

Medusa de Stefan Schütz : chaos intérieur

« Méduse, pourvu que tu ne me pétrifies pas.¹ » *Medusa* est la première œuvre en prose rédigée par Stefan Schütz. Quand ce dramaturge de Berlin-Est, né en 1944, part pour l'Ouest de l'Allemagne en 1980, il produit ce texte inaccoutumé et difficile. *Medusa* est une trilogie de 870 pages qui paraît sous la simple désignation de « prose » en 1986 et valut à son auteur le prix Döblin un an avant sa publication. Elle présente des thèmes et une structure extrêmement complexes : Marie Flaam, le personnage principal, accomplit un voyage intérieur dans la seconde qui précède son réveil « [...] le matin du 27 mai 1977 entre 6h15 et 6h15 + 1 seconde [...] »². Cet instant infime de plongée dans son propre cerveau – l'auteur précise dans ses notes préliminaires : « Seconde. Inspiration expiration. Battement de cœur³ » – est déployé dans un texte immense. Traversant de nombreux espaces aux confins de la conscience et de l'inconscience, Marie Flaam se heurte à différents systèmes (idéologiques, politiques, sociaux etc.), lesquels représentent autant de situations perçues ou vécues dans son passé, des éléments faisant encore partie du présent de Marie ou des thèmes de réflexion éternels.

Comme le suggèrent les titres des trois parties, « Cathédrale du moi », « Anabase » et « Free play of love », le texte puise à des domaines culturels très hétérogènes, déchiffrés fort justement par A. Krättli : « On peut estimer ici que *Medusa* englobe psychanalyse, antiquité

-
- 1 Stefan Schütz. Materialienanhang zu *Medusa*. In : Mds, p. 878 : „Medusa ich hoffe nicht an dir versteinern zu müssen.“
 - 2 Stefan Schütz. Entwurf für ein Vorwort. Ibid. p. 920 : „[...] am Morgen des 27. Mai 1977 zwischen 6 Uhr 15 und 6 Uhr 15 + 1 Sekunde [...].“
 - 3 Stefan Schütz. Materialienanhang zu *Medusa*. Ibid. p. 876 : „Sekunde. Ein und aus atmung. Herzschlag.“

classique et conception postmoderne de l'existence.⁴ » Passé, présent, futur se mêlent, entraînant Marie Flaam dans une errance folle, mue par des énergies multiples décrites ainsi par Schütz : « Énergies : Qui se joignent, se fondent. qui se trouvent et se repoussent.⁵ » Le texte est ainsi dense et compact, mais toujours animé de ces courants incessants et contradictoires. Au long monologue d'un narrateur peu présent se mêlent de nombreuses voix : personnages issus de souvenirs, figures mythologiques ou inventées etc. Le récit connaît des enchaînements abrupts et de nombreuses ruptures de langage et de style.

Medusa se caractérise en tout premier lieu par un recours significatif aux mythes antiques. Du début à la fin de la trilogie, tout un réseau de références mythologiques sous-tend le récit. Schütz déploie un large arsenal de ce que la mythologie recèle de plus cruel, concernant indifféremment les Titans, les dieux, les héros et maintes créatures mythologiques effroyables. Quelques mythes dominent cette texture très dense : Héraclès et le cyclope pour la fréquence de leurs apparitions, mais surtout Méduse et le labyrinthe. Les sources ne sont pas seulement littéraires ; à l'instar de Peter Weiss, Stefan Schütz trouve dans les arts plastiques des références importantes comme la *Méduse* de Rubens ou la Victoire de Samothrace. La réécriture de la mythologie est proposée sous différentes formes : les mythes apparaissent dans les nombreux discours sous forme d'allusions ponctuelles, d'images et de métaphores, mais ils peuvent aussi faire l'objet de longs développements (l'histoire de Méduse par exemple), des personnages mythiques deviennent également personnages de la fiction ou encore les structures de certains mythes sont réinvesties dans le texte (le chaos et le labyrinthe notamment). La mythologie fonctionne ainsi dans le roman à des niveaux multiples et revêt des significations diverses et souvent même contradictoires.

4 Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : *Neue Zürcher Zeitung*. N°176. 3–4/08/1986. p. 31 : „Da kann man ermessen, dass *Medusa* Psychoanalyse, klassisches Altertum und postmodernes Lebensgefühl umspannt.“

5 Stefan Schütz. Materialienanhang zu *Medusa*. Mds, p. 876 : „Energien: Die sich verbinden, verschmelzen. die sich finden und abstossen.“

Le roman tout entier est un violent règlement de comptes avec l'idéologie socialiste telle que la « pratiquait » la RDA et, en fait, avec toutes les lois et toutes les règles sociales, avec toutes les croyances fondées sur le mensonge, le pouvoir, l'exploitation de l'homme par l'homme. Les errances de Marie dans son inconscient la confrontent avec son passé (le troisième Reich et la RDA) et entraîne une large critique de la culture sous un angle mythologique, religieux, idéologique, social, psychologique etc.⁶

Une réécriture si complexe de thèmes mythologiques dans un vaste texte en prose motive, dans la littérature critique, de nombreuses comparaisons entre *Medusa* et *L'esthétique de la résistance*. Que leur mise en rapport inspire parallèles ou oppositions, elle interroge sur la reprise des mythes antiques, son fonctionnement et le sens qui lui est imparti. Allant de pair avec ce retour aux mythes, la question du mouvement est d'importance : la place qui lui est attribuée dans le texte ainsi que sa signification et son rôle en font un élément essentiel à la compréhension du travail sur le mythe et de la conception du texte. Les principales références communes à Stefan Schütz et Peter Weiss, notamment Dante et Joyce, entraînent la réflexion sur la définition générique de ce texte immense. L'observation du recours à la mythologie doit mettre en relief les spécificités de la prose de Stefan Schütz et ce qui le rapproche d'une épopée mythologique contemporaine.

Variations mythologiques complexes et contradictoires

Stefan Schütz met en œuvre dans son texte plusieurs façons de reprendre la mythologie. Selon la parole qui s'empare des mythes, celle du narrateur, de Marie Flaam ou d'autres personnages perçus en rêve, ils feront l'objet de lectures et d'interprétations différentes. Comme les pistes de

6 Vu la longueur et la densité du texte, l'analyse sera concentrée sur la mythologie, les autres références – littéraires, bibliques, historiques etc. – ne seront rappelées que si elles éclairent le sujet.

leur reformulation sont brouillées en permanence, le lecteur a autant de raisons de se perdre dans le récit que Marie dans les dédales de son inconscient. La mythologie connaît dans l'ensemble du texte des variations complexes et bien souvent contradictoires, un seul et même mythe pouvant apparaître tantôt sous un jour négatif, tantôt sous un jour positif. Parmi la pluralité des significations et des fonctions imparties à la présence de la mythologie, il est possible de distinguer quelques lignes directrices : un emploi erroné des mythes (preuve d'une large dégénérescence du monde), une métaphore de l'existence humaine (de son caractère détestable comme de ses ambiguïtés), une utopie qui fait l'objet de réflexions approfondies dans le texte.

Intégrés dans le flot de paroles qui constitue *Medusa*, les mythes peuvent apparaître tout d'abord sous forme d'allusions ponctuelles : lieux communs, images et archétypes utilisés abusivement dans les différents discours. Mal compris, mal interprétés et constamment déformés, ils sont entraînés dans la déchéance générale du monde. Les paroles mises en scène, et dénoncées par Schütz, font apparaître le mythe comme un ensemble d'images figées, preuves d'un manque de souplesse intellectuelle ou d'un obscurantisme effrayant. Le traitement alors réservé à la mythologie ainsi que la fonction attribuée à ses images sont révélateurs : il s'agit de représenter l'immobilisme de la pensée et ses excès pour mieux l'affronter. L'emploi figé des mythes antiques au sein de paroles résolument idéologiques signale une utilisation outrancière et faussée de leur symbole : caricaturales et restreintes, les images mythologiques dénoncent un discours idéologique réducteur ainsi qu'une manipulation dangereuse de la mythologie par le discours idéologique. Le « camarade Staline » par exemple, qui fait brusquement irruption devant Marie, se compare à Antée⁷. Le rapprochement est absolument univoque : « [...] mais soyez tranquille, Staline est Antée et demeure invincible depuis que la Terre-Mère l'entoure [...] »⁸ » La

7 Dans la mythologie, Antée est roi de la Libye, fils de Poséidon et de Gé, géant vivant sur une falaise qui provoque les étrangers au combat et retrouve sa force chaque fois qu'il touche la Terre, il est tué par Héraclès qui avait percé le mystère de sa puissance.

8 Mds, p. 351 : „[...] aber seien Sie beruhigt, Stalin ist Antäus und bleibt unbesiegbar, seit die Mutter Erde ihn umschlungen hält [...]“.

conviction de l'invulnérabilité de la pensée stalinienne s'appuie directement sur la métaphore mythologique. Le discours, ici à travers la voix de la dictature et de totalitarisme, est évidemment trompeur et masque la deuxième partie du mythe, celle de la domination d'Héraclès, en d'autres termes : celle de la victoire de l'individu sur la grandeur et la force. Ici, l'acte de résistance et la victoire possible de l'individu sur une idéologie reste dans l'ombre. En mettant en évidence tout au long du texte un usage abusif des mythes, Schütz dénonce tout discours idéologique trompeur : le détournement du mythe par le discours idéologique renforce la critique de ce discours.

L'auteur dénonce une manipulation générale de la mythologie, utilisée à des fins qui ne sont pas celles d'une pensée mythique. Les interprétations abusives ou erronées du mythe, dont s'emparent les discours dogmatiques ou simplement orientés, permettent de révéler leur structure défailante. Cet usage apparaît clairement lorsqu'il s'agit par exemple de mettre en évidence la non-validité d'un discours misogyne imbécile, comme les paroles d'un alcoolique adressées à Naphtan⁹ :

Les femmes sont venues pour la soumission naturelle de l'esprit, c'est historique et peut être prouvé, [...] premièrement elles absorbent toute notre attention par leur présence permanente dans les rues et sur les places, comme des sirènes, sauf que l'on ne peut pas se mettre de cire dans les yeux et que nous ne pourrions jamais faire de notre déambulation quotidienne un événement exceptionnel.¹⁰

Comparées à des sirènes, les femmes apparaissent sous les traits de créatures séduisantes mais dangereuses. Elles sont surtout réduites à des objets observés, non qu'elles possèdent comme dans la légende des dons particuliers, mais leur simple identité féminine les rend coupables. La crédibilité prétendue du discours est remise en cause d'emblée par le pluriel, collectif et anonyme, que visent les paroles prononcées. La ruse

9 Naphtan est un des principaux personnages. Notons le clin d'œil au *Zauberberg* de Thomas Mann à travers le choix de ce prénom.

10 Mds, p. 775 : „Die Weiber sind zur natürlichen Unterjochung des Geistigen angetreten; das ist geschichtlich, und kann bewiesen werden, [...] erstens saugen sie durch ständige Gegenwärtigkeit, auf Straßen und Plätzen, unsere Aufmerksamkeit an, nach sirenischer Art, nur dass wir nicht Wachs in die Augen kleben können, und unseren täglichen Gang nicht zur Einmaligkeit erheben dürfen.“

d'Ulysse qui ne peut plus fonctionner dans cette métaphore filée pousse le discours jusqu'à l'absurde.

Tous les clichés qui conviennent à un discours masculin diffamant la condition féminine sont déployés du début à la fin de la trilogie : Pandore, Cassandre, Médée, ou Hélène sont rendues responsables des malheurs de l'humanité. Peu importe le contexte, dans cette interprétation masculine du monde, la femme est toujours première coupable : « [...] et Médée en est la cause [...] »¹¹. Dans ce type d'interprétation, fondée sur un usage de la mythologie que Schütz révoque, le mythe donne des réponses et des interprétations trop grossières pour être crédibles et signale de manière générale la perte de sens d'images déformées jusqu'au grotesque. Les références mythologiques imposées sans commentaire ni analyse traduisent une absurdité qui dévoile les rouages des discours auxquels elles sont intégrées. V. Riedel précise à juste titre : « En tout premier lieu, il est caractéristique chez Stefan Schütz que les mythes antiques deviennent exclusivement des exemples de politique de domination moderne, de manipulation idéologique et de déformation de la femme.¹² » L'utilisation abusive, et le plus souvent approximative, de la mythologie antique dans les différents discours traduit une perception fautive de la réalité ainsi qu'une dénaturation généralisée du monde contemporain, comme ici dans les paroles d'un responsable en mal d'autorité : « [...] nous sommes les Géants, les Titans contre un Olympe décadent et ramolli ne vivant plus que de simulacres d'action et de la photographie de son reflet qu'il fit faire de lui au 19^{ème} siècle.¹³ » C'est ainsi à travers une nouvelle métaphore mythologique qui déforme

11 Mds, p. 801 : „[...] und die Ursach ist Medea [...]“.

12 Volker Riedel. *Die Antikestücke von Stefan Schütz in ihrem literarischen Kontext*. In : *Mythen und nachmythischer Zeit*. Berlin : de Gruyter. 2002. p. 313 : „In erster Linie ist für Stefan Schütz charakteristisch, dass griechische Mythen ausschließlich als Exempel für moderne Machtpolitik, für ideologische Manipulation und für die Deformation der Frau genommen werden.“

13 Mds, p. 819 : „[...] wir sind die Giganten, die Titanen, gegen eine dekadente verweichlichte Götterwelt, die nur noch aus Ersatzhandlungen besteht, und aus der Photographie ihres Spiegelbilds lebt, das sie im neunzehnten Jahrhundert von sich machen ließ.“

l'image originelle que sont mises en évidence l'inutilité et l'inadéquation d'une résistance dans un monde désormais virtuel.

La métaphore mythique suggère ainsi dans la majeure partie des cas simultanément son archétype et la distance envers celui-ci. Un des procédés utilisés dans le texte consiste en un dédoublement des figures. Le double cyclope, double Sisyphe ou les deux Dédales ne signifient pas seulement la surenchère d'un symbole de monstrosité, de supplice. Répétition d'une image première, c'est finalement la légitimité de leur référence qui est mise en cause :

Les ailes des deux Dédales qui se font face comme deux images dans un miroir battent hargneusement, chacun pensant que l'autre n'est en vérité que le reflet renvoyé par sa propre grandeur, et ils ne soupçonnent pas qu'ils sont eux-mêmes la dernière forme sortie du moule, la millionième ébauche de l'origine gravée, pourtant les serres raclent le sol comme toujours et exigent une soumission telle que toute victime en est effrayée à mort, dans un état de prostration, qu'il s'agisse d'innocence ou de crime d'État, de dénonciation ou de félicitations, peu importe, tant que le sujet demeure soumis, l'Allemagne jamais ne disparaîtra.¹⁴

Les deux Dédales symbolisent une domination dépourvue de légitimité, fondée sur plusieurs illusions accumulées : l'image est indistincte de son reflet et, de surcroît, est elle-même le produit d'une suite incommensurable de copies qui réduit à néant son authenticité et sa valeur. L'abîme qui s'ouvre progressivement sous ces deux personnages est sans fond. Le pouvoir exercé par Dédale, symbole d'une domination rusée qui enferme à jamais ceux qui pénètrent son piège, ne repose ainsi sur rien que sur l'image lointaine d'un pouvoir passé. À travers Dédale, le narrateur dénonce l'absence de fondement et les règles arbitraires d'un système d'oppression, c'est ici de nouveau la RDA qui est

14 Mds, p. 33–34 : „Unwirsch zuckt das Flügelpaar der beiden Dädalusse, die wie zwei Spiegelbilder sich gegenüberstehen, das jeden vom anderen annehmen lässt, dieser sei in Wahrheit nur das reflektierte Abbild der eigenen Größe, und ahnen nicht, dass sie selbst der letzte Guss aus dem Gipsabdruck, millionenfache Pausen des gravierten Ursprungs sind, doch die Krallen scharren wie eh und je und fordern Subordination, dass ein jedes Opfer sich zu Tode erschreckt, den Rücken tief nach vorne beugt, ob Unschuld oder Staatsverbrechen, Denunziation oder Belobigung, egal was kommt, wenn nur der Untertan erhalten wird, wird Deutschland niemals untergehn.“

visée. Palliant un manque de légitimité, la domination est d'autant plus agressive et violente : ici c'est la fin, la survie de l'Allemagne, qui justifie les moyens. La distance entre Dédale et son archétype signale un danger : ce double personnage, qui aveugle et soumet par une grandeur et un pouvoir illusoire, sert de prise de conscience dans le discours du narrateur. La dégénérescence du mythe comme celle du monde, nous dit ce passage, entraîne des abus funestes. Derrière la légitimité des emplois du mythe, c'est celle des systèmes en vigueur qui est radicalement remise en question.

Cet emploi du mythe illustre et participe d'une déchéance généralisée. À force de s'éloigner de son origine, la signification s'efface, le mythe ne peut plus prétendre à une valeur de référence. Pour A. Knittel, les errances de Marie Flaam dans son inconscient convergent en ce point : « C'est-à-dire que le voyage en rêve de Marie Flaam vers les magasins de la mémoire, les entrepôts du corps, est finalement la recherche vaine d'une image pure, originelle, d'un modèle premier, le long d'une longue chaîne d'images réfléchies.¹⁵ » En effet, tout archétype s'estompe derrière ses contrefaçons, soit par simple dégénérescence, soit pour être enfoui sous des images parentes issues d'autres domaines : « Par Dieu, Bouddha et Zeus, Allah et Ammon, pas encore le même merdier, même si cette fois c'est l'inverse.¹⁶ », ou encore « Vive l'impératrice, qu'elle reçoive la couronne la tête haute, Walkyries, Amazones, putes, femmes au foyer, filles de virginité, enfants des deux sexes, enflammez-vous à l'être de votre existence.¹⁷ ». Dans ce contexte, le mythe perd sa valeur de référence, devient une simple association parmi tant d'autres (possibles ou plutôt douteuses) et, par

15 Anton-Philipp Knittel. Des eigenen Auftrags höllische Erinnerung. In : *Text und Kritik*. 134. 1997. p. 61 : „Das heißt, die Traum-Reise der Marie Flaam zu den Gedächtnis-Magazinen, zu den Körper-Speichern, ist letztlich die vergebliche Suche nach dem reinen Bild, nach dem Ur-Bild, Vor-Bild, entlang einer langen Kette von Spiegelbildern.“

16 Mds, p. 713 : „Bei Gott, Buddha und Zeus, Allah und Ammon, nicht nochmal derselbe Mist, nur diesmal andersrum.“

17 Mds, p. 766 : „Lang lebe die Kaiserin, erhobenen Haupts erlange sie ihre Krone, Walküren, Amazonen, Huren, Hausfrauen, Mädchen der Jungfernschaft, Kinder der Zwieschlechtlichkeit, entzündet euch am Dasein eurer Existenz.“

conséquent, sans véritable importance propre. Évidemment, ces séries d'associations n'ont rien d'arbitraire, elles mettent en évidence la récurrence, voire l'universalité de certains schémas par-delà les religions, les mythologies, les cultures et les époques : finalement les noms donnés ne sont qu'une variation possible d'aspects éternels. C'est démontrer aussi l'absence de progrès ou d'évolution, les différentes cultures répétant sous d'autres noms des schémas toujours identiques.

En outre, la multiplicité des références entraîne une perte de sens par saturation des symboles. L'évocation de mythes antiques, livrés dans la plupart des cas sans commentaire, n'offre que rarement l'occasion de reconstruire des liens manquants ou de reconstituer le sens d'une association. La liberté du lecteur s'avère très relative puisque l'emploi de la métaphore mythologique ne laisse planer aucun doute quant à son interprétation. Le mythe utilisé comme lieu commun demeure une image imposée et figée, aux traits assez grossiers et univoques. Jamais il n'est alors discuté ou approfondi : il est employé selon les besoins immédiats et précis d'un discours donné. Ce traitement lui vaut désormais son incapacité à servir de modèle. Héraclès par exemple fait l'objet, notamment dans la deuxième partie, de nombreuses considérations qui le tournent en dérision et le relativisent vis-à-vis d'une réalité qui le dépasse. Une force égale à la sienne n'est pas en mesure de surmonter la situation présente, comme dans les paroles d'un Staline fictif : « Croyez-moi et n'oubliez jamais que le travail sur l'être humain, qui consiste à lui rendre son origine à un plus haut niveau, est un travail gigantesque, à côté ceux d'Héraclès ont l'air de jeux d'enfants [...].¹⁸ ». Face à une réalité déconcertante, le mythe déchu de sa fonction de modèle est employé au détour d'un énoncé sans que ceci ne paraisse entraîner de conséquence. Le mythe utilisé comme tel est omniprésent, il règne en tant que symbole dégénéré, n'éveillant plus ni fascination ni effroi, une image pesante et vide de sens. La dénaturation des mythes, ou l'usage catastrophique qu'en font les différentes voix intervenant, soutient la

18 Mds, p. 353 : „Glauben sie mir und vergessen sie das nie, die Arbeit am Menschen, ihm seinen Ursprung auf höherer Stufe wieder zurückzugeben, ist eine Arbeit von gigantischem Ausmaß, dagegen wirken die des Herakles, wie Kinderspiele [...].“

critique et signifie donc un élément finalement actif dans cette grande entreprise de dénonciation qu'est *Medusa*.

Désolation et dégoût sont le résultat d'un tel traitement de la mythologie antique à travers les discours idéologiques ou haineux. Les mythes apportent en effet la preuve d'une humanité depuis toujours détestable. La troisième partie notamment apporte une surabondance d'images : les références mythologiques sont omniprésentes lorsqu'il s'agit d'exorciser des tabous et des problèmes liés à la société, la sexualité, la politique, la religion, la mort. Un long passage en italique – les paroles prononcées par un homme totalement ivre sur la relation entre hommes et femmes – charrie des images mythologiques dans une perspective très misogyne, en particulier à travers les métamorphoses successives de Zeus pour s'emparer des femmes qu'il désire. Les figures mythologiques féminines sont ridiculisées, réduites au mutisme et à la passivité, à la fonction de proies faciles :

Prêtes à la danse, les femmes se tiennent comme la couronne d'une mariée sur la tête, Alcmène, Danaé, Europe, Lède et Sémélé sautillent comme dans un film muet pendant que Zeus savoure chacune de ses métamorphoses, en taureau il joue de ses muscles, en cygne il étire le cou et la langue, il devient Pluie d'Or, méduse à mille pattes, en satyre il tend la main, enivré, vers les raisins gonflés des Monts de Vénus.¹⁹

Outre le profond cynisme du tableau, le souvenir de ces mythes dépasse désormais une simple saturation, les images sont reprises dans l'excès : leur quantité et le traitement qui leur est réservé sont poussés à bout, inspirant une réalité odieuse.

Dans *Medusa*, rien ne semble mieux représenter le monde que des images et des métaphores violentes et excessives. Le troisième volet de la trilogie transmet un sentiment d'horreur envers la réalité à travers de nombreuses mises en rapport avec les Enfers, comme le confie un

19 Mds, p. 777 : „Zum Tanz wie ein Brautkranz auf dem Kopf umfassen die Frauen sich, Alkmene, Danae, Europe, Leda und Semele, hüpfen wie im Stummfilm, während Zeus der Reihe nach seine Verwandlungen auskostet, zum Stier lässt er seine Muskeln spielen, als Schwan reckt er Hals und Zunge, wird zum Goldenen Regen, ein tausendarmiger Polyp, und als Satyr greift er trunken nach des Venusbergs prall gewachsenen Trauben.“

des nombreux personnages secondaires : « [...] j'ai l'impression d'être au royaume d'Hadès [...] »²⁰ ». Les cataractes d'images violentes, bestiales ou triviales sont à la hauteur de l'univers infernal qu'elles représentent. Ces images contribuent surtout à l'illustration d'une profonde répugnance, appuyée par les invocations récurrentes d'Augias et à travers elle par l'image des écuries : « Ô Augias, ô Augias, comme je te souhaite un puissant Héraclès.²¹ » La présence renforcée des mythes antiques souligne leur appartenance à un humus, un inconscient collectif dont la violence et la vulgarité latente n'attendent qu'une occasion de s'échapper et de se déverser. Tout se passe comme s'il s'agissait avant tout d'évacuer un profond sentiment de mal-être. La force et la cruauté des images mythologiques pourraient paraître prédestinées à cet emploi, pourtant elles ne suffisent jamais et font constamment l'objet de nouvelles surenchères de violence et d'aversion. Quand le même mythe est emprunté plus tard par un autre personnage, l'imploration compatissante d'Augias n'a plus lieu d'être, il devient cette fois la cible de paroles de révolte tout à fait grotesques : « Ô Augias, ô Héraclès, comme on a emmerdé votre pouvoir, la moitié d'entre nous s'est noyée, mais on n'a pas oublié.²² » Selon la lecture qui en est faite, le mythe est utilisé d'une façon ou d'une autre : une nouvelle critique de son emploi abusif ou erroné.

Mais surtout, l'ambivalence se trouve au cœur des mythes et de la représentation du monde dans *Medusa*. Les deux mythes les plus largement exploités dans le texte en proposent des exemples révélateurs : le labyrinthe et Méduse. Métaphore de l'expérience immédiate et particulière de Marie, mais aussi à plus forte raison de l'existence et de l'Histoire, le labyrinthe fait partie de ces mythes antiques dont les différents aspects marquent la prose de *Medusa*. Le choix du labyrinthe est justifié à plusieurs niveaux : l'architecture rigide et immuable, le système impénétrable, le souverain tyrannique qui donne ordre de le

20 Mds, p. 639 : „[...] ick komm mer wie im Hades vor [...]“.

21 Mds, p. 654 : „[...] oh Augias, oh Augias, wie wünsch ich dir einen kräftigen Herakles.“

22 Mds, p. 760 : „Oh Augias, oh Herakles, wie haben wir geschissen gegen ihre Macht, die Hälfte von uns ist ersoffen, aber nicht vergessen.“

faire construire et le monstre qu'il renferme. Les allusions fréquentes au labyrinthe présentent plusieurs aspects du mythe qui en traduisent l'ambivalence et la richesse : figuration du labyrinthe de l'Histoire, de l'existence, des sentiments, critique d'un pouvoir oppressif qui impose des règles arbitraires (Minos), suggestion d'une violence monstrueuse inhérente à chaque sujet (le Minotaure). Dans la première partie, il est question du labyrinthe dans un passage de réflexion sur la condition humaine et ses aveuglements :

Plus de calme en l'homme, certes ils se lancent en silence des regards hypocrites et calculent et espèrent la destruction prochaine de l'Autre, mais ils se pressent ici dans un labyrinthe, conscients de l'absence d'issue ils sont chassés comme des animaux apeurés par l'orage d'un endroit à un autre [...] et voilà qu'ils se demandent s'il ne serait pas mieux de tenter ce vol qui certes, comme chacun l'espère, apporterait à l'autre la mort mais à soi-même la libération de l'enfer de Minos.²³

La métaphore du labyrinthe suggère tout d'abord la condamnation de l'être humain à une désorientation éternelle, la structure du labyrinthe étant absolument impénétrable. Dans un second temps, l'espoir de s'en libérer est certes pris en compte, ici par un vol qui rappelle celui de Dédale et d'Icare. Mais l'absence d'échappatoire justifie en réalité un comportement égoïste et destructeur et suggère l'absence d'illusion à l'égard de l'humanité.

En fait, la métaphore mythologique est comprise comme vecteur tour à tour d'un aveuglement et d'une prise de conscience. Ainsi Marie reproche à Naphtan de croire « [...] tenir à la main un fil d'Ariane pour pouvoir sortir à [sa] façon du labyrinthe.²⁴ » Quel que soit le

23 Mds, p. 327 : „Keine Stille mehr in den Menschen, wohl untereinander blicken sie sich hinterhältig schweigsam an und rechnen und hoffen auf die baldige Destruktion des Anderen, aber herinnen eilen in einem Labyrinth sie, gehetzt, im Wissen um die Ausweglosigkeit wie gewitterängstliches Getier von einer Stelle zur anderen [...] und schon beratschlagen sie mit sich selbst, ob es nicht am besten wär, jenen Flug zu wagen, der zwar, so hofft ein jeder, dem anderen den Tod brächte, aber einem selbst die Befreiung aus der Hölle des Minos.“

24 Mds, p. 407 : „[...] einen ariadnischen Bindfaden in der Hand zu halten, um auf eben [seine] Art dem Labyrinth zu entkommen.“

chemin emprunté – Naphtan a choisi de suivre celui du savoir selon une démarche purement rationnelle –, il n'est pas d'issue envisageable qui ne trahisse un fond utopique. Considérée comme principe inhérent à l'existence et l'identité humaine, la victoire sur le labyrinthe ne peut être qu'illusoire. Dans le discours d'un des membres de la société dictatoriale, dite égalitaire, décrite à la fin de la deuxième partie, la ferme conviction d'avoir surmonté le labyrinthe de l'existence se fonde sur une argumentation trompeuse :

N'est-ce pas formidable de trouver le chemin parce qu'on le connaît, imagine un instant, tu errais dans ce labyrinthe, et tu ne pouvais qu'espérer la chance qui CROISE LE HASARD, COMME LA VIE COUTUMIÈRE se tourne et se retourne dans son marais éternel et inéluctable. Mais nous, nous n'avons plus besoin de chance ni d'obéir à des hasards, nous avons le savoir pour nous ouvrir un chemin dans l'agitation que nous affrontons et que nous sommes assez forts pour affronter depuis que nous avons le savoir.²⁵

Le discours ainsi formulé avec ses opacités, ses répétitions et ses reprises évoque lui-même le labyrinthe de la pensée dont il est le produit : les dédales de cette phrase qui transmettent un discours idéologique contribuent à mettre en évidence la dimension fallacieuse du raisonnement.

Principale métaphore de l'existence humaine dans *Medusa*, le labyrinthe ne peut être aboli si rapidement. Dans la première partie, il est question à maintes reprises d'un « labyrinthe personnel²⁶ » afin de formuler de manière adéquate le désarroi de Marie et son impuissance face au monde impénétrable de l'inconscient. De même, lorsque Gorga exprime la nécessité de « [...] s'échapper de son propre labyrinthe [...] »²⁷, les pages suivantes truffées de références diverses au

25 Mds, p. 571 : „Ist es nicht herrlich, den Weg zu finden, weil man ihn kennt, denk dir nur, du irrtest in diesem Labyrinth umher, und könntest nur auf Glück noch hoffen, das den ZUFALL TRIFFT, SO WIE DAS ALTHERGEBRACHTE Leben sich im zeitlichen Sumpf seiner Unausweichlichkeit wälzt. Wir aber brauchen kein Glück mehr, noch Zufällen müssen wir hörig sein, wir haben das Wissen, um uns einen Weg zu bahnen durch die gewaltige Unrast, die uns begegnet, und der wir zu begegnen stark genug sind, seit wir das Wissen haben.“

26 Mds, p. 158 (entre autres) : „das eigne Labyrinth“.

27 Mds, p. 235 : „[...] diesem deinem Labyrinth zu entfliehen [...]“.

labyrinthe soulignent la difficulté de la tâche. De même, la métaphore se rapporte très fréquemment aux sentiments humains. L'amour peut lui être associé, comme dans ces paroles prononcées dans le camp égalitaire : « Comment pourrions-nous, qui vivons dans l'égalité, vous abandonner aux catacombes arbitraires de l'amour qui renferment de manière non moins destructrice leur fléau dans les labyrinthes de Minos.²⁸ » Les sentiments humains se révèlent à la fois aussi énigmatiques et déroutants que la structure d'un labyrinthe, aussi violents, sauvages et dangereux qu'un Minotaure, en somme insondables et destructeurs. On retrouve plus tard une métaphore similaire, cette fois dans le discours féministe tenu par Gorga au début de la troisième partie. L'amour s'avère être un labyrinthe qui enferme les femmes et les force à l'aveuglement : « [...] si nous n'en avons pas assez depuis longtemps de ce labyrinthe que nous prenons toujours pour un doux paradis, bien que nous sachions parfaitement qu'il n'y a ni sortie ni entrée, nous y sommes nées [...].²⁹ » La métaphore suggère un destin inéluctable et le rabaissement des femmes à une résignation consciente. De nouveau, le labyrinthe est essentiellement interne et figure la recherche vaine d'une orientation. Marie est prisonnière des dédales de son inconscient, confrontée aux voies inextricables de ses souvenirs et de ses expériences. La désorientation est mise en relief dans la première partie par la quantité des verbes de mouvements, témoins des errances imposées à Marie, infinies et subordonnées au hasard : « Elle s'ordonne de mettre un terme à cette course sans repos, mais cette volonté apparue erre, absente, dans l'espace, et ne trouve pas de prise [...].³⁰ » Le labyrinthe, image opposée à celle du chaos très présente dans le texte, offre des structures, symétries et formes qui pourraient laisser envisager la

28 Mds, p. 513 : „Wie sollten wir, die in Gleichheit leben, euch den Katakomben der Liebe als Willkür überlassen, die doch nicht minder verheerend ihr Unheil in den Labyrinth des Minos bergen [...].“

29 Mds, p. 673–674 : „[...] hätten wir nicht längst das Labyrinth satt, das wir immer noch für einen Honiggarten halten, obwohl wir genau wissen, dass es weder einen Ausgang gibt noch einen Eingang, wir sind hineingeboren [...].“

30 Mds, p. 18 : „Sie befiehlt sich, den rastlosen Ritt zu beenden, doch der aufbrechende Wille irrt gedankenlos im Raum umher und findet den Halt nicht [...].“

présence d'une logique à découvrir. Cependant, le système se révèle très vite trompeur et ne cesse de se dérober :

Mais derrière chaque entrebâillement attendent de nouveaux interstices, là où des segments manquent, les ouvertures sont trop étroites pour pouvoir s'y glisser ou elles se décalent au moment où on les observe de près comme des cibles mobiles, quelle folie qui n'est peut-être qu'une illusion d'optique.³¹

Les transformations apparentes ne trompent pas sur la rigidité d'un système qui emprisonne, laissant seulement un moindre espoir de libération. Le labyrinthe est d'intérêt pour les contradictions qu'il engendre : il signifie l'immobilisme par ses pierres et ses chemins sans sortie mais les errances folles dans le labyrinthe peuvent aussi devenir un moyen de connaissance, inciter au rêve et à l'évasion. Le chemin de la connaissance, comme la progression du personnage, est fait d'avancées et de reculs, de heurts et de nouveaux élans et correspond à une recommandation adressée à Marie par Gorga Sappho : « Avance là où le hasard t'envoie peu importe le chemin qu'il t'ordonne de prendre, ce sera le bon, aussi juste que l'analyse de la somme de tes expériences [...].³² » Derrière l'immobilisme du labyrinthe sourd l'utopie d'un chemin possible, si trouble soit-il, vers la connaissance.

Dans *Medusa*, le mythe, avec ses ambiguïtés et ses emplois contradictoires, véhicule une dimension utopique qu'on ne peut ignorer. Méduse, à la fois force de pétrification et énergie libératrice, en est la source la plus représentative. Schütz livre le fondement de cette conception dans ses notes préliminaires : « Car bien qu'elle n'aime que pour détruire, la déesse ne détruit que pour éveiller.³³ » C'est avant tout l'énergie de la destruction et l'élan alors libéré qui l'intéressent. Le

31 Mds, p. 13–14 : „Doch hinter jedem Spalt warten neue Ritzen, dort, wo Segmente fehlen, sind die Öffnungen zu klein, um hindurchzuschlüpfen, oder sie verschieben sich im Augenblick der genauen Betrachtung wie bewegliche Ziele, welche Narretei, die vielleicht nur eine optische Täuschung ist.“

32 Mds, p. 144 : „Kehre ein, wohin der Zufall dich schickt, ganz gleich welchen Weg er dir befiehlt, es wird der richtige sein, so richtig, als eine Analyse der Summe deiner Erfahrungen [...]“.“

33 Stefan Schütz. *Materialienanhang zu Medusa*. Mds, p. 878 : „Denn obwohl sie nur liebt, um zu vernichten, vernichtet die Göttin nur, um zu erwecken.“

tableau de Rubens signifie un point de départ particulièrement fécond dans la mesure où il présente à la fois l'image effroyable d'une tête tranchée et le grouillement incessant des serpents qui naissent des mèches bouclées de ses cheveux. Fidèle au principe baroque du devenir et du transitoire, le tableau est simultanément immobilité et mouvement, mort et vie. Cette ambivalence du mythe reste présente d'un bout à l'autre de la trilogie à travers les nombreuses figures pétrifiées ou exposées à la pétrification et au mutisme, ainsi que dans les diverses images de pieuvres, de tentacules, de serpents. Par leur récurrence, les références au mythe de Méduse témoignent d'un enjeu capital dans l'œuvre de Stefan Schütz, la figuration de l'immobilisme et le combat qui doit lui être livré.

Dans ce dessein un personnage est créé qui présente à lui seul les multiples facettes du mythe de Méduse : Gorga Sappho. Son double nom renvoie à deux instances, la rapprochant à la fois de Méduse et de la célèbre poétesse de l'Antiquité grecque, établissant ainsi un lien manifeste entre le mythe et une voix féminine. Sorte de double identitaire de Marie Flaam, Gorga incarne le problème de l'identité, du masque et du miroir : « Si j'étais à ta place, ma réaction aurait ressemblé à s'y méprendre à la tienne, toi qui de ton vivant se voit face à une créature étrangère qui ne te parle pas du monde des souvenirs et n'est pas non plus présente et pourtant je suis les deux à la fois [...].³⁴ » Gorga est en soi une alliance de paradoxes, à la fois étrangère et identique à Marie, souvenir et présence, identité et reflet³⁵. Ses liens avec

34 Mds, p. 119 : „Wär ich an deiner Stelle, ich hätt wohl zum Verwechseln ähnlich reagiert wie du, die bei lebendigem Hirn einer Fremdgestalt sich gegenüber sieht, die weder aus der Erinnerung zu dir spricht, noch ein gegenwärtiges Wesen ist, und doch bin ich beides [...].“

35 Dans sa fonction, elle incarne et rappelle d'autres doubles identitaires de la littérature : son rôle de guide la rapproche du personnage de Virgile dans la *Divine Comédie* de Dante (sur lequel nous reviendrons), l'accompagnement de Marie dans son cheminement vers la connaissance incite également à établir certains parallèles avec *Faust* (Tel Méphisto et Faust, Gorga et Marie concluent une alliance qui les rend sœurs (Mds, p. 137). Rolf Jucker parle de manière générale d'un « pacte de Faust féminin » dans lequel Marie n'a pas besoin de vendre son âme au diable, mais progresse vers la connaissance, accompagnée de Gorga dans une confiance réciproque et sans promesse perfide. In : *Dem Chaos anarchisch*

Méduse permettent d'engager et de formuler le thème de la pétrification, de l'enfermement dans un système de pensées réducteur :

[...] mais peut-être est-ce justement elle [la peur] qui nous oblige à fermer les yeux devant un autre mal fondamental, en fait, devant la rigidité de la vie qui ne peut s'imposer que parce que nous sommes devenus esclaves de reflets quotidiens qui ne nous permettent plus de regarder derrière le miroir que nous rencontrons chaque jour.³⁶

Suivant l'exemple de Persée regardant le reflet de la Méduse dans son bouclier pour se protéger, l'être humain contemplerait son environnement avec un miroir. Gorga dénonce une perception erronée due à ce que, par lâcheté et par sécurité, l'esprit préfère à la réalité les pâles reflets d'un miroir. De manière encore implicite, elle suggère un renversement de la perspective : l'immobilité liée au mythe de Méduse tient en fait plus de l'acte de Persée que de Méduse elle-même. Ce qui est dénoncé ici au niveau individuel trouve plus tard son équivalent dans une dimension collective³⁷.

L'histoire de Gorga Sappho, qu'elle entreprend elle-même de narrer, est rapportée peu avant la fin de la première partie en une dizaine

begegnen. Bern et Berlin. 1991. p. 141). Elle présente aussi de nombreux points communs avec Arke dans *Amanda* tant du point de vue de sa nature et de son histoire que de la fonction et de l'importance qui lui sont attribuées : le double identitaire demeure un schéma productif.

36 Mds, p. 136 : „[...] doch vielleicht ist gerade sie es, die die Augen verklebt vor einem anderen Grundübel, nämlich der Starre des Lebens, die selbst sich nur behaupten kann, weil wir längst Sklaven eines täglichen Abbilds geworden sind, das uns nicht mehr erlaubt, hinter den Spiegel zu schauen, der uns täglich begegnet.“

37 À la fin de la deuxième partie, les protagonistes (Marie et Naphtan) sont mis à l'épreuve d'un immobilisme forcé dans un camp à mi-chemin entre la création d'un univers concentrationnaire et l'expérimentation d'une doctrine socialiste des plus extrêmes. La rigidité du système imposé, celle du discours, ainsi que l'absence d'identité et d'autonomie se fondent sur deux schémas complémentaires : le mythe de Méduse et ses pétrifications (monstre tyrannique et tout-puissant dont le pouvoir de pétrification réduit à néant l'identité humaine) et l'allégorie de la caverne chez Platon (l'absence de mouvement des êtres enchaînés y symbolise une lâcheté de l'esprit préférant à la pente raide de la connaissance l'assujettissement à un monde d'illusions).

de pages imprimées en italique. Présenté comme un moment de révélation, ce récit mythologique naît de plusieurs intentions : dévoiler la vérité, donner des éléments d'interprétation du monde et justifier le rôle de Gorga. Son histoire est celle d'une créature errant depuis une ère antérieure à l'Histoire à la recherche d'un nouvel ancrage, bénéficiaire et victime d'un acte de violence originel : la domination de Méduse par Persée. La signification commune du mythe, que l'on retrouvait telle quelle chez Peter Weiss, fait ici l'objet d'un renversement. Tout le discours est concentré sur la perte de valeurs matriarcales, dont l'acte de violence de Persée sur Méduse représente l'origine, ou pour reprendre une formule de S. Wilke : « Gorga est le souvenir incarné de mythes matriarcaux de l'origine [...] ». ³⁸ » Gorga amorce la définition d'un paradis – le tableau dépeint contient autant d'éléments d'un paradis biblique que d'un monde mythique et matriarcal – dans lequel l'être humain aurait vécu en parfaite harmonie avec une nature fertile. Ses propos contrebalancent un discours qu'elle dit masculin, mettent en évidence les erreurs et les travers d'une puissance patriarcale.

Comme chez Irmtraud Morgner, la rupture visible dans la mythologie, et à l'origine d'une dérive de l'Histoire et de la culture, repose sur une interprétation dont Gorga dénonce implicitement l'erreur. Dans ses paroles, Méduse n'a plus rien du pouvoir destructeur qu'elle incarne dans les récits traditionnels, la perspective est littéralement inversée. La décapitation de Méduse, considérée comme dernière reine, met un terme à une ère matriarcale et laisse place à une ère du pouvoir, de la domination et de la destruction. Employée à maintes reprises, la formule « depuis Persée » devient une locution figée dans la trilogie, marque du début d'une soumission des femmes par les hommes et de ses conséquences dites désastreuses pour l'humanité. Aucun lieu commun ne manque à ces considérations féministes, symétriquement opposées au discours misogyne (et donc tout aussi peu crédible) : la femme représente le seul être proche de la Nature, aspirant à l'harmonie

38 Sibylle Cramer. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur*. 1986. N°7. p. 601 : „Gorga ist die Gestalt gewordene Erinnerung an matriarchalische Ursprungsmythen [...]“.

et à la paix, la domination de l'homme sur la femme devient la clé de tous les maux etc.

L'interprétation divergente des mythes antiques selon les sexes est clairement orientée : les problèmes de notre société sont liés à la domination de la société par l'homme. C'est la revendication idéologique que Stefan Schütz n'a cessé de formuler³⁹. Comme dans nombre de romans mythologiques contemporains de *Medusa*, la femme doit retrouver sa place afin que l'humanité retrouve un sens : « Et là j'ai porté tous mes espoirs sur les femmes, pour contribuer peut-être à amorcer un changement de cette société bourgeoise.⁴⁰ » L'utopie naît de la conception d'une opposition flagrante et funeste entre une identité féminine naturelle, originelle et créative et un pouvoir masculin aussi rationnel que destructeur⁴¹. Face à la pétrification de la pensée (dans le discours idéologique) et face à la dénaturation que les mythes ont subie à travers les siècles par des discours de pouvoir, un travail de mémoire s'avère nécessaire : le voyage de Marie dans son propre inconscient en est le symbole le plus marquant et fournit la matière de l'œuvre tout entière. Comme Peter Weiss, Stefan Schütz développe à son tour la question de la mémoire et de la responsabilité du savoir. C'est Gorga qui, errant depuis la décapitation de Méduse, se porte garante du souvenir, à savoir des images occultées par les vainqueurs et les détenteurs du pouvoir. L'auteur conçoit Méduse comme un creuset d'images mythologiques et

39 Dans *Spectacle Cressida* (pièce de théâtre datant de 1984, donc rédigée conjointement avec *Medusa*), Stefan Schütz formule et développe la revendication centrale de son œuvre : mettre un terme à la période funeste entraînée par le « big-bang » patriarcal.

40 Ian Wallace. Gespräch mit Stefan Schütz. In : *Deutsche Bücher*. 13. 1983. p. 94 : „Und da habe ich für mich meine Hoffnung auf die Frauen gesetzt, um vielleicht eine Veränderung dieser bürgerlichen Gesellschaft mit einzuleiten.“

41 Malgré les traits forcés de cette représentation des sexes, la position de Marie demeure très ambivalente. En tant que femme, elle rejette les discours patriarcaux sans vouloir néanmoins céder à des revendications féministes stéréotypées. Par son attitude encore neutre, elle représente une mise à distance envers les interprétations abusives du mythe et de ses images dérivées et dangereuses. Dans l'instabilité qui règne autour d'elle, ses paroles représentent un faible contrepoids parmi les discours convenus et les pensées inertes qui constituent une grande partie de la narration.

historiques de la femme : « Les traits de Méduse remontent jusqu'aux Amazones, aux sorcières, mais elle n'est pas une figure historique, elle croît à partir d'elles, là où des entrecroisements apparaissent dans l'évolution, le chemin, la direction qu'elle emprunta fut souvent irréversible.⁴² » En cela, Méduse garderait en elle un savoir et une expérience, abandonnés mais sédimentés au cours des temps. De la même manière, les femmes seraient détentrices d'un savoir inconscient, en lien avec une origine mythologique, c'est-à-dire avec une ère précédant l'emprise patriarcale. La mythologie, comme source d'images, est considérée dans les paroles de Gorga notamment, sous un jour positif : de l'ordre du pressentiment, le mythe renferme une part importante de l'être humain enfouie par trahison, lâcheté et aveuglement, ce qui explique en partie l'importance accordée à la mémoire dans la trilogie. Avec le don fragile de l'intuition, revient aux femmes, seules capables de répéter un cycle naturel imperturbable, la responsabilité du souvenir :

Je n'en accorde moi-même pas plus aux femmes esclaves des hommes, cependant tant que la chair des enfants grandira en elles, elles ne pourront renier leur origine. Le souvenir du temps précédant la domination des hommes, être destinées à réaliser l'amour, même si elles pensent accomplir quelque chose de banal et de naturel, dirige toujours inconsciemment une expérience historique.⁴³

Les femmes porteuses d'un savoir naturel inconscient contribueraient à faire perdurer l'humanité et son histoire tout en étant réduites à la passivité. Tout le discours de Gorga étant fondé sur la perte d'un absolu et de valeurs matriarcales, la nécessité d'un travail de mémoire en ressort justifiée et avec lui, le voyage intérieur de Marie.

42 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 875 : „Medusas Linien reichen zurück, bis zu den Amazonen, Hexen, aber sie ist keine historische Figur, sondern nur gewachsen auf ihnen, dort wo Verzweigungen in der Entwicklung aufkommen, wurde der Weg, die Richtung, die sie nahm, oftmals irreversibel.“

43 Mds, p. 218 : „Mehr gesteh auch ich den männerversklavten Frauen nicht zu, doch solange das Fleisch der Kinder in ihnen wächst, werden sie nicht ihren Ursprung verleugnen können. Die Erinnerung an die Zeit vor der Männerherrschaft; bestimmt zu sein, die Liebe zu verwirklichen, auch wenn sie meinen, etwas Tägliches, Selbstverständliches zu tun, immer auch lenkt sie unbewusst eine geschichtliche Erfahrung.“

La décapitation de Méduse trouve dans la troisième partie une interprétation qui souligne la difficulté de l'entreprise : « [...] depuis le temps de Persée, où l'on fait couper les têtes des femmes pour effacer toute trace de leur esprit afin qu'elles ne se souviennent de rien, sauf de la prédominance masculine de droit divin prouvée scientifiquement [...].⁴⁴ » La version revue et corrigée par Gorga Sappho du combat de Persée fait de celui-ci une résistance première à la mémoire. Comme dans *Amanda* et dans *L'esthétique de la résistance*, il est accordé au souvenir une position et une fonction primordiale dans une prise de conscience de la nature et du rôle de l'être humain. Le rôle de Gorga se définit par conséquent comme un combat contre l'oubli : « Ah ! Doux plaisir de l'oubli ! Alors que je suis forcée moi, telle une survivante, de conserver la mémoire.⁴⁵ » Malgré la désillusion qui perce dans le discours de Gorga, la redécouverte du mythe est annoncée comme condition *sine qua non* d'une reconquête de ces valeurs disparues. Gorga appelle à une révision absolue de la mémoire et par conséquent de notre vision du monde.

La forme de mémoire spécifique, attribuée dans *Medusa* aux femmes, implique une manière différente de voir et de concevoir la réalité. C'est donc le souvenir et avec lui une conception spécifique du monde qui ont disparu depuis la décapitation symbolique de Méduse. Il importe pour les femmes de retrouver cette mémoire perdue ou refoulée, de retrouver des catégories de la pensée oubliées. Dans ce contexte de perte de valeurs, d'anéantissement et d'oubli général, le mythe, seule relique d'un temps passé, doit sortir d'un inconscient où il se trouve enfoui pour pouvoir être rappelé à la mémoire consciente : le traitement de la mythologie est lié à une démarche psychanalytique. Gorga Sappho investit pleinement ce rôle. Ainsi reprenant la citation de Bergson mise

44 Mds, p. 714 : „[...] seit Perseus Zeiten, da man der Frauen Köpfe rollen lässt, um jegliche Spuren ihres Geistes zu verwischen, damit sie sich an nichts erinnern, außer an die gottgewollte und wissenschaftlich begründete Vorherrschaft des Mannes [...].“

45 Mds, p. 223 : „Ach süße Lust des Vergessens! Ich aber bin getrieben wie eine Überlebende, das Gedächtnis zu erhalten.“

en exergue (le souvenir actualisé devient un élément perçu⁴⁶), elle énumère les étapes de la transformation d'un paradis terrestre utopique en élément concret :

Tel des feux follets dans le rapide espace de notre mouvement plus rapide encore, nos énergies scintillent afin d'annoncer le paradis terrestre que les humains possédèrent jadis, en inversant leurs rêves en souvenirs et en rendant présent l'effet de leurs souvenirs, nous dépassons le souvenir pour le transformer en perception.⁴⁷

Le souvenir est rendu présent par les images de la mythologie, en d'autres termes, il devient perceptible à travers elles. Retrouver un lien avec la mythologie, telle qu'elle se présentait avant de subir des déformations et des manipulations en tous genres, signifie la reconquête d'une capacité perdue de la mémoire et par conséquent d'une perception différente du monde, de l'Histoire et de soi.

Mythe et « énergie du mouvement »

On ne peut comprendre le sens et les différents enjeux du recours à la mythologie sans aborder un élément essentiel pour le texte, auquel un des personnages donne le nom d'« énergie du mouvement⁴⁸ ». L'auteur fait de cette conception un principe fondamental de sa perception du monde qu'il lie directement à son travail d'écriture sur *Medusa* : « J'ai

46 Henri Bergson cité par Stefan Schütz. Mds p. 9 : „In dem Augenblick allerdings, in dem sich die Erinnerung so in Wirksamkeit aktualisiert, hört sie auf Erinnerung zu sein und wird wieder Wahrnehmung.“ Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris : PUF. [1939]. 1959. p. 270 : « Il est vrai qu'au moment où le souvenir s'actualise ainsi en agissant, il cesse d'être souvenir et redevient perception. »

47 Mds, p. 214 : „Wie Irrlichter glimmen seither unsere Energien im schnellen Raum unserer noch schnelleren Bewegung, das Erdenparadies zu verkünden, das die Menschen einst besessen, indem wir ihre Träume zurück in die Erinnerung kippen, und die Wirksamkeit ihrer Erinnerung gegenwärtig machen, heben wir die Erinnerung auf und lassen sie wieder Wahrnehmung werden.“

48 Mds, p. 844 : „Energie der Bewegung“.

soudain pris conscience du champ énergétique permanent des courants incontrôlés et non canalisés et c'est vraiment un sentiment suprême que de le ressentir.⁴⁹ » Ce sont toutes ces énergies perçues que Schütz va libérer dans son texte en prose et ce à plusieurs niveaux : l'énergie du mouvement est à la fois un thème dans le roman, un élément de la narration, ainsi qu'une conception à la base de l'écriture. Plusieurs dimensions importantes du mouvement liées au travail sur les mythes méritent d'attirer l'attention : un mouvement extérieur qui correspondrait à l'Histoire et au monde (que Marie a intériorisé dans sa mémoire consciente et inconsciente), l'élan donné à une utopie du mouvement ainsi qu'un mouvement individuel intérieur (nous réservons à plus tard le mouvement de la narration). Tous sont motivés par des élans multiples et connaissent des dynamismes complexes : tous participent de l'« énergie du mouvement » donnée dans ce texte.

Stefan Schütz livre dans ses notes un détail important quant à son projet narratif : « Mais il n'y a pas que la structure temporelle qui me préoccupe, c'est l'engrenage, l'étirement, l'enchaînement des énergies pour échapper aux combinaisons mortelles des hommes.⁵⁰ » À travers la recherche de ces énergies et leurs combinaisons, c'est une nouvelle conception de l'Histoire que demande Schütz afin de comprendre ses mouvements contradictoires et ses stagnations désastreuses. Le mythe va donner à l'auteur des instruments de recherche : mieux aborder l'Histoire, c'est d'une part représenter son chaos, l'Enfer de l'Histoire ainsi que son absurdité, mais c'est aussi établir des comparaisons et constater un déclin.

Rapprocher mythe et Histoire signifie tout d'abord la possibilité d'une prise de conscience. Le savoir transmis par le mythe est devenu nécessaire aux yeux de l'auteur dans la mesure où l'Histoire signifie

49 Stefan Schütz im Gespräch mit Frank-M. Raddatz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 901 : „Das ständig existierende Energiefeld der unkontrollierten und nicht kanalisierten Ströme wurde mir auf einmal bewusst, und es ist wirklich ein erhabenes Gefühl, das zu spüren.“

50 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. Mds, p. 878 : „Nicht aber nur diese zeitliche Struktur beschäftigt mich, es ist das Ineinandergreifen, Zerren, Aneinanderketten von Energien, um den tödlichen Kombinationen der Männer zu entfliehen.“

un poids insupportable dont chacun des personnages cherche à venir à bout. Pour cette raison, la recherche de nouvelles possibilités annoncées par l'auteur va consister en la redécouverte et la nouvelle formulation de mythes⁵¹ : « De nouvelles formes archaïques donc, dont le principe n'est pas de refouler, d'oublier radicalement l'Histoire, mais dans lesquelles l'Histoire est une partie à conserver afin que la même chose ne se reproduise pas, afin que le savoir du passé demeure.⁵² » L'oxymore utilisé est caractéristique des difficultés entraînées par une conception de l'Histoire à laquelle les mythes sont à la fois antérieurs, présents et postérieurs. Avec l'avènement d'une nouvelle mythologie et la possibilité donnée au sein de l'Histoire de l'humanité d'une nouvelle prise de conscience, Stefan Schütz a en tête un idéal romantique⁵³ ; mais il le met en œuvre dans un sens qui lui est propre. L'auteur choisit non la liberté, la beauté et l'harmonie d'une culture grecque antique idéalisée, mais la radicalité des images et de leur mise en forme, pour ouvrir les yeux et éveiller les consciences. Il puise dans la mythologie des représentations du chaos, des images d'une violence inéluctable, des schémas de domination funeste pour le cours de l'humanité, etc. Dans *Medusa*, l'Histoire est figurée par le narrateur et par les personnages comme une masse informe d'éléments hétérogènes aux mouvements internes complexes et difficilement perceptibles : une accumulation de données réalisée selon le principe d'une absence de logique et de système global.

51 L'association du mythe et de l'Histoire afin de trouver un moyen de contrecarrer les manques d'une approche historique, rappelle cette conception développée au préalable dans les pièces de théâtre conçues dans les années 1970 : *Le retour d'Ulysse* (1972) attribuait par exemple aux mythes un caractère de vérité tandis que l'Histoire était rabaissée aux mensonges de chroniqueurs successifs. Avant de remettre en cause le déroulement de l'Histoire, l'auteur accusait la manière dont elle est écrite et transmise.

52 Werner Schulze-Reimpell. Interview. In : *Theater heute*. N°4. 1987. p. 42 : „Also neue archaische Formen, die nicht davon ausgehen, die Geschichte radikal zu verdrängen, zu vergessen, sondern in denen Geschichte ein Teil ist, den man aufbewahren muss, damit einem dasselbe nicht noch mal passiert in der Geschichte, damit das Wissen vom Geschehenen bleibt.“

53 Schütz l'évoque brièvement dans un entretien accordé à W. Schulze-Reimpell. In : *Theater heute*. 4. 1987.

Rapprocher l'Histoire du chaos revient également à faire abstraction d'un paradigme essentiel : le temps. La différence frappante entre le temps narré d'une durée infime (une seconde précédant le réveil de Marie Flaam) et la démesure du texte attire l'attention d'emblée sur une façon peu ordinaire de percevoir et de traiter le temps. De plus, notre conception commune du temps, continu et linéaire, est fondamentalement remise en cause tant de manière implicite – dans le flux d'images et de réminiscences qui brassent les événements du passé faisant fi de toute linéarité et *a fortiori* d'une chronologie – que de manière explicite dans les paroles des protagonistes. La révision de la perception du temps met en évidence les erreurs qu'entraîne sa conception commune : « Ainsi se mélangent jour et nuit, nuit et jour et ne laissent d'autre trace que le sentiment d'avoir vécu une fois tout ce qui est prêt à nous arriver ou ce qui nous arrive [...].⁵⁴ » Cycles naturels et continuité disparaissent au milieu d'une confusion temporelle généralisée.

Rien n'a plus de valeur que la simultanéité. Ainsi, personnages et épisodes mythiques et historiques peuvent être considérés de manière égale : « Ah, si je pouvais [...] les ramener du royaume des morts Sappho, Méduse et Luxembourg.⁵⁵ » Les personnages historiques et la créature mythologique, certes toutes liées par leur identité féminine et leur résistance à un système, sont mêlées indifféremment : comme la simultanéité prime dans le texte, les figures de l'Antiquité, de la mythologie et du 20^{ème} siècle n'ont plus aucune raison d'être distinguées. Les contraintes temporelles, en l'occurrence ici la chronologie et les écarts énormes entre les contextes, sont abolies. En décrivant un tel chaos, Schütz tente de s'opposer à la cohésion et à la rigidité de tout système, socialiste ou capitaliste (la position inconfortable de l'auteur entre les deux Allemagnes suscite un regard doublement critique et motive une dénonciation radicale des deux régimes).

54 Mds, p. 865 : „So vermischen sich Tag und Nacht, und Nacht und Tag und hinterlassen keinerlei Spuren, als den Ruch, alles schon einmal erlebt zu haben, was uns dereinst und jetzt zu begegnen sich anschickt [...].“

55 Mds, p. 721 : „Ach, könnt ich sie [...] aus dem Totenreich herüberholen, Sappho, Medusa, Luxembourg.“

Dans cette vision chaotique et pessimiste, la mythologie joue un rôle considérable, notamment les images tirées du royaume d'Hadès. Les liens avec la *Divine Comédie* de Dante, annoncés dès la citation mise en exergue au roman, constituent tout un réseau à l'intérieur de la trilogie dont la descente en Enfer, à laquelle correspondent les errances de Marie, figure l'élément le plus manifeste. La seconde infime de traversée de l'Enfer vécue par Marie suscite un vertige semblable à celui qu'énonçait Dante avant d'entrer dans le royaume des morts : « Si donc je m'abandonne à ce voyage/je crains que l'accomplir ne soit folie.⁵⁶ » La plongée dans un passé en tout point identique aux affres de l'Enfer renferme un danger équivalent. Chez Stefan Schütz en effet, l'Enfer est avant tout historique (nazisme et camps de concentration, dictature stalinienne, menace d'une destruction totale par la bombe atomique) et social (principalement la soumission de la femme et les pesanteurs bureaucratiques). Ainsi, alors que l'Enfer de Dante est placé dans un ailleurs, celui de Schütz se situe au beau milieu de la réalité contemporaine⁵⁷.

Dans la pensée de Marie, ou pour être plus exact dans son inconscient, l'Histoire est ainsi directement assimilée au Tartare. Les nombreuses évocations des Enfers et de ses supplices (notamment à travers Sisyphe et Tantale), la mention répétée de l'Achéron ou de Cerbère rappellent sans cesse l'absence d'échappatoire : « [...] Cerbère monstre polycéphale repose partout [...].⁵⁸ » Toutes ces images pesantes et ténébreuses renforcent la conviction d'une condamnation sans espoir. Les épisodes mythologiques et historiques, qui tous véhiculent des images de supplices et de barbarie, convergent dans le texte

56 Dante. *La Divine Comédie*. In : *Œuvres complètes*. (Traduction de Marc Scialom). Paris : Le livre de poche. 1996. p. 600. Enfer I, vers 34–35.

57 Dans cet Enfer et ce chaos, Gorga Sappho remplit le même rôle de guide que le personnage de Virgile dans la *Divine Comédie*. Là où Dante choisit un poète, Stefan Schütz préfère une poétesse de l'Antiquité grecque d'une époque bien antérieure à celle de Virgile, manière de mettre en valeur une parole féminine, une voix plus reculée et donc plus proche d'une origine ; c'est aussi souligner que l'espoir de retrouver un sens et une orientation repose en la femme.

58 Mds, p. 111 : „[...] Cerberus, der Vielköpfige, ruht überall [...]“.

afin de présenter l'Histoire dans ce qu'elle a de plus inhumain, comme l'indique R. Jucker :

Il s'agit dans *Medusa*, à l'aide des « voix des victimes », des espoirs non réalisés des victimes de meurtres, de poursuites, et d'oppressions de tous les temps, et avec à l'arrière-plan les horreurs et les errances historiques et présentes, de chercher de nouveaux moyens d'aborder l'Histoire.⁵⁹

Ces voix qui expriment tant de sauvagerie s'avèrent seules en mesure de représenter l'Histoire telle que le narrateur, et Schütz à travers lui, la perçoivent. Les « nouveaux moyens » consistent à faire resurgir une cruauté vécue et refoulée, comme ici dans l'inconscient de Marie. Affronter son passé, c'est pour Marie redevenir spectatrice de violences observées ou vécues et mesurer sa propre implication dans l'Histoire, c'est voir réanimées ces images et ces scènes mais aussi en revivre la violence. Là où Dante découvrait des supplices, Marie refait l'expérience d'un passé qu'elle avait enfoui, refoulé, pour continuer à vivre. Chaos, horreurs de l'Histoire contemporaine, victimes et condamnation éternelle rendent compte du projet de l'auteur : « Le texte tout entier doit, selon Stefan Schütz, représenter une Histoire de l'humanité à l'ère des transformations historiques dues aux catastrophes.⁶⁰ » Le deuxième volet de la trilogie montre en effet à travers les actes de barbarie de l'Histoire contemporaine que les catégories traditionnelles de perception de l'Histoire n'ont dorénavant plus aucune validité : c'est l'accroissement de la violence et l'inéluctable mouvement de destruction qui ont rendu nécessaire une nouvelle approche de l'Histoire.

59 Rolf Jucker. Stefan Schütz. In : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Edition Text und Kritik. 1996. p. 11 : „In *Medusa* geht es darum, mit Hilfe der ‚Stimmen der Opfer‘ den unabgegoltenen Hoffnungen der Ermordeten, Verfolgten und Unterdrückten aller Zeiten, vor dem Hintergrund historischer und gegenwärtiger Schrecken und Irrwege nach neuen Ansätzen zu suchen.“

60 Peter Zimmermann. Mehr als einfach Prosa über das Leben vor und nach dem Tod. In : *Die Presse*. 4–5/08/1990. p. IX : „Das ganze Prosawerk soll laut Stefan Schütz eine Geschichte der Menschheit im Zeitalter der Wandlungen durch Katastrophen darstellen.“

À ces visions chaotiques et infernales s'ajoute une autre façon de concevoir un rapprochement de la mythologie et de l'Histoire, laquelle cette fois ne signifie plus chaos mais déclin. Car s'ils appartiennent à un seul et même ensemble, alors que le mythe rappelle une origine, l'Histoire ne suggère qu'une accélération vers une fin tragique : « Et aussitôt [Naphtan] réfléchit à la dialectique origine-transformation, à quel mouvement meurtrier les humanités sont exposées, aux dérapages désormais irréversibles [...].⁶¹ » En outre, à travers ses déformations, le mythe suggère l'existence révolue d'un exemple originel, d'un archétype dont l'Histoire ne serait qu'une pâle répétition, une dérivation sans originalité, un manque d'authenticité. Les conséquences directes en sont tout autant la relativisation de l'être humain que la critique virulente d'une société déclinante : l'Histoire, considérée comme partie intégrante d'un ensemble mythologique, n'en représente qu'un élément en pleine décrépitude. Le clivage entre l'Histoire et une origine mythologique se mesure à leur confrontation, et d'autant plus à l'absurdité d'une mise en rapport : « Le temps d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier, au milieu des Géants l'être humain s'envole comme de la paille [...].⁶² » À l'inverse de bon nombre d'adaptations mythologiques de la même époque, il ne s'agit pas de rapprocher le mythe de dimensions humaines et historiques, mais au contraire d'anéantir par comparaison la position et le rôle des hommes dans l'Histoire.

L'Histoire de l'humanité est réduite désormais à l'insignifiance ainsi qu'à une profonde absurdité. C'est le sens donné au mythe de Sisyphe, métaphore de l'existence et de l'histoire humaine. La dimension vaine de la vie, symbolisée par ce mythe, trouve une surenchère dans un double Sisyphe, mythe repris ici par un vieillard mourant. Sisyphe roule devant lui une pierre dont il sait parfaitement qu'elle n'est que le fruit de son imagination et qui, elle-même, semble être restée finalement inébranlable dans la vallée :

61 Mds, p. 384 : „Und sogleich dachte [Naphtan] über die Dialektik von Ursprung und Verwandlung nach, welcher mörderischen Bewegung die Menschheiten ausgesetzt sind, an die nicht mehr rückgängig zu machenden Fehlläufe [...].“

62 Mds, p. 69 : „Heute ist die Zeit von gestern nicht, zwischen den Giganten zerstiëbt der Mensch wie Heu [...].“

[...] un Sisyphe qui roule avec peine le bloc de pierre supposé en haut de la montagne et une fois arrivé en haut doit reconnaître que ce pour quoi il s'est donné tant de peine n'est qu'imagination, [...] et mon ascension pénible de recommencer, comme si je roulais la pierre devant moi alors que je n'ébranle jamais que la représentation imaginaire de la pierre, jamais la pierre elle-même, le double Sisyphe.⁶³

Sisyphe est double par la conscience qu'il possède de l'inutilité et de la nécessité de sa tâche. L'homme pousse devant lui à la fois son existence et la conscience de son absurdité, comme l'humanité fait avancer son Histoire et la représentation chimérique de celle-ci. La métaphore ainsi renforcée tire le bilan amer d'un double aveuglement nécessaire face à l'Histoire et à sa conception. Sous la métaphore transparait la critique d'une civilisation condamnée à répéter sans cesse les mêmes erreurs et, consciente de sa situation, à perpétuer pourtant le même (double) aveuglement.

Cette immobilité caractéristique de l'Histoire, élaborée dans le roman sous différentes formes, suscite une grande perplexité à l'égard de toute utopie du progrès, d'où le constat de Marie, marqué d'une profonde désillusion : « [...] j'ai assez d'expérience pour savoir que tout ce qui est nouveau n'est que chose ancienne sous un autre costume.⁶⁴ » Ce principe s'oppose clairement à celui de *L'esthétique de la résistance* : « Son livre est une contre-*Esthétique*, un règlement de compte avec le socialisme comme philosophie de l'espoir et comme pratique d'une utopie concrète.⁶⁵ » Alors que la trilogie de Peter Weiss était orientée vers l'avenir, la possibilité d'un mouvement et d'une évolution, Stefan Schütz rompt radicalement avec ces principes. C'est la

63 Mds, p. 320 : „[...] ein Sisyphe, der mit Mühe den vermeintlichen Felsblock auf des Berges Gipfel schafft, und oben angekommen, feststellen muss, dass das worum er sich mühte, ausschließlich Einbildung gewesen ist, [...] und wieder beginnt mein mühevoller Aufstieg, als rollte ich den Stein selbst vor mir her und bemühe immer nur die Einbildung des Steins, nie ihn selber, der doppelte Sisyphe.“

64 Mds, p. 121 : „[...] ich hab genug erfahren, um wissen zu müssen, dass alles Neue das Alte bleibt, nur in einem anderen Gewand [...].“

65 Sibylle Cramer. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur*. N°7. 1986. p. 600 : „Sein Buch ist eine Gegen-*Ästhetik*, eine Abrechnung mit dem Sozialismus als Philosophie der Hoffnung und Praxis der konkreten Utopie.“

répétition éternelle qui caractérise l'Histoire, conçue ici non comme la possibilité d'une variation mais comme un enfermement inéluctable : répétitions d'erreurs toujours identiques et absence d'issue. Quand les raisons du progrès se révèlent trompeuses, l'Histoire perd sa linéarité et son sens et se trouve condamnée à une immobilité au sein de laquelle tout est finalement indifférent et sans valeur : « [...] que nous reste-t-il à part nous dévorer les uns les autres, attendre, attendre, attendre, dormir et attendre.⁶⁶ » L'Histoire ne signifie plus qu'autodestruction, passivité et résignation.

Première impulsion de l'acte d'écriture aux yeux de Stefan Schütz, le sentiment d'être réduit à l'inaction représente également la principale légitimation de la narration : « C'était simplement une impuissance que j'avais ressentie face à un système et là il fallait que je fasse quelque chose.⁶⁷ » L'immobilité et la résignation sont vivement dénoncées tout au long du texte, notamment par les personnages féminins, comme ici à travers la libération de Prométhée⁶⁸ dans les paroles de Gorga :

La réciproque, le maintien du patriarcat, et finalement les femmes elles-mêmes seront aveuglées à tel point qu'elles défendront la société des hommes comme ce qu'elles ont de plus cher pour la maintenir, elles s'y sont tellement habituées qu'elles croient, comme l'écrivit le poète, être enchaînées longtemps encore à un rocher comme Prométhée, alors que les chaînes sont rouillées depuis longtemps et se satisfont de pouvoir être des moitiés d'homme.⁶⁹

66 Mds, p. 865 : „[...] was bleibt uns anders übrig, als uns nur noch selbst zu verschlingen, warten, warten warten, schlafen und warten.“

67 Ian Wallace. Interview. In : *Deutsche Bücher*. 13. 1983. p. 87 : „Es war einfach eine Ohnmacht, die ich gegenüber einer Ordnung gespürt habe, und da musste ich etwas tun.“

68 Ce mythe de la libération de Prométhée est transmis dans les fragments du *Prométhée délivré* d'Eschyle, repris par Shelley en 1820 sous le même titre, puis par André Gide dans une pièce intitulée *Prométhée mal enchaîné*, publiée en 1899.

69 Mds, p. 746–747 : „Das Reziproke, die Erhaltung des Patriarchats, und zum Schluss werden die Frauen selbst verblendet sein, dass sie die Männergesellschaft wie ihren Augapfel hüten, um ihn zu erhalten, so sehr haben sie sich daran gewöhnt, dass sie, wie ein Dichter schrieb, gleich Prometheus, noch lange an den Felsen geschmiedet zu sein glauben, obwohl die Ketten längst vom Rost zerfressen sind, und sich wohl dabei befinden, halbe Männer sein zu können.“

L'image ainsi réinterprétée dénonce de nouveau un aveuglement et un manque de maturité volontaires et coupables. Se contenter d'une situation déplorable et préférer l'habitude à la sortie d'une condition peu enviable sont des attitudes que Schütz critique violemment : elles contribuent à ce chaos stagnant de l'Histoire contre lequel seul le mouvement semble en mesure d'opposer une résistance. Peut-on parler d'une utopie du mouvement dès lors que celle-ci s'avère marquée du sceau de la résignation ? Paradoxalement, le mouvement se définit d'emblée par rapport à la reconnaissance d'une paralysie et à la volonté utopique – reconnue comme telle – de la dépasser. R. Jucker a tenté de sauver la notion d'utopie en donnant un sens positif l'idée d'une « absence d'espoir » :

En ce sens, le manque d'espoir est peut-être la pensée utopique la plus sincère dans le sens où elle n'établit pas de manière emphatique une contrepartie positive, une promesse de salut, mais cherche des issues, au contact presque direct avec les défauts et l'histoire des souffrances de l'humanité, comme pour dire « malgré tout ». ⁷⁰

L'interprétation paraît plausible dans la mesure où, dans *Medusa*, le mouvement est à la fois un moyen de résister à une situation d'oppression (imposée puis acceptée par résignation) et une fin utopique, celle d'un monde de métamorphoses et de transition qui laisse libre cours au mouvement de chacun. Cette idée rejoint du moins une intention exprimée par l'auteur de produire une « utopie maniable » : « Cette prose tente une utopie maniable, c'est-à-dire que je n'aurais jamais voulu commencer si je n'avais pas eu le sentiment d'avoir quelque chose à dire qui permette aux lecteurs d'engager immédiatement une utopie, une utopie praticable donc. ⁷¹ » Dans ce but, Schütz va aborder sans

70 Rolf Jucker. *„Dem Chaos anarchisch begegnen“*. Bern et Berlin : Lang. 1991. p. 187 : „In diesem Sinne ist Hoffnungslosigkeit vielleicht die ehrlichste Art von utopischem Denken, als sie nicht emphatisch ein positives Gegenbild, ein Heilsversprechen etabliert, sondern quasi im Hautkontakt mit den Mängeln und der bisherigen Leidensgeschichte der Menschen im Sinne eines Trotzdem nach Auswegen suchen.“

71 Wallace, Ian. Gespräch mit Stefan Schütz. In : *Deutsche Bücher*. 13. 1983. p. 90 : „Diese Prosa ist der Versuch einer handhabbaren Utopie, d. h. ich hätte sie nicht

ménagement les problèmes de son époque à travers une dénonciation de l'Histoire, des systèmes politiques, de la société, de la relation entre hommes et femmes. Il importe alors essentiellement de gagner du terrain sur le chaos, démarche apparemment insignifiante face à l'immensité de la confusion mais nécessaire. Le terme « abringen » (« obtenir par la force », « gagner du terrain sur ») répété inlassablement tout au long de la trilogie devient le principe directeur de la résistance opposée au chaos (ici en italique) : « [...] et des sillons flamboyants, s'élève, humus fin comme de la soie, la dimension profane et sauvage de la pensée : s'appropriier l'espace qui semble n'appartenir qu'à elle, pour *extraire* de terres sauvages des images en mouvement.⁷² » Il s'agit d'avancer en tirant toujours un peu plus de sens du chaos, de libérer le « champ d'énergie » présent mais occulté par les systèmes en place. Stefan Schütz trouve une amorce possible de cette libération d'énergie, vecteur de mouvement et de changement, dans les mythes antiques. C'est pourquoi il ne se lasse pas d'observer la Victoire de Samothrace qui suggère par le déploiement de ses ailes et l'élan de son corps l'énergie rassemblée avant la libération de l'envol : « Comme toujours regardé rapidement la Victoire au Louvre. Il y a quatre ans tout a commencé ici. Depuis ses énergies m'accompagnent...⁷³ » On retrouve cette idée tout au long de la trilogie. Dans les paroles utopiques de Gorga, la pierre est de nature ambivalente dans le sens où elle signifie et l'immobilité et l'espoir d'un mouvement : « Au regard, une pierre semblable à la Victoire de Samothrace, attachée comme elle à l'idée de pouvoir s'envoler sans tarder et condamnée comme elle à être tissée au mouvement de

beginnen wollen, wenn ich nicht gespürt hätte, ich habe etwas zu sagen, was den Lesern die Möglichkeit gibt, sofort eine Utopie einzuleiten – eine praktikable Utopie also.“

- 72 Mds, p. 15 : „[...] und aus den flimmernden Furchen, seidenleichte Krume, steigt des Gedankens wilde Profanie empor, sich des Raumes zu bemächtigen, der ganz ihm zu gehören scheint, der Wildnis die bewegten Bilder abzuringen.“
- 73 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. In : Mds. p. 878 : „Wie immer kurz die Nike beschaut im Louvre. Vor vier Jahren nahm hier alles seinen Anfang. Seither begleiten mich ihre Energien...“

l'univers.⁷⁴ » De la confrontation avec la pétrification, le mouvement semble condamné à ne jamais sortir vainqueur. Néanmoins, toutes ces métaphores évoquent un élan. Il en va de même pour la plupart des images mythologiques reprises dans le roman. Puiser cette énergie de l'élan dans la mythologie, afin de redonner du mouvement là où s'est instauré un immobilisme dangereux, signifierait alors selon R. Jucker explorer et exploiter de nouvelles possibilités :

Finale­ment une chose est déci­sive : les mythes, avec leur pou­voir de figuration qui entraîne au-delà de la dimension historique, peu­vent élargir notre horizon histo­rique restreint, étendre nos facultés de représentation [...], transcender la réalité à l'aide des images qu'offre le mythe, c'est-à-dire réactiver l'imagination en consi­dérant de nouvelles solutions possibles.⁷⁵

Selon la lecture que l'on fait du roman, cette analyse peut paraître vraie ou fausse : le mythe peut figurer tout autant l'immobilisme que la volonté d'amorcer un changement. Plutôt devrait-on dire que, dans ses nombreuses acceptions adaptées aux différents points de vue pris en compte dans *Medusa*, le mythe contribue à représenter un moment de transition et l'indécision dans lequel Marie est plongée.

Énumérant les traits communs de Méduse et de Marie Flaam, Stefan Schütz livre dans les notes écrites parallèlement à la rédaction de son texte un élément essentiel de ces deux personnages : « Des femmes à un moment de <transition> sont marquées par les lignes profondes des pensées que leur imposent les nouveaux rivages de leurs attentes.⁷⁶ »

74 Mds, p. 223 : „Im Anblick Stein, gleich der Nike von Samothrake, vertäut gleich ihr mit dem Gedanken, im nächsten Augenblick auffliegen zu können, und verurteilt wie sie, eingewoben zu sein in die Bewegung des Universums.“

75 Rolf Jucker. *„Dem Chaos anarchisch begegnen“*. Bern et Berlin : Lang. 1991. p. 168 : „Letztlich entscheidend bleibt dennoch, dass die Mythen mit dieser ihrer weit über die historische Dimension hinaustreibenden Bilderkraft unseren eingeeengten historischen Horizont erweitern können, die Vorstellungsmöglichkeiten ausdehnen [...], mit den Bildern, die dieser Mythos anbietet, die Realität zu transzendieren, d. h. die Phantasie zu reaktivieren in Hinsicht auf mögliche neue Lösungen.“

76 Stefan Schütz. Materialienanhang zu *Medusa*. In : Mds, p. 871 : « Frauen im ‚Übergang‘ sind mit den tiefen Linien der Gedanken gezeichnet, die ihnen die neuen Ufer ihrer Erwartung auferlegen.“

Stefan Schütz superpose visiblement l'abandon à des perspectives inconnues et la possibilité d'un choix, double mouvement passif et actif que l'on retrouve tout au long de *Medusa* et dans le récit et dans sa structure même. Stefan Schütz choisit de mettre en évidence l'énergie renfermée dans le provisoire, instant simultanément dangereux, destructeur, mais porteur du seul espoir encore envisageable de faire advenir un monde radicalement autre. Intensifiée par sa durée infime, la transition entre sommeil et réveil, inconscience et éveil, vécue par Marie Flaam renferme un dynamisme et une violence accrus.

La transition est comprise comme un moment de libération difficilement contrôlable. Quand « l'énergie du mouvement » prend de la vitesse, c'est une véritable *catharsis* qui est mise en pratique, une purgation des passions dont le rire et l'effroi représentent les deux principales composantes. La violence et la fureur des images qui peuvent évoquer parfois certaines parentés avec une écriture expressionniste, participent ici de la mise à nu de toute pensée. Peut-on parler de la volonté de se libérer d'un profond dégoût envers la réalité par les mots ? Les images mythologiques utilisées et déformées montrent, à défaut d'une libération effective, la volonté d'aller jusqu'au bout en ignorant les tabous. Il est chez Joyce une formule qui résume à merveille ce principe : « Étale toute ta turpitude, dégueule-la.⁷⁷ » La purgation mise en œuvre dans *Medusa* démantèle systématiquement tout schéma ou système de pensée imposé tant au niveau de la politique, de la société que de la sexualité. La démarche n'est pas sans danger puisque, poussée jusqu'à ses limites, elle dérive vers une forme de nihilisme comprise ici comme une absence définitive de mouvement. Les deux seules alternatives reconnues à un monde obscurantiste sont la mort et la folie : « [...] tu ne pourras même plus maudire l'impuissance qui t'a abattue, tu n'auras plus qu'à te jeter dans la mort ou, frappé par la folie, patauger en Enfer en chantonnant jusqu'à la fin de tes jours, cher enfant, un conseil, garde l'obscurité, elle te fera plus vivre que la lumière.⁷⁸ » Alors que dans *L'esthétique*

77 James Joyce. *Ulysse*. Traduction française. Paris : Gallimard. 1957. p. 787.

78 Mds, p. 715 : „[...] du wirst nicht mal mehr die Ohnmacht verfluchen können, die dich befallen hat, dich nur noch in den Tod stürzen, oder, von Wahnsinn

de la résistance le mouvement entraîne un travail de restitution ou une recherche d'orientation, il est à l'origine ici d'une destruction généralisée et place le sujet face à des situations dépourvues de sens. En regard de tant d'horreurs et d'absurdités, l'obscurantisme paraît demeurer l'unique protection adéquate.

Medusa s'avère être une gigantesque entreprise de destruction, y compris, ou d'autant plus, pour l'individu qui la traverse : « [...] je me sens vide, nue et écorchée [...].⁷⁹ » Ce vide peut malgré tout susciter aussi la possibilité d'un nouveau départ, c'est du moins ce que prétend R. Jucker : « Les barrières des genres, des pensées et autres doivent être dépassées, non pour laisser de nouveau de manière totalitaire stagner la «vie» dans une «œuvre d'art totale», mais pour libérer de l'énergie et ébranler un monde figé.⁸⁰ » Tel une *catharsis*, le procédé est censé atteindre des extrêmes, ou telle une démarche psychanalytique faire surgir des angoisses et des violences enfouies afin de libérer le personnage et de lui laisser envisager une suite, comme dans les paroles de Gorga : « Il est donc possible qu'un 27 mai de votre calendrier en l'an 1977, je t'apporte ton souvenir afin qu'en le percevant, tu en fasses ton action future [...].⁸¹ » Dans ce mouvement, Marie est à la fois passive et active. L'élan qu'elle prend est une manière de signifier qu'elle accepte la tâche impartie, même si le chemin à parcourir demeure encore obscur :

Tu as raison, nous devons poursuivre, mais où aller, vers quelle direction devons-nous nous tourner, descendre cet escalier-ci ou longer ce couloir-là qui me paraît

geschlagen, trällernd bis ans Ende deiner Tage durch das Inferno waten, liebes Kind, wir raten dir, behalt die Dunkelheit, sie lässt dich leben eher als das Licht.“

79 Mds, p. 396 : „[...] ich komme mir bloß, nackt und wund vor [...].“

80 Rolf Jucker. Plädoyer für einen unbequemen Autor. In : *The Germanic Review*. 70. 1995. p. 61 : „Gattungs-, Denk- und andere Schranken müssen überwunden werden, und zwar nicht um ‚Leben‘ in einem ‚Gesamtkunstwerk‘ erneut totalitär stillzusetzen, sondern um Energie freizusetzen, um erstarrte Welt in Bewegung zu setzen.“

81 Mds, p. 214 : „So kann es geschehn, dass an einem 27. Mai eures Kalenders im Jahre 1977 ich dir deine Erinnerung bringe, damit du, sie wahrnehmend, sie zu deinem zukünftigen Handeln werden lässt [...].“

tendu comme une bâche ou monter là sur le toit avec cette échelle, je ne connais vraiment pas le chemin pour sortir de ma propre prison.⁸²

Elle va ainsi descendre un escalier, traverser un mur, se laisser guider par Gorga, poursuivre son élan malgré les obstacles. Ce nouveau flux l'entraîne ensuite dans un long monologue cathartique qui rappelle de près celui de Molly Bloom⁸³ dans l'*Ulysse* de James Joyce. Mais, là où Molly Bloom répétait inlassablement « oui », Marie Flaam dit « non ». Elle impose son refus catégorique de toute forme de système, d'enfermement et d'acceptation passive. En ce sens, le monologue réalise un projet radical énoncé par l'auteur : « Une pièce construite entièrement sur un cri, ce serait grandiose.⁸⁴ » Symboliquement, seules les lèvres de Marie bougent, une manière de témoigner d'une paralysie à laquelle seul le langage serait en mesure de remédier : « Telle une fleur figée, Marie Flaam ne remue que les lèvres.⁸⁵ » Marie combat la menace du mutisme en une « éruption en prose⁸⁶ ». Le monologue de Marie Flaam gagne en intensité. Poussé à son paroxysme, il frise le délire et balaye tout sur son passage – nature de la femme, relation entre hommes et femmes, mécanismes sociaux, aliénation du langage etc. – tel que le définit en notes son auteur : « Tête de Méduse, le monologue de Marie Flaam des serpents aux langues fourchues contre les hommes.⁸⁷ »

Le mythe devait trouver sa place dans cette mise à nu de la conscience. Les images mythologiques d'une intensité accrue évoquent

82 Mds, p. 224 : „Du hast recht, wir müssen weiter, doch wohin, in welche Richtung sollen wir uns wenden, hier die Treppe herab, oder dort diesen Gang entlang, der wie eine Plane gespannt mir erscheint, oder hier auf dieser Leiter hoch zum Dach, ich weiß wirklich nicht den Weg aus meinem eigenen Verlies.“

83 La parenté entre les deux noms (Molly Bloom, Marie Flaam) suscite d'emblée un rapprochement des deux personnages, comme la conception du texte (récit d'une seconde) rappelle celui de Joyce (récit d'une journée).

84 Hedwig Rohde. Ein harter Brocken. In : *Tagesspiegel*. N°12041. 03/05/1985. p. 4 : „[Schütz:] Ein Stück nur aus einem Schrei geschrieben, das wäre herrlich.“

85 Mds, p. 245 : „Allein die Lippen, wie eine erstarrte Blume, bewegt Marie Flaam.“

86 Sibylle Cramer. Gerichtshof der Vernunft und ästhetische Revision. In : *Merkur*. 1986. N°7. p. 599 : „eine Prosaeruption“.

87 Stefan Schütz. Materialienanhang zu Medusa. In: Mds, p. 886 : „Medusenhaupt, der Monolog der Marie Flaam züngelnde Schlangen gegen die Männer.“

sans cesse la volonté de donner une dimension universelle à ce monologue et suggèrent d'autre part une crise extrême. L'intensification des symboles mythologiques montre combien Marie porte le moindre élément à son paroxysme. Ainsi, sous ses paroles les hommes prennent la forme de « [...] petits Prométhées vipérins qui nous enchaînent au rocher de leurs privilèges sur le modèle de leur propre destin [...].⁸⁸ » Le recours à la mythologie antique met en évidence la répétition de structures identiques inéluctables, le poids écrasant pour l'individu de schémas universels. Marie entreprend dans ce monologue de débusquer la moindre idée préconçue ainsi que tout mécanisme mythologique, psychologique, social et historique construit dans le but de soumettre les femmes. L'enjeu est vital pour elle : il en va des possibilités et des conditions d'existence d'une conscience individuelle.

Il ne faut pas perdre de vue que la trilogie se constitue du début à la fin de l'ensemble des réminiscences accumulées en l'espace d'une seconde chez un sujet singulier. Le poids d'une mémoire consciente et inconsciente, la plongée dans les souvenirs et le passé, l'écheveau de la vie intérieure de Marie, le mouvement cathartique qui résulte d'un enfermement insupportable participent de la dimension psychologique, psychanalytique de la trilogie. Dans la volonté de sortir du chaos, dans la redécouverte de nouvelles impulsions, dans une large mesure à travers la résurgence de mythes antiques, le dynamisme individuel et subjectif importe autant que le mouvement général.

En dépit des circonstances peu favorables à l'épanouissement d'un sujet particulier, le texte affiche une confiance en l'individu et en ses mouvements internes. Le retour à la mythologie antique contribue dans une large mesure à ce nouveau champ de tension entre l'impossibilité de redécouvrir un mouvement individuel et la nécessité de poursuivre la quête. Le titre donné au premier volet du triptyque introduisait le thème en catapultant Marie dans l'univers obscur de l'inconscient. Dans l'exploration de la « cathédrale du Moi », le peu de place accordé finalement à l'individu est particulièrement frappant. La première partie illustre en effet l'impossibilité pour un individu de se construire et d'évoluer dans

88 Mds, p. 255 : „[...] kleine giftige Prometheus, die uns in Anlehnung an ihr eignes Schicksal an die Felsen ihrer Privilegien zu ketten suchen [...].“

un monde où le collectif prédomine : « [...] nous sommes en marche sur une spirale sans fin et nous avançons en tournant comme des toupies [...] ». ⁸⁹ » L'Histoire et le monde avec leur absurdité et leur déterminisme rendent l'existence dérisoire. Ainsi, dans le monologue de Marie, dont jaillissent pourtant les souvenirs et les sentiments les plus profonds du personnage, le pronom personnel « je » disparaît sous les « tu », « on » et « elles » d'où dérivent maints commentaires généraux. Les transformations du pronom personnel témoignent d'une perte d'individualité dans un mécanisme collectif destructeur. Lorsque le « je » resurgit au terme du monologue, c'est finalement dans une négation de soi. Le discours de Marie aboutit à une aporie, la seule condition d'une existence individuelle étant sa négation : « [...] vivre seulement oh non non et non je ne le veux pas [...] » ⁹⁰ » La dimension collective écrasante n'est pas la seule à entraver la quête de soi poursuivie tout au long de la narration.

Les images mythologiques choisies témoignent des aléas d'une conscience individuelle en pleine recherche de soi. Le recours au mythe de Méduse et aux métamorphoses met en évidence deux facettes différentes de la question de l'identité : immobilité et perte d'authenticité. La « cathédrale du moi », loin de suggérer la construction d'un édifice, symbolise une rigidité et une forme aussi écrasante qu'immuable dont chaque élément est une preuve de plus des pétrifications subies. Le mythe de Méduse transparaît derrière les nombreuses pierres qui définissent les traits de caractère dont Marie doit se délester – ainsi, par exemple, c'est seulement « [...] après s'être libérée de la pierre de l'intolérance ⁹¹ » que Marie accède dans la première partie à un nouveau degré de prise de conscience.

Aux pierres s'ajoute l'image du masque, œuvre de Méduse en tant que pétrification du visage et par conséquent atteinte plus visible encore d'une identité singulière. Mensonge envers soi-même, sans lequel la survie n'est pas possible, et aveuglement important qui doit

89 Mds, p. 296 : „[...] wir sind Wanderer auf einer unendlichen Spirale und drehen uns wie Kreisel vorwärts [...]“.

90 Mds, p. 303 : „[...] nur leben ach nein ach nein und wieder nein ich will es nicht [...]“.

91 Mds, p. 23 : „[...] nach der Beseitigung des Steins der Unduldsamkeit [...]“.

être accepté, le thème du masque dans le monologue de Marie s'avère être la définition la plus appropriée d'une inéluctable schizophrénie :

[...] le seul fait de savoir que toute rencontre ne demeure jamais qu'une erreur provisoire que le mensonge des hommes est la chair de nos paroles et que nous ne pouvons faire autrement que ce que nous sommes que celui que nous avons souhaité et ce n'est qu'une question de temps fera tomber son masque pour qu'à notre tour nous soyons obligées d'en mettre un pour nous protéger me donne de la force et une froideur pour m'approcher avec précaution de mes sentiments pour ne pas retomber encore dans le piège [...].⁹²

S'imposer un masque signifie accepter une nouvelle identité, rigide, qui exclut d'une part l'expression, d'une autre augmente l'écart existant entre le monde intérieur et l'image extérieure de l'individu, d'où le dédoublement d'identité. L'individu dans la société n'est plus qu'un masque, il joue un rôle : « [...] c'est le fossé, l'abîme, la logique choquante derrière les masques, l'impossibilité d'échapper à ce double fond [...].⁹³ » Les conséquences en sont une perte d'individualité ou un isolement, en d'autres termes, une inadéquation : l'identité intérieure et le monde extérieur ne sont jamais en phase. La prise de conscience de ce décalage est nécessaire dans la redécouverte d'un élan individuel.

S'ajoute alors un élément appartenant lui aussi au mythe de Méduse : le miroir, qui achève de figurer la mise à distance d'une identité particulière. Le miroir n'a plus rien de la ruse qui permet à Persée de vaincre la Gorgone, il signifie à la fois une image trompeuse et le moyen par lequel la réalité est à la fois tenue à distance et rendue visible, comme ici dans les paroles de Marie Flaam :

92 Mds, p. 286 : „[...] allein zu wissen dass eine jegliche Begegnung nur ein vorübergehender Irrtum bleibt dass die Lüge der Kerle das Fleisch unserer Sätze ist dass wir nicht anders können als wir sind dass der den wir uns ersehnt seine Maske fallen lassen wird damit wir unsererseits um uns zu schützen eine solche aufsetzen müssen gibt mir Kraft und Kälte mich meinen Gefühlen mit aller Sorgfalt zu nähern um nicht auf all das erneut hereinzufallen“.

93 Mds, p. 159 : „[...] es ist die Kluft, der Abgrund, die schockierende Konsequenz, die unter den Masken steckt, die Ausweglosigkeit, dem doppelten Boden zu entrinnen [...]“.

Devant un miroir, on peut faire des grimaces et transformer son aspect comme un acteur, s'imaginer que lorsqu'on engendre une pensée le sublime de la volonté, que l'on dégage pour faire le prochain pas, est intouchable, mais c'est faux, car ce que l'on pense faire, empli et convaincu par le lumineux éclat de notre propre cathédrale, n'est rien qu'inquisition contre soi et contre les autres. De même, cela me fait mal de voir le propre enfer que je vis, parce que je vis, et l'ignorance dont je fus frappée lorsque je regardai dans le miroir [...].⁹⁴

En offrant la possibilité de se détacher de soi, le miroir contribue à une illusion : la conviction de connaître son identité propre. C'est en fait s'assujettir plus encore à une image fausse imposée par soi ou par les autres. Le miroir confirme dans une erreur qui détruit finalement l'individu, mais aussi, et c'est là un effet contradictoire et complémentaire, il révèle le désastre d'une existence. Sa fonction n'est plus protectrice et défensive, comme dans le mythe du miroir/bouclier de Persée, mais destructrice. Comme la pierre et le masque, le miroir condamne l'individu à oublier son identité même, son mouvement particulier. Si elle voulait être efficace, la résistance devrait donc être intérieure : retrouver sa propre identité dans le chaos des non-identités imposées.

Le mouvement intérieur, pourtant essentiel aux yeux des protagonistes, menace aussi de prendre fin d'une autre manière : sous l'effet des métamorphoses successives qui lui sont imposées. Ce principe d'évolution permanente, opposé dans sa réalisation à celui d'une pétrification définitive, entraîne néanmoins des conséquences identiques :

Aucune raison, aucune aimable demande, aucune philosophie ne pourront nous ôter la perplexité, que notre chair, notre cerveau et notre âme torturent comme des épines, car nous savons que nous ne sommes pas ce que nous sommes et pourtant que nous devons être ce pour quoi on nous prend, nous vivons selon une double origine et pour nous une évolution en deux dimensions signifie un mouvement

94 Mds, p. 159 : „Vor einem Spiegel kann man wohl Fratzen ziehen und die blanke Gestalt wie ein Schauspieler verändern, sich einbilden, beim Wurf eines Gedankens sei die Erhabenheit des Wollens unantastbar, den man aussendet, um den nächsten Schritt zu tun, aber falsch gedacht, denn das, was man meint zu tun, erfüllt und überzeugt vom lichten Glanz der eigenen Kathedrale, ist nichts als Inquisition gegen sich selbst und andere. Gleichermäßen schmerzt mich, die eigne Hölle zu sehen, die ich lebe, weil ich lebe, und die Unwissenheit, mit der ich geschlagen war, als ich in den Spiegel sah [...].“

alors que la nature progresse selon des métamorphoses multiples en raison de son origine véritable.⁹⁵

Les différents degrés de transformation ayant occulté l'origine, l'individu n'a d'autre choix que de se développer sur de fausses prémisses : son mouvement même est faux. L'oubli d'un mouvement premier renvoie à l'éloignement et à la perte d'une origine. La réflexion menée ici par Naphtan illustre le peu d'espace entre illusion et aveuglement forcé, l'essentiel consistant pour lui à retrouver une unité avec son identité propre : « [...] à quoi bon se plier à une allure, nous voulons avoir désormais notre propre mouvement [...].⁹⁶ » Le texte invite finalement à réfléchir sur l'authenticité possible du sujet, la question centrale de *Medusa* : elle repose principalement sur les femmes et, à travers elles, sur la redécouverte d'un langage mythique.

Dans la trilogie, les femmes représentent un facteur essentiel dans la reconquête d'un mouvement authentique et individuel, comme le souligne fort justement M. Janz : « La nouvelle esquisse de l'individu que la prose de *Medusa* cherche à réaliser s'attache à la femme ou plus exactement à l'«énergie» qui lui est supposée.⁹⁷ » Cette énergie et cette force présumées chez les femmes apparaissent sous des images mythologiques des plus marquantes. La seule libération possible pour la femme étant de suivre le chemin tracé par Médée :

95 Mds, p. 385 : „Keine Vernunft, keine liebliche Bitte, keine Philosophie wird uns die Ratlosigkeit nehmen können, die unser Fleisch, unsere Seele und Hirn wie Dornen piesacken, weil wir wissen, dass wir nicht sind, was wir sind und doch sein müssen, wofür man uns hält, wir leben nach einem doppelten Ursprung, und eine zweidimensionale Verwandlung ist uns Bewegung, während die Natur in mehrdimensionaler Verwandlung sich fortbewegt, des eigentlichen Ursprungs wegen.“

96 Mds, p. 428 : „[...] was müssen wir uns dem Trott fügen, jetzt wollen wir unsere eigene Bewegung haben [...].“

97 Marlies Janz. Das Ich und die Gleichen. Versuch über Stefan Schütz. In : *Dramatik der DDR*. Frankfurt/Main : Suhrkamp. 1987. p. 178 : „Der neue Entwurf für das Individuum, den die *Medusa*-Prosa zu leisten versucht, macht sich fest an der Frau oder genauer an einer ‚Energie‘, die dem Weiblichen unterstellt ist.“

Deviner où nous allons, sans le savoir, je préfère déterminer moi-même mon destin, le prendre sur mes épaules, comme l'indestructible Médée de Colchide qui fit ce qu'elle s'était ordonné et donc décida de sa propre voie et pouvait regarder ses pattes-d'oie sans être horrifiée, forte de son Moi passé.⁹⁸

La détermination du personnage se lit ici d'autant plus que l'image est d'une violence inouïe – Médée tue ses propres enfants pour survivre. Dans ce discours adressé à une assemblée de femmes, Gorga cherche à travers les exemples mythologiques les plus forts à frapper les consciences, à pousser les femmes à prendre leur destin en main : de nouveau, la mythologie est une source d'énergie indispensable pour l'affirmation d'une identité propre.

C'est visiblement à travers le mythe qu'il s'agit de retrouver un élan individuel. Schütz évoque pour ce faire, la nécessité de réinventer une langue nouvelle, un idéal qu'il place au sein d'une réinvention utopique de l'amour :

À ceci s'ajoute une nouvelle sorte de sensibilité qui devrait être développée et qui s'exprime dans les effleurements encore antérieurs au langage. À partir de là, devrait se développer un nouveau langage – non un langage qui avance tel une hache dans une forêt mais qui soit compatible avec les particularités de chacun.⁹⁹

Là aussi Schütz cherche dans des formes archaïques les ressources nécessaires à sa recherche. La citation de Dante mise en exergue évoquait une unité parfaite des mots et des choses : « Mais que soutiennent mon chant ces déesses/qui aidèrent Amphion à clore Thèbes,/pour

98 Mds, p. 643 : „Zu ahnen, wohin die Reise geht, ohne zu wissen, will ich lieber das Schicksal selbst bestimmen, es auf meine Schultern packen, wie die unverwundliche Medea aus Kolchis, die tat, was sie sich selbst geheißt, und erfuhr so die Bestimmung ihres eigenen Wegs, und konnte die Krähenfüße ohne erschrecken zu müssen sich besehen, achtend ihr gelebtes Ich.“

99 Ian Wallace. Interview. In : *Deutsche Bücher*. 13. 1983. p. 91 : „Und dazu kommt noch eine Art neue Sensibilität, die zu entwickeln wäre und die sich ausdrückt in den Berührungen, die noch vor der Sprache da sind. Daraus würde sich eine neue Sprache entwickeln können – eine Sprache, die nicht wie eine Axt durch den Wald geht, sondern die umgeht mit den Besonderheiten jedes Einzelnen.“

que mon dire soit conforme aux faits.¹⁰⁰ ». Alors qu'il est accordé à Amphion le pouvoir de construire les murs de Thèbes au simple son de sa lyre, Stefan Schütz met en œuvre une entreprise de création et de destruction. À travers le rêve, la mémoire, les femmes, il s'agit pour lui de retrouver une liberté, une approche de la réalité, un langage de vérité. Mais la recherche est chaotique, anarchique : à la formulation de propos stéréotypés succèdent des passages tout à fait lyriques ou, à l'inverse, la description d'une métamorphose peut être interrompue par un discours idéologique destructeur.

Comment retrouver ce langage sinon aux sources de la mythologie, c'est-à-dire avant qu'il ne soit oublié ? Le récit de Gorga au beau milieu de la première partie fournit quelques pistes. Elle évoque avec nostalgie des entretiens avec Sappho, poétesse illustre qui célébra dans ses odes et ses hymnes l'amour, la beauté et la grâce féminine. Gorga ne porte pas sans raison le double nom de Gorga Sappho, une manière de signifier qu'elle garde trace de ce langage et qu'elle doit perpétuer son souvenir. Son discours véhicule ainsi l'idée d'un langage d'amour, un langage originel issu d'un paradis mythique et patriarcal, reposant sur une parfaite adéquation des mots avec une fine sensibilité de chacun et une harmonie entre les êtres humains. C'est de ce langage idéal que Gorga déplore la perte : « [...] là où jadis une signification suffisait, pour comprendre l'état d'un être humain, on doit chercher désormais dans toute une palette de significations à trouver l'unique qui corresponde à chaque être unique.¹⁰¹ » L'utopie est mise en évidence dans la langue choisie par Gorga, comme l'analyse I. Gerlach : « À cet idéal correspond la stylisation extrême de la langue : paroles choisies, pathos solennel, métaphores audacieuses (souvent forcées), constructions participiales imitant le style antique [...].¹⁰² » Schütz recherche de diverses

100 Dans la traduction allemande : Mds, p. 7 : „Es mögen die Frauen helfen meinem Lied./Die einst bei Thebens Bau Amphion halfen,/Dass Sache sich und Wort nicht unterscheiden.“

101 Mds, p. 216 : „[...] dort wo früher eine Bedeutung ausreichte, um dem Zustand eines Menschen auf den Grund zu kommen, muss man nun in einem riesigen Strauß von Bedeutungen suchen, die einzelne für den Einzelnen zu finden.“

102 Ingeborg Gerlach. Der Autor als Heldin. In : *Diskussion Deutsch*. N°3. 1988. p. 305 : „Diesem hohen Ideal entspricht die extreme Stilisierung der Sprache:

manières à mettre en œuvre un langage individuel, mais il exprime surtout la difficulté de le réaliser : images des mythes, proverbes, citations servent bien souvent un langage enfermé dans des stéréotypes et des clichés, somme toute d'une langue aliénée. Retrouver un lien avec un langage mythique, c'est réinventer une manière de vivre ces mythes, créer les conditions favorables à la redécouverte d'un langage d'amour : un faible espoir qui resurgit par intermittences avant d'être de nouveau submergé par la puissance et la violence des propos tenus tout au long du texte.

Principe mythique expérimenté dans la quête d'un mouvement individuel, la métamorphose revêt toute son importance. La fonction de la transformation subit un renversement : il est donné au sujet transformé de redécouvrir son propre mouvement. Lors de l'étrange transformation de Marie en forêt dans la deuxième partie, le récit suit étape par étape la mutation qui s'opère : représentation théorique puis perception de la forêt, osmose avec celle-ci, nature et chair ne sont plus différenciables, la nature est finalement intériorisée. Marie ressent « [...] une aspiration dans le devenir qui croit ne plus connaître de limites.¹⁰³ » La métamorphose est vécue comme un accomplissement et un achèvement proche d'une expérience mystique. Il importe d'y relever l'intérêt accordé à la connaissance d'un élan particulier et à la manière dont celui-ci s'insère ensuite dans un mouvement plus vaste. Ce moment d'harmonie avec la nature, de découverte de soi et d'union mystique (entre Marie et Naphtan) est interrompu par le séjour forcé dans un camp. Le contraste qui pourrait difficilement être plus grand souligne la fugacité de l'utopie. Le dégrisement apporte une mise à distance, car en quoi ce mouvement interne en harmonie avec la nature est-il pensable et dans quelle mesure l'individu est-il prêt à insérer son propre élan dans un mouvement global ? Trouvé l'espace d'un instant, le mouvement interne et particulier n'est certes pas durable mais possible.

erlesene Worte, feierliches Pathos, kühne (oft gewaltsam konstruierte) Metaphern, antikisierende Partizipialkonstruktionen [...].“

103 Mds, p. 415 : „[...] eine Sehnsucht im Werden, die keine Grenzen mehr zu kennen glaubt.“

De la « prose épique »

Affronter « [...] le chaos de manière anarchique¹⁰⁴ » : si tel est le principe directeur de la trilogie, en quoi la « prose », désignation donnée par Schütz, rend-elle compte d'une forme adéquate ? De même que dans la mise en œuvre de la thématique, *Medusa* présente une structure dans laquelle sont associés des éléments apparemment incompatibles. Dans le chaos et la confusion qui règnent dans l'œuvre, il est possible toutefois de discerner certains principes absolument déterminants pour la trilogie : les courants qui entraînent à la dérive, l'immobilité d'une architecture lourde. De tels paradoxes entraînent la réflexion sur le genre d'un récit défini dans le texte comme « [...] de la prose épique dans un gros roman.¹⁰⁵ » Il importe d'observer tout d'abord dans quelle mesure le recours à la mythologie a entraîné Schütz à transgresser les limites du roman, à faire fi des cohérences narratives et discursives habituelles. Analyser cette fois le mouvement narratif, la forme choisie et mise en œuvre dans *Medusa*, doit permettre de discuter le rapprochement possible d'une écriture épique.

Établissant un lien entre *L'esthétique de la résistance* et *Medusa*, G. Lernout prétend que : « Dans les deux cas, le recours à la mythologie grecque a permis de conférer une forme à une masse informe de matière.¹⁰⁶ » Effectivement, les deux auteurs construisent leur texte autour de thèmes et d'images pris dans la mythologie, mais les textes de Weiss et de Schütz sont extrêmement dissemblables en ce qui concerne le style, la conduite de l'argumentation ainsi que l'organisation du récit. Dans l'éruption narrative de *Medusa*, tout ne peut être attribué à la reprise de la mythologie. Néanmoins, quelques mythes permettent d'en éclairer la mise en œuvre très complexe : les dynamismes du chaos et d'un labyrinthe.

104 Mds, p. 869 : „dem Chaos anarchisch [begegnen...]“.

105 Mds, p. 746 : „[...] epische Prosa in einem fetten Roman“.

106 Geert Lernout. Stefan Schütz' Alptraum der Geschichte. In : *Text und Kritik*. 134. p. 48 : „In beiden Fällen macht der Rückgriff auf Mythologie es möglich, einer unförmigen Materialmasse Gestalt zu verleihen.“

Malgré le cadre d'une trilogie et le système cohérent qu'il suppose, la prose de Stefan Schütz empêche tout classement dans une catégorie déterminée. L'auteur avoue ne connaître d'autre justification pour l'écriture que la nécessité d'aborder quelque chose de nouveau : « Tant que j'arriverai à prendre un nouveau départ, je serai, je crois, encore en droit d'écrire.¹⁰⁷ » Il exprime ainsi très clairement la volonté de se libérer de structures traditionnelles et de dépasser un cadre contraignant. « Affronter le chaos de manière anarchique » implique de figurer dans les mots le trouble relevé aussi bien dans l'Histoire, dans la réalité contemporaine, que dans l'existence de chaque être individuel. À la lecture de *Medusa*, ce sont les désordres d'un immense chaos qui apparaissent.

Dès l'ouverture de la trilogie, la complexité syntaxique obtenue par un écheveau de propositions dépendantes et relatives, d'appositions et d'incises plonge le lecteur dans la réalité insondable à laquelle Marie Flaam se trouve confrontée. Aucun de ses sens ne lui permettant de percevoir les choses avec précision, il lui faut accepter une réalité différente sans la comprendre. Derrière la description de son bouleversement intérieur apparaissent, par l'intermédiaire de références implicites, les principes narratifs de la trilogie : charrier des images dont les liens semblent troubles et arbitraires. Celles-ci naissent et meurent dans un flot et un rythme incontrôlables :

Les stagnations dans son esprit exécutent tour à tour des danses folles, qui dans leur mouvement livrent des images et des pensées claires, seulement, dans le contexte de leur succession, elles ont l'air de rythmes accumulés sans raison, qui tout déformés n'entrent plus dans aucun cadre prêt à suivre les parcours des lignes [...]. Tout déraile ou s'assemble en un nœud serré mille fois, elle ne parvient plus à rien retenir, tout dérive et disparaît comme si son cerveau n'avait plus la force d'empêcher cette traversée [...].¹⁰⁸

107 Ian Wallace. Interview. In : *Deutsche Bücher*. 13. 1983. p. 88 : „Solange es mir gelingt, einen neuen Anfang zu machen, solange habe ich auch, glaube ich, die Berechtigung zu schreiben.“

108 Mds, p. 629 : „Die Stauungen in ihrem Kopf vollführen wechselseitig wirre Tänze, die im Schritt ihrer Bewegung wohl klare Bilder und Gedanken liefern, allein im Zusammenhang ihrer Aufeinanderfolge wirken sie wie wahllos gehäufte Rhythmen, die voller Verzerrung in keinen Rahmen mehr passen, der sich bereit

Le mélange d'images et de réminiscences, la source inaltérable des références de toute sorte, la pluralité des registres et les transitions arbitraires illustrent les dynamismes internes et confus d'un chaos originel. Le texte entraîne le lecteur dans un flux d'images trouble et complexe. Seules les grandes subdivisions à l'intérieur des trois parties semblent délimiter de manière assez imprécise des espaces dans lesquels se déverse un flot de paroles. Le chaos de données, de paroles et de transformations illustre l'impossibilité pour Marie de dominer la situation et pour le narrateur de maîtriser les tourbillons du récit.

Le lecteur assiste à une transformation perpétuelle du langage, ce que R. Jucker définit comme un « [...] pot-pourri de styles, citations, satires et de passages philosophiques [...] ».¹⁰⁹ » Passant d'une perspective à l'autre, le ton subit de multiples métamorphoses : le discours est tour à tour polémique, argumentatif, dogmatique, philosophique, exposé dans un langage dialectal, recherché, vulgaire, poétique. Un tel amalgame des tons et des langages correspond à la volonté de mettre à nu la pensée des personnages, de rapporter leurs propos en jouant sur les contrastes et les ruptures. Les changements de registre se font de manière abrupte, sans transition. C'est l'hétérogénéité et la mise en présence chaotique des éléments qui importent, non leurs enchaînements, leurs échanges ou leur osmose : la langue ne varie ni harmonieusement, ni imperceptiblement, elle subit le choc des discours qui se suivent. L'intérêt consiste moins en la recherche d'une langue transformée au gré de la réalité qu'en l'illustration de langages qui déforment cette même réalité. C'est le discours qui détermine la perception des choses et non l'inverse : le fondement de la réflexion est donc idéologique avant d'être littéraire. Schütz s'emploie dans ce chaos de perspectives et de langages à un démontage systématique des travers du discours en proposant un style « anarchique ».

fände, die Fügungen der Linien zu verfolgen [...]. Alles gleist auseinander oder verkuppelt sich zu einem tausendfachen Knoten, nichts will ihr mehr gelingen, festzuhalten, es strömt und vergeht, als habe ihr Hirn nicht mehr die Kraft, den Durchflug zu verhindern [...].“

- 109 Rolf Jucker. Plädoyer für einen unbequemen Autor. In : *The Germanic review*. 70. 1995. p. 62 : „[...] Potpourri an Stilen, Zitaten, Persiflagen, Satiren und philosophischen Passagen [...].“

À considérer les éléments disparates ainsi que la destruction de la réalité et des réflexions rapportées, le langage mis en œuvre semble se dérober à l'entendement. Tout élément contribue à une mise à distance permanente de la réalité perçue et narrée suivant une alternance entre réalité et imagination, identité et différence. Dès l'ouverture, il est question d'une assimilation des contraires dans un rythme binaire : « Connu et inconnu alternent. Un effet absurde est dissimulé par une apparence sensée.¹¹⁰ » Les mutations permanentes de la réalité désorientent le personnage comme le lecteur. Comme tout se transforme, les images ne sont plus perceptibles qu'en devenir : « Qu'est-ce que cela veut dire ? Regarde comme ce que l'on voit change de taille, comme les images se succèdent, portraits, écrits cheminant et s'arrêtent, les lettres se combinent prestement de manière différente [...].¹¹¹ » Puisque ce qui est perceptible échappe à la vue sous l'effet de nombreuses transformations, de longues énumérations d'éléments disparates rendent compte de la désorientation dans une alliance de contraires et de paradoxes. Le langage doit s'adapter à l'ambivalence et à la fugacité de toute chose : les énoncés unissent des images évanescences, des lieux, des sons perçus l'espace d'un instant.

L'opacité est renforcée par la confusion qui règne autour du narrateur. Alors que dans *La Divine Comédie* celui-ci rendait compte de son voyage en Enfer et conférait au récit son unité et sa structure, dans *Medusa* tout semble indiquer une perte de contrôle. Parmi les prises de parole excessivement longues, sa propre voix se perd. Il n'est pas le narrateur omniscient que B. Lindner croit voir en lui : « Il dispose de son personnage de la première à la dernière phrase.¹¹² » Il semble au contraire que tout lui échappe, que la disparité, la violence et l'excès des différents discours empêchent toute maîtrise. Cet aspect est à

110 Mds, p. 12 : „Bekanntes wechselt mit Unbekanntem. Sinnlos Wirkendes wird überdeckt von sinnvoll Scheinendem.“

111 Mds, p. 131 : „Was hat dies alles zu bedeuten, sieh nur, wie das Gesehene seine Größe verändert, wie die Bilder wechseln, Bildnis, Schriften, wandern und verweilen, Buchstaben fügen behend sich neu zusammen [...].“

112 Burkhardt Lindner. Aufruhr in Hirn und Unterleib. In : *Frankfurter Rundschau*. 30/08/1986. p. ZB4 : „Er verfügt vom ersten bis zum letzten Satz über seine Protagonistin.“

l'origine de nombreux jugements dans la littérature critique. A. Krättli repère un certain nombre d'insuffisances dans le texte de Schütz. Il reproche notamment à l'écrivain le manque de précision de maintes images et expressions, la confusion qui règne à l'intérieur des longs discours comme l'enchaînement des éléments sans motif apparent et ne tarit pas de jugements extrêmement durs à cet égard : « Dans la dernière partie, [...] c'est le discours surchargé d'images, la bouillie verbale qui, non seulement paraît incontrôlée, mais que l'auteur ne parvient pas à maîtriser, qui anéantit tout effet.¹¹³ » Effectivement, le récit de Schütz semble parfois se perdre dans la démesure des propos : mais en cela l'auteur réalise pleinement son projet. Dans l'agencement de discours dissemblables, il est donné l'impression d'un chaos d'informations et de paroles, une manière de rendre compte des désordres de la réalité et de la mémoire, de la monstruosité et des excès qu'elles peuvent inspirer.

Cette impression est accentuée par le mythe du labyrinthe : non plus comme thème mais comme élément de conception et d'écriture de l'œuvre. Le labyrinthe entraîne Marie, et avec elle le lecteur, d'un espace à un autre, d'impasse en impasse. L'absence de linéarité, les transitions arbitraires entre les passages sans autre repère que les trois parties imposées et leurs mouvements internes principaux, l'apparition et la disparition d'espaces et de personnages participent de la narration labyrinthique. De cette manière, le récit connaît des courses folles et des arrêts brusques :

Un rire entraîne les deux femmes sur leur chemin à travers la faille du mur, puis de nouveau le long du chemin, sans hâte, car tout n'est bien qu'un chemin et les sinuosités comme la droite, ni rallongement, ni raccourci, juste un fin labyrinthe. ARRIVÉ – JUSQU'ICI ET PAS PLUS LOIN [...].¹¹⁴

113 Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : Neue Zürcher Zeitung. N°176. 3-4/O8/1986. p. 31 : „In der Schlusspartie [...] ist es die Überhäufung der Rede mit Bildern, der nicht nur unkontrolliert scheinende, sondern vom Autor nie unter Kontrolle gebrachte Sprachbrei, der die Wirkung zerstört.“

114 Mds, p. 236 : „Ein Gelächter trägt die beiden Frauen auf ihrem Weg mal durch den Spalt in der Wand, dann wieder den Pfad entlang ohne Hast, denn alles ist wohl doch nur ein Weg und die Schlänglung wie die Gerade, nicht Verlängerung, noch Verkürzung, nur ein schlaues Labyrinth. ANGEKOMMEN – BIS HIER UND NICHT WEITER [...].“

Le labyrinthe comme élément d'écriture a ceci d'intéressant pour le texte de Schütz qu'il permet de figurer à la fois le mouvement désordonné de la pensée, les dédales et les impasses des différents discours.

Le texte propose un ensemble complexe de microstructures enchaînées les unes après les autres, souvent sans lien apparent. Hormis la composition en trois parties, il semble ne présenter aucun ordre, ni repère. Il est, comme tente de le définir G. Lernout, « [...] une quantité de voix, de lieux et de temps hétérogènes, dans lequel les dernières traces d'unité traditionnelle ont disparu.¹¹⁵ » Difficile de trouver en effet une unité dans cet ensemble souvent confus de souvenirs et de réflexions. L'auteur oppose aux tentatives visant à imposer une totalité ou un système dogmatique, la représentation de dédales dont la logique demeure mystérieuse. Énumérations d'éléments tirés de registres divers, associations incongrues, néologismes sont autant de manières de créer l'impression d'une accumulation aléatoire de détails : la narration labyrinthique doit surprendre, dérouter en permanence. À ceci correspond la syntaxe complexe des énoncés, comme dans ce passage où il est question justement de la simultanéité des chemins de l'existence :

Marie Flaam ressent tout cela simultanément, d'ailleurs, la vie, simultanéité des chemins les plus divers, que l'existence oblige tout un chacun à arpenter, lui saisit la tête et la secoue comme quelque chose d'infiniment vide, quelque chose qui jamais n'avait été en mesure avant de réfléchir à cela, pour s'arrêter finalement horrifiée par le désordre des pensées, qui ne lui autorise à elle que cette seule conclusion, de moins pouvoir se comporter à sa manière que d'être devenue plutôt l'esclave de sa propre expérience, livrée aux chuchotements entendus à l'extérieur et dont son for intérieur tente de s'éloigner.¹¹⁶

115 Geert Lernout. Stefan Schütz' Alptraum der Geschichte. In : *Text und Kritik*. 134. p. 45 : „[...] eine Masse heterogener Stimmen, Orte und Zeiten, in der noch die letzten Spuren traditioneller Einheit verschwunden sind.“

116 Mds, p. 38 : „All das spürt Marie Flaam gleichzeitig, überhaupt, das Leben als Gleichzeitigkeit verschiedener Wege, die zu begehen die Existenz einen zwingt, ergreift ihren Kopf und schüttelt ihn wie etwas unendlich Leeres, etwas, das scheinbar nie vorher darüber nachzudenken in der Lage war, um vor dem Wust der Gedanken schließlich erschrocken innezuhalten, der für sie nur den einzigen Schluss zulässt, weniger sich selbst verhalten zu können, als vielmehr die Sklavin der eigenen Erfahrung geworden zu sein, den Zuflüsterungen ausgeliefert, die von außen sie erfuhr, und zu dem ihr Innerstes gegenläufig sich verhält.“

Cette longue phrase qui file une métaphore toujours plus avant dans de nouvelles ramifications, elles-mêmes prolongées, insère aussi des éléments explicatifs avant de reprendre son cours. La simultanéité des chemins est suggérée par la composition de reprises, de répétitions et d'éléments opposés : à partir de certains termes repris, « gleichzeitig », « etwas », l'énoncé prend de nouveaux élan, le rapprochement des contraires entre l'« infiniment vide » et le « désordre », l'« extérieur » et le « for intérieur » montre l'ambivalence des chemins, suggère des va-et-vient. La complexité de la phrase renforce l'ambivalence de la situation dans laquelle se trouve Marie : enfermée dans les dédales de sa pensée et entièrement livrée à son sort, elle tente malgré tout de lui échapper. Ainsi, le chaos des pensées succédant au vide apporte l'espoir ténu d'une énergie féconde et suggère en même temps un nouvel enfermement ; l'élan d'un comportement individuel évoqué avant d'être réfuté par une suite de contraintes est finalement repris dans la volonté exprimée de fuir dans une direction opposée. Oscillant entre une représentation de l'immobilité et d'un mouvement permanent, la structure labyrinthique de la phrase permet de suggérer et de relativiser en même temps de nouveaux élan.

Ces deux notions primordiales de chaos et de labyrinthe, ressources de la mythologie antique, déterminent les errances intérieures de Marie Flaam, modèlent la forme de la prose et invitent à poursuivre la réflexion sur l'hypothèse d'une épopée intérieure. Ce sont les audaces, les excès, les élan du récit, le flot de discours sans fin, si chaotique soit-il, qui vont en permettre l'élaboration.

La narration épique demande un dépassement des genres et de leurs caractéristiques traditionnelles. Assez vague pour permettre des associations et des réflexions complémentaires, la désignation de « prose » place le texte au-delà d'une définition précise. Le livre paraît échapper à une classification générique. En fait, Schütz lui-même a indiqué dans quelle direction il fallait chercher : « Plus j'avance, plus j'essaye d'avancer dans *Medusa*, plus je m'éloigne de la possibilité de la surmonter. La dimension épique ne correspondra plus au système de coordonnées de la prose.¹¹⁷ »

117 Stefan Schütz. Materialienanhang zu *Medusa*. In : Mds, p. 879 : „Je stärker ich in *Medusa* eindringe, einzudringen versuche, je mehr entferne ich mich von

Plusieurs aspects sont à prendre en compte : les réminiscences de récits épiques, la mise en œuvre éventuelle d'une écriture épique.

À l'instar de Peter Weiss, Schütz choisit de composer un texte dont les trois parties principales peuvent rappeler pour diverses raisons la trilogie de Dante. La première confronte Marie Flaam à l'architecture imposante et aux ténèbres d'une « cathédrale du moi », son titre. Elle plonge les personnages dans un véritable Enfer : ils sont entraînés à travers un immense anus dans les ténèbres affreuses d'un réseau de viscères¹¹⁸. La deuxième partie, dont le titre « Anabase¹¹⁹ » suggère étymologiquement « l'action de monter » (le Purgatoire de Dante est figuré par un mont), propose des transitions et des incertitudes dignes d'un Purgatoire. Celui-ci devient chez Schütz le lieu des évolutions provisoires et des contrastes : discours d'un vieil homme entre la vie et la mort, recherche d'un mouvement individuel et ruptures brusques de ces élans, volonté et difficulté d'atteindre la vérité (l'allégorie de la caverne chez Platon apparaît à maintes reprises) etc. Le troisième et dernier volet, « Free play of love », annonce certes une utopie de l'amour (les femmes sont appelées à réinventer et reconstruire l'amour). Le « Free play of love » annoncé n'a rien d'un jeu ni d'un paradis, encore moins d'un élan de liberté ou d'amour, il est un conflit impitoyable et sans fin dont les principes sont la domination morale et physique, la haine et la violence. Schütz suit de loin la progression de Dante en l'interprétant à sa manière.

La structure trilogique n'est pas la seule réminiscence du texte de Dante. Au-delà des reprises thématiques, les emprunts à l'épopée de Dante sont intéressants pour les recoupements avec *L'esthétique de la résistance* qu'ils permettent de mettre en lumière. Les deux auteurs s'intéressent à une langue mythique de l'épopée, à une structure en mouvement, quoiqu'ils présentent deux manières très différentes

der Möglichkeit ihrer Bewältigung. Das Epische wird nicht mehr dem Koordinatensystem für Prosa entsprechen.“

118 Mds, p. 44 et suivantes. Notons que dans le XVIII^{ème} chant de l'Enfer, Dante contemplait avec horreur le spectacle d'une fosse d'excréments.

119 Malgré ce titre évocateur, cette partie ne fait aucunement référence à l'*Anabase* de Xénophon, récit d'une grande expédition militaire, ni au recueil poétique de Saint-John Perse portant le même nom.

d'aborder le texte de Dante. Là où Peter Weiss insiste sur une progression et une évolution, Stefan Schütz met en relief les dynamismes chaotiques au sein d'un labyrinthe infernal. Alors que le premier cherche un moyen de mettre en forme le chaos perçu dans la réalité à travers l'ébauche d'une utopie esthétique, le second tire justement son énergie du chaos et de la destruction. Quelle que soit la manière de mettre en œuvre ces réflexions dans le texte, dans les deux cas une réflexion a été engagée sur l'écriture épique : les rapprochements de Dante, mais aussi d'Odyssées si différentes que celles d'Homère et de Joyce le confirment.

Parallèlement à la présence très forte de la mythologie – réseau complexe d'images, réflexion approfondie et principes sur lesquels est fondée l'élaboration de *Medusa* – peut-on prétendre comme B. Lindner qu'il souffle dans l'œuvre « [...] un vent épique qui met la langue en mouvement¹²⁰ » ? La narration suggère en effet un mouvement illimité mû par des courants divers ainsi que de nombreux écueils : arrêts brusques et ruptures, oppositions de points de vue et contradictions, avancées et reculs. F. M. Raddatz évoque une « expédition gorgonaire » dans laquelle le « Temponaute, Schütz¹²¹ » emporte son lecteur à une allure vertigineuse dans une spirale infinie et dangereuse. Le narrateur formule directement ce tourbillon fou : « Des fragments anonymes de phrases prononcées hantent tels des feux follets la nuit sans début ni fin [...].¹²² ». Le texte de Schütz ne connaît pas d'arrêts ni de pauses, hormis les transitions abruptes entre les trois parties. Le lecteur est entraîné éperdument dans un texte au rythme extraordinaire. En ceci, Schütz réalise son projet narratif :

Ce qui m'intéressait, c'était le mouvement, les rayonnements émis et reçus par la matière d'un cerveau. Des énergies qui se rencontrent, se divisent, se transforment,

120 Burkhardt Lindner. Aufruhr in Hirn und Unterleib. In : *Frankfurter Rundschau*. 30/08/1986. p. ZB4 : „[...] ein epischer Wind, der die Sprache in Bewegung setzt.“

121 Frank-M. Raddatz. Die gorgonische Expedition. In : Mds, p. 930 : „gorgonische Expedition“, „Temponauten Schütz“.

122 Mds, p. 127 : „Anonyme Fetzen gesprochener Sätze geistern wir Irrlichter in der schier anfang- und endlosen Nacht [...]“.

un monde plein de particules élémentaires agitées, qui nous indiquent des directions, imposent des divergences et produisent des pensées.¹²³

La narration épique déploie une kyrielle d'images dans l'intention de représenter la quantité débordante d'éléments présents dans le cerveau humain. C'est ce mouvement effréné et contradictoire des énergies ainsi libérées par l'auteur qui a inspiré à Ulrich Gasser une composition musicale, retranscrite dans l'appareil de notes à la suite du récit. Le texte écrit par Gasser et qui accompagne la partition est assez significatif :

car que m'est-il resté de cette seconde de rêve, déployée pendant des pages dans des cascades de mots oppressantes, que des images, des images pétrifiées ? peut-être encore le souvenir d'un rythme, d'une musique cachée, enjôleuse. et du temps qui passe, s'écoule, suspend son vol. d'un fleuve, Léthé.¹²⁴

Cette association du rythme, du cours du temps et d'un fleuve définit fort justement le mouvement narratif du texte de Schütz ; d'autant que le temps est à la fois au cœur du texte et aboli dans la simultanéité d'une seconde de plongée intérieure et que Léthé figure le fleuve de l'oubli, transition entre la vie et la mort. Ce sont en effet toutes ces ambivalences qui se conjuguent dans le texte de Schütz et contribuent à sa conception.

Le mouvement épique naît aussi du rythme et des courants qui traversent le texte. Élément narratif à part entière, un véritable flot de paroles se déverse, mû par de nombreux flux et reflux, tel le monologue de Marie à la fin de la première partie, le discours de Gorga au début de la troisième etc. L'impression donnée de flots qui entraînent à

123 Stefan Schütz. Entwurf für ein Vorwort. In : Mds, p. 921 : „Mich hat die Bewegung interessiert, die Strahlungen, die von der Materie eines Hirns ausgehen und empfangen werden. Energien, die sich treffen, spalten, wandeln, eine Welt voller eiliger Elementarteilchen, die uns Richtungen geben, Abweichungen aufzwingen und Gedanken produzieren.“

124 Ulrich Gasser. Steinerner Worte. Zertrümmert. In : Mds, p. 926 : „denn was ist mir geblieben von dieser sekunde traum, gebannt in seitenlang bedrängende wortkaskaden, ausser bildern, steinbildern? vielleicht noch die erinnerung an einen rhythmus, an eine verborgene, betörende musik. und an zeit, die vergeht, zerrinnt, sich aufhebt. an einen fluss, lethe.“

la dérive et empêchent toute maîtrise de l'espace et du temps, contribue à la désorientation générale et suggère une errance infinie. Nombreuses sont les images de courants et de tourbillons mises en jeu dans le texte : au même titre que le labyrinthe intérieur, les différents courants correspondent à une définition de l'expérience vécue par Marie. Si ces deux modes de représentation, labyrinthe et flots entraînants, paraissent incompatibles, tous deux signifient l'égarement et l'absence de liberté. Mais les dynamismes et les énergies qu'ils libèrent permettent aussi d'arpenter des dédales à l'infini ou de porter sans fin des images et des mots. La mise en pages du texte – trois blocs sans paragraphe dont la seule diversion consiste en l'utilisation de différentes formes typographiques : italiques, majuscules etc. – représente elle-même à la fois la dimension compacte, insurmontable d'une architecture labyrinthique, et un écoulement de paroles ininterrompu. De même que dans le texte de Peter Weiss, elle suggère d'emblée l'incroyable densité du texte. Comme toute épopée, le texte intègre un nombre illimité d'éléments dans une macrostructure : ici, ce sont les aléas d'une errance et d'une dérive, ainsi que la volonté de leur faire face malgré les adversités, qui motivent l'assimilation d'éléments disparates.

Tous ces mouvements s'avèrent assez dangereux pour l'équilibre de la narration dans la mesure où ils suggèrent une transgression permanente des limites du roman et de la prose. C'est en tout premier lieu la démesure du texte qui attire l'attention. *Medusa* est parfois une gageure pour le lecteur, ou pour reprendre une désignation de A. Krättli : « une épopée qui déborde toute mesure¹²⁵ ». Tout est poussé en permanence à son comble : les contenus des discours et leur ampleur, le ton des propos rapportés comme leur forme. Et rien ne semble motiver leur agencement que la confrontation apparemment aléatoire de pensées refoulées, conséquence logique pour un texte qui se présente comme une plongée dans l'inconscient. F. C. Delius dit de ce texte qu'il demande « une concentration presque à la limite de la douleur¹²⁶ ». En effet, la violence

125 Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : *Neue Zürcher Zeitung*. N°176. 3–4/08/1986. p. 31 : „eine jedes Maß sprengende Epopee.“

126 Friedrich Christian Delius. Laudatio auf Stefan Schütz. In : *Mds*, p. 918 : „eine Konzentration fast bis zur Schmerzgrenze“.

des images, le flot de paroles, la multiplication des situations, des personnages, des lieux et des temps ne facilitent pas la tâche du lecteur. *Medusa* se déploie dans toute sa radicalité, d'où la remarque très juste de W. Schulze-Reimpell : « Ce texte est donc placé au bord de l'illisibilité.¹²⁷ » Toutefois, Schütz prend beaucoup de risques ; en se livrant à de tels excès, il met souvent la narration en danger. Ainsi, lorsqu'il fait prononcer à Marie un monologue comparable à celui de Molly Bloom, la proximité du texte de Joyce est trop grande pour en renouveler la forme et proposer une reprise créative : même ampleur, même absence de ponctuation, thématique similaire, inversion symétrique de la fin, point culminant et conclusion d'un texte. Chez Schütz, c'est une partie et non l'œuvre entière qui s'achève : le paroxysme atteint va connaître une suite, une surenchère. Schütz dépasse, pousse la narration au-delà de limites pourtant reculées à l'extrême. De même, dans *Medusa*, l'écriture épique est reconnaissable mais, poussée à outrance, elle réalise un équilibre périlleux.

En outre, l'hétérogénéité de la narration est frappante. Elle se lit essentiellement dans la pluralité des perspectives : les sous-ensembles du texte reposent dans une large mesure sur des conversations ou des monologues. Le récit s'engage à la troisième personne selon une perspective centrée sur le personnage de Marie Flaam, mais il rapporte aussi ses paroles au discours direct et intègre les voix extérieures de personnages mythiques, imaginaires ou issus des souvenirs de Marie. Apparemment fidèle au départ à une focalisation interne, le récit s'éloigne pourtant de Marie pour revenir à elle : ses propos et ceux d'un narrateur extérieur se succèdent ou se confondent sans logique apparente. Par la suite, les perspectives alternent dans un rythme éperdu : narrateur distant et indéterminé, point de vue particulier d'un personnage puis d'un autre, discours direct ou rapporté. Le changement incessant produit un va-et-vient désordonné et perturbant qui a pour effet de relativiser le sens et l'importance de chaque pensée. Autrement dit, la pluralité et l'alternance représentent des premiers éléments de résistance envers une pensée unique ou une idéologie figée.

127 Werner Schulze-Reimpell. Debüt eines Berserkers. In : *Stuttgarter Zeitung*. 13/12/1986 : „So ist dieses Buch am Rande der Unlesbarkeit angesiedelt.“

Trait tout à fait caractéristique, le texte recèle une quantité de discours de narrateurs extérieurs chargés de mettre en lumière de nouveaux aspects. Le procédé est employé du début à la fin de *Medusa* et propose une variante des discours rapportés chers au genre épique. Schütz exploite un procédé épique jusqu'à saturation : les propos rapportés sont d'une extrême longueur. Ils représentent un long enfermement dans un système figé plus qu'ils ne permettent la poursuite de la narration. Ainsi, au discours de Gorga qui ouvre près de 80 pages durant la troisième partie, succède celui d'un ivrogne : un long fleuve d'arguments misogynes, interrompu de temps à autres par les interjections de quelques femmes et de Naphtan, surchargé de commentaires vulgaires, d'images extrêmement violentes, de références mythologiques marquantes. Ce sont ces images destructrices, brutales et crues qui s'opposent au discours de Gorga et entravent les amorces d'un changement. Notons qu'à la différence de Peter Weiss, chez qui les discussions signifiaient de véritables échanges enrichissants pour leurs interlocuteurs, les monologues et les conversations retranscrites ici dénoncent les impasses de discours dogmatiques, intolérants. C'est en ceci qu'ils ont dans *Medusa* toute leur utilité.

À la fois éléments de la réalité historique ou contemporaine et partie de l'inconscient du personnage, les multiples éléments du récit ont également ceci de particulier qu'ils sont simultanément extérieurs et intérieurs : « La véritable difficulté pour le lecteur [...] consiste en ceci que cette prose transforme rageusement le monde extérieur en monde intérieur.¹²⁸ » Il y a interpénétration, osmose entre les deux domaines comme aussi un rapprochement, renforcé par la thématique mythologique, entre l'universel et le particulier. Le cerveau de Marie, réservoir d'éléments historiques, collectifs et mythologiques fait d'elle un des éléments de cette réalité, seulement représentatif mais pourtant particulier. Stefan Schütz accentue de cette manière les confrontations entre la réalité extérieure et une conscience subjective particulière : confronté à cette tension, le sujet cherche à prouver sa non-identification à des

128 Hans Mayer. Brief an Stefan Schütz du 21/10/1983. In : Mds, p. 910 : „Die wirkliche Schwierigkeit für den Leser [...] besteht darin, dass diese Prosa in rabiater Weise alle Außenwelt in Innenwelt verwandelt hat.“

systèmes extérieurs arbitraires. Dans *Medusa*, Stefan Schütz ne cherche pas à figurer cette identité entre particulier et universel qui caractérise les héros épiques, mais il fait du rapprochement des deux aspects une source de conflits prolifique.

L'intériorisation de tous les fragments de la réalité extérieure ainsi que leur destruction systématique par le sujet lui-même contribuent à donner à la narration épique de *Medusa* les dimensions d'une épopée intérieure. À l'inverse d'Ulysse, forcé d'affronter les tourments d'une réalité étrangère, de Dante, spectateur des affres de la mort, ou encore de Léopold Bloom à Dublin – ces trois textes étant les références principales de l'auteur –, l'épopée de Marie à l'intérieur de son inconscient la confronte à une réalité à la fois connue et inconnue puisqu'appartenant à son passé, intériorisée et refoulée par nécessité. L'élan narratif engagé contre l'oubli, qui motivait par exemple les épopées homériques, prend chez Stefan Schütz les traits psychologiques, voire psychanalytiques, d'une aventure dans l'inconscient. Le monde inconnu est une réalité non seulement oubliée mais refoulée, qui, au moment où elle rejaillit, met en péril le sujet auquel elle s'impose. Et l'enjeu n'est pas d'enrayer le processus de l'oubli, mais de combattre un chaos d'expériences refoulées et donc de se mesurer à l'intérieur de l'inconscient à l'impossibilité d'oublier. En ce sens aussi, la prose épique de Schütz peut être considérée comme une épopée intérieure. *Medusa* exploite les longueurs épiques dans un grand mouvement d'errance et de recherche d'orientation : le texte est simultanément une entité déterminée et une progression anarchique.

À observer les trilogies épiques de Peter Weiss et de Stefan Schütz, il apparaît clairement que toutes deux partent de principes identiques qu'elles mettent en application de manières divergentes. Si dans les deux textes, les mythes constituent un système de relations et d'associations, et font l'objet d'une réflexion approfondie, la mise en œuvre diffère selon les auteurs. Là où Peter Weiss réactive des symboles signifiants, Stefan Schütz fait déferler des images dégénérées. Là où le premier élabore pas à pas une démarche d'analyse critique, le second montre les déformations que les mythes ont subies. *L'esthétique de la résistance* est écrite dans une logique de construction, *Medusa* de destruction. De

même, alors que la réflexion autour du mythe d'Héraclès permettait de gagner un regard critique sur l'histoire de la résistance, le discours autour de Méduse apporte un certain nombre de contradictions perturbantes, figurant à la fois un enfermement sans espoir, une violence critique ainsi qu'un élan à retrouver.

Tous deux observent et représentent le monde et l'Histoire avec un regard critique, mais le dynamisme mis en œuvre ne connaît ni les mêmes motifs, ni les mêmes effets. Marie Flaam est forcée d'errer dans les dédales de sa mémoire consciente et inconsciente. La démarche est donc symétriquement opposée à celle de Peter Weiss : là où plusieurs hommes tentaient à travers des éléments extérieurs de construire une réflexion et un cheminement intellectuel, une femme se voit obligée d'affronter des éléments intériorisés qui la mettent en danger et menacent son identité en permanence. Alors qu'il s'agit pour Peter Weiss de trouver un juste équilibre entre parole collective et individuelle, Stefan Schütz dénonce l'accablement de l'individu sous le poids de discours idéologiques et montre les difficultés de faire entendre une voix individuelle, libérée des carcans dogmatiques.

Certaines questions soulevées par l'errance provoquée de Marie Flaam rappellent toutefois celles de *L'esthétique de la résistance* : retrouver un regard plus juste sur l'Histoire en passant par le travail mythologique, empêcher l'immobilisme, faire grandir une conscience de la réalité à la hauteur de ses complexités et de ses contradictions, susciter un contexte propice à un mouvement de résistance, d'engagement actif. Là aussi la façon de procéder diverge de celle de Peter Weiss : Schütz apparente tour à tour l'Histoire au chaos puis au Tartare, fait abstraction du temps et présente l'Histoire de l'humanité comme un théâtre de cruauté sans fin ni échappatoire. Si le narrateur de *L'esthétique de la résistance* se donne pour but de trouver une orientation et une manière de canaliser ce qu'il vit et perçoit, *Medusa* figure à la fois un marasme et des dynamismes chaotiques.

Le mouvement épique naît dans les deux textes de la réunion d'expériences intériorisées : chez Peter Weiss tout élément de la réalité extérieure est approprié par un travail de recherche et de réflexion, chez Stefan Schütz l'intériorisation s'est faite par un refoulement dont la narration a

pour but de venir à bout. Les deux démarches sont contraires : assimiler des données extérieures pour les réinvestir, se délester d'éléments accablants. Question centrale dans les deux trilogies, la continuité narrative donne lieu à deux démarches divergentes : redonner son mouvement à ce qui est figé ou représenter des mouvements chaotiques mus par des énergies désordonnées. L'élan donné contribue dans le premier cas à un travail manifeste de restitution et de mise en forme, dans le second à un mouvement cathartique : il s'agit chez Weiss de redonner leur unité aux fragments, de trouver un principe directeur qui rende justice à des éléments disparates ; Schütz, quant à lui, exploite l'énergie du chaos et de l'hétérogénéité, l'entremêlement confus et parfois déroutant des situations et des discours.

Les deux œuvres retrouvent à leur manière des principes de l'écriture épique et laissent envisager une réinvention de l'épopée à l'époque contemporaine. Quelques aspects généraux, qui les unissent, le confirment : entre autres, la mise en forme d'une macrostructure et de microstructures, l'expansion de la narration, un devenir perpétuel et un discours infini, la mise en rapport d'une parole collective et individuelle, l'importation de propos extérieurs et l'engagement contre l'oubli. Dans la mobilisation de principes épiques, des auteurs aussi éloignés dans le temps et aussi différents que Homère, Dante et Joyce sont les principales références, mais là aussi les raisons et les modalités de ces rapprochements divergent. Weiss s'approprie et poursuit ces entreprises épiques dans un mouvement et une langue qui lui sont propres : son travail crée et recrée. Schütz renverse certains aspects choisis ou les pousse à leur comble : il reprend et sature. Les deux auteurs à leur manière s'interrogent simultanément sur la mythologie et l'épopée : leurs textes laissent apparaître clairement une étroite dépendance entre le travail sur le mythe et l'écriture épique. Tous deux invitent à réfléchir sur la définition possible d'une épopée contemporaine dans le paysage littéraire de langue allemande.