

Amanda de Irmtraud Morgner : Reconquête d'une tradition

Dans l'œuvre de Irmtraud Morgner¹, *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 Morgner³, *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 recourrait 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 grec⁴ ». 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 centrale⁵,

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 Hésiode⁶. 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 Renaissance⁸ : 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 res-trent 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 démontrer 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 tout¹⁰ ». Cette signification, qui corrobore la correction apportée, apparaît comme un leit-motiv 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 Ève¹¹, 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 : „Algeberin“.

11 John Milton, dans le *Paradis perdu*, compare Ève à Pandore, Morgner fait allusion à son texte à plusieurs reprises.

métaphore empruntée à Herder¹² 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'Hésiode¹⁴ et de Platon¹⁵). 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 gesammelt », l'envolée de ces bienfaits apportés par Pandore : „Güter mit Fittigen“. In : *Sämmliche 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 Hacks²³, 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 concept²⁴ » 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'humanité²⁶ » –, 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 41^{ème}, approfondie au 64^{ème}, puis au 72^{ème} 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 notes²⁷ 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 créatures²⁸. 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 faire épanouir 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 (sciement) : pourquoi la poésie 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 pré-diction 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 troubadorische 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 troubadoureuse 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-voix³⁹ » 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 ~~War-nruferinnen~~ 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 narratrice⁴⁴. 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 tuées. Après, le souvenir revenait et elles retrouvaient leur langage. Mais les intervalles entre les guerres devenaient 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 abîte 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 muettes⁴⁷ 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 / Girkana ». 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 verdrummt.“

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 sirènes⁴⁸ ». 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 (troubadoures), 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 *Odyssée* 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 umschlage. 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 renouveau⁵² ». 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 troubadorischen Existzenzen: 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'Histoire⁵⁵ »,

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 müsste 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 occidentale⁵⁶ » ?

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 décapsant 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 théorisée⁶¹ ». 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 historiographie⁶². 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 grotesques⁶³. 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 contre-carrer 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’élán qui pousse la troubadoureuse 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 troubadoureuse 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 Pandore⁷¹ » ou le rôle de Sapho comme « sirène de la RDA⁷² ». Ces rapprochements étonnantes 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 paradoxe⁷³ : 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.

Recrire 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 contemporain⁷⁵ », 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 jeu⁷⁷ 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 tourne 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 rire⁷⁹ » 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 productive⁸² » 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 transgression⁸³ ». 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 narration⁸⁴. 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 réaprentissage 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.

Puisez 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 trilogie⁹⁰ – 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 futur⁹¹ » que la narratrice de *Trobadora Beatriz* cherchait à tout prix à instaurer, ou devrait-on dire, à réinventer ? Considérée comme inadéquate à notre époque⁹², 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 sirènes⁹³ » 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 monde⁹⁶ ». 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 distinctifs¹⁰¹. 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 ensemble¹⁰³. 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 Morgner¹⁰⁴. 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 Skłodowska. 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 Beatzriz* 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 Beatzriz* 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 quotidiennes¹⁰⁷. 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 épique¹¹⁰ » 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 6^{ème} chapitre du 8^{ème} 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 frontières¹¹² » – 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 34^{ème} 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 chapitre¹¹⁴ : le 23^{ème} 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 « digérer¹¹⁶ » 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 : reconsideration 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 troubadoureuse 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 étonnantes 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 18^{ème} 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 Niebel schütz 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 Niebelshütz, 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 développé¹²⁵ ». *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 11^{eme} 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 gegenüber einander 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 épopée¹³⁰, 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 6^{ème} chapitre dans le 8^{ème} 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 achèvement¹³². 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 parties¹³³ : « [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 (troubadoureuse 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 développement¹³⁸.

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.