légendaire.[38] » La réalité autre qu'implique la mythologie éclaire le monde sous un jour qui n'est plus celui de l'héroïsme ni des hauts faits. L'effet escompté est donc strictement opposé à ceux de l'épopée antique, notamment l'admiration, l'enthousiasme et l'exaltation. Il importe non plus de combler la vue mais d'ouvrir le regard. L'éloge d'événements glorieux fait place aux doutes, voire à des critiques radicales, afin d'enrayer un modèle erroné. On est loin de l'importance du modèle héroïque employé dans l'épopée depuis l'Antiquité, selon une définition de G. Bafaro, afin de « galvaniser les énergies pour une grande cause nationale » : « L'épopée est d'une certaine façon liée à un ample dessein politique, implicite ou non, qui a animé plus ou moins directement un héros donné pour modèle.[39] » Le recours à la mythologie antique témoigne d'une manière radicalement différente de concevoir la notion même de modèle : non plus un objet d'idéalisation et de valorisation extrême, mais un modèle de réflexion ininterrompue.

Conjointement, la manière de représenter le monde évolue. De nouveau, les aspects différentiels rapportés par Bakhtine sont représentatifs

38 Georges Bafaro. *L'épopée.* Paris : Ellipses. 1997. p. 4.
39 Ibid. p. 113.

d'une conception de l'épopée selon laquelle le symbole est à l'épopée ce que le signe est au roman : « Dans le monde épique, il n'y a point place pour l'inachevé, l'irrésolu, le problématique. […] Il se construit dans une zone de représentation lointaine, hors de toute sphère de contact possible avec le présent en devenir, inachevé et donc sujet à réinterprétation, à réévaluation.[40] » Ceci demande une certaine réserve, le symbole étant paradoxalement très proche d'une observation concrète de la réalité. Les récits épiques unissent à travers le symbole universalité et particularité, représentation abstraite et perception concrète de l'univers décrit. Toutes les épopées antiques regorgent de symboles, d'images et de comparaisons qui constituent et transmettent le savoir d'une civilisation. Qu'en est-il des récits épiques contemporains ?

Les œuvres étudiées témoignent directement ou non des caractéristiques de leur époque. Elles extraient de la mythologie nombre de symboles, gagnent à la mise en relation des mythes avec la réalité des associations troublantes ou des désaccords criants : signes de l'actualité du mythe ou d'une dérive loin de ses valeurs originelles. Cependant les récits épiques ne créent plus de symboles, ils les réinvestissent. Éléments relevant du symbolique ou du réel se côtoient, prennent sens l'un par l'autre. Dans *L'esthétique de la résistance*, se mêlent par exemple réflexions d'ordre mythologique, littéraire, historique ou social, analyses d'œuvres picturales aux observations du monde : toutes ces dimensions interagissent en permanence, le sens né de leurs rapprochements donne son mouvement à la réflexion et au récit. Sous ses formes contemporaines, l'épopée ne porte plus les valeurs immuables d'une société parfaitement organisée et idéale, mais représente à l'instar du roman une réalité difficile à cerner, toujours provisoire et éphémère. Chacun des récits en offre un exemple frappant, reprenant ainsi une caractéristique romanesque en la poussant à son paroxysme. Paradoxalement, plus la représentation est longue et s'attache au moindre devenir d'une réalité fictive précaire et confuse, plus le sentiment de sa dimension provisoire sera grand. Ainsi, à la différence des épopées antiques, le monde épique s'ouvre-t-il à l'incertain, aux contingences de la réalité. Alors que suite

40 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 452–453.

à un bouleversement (la guerre de Troie par exemple), un nouvel ordre s'établissait nécessairement dans les récits antiques, il n'en est plus de même dans les textes contemporains.

L'ouverture nécessaire de l'épopée à des domaines particuliers et multiples, mais aussi ambigus et incertains, estompe un des traits qui la différenciaient du roman : totalité irreprésentable, ordre impossible à cerner ou qui se cherche. James Joyce est sans conteste l'auteur épique à qui l'on doit d'avoir ouvert la brèche et introduit dans l'épopée tout ce que la réalité contemporaine présente de plus fluctuant, conjuguant fragments et ensemble, organisation d'éléments extrêmement détaillés et immensité d'un monde chaotique dans une langue étonnamment souple. Avec *Ulysse*, il ébauche une représentation nouvelle du monde : non plus une entité fermée et strictement organisée, mais une mise en forme du disparate, toujours ouverte, provisoire et nuancée. On peut dire de son œuvre qu'elle met en évidence et réinvente dans un même élan certains aspects essentiels de l'épopée. Les œuvres épiques contemporaines de langue allemande poursuivent la réflexion dans cette voie.

Chez Niebelschütz, les troubles politiques sur l'île de Myrrha plongent le royaume dans une véritable anarchie, dont la seule échappatoire consistera en une envolée illusoire vers les dieux de l'Olympe. Morgner décrit l'État, la société et les mœurs rigoureusement organisées de la République démocratique qu'elle fait basculer dans le grotesque par les mises en parallèle avec le monde des sorcières et dont elle dramatise l'évolution à travers l'intervention des différents personnages mythologiques, révocations permanentes de ce type de fonctionnement. Il ne s'agit plus de poser un système comme tel mais de l'ébranler, procédé dans lequel le recours à la mythologie représente une des conditions et un des moteurs principaux. Peter Weiss propose les aléas d'une recherche de repères au sein d'un monde totalement bouleversé par la montée du fascisme et par ses crimes. Il n'est plus de système ou de règle régissant la réalité perçue et l'Histoire : seul persiste le sentiment d'un déferlement d'événements dont la logique interne échappe à qui les vit ou les perçoit. De même, Stefan Schütz s'emploie à décrire les phénomènes abstrus de l'inconscient de Marie Flaam, miroir des bouleversements encore non surmontés de l'Allemagne.

Quand, mû par des forces multiples, le monde se soustrait à la représentation qu'en est-il du rapport entre monde extérieur et monde intérieur qui distinguait autrefois épopées et romans ? Ambiguïté de la relation entre monde intérieur et extérieur, subjectivité et objectivité, particulier et universel : nul doute que l'écriture, et *a fortiori* la réécriture de mythes antiques, génèrent tensions et antagonismes. Lorsqu'il s'agit de distinguer le roman de l'épopée, nombre de théories littéraires évoquent l'intérêt prononcé du premier pour l'intérieur et le subjectif au détriment de l'extérieur et de l'objectif. Ainsi Goethe caractérisa-t-il le roman comme « […] une épopée subjective, dans laquelle l'auteur se réserve le droit de traiter le monde à sa façon.[41] » De nouveau, parentés et discordances entre épopée et roman se manifestent à travers cette définition, indice en somme d'une complémentarité. Or, ce critère distinctif relevé par Goethe n'a rien de l'évidence qu'il peut suggérer[42]. Toutes ces interrogations convergent dans les textes épiques contemporains : l'ambiguïté narrative épique, les potentiels engendrés par la récriture de mythes, les rapports étroits ou concurrentiels entre épopée et roman. Identité et rôle du narrateur dans les différents textes permettent d'en estimer la difficulté à travers plusieurs aspects rencontrés dans les œuvres observées.

Rapport de paroles ou narration assortie de commentaires, ce trait distinctif premier entre épopée et roman n'est plus significatif, mais interroge de nouveau sur le lien entre la narration et le monde représenté, autrement dit sur le degré d'objectivité possible. Niebelschütz se

---

41 Johann Wolfgang Goethe. Maximen und Reflexionen. In : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* Tome 9. Zürich : Artemis. 1949. p. 511 : „[…] eine subjektive Epopee, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln."

42 Les épopées homériques instauraient une certaine ambiguïté narrative : L'*Iliade* livre les propos de différents types d'orateurs, discours qui peuvent contribuer à l'avancée du récit ou donner un tournant à l'action ; la perspective mixte (narration objective et multiples perspectives subjectives rapportées) se retrouve plus manifestement encore dans l'*Odyssée* où le récit est laissé au héros du livre IX à XII à la première personne (récits d'Ulysse aux Phéaciens). La question est complexe – dans quelle mesure en effet évoquer une subjectivité dans le discours d'Ulysse ? – et pose le problème de la perspective, distante et proche, possible et nécessaire, dans l'écriture de mythes.

joue de l'ambiguïté des rapports entre un auteur fictif et un narrateur qui prétendent tour à tour rapporter la « réalité » avec une exactitude infinie à la manière d'un chroniqueur fidèle et objectif tout en avouant y ajouter de leurs coloris : « Admettons que le chroniqueur, malgré un scepticisme parfois un peu trop exagéré, soit parvenu à lui transmettre une impression minimale […].[43] » Dans le contexte d'un monde imaginaire décrit, la notion d'objectivité paraît totalement déplacée. Celle d'un narrateur omniscient l'est tout autant : les désarrois de Zeus sur l'Olympe en figure une parodie parfois grotesque qui tourne en dérision la toute-puissance d'un narrateur. En outre, l'ironie régnant dans tout le texte soumet à rude épreuve l'apparente omniscience de l'auteur fictif, sa manière de manipuler magistralement le cours du récit ainsi que le souci du narrateur d'établir le compte rendu objectif d'une situation donnée. Niebelschütz parodie une attitude narrative courante, dont on trouve la définition la plus ample chez Käthe Hamburger, résumée ainsi : « La dimension feinte du Je-Narrateur s'intensifie et devient d'autant plus évidente que le contenu énoncé est plus irréel.[44] » Le jeu de la narration contrefait pousse la question plus loin encore, il pose une nouvelle fois la question de l'objectivité et de sa légitimité au sein d'un texte épique, ainsi décrit par W. Boehlich : « Un souffle dérangeant de soi-disant objectivité, une aura de froide ironie s'insèrent entre le lecteur et l'œuvre.[45] » La perspective du narrateur est à la fois perceptible et sans cesse submergée par le fourmillement de détails et d'épisodes qu'il prétend rapporter avec toute la fidélité possible.

Les catégories d'objectivité et de subjectivité sur lesquelles s'appuyait autrefois la distinction théorique entre épopée et roman s'avèrent trop arbitraires pour permettre une définition nuancée de la perspective

43 BK, p. 202 : „Gesetzt, es sei dem Chronisten gelungen, trotz hin und wieder ein wenig weit getriebener Skepsis, ihm die mindeste Vorstellung von dem zu übermitteln […]."

44 Käthe Hamburger. *Die Logik der Dichtung.* Stuttgart : Klett. 1957. p. 261 : „Es ist die Fingiertheit des Ich-Erzählers, die um so hochgradiger und offenbarer ist, je unwirklicher der Aussageinhalt." Trad. p. 290.

45 Walter Boehlich. Verklärung des Barock. In : *Der Monat.* 8. 1955/56. N°85. p. 74 : „Ein verstimmender Hauch angeblicher Objektivität, eine Aura erkältender Ironie schiebt sich zwischen Leser und Werk."

générale des œuvres modernes et contemporaines. Présence et absence du narrateur entraînent des rapports contrastés avec le monde qu'ils relatent dans un mouvement incessant d'appartenance et de mise à distance réfléchie. La narration et sa mise en œuvre transmettent une expérience du monde et de l'écriture, observée, décrite et réfléchie sous un angle critique dans les textes. Le récit de Morgner, par exemple, renverse, comme Christa Wolf à la même époque, les définitions communes d'objectivité et de subjectivité, les entremêle et les confond afin d'en suggérer la caducité. Dans *Amanda*, narration (l'histoire de Béatrice) et narration fictive (le compte rendu du travail d'écriture mené par Béatrice) s'entrecroisent tant dans l'agencement formel des chapitres qu'au sein de l'histoire.

La tâche de la narratrice s'avère peu claire au départ : la langue originelle recherchée se doit de s'éloigner d'une objectivité dangereuse, entendue ici comme un paramètre réducteur et imposé par un système patriarcal[46], sans pour autant accepter d'écart purement subjectif. Le rôle de porte-voix infligé à la narratrice alors qu'elle vient de découvrir son mutisme, transposition moderne de la problématique de Cassandre, expose ce dilemme. Quelle est donc cette parole qu'elle doit transmettre, écho d'une voix utopique originelle et fruit d'un travail individuel ? La question reste en suspens et génère une recherche permanente, illustrée par les expériences diverses menées sur les formes de la narration, non une réponse définitive. C'est aussi la raison pour laquelle le travail de la narratrice sur les archives du Blocksberg est nommé un « entraînement[47] ». Que la position du narrateur, face au monde dans lequel il évolue et au monde fictif qu'il décrit, soit donnée à voir, est tout à fait révélateur. L'effet de mise à distance et d'enchâssement des niveaux de fiction permet un nouvel approfondissement de la question.

Quand les pistes se brouillent, quand perception, représentation et imagination du monde se confondent, quand plus rien ne démarque extérieur et intérieur, la perspective narrative comme le rapport de l'individu au monde s'avèrent difficile à circonscrire. Dans *Medusa*,

46 Sur ce point aussi, *Amanda* et les *Prémisses* de Christa Wolf, deux textes parus à la même époque, se font écho.

47 A, p. 17 : „Training".

l'identité du narrateur qui explore sans concession l'inconscient du personnage principal reste problématique, voire impensable, comme le relève H. Mayer : « La difficulté commencera alors […] au moment où ce Moi qui dévore le monde devra prendre des contours précis et ce, à travers son langage et sa manière de réagir.[48] » Le problème formulé en ces termes reste finalement en suspens dans le récit tout entier et la question de la perspective conserve toute son ambiguïté. Le narrateur qui, avec tant de détails, rend compte des dédales de l'inconscient humain, qui rapporte sans interdit souvenirs perçus, expériences et désirs enfouis, demeure dans l'ombre. Sa perspective est-elle intérieure, extérieure au personnage principal, voire les deux alternativement ou simultanément ? Se fait-il simplement l'intermédiaire des discours d'autres personnages sans se laisser cerner lui-même ? Le narrateur insaisissable s'efface au profit d'un contact immédiat avec l'objet de la représentation : le lecteur est livré littéralement au monde déstabilisant qui s'ouvre à lui et dans lequel aucune voix ne semble être en mesure de le guider. Il ne peut être question ici non plus d'une objectivité (l'objet du récit certes rapporté directement étant un état intérieur, donc profondément subjectif), ni de subjectivité (les domaines de l'inconscient dans lesquels erre le personnage lui étant partiellement inconnus, sans oublier l'importance des discours qui ne sont pas le sien). Nombre de critiques littéraires attribuent le flou qui règne autour de la perspective narrative à un manquement révélant la faiblesse de cette épopée. Effectivement, l'anarchie narrative voulue par l'auteur ne peut tout expliquer ni tout justifier, encore moins dissimuler les imperfections d'un texte. Schütz risque beaucoup : l'effondrement systématique des systèmes et des catégories menace l'intérêt même du texte. Mais ses insuffisances peuvent aussi être interprétées comme la figuration d'une absence de sens.

Se jouer des entrecroisements et des ambiguïtés narratives ne signifie pas nécessairement un manque de maîtrise, mais peut représenter

48 Hans Mayer. Brief an Stefan Schütz vom 21.10.1983. In : Mds, p. 910 : „Die Schwierigkeit beginnt wohl dann […], wenn dieses weltgefrässige Ich genau kenntlich gemacht werden muss, und zwar durch seine Sprache und durch die Art seines Reagierens."

au contraire un potentiel non négligeable. En témoigne *L'esthétique de la résistance*, dans laquelle Peter Weiss met en œuvre des principes épiques appris à la lecture de Dante et de Joyce. Ce qui intéresse l'auteur et qui trouve ensuite une réalisation dans la trilogie, ce sont les phénomènes d'osmose entre monde extérieur et monde intérieur et par conséquent l'enrichissement mutuel permanent de leur représentation. Il écrit à propos de la *Divine Comédie* : « Comme dans l'*Ulysse* de Joyce, la parole vient d'un domaine subjectif, onirique et pourtant la matière qu'elle fait bouillonner reflète la réalité extérieure.[49] » Le même type de réflexion est poursuivi plus tard dans les notes : « […] je ne peux plus séparer ce qui est fictif de ce qui est authentique – tout est authentique (de même que dans le rêve tout est authentique) –[50] » Gardant ces aspects en mémoire, Peter Weiss réalise dans la trilogie des échanges similaires en conjuguant la parole du narrateur et des personnages, en rapportant les réflexions individuelles et les débats, les observations et les interprétations du monde, les mises à distance et les assimilations de la réalité vécue. Ici, l'individu n'est pas livré à un monde extérieur qui finit par le broyer comme dans *Méduse* : dans un monde perçu comme chaotique et fragmentaire, le rapport de l'individu au monde est primordial dans la recherche de son propre mouvement. Que l'auteur ait choisi de recourir à des procédés épiques pour le représenter, souligne l'actualité du modèle épique comme l'intérêt de sa reprise.

Parce que le récit épique apporte un ensemble d'enjeux différents de ceux des romans mythologiques et, malgré certaines communautés thématiques, une manière tout autre de les aborder, il se distingue du roman, contrevenant aux règles traditionnelles du genre. Par une distanciation envers l'épopée antique dans sa conception traditionnelle, un dépassement des limites, y compris celles du roman, par assimilation de nombre de caractéristiques attribuées généralement au roman ainsi

49 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 155 : „Wie im *Odysseus* von Joyce kommt die Rede ständig aus dem Subjektiven, Traumhaften, doch das Material, das sie aufbrodeln lässt, spiegelt die äußere Wirklichkeit."

50 Peter Weiss. *Notizbücher.* Tome 2. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 873 : „[…] ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundenem u Authentischem – es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist)".

que de perspectives contemporaines, les textes étudiés témoignent des évolutions de l'écriture épique. Celle-ci ne signifie ainsi ni la variation actuelle mineure d'un genre idéal, ni un anachronisme. La notion de genre doit être considérée non comme une classification arbitraire reposant sur des normes figées mais comme une définition souple, susceptible de connaître des métamorphoses. Produit de maintes normes objectives et de caractéristiques individuelles d'un auteur ou à travers lui d'une période, la réalisation d'un récit épique à l'époque contemporaine signifie une manière différente de considérer le monde et sa représentation narrative.

Le genre de l'épopée connaît une évolution dans le temps et prend la marque de la période qu'il traverse. Si donc à l'époque contemporaine un renouveau de l'épopée est non seulement envisageable mais aussi mis en œuvre, il reste à considérer la nature et les enjeux de ses nouvelles transformations. De la mise en parallèle avec des références épiques, avec des pratiques narratives spécifiques et des réflexions empruntées à son époque de création, les variantes contemporaines de l'épopée doivent être comprises comme l'assimilation dynamique de modèles, c'est-à-dire comme une transformation perpétuelle.

Parole épique

Les quatre œuvres analysées séparément ont en commun, malgré leurs différences notables, un certain nombre de caractères narratifs qui les distinguent des romans contemporains, y compris ceux qui partagent avec eux une thématique mythologique. Ces aspects ont permis de les considérer comme des épopées modernes et de parler d'un renouvellement du genre épique dans une forme moderne, donc du renouveau d'un genre qui aujourd'hui paraît anachronique. Produits d'une période donnée, ces œuvres qui se présentent comme des exceptions doivent-elles être considérées en phase ou en décalage par rapport à leur époque ? Il s'agit somme toute de s'interroger sur la manière dont « épopée » et

« contemporanéité » sont conciliables. Partant des caractéristiques traditionnelles du genre épique, il importe d'observer plus précisément la manière dont les auteurs contemporains les réinvestissent.

Il n'est, bien sûr, pas de notre propos de redéfinir l'épopée ni de rendre compte de ses transformations au cours des siècles. Rappelons simplement quelques aspects importants, communément considérés comme des caractéristiques du genre. Désignant une parole (« epos » est rattaché à une racine indo-européenne signifiant « parler ») et un poème en vers (le grec « epopoiia » veut dire « composition d'un récit en vers »)[51], le sens étymologique du terme ne livre pas plus de contours précis à sa définition. Des différentes manières d'appréhender l'épopée au cours des siècles, dans les textes comme dans la théorie littéraire, se constitue un ensemble ni exhaustif ni contraignant d'invariances, de formes génériques les plus constantes. Au niveau thématique, on retient une représentation du monde aux confins de la mythologie et de l'Histoire, le récit d'une action étendue ou, plus justement, d'un ensemble important d'événements et de conflits vécus par des figures mythologiques et/ou humaines, la peinture d'une époque et la transmission de son patrimoine culturel. Le récit épique est caractérisé par son ampleur, ses descriptions détaillées et longues, la variété de ses épisodes assemblés en un tout organique, ses digressions.

L'épopée ne correspond pas à des normes prédéterminées ; elle se constitue peu à peu selon un ensemble de valeurs structurelles, sémantiques, phoniques et rythmiques nées d'une tradition orale. Que le récit épique fût d'abord une parole orale explique nombre de caractéristiques thématiques et formelles déterminées par les attentes d'un auditoire comme par les techniques d'un récitant. Adressée à l'origine à un public, cette parole se dote de stratégies narratives propres à faciliter la compréhension des auditeurs comme la mémorisation de ceux qui la transmettent. S'interrogeant sur les spécificités d'une langue orale, et sur ses conséquences quant à la composition et au style, D. Madelénat relève tout d'abord un ensemble de procédés et de contraintes que

51 Nous nous référons à l'article « épopée » du Dictionnaire Historique de la langue française (dirigé par Alain Ray).

l'orateur se doit de respecter s'il veut mener à bien sa tâche[52] : rester fidèle au mythe, faciliter la compréhension orale, satisfaire aux exigences d'un public. Pour agir sur l'auditoire, l'aède emploie de préférence le présent, additionne et répète, donne de l'intensité à ses énoncés. Formuler une parole en fonction d'un public, user de procédés et de codes, telles sont certaines des contraintes. La parole épique à ce point empreinte d'oralité en conserve dans sa forme écrite un bon nombre de caractères marquants. Parmi les procédés employés, il faut relever spécialement l'hyperbole pour l'intensité qu'elle suggère, l'image et la comparaison figées ou novatrices, la formule, apanage du récit épique, ainsi que les procédés rythmiques et métriques liés à la psalmodie et au chant. Une fois figée sur le papier, la parole épique se soustrait à la précarité d'une langue orale, tout en conservant son empreinte.

L'*Iliade*, premier chef d'œuvre de la littérature grecque, est aussi le premier modèle épique pour les Grecs et les Latins. Ce sont essentiellement les récits d'Homère qui vont fournir sa matière à la première observation complète et précise de l'épopée élaborée dans la *Poétique* d'Aristote. La théorie qui y est développée est d'autant plus digne d'intérêt qu'elle naît de l'observation des narrations épiques de l'Antiquité, non d'une représentation idéale et théorique d'un genre épique originel. Quand Aristote recense les principaux fondements d'une définition de l'écriture épique, il prend en compte au même titre les principales caractéristiques inhérentes aux œuvres épiques – entité close, organisation logique de la fiction, perfection de chaque partie à l'intérieur d'un tout, continuité métrique etc. – ainsi que les recoupements et les démarcations de l'épopée envers les autres genres littéraires, notamment le drame. Il souligne ainsi l'étendue de l'action, la possibilité de narrer des épisodes simultanés possédant une logique interne (contrairement aux textes historiques) ainsi que l'importance du discours rapporté ; il met également en évidence les liens avec la réalité plus forts que dans les autres genres, mais aussi l'acception du merveilleux (à la différence des principes régissant la tragédie).

52 Daniel Madelénat consacre, dans ses réflexions sur l'épopée, une longue analyse à la « parole épique ». In : *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. p. 23–39.

La *Poétique* livre aussi des observations importantes quant à la tâche principale du poète épique, laquelle consiste en l'organisation habile d'un matériau premier : l'accent étant mis sur l'articulation logique et cohérente des faits (organisation thématique) et sur un emploi judicieux du langage (organisation formelle). Le philosophe met en avant l'importance des discours rapportés : « Le poète doit en effet parler le moins possible en son nom personnel.[53] » Le mode de narration confère, par l'intégration de narrateurs secondaires, une primauté au discours rapporté et ainsi à la prise en compte d'aspects extérieurs. Le narrateur est avant tout celui qui rend compte d'un récit, de paroles, de souvenirs, d'un savoir, sans se mettre en avant[54]. C'est ce que K. Hamburger rappelle dans son analyse des genres littéraires. Ainsi fait-elle remarquer à propos des textes d'Homère : « Ce qui importe, c'est que le fondateur de l'épopée occidentale nous fait comprendre que la répartition du matériau événementiel entre les personnages parlants et le ‹narrateur› prive ce dernier de la caractérisation dont on l'a à tort affublé.[55] » Le narrateur épique rapporte et ordonne plus qu'il ne parle en son nom propre. C'est lui qui rassemble et agence les épisodes dans une composition narrative homogène autour d'une figure centrale ou d'une idée directrice. Les épisodes développés dans la plus grande précision du détail sont constitutifs de la « totalité » épique, leur nombre considérable ainsi que les nombreuses digressions doivent participer de l'ampleur épique : l'unité ne doit pas disparaître dans le flot des événements. Dans la *Poétique*, Aristote mettait en avant ce principe :

---

53 Aristote. *Poétique.* Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 125.

54 Dans l'*Esthétique*, Hegel soulignera cette même caractéristique : „Nur das Produkt, nicht aber der Dichter erscheint, und doch ist, was in dem Gedichte sich ausspricht das Seine; er hat es in seiner Anschauung ausgebildet, seine Seele, seinen vollen Geist hineingelegt. Dass er dies aber getan hat, tritt nicht ausdrücklich hervor.“ In : *Vorlesungen über die Ästhetik*. Tome III. Francfort/Main : Suhrkamp. 1970. p. 336.

55 Käte Hamburger. *Logik der Dichtung.* Stuttgart : Klett. 1968. p. 143–144 : „Worauf es ankommt, ist die Erkenntnis, die der Begründer der abendländischen Epik vermittelt, dass die Aufteilung auch des Geschehensstoffes an die redenden Personen und den ‚Erzähler‘ eben diesen gerade des Charakters beraubt, den man irrigerweise mit diesem Begriffe verbunden hat […].“ Trad. p. 157.

> Pour ce qui est de l'art d'imiter à travers un récit mis en vers, il est clair qu'il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre.[56]

L'accent porte essentiellement sur l'unité d'une histoire narrée du début à la fin. La comparaison avec le principe d'un développement organique est intéressante dans le sens où elle met en relief la cohésion interne de l'épopée comme un agencement précis d'épisodes tous reliés logiquement les uns aux autres. À en croire ces propos, le poète épique peut se permettre la diversité, si tant est qu'il sache lui conférer une organisation interne cohérente :

> L'épopée possède une caractéristique importante qui lui permet d'accroître son étendue : […] il est possible de composer plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps et qui, pour peu qu'elles soient appropriées au sujet, ajoutent à l'ampleur du poème : l'épopée a donc là un bon moyen de donner de la majesté à l'œuvre, de procurer à l'auditeur le plaisir du changement et d'introduire des épisodes dissemblables.[57]

Étendue, diversité et simultanéité, unité et différence : toutes ces caractéristiques contribuent aux dynamismes de la narration épique. Un des procédés narratifs majeurs de l'épopée permet d'expliquer assez justement la possibilité de leur conjugaison : celui de la répétition. J. Villwock pose en principe que la répétition et l'écriture épique sont intimement liées. Les dynamismes internes du récit épique naissent des mouvements opposés inhérents à un rythme cyclique. Pour lui, cet aspect primordial de l'épopée, à savoir la répétition et le devenir perpétuel, vaut en tant que forme absolue de la connaissance : « ‹Devenir› prend le sens de ‹répétition› lorsqu'une chose devient lors de son développement ce qu'elle est déjà elle-même mais qu'elle ignore.[58] » Le devenir apparaît

56 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 123.

57 Ibid. p. 125.

58 Jörg Villwock. Wiederholung und Wende. In : *Dasselbe noch einmal.* Opladen : Westdeutscher Verlag. 1998. p. 15 : „‚Werden' gewinnt den Sinn von ‚Wiederholung', wenn etwas im Prozess zu dem wird, was es, ihm selbst verborgen, an sich schon ist […]."

donc comme ce qui révèle la chose à elle-même. La connaissance d'une chose sera atteinte par un devenir sans fin dans l'opposition et l'union successive des identités et des contraires. L'épopée se découvre en ce sens comme recherche et ouverture.

On retrouve ces caractéristiques dans les récits contemporains : thème mythologique et représentation du monde, longueur épique, concentration d'une matière poétique variée, organisation narrative complexe d'une pluralité d'épisodes, position du narrateur et discours rapportés, cohésion interne d'éléments narratifs pluriels rapportée à celle d'une croissance organique et dynamisme d'un récit en perpétuel devenir. Mais jusqu'où pousser l'hypothèse d'une alliance réussie entre le renouveau d'un genre et l'adaptation aux conceptions d'une époque ? Marque de l'épopée traditionnelle ou spécificités d'une époque, que nous révèlent les récits contemporains quant aux dynamismes qui les animent pendant près de mille pages ? La tradition épique « travaille » sans conteste les textes étudiés, indiquant à la fois l'appartenance à un genre et l'évolution de celui-ci. Le narrateur rapporte paroles orales et écrites, son rôle ambigu entre compte rendu et création complique la narration, à plus forte raison lors de la reformulation de thèmes mythologiques. Des caractéristiques formelles du récit épique, les auteurs retiennent tout particulièrement l'ampleur épique, la pluralité des voix, la diversité des styles et l'inflation des détails, la répétition et l'addition. Le mouvement de répétition et de variation qui s'engage alors apparaît comme une manière adéquate d'appréhender le monde dans la récurrence et la contradiction. L'élan qui motive la parole épique est celui d'une reconquête productive de notre culture.

Dans *Der blaue Kammerherr*, l'écrit tente avec ses propres moyens de sauver quelque chose de provisoire et de spontané de la parole orale : oralité feinte, récitant qui rapporte des faits, récurrence de structures identiques, codes inhérents à la narration, nombreux leitmotive, formules et variations[59]. Le récit doit être apte à retranscrire chaque évolution et en même temps assez souple pour réserver

59 À ces caractéristiques se mêlent dans le texte de Niebelschütz stratagèmes et artifices, symétries et trompe-l'œil, mots d'emprunts et figures rhétoriques d'un roman baroque.

à l'imagination un espace de liberté. Parvenu au terme de la rédaction, l'auteur reconnaît s'être lancé dans une vaste improvisation, une improvisation subtilement guidée : « Je savais seulement comment le tout devait se terminer, je confiai avec plaisir à mon imagination le soin de tracer les chemins pour y parvenir.[60] » Quand son narrateur se laisse entraîner par le rythme effréné des paroles, c'est l'allure vertigineuse à laquelle se transforme la réalité qui les porte et les caractérise. Le monde fictif est mû par des dynamismes multiples : il nécessite immédiateté, spontanéité et accélération de la langue.

Dans les textes de Irmtraud Morgner et de Peter Weiss, les narrateurs respectifs se donnent également pour principale tâche de retrouver dans le récit épique les élans et les forces nécessaires afin de suivre pas à pas la « réalité », du moins ce que la fiction donne comme telle, dans son devenir perpétuel. Dans *Trobadora Beatriz,* roman dans lequel se trouvent en germe nombre de caractéristiques constitutives d'*Amanda*, la narratrice confie son projet à la lectrice d'une maison d'édition :

> Ah, pardon, oui, évidemment, ce n'est pas par modestie que je préfère un ensemble romanesque composé de courts textes en prose à la forme romanesque traditionnelle. Traiter de peu avec exactitude apporte plus que tout parcourir. Un ensemble de courts textes en prose apporte au livre le mouvement vécu du Moi épique sans devoir en saisir le contenu.[61]

Elle esquisse dans ses grands traits la conception d'une écriture en relation directe avec les événements vécus et la réalité perçue immédiatement par son auteur et entend par ce biais conserver intact le ou plutôt les mouvements de la réalité. Son argumentation est la suivante : la totalité du récit va naître peu à peu dans l'assemblement de textes courts

---

60 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften Abteilung : „Ich wusste nur, wie das Ganze ausgehen sollte, die Wege dorthin überließ ich mit Genuss meiner Phantasie."

61 TB, p. 248 : „Ach so, Verzeihung, ja, natürlich, nicht aus Bescheidenheit zieh ich ein Romanensemble kurzer Prosa der orthodoxen Romanform vor. Weniges genau befassen bringt mehr als alles streifen. Ein Ensemble kurzer Prosa holt die Lebensbewegung des epischen Ich deutlich ins Buch, ohne sie inhaltlich fassen zu müssen."

rédigés au jour le jour. Le mouvement épique n'est pas imposé ; la composition d'*Amanda* va mettre en évidence ce principe d'une constitution progressive à travers le principe d'assimilation des thèmes et des épisodes.

Peter Weiss appréhende de même une matière brute et complexe dans la perspective du devenir et de la transformation. Insatisfait de la forme prise par son roman, l'auteur confie dans un carnet datant d'octobre 1972 : « Recommencer de nouveau. Et sans essayer cette fois de faire représenter la matière par un narrateur inventé. Mieux : montrer le processus de recherche dans son réel développement. Ne rien inventer. Partir de ce qui est présent.[62] » Ainsi les notes interprétant situations historiques, œuvres littéraires, tableaux et architectures trouvent leur place au sein de la trilogie dans les débats et les réflexions individuelles des personnages. Peter Weiss nourrit le mouvement épique d'une observation méticuleuse de la réalité et de ses souvenirs pour atteindre un degré de vraisemblance qu'il ne parvient pas lui-même à expliquer : « comment m'est-il possible de parvenir dans le Berlin de 1937, en Espagne, à Paris, dans la clandestinité – j'y suis tout simplement[63] ». Il s'agit de pénétrer toujours au plus profond des choses pour en déceler les évolutions internes, afin de les intégrer ou les réintégrer dans le mouvement général auquel elles appartiennent. De la rédaction des carnets à celle de *L'esthétique de la résistance*, la métamorphose des éléments (ils deviennent objets de réflexion des personnages, et sont donc intégrés de cette manière dans la fiction) est un processus en cours, représenté comme tel. Plus encore, il importe pour Peter Weiss d'illustrer le devenir comme une victoire sur l'immuable.

La trilogie va garder des traces du flux ininterrompu présenté dans les carnets. La lecture des notes de Peter Weiss montre les différentes étapes du procédé d'assimilation poursuivi plus tard par les personnages dans *L'esthétique de la résistance*. Les notes éparses accumulées au jour

62 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980.* Tome 1. p. 171–172 : „Noch einmal beginnen. Und zwar ohne Versuch, den Stoff von einem erfundenen Erzähler darstellen zu lassen. Besser: den Prozess der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen. Nichts erfinden. Nur ausgehen von dem, was vorhanden ist."

63 Ibid. Tome 2. p. 873 : „wie komme ich ins Berlin des Jahrs 1937, wie komme ich nach Spanien, nach Paris, in den Untergrund – ich bin einfach da".

le jour tiennent compte des multiples domaines de recherche arpentés par l'auteur et suggèrent par le biais d'associations, de rapprochements et de mises en parallèle, construits ou non, de premiers réseaux de signification. Ces fragments sont utilisés dans *L'esthétique de la résistance* après avoir connu de nouvelles transformations et adaptations. Ainsi, la recherche autour de la figure d'Hercule est une première mise en forme des données documentaires, du matériau premier. Ce processus est à la fois au travail dans le texte et un objet d'observation. Le narrateur met résolument l'accent sur la transformation permanente et nécessaire de la réalité et de ses interprétations. Il dit ne pouvoir concevoir la création littéraire autrement que sous forme de mouvement infini : « […] je ne pouvais imaginer l'écriture que comme quelque chose de vaste, d'informe, tout ce que je savais, c'était que j'étais pris dans un processus sans relâche.[64] »

Les œuvres étudiées emploient ce même procédé dans l'objectif d'affiner une réflexion et d'enrichir un discours. Il apparaît clairement que le mouvement ne connaît pas de fin et que son intérêt ne consiste pas en une évolution linéaire mais qu'il se constitue d'avancées, de reculs et de répétitions. Le processus reste le même : le mouvement de répétition naît de la reconnaissance de structures identiques dans des domaines différents. Chez Peter Weiss, par exemple, une nouvelle manière d'appréhender le monde, la littérature et l'art se cherche à travers l'approche d'œuvres artistiques les plus diverses, de la réalité vécue et de l'Histoire ainsi que dans les différents regards que peut susciter un seul et même élément ou événement. Le mouvement vaut tant pour la progression de la narration que pour celle de l'élaboration progressive d'une conception esthétique. Il paraît prendre forme au gré des événements vécus et des espaces arpentés par les personnages. La croissance imprévisible, mais permanente du texte y trouve son sens. Le double principe de répétition et de variation ne figure pas en effet une forme achevée de la connaissance, mais, nous l'avons vu, un dynamisme interne au service de la connaissance.

64 ÄDW, T.3, p. 29 : „[…] ich könne mir das Schreiben nur als etwas ungeheuer Weitläufiges, Formloses denken, ich wisse nur, dass ich in einen unablässigen Prozess geraten sei […]." Trad. p. 34–35.

Dans *L'esthétique de la résistance*, la transformation permanente de la réalité, la volonté de restituer leur mouvement aux formes artistiques figées, les recherches faites sur la mythologie, l'écriture, l'Histoire, et les discussions qu'elles engendrent, la minutie avec laquelle sont retranscrites les moindres étapes d'un cheminement intellectuel motivent un mouvement sans fin. On peut dire de tous ces aspects qu'ils contribuent à justifier la pertinence d'un discours provisoire, c'est-à-dire, comme chez Morgner, des propos continuellement sujets à la révision et relativisation. Pour ces deux auteurs, il n'est pas d'histoire construite, achevée et définitive digne d'être narrée : l'écriture épique devient le lieu privilégié de l'expression d'un devenir en cours et d'évolutions permanentes. Peter Weiss fait de la dimension purement provisoire de la langue un principe essentiel qui éclaire la mise en œuvre de la trilogie :

> Parler, écrire et lire se meuvent dans le temps. Une phrase posée se heurte à un opposé, une question à une réponse. Une réponse à une nouvelle question. Ce qui est affirmé est révoqué, ce qui est révoqué est soumis à de nouvelles estimations. L'écrivain et le lecteur se trouvent en mouvement, toujours ouverts aux changements.[65]

La langue est amenée à se transformer non seulement sous l'effet des changements qu'elle décrit, mais aussi selon un principe qui pour Weiss lui est inhérent et fondamental. La démarche critique à l'œuvre dans toute la trilogie – selon laquelle un élément sera assimilé au cours d'un long processus d'observation, d'interprétation et de mise en abyme – trouve dans une langue provisoire, c'est-à-dire toujours témoin d'un degré qui demande à être dépassé, une expression adéquate.

C'est une des raisons pour lesquelles on remarque aussi dans toutes les œuvres une grande diversité des éléments de composition : principe d'addition et de multiplication (des lieux, des temps, des styles),

65 Peter Weiss. Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 179 : „Das Sprechen, Schreiben und Lesen bewegt sich in der Zeit. Satz stößt auf Gegensatz, Frage auf Antwort. Antwort auf neue Frage. Behauptetes wird widerrufen, Widerrufenes wird neuen Bewertungen unterzogen. Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen."

métaphores, stéréotypes et variations, contrastes. C'est justement à la mise en forme et à la cohésion d'un ensemble de tonalités différentes que l'on peut mesurer la capacité d'ouverture du récit : dans *Amanda* par exemple se mêlent discours réaliste, scientifique, conte de fée, récit naïf, discours idéologique, interprétation littéraire etc. Le texte de Morgner est une entreprise romanesque unique en RDA, même si, dans les années quatre-vingt, les tentatives pour se libérer d'une esthétique trop normative étaient nombreuses (Heiner Müller au théâtre, Volker Braun en prose etc.).

Le texte de Stefan Schütz propose, dans une toute autre combinaison, le même genre d'ouverture à une diversité de styles par l'adoption de niveaux de langages issus de registres divers. Tous les discours entendus, controversés, dérangeants et agressifs ont moins de valeur par leur nature, souvent peu consistante, que par l'engourdissement de la pensée qu'ils illustrent. Paradoxalement, le texte cherche à tirer son mouvement de l'anéantissement des différents discours. C'est là une manière pour Schütz de s'opposer à tous les langages figés et fallacieux, préférant les dangers d'un ballottement et d'une dérive infinis à ceux d'un immobilisme. Là où Peter Weiss tentait de restituer son mouvement à tout ce qui subit les pouvoirs pétrifiants de Méduse – et par analogie la rigidité imposée par un système totalitaire – Stefan Schütz confronte son personnage à différentes formes de pétrification de la pensée. C'est non plus l'objet qui doit être réanimé, mais le personnage qui doit retrouver son mouvement perdu. Que les paroles rapportées soient individuelles ou stéréotypées, toutes sont caractérisées par l'outrance des moyens de représentation utilisés : fragmentation ou à l'inverse étendue des énoncés par conjonction d'éléments, effets de simultanéité par appositions, organisations syntaxiques extrêmement denses et complexes. Il s'agit de donner l'impression d'une surenchère toujours possible, d'épuiser chaque outil stylistique et syntaxique quel que soit le langage emprunté : soit le récit parvient alors à une saturation (comme dans ce type de polyptote « […] nous, producteurs produisant et reproduisant […][66] »), soit il provoque une désorientation absolue au

66 Mds, p. 192 : „[…] wir, als produzierende und reproduzierende Produzenten […]".

sein même d'un énoncé particulier. L'exemple le plus frappant est probablement le long monologue sans ponctuation qui rappelle, bien sûr, le monologue final de l'*Ulysse* de Joyce. Mais Schütz, contrairement à Joyce, poursuit son récit dans « une grande orgie verbale[67] ». La surcharge des énoncés, le flux incontrôlé d'images donne aux immenses masses verbales, que représentent les longs monologues, la force d'un gigantesque raz de marée. Ainsi, tels qu'ils sont mis en œuvre, ces longs discours rapportés, qui pouvaient rappeler un discours épique, semblent aller dans un sens contraire à celui de l'épopée.

Au demeurant, dans *Medusa*, les voix des multiples personnages (hormis celles de Marie, de Gorga et de Naphtan) sont vouées à s'évanouir, toutes condamnées à l'éphémère, quelle que soit leur importance ou leur gravité. Emportés dans le tourbillon général d'une « énergie du mouvement[68] », les personnages disparaissent de manière tout aussi étrange qu'ils étaient apparus, sans laisser plus de trace. De même, leur voix et leurs propos se font entendre, plus ou moins longuement, puis s'estompent. Ces paroles perçues provisoirement et condamnées à l'errance peuvent rappeler les voix des damnés perçues par Dante lors de sa traversée de l'Enfer ; la mise en œuvre, quant à elle, s'en éloigne. Ni agencement hiérarchique comme dans la *Divine Comédie*, ni fil directeur ne font oublier leur caractère apparemment aléatoire et l'étrangeté de leur intervention. Qui sont en effet tous ces individus qui prennent la parole, sans plus d'explication souvent qu'une courte phrase introductive, et dont l'identité peut connaître de perpétuelles métamorphoses ? Tel, au deuxième tome par exemple, un vague sosie de Staline finalement transformé en pierre. Chacune des voix qui s'élève, comme celle de cet étrange personnage pétrifié, est vouée à l'anéantissement.

Désordre, disparité et contradictions sont considérés traditionnellement comme les dangers de l'épopée, tout comme le risque que les contours s'estompent ou que l'unité disparaisse dans le flot des éléments. Il semble que le récit épique contemporain s'empare de ce qui est considéré pour l'épopée comme sa limite à ne pas franchir. En

67 L'expression est de Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : *Neue Zürcher Zeitung.* N°176. 3–4/08/1986. p. 31 : „eine einzige Wortorgie".

68 Mds, p. 844 : „Energie der Bewegung".

privilégiant l'hétérogénéité, la diversité et la pluralité, les textes contemporains exploitent ce qui dans le modèle épique leur paraît correspondre le mieux à une vision contemporaine du monde et réalisent ainsi un équilibre assez audacieux entre tradition et modernité. Ainsi, quand Peter Weiss observe Dante, c'est la langue provisoire, la langue en devenir qui l'intéresse le plus, bien que la conception semble contrecarrer le retour à une langue épique qui, selon la définition traditionnelle, est achevée. Le travail de Weiss sur la langue mise en œuvre par Dante tente de prouver le contraire : la perfection ne signifie pas un aboutissement définitif, mais une source de pensées nouvelles. Tout se passe comme si Weiss, lisant un devenir dans la langue de Dante plus qu'un achèvement, exploitait justement cet élan : « C'est lui qui me montre tout ce qu'il a mis dans son *oratorio*. Que d'égarements, de doutes, de désirs, de craintes et d'espoirs. C'est ce Dante que je peux recevoir dans le monde qui est le mien. Je peux l'aborder et le faire évoluer sur ce point.[69] » De cette manière, les auteurs contemporains s'emparent d'éléments épiques pour les utiliser de manière résolument moderne. Jouer avec les limites d'un genre, tirer profit de ses dangers (égarement, disparité etc.), explorer ses différentes dimensions pour y déceler des élans à poursuivre : cette attitude correspond assez logiquement à une vision moderne selon laquelle le monde est imprévisible et incontrôlable, et l'écriture une recherche qui reflète et transmette dans sa forme une telle vision. Recourir à des mythes antiques et se retourner vers un genre épique, c'est se souvenir de thèmes et de formes classiques pour les renouveler en un genre d'une modernité extrême.

Plusieurs de ces pratiques narratives que l'on peut mettre en rapport avec l'épopée se retrouvent aujourd'hui dans des romans qui ne relèvent pas forcément du discours épique. Ainsi, beaucoup de romans contemporains proposent une ouverture sur le monde, sur sa diversité et sur ses contradictions, la représentation d'un individu ou d'une

69 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main. 1968. p. 144 : „Der zeigt mir, was er da alles hineingeladen hat in sein Oratorium. Wieviele Irrungen, Zweifel, Begierden, Befürchtungen und Hoffnungen. Diesen Dante kann ich in meine heutige Welt aufnehmen. Ich kann ihn dort angreifen und verändern."

société en procès perpétuel, comme chez Günter Grass ou Uwe Johnson par exemple. L'assimilation de perspectives contraires, l'extension du champ de la réflexion, l'écriture considérée comme répétition et transformation continuelle et suggérant une œuvre en devenir sont aussi des aspects qui caractérisent beaucoup de romans contemporains : l'obsédant retour des phrases et des thèmes chez Thomas Bernhard en est un exemple.

La mise en avant des dynamismes contraires d'un texte, de sa forme en devenir, de l'extension permanente de la représentation, correspond aussi à une vision tout à fait moderne de la littérature. Aborder le monde dans son ampleur, s'ouvrir à des espaces toujours plus nombreux, entrecroiser des aspects multiples se retrouve dans d'autres œuvres, comme le montrent les travaux de Deleuze et de Guattari. Lorsque ceux-ci élaborent la théorie d'un livre rhizome, ils rapportent l'écriture à un réseau de tiges en perpétuelle expansion. Si l'on en croit leurs propos, la notion de rhizome exprime au mieux la multiplicité, l'hétérogénéité et les principes complexes de connexion qui constituent le livre : « Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite.[70] » De la métaphore organique, la définition retient et met en valeur l'appropriation d'un espace, l'accroissement infini d'une arborescence. Elle rejoint la volonté de reculer les limites, d'élargir l'horizon dans l'ouverture à de nouvelles perspectives. L'accroissement se réalise par l'addition et par le mouvement : « […] se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement.[71] » La possibilité d'un enchaînement infini d'épisodes, la remise en cause fondamentale de tout acquis, l'absence de linéarité n'est pas réservée au genre épique. La conjugaison de flux et de reflux, des contradictions et des revirements qui fonctionnent au cœur des quatre textes observés s'avère assez proche de ce que Deleuze et Guattari proposent de définir comme principe narratif : « […] suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger,

70 Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Mille Plateaux.* Paris : Éditions de Minuit. 1980. p. 19.

71 Ibid, p. 37.

relayer la ligne de fuite, la faire varier jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse […].[72] » Le récit épique contemporain présente également cette manière de prolonger la démarche, de compliquer le point de vue, l'associant à d'autres dimensions pour mieux le définir, le nuancer ou le contrecarrer. Comme le livre rhizome, il allie paradoxalement mouvement rapide, voire déroutant, et exactitude de la chose décrite.

Certes, quelques unes des pratiques narratives qui peuvent être mises en rapport avec l'épopée ne sont pas l'apanage du genre épique. Toutefois, les quatre œuvres présentent des caractéristiques spécifiques qui rendent leur distinction possible. La première consiste à mettre en rapport mythologie et récit épique. Visiblement, le retour à des formes épiques est une conséquence du retour au mythe, que ceci soit exposé directement par l'auteur (la lettre de Niebelschütz adressée à son éditeur par exemple), fasse l'objet de réflexions parallèles (livrées en notes) ou soit mis en œuvre dans le texte : la relation entre travail incessant sur le mythe et forme ouverte chez Morgner, la redécouverte des mythes et d'un mouvement épique chez Weiss, la prose épique seul moyen de s'opposer aux pétrifications de Méduse chez Schütz. Dans tous les cas, le récit épique s'impose comme la forme la plus adaptée au projet d'écriture des auteurs.

De plus, la référence directe et explicite au genre épique chez ces auteurs est indéniable. Niebelschütz et Morgner réfléchissent en particulier sur l'ampleur épique, le mouvement d'un Moi épique ; ils insistent tous deux sur le fait que la narration épique n'est pas forcée, et cherchent à donner l'impression d'une croissance naturelle. Si le texte croît selon les besoins de la narration, la démesure n'est pas programmée chez Niebelschütz (il s'est avéré peu à peu que le thème nécessitait une telle ampleur épique), elle l'est chez Morgner qui insiste dans ses notes sur un dépassement des limites. Peter Weiss et Stefan Schütz renvoient directement à des œuvres de référence dans l'évolution du genre épique : dans les notes parallèles à la rédaction comme dans les nombreuses réminiscences lisibles dans leurs œuvres. Weiss tire profit d'un véritable échange avec ces auteurs du passé, leur vision du monde,

72 Ibid. p. 19.

leur travail sur la langue. Schütz reprend quant à lui ces références, notamment Dante et Joyce, dans une proximité parfois trop grande pour permettre d'en faire des modèles enrichissants et fertiles. Parmi ces réminiscences le souvenir de Joyce est probablement le plus discutable ; malgré tout, l'intérêt pour le genre épique se trouve au cœur de son projet narratif.

Le retour au genre épique ne tient pas seulement à la reprise de certains traits spécifiques, mais surtout à leur accumulation et à leur combinaison dans la narration : on peut dire de toutes ces œuvres qu'elles mettent en système des caractéristiques épiques. C'est en cela aussi qu'elles se distinguent des textes qui utilisent certaines pratiques narratives que l'on peut rapporter à l'épopée, sans réaliser pour autant de récit épique. Mythologie, composition ample, dense et complexe, ampleur et épisodes épiques, ouverture et digressions, position du narrateur, intégration de discours extérieurs, mouvement d'un sujet épique : la combinaison de ces éléments dans des œuvres de longueur considérable renforce l'idée d'un retour au genre épique. En s'appropriant certains traits épiques, en les combinant et en les exagérant audacieusement, les auteurs transforment un genre classique en un genre d'une grande modernité. Ainsi, le récit épique contemporain trouve sa modernité en se souvenant d'un genre ancien.

Ceci explique dans une large mesure pourquoi ces textes ont rencontré une critique au mieux hésitante, au pire hostile. L'œuvre de Niebelschütz se heurte à une critique qui visiblement ne trouve pas son compte dans un texte aussi atypique ; il n'a pas sa place dans la littérature d'après-guerre. Quand *Der blaue Kammerherr* paraît en 1949, c'est alors avant tout la singularité dont il fait preuve dans son époque historique et littéraire qui frappe ses contemporains. L'inadéquation de cette œuvre avec sa date de parution est flagrante : le faste de la mise en scène va à l'encontre des expériences quotidiennes et des exigences de dénuement dans la littérature des premières années d'après-guerre[73].

73 D'ailleurs, Wolf von Niebelschütz défend sa position dans une lettre à Suhrkamp datant du 15/01/1948 : « Je ne suis pas prêt à faire des concessions à l'esprit du temps, d'autant moins que cette époque ne mérite ni le titre de ‹temps›, ni celui d'‹esprit›. » In : Brief an Suhrkamp. 15/01/1948. 81.3530. Deutsches

Le roman de Niebelschütz est considéré comme isolé, inadapté au contexte[74]. Si certains des articles rédigés au moment de sa parution reconnaissent la qualité du travail d'écriture, tous n'en soulignent pas moins le décalage envers son époque ou expriment une incompréhension absolue : « Peut-on se tromper sept ans durant ? Pourquoi tout cela ? Quelle était l'intention profonde ?[75] » De même, les textes de Morgner, de Weiss et de Schütz ne suscitent pas, à leur parution, l'intérêt qui devrait leur revenir, ou demandent une approche qui ne peut être celle de la critique traditionnelle. Il est assez révélateur que le roman de Morgner ait donné lieu à peu d'articles critiques lors de sa publication, et que la majeure partie des ouvrages critiques le concernant ne soient parus qu'au milieu des années quatre-vingt-dix, à savoir dix ans après sa parution. Quant au texte de Peter Weiss, il connaît une réception tout à fait originale : des groupes de lecture sont organisés, le livre fait l'objet de discussions et de débats. *L'esthétique de la résistance* nécessite visiblement un mode de lecture et d'interprétation original, comme si la nouveauté de cette œuvre remettait en cause la critique traditionnelle et exigeait un abord singulier. C'est la prose de Schütz qui engendre les critiques les plus hostiles. Le texte demeure peu abordé dans la littérature critique et la majeure partie des articles affiche incompréhension et scepticisme ou le rejette radicalement : « Rarement le décalage entre les exigences artistiques d'un auteur et son produit fut aussi grand, rarement le résultat a échoué de manière aussi grotesque que dans ce cas.[76] »

Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung. „Ich bin nicht für Konzessionen an den Zeitgeist, zumal diese Zeit kaum einen Anspruch auf die Ehrentitel ‚Zeit' und ‚Geist' hat."

74 Nous renvoyons ici à un article de Helge Drafz qui propose une vue d'ensemble de la littérature critique concernant les textes de Niebelschütz : Helge Drafz. Zur Rezeption von Wolf von Niebelschütz. In : *Juni.* 4. 1990. p. 179–188.

75 OAE. Rätsel um einen galanten Roman. In : *Sonntagsblatt*. 29/05/1949. „Kann sich einer sieben Jahre lang irren? Wozu das alles? Was war die tiefere Absicht?"

76 Werner Fuld. Amoklauf im Niemandsland. In : *FAZ.* N°119. 26/05/1986. p. 26 : „Selten war die Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Anspruch eines Autors und seinem Produkt so groß, selten auch das Ergebnis so grotesk misslungen wie in diesem Fall."

Ces textes se soustraient visiblement aux exigences ou aux attentes de leur époque. Tous mettent en évidence que la permanence d'un mythe comme celle d'un genre littéraire, ne relève pas seulement de sa capacité à revenir à ses origines, mais à s'adapter et à trouver toujours une nouvelle forme. S'ils relancent des thèmes et des formes inactuels, c'est paradoxalement pour mieux comprendre leur temps, agir sur celui-ci, empêcher la limitation, l'enfermement ou la rigidité, et stimuler un mouvement. Le propre des récits épiques contemporains n'est ni de poser, ni d'imposer, mais de stimuler la réflexion, ils concilient donc conquête, extension et nature apparemment provisoire. Le décalage prime et non la phase : il importe de penser autre chose, de penser autrement sans jamais établir de nouveau système définitif. Poursuivant ce principe de la première à la dernière page, les récits épiques contemporains représentent des œuvres « inactuelles », au sens où Nietzsche pouvait concevoir le terme[77], c'est-à-dire allant parfaitement à l'encontre de leur temps, mais écrites aussi pour leur temps. Ainsi, ces œuvres qui se retournent sur un passé, sur une tradition lointaine, semblent paradoxalement en avance sur leur époque.

77 Voir la fin du prologue à la deuxième *Considération inactuelle,* inactuel signifie : « […] contre le temps, donc sur le temps et, espérons le, au bénéfice des temps à venir. » (Friedrich Nietzsche. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.* Stuttgart : Reclam. 1970. p. 5 : „[…] gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zugunsten einer kommenden Zeit.“ Trad. p. 94.)

Conclusion

« Le mythe n'a pas de fin […].[1] » Quand le roman contemporain confirme à son tour la formule de Hans Blumenberg, le recours à cette source inépuisable s'accompagne d'une attitude nouvelle des écrivains. Qu'en est-il, au terme de cette étude, du retour au mythe ? Premier procédé frappant : le retour à un mythe antique implique aujourd'hui une nouvelle interrogation des sources. Comme aucune des variantes mythologiques n'épuise le mythe, chacune d'entre elles n'est donc tenue ni pour définitive, ni pour parfaite, mais demande à être interrogée, poursuivie, complétée, revue. Jamais un texte classique n'est considéré comme un modèle qu'il s'agirait d'égaler : l'œuvre modèle est considérée comme une œuvre ouverte. Pour les écrivains contemporains, reformuler ne veut pas seulement dire réinventer de nouvelles significations et de nouvelles formes : leur travail de réécriture comprend une critique de la tradition et des différents textes classiques.

Les épopées homériques (dans les romans de Ernst Schnabel, de Walter Jens et de Inge Merkel), les œuvres d'Hésiode (dans *Amanda* de Irmtraud Morgner), les pièces d'Eschyle et d'Euripide (notamment chez Christa Wolf, Ursula Haas) les récits d'Ovide (chez Christoph Ransmayr), pour ne citer que les sources antiques les plus souvent sollicitées, valent pour la richesse des questions qu'elles proposent, non pour les certitudes qu'elles paraissent véhiculer. Les romans contemporains tentent, et ce de manière de plus en plus visible de l'après-guerre à la fin du siècle, d'entrer en dialogue avec les textes anciens. Le recours à la mythologie rend manifeste cette incessante circulation des textes dans les textes qui est le propre de toute littérature. Le jeu de narration et de réécriture y trouve tout son sens.

L'intérêt croissant pour l'histoire du mythe et de ses métamorphoses, littéraires ou plastiques, est indéniable. Visiblement, les auteurs

1 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1982. p. 685 : „Es gibt kein Ende des Mythos […]."

s'interrogent sur les réceptions possibles d'un mythe à différentes époques : l'Antiquité en tout premier lieu, mais aussi l'époque baroque comme dans le texte de Wolf von Niebelschütz, classique (à travers les œuvres de Goethe), romantique (en particulier, l'idée d'une renaissance de la mythologie), moderne. C'est l'immensité des possibles et des variantes d'un seul et même mythe qui est mise en évidence. Mais l'observation des multiples aspects exploités au cours des siècles signifie aussi une manière indirecte de s'interroger sur ceux qui nous intéressent désormais, dans la réalité contemporaine, et que les différents écrivains estiment nécessaire de mettre en avant.

Le souci d'affirmer une appartenance à la culture européenne, en renouant avec une de ses principales traditions littéraires, a sans doute joué un rôle dans ce phénomène : l'intention d'interroger cet héritage est évidente. Les références à des adaptations de langue allemande (Goethe, Hofmannsthal, Kafka, Brecht, Hacks entre autres) témoignent, en outre, d'une continuité, d'une filiation par delà les siècles au sein de la littérature nationale. Les auteurs contemporains sont parvenus à s'inscrire dans une tradition littéraire en se souvenant des sources culturelles européennes : en se tournant vers les mythes de l'Antiquité, ils en perpétuent la transmission. Mais surtout, les romans se réapproprient les mythes antiques de façon bien spécifique : en les abordant à leur manière, ils réactivent un savoir, ils l'interrogent et le bousculent.

Dans la position prise par les auteurs contemporains face à des versions antérieures, se mêlent toujours méfiance et fascination. Il s'agit pour eux non de faire table rase des formes empruntées par le mythe, mais de les appréhender avec réserve. Les variantes antérieures sont présentées comme des interprétations trop restreintes ou réductrices (chez Ernst Schnabel et Walter Jens dans les années cinquante, puis de façon plus générale dans les années quatre-vingt), ou sont rapportées par les auteurs à un certain nombre de manipulations et de déformations dues aux réécritures successives. Une évolution est visible entre les deux périodes : alors que les écrivains d'après-guerre évoquent les textes anciens comme autant de légendes ou de récits peu crédibles, ceux des années quatre-vingt sondent les raisons qui ont conduit à créer puis véhiculer ces versions d'un mythe, et voient en elles, le cas échéant,

le modèle de nos propres erreurs. Chacune des différentes formulations d'un mythe est considérée comme l'interprétation d'un auteur à une époque donnée, c'est-à-dire comme un point de vue spécifique, produit d'une multitude de facteurs (contexte historique, politique et social, vision et position d'un auteur) : les travaux de Christa Wolf sur les apparitions de Cassandre dans les tragédies antiques, ceux de Irmtraud Morgner sur les métamorphoses du mythe de Pandore au fil des siècles, ou de Peter Weiss sur le mythe d'Héraclès en livrent des exemples riches. Il s'agit pour la majeure partie des auteurs contemporains de déceler dans les textes les traces d'un mythe non déformé : travail d'archéologie, de restauration, d'exégèse et de création se combinent dans les romans.

Ceci explique dans une certaine mesure la volonté manifeste de se distinguer des versions littéraires déjà existantes. En fait, il y a plusieurs façons de revenir au mythe, ou plutôt plusieurs niveaux dans l'approche d'un mythe. Une attitude largement adoptée dans la période d'après-guerre consiste à reprendre les événements, les figures et les images mythiques en les réactualisant, c'est-à-dire en cherchant au-delà des interprétations classiques ce que le mythe peut transmettre : en dépit de leur image traditionnelle, Ulysse et Pâris, par exemple, peuvent être évoqués sans éloge de l'héroïsme, du combat et de la guerre. À la volonté de mettre en évidence l'actualité du mythe, se mêle ensuite l'intention contraire de s'approcher de ses strates les plus profondes (démarche très claire dans les années quatre-vingt). La reprise de mythes antiques engendre cette ambiguïté : adapter le mythe tout en exprimant la ferme intention de ne pas en trahir l'essence, du moins la conception que l'on peut en avoir. Toute version contemporaine d'un mythe se démarque des mises en forme précédentes, sinon dans le sentiment de donner une version plus « juste », non falsifiée du mythe, du moins dans la volonté d'en présenter une variante considérée alors comme plus plausible aujourd'hui. La question d'un « contact immédiat avec la mythologie[2] », telle que la formulait Charles Kerényi, se pose ici aussi.

---

2 Charles Kerényi. Über Ursprung und Gründung in der Mythologie. In : *Einführung in das Wesen der Mythologie.* Zürich et Düsseldorf : Walter Verlag. [1941]. 1999. p. 13 : „Ist uns eine erlebende und genießende Unmittelbarkeit der Mythologie gegenüber überhaupt noch möglich?“ Trad. p. 12.

Il est aussi une autre façon de faire usage de l'idée d'un mythe intact et plus vrai : c'est de le reconstruire comme un espoir. C'est-à-dire penser qu'en refondant le mythe à la base, on refonde aussi un monde tel qu'il pourrait être. Ce rêve, cette utopie d'un monde archaïque, vrai, harmonieux, réapparaît dans certains romans sous la forme d'une utopie moderne : langage de paix et d'humanisme chez Walter Jens et Rudolf Hagelstange, harmonie avec la nature dans le premier roman de Barbara Frischmuth, société archaïque matriarcale évoquée par Christa Wolf, langage parfaitement signifiant ou qui crée, dans les métamorphoses de Christoph Ransmayr. Elles se présentent surtout dans les romans comme plus ou moins fragiles, dérisoires ou fallacieuses. Nombreux sont les auteurs qui mettent à distance le potentiel utopique d'un mythe : l'utopie apparaît brièvement comme un espoir fragile (société matriarcale dans *Cassandre*, utopie de l'amour et d'une union mystique chez Stefan Schütz), le pouvoir des mots fait l'objet de doutes (dans la majeure partie des romans), les romans mythologiques formulent aussi une impuissance face au cours de l'Histoire (dans les romans d'après-guerre, l'espoir de vaincre sur la cruauté, la haine, la vengeance ou sur un esprit dominant et belliqueux est faible, voire inexistant ; il en va de même dans les années quatre-vingt lorsqu'il s'agit de s'opposer à une dégénérescence, à une dérive tragique du monde).

Le doute pour l'auteur moderne ne s'arrête pas devant sa propre œuvre. Aucune réinterprétation n'est considérée comme définitive. La réécriture du mythe est un jeu avec des possibles ; elle reste précaire, incertaine, provisoire. C'est là aussi une des spécificités de la vision contemporaine : conscients du long passé du mythe et de ses multiples métamorphoses, les auteurs adoptent une position tout à fait particulière au moment de la réécriture. Reprendre un mythe, c'est répéter un geste maintes fois accompli : en ce sens aussi « le mythe n'a pas de fin ». En d'autres termes, récrire un mythe signifie produire une nouvelle variation de l'identique. Et quelle que soit la manière dont le mythe est repris, chaque auteur est conscient de n'en révéler qu'une facette, de ne pouvoir finalement que le suggérer : l'approche en trois temps, entreprise par Barbara Frischmuth, met en évidence à la fois la présence de schémas mythiques dans la réalité contemporaine et le

caractère insaisissable du mythe. C'est justement cet équilibre qui intéresse les différents écrivains : entre la fascination pour un mythe, la nécessité d'une nouvelle version et un travail d'écriture d'autant plus passionnant qu'il ne viendra jamais à bout de son objet.

L'attention des auteurs pour le champ de tensions que signifie la réécriture mythologique a d'autres conséquences : le mythe n'est jamais un instrument de réflexion utilisé sans justification. Certes, les images mythologiques peuvent être employées pour suggérer l'effroi, la cruauté ou dénoncer les barbaries de la guerre ; le mythe, traité comme image, métaphore ou analogie, sert aussi de prétexte : moyen d'expression, justification d'une argumentation ou mise à distance. Cependant, une des particularités des romans mythologiques contemporains consiste en ceci que la résurgence du mythe n'est pas considérée comme évidente : les liens qui unissent les mythes et notre époque demandent, de plus en plus clairement d'une période à l'autre, à être mis en lumière, justifiés ou interrogés. Les discussions et les réflexions présentées en préface, sur le choix des personnages mythiques ou sur les raisons qui ont motivé la reprise (en guise d'ouverture dans les Mémoires mythologiques[3] publiés dans l'après-guerre, en préface dans les romans de Ursula Haas ou de Inge Merkel), ainsi que la publication parallèle de notes, de journaux et de conférences le montrent assez clairement. Tous témoignent de ce que Christa Wolf appelle « apprendre à lire le mythe » :

> Apprendre à lire le mythe est une aventure singulière ; c'est un art qui suppose qu'on se transforme progressivement soi-même, qu'on soit prêt à accepter totalement l'alliance apparemment facile de faits fantastiques, de traditions adaptées au besoin de chaque groupe qui les véhiculent, de souhaits et d'espoirs, d'expériences et de techniques magiques – bref, un autre contenu de la notion de « réalité ».[4]

---

3 *Das Testament des Odysseus* de Walter Jens, *Spielball der Götter* de Rudolf Hagelstange, *Ich und die Könige* de Ernst Schnabel.

4 Christa Wolf. VE, p. 68–69 : „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer eigner Art; eine allmähliche eigne Verwandlung setzt diese Kunst voraus, eine Bereitschaft, der scheinbar leichten Verknüpfung von phantastischen Tatsachen, von dem Bedürfnis der jeweiligen Gruppen angepassten Überlieferungen, Wünschen und Hoffnungen, Erfahrungen und Techniken der Magie – kurz, einem anderen Inhalt des Begriffs ‚Wirklichkeit' sich hinzugeben." Trad. p. 90–91.

Dans les récits épiques, en particulier chez Irmtraud Morgner et Peter Weiss, la réflexion sur la démarche à adopter se trouve au cœur des notes préalables et fait aussi partie intégrante de l'œuvre.

L'évidence d'un rapprochement étant largement remise en cause, c'est tout un horizon de nouvelles interrogations qui s'ouvre aux écrivains : le mythe peut-il encore nous parler et de quelle manière ? Dans la majeure partie des romans mythologiques parus dans les années quatre-vingt, l'analogie avec le monde contemporain fait l'objet de réflexions nuancées : Grete Weil et Christa Wolf en offrent des exemples significatifs. Et c'est justement en cela que consiste tout l'intérêt pour le mythe : la possibilité d'un cheminement intellectuel, d'une pensée contrastée. Une tendance s'affirme, qui consiste à tirer profit justement du mythe, de ses différences et de ses aspérités, ainsi que des controverses qu'il fait naître. Les mythes apparaissent dans leur inachèvement avec leurs failles, les doutes qui en jaillissent et les questions qu'ils laissent en suspens. Pour l'auteur moderne, le mythe ne cesse de se dérober à quiconque cherche à le cerner : il conserve son pouvoir de suggestion, ses zones d'ombre. C'est là que le travail de réécriture peut devenir un champ d'expérimentation fertile.

Toutefois, l'écriture d'un mythe s'inscrit dans une contradiction évidente. Si le mythe offre une liberté immense à des écrivains, il apporte aussi un certain nombre de contraintes. Reprendre un mythe implique de reconnaître certaines exigences : prendre position par rapport à une trame narrative donnée, accepter une écriture toujours seconde. Dans les romans contemporains, la réécriture d'un mythe se présente comme une véritable réappropriation : dans l'interprétation souvent inaccoutumée qui en est faite, dans l'exploration d'espaces encore vierges ou dans leur réactivation au sein d'une nouvelle fiction. Les écrivains bouleversent une conception traditionnelle d'un mythe afin de le reconstruire et de faire jaillir de nouvelles sources d'interrogations : Ulysse devient un héros épuisé, Médée n'est pas infanticide, Pandore est une promesse de paix etc. La reprise de la mythologie par les contemporains peut signifier aussi, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, une relance dans un « nouveau circuit de sens » : un voyage des Argonautes dans le Brandebourg d'après-guerre, une Antigone face au régime nazi,

une sirène dans la réalité contemporaine, les exemples abondent. Tout comme la réflexion sur le mythe entraîne une discussion avec les textes anciens, la réécriture doit permettre une confrontation, un échange, une osmose entre des domaines très divers.

Instrument et/ou objet d'une réflexion toujours renouvelable, le mythe est repris au service d'une connaissance plus approfondie de la réalité contemporaine, il permet de chercher au-delà des apparences les causes profondes d'une situation, voire de l'absence de sens généralement observée. On reconnaît aisément dans les thèmes abordés par les écrivains l'empreinte de leur époque. Dans la majeure partie des romans, la représentation d'un mythe est liée à celle d'un chaos ou d'une crise. À travers les épisodes mythologiques, les auteurs d'après-guerre décrivent une situation sans commune mesure dans l'Histoire ou tentent de trouver une échappatoire au chaos de la réalité : le labyrinthe de Dédale comme les errances d'Ulysse apparaissent de manière récurrente. Dans les années quatre-vingt, il s'agit de saisir les incohérences du monde plutôt que de le représenter (c'est, entre autres, la démarche de Christa Wolf et de Irmtraud Morgner) : le travail sur le mythe est une manière de remonter aux sources de conflits actuels, de comprendre un déclin ou une dérive, d'engager une réflexion sur les possibilités de l'enrayer. Que le mythe permette de décrire ou d'éclairer, il sert manifestement d'instrument dans un vaste travail de mémoire.

Tout indique en effet que le recours à la mythologie invite à penser l'Histoire autrement et en particulier son écriture. La reprise mythologique est employée doublement dans cette réflexion : comme instrument de remise en cause, contre l'oubli ou la perte de valeurs considérées comme originelles, ou comme une mise en lumière de structures mythiques au sein de l'Histoire (chaos, répétition de cycles, cours de l'Histoire aussi inéluctable que celui du destin, violence latente, etc.). Dans ce travail de réflexion sur l'Histoire, le recours à un mythe va permettre, dans l'après-guerre, de porter un jugement sur le passé immédiat de l'Allemagne dans une perspective humaniste, de dénoncer les barbaries de la guerre et la déroute : c'est l'orientation des romans de Rudolf Hagelstange, de Ernst Schnabel et de Walter Jens. L'accent se déplace à la fin du siècle, puisque c'est moins la conception de l'Histoire que

l'historiographie qui donne lieu à une mise en question radicale : l'écriture, et donc l'interprétation, de l'Histoire suscite des doutes identiques à ceux que peuvent engendrer les différentes variantes mythologiques. L'Histoire comme le mythe donnent lieu à des mises en formes fictionnelles, à des considérations qui ne sont ni objectives, ni exhaustives : il s'agit de signaler les erreurs, de montrer les faux chemins que l'humanité a pris. Les romans mythologiques confrontent, entrecroisent les domaines et les aspects pour permettre d'interroger l'Histoire, de faire de la réflexion historique une pensée dynamique et de révoquer ainsi tout savoir figé. Il s'agit, par le retour à la mythologie, de comprendre les racines d'une crise ou d'un malaise dans l'espoir de freiner leur progression.

À travers les mythes transparaît le destin incertain d'un individu isolé en conflit avec les dieux, la société et/ou sa propre histoire. À la fois perdu au milieu d'une humanité aveugle ou dans une époque qui le dépasse, c'est avant tout le sens de son action qui est remis en cause : tels qu'ils sont choisis dans l'après-guerre, les héros renvoyés à leur état d'homme impuissant interrogent leur passé, il est surtout question dans les années quatre-vingt de leur isolement dans une société incapable de les comprendre. Dans l'après-guerre, leur caractère divin fait d'eux des héros au destin exceptionnel, et dans les années quatre-vingt des personnages hors du commun, fascinants mais étrangers au reste du monde : il s'agit surtout dans le premier cas d'accentuer la gloire du passé pour mieux mettre en évidence une déchéance, dans le second de porter un autre regard sur les choses (les personnages de Christa Wolf en sont des exemples). La dimension humaine de ces figures mythologiques va permettre de rapprocher le mythe de nous, de tisser des liens avec une identité moderne. L'ambiguïté des personnages, entre divinité et humanité, permet d'aborder la notion d'identité avec une distance critique. L'évolution de la conception de l'individu est bien visible : de la figuration, dans l'après-guerre, d'un individu perdu, que les aléas des récits mythiques ne font que dérouter un peu plus, à la possibilité donnée ensuite à travers la mythologie antique de réaliser une véritable introspection.

La question existentielle et l'interprétation d'un mythe sous un aspect psychologique sont très fortement présentes dans les romans mythologiques des deux périodes. La quête identitaire doit en partie son ampleur et sa complexité à une réflexion générale sur la dissolution de l'individu comme sur l'impossibilité à notre époque de cerner la réalité du monde et de l'être humain. Désormais fragmentée, inconnue, déroutante, l'identité des personnages mythologiques témoigne de la dispersion du Moi dans un monde devenu un espace de doute et d'incompréhension. Oscillant entre représentation mythologique classique et conception moderne, et, dans la fiction narrative, entre les paroles du narrateur (identiques ou non à celle de la figure mythologique) et celles d'autrui, l'identité de ces personnages connaît des reflets changeants qui en font la complexité et l'intérêt : les figures de Christa Wolf par exemple, Cassandre comme Médée, gardent en elles des traces de leurs différentes images passées auxquelles se mêle une représentation nouvelle.

La question du langage, étroitement liée à celle de l'identité, est abordée dans les romans selon différents aspects. Pouvoir des mots, langage du mythe, recherche d'un nouveau langage : telles sont les principales lignes directrices de la réflexion. Le scepticisme général envers les mots et leur effet, héritage direct de la modernité, marque fortement les romans mythologiques. Toutefois, les différentes réflexions sur le mythe et sur ses images représentent autant de tentatives d'exprimer les choses autrement. Les personnages de Wolfgang Koeppen, de Ernst Schnabel et de Christa Wolf se servent des mots pour dénoncer en même temps l'impuissance des mots à dire et à signifier. La quête d'un langage adéquat à la réécriture d'un mythe s'avère d'autant plus intéressante qu'elle est, aux yeux des auteurs, à la fois nécessaire et interminable.

Les voies empruntées sont très diverses : les auteurs vont éprouver le sens des mots à l'aune du mythe, dénoncer leur manipulation par les détenteurs du pouvoir, leur déformation au gré des réécritures, leur emploi outrancier ou figé au cours de la mise en écriture, ils vont explorer, interroger leurs images, mêler mythe, rêve et réalité. La réécriture d'un mythe figure de manière plus explicite qu'ailleurs une recherche incessante sur les mots : la nécessité perpétuelle de réinventer

le langage que signifie la littérature. Mais le mythe place aussi la narration à la frontière de situations extrêmes entre une origine mystérieuse, objet de spéculations et de phantasmes, et une fin attendue, redoutée ou acceptée, entre totalité et néant, divinité et humanité, distance et proximité etc. Cette autre réalité du mythe appelle à un dépassement de la narration. Le roman contemporain rend possible ce jeu périlleux avec les limites et en tire profit : jeu avec la perspective narrative chez Ernst Schnabel, expérience d'optiques différentes par Barbara Frischmuth, double approche de Christa Wolf dans le texte et ses prémisses, puis de façon plus manifeste encore et plus audacieuse dans les œuvres de Wolf von Niebelschütz, Irmtraud Morgner, Peter Weiss et Stefan Schütz.

Dans les romans mythologiques convergent traditions anciennes et marques de l'époque contemporaine. La mise en forme des mythes en révèle certains aspects : la nature complexe du mythe se prête aux expérimentations dont le roman fait l'objet depuis le début du siècle dernier. Quand ils récrivent un mythe, les auteurs privilégient le fragment et la rupture, poursuivant de cette manière la voie engagée par les modernes. Palimpseste, écriture labyrinthique, discontinuité représentent autant de formes explorées dans les romans mythologiques contemporains. C'est la richesse de l'ensemble textuel qui frappe : mythe, imagination, interprétation, observation ou expérience du monde se mêlent et se compliquent au sein d'un même texte. L'hétérogénéité caractérise la réécriture contemporaine de la mythologie. La multiplication des perspectives narratives en représente un aspect important : alternance de narrateurs, pluralité des voix, intégration de discours étrangers au texte. La conception contemporaine du mythe et celle du roman vont dans la même direction : tous deux sont appréhendés comme des espaces propices à l'interrogation et à l'expérience de la contradiction, comme à la remise en cause permanente de toute conception.

Au-delà de cette recherche, chez tous les auteurs la réflexion se poursuit sur la forme littéraire choisie pour redonner la voix au mythe. Réinventer le mythe et réinventer le roman : ces deux réflexions s'entremêlent. Tout se passe comme si les deux réflexions connaissaient des effets réciproques : la réécriture du mythe remettant largement en question les potentiels du roman, l'écriture d'un roman à l'époque

contemporaine, avec tout ce qu'elle implique d'incertitudes et de questionnements, transformant la conception traditionnelle du mythe. La recherche engagée par les auteurs contemporains tend vers une exploration aux confins des genres. Si le roman demeure le cadre principal de la réécriture, le jeu narratif motivé par la réécriture de la mythologie mène à une large réflexion sur le roman, comme s'il s'agissait pour les auteurs de lui donner une nouvelle impulsion. C'est là une des questions centrales soulevées par la réécriture mythologique : la réflexion sur l'écriture romanesque et la nécessité pour tous ces auteurs de redessiner l'espace du roman, d'exploiter, de façon nouvelle, ses virtualités et de transgresser certaines de ses règles les mieux établies. Les romans mythologiques proposent ainsi diverses tentatives qui remettent en cause le genre sans vraiment l'abandonner.

Dès les années d'après-guerre, une autre voie est envisagée. Niebelschütz s'y engage sans rompre réellement avec le modèle du roman. Il entreprend une fusion de la mythologie, de l'époque baroque et contemporaine, de l'opéra et des arts plastiques afin de recouvrer à sa manière un large pan de la culture occidentale : le principe de fusion à l'œuvre dans le texte fait naître des combinaisons et des confrontations curieuses dans une « impitoyable unité » et interroge tant la mythologie, le monde tel qu'il existe, que la forme du roman. L'« amalgame », réalisé notamment lorsque s'entremêlent mythe et art, est une manière de confronter les éléments, d'ouvrir l'horizon de la narration et d'engendrer des réflexions nouvelles sur le mythe, sur la réécriture et la narration. Les « fabulations » de l'auteur se nourrissent du mythe et entraînent le récit hors du monde, hors du temps : une sorte de défi au monde et à son époque, mais aussi à la forme du roman.

Il en va de même chez Morgner qui, elle aussi, trouve dans la forme épique un moyen adéquat à la réalisation de son projet d'écriture. L'ampleur du récit épique va permettre d'arpenter des domaines très divers et d'ouvrir la narration et la réflexion en la déplaçant vers de nouveaux espaces : ceux de diverses époques historiques, du conte, du merveilleux, d'œuvres littéraires diverses, etc. La mise en œuvre dans le texte de ce que l'auteur nomme une « forme ouverte » signifie un principe d'assimilation d'éléments apparemment sans lien, mais qui,

tous, contribuent pourtant à renforcer la trame du récit. Morgner ne vise pas l'exhaustivité mais la pluralité : une forme ouverte implique aussi la réalisation d'un juste équilibre entre l'ampleur de la narration et l'exactitude des détails. Il s'agit de poursuivre, non d'achever, de trouver toujours un nouvel élan, non d'épuiser.

Réinvestir des éléments mythiques dans la narration, chercher à mettre en forme un chaos, représenter par fragments une réalité hétérogène, retrouver ou reconstruire les liens manquants : le travail d'écriture vise une cohésion, la redécouverte d'un équilibre entre les éléments particuliers et le tout, la figuration d'un devenir. L'épopée, à divers stades de son évolution dans l'Histoire, fournit à Peter Weiss un matériau particulièrement dense, en phase avec la démarche entreprise autour de la mythologie. Du dialogue engagé avec le texte de Dante notamment, Peter Weiss va tirer maintes interrogations fertiles et indispensables au mouvement narratif de son propre texte : représentation du monde, harmonie de la partie et du tout, réflexion sur le langage, sur un devenir. Mythe et épopée sont abordés de manière identique dans les notes de l'auteur comme dans la trilogie : l'approche est diversifiée et critique, elle demande à penser les choses autrement, cherche à retrouver et à poursuivre le mouvement engagé.

Stefan Schütz, quant à lui, conçoit sa « prose épique » essentiellement comme le lieu où libérer une formidable « énergie du mouvement ». Le mouvement signifie, d'une part, un déferlement d'images et de réminiscences qui entraîne le personnage à la dérive et qui le désoriente plus encore. Il représente aussi le seul espoir de résister un tant soit peu à la pétrification imminente d'une parole (naturelle, spontanée, etc.) en discours (construit, orienté et fallacieux) et d'un système dans son ensemble en une machine écrasante. Le mouvement cathartique lancé prend une vitesse inattendue et menace d'anéantir le personnage plus que de le délivrer des affres de son inconscient. Dans l'exacerbation permanente, Stefan Schütz veut rendre visible les dangers provenant d'un système ou d'une orientation idéologique aveuglante. À l'inverse de Peter Weiss, il ne s'agit pas de reprendre une pensée afin de la nuancer et de l'affiner, mais de pousser toute chose à un paroxysme et de suggérer la possibilité d'aller même encore au-delà. L'« énergie du

mouvement » anime le chemin long et périlleux que l'auteur emprunte avec tant de rage.

On peut dire de ces quatre auteurs qu'ils cherchent finalement hors du roman et hors des propositions qu'ils pouvaient trouver dans la littérature romanesque contemporaine une forme de récit approprié. Dans le cadre d'une reprise contemporaine de la mythologie antique, leurs œuvres sont intéressantes à plusieurs titres. Toutes choisissent un mythe précis et tissent un canevas très dense de références mythologiques de formes et de sens multiples. Les quatre textes utilisent le mythe comme instrument de réflexion critique, même si les conceptions idéologiques de leurs auteurs sont différentes : Niebelschütz affiche un certain conservatisme, Morgner, Weiss et Schütz prônent le changement, le renversement, ou plus radicalement une véritable révolution.

Wolf von Niebelschütz trouve dans la narration épique l'ampleur nécessaire à son projet d'écriture : la possibilité de déployer une histoire mythologique et ses travers comme il l'entend. La forme épique est avant tout un moyen, non une fin. Partant du principe que « l'épopée ne peut être forcée », Irmtraud Morgner mise sur une forme ouverte, l'épopée pouvant naître sans avoir été prévue dans un projet initial. Là aussi, l'écriture épique est un moyen de mettre en pratique des idées ; elle ne fait pas l'objet de réflexions ciblées, les réminiscences ne révèlent pas nécessairement un travail concentré sur des textes épiques. Irmtraud Morgner, comme Peter Weiss, part d'une matière considérable qu'elle met en forme (notons que Niebelschütz, à l'inverse, prétend partir d'un germe qu'il va développer à sa guise) : ils se livrent tous deux à un travail d'assemblage. Alors que pour Morgner le matériau brut, sédiment de longues années de travail, donne lieu à une première version du texte quasiment définitive, les étapes sont plus nombreuses chez Weiss. De l'accumulation d'éléments aux carnets de notes, sans oublier les réflexions sur le langage, sur Dante jusqu'à la trilogie, le texte croît en gardant trace de tous ces mouvements.

Peter Weiss exprime la volonté de poursuivre à sa manière les voies engagées par des textes épiques : partir des textes d'Homère, de Dante, de Joyce, en déceler les potentiels et les interrogations afin de créer une œuvre nouvelle. L'épopée signifie pour Weiss plus qu'un moyen ;

objet de réflexion et de sa réalisation dans le texte, elle représente aussi implicitement une fin. Dans la trilogie de Stefan Schütz, marquée par l'auteur du sceau de « prose épique dans un gros roman », l'épopée est aussi plus que la mise en œuvre de moyens narratifs. Schütz met en œuvre dans son texte un certain nombre de procédés qui évoquent une narration épique, se souvient de récits épiques même si ces réminiscences donnent lieu à des débordements et des excès. Tout indique que son texte, à l'inverse de celui de Peter Weiss, représente une « épopée intérieure » dans laquelle maints procédés épiques sont mis en œuvre, mais détournés de leur emploi, déformés, exagérés.

Pour les auteurs contemporains, l'excellence et la perfection des épopées classiques consistent en ceci qu'elles présentent, au-delà des siècles, des thèmes et des formes toujours riches : cette conception rejoint celle de la mythologie, comme source d'interrogations inépuisable. Le choix de faire resurgir des formes épiques trouve une justification première dans la mythologie. Dans les quatre œuvres, l'écriture épique est liée au travail sur la mythologie bien qu'elle n'aille plus de soi. L'écriture d'un mythe sous forme épique signifie pour ces auteurs la possibilité d'un dépassement et d'une ouverture. La mythologie comme l'épopée leur offrent un espace de création considérable : la première par la vacuité que sa disparition constatée engendre, la seconde pour la pluralité des entrées qu'elle offre. L'écriture épique apporte à la reconquête du mythe des moyens à sa mesure : les liens étroits qui unissent à l'origine le mythe et l'épopée sont redécouverts dans le mouvement de reconquête culturelle engagé dans ces quatre textes. La solidarité initiale du mythe et de l'écriture épique est approchée selon une démarche critique, caractéristique du phénomène observé. Le savoir transmis par les textes épiques contemporains n'est donc pas une somme de connaissances imposées comme telles, mais une source riche et prolifique de considérations et d'interrogations : il fait l'objet d'une activation plus que d'une transmission. Grâce à la mise en œuvre de procédés épiques combinés, les quatre textes proposent un long cheminement, enrichi par la formulation de nouvelles hypothèses.

Les possibilités offertes par la narration épique apparaissent en outre comme une mise à distance du roman. La crise du roman, les

expériences de transgression menées dans la réécriture mythologique, le désir d'accroître les possibilités de la narration et d'ouvrir son espace contribuent, certes, à la reprise de formes épiques, mais ne suffisent pas à la justifier. La résurgence de formes épiques n'est pas comprise comme un retour à une origine idéale : elle signifie un espace à exploiter à un moment où le roman se trouve largement remis en question. Il ne s'agit pas pour autant de choisir l'écriture épique plutôt que l'écriture romanesque, mais de tirer pleinement profit dans le récit épique de l'échange permanent entre ces deux formes narratives. Les quatre œuvres s'approprient certaines caractéristiques épiques, qu'elles transforment et adaptent à une vision contemporaine du monde, proche de celle rencontrée dans le roman, tout en se démarquant de celui-ci. En effet, à la différence des romans mythologiques, elles envisagent des perspectives et des hypothèses très diverses, proposent une grande variété de représentations du mythe. La cohésion du texte épique s'avère ainsi beaucoup plus problématique que celle des romans mythologiques. L'unité va naître du mouvement narratif, de l'assimilation d'éléments disparates, de l'ouverture, de l'extension à de nouvelles représentations ou interprétations.

De même, la représentation épique du monde se prête à des évolutions significatives : comme dans les romans, le monde épique est ouvert à l'incertain, à un apparent hasard, aux fluctuations de la réalité. Le rapport entre monde extérieur et monde intérieur, qui servait traditionnellement de critère distinctif entre l'épopée et le roman, ne fonctionne plus aussi clairement : les ambiguïtés naissent de la pluralité des perspectives narratives, du jeu permanent entre objectivité et subjectivité, des frontières fluctuantes entre représentation, imagination et interprétation du monde. Les textes épiques contemporains tirent pleinement profit de l'osmose entre univers extérieur et intérieur, en particulier chez Peter Weiss et Stefan Schütz. C'est ainsi qu'il faut concevoir une évolution de l'épopée à l'époque contemporaine : enrichie de conceptions nouvelles, ouverte à de nouveaux domaines, vecteur de contrastes et d'ambiguïtés. Héritière des épopées et de leurs évolutions, l'épopée contemporaine, parente et distincte du roman, véhicule aussi les contradictions et les

interrogations de l'époque contemporaine. C'est la convergence de ces facteurs qui fait de l'écriture épique un espace riche et dense.

On peut parler d'une alliance réussie entre écriture épique et contemporanéité à plusieurs niveaux. Quand les quatre auteurs mettent en avant les dynamismes de la narration, ils suggèrent comme nombre de leurs contemporains une langue provisoire, une narration en devenir, un récit qui garde trace de sa constitution progressive ou qui croît à la manière d'un organisme naturel. Mais la mise en système de ces principes avec certains aspects d'une écriture épique va permettre de les distinguer des autres romans contemporains, mythologiques ou non. Les auteurs en question considèrent la forme épique comme le mode de représentation adéquat à leur conception de la mythologie : combinaison d'une narration ample et de développements particuliers, possibilité d'une réflexion remise en cause et nuancée, ouverture à des points de vue complémentaires et contradictoires ainsi qu'à des digressions. Mais aussi, et ceci est manifeste chez Peter Weiss et Stefan Schütz, l'écriture épique fait l'objet de réflexions et d'interrogations préliminaires réinvesties dans les œuvres. Les auteurs s'approprient des traits épiques, les transforment à leur manière et contribuent à renouveler un genre classique sous un jour extrêmement moderne. Ils se jouent visiblement de ce qui est considéré traditionnellement comme les limites des récits épiques : la recherche d'une cohésion, l'assemblage d'éléments hétérogènes, l'unité menaçant de disparaître derrière la pluralité des événements relatés, etc. En outre, réactivant la mythologie de manière aussi complexe ainsi qu'un genre apparemment anachronique, ils contreviennent aux attentes de leur époque. De cette manière, ils signifient plus encore que les autres romans mythologiques une véritable agitation de la pensée et de la littérature.

Derrière la résurgence contemporaine, et à première vue surprenante, de thèmes mythologiques, apparaît une aventure intellectuelle, idéologique et esthétique tout à fait originale. Elle reflète les traits spécifiques d'une littérature marquée à la fois par l'effondrement d'un système – celui du IIIe Reich – et la coexistence de deux sociétés, celles de la République fédérale et de la RDA, à quoi s'ajoute pour un temps l'émergence d'une vision féministe de l'Histoire. Par

ailleurs, ces transformations culturelles coïncident avec la crise d'une tradition littéraire – celle du roman – à laquelle elles fournissent des réponses inédites : mythologie antique et roman contemporain forment ainsi une symbiose propre aux lettres allemandes. Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, la récriture de mythes n'a visiblement plus la place qui lui était accordée dans les romans de l'après-guerre et des années quatre-vingt. Pour autant, l'attention portée aux mythes antiques ne disparaît pas totalement du paysage littéraire car : « Tant que les Hommes auront des récits originels, des contes du monde entier, des mythes », nous dit Imre Kertész, « il y aura de la littérature.[5] »

5 Imre Kertész. Lange, dunkle Schatten. In : *Die exilierte Sprache.* Traduction allemande. Francfort/Main : Suhrkamp. 2003. p. 53–54 : „Solange der Mensch Urgeschichten, Weltmärchen, Mythen hat, so lange wird es auch Literatur geben."

Liste des abréviations

A :	*Amanda* (Irmtraud Morgner).
ÄDW :	*Die Ästhetik des Widerstands* (Peter Weiss).
BK :	*Der blaue Kammerherr* (Wolf von Niebelschütz).
EK :	*Einander Kind* (Barbara Frischmuth).
FM :	*Freispruch für Medea* (Ursula Haas).
GE :	*Eine ganz gewöhnliche Ehe* (Inge Merkel).
HT :	*Herrin der Tiere* (Barbara Frischmuth).
IK :	*Ich und die Könige* (Ernst Schnabel).
K :	*Kassandra* (Christa Wolf).
LW :	*Die letzte Welt* (Christoph Ransmayr).
M :	*Medea* (Christa Wolf).
MAF :	*Märkische Argonautenfahrt* (Elisabeth Langgässer).
Mds :	*Medusa* (Stefan Schütz).
MSA :	*Meine Schwester Antigone* (Grete Weil).
SDG :	*Spielball der Götter* (Rudolf Hagelstange)
SG :	*Der sechste Gesang* (Ernst Schnabel).
TB :	*Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* (Irmtraud Morgner).
TG :	*Tauben im Gras* (Wolfgang Koeppen).
TO :	*Das Testament des Odysseus* (Walter Jens).
TR :	*Tod in Rom* (Wolfgang Koeppen).
ÜV :	*Über die Verhältnisse* (Barbara Frischmuth).
VE :	*Voraussetzungen einer Erzählung* (Christa Wolf).

Liste chronologique des œuvres traitées

Wolf von Niebelschütz	*Der blaue Kammerherr*	(1949)
Wolfgang Koeppen	*Tauben im Gras*	(1951)
	Das Treibhaus	(1953)
	Der Tod in Rom	(1954)
Ernst Schnabel	*Der sechste Gesang*	(1956)
Walter Jens	*Das Testament des Odysseus*	(1957)
Ernst Schnabel	*Ich und die Könige*	(1958)
Rudolf Hagelstange	*Spielball der Götter*	(1959)
Elisabeth Langgässer	*Märkische Argonautenfahrt*	(1959)
Grete Weil	*Meine Schwester Antigone*	(1980)
Irmtraud Morgner	*Amanda*	(1983)
Peter Weiss	*Die Ästhetik des Widerstands*	(1983)
Christa Wolf	*Kassandra*	(1983)
Stefan Schütz	*Medusa*	(1986)
Barbara Frischmuth	*Herrin der Tiere*	(1986)
	Über die Verhältnisse	(1987)
	Einander Kind	(1990)
Ursula Haas	*Freispruch für Medea*	(1987)
Inge Merkel	*Eine ganz gewöhnliche Ehe*	(1987)
Christoph Ransmayr	*Die letzte Welt*	(1988)
Christa Wolf	*Medea*	(1996)

Index

Frischmuth, Barbara.
Haas, Ursula.
Hagelstange, Rudolf.
Jens, Walter.
Koeppen, Wolfgang.
Langgässer, Elisabeth.
Merkel, Inge.
Morgner, Irmtraud.
Niebelschütz, Wolf von.
Ransmayr, Christoph.
Schnabel, Ernst.
Schütz, Stefan.
Weil, Grete.
Weiss, Peter.
Wolf, Christa.

Bibliographie

A – Auteurs et œuvres mythologiques
B – Mythologie, roman et épopée
C – Wolf von Niebelschütz
D – Irmtraud Morgner
E – Peter Weiss
F – Stefan Schütz

A – Auteurs et œuvres mythologiques

Frischmuth, Barbara. *Herrin der Tiere.* Munich : dtv. [1986]. 1990. 141 p.

Frischmuth, Barbara. *Über die Verhältnisse.* Salzbourg et Vienne : Residenz Verlag. 1987. 227 p.

Frischmuth, Barbara. *Einander Kind.* Salzbourg et Vienne : Residenz Verlag. 1990. 232 p.

Frischmuth, Barbara. *Traum der Literatur. Literatur des Traums.* Salzbourg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. 122 p.

Haas, Ursula. *Freispruch für Medea.* Francfort/Main : Ullstein. 1987. 245 p.

Hagelstange, Rudolf. *Spielball der Götter.* Hambourg : Hoffmann und Campe. [1959]. 1963. 340 p.

Jens, Walter. Das Testament des Odysseus. In : *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978. p 226–282.

Jens, Walter. Die Götter sind sterblich. In : *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978. p. 137–223.

Jens, Walter. Der tödliche Schlag. In : *Zur Antike.* Munich : Kindler. 1978. p. 331–412.
Jens, Walter. *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Munich : Piper. 1961. 157 p.
Jens, Walter. *Feldzüge eines Republikaners*. Munich : dtv. 1988. 421 p.
Koeppen, Wolfgang. *Gesammelte Werke 2.* (*Tauben im Gras, Das Treibhaus, Der Tod in Rom*). Francfort/Main : Suhrkamp. 1986. 580 p.
Langgässer, Elisabeth. *Märkische Argonautenfahrt.* Hambourg : Claassen. 1959. 412 p.
Langgässer, Elisabeth. *Proserpina*. Francfort/Main : Ullstein. 1982. p. 9–134.
Langgässer, Elisabeth. *Briefe 1924–1950.* Düsseldorf : Claassen. 1990.
Merkel, Inge. *Eine ganz gewöhnliche Ehe.* Francfort/Main : Fischer. [1987]. 1989. 429 p.
Morgner, Irmtraud. *Amanda.* Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag. [1983]. 1999. 670 p.
Morgner, Irmtraud. *Hochzeit in Konstantinopel.* Berlin et Weimar : Aufbau-Verlag. 1979. 185 p.
Morgner, Irmtraud. *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura.* Munich : dtv. [1974]. 1994. 670 p.
Morgner, Irmtraud. Notizen zu *Amanda.* Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung.
Niebelschütz, Wolf von. *Der blaue Kammerherr.* Munich : dtv. [1949]. 1998. 779 p.
Niebelschütz, Wolf von. *Die Kinder der Finsternis.* Munich : Diederichs Verlag. 1959. 545 p.
Niebelschütz, Wolf von. *Die schönen Bücher.* Munich : Winkler. 1970. 40 p.
Niebelschütz, Wolf von. *Freies Spiel des Geistes. Reden und Essais*. Düsseldorf et Cologne : Diederichs. 1961. 592 p.
Niebelschütz, Wolf von. Brief an Hans Carossa. 16/06/1949. 81.3692. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung.

Niebelschütz, Wolf von. Brief an Marianne Kotthaus. 08/01/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung.

Niebelschütz, Wolf von. Brief an Marianne Kotthaus. 17/02/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung.

Niebelschütz, Wolf von. Brief an Peter Suhrkamp. 05/04/1946. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung.

Niebelschütz, Wolf von. Brief an Peter Suhrkamp. 15/01/1948. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung.

Niebelschütz, Wolf von. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung.

Niebelschütz, Wolf von. Museen im Krieg. In : *RWZ.* 614. 05/12/1939.

Niebelschütz, Wolf von. Über epische und dramatische Dichtung. In : *Über Dichtung.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 51–72.

Niebelschütz, Wolf von. Zur antiken Kunst. In : *Pariser Zeitung.* 189. 22–23/07/1944.

Ransmayr, Christoph. *Die letzte Welt.* Francfort/Main : Fischer. [1988]. 1997. 317 p.

Traduction de Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Flammarion. 1989.

Schnabel, Ernst. *Der sechste Gesang.* Francfort/Main : Fischer. 1956. 168 p.

Schnabel, Ernst. *Ich und die Könige.* Francfort/Main : Fischer. 1958. 296 p.

Schütz, Stefan. *Medusa.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. [1986]. 1990. 938 p.

Schütz, Stefan. *Katt. Ein Volksbuch.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1988. 333 p.

Schütz, Stefan. Odysseus' Heimkehr (1972). In : *Wer von euch. Stücke nach der Antike.* Francfort/Main : Fischer. 1992. p. 8–66.

Schütz, Stefan. Spectacle Cressida (1984) In : *Wer von euch. Stücke nach der Antike.* Francfort/Main : Fischer. 1992. p. 159–197.

Schütz, Stefan. Materialienanhang zu Medusa. In : *Medusa.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1990. p. 870–891.

SCHÜTZ, Stefan. Im Gespräch mit Frank M. Raddatz. In : *Medusa.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1990. p. 892–905.
SCHÜTZ, Stefan. Entwurf für ein Vorwort. In : *Medusa.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1990. p. 920–921.
WEIL, Grete. *Meine Schwester Antigone.* Francfort/Main : Fischer. [1980]. 1982. 153 p.
WEISS, Peter. D*ie Ästhetik des Widerstands.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. 955 p.
Traduction de Eliane Kaufholz-Messmer. Paris : Klincksieck. 1989.
WEISS, Peter. Laokoon oder über die Grenzen der Sprache. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 170–187.
WEISS, Peter. Gespräch über Dante. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 142–169.
WEISS, Peter. Vorübung zum dreiteiligen Drama. In : *Rapporte.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 125–141.
WEISS, Peter. Interview mit Lindner. Mai 1981. Archive der Akademie der Künste Berlin. 76/86/8000. p. 1–28.
WEISS, Peter. *Notizbücher. 1971–1980.* 2 Tomes. Francfort/Main. Suhrkamp. 1981. 927 p.
WEISS, Peter. *Notizbuch* 19. Archive der Akademie der Künste. Berlin.
WEISS, Peter. *Notizbuch 41.* Archive der Akademie der Künste. Berlin.
WEISS, Peter. *Notizbuch* 43. Archive der Akademie der Künste. Berlin.
WEISS, Peter. *Notizbuch* 45. Archive der Akademie der Künste. Berlin.
WEISS, Peter. *Notizbuch 48.* Archive der Akademie der Künste. Berlin.
WEISS, Peter. *Notizbuch.* 76/86/54. Archive der Akademie der Künste. Berlin.
WEISS, Peter. Brief an die Akademie der Künste. 31/03/1976. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3.
WEISS, Peter. Brief an Henny Heising. 16/3/1980. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3.
WEISS, Peter. Brief an Lothar Müller. 21/12/1978. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3.
WEISS, Peter. Brief an Thomas Schumacher. 6/2/1979. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3 76/86.
WOLF, Christa. *Kassandra.* Munich : dtv. [1983]. 1990. 159 p.

Traduction d'Alain Lance et de Renate Lance-Otterbein. Paris : Stock. 1994.
Wolf, Christa. *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra.* Munich : dtv. [1983]. 1990. 185 p.
Traduction d'Alain Lance et Renate Lance-Otterbein. Paris : Stock. 1994.
Wolf, Christa. *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung.* Berlin et Weimar : Aufbau-Verlag. 1983. 351 p.
Wolf, Christa. *Medea.* Munich : Luchterhand. 1996. 236 p.
Traduction d'Alain Lance et de Renate Lance-Otterbein. Paris : Fayard. 1997.
Wolf, Christa. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : Janus press. 1998. 188 p.
Wolf, Christa. *Christa Wolf im Dialog.* Hambourg : Luchterhand. 1990. 170 p.
Wolf, Christa. Sind sie noch eine Leitfigur Frau Wolf. Interview. In : *Tagesspiegel.* 30/4–1/5/1996.

Autres auteurs

Andrzejewski, Jerzy. *Personne.* Traduit du polonais par G. Lisowski. Paris : Éditions Maren Sell. [1983]. 1990. 189 p.
Brecht, Bertolt. *Die Antigone des Sophokles.* Berlin : Henschel. 1961. 108 p.
Calasso, Roberto. *Die Hochzeit von Cadmos und Harmonia.* Traduction allemande. München : btb Taschenbücher. 2001. 444 p.
Corneille, Pierre. Médée. In : *Théâtre II.* Paris : GF Flammarion. 1980. p. 133–193.
Fried, Erich. *Ein Soldat und ein Mädchen.* Hambourg : Claassen. 1960. 235 p.
Traduction de Robert Rovini. Paris : Gallimard. 1962. 294 p.

FÜHMANN, Franz. *Marsyas. Mythos und Traum.* Leipzig : Reclam. 1993. 480 p.

GIDE, André. *Le Prométhée mal enchaîné.* In : *Œuvres complètes.* Tome III. Bruges : nrf. [1899]. 1933. p. 101–160.

GIONO, Jean. *Naissance de l'Odyssée.* Paris : Grasset. 1938. 177 p.

GOETHE, Johann Wolfgang. Pandora. Ein Festspiel. In : *Werke.* Tome 5. Munich : dtv. 1974. p. 332–365.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Danae oder die Vernunftheirat. In : *Gesammelte Werke. Band 5. Dramen. Operndichtungen*. Francfort/Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag. 1979. p. 391–424.

KAFKA, Franz. Das Schweigen der Sirenen. In : Die *Erzählungen.* Francfort/Main : Fischer. 1996. p. 351–352.

KASCHNITZ, Marie-Luise. Die griechischen Mythen. In : *Gesammelte Werke.* Tome 1. Francfort/Main : Insel-Verlag. 1943. p. 572–644.

HARTLAUB, Geno. *Nicht jeder ist Odysseus.* Hambourg : Claassen. 1967. 289 p.

HERDER, Johann Gottfried von. Blumen aus der griechischen Anthologie gesammlet. In : *Sämmtliche Werke.* Tome 26. Berlin. 1882.

HOCHHUTH, Rolf. Die Berliner Antigone. In : *Die Berliner Antigone*. *Erzählungen*. Paderborn : Schöningh. 1986. p. 5–18.

JOYCE, James. *Ulysse.* Traduction de Valéry Larbaud. Paris : Gallimard. 1957. 1135 p.

KÖHLMEYER, Michael. *Telemach.* Munich : Piper. 1995. 485 p.

KÖHLMEYER, Michael. *Kalypso.* Munich : Piper. 1997. 442 p.

LANGNER, Ilse. *Die Zyklopen.* Hambourg : Wegner. 1960. 608 p.

MALERBA, Luigi. *Itaca per sempre.* Milan : Mondadori Editore. 1997. Traduction allemande. Francfort/Main : Fischer. 1999. 221 p.

MOOSDORF, Johanna. *Die Freundinnen.* Munich : Nymphenburger Verlagshandlung. 1988. 266 p.

NICK, Dagmar. *Medea, ein Monolog.* Aix-la-Chapelle : Rimbaud. 1991. 61 p.

NOSSACK, Hans-Erich. *Die Erzählungen.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1987. 868 p.

REINIG, Christa. *Die Frau im Brunnen.* Munich : Verlag Frauenoffensive. 1984. 134 p.

Seghers, Anna. *Post ins gelobte Land. Erzählungen.* Berlin : Aufbau-Verlag. 1990. 439 p.

Sources mythologiques (limitées aux références citées)

Apollodore. *La bibliothèque.* Paris : Les belles Lettres. 1991. 311 p.

Apollonios De Rhodes. *Argonautiques.* Tome I. Traduction d'Émile Delage. Paris : Les belles lettres. 2002. 284 p.

Dante. La Divine Comédie. In : *Œuvres complètes*. Traduction de Marc Scialom. Paris : La pochothèque. 1996. p. 593–1024.

Euripide. Les Troyennes. In : *Tragédies complètes II.* Traduction de Marie Delcourt-Curvers. Paris : Gallimard. 1962. p. 703–765.

Euripide. Médée. In : *Médée.* Traduction de Pierre Miscevic. Paris : Éditions Payot et Rivages. 1997. p. 51–167.

Hésiode. *Théogonie.* Traduction d'Annie Bonnafé. Paris : Éditions Rivages. 1993. 176 p.

Hésiode. Les Travaux et les Jours. Traduction de Jean-Louis Backès. In : *Hésiode, Théogonie et autres poèmes*. Paris : Gallimard. 2001. p. 95–144.

Homère. *Hymnes.* Traduction de Jean Humbert. Paris : Les belles lettres. 1967. 254 p.

Homère. *Iliade.* Traduction de Paul Mazon. Paris : Gallimard. Les Belles Lettres. 1937. 503 p.

Homère. *Odyssée*. Traduction de Victor Bérard. Paris : Gallimard. 1955. 601 p.

Orphée. *Hymnes et Discours sacrés.* Traduction de Jacques Lacarrière. Paris : Imprimerie nationale. 1995. 297 p.

Ovide. *L'exil et le salut. Les Tristes et les Pontiques.* Traduction de Chantal Labre. Paris : Arléa. 1999. 297 p.

Ovide. *Les métamorphoses*. Traduction de Joseph Chamonard. Paris : GF-Flammarion. 1966. 504 p.

Pindare. *Œuvres complètes.* Traduction de Jean-Paul Savignac. Paris : Éditions de la Différence. 1990. 638 p.
Sénèque. Médée. In : *Médée.* Traduction de Pierre Miscevic. Paris : Éditions Payot et Rivages. 1997. p. 169–261.
Sophocle. Antigone. In : *Théâtre complet.* Paris : GF-Flammarion. 1964. p. 69–101.

B – Mythologie, roman et épopée

Ouvrages et articles

Albrecht, Michael von. Roman epic. Boston : Brill. 1999. 371 p.
Aristote. *Poétique.* Traduction de Michel Magnien. Paris : Le livre de poche classique. 1990. 216 p.
Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Tübingen : Francke Verlag. 1946. 524 p.
Bafaro, Georges. *L'épopée.* Paris : Ellipses. 1997. 113 p.
Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* Traduction de Daria Olivier. Paris : Gallimard. [1941]. 1978. 489 p.
Bakhtine, Mikhaïl. *Literatur und Karneval*. Traduction allemande. Francfort/Main : Fischer. 1969. 151 p.
Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard. [1943]. 1954. 192 p.
Bauer, Matthias. *Romantheorie.* Stuttgart : Metzler. 1997. 247 p.
Blamberger, Günter. *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman.* Stuttgart : Metzler. 1985. 208 p.
Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre.* Paris : Gallimard. 1980. 220 p.
Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1982. 699 p.
Bock-Lindenbeck, Nicola. *Letzte Welten, neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Cologne : Böhlau. 1999. 290 p.

Boileau, Nicolas. L'épopée. In : *L'art poétique. (1672).* Chant III. Vers 160–334. Paris : Bordas. 1963.

Borges, Jorge Luis. *Neuf essais sur Dante.* Traduction de Françoise Rosset. Paris : Arcades Gallimard. 1982. 119 p.

Brunel, Pierre. *Mythocritique – théorie et parcours.* Paris : PUF. 1992. 294 p.

Calvino, Italo. *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend.* Traduction allemande. Munich : dtv. [1988]. 1995. 173 p.

Cassirer, Ernst. *Die Philosophie der symbolischen Formen.* Tome 2. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1964. 311 p.

Traduction de Jean Lacoste. Paris : Éditions de Minuit. 1972.

Craciun, Ioana. *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Tübingen : Niemeyer. 2000. 349 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux.* Paris : Éditions de Minuit. 1980. 645 p.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence.* Paris : Éditions du Seuil. 1967. 436 p.

Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen.* Traduction allemande. Munich : Carl Hanser Verlag. 1994. 199 p.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane.* Paris : Gallimard. 1965. 185 p.

Ferchl, Wolfgang. *Zwischen Schlüsselroman, Kolportage und Artistik.* Amsterdam : Rodopi. 1991. 319 p.

Foucault, Michel. *Dits et écrits.* Tome 1. Paris : Éditions Gallimard. 1994. 1707 p.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses.* Paris : Tel Gallimard. 1966. 400 p.

Genette, Gérard. *Palimpsestes.* Paris : Éditions du Seuil. [1982]. 1992. 576 p.

Georg, Sabine. *Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre.* Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. 352 p.

Görner, Rüdiger. *Wortwege. Zugänge zur spätmodernen Literatur.* Tübingen : Klöpfer und Meyer. 1997. 150 p.

Gottwald, Herwig. *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur.* Stuttgart : Heinz. 1996. 189 p.

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung.* Stuttgart : Klett. 1957. 281 p.
Traduction de Pierre Cadiot. Paris : Éditions du Seuil. 1986.
Hegel, Georg W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik.* Tome III. Francfort/Main : Suhrkamp. 578 p.
Hermand, Jost. *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland.* Berlin : Argument-Verlag. 1982. 207 p.
Hielscher, Martin. *Zitierte Moderne.* Heidelberg : Winter. 1988. 237 p.
Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans.* Munich : Winkler. 1980. 551 p.
Hübner, Kurt. *Die Wahrheit des Mythos.* Munich : Beck. 1985. 465 p.
Jung, Werner. *Von der Mimesis zur Simulation.* Hambourg : Junius. 1995. 257 p.
Koch, Rainer. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. 207 p.
Koster, Severin. *Antike Epostheorien.* Wiesbaden : Steiner. 1970. 181 p.
Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique.* Paris : Éditions du Seuil. 1974. 641 p.
Kristeva, Julia. *Le texte du roman.* La Hague : Mouton. 1970. 209 p.
Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon. 1962. 347 p.
Lukács, Georg. *La théorie du roman.* Paris : Tel Gallimard. [1920]. 1989. 196 p.
Traduction de Jean Clairevoye. Paris : Denoël. 1968.
Madelénat, Daniel. *L'épopée.* Paris : PUF. 1986. 436 p.
Molinié, Georges. *Du roman grec au roman baroque.* Toulouse : Presses universitaires du Mirail. 1995. 456 p.
Nietzsche, Friedrich. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.* Stuttgart : Reclam. 1970. 117 p.
Traduction de Pierre Rusch. Paris : Gallimard. 1990.
Panofsky, Dora et Erwin. *La boîte de Pandore.* Paris : Hazan. [1962]. 1990 pour la traduction française. 156 p.
Plumpe, Gerhard. *Chaos und Neubeginn.* Berlin : Agora-Verlag. 1978. 267 p.

Ranke-Graves, Robert von. *Griechische Mythologie.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1984. 759 p.

Riedel, Volker. *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart.* Stuttgart : Metzler. 2000. 515 p.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Éditions Gallimard. 1948. 309 p.

Schmidt, Burghardt. *Postmoderne und Strategien des Vergessens.* Darmstadt und Neuwied : Suhrkamp. 1986. 327 p.

Seidensticker Bernd, Völher Martin. *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart.* Berlin : de Gruyter. 2002. 378 p.

Uske, Bernhard. *Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk von Wolfgang Koeppen.* Francfort/Main : Lang. 1984. 155 p.

Waschescio, Petra. *Vernunftkritik und Patriarchatskritik.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1994. 192 p.

Wellmer, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1985. 165 p.

Wilke, Sabine. *Poetische Strukturen der Moderne.* Stuttgart : Metzler. 1992. 291 p.

Zur Nieden, Birgit. *Mythos und Literaturkritik.* Münster : Waxmann. 1993. 237 p.

Adorno, Theodor W. Über epische Naivetät. In : *Gesammelte Schriften*. Tome 11. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974. p. 34–48.

Traduction de Sibylle Muller. *Notes sur la littérature.* Paris : Flammarion. 1984. p. 31–36.

Bachmann, Peter. Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. In : *Diskussion Deutsch.* 1990. 116. p. 639–651.

Barthes, Roland. La mort de l'auteur. In : *Œuvres complètes.* Tome II. Paris : Éditions du Seuil. 1994. p. 40–45.

Benjamin, Walter. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In : *Angelus Novus.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1966. p. 9–26.

Bernhardt, Rüdiger. Antike Stoffe in der jüngsten DDR-Literatur. In : *Acta universitatis Wratislaviensis.* N°1561. 1994. p. 55–65.

Fränkel, Jonas. Das Epos. In : Dessoir, Max (Éd.). *Sonderabdruck der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* Tome 13. Volume 1. Non daté. p. 3–55.

Fühmann, Franz. Das mythische Element in der Literatur. In : *Marsyas.* Leipzig : Reclam-Bibliothek. 1993. p. 400–460.

Goethe, Johann Wolfgang. Maximen und Reflexionen 133. In : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* Tome 9. Zürich : Artemis. 1949. p. 497–677.

Habermas, Jürgen. Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. In : Bohrer, Karl Heinz (Éd.). *Mythos und Moderne*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 405–431.

Janz, Rolf-Peter. Mythos und Moderne bei Walter Benjamin. In : Bohrer, Karl Heinz (Éd.). *Mythos und Moderne*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 363–381.

Jauss, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. In : *Théorie des genres.* Paris : Éditions du Seuil. 1986. p. 37–76.

Karnick, Manfred. Formen der Fremdheit und Wandlungen der Odysseus-Rezeption in der frühen deutschen Nachkriegsliteratur. In : *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses.* Tome 9. Munich. 1991. p. 422–432.

Karpenstein-Essbach, Christa. Derivationen der Diskursanalyse. In : *Weimarer Beiträge.* 47 (2001). 1. p. 5–21.

Kerényi, Charles. Über Ursprung und Gründung in der Mythologie. In : *Einführung in das Wesen der Mythologie.* Zürich et Düsseldorf : Walter Verlag. [1941]. 1999. p. 13–33.

Traduction de H. E. Del Medico. Paris : Éditions Payot et Rivages. 1993.

Kertész, Imre. Lange, dunkle Schatten. In : *Die exilierte Sprache.* Traduction allemande. Francfort/Main : Suhrkamp. 2003. p. 53–60.

Kunert, Günter. Der Schlüssel zum Lebenszusammenhang. In : *Die letzten Indianer Europas.* Munich : Hanser. 1991. p. 28–35.

Mann, Thomas. Briefe an Charles Kerényi. *Gesammelte Werke.* Tome XI. Munich : Oldenbourg. 1960. p. 629–653.

Mortier, Daniel. Mythe littéraire et esthétique de la réception. In : Brunel, Pierre (Éd.). *Mythes et littérature.* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1994. p. 143–151.

Rohrwasser, Michael, Von Engelhardt Michael. Mythos und DDR-Literatur. In : *Michigan germanic studies.* 8. 1982. p. 13–50.

Scherpe, Klaus R. Ideologie im Verhältnis zur Literatur. In : *The German Quarterly.* 1984. 1. p. 6–26.

Todorova, Liljana. La fonction paradigmatique du mythe et du symbole en tant que catégories de la création littéraire. In : *Actes du 9ème congrès de l'association internationale de littérature comparée.* Innsbruck. 1979. 4. p. 335–339.

Vidal-Naquet, Pierre. L'Iliade sans travesti. Préface. In : *Iliade.* Paris : Gallimard. 1975. p. 5–32.

Villwock, Jörg. Wiederholung und Wende. In : Hilmes Carola (Éd.). *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung.* Opladen : Westdeutscher Verlag. 1998. p. 12–36.

Zschachlitz, Ralf. Handke, Celan, Achternbusch et le mythe de Personne. In : *Cahiers d'études germaniques.* N°26. Aix-en-Provence. 1994. p. 51–72.

Barbara Frischmuth

Chapple, Gerald. Demeter in Altaussee. In : Daviau, D. (Éd.). *Geschichte der österreichischen Literatur.* St. Ingbert : Röhrig. 1996. p. 544–558.

Lützeler, Paul Michael. Barbara Frischmuths Demeter-Trilogie. In : Bartsch, Kurt (Éd.). *Dossier 4. Barbara Frischmuth.* Vienne : Droschl. 1992. p. 73–97.

Lützeler, Paul Michael. Ethik, Traum und Lust. In : Lützeler, P. M. (Éd.). *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur.* Francfort/Main : Fischer Taschenbuch-Verlag. 1994. p. 295–310.

Saur, Pamela. A feminist reading of Barbara Frischmuth's trilogy. In : *Modern Austrian Literature*. 1990. 3/4. p. 167–178.

Spörk, Ingrid. Vom Imaginären zum Realen. Über Märchen und Mythen bei Barbara Frischmuth. In : Bartsch, Kurt (Éd.). *Dossier 4. Barbara Frischmuth.* Vienne : Droschl. 1992. p. 41–56.

WINTER, Rihi. Gespräch mit Barbara Frischmuth. In : Bartsch, Kurt (Éd.). *Dossier 4. Barbara Frischmuth.* Vienne : Droschl. 1992. p. 7–14.

ZIMMERMANN, Lutz. Barbara Frischmuth. In : Arnold, Heinz Ludwig (Éd.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 2001. p. 7–12.

Ursula Haas

DREWS, Dirk. Mildernde Umstände für Medea. In : *Die Horen.* 33. 1988. 1. p. 221–222.

Walter Jens

BERLS, Ulrich. *Walter Jens als politischer Schriftsteller und Rhetor.* Tübingen : Stauffenberg Verlag. 1984. 199 p.

JUST, Gottfried. *Walter Jens. Eine Einführung.* Munich : Piper. 1965. 94 p.

KRAFT, Herbert. *Das literarische Werk von Walter Jens.* Tübingen : Rotsch. 1975. 151 p.

LAUFFS, Manfred. *Walter Jens. Autorenbücher 20.* Munich : Beck. 1980. 170 p.

SIEBURG, Friedrich. Der Träumer im trojanischen Pferd. In : *Verloren ist kein Wort.* Stuttgart : Deutscher Verlags-Anstalt. 1966. p. 138–141.

Wolfgang Koeppen

BASKER, David. *Chaos, control and consistency : The narrative vision of Wolfgang Koeppen.* Bern : Lang. 1993. 352 p.

BRINCK-FRIEDRICI, Christl. *Wolfgang Koeppen. Die Stadt als Pandämonium.* Francfort/Main : Lang. 1990. 185 p.

Haas, Christoph. *Wolfgang Koeppen, eine Lektüre.* Wurtzbourg : Ergon. 1998. 260 p.

Quack, Joseph. *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1997. 328 p.

Richner, Thomas. *Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman.* Zürich : Artemis. 1982. 164 p.

Treichel, Hans-Ulrich. *Fragment ohne Ende.* Heidelberg : Winter. 1984. 233 p.

Egyptien, Jürgen. Ausfahrt statt Heimkehr. In : Müller-Waldeck, Gunnar (Éd.). *Wolfgang Koeppen. Mein Ziel war die Ziellosigkeit.* Hambourg : Europäische Verlags-Anstalt. 1998. p. 155–168.

Eisele, Ulf. Odysseus trinkt Coca-Cola. In : Oehlenschläger, Eckart (Éd.). *Wolfgang Koeppen*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1987. p. 258–274.

Frühwald, Wolfgang. Orpheus in der Fernsehwelt. In : *Universitas.* 45. 1990. p. 185–195.

Herwig, Oliver. Pandorabüchse der Not. In : Müller-Waldeck, Gunnar (Éd.). *Wolfgang Koeppen. Mein Ziel war die Ziellosigkeit.* Hambourg : Europäische Verlags-Anstalt. 1998. p. 61–73.

Elisabeth Langgässer

Augsberger, Eva. *Elisabeth Langgässer. Assoziative Reihung, Leitmotiv und Symbol in ihren Prosawerken.* Nuremberg : Carl. 1962. 125 p.

El-Akramy, Ursula. *Wotans Rabe: Elisabeth Langgässer, ihre Tochter Cordelia und die Feuer von Auschwitz.* Francfort/Main : Verlag Neue Kritik. 1997. 133 p.

Fliedl, Konstanze. *Zeitroman und Heilsgeschichte.* Vienne : Braumüller. 1986. 152 p.

Horst, Karl August. *Die deutsche Literatur der Gegenwart.* Munich : Nymphenburger Verlagshaus. 1957. 280 p.

Rinser, Luise. Magische Argonautenfahrt. In : *Der Monat.* 27. 1950. p. 301–307.

Inge Merkel

Krättli, Anton. Aus Penelopes Sicht. In : *Schweizer Monatshefte.* 67. 1987. p. 650–653.

Schneider, Gerd K. Zur Themenpalette Inge Merkels: Eine österreichische Dichterin europäischer Prägung. In : *Modern Austrian Literature.* 31. 1988. 3/4. p. 148–160.

Christoph Ransmayr

Epple, Thomas. *Christoph Ransmayr. Die letzte Welt.* Munich : Oldenbourg. 1992. 135 p.

Fitz, Angela. *Wir blicken in ein ersonnenes Sehen. Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen.* St Ingbert : Röhrig. 1998. 384 p.

Gehlhoff, Esther F. *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans* Die letzte Welt *von Christoph Ransmayr.* Paderborn : Schöningh. 1998. 156 p.

Kiel, Martin. *Nexus Postmoderne Mythenbilder*. Francfort/Main : Lang. 1996. 252 p.

Vollstedt, Barbara. *Ovids* Métamorphoses*,* Tristia *und* Epistulae ex Ponto *in Christoph Ransmayrs* Die letzte Welt. Paderborn : Schöningh. 1998. 201 p.

Angelova, Penka. Christoph Ransmayrs Romanwelt. In : Daviau, D. (Éd.). *Geschichte der österreichischen Literatur.* St Ingbert : Röhrig. 1996. p. 416–433.

Bachmann, Peter. Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. In : *Diskussion Deutsch.* 116. 1990. p. 639–651.

Bartsch, Kurt. Dialog mit Antike und Mythos. In : *Modern Austrian Literature*. 3/4. 1990. p. 121–133.

Bernsmeier, Helmut. Keinem bleibt seine Gestalt. Ransmayrs letzte Welt. In : *Euphorion.* 2. 1992. p. 168–181.

Cook, Lynne. Unaufhaltsamer Rutsch ins schwarze Loch. Bilder alternativer Welten. In : *Germanistische Mitteilungen.* 47. 1988. p. 77–90.

Decreus, Freddy. Vom Chaos zur Ordnung und von der Ordnung zum Chaos. In : *Germanistische Mitteilungen.* 43/44. 1996. p. 175–190.

Duhamel, Roland. Von Vergil bis Ovid. Kunst und Künstler bei Hermann Broch und Christoph Ransmayr. In : *Germanistische Mitteilungen.* 43/44. 1996. p. 191–200.

Fülleborn, Ulrich. Christoph Ransmayr. Die letzte Welt. In : Kaiser, H. (Éd.). *Erzählen, Erinnern.* Francfort/Main : Diesterweg. 1992. p. 372–390.

Glei, Reinhold F. Ovid in den Zeiten der Postmoderne. In : *Poetica.* 26. 1994. p. 409–427.

Harbers, Henk. Die Erfindung der Wirklichkeit. Zu Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt". In : *The german quarterly.* N°1. 1994. p. 58–72.

Jabłkowska, Johanna. Das ästhetische Spiel mit der Utopie. In : *Amsterdamer Beiträge*. 41. 1997. p. 159–177.

Lönker, Fred. Das Ende der Deutungen. Zu Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt". In : Jacobsen, D. (Éd.). *Kreuzwege.* Francfort/Main : Lang.1999. p. 61–80.

Margotton, Jean-Charles. L'écriture mythique dans *Die letzte Welt* de Christoph Ransmayr. In : *Le mythique dans la littérature de langue allemande.* Lyon 2. 1991. p. 191–213.

Margotton, Jean-Charles. Le motif de Médée dans *Die letzte Welt* de Christoph Ransmayr. In : textures, n°6, 2000. p. 229–245.

Nethersole, Reingard. Vom Ende der Geschichte und dem Anfang von Geschichten. Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt". In : *Acta Germanica.* 21. 1992. p. 229–245.

Nordhofen, Eckhard. Das Glück ist anders. In : *Die neomythische Kehre.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1991. p. 220–234.

Töchterle, Karlheinz. Spiel und Ernst – Ernst und Spiel. Ovid und die letzte Welt von Christoph Ransmayr. In : *Antike und Abendland.* 38. 1992. p. 95–106.

Ernst Schnabel

Ahl, Herbert. *Literarische Portraits.* Munich et Vienne : Langen-Müller. 1962. p. 70–76.

Andersch, Alfred. *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller*. Zürich : Diogenes. 1977. p. 174–182.

Schmeling, Manfred. Bauen, fliegen, verwandeln…. In : *Der Deutschunterricht*. 6. 1999. p. 41–50.

Grete Weil

Giese, Carmen. *Das Ich im literarischen Werk von Grete Weil und Klaus Mann.* Thèse. Francfort/Main. 1997. 233 p.

Meyer, Uwe. *Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit.* Francfort/Main : Lang. 1996. 377 p.

Aurenche, Emmanuelle. Grete Weil et le mythe d'Antigone. In : *Cahiers d'études germaniques.* 1994. p. 99–105.

Christa Wolf

Eickenrodt, Sabine. *Ein lebendiges Kunstwerk? Untersuchungen zum poetischen Ausdruck in den Prosastücken Christa Wolfs.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1992. 304 p.

Gerdzen, Rainer, Wöhler Klaus. *Matriarchat und Patriarchat in Wolfs Kassandra.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1991. 144 p.

Glau, Katherina. *Christa Wolfs ‚Kassandra' und Aischylos' ‚Orestie'.* Heidelberg : Winter. 1996. 398 p.

Haas, Friedhelm. *Christa Wolfs* Kassandra *als Modellfall politischer Erfahrung.* Essen : Die Blaue Eule. 1988. 112 p.

Smith, Colin E. *Tradition, Art and society.* Essen : Die Blaue Eule. 1987. 365 p.

Brunn, Anke. Dass die Menschen ohne Angst verschieden sein können. In : *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild.* Berlin : Janus press. 1998. p. 104–110.

Cramer, Sybille. Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In : Sauer, K. (Éd.). *Christa Wolf. Materialienbuch*. Darmstadt : Luchterhand. 1987. p. 121–142.

Gideon, Heidi. Wer spricht? In : Drescher, A. (Éd.). *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch.* Berlin : Aufbau-Verlag. 1990. p. 204–215.

Girnus, Wilhelm. Wer baute das siebentorige Theben? In : *Sinn und Form.* Berlin DDR. 2. 1983. p. 439–447.

Greiner, Bernhard. Mit der Erzählung gehe ich in den Tod. In : Drescher, A. (Éd.). *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*. Berlin : Aufbau-Verlag. 1990. p. 331–370.

Jäger, Manfred. Die Grenzen des Sagbaren. Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf. In : Drescher, A. (Éd.). *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*. Berlin : Aufbau-Verlag. 1990. p. 309–329.

Lasker-Schneider, Gudrun. Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer. In : Laufhütte, H. (Éd.). *Literaturgeschichte als Profession.* Tübingen : Narr. 1993. p. 385–404.

Lersch, Barbara. Hervorbringen müssen, was einen vernichten wird. Mimik als poetisches Prinzip in Christa Wolfs Erzählungen. In : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 1985. N°1. p. 145–167.

Mechtenberg, Theo. Kassandra. Die Gegenwartsnähe eines Mythos. In : *Deutsche Studien.* 24. 1986. p. 108–120.

Meyer-Gosau, Frauke. Christa Wolf. In : Arnold, Heinz Ludwig (Éd.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 1996.p. 1–18.

Neumann, Gerhard. Archäologie der weiblichen Stimme. In : Mauser, W. (Éd.). *Erinnerte Zukunft.* Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1985. p. 233–264.

Paul, Georgina. Schwierigkeiten mit der Dialektik. In : *German life and letters.* 50. 1997. p. 227–240.

Preusser, Heinz Peter. Projektionen und Missverständnisse. In : *Text und Kritik.* 46. 1994. p. 68–88.

Preusser, Heinz Peter. Troia als Emblem. Mythisierung des Krieges bei H. Müller, C. Wolf, S. Schütz und V. Braun. In : *Text und Kritik.* 124. 1994. p. 61–73.

Püschel, Ursula. Ich selbst bin die Protagonistin. Zu *Medea.* In : *Neue deutsche Literatur.* 2. 1996. p. 134–141.

Renner, Rolf Günter. Kassandra: Psychologie und Mythos. In : Mauser, W. (Éd.). *Erinnerte Zukunft*. Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1985. p. 265–290.

Ryan, Judith. Poetik als Experiment. In : Lützeler, P. M. (Éd.). *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur.* Francfort/Main : Fischer Taschenbuch-Verlag. 1994. p. 80–94.

Shafi, Monika. Konfliktstrukturen in Christa Wolfs *Medea*. In : *Colloquia germanica.* 30. 1997, 4. p. 375–385.

Stephan, Alexander. Frieden, Frauen und Kassandra. In : Jurgensen, Manfred (Éd.). *Wolf. Darstellung Deutung Diskussion*. Bern : Francke. 1984. p. 162–167.

Vemmelund, Ida. Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. In : *Gingkobaum.* 10. 1991. p. 81–102.

Weigel, Sigrid. Vom Sehen zur Seherin. In : *Text und Kritik.* 46. 1994. p. 67–88.

Wilke, Sabine. Kreuz- und Wendepunkt unserer Zivilisation nach-denken: Christa Wolfs Stellung im Umfeld der zeitgenössischen Mythos-Diskussion. In : *The German quarterly.* 61. 1988. p. 213–228.

C – Wolf von Niebelschütz

Kotthaus, Marianne. *Wolf von Niebelschütz. Der blaue Kammerherr.* Thèse. Bonn. 1957. 295 p.

az, (sans titre). In : *Augsburger Allgemeine.* 02/02/1962 (sans page).

Boehlich, Walter. Verklärung des Barock. In : *Der Monat.* 8.1955/56. N° 85. p. 73–78.

Delabar, Walter. Die Dinge sind härter als die Menschen. In : *Juni*. 1/90. p. 31–43.
Drafz, Helge. Zur Rezeption von Wolf von Niebelschütz. In : *Juni*. 4. 1990. p. 179–188.
Fischer, Jens Malte. Kammerherr im Kahlschlag. In : *Merkur*. 39. 1985. p. 152–157.
Fuld, Werner. Amoklauf im Niemandsland. In : *FAZ*. N°119. 26/05/1986. p. 26
Günther, Joachim. Wolf von Niebelschütz. In : *Jahresring*. Stuttgart. 1961/62. p. 304–309.
Haberland, Detlef. Dammi il paradiso. In : Reinitzer, H. (Éd.). *Textkritik und Interpretation*. Bern : Lang. 1987. p. 385–403.
Härtling, Peter. Der blaue Kammerherr. In : Härtling, Peter (Éd.). *Vergessene Bücher*. Stuttgart : dtv. 1966. p. 180–187.
Jost, Dominik. Eine deutsche Fantasy. In : *Neue Zürcher Zeitung*. 233. 08/10/1987. p. 36.
Laaths, Erwin. Wolf von Niebelschütz, Träger des Immermann-Preises. In : *Mittag*. 27/04/1952. (sans page).
Lücke, Hans-K. et Susanne. Perseus. In : *Antike Mythologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1999. p. 633–647.
Meier, Wiebke. Wolf von Niebelschütz. In : *Criticon*. 13. 1983. p. 245–248.
Oae. Rätsel um einen galanten Roman. In : *Sonntagsblatt*. 29/05/1949.
Wagner, Regina. Solist im Niemandsland. In : *Juni*. 1/90. p. 9–16.
Windfuhr, Manfred. Die unterhaltende und intellektuelle Doppelfunktion des Romans. Wolf von Niebelschütz als Erzähler. In : Windfuhr, M. (Éd.). *Erfahrung und Erfindung*. Heidelberg : Winter. 1992. p. 276–299.
Zillich, Heinrich. Der blaue Kammerherr. In : *Die neue Front*. N°24. non daté. sans page.

D – Irmtraud Morgner

EIDECKER, Martina. *Sinnsuche und Trauerarbeit.* Hildesheim : Olms-Weidmann. 1998. 256 p.

HABSBURG, Ferdinand. *Die Wiederentdeckung des Wunderbaren.* Berlin : Zerling. 1993. 128 p.

HANEL, Stephanie. *Literarischer Widerstand zwischen Phantastischem und Alltäglichem*. Pfaffenmeiler : Centaurus-Verlag-Gesellschaft. 1995. 76 p.

LEWIS, Alison. *Subverting patriarchy. Feminism and fantasy in the works of Irmtraud Morgner.* Oxford : Berg. 1995. 315 p.

REUFFER, Petra. *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit.* Essen : Blaue Eule. 1988. 474 p.

SCHERER, Gabriela. *Zwischen Bitterfeld und Orplid.* Bonn et Berlin : Lang. 1992. 220 p.

WASCHESCIO, Petra. *Vernunftkritik und Patriarchatskritik*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1994. 192 p.

BERGER, Doris. Gespräch mit Irmtraud Morgner. In : GDR Monitor. N°12. 1984/85. p. 29–37.

CLASON, Synnöve. Auf den Zauberbergen der Zukunft. Die Sehnsüchte der Irmtraud Morgner. In : *Text und Kontext.* 1984. N°2. p. 370–386.

CLASON, Synnöve. Irmtraud Morgners Roman *Amanda*. In : *Gingkobaum.* 6. 1987. p. 69–72.

ENGLER, Jürgen. Die wahre Lüge der Kunst. In : *Neue deutsche Literatur.* 1983. 7. p. 135–144.

FABER, Michael. Nachwort zu *Amanda*. In : *Amanda.* Darmstadt et Neuwied : Luchterhand. 1983. p. 685–694.

FÜHMANN, Franz. Das mythische Element in der Literatur. In : *Marsyas.* Leipzig : Reclam. 1993. p. 400–460.

HEUKENKAMP, Ursula. Gegen das unheimliche Einverständnis mit dem Untergang. In : *Weimarer Beiträge.* 1984. 4. p. 557–574.

Jens, Walter. Die Tausendsassa Irmtraud Morgner. In : Gerhardt, Marlis (Éd.). *Irmtraud Morgner. Texte, Daten und Bilder.* Francfort/Main : Luchterhand. 1990. p. 100–108.

Kähler, Hermann. Widersprüchliches zu *Amanda*. In : *Sinn und Form*. 1. 1984. p. 177–185.

Kaufmann, Eva. Der Hölle die Zunge rausstrecken. Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge*. N°9. 1984. p. 1515–1532.

Kaufmann, Eva. Interview von Irmtraud Morgner. In : *Weimarer Beiträge.* N°9. 1984. p. 1494–1514.

Krohn, Rüdiger. Der Spielfrau Laura bessere Hälfte ist da. In : *Badische neueste Nachrichten.* N°95. 24/04/1984. (sans page).

Liebertz-Grün, Ursula. Wege zu einer postpatriarchalen Ästhetik. In : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft.* 40. 1996. p. 327–347.

Puknus, Heinz. Irmtraud Morgner. In : Arnold, Heinz Ludwig (Éd.). *Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Edition Text und Kritik. 1991. p. 1–12.

Rasboinikowa-Fratewa, Maja. Strukturbildende Funktion des Verhältnisses von Wirklichkeit und dichterischer Phantasie. In : *Neophilologus*. 76. 1992. p. 101–107.

Rudolph, Ekkehart. Gespräch mit Irmtraud Morgner. In : Rudolph, E. (Éd.). *Aussage zur Person. 12 deutsche Schriftsteller im Gespräch.* Tübingen et Bâle : Erdmann. 1977. p. 157–177.

Walther, Joachim. Interview von Irmtraud Morgner. In : Walther, J. (Éd.). *Meinetwegen Schmetterlinge.* Berlin (RDA) : Der Morgen. 1973. p. 42–54.

E – Peter Weiss

Bernhard, Armin. *Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung.* Francfort/Main : dipa-Verlag. 1994. 340 p.

Birkmeyer, Jens. *Bilder des Schreckens.* Wiesbaden : DUV. 1994. 313 p.

BURMEISTER, Hans-Peter. *Kunst als Protest und Widerstand.* Francfort/Main : Lang. 1985. 311 p.

GERLACH, Ingeborg. *Die ferne Utopie.* Aix-la-Chapelle : Fischer. 1991. 200 p.

HANENBERG, Peter. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben.* Berlin : Schmidt. 1993. 234 p.

HOWALD, Stefan. *Peter Weiss zur Einführung.* Hambourg : Junius. 1994. 231 p.

HUBER, Andreas. *Mythos und Utopie.* Heidelberg : Winter. 1990. 414 p.

KOCH, Rainer. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit.* Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. 207 p.

MEYER, Stephan. *Kunst als Widerstand.* Tübingen : Niemeyer. 1989. 320 p.

OESTERLE, Kurt. *Das mythische Muster.* Tübingen. Thèse. 1989. 455 p.

SCHMITT, Maria C. *Peter Weiss' ‚Die Ästhetik des Widerstands'.* St.Ingbert : Röhrig. 1990. 306 p.

SCHERPE Klaus R. *Die rekonstruierte Moderne.* Cologne et Weimar : Böhlau. 1992. 259 p.

VORMWEG, Heinrich. *Peter Weiss Autorenbücher 21.* Munich : Beck. 1981. 138 p.

WEIGEL, Sigrid. *Die Stimme der Medusa.* Dülmen-Hiddingsel : Tende. 1987. 363 p.

FEUSTHUBER, Birgit. Najaden und Sirenen. In : Heidelberger-Leonard, I. (Éd.). *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte.* Opladen : Westdeutscher-Verlag. 1994. p. 97–110.

FEUSTHUBER, Birgit. Sprache und Erinnerungsvermögen. In : Garbers, Jürgen(Éd.).*Ästhetik, Revolte, Widerstand.* Jena : Universitäts-Verlag. 1990. p. 207–237.

FRIEDRICH, Gerhard. Auf der Suche nach Herakles. In : *Monatshefte.* 77. 1985. p. 171–180.

HEER, Hannes. Der befreite Laokoon. Émission sur WDR du 30/11/1979. 36.0.3. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 1–20.

HÖLLER, Hans. Ein Kommentar zu ‚Ästhetik des Widerstands' I, 7–15. In : *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens.* Stuttgart : Akademie-Verlag Heinz. 1988. p. 143–157.

Hofmann, Michael. Die Ästhetik der Postmoderne in ‚Die Ästhetik des Widerstands'. In : Hofmann, M. (Éd.). *Literatur, Ästhetik, Geschichte neue Zugänge zu Peter Weiss.* St. Ingbert : Röhrig. 1992. p. 147–163.

Kesting, Hanjo. *Einführung in die Ästhetik des Widerstands.* NDR. 4/1/1976. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3. p. 1–4.

Klicke, Dieter. Epos des Widerstands. In : *Weimarer Beiträge.* 32. 1986. p. 1192–1213.

Knopf, Jan. Ästhetik und Destruktion. In : Hofmann, M. (Éd.). *Literatur, Ästhetik, Geschichte, neue Zugänge zu Peter Weiss.* St. Ingbert : Röhrig. 1992. p. 133–146.

Lindner, Burkhardt. Die Unzeit der *Ästhetik des Widerstands.* In : *Peter Weiss. Jahrbuch.* Tome 9. Opladen : Westdeutscher-Verlag. 2000. p. 115–129.

Lindner, Burkhardt. Halluzinatorischer Realismus. In : Stephan, Alexander (Éd.). *Ästhetik des Widerstands.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 164–204.

Melberg, Arne. Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands.* In : Bürger, C. (Éd.). *Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1986. p. 217–227.

Rector, Martin. Örtlichkeit und Phantasie. In : Stephan, Alexander (Éd.). *Ästhetik des Widerstands*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 104–133.

Scherpe, Klaus R. Die *Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. In : Wolff, R. (Éd.). *Peter Weiss: Werk und Wirkung*. Bonn : Bouvier. 1987. p. 88–99.

Schulz, Genia. Anmerkungen zur Ästhetik der ‚Ästhetik des Widerstands'. In : *Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985.* Tome 10. Tübingen. 1986. p. 256–262.

Schwerte, Hans. Herakles und der Kentaur. In : Höller, H. (Éd.). *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens*. Stuttgart : Akademie-Verlag Heinz. 1988. p. 1–20.

Todorow, Almut. ‚Ästhetik des Widerstands', Wandlungen des poetischen Ideologiekonzeptes bei Peter Weiss. In : Wertheimer, J. (Éd.). *Von Poesie und Politik.* Tübingen : Attempto. 1994. p. 281–299.

Vogt, Jochen. Wie könnte dies alles geschildert werden? In : *Text und Kritik.* 37. 1982. p. 68–94.

Vormweg, Heinrich. Peter Weiss. In : Arnold, Heinz Ludwig (Éd.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 1983. p. 1–10.

Wannagat, Detlev. *Der Blick des Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur.* Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1997. p. 202–205.

F – Stefan Schütz

Jucker, Rolf. *Dem Chaos anarchisch begegnen. Zur Rekonstruktion der Utopiekonzeption in Stephan Schütz' Roman* Medusa *anhand der Figuren Gorga Sappho und Naphtan.* Bern et Berlin : Lang. 1991. 368 p.

Bartsch, Kurt. Einer für alle, alle auf einer. In : *Der Spiegel.* 40. N°14. 31/03/1986. p. 231–233.

Cramer, Sibylle. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur.* 1986. N°7. p. 598–602.

Delius, Friedrich Christian. Laudatio auf Stefan Schütz. In : *Medusa.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1990. p. 912–918.

Fuld, Werner. Amoklauf im Niemandsland. In : *FAZ.* N°119. 26/05/1986. p. 26.

Gasser, Ulrich. Steinerne Worte. Zertrümmert. In : *Medusa*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1990. p. 926–929.

Gerlach, Ingeborg. Der Autor als Heldin. In : *Diskussion Deutsch.* N°3. 1988. p. 292–307.

Jacobs, Jürgen. Thanatoscocktail. In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung.* N°121. 26/05/1990. p. 28.

Janz, Marlies. Das Ich und die Gleichen. Versuch über Stefan Schütz. In : *Dramatik der DDR.* Francfort/Main : Suhrkamp. 1987. p. 167–185.

Jucker, Rolf. Plädoyer für einen unbequemen Autor. In : *The Germanic review.* 70. 1995. p. 59–64.

Jucker, Rolf. Stefan Schütz. In : Arnold, Heinz Ludwig (Éd.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Edition Text und Kritik. 1996. p. 9–12.

Knittel, Anton-Philipp. Des eigenen Auftrags höllische Erinnerung. In : *Text und Kritik.* 134. 1997. p. 55–65.

Knittel, Anton-Philipp. Medusas Metamorphosen. In : *Orbis litterarum.* 1991. 46. p. 305–320.

Krättli, Anton. Überlastetes Epos. In : *Neue Zürcher Zeitung*. N°176. 3–4/08/1986. p. 31.

Lernout, Geert. Stefan Schütz' Alptraum der Geschichte. In : *Text und Kritik*. 134. p. 44–55.

Lindner, Burkhardt. Aufruhr in Hirn und Unterleib. In : *Frankfurter Rundschau.* 30/08/1986. p. ZB4.

Mayer, Hans. Brief an Stefan Schütz. 21/10/1983. In : *Medusa.* Materialienanhang. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1990. p. 910–911.

Niederer, Ueli. Das surreale Vexierbild. In : *drehpunkt.* 66. 1986. p. 78.

Raddatz, Frank-M. Die gorgonische Expedition. In : *Medusa.* Materialienanhang. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt. 1990. p. 930–936.

Raddatz, Frank-M. Der Vogel der Gesellschaft. In : Baldauff-Beck, Simone, Linster, Marc (Éd.). *Orestobsession.* Éditions Phi. Novembre 1991. p. 61–72.

Raddatz, Fritz J. Hirnherz. In : *Die Zeit.* N°13. 21/03/1986. p. 4.

Riedel, Volker. Die Antikestücke von Stefan Schütz in ihrem literarischen Kontext. In : Seidensticker, Bernd (Éd.). *Mythen und nachmythischer Zeit.* Berlin : de Gruyter. 2002. p. 300–317.

Rohde, Hedwig. Ein harter Brocken. In : *Tagesspiegel.* N°12041. 03/05.1985. p. 4.

Schulze-Reimpell, Werner. Interview. In : *Theater heute.* N°4. 1987. p. 42–43.

SCHULZE-REIMPELL, Werner. Debüt eines Berserkers. In : *Stuttgarter Zeitung.* 13/12/1986. sans page.

WALLACE, Ian. Gespräch mit Stefan Schütz. In : *Deutsche Bücher.* 13. 1983. p. 85–95.

ZIMMERMANN, Peter. Mehr als einfach Prosa über das Leben vor und nach dem Tod. In : *Die Presse.* 4–5/08/1990. p. IX.