

Mise en œuvre d'une réécriture

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

Construction et reconstruction

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

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

Il n'est pas rare de trouver dans la littérature critique des rapprochements allusifs entre la réécriture de mythes antiques et la pensée constructiviste¹. Il est tentant de considérer dans un même élan le recours à la mythologie dans le roman contemporain comme une reconstruction pure et simple d'un matériau préexistant. Chaque auteur s'appuie sur des textes et des références précises, en conserve, transforme et écarte des éléments, afin de construire un mythe qui corresponde à une intention déterminée, que celle-ci soit motivée par le désir de renouer avec une version authentique du mythe ou non. Le recours à la mythologie ne peut être rapporté à une thèse constructiviste dans son ensemble, ce phénomène de réécriture n'étant pas tributaire d'une réflexion théorique qu'il se contenterait de mettre en œuvre. Cependant, une notion particulière mérite de retenir l'attention. Dans *La pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss place le terme de « bricolage » au centre de sa réflexion sur le mythe, y compris de sa réécriture. Cette désignation qui a de quoi surprendre permet assez bien de rendre compte tout d'abord de la composition hétéroclite du mythe : « [...] les mythes à la manière du bricolage [...] décomposent et recomposent des ensembles événementiels [...] et s'en servent comme autant de pièces indestructibles, en vue d'arrangements structuraux tenant alternativement lieu de fins et de moyens.² » Peut-on dire pour autant de l'écriture de mythes antiques dans les romans contemporains qu'elle connaît des aspects analogues ? Du moins en retrouve-t-on un certain nombre de caractéristiques importantes : considérer un ensemble de connaissances, construire et assembler des éléments issus de sources différentes, les permuter, reconstruire des séquences d'œuvres précises, le mythe étant soit l'objet de reconstruction, soit un instrument au service d'un projet précis.

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

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

On retrouve dans les romans mythologiques cette même prédétermination des éléments mythiques, que Lévi-Strauss qualifie de « pré-contraints³ », l'idée d'une création à la fois libre mais toujours en lien avec une trame précise. Le terme est donc ambivalent. Certes, à partir d'une liste finie d'éléments mythiques, les combinaisons sont possibles à l'infini. Mais la création s'avère par définition restreinte : limitation de la matière dont les auteurs disposent, contraintes qui prédisposent et réforment le travail autour du mythe. La réécriture de mythes antiques, telle qu'elle est mise en œuvre dans le roman contemporain, paraît difficilement réductible à une simple variation dans la composition des éléments, si riche soit-elle. Elle est plus qu'un « bricolage ». Il semble au contraire que le choix de réécrire un mythe précis est loin d'endiguer la créativité littéraire, l'inventivité. Le mythe n'est pas seulement agencé différemment, désarticulé puis ré-articulé, il est déplacé, confronté à d'autres espaces. Réinvesti dans une nouvelle fiction, il connaît variations et métamorphoses. La mythologie est travaillée en échange permanent avec des éléments autres. Réécrire un mythe, c'est non seulement recomposer des éléments connus mais les faire évoluer dans d'autres lieux, les confronter à d'autres aspects. C'est aussi ce que suggère quelques années auparavant un roman de Ernst Schnabel dans la confrontation des formes hétéroclites « bricolées » du mythe d'Ulysse.

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

3 Ibid. p. 29.

moment d'arrêt dont le sixième chant retrace le début⁴. Les chants six à treize de l'*Odyssée* témoignent d'une extrême construction, le cadre du séjour chez Alcinoos permet l'intégration de nombreux récits des aventures passées d'Ulysse auxquels s'ajoutent les paroles d'autres narrateurs. Ernst Schnabel reprend cette même conception et appréhende manifestement l'écriture d'un mythe comme une composition.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der sechste Gesang est bien, comme l'affirme H. Ahl, un « [...] tout nouvel ensemble d'un matériau ancestral et impérissable¹⁰ ». Toutefois, dans la notion d'« ensemble », c'est l'importance des éléments

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

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

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

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

œuvres qui invitent à une « lecture relationnelle¹¹ », une démarche de ce type se justifie comme un élan toujours renouvelé essentiel à la littérature. Voici les dernières phrases de son livre :

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

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

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

12 Ibid. p. 558–559.

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

Dans le roman d'Elisabeth Langgässer paru en 1950, *Märkische Argonautenfahrt*, les mythes antiques sont intégrés au sein d'une fiction autre que mythologique. Quand bien même ils ne constituent pas l'objet principal de la narration, on ne saurait pourtant définir ce texte sans rendre compte de la multitude de références mythologiques qui le traversent. Dans ce texte qui relate le pèlerinage de sept personnages au lendemain de la Seconde Guerre mondiale à travers la Marche de Brandebourg, l'auteur confronte deux conceptions du monde en mêlant thématique chrétienne et mythologie antique. L'accent est mis sur la dimension chrétienne, la démarche de rédemption au cœur du roman est essentielle ; il n'en reste pas moins que les références mythologiques sont tout autant déterminantes. Le thème central du voyage, placé dès le départ sous le signe de la persécution et de la culpabilité, se trouve considérablement enrichi et approfondi par l'importante trame mythologique relative au voyage des Argonautes¹⁴ et à des mythes étroitement liés au thème des Enfers. Considérés comme des Argonautes modernes, les personnages sont aussi tous associés à des figures mythologiques et leur avancée est rapportée maintes fois à l'expédition de Jason et de ses hommes vers la Toison d'Or.

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

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

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

L'origine lointaine mythique, le modèle du voyage des Argonautes, confère au récit tout entier une trame dont le début et la fin du roman posent le cadre. Dans les quelques pages d'introduction, il est question d'une photographie des sept personnages prise avant leur départ et annotée : « LES ARGONAUTES ET LEURS FEMMES SUR LE CHEMIN DE LA TOISON D'OR.¹⁶ » Faisant écho au titre du roman, ce commentaire suggère la répétition d'un schéma, un retour de l'identique. En allégeance aux versions traditionnelles, c'est la voix de l'oracle qui se fait d'abord entendre : « ICI L'ARGO COMMENCE À PARLER. LE CHÊNE DE DODONE RETENTIT.¹⁷ » Comme le relate Pindare¹⁸, Athéna aurait posé à la proue du bateau une poutre taillée dans le chêne sacré de l'oracle de Zeus à Dodone. Repris à l'identique, le modèle mythologique ouvre le roman et marque d'emblée le récit de son sceau, celui de l'oracle et du sacré. Dans la dernière partie, l'histoire de Médée est livrée sous le titre « Les enfants de Médée ¹⁹ », signe évident de la fermeture du cadre mythologique.

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

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

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

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

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

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

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

Il en va autrement des mythes antiques sans rapport direct avec le voyage des Argonautes, un ensemble d'associations ponctuelles disséminées dans tout le roman qui traversent le texte de manière différente. Le recours à la mythologie contribue alors d'une part à un approfondissement de la représentation, notamment au niveau des thèmes de la mort et des Enfers à travers les mythes d'Orphée et Eurydice, de Déméter et Perséphone²¹. Autant d'éléments qui ajoutés aux monstres mythiques (Gorgone, Minotaure...) et autres symboles de malédiction (les trois Parques, Tantale, les Atrides...) représentent les difficultés rencontrées par les personnages sur le chemin d'une rédemption, les crises morales et religieuses qu'ils traversent. C'est là un exemple possible de ce que Genette nomme une intégration dans « un nouveau circuit de sens ». La matière mythique puisée aux sources antiques, ces figures tirées de la lecture d'Homère, d'Hésiode, de Pindare ou d'Ovide, est réactivée, réanimée.

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

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

De la confrontation de deux conceptions, mythologie antique et problématique chrétienne, naissent nombre d'ambiguïtés qui poussent la réflexion plus avant²². Si sur certains points, le rapprochement peut suggérer une forme de syncrétisme, il ne s'agit pas pour Langgässer de faire fusionner deux systèmes de pensée, mais d'exploiter la tension née de leur confrontation. Ainsi, des liens sont tendus en permanence entre le navire Argo et l'Arche d'alliance (aventure conquérante et mission salutaire, gloire et rédemption, héroïsme et responsabilité), ou encore entre le lieu où se trouve la Toison d'or et le cloître vers lequel cheminent les personnages.

En outre, les figures issues de la mythologie antique remettent perpétuellement en cause les avancées des personnages, les rappellent sans cesse à leur propre responsabilité et culpabilité : les Érinyes par exemple, divinités chargées de la vengeance des morts et par conséquent symboles de la faute, traversent le texte de part en part. Elles figurent ici les obstacles rencontrés dans un cheminement religieux chrétien. Métaphore de leur confrontation avec les démons du passé, les personnages sont constamment poursuivis par ces créatures mythiques. Les mythes antiques ne sont pas alors traités pour eux-mêmes mais comme image, symbole, métaphore au sein d'une nouvelle fiction. Dans ces brèves références, le mythe illustre, commente ou interroge un aspect, une situation, un trait de caractère précis. Quelques passages proposent des reprises plus longues et plus détaillées mais toujours dans l'intention d'approfondir un thème particulier de la narration. De même lorsque les mythes antiques font l'objet de réflexions, c'est alors, nous le verrons dans le chapitre suivant, dans les paroles écrites ou orales d'un des personnages qu'ils s'inscrivent, comme s'ils ne devaient jamais perdre leur nature d'objet second, toujours rapporté. Introduit dans une fiction nouvelle, le mythe révèle ce que Pierre Brunel nomme son « humeur interrogante²³ » et qui favorise sa réécriture.

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

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

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

Le dernier des mondes, roman de Christoph Ransmayr paru en 1988, dans lequel l'auteur entreprend la réécriture des *Métamorphoses* d'Ovide, gagne en relief à la lumière d'une telle conception. Le narrateur du *Dernier des mondes* part à la recherche d'Ovide, de ses récits et personnages mythologiques, à la fois présents et absents dans le roman comme dans la réalité fictive de celui-ci. Présentés comme objets de recherche, donc absents, les thèmes et figures mythologiques sont pourtant omniprésents dans le texte, toujours prêts à poindre dans le paysage de Tomes²⁴. Tour à tour, les mythes figurent des histoires impénétrables, font partie intégrante du monde décrit ou, en tant que sujet de récits ou de films, constituent autant d'éléments de fiction dans la fiction. Les nombreux niveaux d'interprétations possibles des mythes antiques tissent un réseau complexe et contribuent à la mise en scène d'une réalité fictive particulièrement étrange.

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

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

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

Partant du postulat d'Ovide selon lequel toute chose connaît une transformation permanente²⁶, *Le dernier des mondes* est régi du début à la fin par le principe de la métamorphose. Dans les *Métamorphoses* au Livre Quinzième, dont la réflexion centrale concerne le principe perpétuel de transformation, Ovide livre une interprétation du temps comme facteur des métamorphoses, reconnaît comme seul équilibre naturel celui d'un devenir perpétuel et nécessaire, conceptions essentielles à la compréhension du texte de Ransmayr. L'œuvre d'Ovide devient dans le roman l'objet même de multiples transformations. J. C. Margotton les analyse à travers les multiples anachronismes en œuvre dans le roman et, s'intéressant à la métamorphose des personnages entre le texte d'Ovide et celui de Ransmayr, il souligne que : « Tous les personnages sont différents de leur modèle ovidien même si un élément permet toujours de maintenir une filiation.²⁷ » Le « répertoire » ovidien à la suite du texte, nous le verrons, va mettre ces liens en évidence.

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

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

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

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

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

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

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

l'imagination³⁰ » dont il fait la nature première du recours au mythe dans ce roman. La composition complexe des références et des citations dépasse toutefois le jeu. Mythe et fiction gagnent mutuellement à leur fusion : l'intérêt du roman repose clairement sur son intertextualité. La démarche de Christoph Ransmayr correspond assez bien à une idée énoncée par Roland Barthes à la fin des années soixante : « L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres [...].³¹ » Le principe de mélange des écritures trouve ici une illustration possible.

Ovide et son texte sont effectivement à la fois absents et omniprésents dans le texte de Ransmayr. En partant à la recherche de l'auteur disparu, le personnage principal qui concentre à lui seul l'essentiel de la perspective, découvre les fragments de texte ainsi que leurs variantes orales, filmées, vécues. Les deux textes se chevauchent et se mêlent en permanence. Le texte laisse apparaître puis disparaître sans discontinuer les épisodes et figures mythologiques. L'œuvre d'Ovide n'a de cesse d'affleurer pour mieux se dérober. L'idée rappelle ce que Gérard Genette nomme le « plaisir de l'hypertexte³² ». Si l'on en juge par ses éléments de définition, la notion s'avère primordiale dans toute écriture d'un mythe antique : « L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement.³³ » La présence d'œuvres littéraires antérieures et le jeu de rapports, de suggestions et d'associations qu'elle entraîne, est traitée de différentes manières selon les romans mythologiques. Le travail sur le mythe revient-il alors, comme le constate non sans sévérité S. Georg, à « un jeu de mots dans un dialogue avec le passé³⁴ » ?

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

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

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

33 Ibid. p. 453.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

autant forcer le mythe ou le contraindre. La mythologie antique a beau représenter ou symboliser une totalité, la signification en soi de chacun de ses épisodes particuliers fait qu'elle se prête à la fragmentation. Lorsque Hans Blumenberg écrit « Dans le mythe, il n'y a pas de chronologie, seulement des séquences³⁷ », il admet en mythologie l'égalité importance de la partie et du tout. La mythologie est totalité et fragment. Récrire un mythe, c'est faire le choix du fragment : d'une totalité toujours suggérée soustraire une unité. La narration discontinue offre la possibilité de figurer les échanges permanents et réciproques entre totalité et fragment propres à la mythologie antique. Jusqu'à quel point ce principe est-il poussé ?

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

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

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

J'ai l'impression de m'être réveillé une fois. La mer était noire et grondait. [...]
C'était dans le noir et je comptai :

...neuf...

...dix...

...onze...

...douze...—

Lorsque l'étoile du matin se leva, Ithaque était en vue.³⁹

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

Il en va autrement des romans dont la mythologie n'est pas le sujet principal : c'est le récit qui apporte les mythes antiques bribe par bribe. Wolfgang Koeppen fait du fragment le principe même de sa trilogie d'après-guerre. *Tauben im Gras*, premier pan du triptyque⁴⁰, exploite ce procédé du début à la fin. La représentation discontinue de la réalité, la succession de séquences isolées, la structure éclatée du roman et de chacune de ses parties contribuent à exclure toute linéarité. À en juger par le nombre considérable de références mythologiques réparties dans le roman tout entier, la narration fragmentaire est traduite et accentuée par une conception particulière de la mythologie : le mythe ne se donne jamais que par fragment, morcellement, rupture. Les figures mythologiques présentent une grande diversité : dieux, héros, muses,

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

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

furies constituent dans la trilogie un véritable pandémonium⁴¹. En revanche, l'argument de T. Richner, selon lequel « le mythe est considéré comme une totalité signifiante, qui ordonne et crée des liens⁴² », est peu convaincant. Il n'y a ni unité, ni continuité, ni parallèles entre les mythes cités : ils contribuent aux brisures du roman et les rendent manifestes. Par leur nombre et leur disparité, ils figurent une extrême hétérogénéité. En outre, les figures mythiques ne sont jamais présentées que sous un aspect morcelé et systématiquement négatif. Elles permettent le plus souvent de relever un ou des détails d'une description, comme, à titre d'exemple, celle de Mr Edwin, intellectuel élitiste et conservateur investi d'une mission culturelle envers le peuple allemand et incapable de transmettre son message : « [...] un ami du Phénix, voué au feu [...] »⁴³. Une seule partie du mythe fonctionne ici, le Phénix en effet ne renaîtra pas de ses cendres.

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

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

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

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

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

fragmenté et tourné lui-même en dérision [...].⁴⁵ » Le mythe réduit à sa plus simple expression, fragmenté et isolé, serait donc brandi comme une arme contre toute totalité. Là n'est pas sa seule fonction. Le traitement de la mythologie est intéressant pour son rôle dans la construction du roman. K. R. Scherpe va jusqu'à prétendre que non seulement une telle réécriture des mythes antiques accentue la dimension fragmentaire du roman, mais qu'elle la motive : « La fiction romanesque perce, par la désorganisation, l'incohérence et l'inachèvement systématique de la mise en forme du mythe, l'idéologie commune de l'après-guerre relative à l'absence de sens et d'Histoire dans le monde en ruines d'après 1945.⁴⁶ » Ceci demande à être nuancé dans la mesure où le maniement des mythes antiques contribue à l'éclatement de la structure romanesque sans toutefois en être le seul et unique facteur. Les références mythologiques rappellent et nourrissent sans cesse le chaos qui entraîne le récit dans un déferlement d'images terrifiantes et un rythme éperdu. Elles participent dans une large mesure à une déconstruction du roman. La pluralité et la disparité des éléments, l'hétérogénéité et l'immense chaos de l'ensemble ne sont pas sans rappeler dans leur composition l'*Ulysse* de James Joyce. La structure du roman de Wolfgang Koeppen repose de même sur un nombre incommensurable de fragments, composition opérée avec d'autant plus de précision et de rigueur que les éléments paraissent assemblés de manière aléatoire. Fragment par fragment, les mythes antiques contribuent à décomposer la réalité décrite dans *Tauben im Gras* et la dissèquent dans le moindre détail. Dissection et

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

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

éclatement du récit, ces deux principes font du recours fragmentaire à la mythologie une véritable méthode⁴⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se référant à des réflexions contemporaines (notamment celles de Jean-François Lyotard et de Jacques Derrida), R. Glei en vient à se demander si « Ransmayr célèbre consciemment la déconstruction de la signification littéraire⁵⁰ ». Mais l'emploi des fragments dans *Le dernier des mondes* n'est pas poussé jusqu'à la disparition du sens ou la déconstruction du récit. Au contraire, il semble plutôt que chacun des fragments insérés fait partie intégrante de la nouvelle fiction et trouve un nouveau sens. La narration n'est pas détruite mais constituée au contraire, telle un palimpseste, par ces fragments. Le récit n'est pas démembré, sa structure n'est pas éclatée. Jamais les fragments n'ont de véritable incidence sur la structure de la narration. Au niveau de la forme et de la syntaxe, le principe de fragmentation intervient peu. Le mystère d'une langue aussi fragile qu'irréductible est objet de narration, mais ne sert que dans une moindre mesure de modèle :

[Cotta] lut des bribes griffonnées au fusain, à la terre d'Arménie et à la craie, dans une écriture dont il devait trouver les traces à demi effacées sur toutes les autres colonnettes de pierre :

... aiguillons
d'argent
... le tonnerre...
... et le cœur
exposé...
de la bouchère
... un rossignol⁵¹

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

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

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

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

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

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

de poser des jalons dans le chaos de ses souvenirs⁵³. Le titre du roman unit d'un lien étroit deux victimes d'un pouvoir totalitaire, empêchées toutes deux d'enterrer leurs morts⁵⁴. La mise en forme du passé est marquée du début à la fin par la discontinuité, les souvenirs étant rappelés par bribes, chaque aspect apparaissant fragment par fragment. L'unité du récit tient au travail de recherche et de réflexion de la narratrice mené simultanément sur son passé, sur Antigone et sur l'écriture. Dans l'étroite imbrication de ces dimensions considérées comme absolument indissociables, il apparaît nettement que le mythe d'Antigone sous-tend toute la démarche. Antigone intervient dans la narration sous différentes formes : personnage hypothétique (objet de la réflexion), personnage fictif mis en scène (dans un contexte mythologique comme à l'époque du nazisme). Le mythe est présent quel que soit le temps dans lequel se situe le récit, présent et passé de la narratrice, et donne au récit son fil directeur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

narration présente aussi la complexité d'une figure issue de différentes époques et de divers contextes littéraires. Avant d'être, dans le roman de Grete Weil, un personnage fictif relativement autonome, Antigone fut une figure de Sophocle comme le rappelle le récit⁵⁸ : « Nous nous sommes querellés et je dis la phrase qui me rendit célèbre jusqu'à la fin des temps, ce qui est étonnant car elle ne formule qu'une évidence. Personne n'est venu au monde pour haïr.⁵⁹ » Ici la formule de Sophocle est pointée du doigt : « Je suis faite pour l'amour, non pour la haine.⁶⁰ » Les emprunts au mythe et le récit d'aujourd'hui se construisent en œuvre ; le roman s'enrichit des textes auquel il fait écho. La version de Sophocle, la traduction de Hölderlin et de Wolfgang Schadewaldt comme les interprétations de Brecht⁶¹ sont autant de sources que Grete Weil cite partiellement ou auxquelles elle fait allusion⁶².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelle que soit leur fonction dans l'économie du roman⁶⁴, les deux perspectives en alternance provoquent dans un jeu de proximité et de distance une remise en cause permanente de la narration et, à travers elle, de la narration mythologique. La fiction, d'abord donnée comme telle, devient ensuite témoignage. L'alternance des points de vue joue sur leur complémentarité : la vision du narrateur extérieur révèle parfois plus qu'Ulysse-narrateur est en mesure de savoir et faire (des paroles qu'Ulysse ne peut avoir entendues par exemple), tandis que les propos d'Ulysse confirment et illustrent un élément du récit comme pour s'en porter garant. La narration est placée en permanence en équilibre entre deux situations narratives tout aussi fructueuses, suggestives, critiques et qui se répondent sans cesse.

À travers ce procédé, les fonctions respectives des deux types de narration sont exposées à de nouvelles interrogations. Chacun des deux nécessitant l'autre, aucun n'est donc apte en soi à rendre compte du mythe. Soumise à cet équilibre, il semble que sa propre histoire échappe au héros lui-même. Ainsi, au 9^{ème} chapitre, une remarque lourde de sens⁶⁵ qu'Alcinoos adresse à Ulysse, engendre un chapitre à la première personne où Ulysse, narrateur, engage une réflexion introspective : « Cette pensée du roi était absurde. Je réfléchis. Qu'avait-elle de vrai ? Cela me

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

victoire – et je suis dans l'obligation d'assembler des lettres en mots et des mots en phrases pour transposer le passé – et pourquoi pas non plus le présent ? – dans une fiction dont finalement, qui sait, personne d'autre que moi ne prendra connaissance ? ¹⁷²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'accent est placé sur la subjectivité opposée aux lois arbitraires d'une idéologie patriarcale, impliquant entre autres, pour reprendre les paroles de l'auteur, de « [...] renoncer à la subjectivité au profit d'une «objectivité» assurée.⁷⁷ » Le texte montre que les notions d'objectivité et de subjectivité sont manipulées : l'objectivité n'existe pas dans le récit. Celle que l'on oppose à Cassandre est une manipulation de l'opinion, une raison mensongère. Elle est vide de sens, un argument qui dupe, une arme qui fait taire. Porter un regard subjectif sur les choses signifie ici se mettre à distance d'une version dite officielle. La subjectivité devient garante d'une vérité bafouée. S. Cramer définit Cassandre dans ce texte comme « figure d'une histoire primitive de la subjectivité féminine⁷⁸ ». Autrement dit, à l'objectivité globale et totalisante d'une logique de guerre et d'une raison d'État, Cassandre cherche à opposer sa propre voix, à la fois intérieure et originelle, autonome et universelle⁷⁹. Il s'agit de faire entendre les paroles d'une femme, prisonnière et vaincue, paroles qui paradoxalement doivent leur vraisemblance à l'oubli et au reniement dont elles ont fait l'objet⁸⁰. Ceux qui ont le pouvoir, la société, l'opinion publique, prétendent détenir la vérité et opposent leur « objectivité » à la subjectivité de l'individu. Cassandre apporte un autre regard, ses paroles viennent troubler un ordre et un système de pensée établi : aucun personnage mythique ne pouvait symboliser mieux qu'elle une voix dérangeante.

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

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

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

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

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

Ce problème est traité différemment dans *Médée*. Christa Wolf y mène en effet une expérience tout autre en proposant plusieurs voix, s'exprimant tour à tour en de longs monologues isolés. La fiction épique naît de la conjugaison de onze chapitres : Médée et cinq voix différentes se font entendre. La répartition des six voix sur les onze chapitres est parfaitement symétrique et équilibrée : Médée, deux autres voix (Jason, Agaméda), Médée, trois autres voix (Akamas, Glaucé, Leukos), Médée, deux voix (Jason, Leukos), Médée. Le contenu et le ton des témoignages suggèrent une montée en intensité, puis l'accélération dans une chute inéluctable et rappelle ainsi un schéma plus dramatique que romanesque : les premiers monologues introspectifs vont contribuer à brosser un portrait contrasté du personnage, l'accent est mis ensuite sur l'étrangeté de cette femme et sa position dangereuse entre deux mondes et deux cultures, jusqu'à ce que la menace qui pèse sur elle apparaisse clairement dans les témoignages⁸¹ et grandisse jusqu'au bannissement de Médée, au meurtre de ses enfants par les Corinthiens et à la calomnie⁸².

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

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

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

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

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

Les discours des personnages véhiculent, avec leur version des faits, aussi préjugés et erreurs. M. Shafi pense qu'à force de montrer ce qui se cache derrière l'image transmise comme mensonges, manipulations et opinions préconçues, Christa Wolf finit par faire naître une Médée idéalisée et donc tout aussi fausse et stéréotypée que le serait celle de la tradition : « En mettant en lumière le processus de la naissance de préjugés ainsi que leurs origines dans les faiblesses humaines [...], le roman crée en même temps un nouveau stéréotype, celui d'une Médée infailliblement bonne et supérieure aux autres [...].⁸⁴ » Christa Wolf veut certes rendre justice à Médée ce qui apparaît clairement dans le récit : Médée n'est pas infanticide, Médée est seule face à une société et à une culture qui lui sont étrangères et hostiles, sa personnalité hors du commun suscite une fascination que chacun des personnages exprime à sa manière⁸⁵. La composition de monologues autonomes, et livrés les uns à la suite des autres, reprend et accentue aussi l'image développée dans *Cassandra* des impasses d'une société qui préfère ne pas comprendre pour se sauvergarder. Comme dans une tragédie classique, le destin illustré par les voix conjuguées des personnages finit par s'imposer, malgré la tentative du narrateur et du personnage principal de rendre crédible une version différente. L'articulation des perspectives apparaît comme une mise en garde, comme le souligne à juste titre A. Brunn : « À aucun moment de l'histoire de Médée, on ne perd l'impression d'une construction

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

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

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

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

L'approche même d'un mythe en laisse entrevoir le caractère insondable. À observer les romans depuis 1945, la réécriture de mythes antiques se profile comme une représentation de l'irreprésentable. Doit-on y voir un aspect de cette « nécessité de l'impossible⁸⁷ » dont parle Jacques Derrida au sujet de l'écriture ? Derrière les questions motivées par la réécriture d'un mythe antique percent inmanquablement des problématiques contemporaines : dire l'indicible, jouer en permanence avec les limites, s'emparer de paradoxes. Les mythes antiques sont en ce sens aussi une source d'expériences prolifique. Leur formulation contemporaine exige manifestement un dépassement dans l'écriture. Parce que le mythe échappe à une représentation rationnelle, sa résurgence dans le roman est en soi un paradoxe assez grand pour engager ou poursuivre

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

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

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

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

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

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

(Ovide) adressés au peuple romain, de l'achèvement et de la beauté de ce discours apocalyptique qu'il atteint la perfection, qu'il « [...] s'est frayé un chemin vers le haut⁹⁰ ». Les paroles d'Ovide grandissent surtout avec la noirceur qu'elles annoncent, ce que relève E. Nordhofen : « Les horreurs de ce monde qui doivent entraîner vers la mort sont évoquées dans la langue la plus noble, avec la poésie la plus grandiose, la plus recherchée et les images les plus inventives qui soient.⁹¹ » C'est de l'alliance entre grandeur, perfection et annonce d'une fin imminente que le roman tire un de ses principaux intérêts. L'idée de déclin implique un équilibre fragile entre totalité et absence, vie et mort, entre totalité et fragment, construction et destruction.

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

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

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

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

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

le passage ne trompe pas sur l'intensité atteinte. Cette scène suggère à la fois une libération et la vitalité des mythes ainsi que de leur souvenir. S'agit-il à l'instar d'Ovide, personnage fictif de Ransmayr, de mener le récit mythique à un terme ? : « Et Nason avait enfin libéré son propre monde de la domination des hommes et de leurs ordres, en racontant chaque histoire jusqu'à sa fin.⁹⁴ » Est-ce là une réplique directe à l'idée discutée, puis réfutée, par Blumenberg de « penser le mythe jusqu'au bout⁹⁵ » ?

Le roman se nourrit des conflits entre la nature du mythe et l'exercice de la raison : il s'agit d'éclairer l'infini du mythe et de l'assujettir à une réflexion rationnelle, au logos. Le travail sur la mythologie dans *Le dernier des mondes* – considération sur un récit originel, interprétation du texte d'Ovide, fiction romanesque et transformation de cette fiction etc. – résiste difficilement à la tentation de faire disparaître les conflits existant entre l'origine et la fin, le mythe et l'Histoire, le fragment et le tout. *Le dernier des mondes* entraîne le lecteur dans une réalité étrangère à la nôtre dans laquelle tout repère disparaît ou, du moins, est susceptible de disparaître. Les anachronismes (cinéma, arrêt de bus, haut-parleurs), les faux-semblants de la réalité historique (Ovide aurait fait brûler son œuvre⁹⁶) ainsi que les métamorphoses contribuent à la fusion des différentes oppositions en un tout.

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

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

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

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

par l'épidiascope de Tomes.⁹⁷ » Autrement dit, les mots doivent posséder le pouvoir de donner vie à la pierre, thème illustré dans le roman à travers plusieurs histoires. Celle de Deucalion et Pyrrha et du déluge⁹⁸ notamment, de même les autres récits d'Ovide rapportés par Écho sont tirés du « livre des pierres⁹⁹ », le livre de la vie et du destin du monde lu dans les flammes par le banni : « Écho lui parla d'affligés qui dans la douleur de tout voir mourir, de furieux qui dans leur haine étaient devenus des pierres, des répliques indestructibles de l'ultime et peut-être unique sentiment authentique qu'ils avaient eu de leur existence...¹⁰⁰ » La vie renaît de la pierre avec toute la violence du désespoir. Christoph Ransmayr rappelle ici les échanges permanents et réciproques entre pierre et vie, relatés dans les *Métamorphoses* et qui font aussi l'objet de nombreuses remarques dans les *Pontiques*. Faisant allusion au mythe de Niobé¹⁰¹, Ovide dit être « [...] celui qui veut en vain devenir pierre.¹⁰² » Désirer être pierre, c'est vouloir ne plus ressentir un désespoir qui pourtant se fige alors à jamais. Le livre des pierres, objet de la recherche, se situe dans cette contradiction-là. La beauté et la puissance des récits d'Ovide témoignent dans les *Métamorphoses* d'une expérience ultime à laquelle aspire le personnage principal du roman de Ransmayr.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

logique de métamorphoses et de déclin confère au roman ce « parfum doucereux de la pensée postmoderne¹⁰⁵ » que E. Nordhofen juge trop pesant : il reproche au roman de saturer le lecteur par des représentations apocalyptiques trop nombreuses, par une langue recherchée, construite et artificielle¹⁰⁶. Rapportant certains thèmes et procédés (le thème de la fin du monde, le jeu avec le temps, les excès du langage etc.) à des « techniques » postmodernes¹⁰⁷, il remet aussi en cause le roman tout entier. Certes, l'effroi, la douleur et la destruction font l'objet de descriptions dont l'ouverture annonce la violence :

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

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

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

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

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

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

exilé a disparu – cela justifie le ton du roman de Ransmayr¹⁰⁹. Il importe ici de savoir si la mise en œuvre d'une réécriture mythologique a donné lieu à un recul des limites de la narration. Les textes d'Ovide ayant disparu, leur grandeur demeure objet de fascination et de nostalgie, suggestion d'un idéal perdu, d'un déclin inéluctable, de tensions poussées à leur paroxysme, comme ici, dans la mémoire d'Écho¹¹⁰ : « Les récits de Nason étaient effrayants et merveilleux, il avait interprété pour elle dans ses histoires le sens des champs de pierre et de la caillasse des lits de torrents asséchés, dans chaque sédiment il avait vu une époque, dans chaque caillou une vie.¹¹¹ » Toutefois, leur résonance dans l'élaboration du roman reste en deçà de leur promesse. Le devenir des figures mythologiques à Tomes motive une transgression permanente des récits d'Ovide, mais Ransmayr reste dans les limites d'un roman traditionnel : l'histoire de la recherche menée par Cotta est linéaire et continue, les souvenirs du passé s'y intègrent sans rupture, la narration est focalisée sur Cotta, la perspective, le ton et la langue demeurent homogènes¹¹². Le roman est-il doté de ressources suffisantes pour exprimer une telle contradiction : parvenir à cette grandeur mythique convoitée et intangible ? Voilà la question que pose finalement *Le dernier des mondes*.

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

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

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

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

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

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