

Mythe et monde contemporain : analogies et différences

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

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

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

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

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

Mythe et réalité contemporaine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'existence de liens analogiques entre les thèmes choisis et la réalité sont indéniables. La situation d'Ulysse, le moment de suspens avant de rentrer dans sa patrie, la tentative de comprendre et de reconstituer son passé, la désorientation générale et les errements du personnage sont autant de thèmes en lien étroit avec la réalité allemande d'après-guerre¹². Toutefois, le mythe ne fonctionne pas réellement comme modèle dans lequel l'actualité reconnaîtrait un moyen d'expression

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

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

parfaitement adéquat. Sa reformulation permet davantage une projection, une distanciation et une mise en question de la réalité. En effet, il n'est plus désormais de certitude sur laquelle la perception de la réalité puisse se fonder : l'environnement étranger dans lequel Ulysse échoue, l'inadéquation entre ses souvenirs et les récits chantés de ses aventures, l'intention de plus en plus faible de rentrer à Ithaque¹³. Bien loin de retrouver une position ferme, le personnage perd pied progressivement. À la volonté de rentrer chez lui succèdent errements et indécisions jusqu'à une passivité absolue (Ulysse est ramené à Ithaque sans véritablement le percevoir). La déroute d'Ulysse traduit l'idée d'une perte de confiance en la réalité, l'absence de repères et la désorientation qui en résultent.

Le roman laisse planer un certain pessimisme malgré le ton enjoué, tantôt léger, tantôt ironique. Avec les convictions du personnage s'étirole la certitude de pouvoir surmonter les difficultés ; sa passivité finale voire son état de semi-inconscience en dit long sur l'absence d'espoir. Au dernier chapitre, alors qu'est retracé le réveil d'Ulysse à Ithaque, ses cris et interrogations restent sans réponse. Sa faiblesse et son abandon sont tels que même l'écho ne peut lui renvoyer ses paroles : « Mais où ai-je donc échoué ? C'était prononcé si faiblement qu'Écho ne l'entendit pas.¹⁴ » Le cadre mythologique choisi, loin de signifier une garantie, fait place aux doutes. La réalité décrite se dérobe sous le personnage au fur et à mesure que le récit mythique s'altère : les premiers souvenirs précis et détaillés d'Ulysse se mêlent peu à peu aux légendes avant de suggérer une confusion absolue des niveaux de fiction et finalement un dérèglement complet (nous reviendrons sur les trois pièces de théâtre, retranscrites à la fin du roman, qui l'illustrent clairement¹⁵).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce principe est d'autant plus intéressant qu'il tient à la fois d'une observation de la réalité que de la pensée mythologique et les éclaire l'une et l'autre : l'égarement participe de notre rapport au monde. Il est toutefois surprenant que la forme même de la narration ne transmette que relativement une telle désorientation. Pourquoi avoir si peu cherché à traduire dans la forme du récit les tours et détours de la pensée ? La narration reste somme toute linéaire (les cinq chapitres de longueurs inégales retracent chronologiquement les années d'apprentissage de Dédale, six années d'exil dont trois en Égypte²¹, puis auprès de Minos en Crète où Dédale élabore son labyrinthe, l'épisode de Thésée, enfin l'envol et la mort d'Icare), fidèle à une perspective relativement homogène (un narrateur à la première personne qui s'exprime ou rapporte au style direct des conversations). Jamais le lecteur n'est désorienté par la narration, comme pourrait le laisser entendre l'intérêt pour le labyrinthe comme principe de toute chose. En fait, le narrateur éclaire en permanence son lecteur, il introduit et annonce la suite de son récit : « Trois ans de voyage dans le monde, puis trois ans de labyrinthe, je les résume.²² » Il guide son lecteur (dans sa lettre, son fils) tel un fil d'Ariane tout au long de sa propre biographie. Cette lettre, qui constitue le roman tout entier, permet à Dédale de remettre de l'ordre dans son parcours, de sortir de son propre labyrinthe : il s'agit visiblement de retrouver une direction et un sens dans la désorientation.

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

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

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

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

-
- 23 Sabine Georg. *Modell und Zitat*. Aix-la-Chapelle : Shaker. 1996. p. 56 : „Unbestimmtheiten und Ambiguitäten, Außerkräftsetzung der instrumentellen Logik, Dekonstruktion der Realität und die Darstellung an der Grenze des Darstellbaren, [...] Hang zum Bildlichen, [...] Auflösung der Linearität von Geschichte [...]“
- 24 Manfred Schmeling. Bauen, fliegen, verwandeln... In : *Der Deutschunterricht*. 6. 1999. p. 44 : „Die Schaffung des Erzählvorgangs als komplizierter oder gar (für den Leser) auswegloser labyrinthischer Konstruktion kann so mit einer gewissen Plausibilität als vom Mythos infizierte Struktur gedeutet werden.“

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

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

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

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

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

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

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

Il s'agirait de réinventer du sens au sein d'une réalité qui a perdu le sien. L'intérêt de faire naître une conception tout aussi artificielle que celle qui a disparu est peu convaincant. L'idée de créer une nouvelle mythologie²⁸ révèle une aporie. L'impossibilité de dépasser la réalité autrement n'en apparaît que de manière plus franche. Du moins, derrière ce renouveau de l'imagination et d'une vision du monde, la volonté de poser un autre regard sur la réalité est-elle indéniable.

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

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

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

le monde²⁹. Conséquence logique des considérations sur Cassandre dans les *Prémises*, Christa Wolf constate une transformation de sa manière de voir : « En élargissant l'angle de vue, en procédant à une nouvelle mise au point de la profondeur du champ, ma grille de vision à travers laquelle je perçois notre temps, nous tous, toi, moi-même, s'est modifiée d'une façon décisive [...].³⁰ » Le travail sur le mythe produirait non un changement radical de perspective ou de perception, mais tel l'objectif d'une caméra, une adaptation de notre regard. Ainsi, il ne s'agit pas à travers les mythes antiques de s'affranchir de la réalité mais d'en donner une image plus juste et plus nette : ouvrir le champ de vision à la mythologie antique dans l'intention de mieux distinguer et l'ensemble et le détail.

Quelle serait alors la fonction du recours à la mythologie sinon, comme s'interroge W. Frühwald, « une compensation esthétique de déficiences empiriques³¹ » ? « Dans et par le biais de l'actualisation de la mythologie nous est proposé un modèle de compréhension et de ce fait un modèle qui puisse permettre de surmonter des déficiences [...].³² » Même s'il est tout à fait juste de relever l'idée de « déficiences », ni le récit de Cassandre, ni celui de Médée ne visent une « compensation » esthétique. Le retour à un mythe n'est pas un refuge, voire un succédané qui comble ou masque des lacunes de manière illusoire. Si Cassandre sert de modèle, ceci révèle davantage l'intention de pointer certains déficits dans notre perception de la réalité que le moyen d'y remédier.

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

29 Colin Smith interprète ce regard autre de Cassandre comme une réminiscence de l'attitude romantique du poète distant de ses concitoyens. (*Tradition, Art and society*. Essen : Die Blaue Eule. 1987.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mythe et Histoire

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

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

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

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

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

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

chose d'humain³⁷ ». Il lui importe d'éclairer la mythologie sous un jour différent afin de transmettre dans la littérature des valeurs nécessaires à un juste équilibre de la condition humaine.

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

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

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

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

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

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

À travers le thème mythique s'exprime la permanence d'une disposition à la guerre, la récurrence d'un schéma toujours identique. La métaphore sert à la fois d'illustration et d'interprétation de l'Histoire. Elle figure aussi une prise de position dans l'actualité de l'auteur et une mise en garde envers la menace permanente de nouveaux conflits. L'image d'un monstre mythologique s'avère surtout particulièrement propre à souligner la nature ancestrale et universelle de la haine et de la revanche. La mythologie renferme la conception d'une violence primitive, imprévisible et impitoyable, définie comme telle par C. Karpenstein-Eßbach⁴⁰ : « Font partie du mythe : l'effroi, l'impossibilité de maîtriser une violence jaillie soudainement, l'instantanéité du choc, l'agitation physique et psychique.⁴¹ » À travers les images mythiques reprises, la violence latente se révèle toujours prête à jaillir. En livrant sa propre interprétation du mythe de l'Hydre, le narrateur en souligne l'invincibilité et les évolutions possibles. Assimilée à un épisode historique, l'histoire de Pâris met en évidence à quel point l'Histoire est une métamorphose du mythe. Celui-ci, sécularisé ou métaphorique, s'avère être une ressource

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

le sujet principal est une figure mythologique précise mettent en garde contre une déformation et une perte de sens de l'Histoire analogue à celle du mythe. De manière générale, il est dénoncé un régime d'oppression, une fascination absurde pour le pouvoir et les manipulations de l'Histoire, autant d'éléments rapportés souvent à l'avènement d'une société patriarcale. Leurs conséquences sont lues dans un éloignement de la nature – compris comme une marche inéluctable vers l'autodestruction – ainsi que dans un déséquilibre flagrant et dangereux entre hommes et femmes⁴⁸. Irmtraud Morgner, Peter Weiss et Christa Wolf traduisent, par le biais de la réécriture de mythes antiques, la nécessité de réinterpréter l'Histoire.

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

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

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

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

pas été déclenchée à cause d'Hélène mais en raison d'une bataille économique livrée sur les mers et de stratégies politiques⁵¹. Sur ce point, l'écriture du mythe a transformé celle de l'Histoire. Son récit expose de quelle manière le temps et les interprétations successives des événements ont conduit à oublier les « véritables » raisons, ici historiques, de la guerre de Troie. En d'autres termes, il met en évidence les processus qui conduisent à faire de l'Histoire une fiction.

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

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

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

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

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

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

Quelle représentation de l'Histoire nous vaut alors ce qui de la même manière est nommé dans Médée « second regard⁵⁷ », une alliance de lucidité et d'intuition désignée à tort, par les autres personnages, comme une force mystérieuse, mythique ? Les deux récits mythologiques de Christa Wolf mettent en évidence les germes d'erreurs fatales pour l'humanité : interprétations fallacieuses de l'Histoire au service

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

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

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

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

du pouvoir en place, aveuglement, disparition de la culture au profit de la puissance et de la destruction. Ainsi, comme la culpabilité de Médée n'est pas clairement établie par les récits mythologiques, Christa Wolf en profite pour exploiter une autre hypothèse, celle de la responsabilité des Corinthiens⁵⁸. Médée n'est plus une mère coupable mais l'observatrice dérangeante d'un système établi sur le pouvoir et la destruction, et finalement victime de ses découvertes et de sa lucidité. Cette hypothèse donne au crime un éclairage politique : Médée représente avant tout une étrangère qui menace à elle seule toute une société, elle doit donc être écartée. Le roman aborde le mythe comme une construction idéologique. Christa Wolf entreprend de corriger en profondeur la version traditionnelle d'un mythe, de déjouer l'incidence de maints stratagèmes sur notre héritage culturel et de les mettre ainsi en lumière.

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

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

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

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

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

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

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

Deux pensées sont en œuvre ici : l'opposition entre hommes et femmes, à savoir entre une société patriarcale et matriarcale, ainsi que le rapport conflictuel entre la culture grecque et une culture étrangère, barbare. Médée, placée entre deux systèmes, la Colchide et Corinthe, position tragique pour le personnage, permet un double éclairage. La Colchide, pays aux traditions et aux mœurs archaïques, et Corinthe, civilisation prétendument développée, ne sont pas opposées l'une à l'autre, mais se relativisent mutuellement dans le regard distancé de Médée⁶¹. Les deux systèmes sont voués au déclin, la Colchide à force de s'éloigner de ses valeurs originelles, Corinthe pour les mensonges et stratagèmes sur lesquels elle repose. Dans les deux cas, les raisons sont idéologiques et résultent de la volonté de poursuivre une domination ou d'asseoir un pouvoir.

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

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

Le regard porté sur les histoires respectives des deux systèmes place le personnage « à une frontière entre les époques⁶² ». Que ce soit en Colchide ou à Corinthe, Médée vit au seuil des deux mondes et ressent leur décomposition comme une menace physique : « La décadence de la Colchide, je l'avais pressentie comme une maladie rampant en moi-même [...].⁶³ » À travers cette métaphore, l'Histoire apparaît comme un ensemble de causes troubles, une douleur latente et un processus difficile à enrayer. En ce sens, l'auteur déplace l'accent tragique du mythe : le cours de l'Histoire devient tout aussi peu maîtrisable que, dans la pensée mythique, la force du destin. Plus les apparences sont dépassées et les dysfonctionnements découverts, plus l'Histoire semble imprévisible, impénétrable et étourdissante, comme le souligne un des astronomes du roi de Corinthe : « Elle n'avait toujours pas compris qu'une avalanche s'était mise en mouvement, qui ensevelirait quiconque tentant encore de l'arrêter.⁶⁴ » L'image d'une catastrophe naturelle est sans équivoque : l'Histoire apparaît comme un flux implacable et destructeur entraînant avec lui les erreurs qui le nourrissent.

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

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

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

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

Ich und die Könige, roman de Ernst Schnabel qui se constitue d'une seule et longue lettre de Dédale adressée à son fils Icare, conjugue regard distancé (celui que pose le protagoniste sur sa biographie), anachronismes et démarche très rationnelle. Le narrateur engage le récit méthodique de sa vie dans un élan de justification : « Comme il te faut savoir la vérité pure, j'applique la méthode empirique et te raconte mon histoire point par point.⁶⁵ » Les modifications apportées signalent tout d'abord l'intention de faire sortir de l'ombre les histoires oubliées. Ainsi, avant d'évoquer quelques détails supplémentaires sur les enfants d'Érechthée⁶⁶, le narrateur précise : « On ne connaît que le nom de ses héritiers au pouvoir. Ils n'inspirèrent pas l'Histoire.⁶⁷ » Au détour de cette remarque perce la critique d'une transmission lacunaire et imparfaite de la mythologie, et par analogie de l'Histoire, plus motivée par des intérêts indépendants du récit que par la fidélité à une source ou par le souci d'un travail de mémoire.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

l'oubli⁷⁰ ». Par cette notion, il tente de saisir les motifs d'une mise en question de l'Histoire et de toute tradition. Notre héritage culturel affecté par l'oubli ôte son sens à l'Histoire ainsi qu'à la réalité du monde. Élément inhérent à l'Histoire, l'oubli doit être pris en compte dès lors que s'engage une réflexion historique. Récrire un mythe comme aller à l'encontre d'une tradition transmise de manière imparfaite implique un engagement contre l'oubli, une raison pour laquelle S. Wilke qualifie « la pensée du mythe comme refus des stratégies de l'oubli [...] »⁷¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le retour à un mythe est entendu comme la confrontation d'un mythe dit originel à la « méconnaissance⁸⁹ » due à une transmission erronée. Tout se passe comme si la nouvelle version proposée du mythe était un témoin à l'aune duquel puissent être évaluées l'ampleur de la

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

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

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

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

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

Un récit tel que celui de Ransmayr envisage de manière beaucoup plus concrète un univers hors du temps. Le titre place le roman à la fin du monde, là où le temps est à la fois essentiel et cesse d'avoir de l'importance. L'abolition du temps signifie tout d'abord une inversion par rapport à l'œuvre d'Ovide. *Le dernier des mondes*, rappelons-le, conduit de Rome au Parnasse, et figure donc un retour de l'Histoire au mythe. L'éloignement du monde profane passe par la mise à distance de ses principaux paramètres, l'espace et le temps. L'enchevêtrement des époques (celle d'Ovide, celle qui lui succède immédiatement et le monde contemporain), l'osmose entre mythologie et réalité fictive contribuent sans aucun doute à figurer une disparition de toute contrainte temporelle⁹⁰.

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

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

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

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

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

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

Mythe et individu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les symboles mythologiques les renvoient d'une part à leurs erreurs et les y enferment, d'une autre ils leur permettent de formuler les angoisses et l'opprobre qu'inspire leur situation. Ce procédé ambivalent correspond à maints égards à une *catharsis*, dont l'auteur exprime, pendant la période de rédaction de son roman, l'importance en littérature : « [...] le devoir d'ébranler les consciences et la libération de l'Homme de la peur et du mensonge.¹¹⁰ » Les mythes antiques figurent des références expiatoires. Symboles des tourments de la culpabilité, des affres de la mort et des Enfers, ils expriment la fureur des sentiments qui animent les personnages¹¹¹. Le lourd passé des protagonistes et leur cheminement vers une rédemption nécessitent un bouleversement de cette intensité, mais leur espoir d'une libération est ténu et leur absence d'illusion flagrante : la culpabilité leur paraît trop grande. L'individualité des nouveaux Argonautes disparaît derrière une culpabilité commune : « Ce traitement des personnages est étroitement lié à celui du théâtre antique, où l'individualité des acteurs disparaissait totalement derrière le masque¹¹² », note Luise Rinser. L'identité des sept figures perce difficilement derrière les symboles et les images mythologiques qui leur sont attribués et derrière le message à transmettre. Elle oscille en permanence entre espoir de rédemption et anéantissement. L'Histoire broie ses acteurs quelle que soit la grandeur de leurs actions ou l'ampleur de leur faute.

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

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

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

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

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

Nombre d'auteurs critiques, comme S. Weigel, estiment que « [...] la sortie hors de l'Histoire masculine est contrebalancée par l'esquisse d'une Histoire féminine¹¹⁴ ». Elle insiste sur la volonté de réécrire l'Histoire selon le point de vue féminin, mais cet aspect n'est pas le seul. La figure de Christa Wolf n'impose pas une Histoire féminine pour réajuster l'équilibre : le déplacement des poids, et donc le déséquilibre inverse qui en sont les principales conséquences, représentent un intérêt relatif. La perspective est certes celle d'une femme, mais aussi d'une étrangère, d'une vaincue, d'une prisonnière, d'une prophétesse. Le récit doit à tous ces regards une mise à distance de l'Histoire.

Jamais il n'est envisagé dans *Cassandre* un modèle de société qui pourrait remplacer le nôtre. Même les allusions brèves aux Amazones ainsi que l'esquisse d'une société matriarcale sur le mont Ida, proche de la nature et pacifiste, ne sont pas données comme un remède à la misère de notre monde. La représentation somme toute assez floue de ce système de vie, plus utopique que réaliste, relativise sa portée. Le retour à une communauté matriarcale originelle¹¹⁵ ne tient pas lieu de réelle alternative et n'est pas non plus exploité comme tel dans le récit, ni non plus dans le roman mythologique suivant. Il apparaît plutôt comme un refuge possible loin du monde, mais seulement provisoire : « Pour

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Qui veux-tu dire ?

Ulysse. Tu lui ressembles vraiment beaucoup. Je l'ai tout de suite vu quand tu es apparu devant nous hier.

Mais je *suis* Ulysse !

Ne nous disputons pas maintenant dans la nuit. Disons que tu ressembles étonnamment à l'Ulysse auquel je pense.

Mais enfin, il n'y en a qu'un !

On va faire de toi cet Ulysse. Cela te suffit-il ? Peut-être vais-je le faire moi-même.¹²⁵

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

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

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

Il se passe exactement l'inverse dans la prose allemande des années quatre-vingt pour lesquels entrer dans le labyrinthe du mythe devient la condition par excellence d'une introspection. Quand Georges Bataille évoque la nécessité d'« un voyage au bout du possible de l'homme¹²⁷ », il formule ce qui sera un des points de convergence des récits mythologiques de la fin du siècle. La mythologie donne lieu à une quête existentielle dans la mesure où elle permet d'approcher les limites de l'être humain. Il est ainsi donné aux récits mythologiques une dimension psychologique. Deux procédés valent d'être mis en évidence : l'illustration à travers les mythes antiques d'une expérience existentielle et d'une réflexion sur l'identité (notamment chez Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Peter Weiss, Stefan Schütz, Grete Weil, Christoph Ransmayr, Ursula Haas), d'autre part la prise de conscience et la représentation de structures mythiques présentes, de constantes anthropologiques (Barbara Frischmuth, Inge Merkel). Isoler un personnage mythique pour le récrire, c'est faire jouer ses deux identités, individualité et universalité, l'une avec et/ou contre l'autre.

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

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

Parce que le second texte mythologique de Christa Wolf laisse tour à tour la parole à six personnages différents, le portrait de Médée se forme et se déforme au rythme des témoignages. C'est au lecteur de découvrir et de reconstituer petit à petit la personnalité de Médée : à l'inverse du récit de Cassandre, le personnage ne mène pas de quête existentielle. Alors que Cassandre devait seulement parvenir à son identité au terme d'un cheminement, Médée sait d'emblée qui elle est, mais ne comprend pas la réalité qui l'environne. Une citation de Sénèque mise en exergue au premier chapitre certifie d'emblée que la progression de Médée vers sa propre identité serait superflue : « Maintenant, je suis Médée.¹²⁸ ». Médée conserve dans le roman de Christa Wolf la même confiance inébranlable qu'elle affichait dans la tragédie de Sénèque¹²⁹. Seule son identité vue à travers le regard des autres lui donne des reflets changeants. Tandis que liberté et existence impliquaient pour Cassandre d'accepter pleinement sa propre image, elles nécessitent désormais d'assumer, voire de subir l'image de soi créée par autrui.

Christa Wolf trouve à travers les mythes antiques une nouvelle possibilité de formuler un aspect essentiel de son œuvre littéraire, l'approfondissement de la question existentielle¹³⁰. Le chemin parcouru entre *Cassandre* et *Médée* témoigne ainsi, selon F. Meyer-Gosau, d'une progression thématique et narrative vers « [...] l'expérience d'une sobriété en dehors des déclarations politiques.¹³¹ » En vérité, la dimension politique est loin d'être absente du roman, mais au centre du récit se trouve la question d'un être individuel, d'une identité forte, remarquable et

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Barbara Frischmuth poursuit dans sa trilogie de Déméter un objectif similaire, une connaissance toujours plus approfondie de l'être humain, même si la démarche adoptée est exactement inverse : là où Christa Wolf puisait des ressources dans la différence, Barbara Frischmuth exploite celles de l'analogie. C'est principalement l'enjeu d'une réflexion existentielle qui motive le recours à des mythes antiques. Et après avoir énuméré les principaux intérêts de thématiques déterminées – rapport étroit entre mère et fille, deuil, cycles récurrents, matriarcat etc. – elle met en évidence l'universalité et la constance de ces thèmes et structures mythiques : « [...] finalement, nous ne sommes pas si différents de ceux qui nous ont précédés même si nous avons vécu différemment.¹³⁶ » De nouveau, la qualité d'ancêtres de l'humanité attribuée aux figures mythiques, la relation généalogique, soutient toute la réflexion. Le

135 Christa Wolf. Sind sie noch eine Leitfigur Frau Wolf? Interview. In : *Tagesspiegel*. 30.4./1.5.1996. „Aber ich mache mir da einfach keine Illusionen, dass das für das gesellschaftliche Ganze etwas bewirken wird. Dennoch: Literatur ist auch weiterhin dazu da, den einzelnen herauszufordern. Nur darf man mehr nicht von ihr erwarten, dafür sind unsere Probleme zu elementar und zu global.“

136 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur: Literatur des Traums*. Salzburg et Vienne : Residenz Verlag. 1991. p. 71 : „[...] schlussendlich sind wir gar nicht so anders als die, die vor uns waren, auch wenn wir anders gelebt haben.“

travail sur la mythologie représente aux yeux de l'auteur un outil essentiel au service de notre connaissance de nous-mêmes :

La prise de conscience de relations humaines qui peuvent aussi être conçues sous l'angle d'une filiation non biologique, je la dois à mes réflexions sur Éleusis et ses mystères, sur Déméter et Korè, Perséphone et Pluton, mais je le répète : les noms ne jouent ici qu'un rôle historique et réaliste.¹³⁷

Somme toute, la structure repérée ne trouve dans les récits et à travers chacun des personnages qu'une illustration possible, une image concrète et exemplaire d'un schéma universel répété à l'infini.

Le troisième volet de la trilogie, *Einander Kind*, envisage ainsi la relation entre mères et filles, nièce et tante, une femme et son assistante, tant dans la réalité fictive que dans l'évocation de rêves et de souvenirs. Morts et naissances se succèdent, évoquant l'éternel retour de structures identiques, et confirment d'une certaine manière la validité du schéma mythique. Un des personnages illustre par son évolution et sa prise de conscience les échanges permanents qu'implique ce principe : « [...] mais on ne peut pas rester toute sa vie l'enfant de quelqu'un. On devrait pouvoir être réciproquement enfant et mère.¹³⁸ » Les similitudes et les complémentarités de ces relations, leurs mouvements et inversions internes, ainsi que leur réunion finale figurent la fusion et la réciprocité entre mère et fille, tel que pouvaient les suggérer les mystères d'Éleusis.

Malgré la thématique choisie, concentrée presque exclusivement sur des femmes, l'auteur se défend d'une attitude qu'elle juge abusive et non fondée : « Il ne faut en aucun cas retomber dans le piège de la féminité en faisant comme s'il y avait un retour possible à une quelconque féminité archaïque que l'on ne peut même pas reconstruire de

137 Ibid. p. 71 : „Dass die Beziehungen zwischen Menschen auch im Sinne von nichtbiologischer Kindschaft zu sehen sind, diese Erkenntnis verdanke ich meinem Nachdenken über Eleusis und seine Mysterien, über Demeter und Kore, Persephone und Pluto, aber wie schon gesagt: Namen spielen dabei nur eine historisch-realistische Rolle.“

138 EK, p. 213 : „[...] aber man kann nicht ein Leben lang Kind für jemanden bleiben. Man sollte einander Kind und Mutter sein können.“

manière crédible.¹³⁹ » L'auteur n'envisage pas de redonner à la réalité un sens perdu, mais au contraire de dévoiler dans la réalité ce qu'elle possède de mythique, faire résonner des sources profondes. Il semble donc difficile de soutenir, comme le fait P. Saur, que « La trilogie pose notre héritage culturel en question en créant une nouvelle mythologie et en démontrant la possibilité d'un changement culturel [...]».¹⁴⁰ » Il ne s'agit pas de créer mais de restaurer des notions toujours présentes, enfouies. Barbara Frischmuth interroge certes un héritage culturel, mais ce, pour mieux discerner sa survie jusque dans l'époque contemporaine, lisible toujours et encore au niveau de chaque être individuel. Récrire un mythe antique, c'est non plus créer du sens mais redécouvrir un sens caché.

Le travail sur le mythe, au même titre que la réflexion littéraire, ne signifie pas pour l'auteur une expérience existentielle absolue, c'est-à-dire parfaite et achevée, ni une remise en cause radicale, mais le moyen de creuser une compréhension et une connaissance du monde et des êtres humains. G. Chapple l'analyse ainsi : « Le message de Frischmuth n'est ni mythique, ni métaphysique, mais éthique, une application contemporaine de la sagesse mythique à la psychologie du développement et du comportement dans l'espoir d'améliorer les relations humaines.¹⁴¹ » Le mythe serait donc non seulement un instrument de connaissance, il lui serait prêté la faculté hypothétique d'agir directement sur la réalité. Le travail sur la mythologie fait naître incontestablement des réflexions éthiques, ses conséquences directes en revanche sont autant utopiques

139 WINTER, Rihi. Gespräch mit Barbara Frischmuth. In : *Dossier 4 Barbara Frischmuth*. Vienne : Droschl. 1992. p. 12 : „Man darf auf keinen Fall wieder in diese Weiblichkeitsfalle tapen, indem man so tut, als gäbe es ein Zurück zu irgendeiner archaischen Weiblichkeit, die man nicht einmal gültig rekonstruieren kann.“

140 Pamela Saur. A feminist reading of Barbara Frischmuth's trilogy. In : *Modern Austrian Literature*. 1990. 3/4. p. 169 : “The trilogy calls our cultural heritage into question by creating a new mythology, demonstrating the possibility of cultural change [...]”

141 Gerald Chapple. Demeter in Altaussee. In : *Geschichte der österreichischen Literatur*. St. Ingbert : Röhrig. 1996. p. 557 : “Frischmuth's stance is neither mystical nor metaphysical but ethical, a contemporary application of mythic wisdom to developmental and behavioural psychology in the hope of bettering interpersonal relations.”

qu'invérifiables. Néanmoins, le mouvement est de nouveau double et complémentaire : le mythe offre des éclairages pertinents à une perspective contemporaine qui l'analyse selon ses propres critères.

Mythe, langage et littérature

Aller jusqu'au bout du mythe, explorer sans concession ses méandres, implique une radicalisation de la pensée. La représentation de l'irreprésentable suppose une remise en cause du langage, notamment du pouvoir des mots et de la littérature. La conception d'un langage mythique perdu rejoint de nouveau une préoccupation de la pensée contemporaine en général. Reprendre un mythe et chercher à renouer avec une langue du passé, voire d'une origine, ne correspond-il pas à cette remarque de Michel Foucault : « Le langage [...] se donne pour tâche de restituer un discours absolument premier.¹⁴² » ? Les considérations sur un langage premier sont fréquentes dans les romans étudiés. On interroge sa nature ainsi que les possibilités d'une restitution. La réflexion repose sur l'étroite parenté entre la pensée mythique et le langage, ou pour reprendre les termes de Ernst Cassirer : « Le mythe et le langage sont en contact perpétuel et réciproque, ils se portent et se conditionnent l'un l'autre.¹⁴³ » Mythe et langage étant intimement liés, tout changement de la perception de l'un affectera également celle de l'autre.

La question d'une authenticité perdue se rapporte dans les romans mythologiques tant au mythe qu'au langage, notamment chez Peter Weiss, Irmtraud Morgner, Christa Wolf ou Barbara Frischmuth. La notion même d'un langage pur du mythe y demeure assez obscure. Conçu comme un élément originel, il est immédiat et en adéquation

142 Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard. 1966. p. 56.

143 Ernst Cassirer. *Die Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1969. p. 53 : „Mythos und Sprache stehen in ständiger wechselseitiger Berührung – ihre Inhalte tragen und bedingen einander.“ Trad. p. 62.

parfaite avec les choses, il est une prise de conscience absolue de la réalité. En d'autres termes, ce langage n'établit pas de distance entre lui-même et ce qu'il désigne, il est donc parfaitement authentique : il crée. « Qui retrouvera la langue, et quand ?¹⁴⁴ » Cette question formulée dans *Cassandre* est représentative du mouvement de réflexion sur la langue manifeste dans les romans. Une telle représentation entraîne soit une remise en cause de notre propre langage¹⁴⁵, qui apparaît par contraste comme inadéquat, faux, voire dangereux, soit la volonté, sinon de renouer avec un langage premier, du moins de le recréer.

Les récits mythologiques contemporains sont empreints de scepticisme, voire de résignation envers le pouvoir des mots. La critique généralisée du langage à l'époque moderne gagne à la réécriture de mythes antiques une tonalité particulière. Trois problèmes se profilent dans le rapport entre mythe et mots : les mots ne sont pas en mesure de s'opposer à une logique du pouvoir et de la violence, les mots perdent leur sens et ne remplissent plus leur fonction ou, à l'inverse, les mots manipulés figent le mythe en des interprétations erronées. Une confiance aveugle en la littérature n'est pas pensable : le constat d'une impuissance des mots face à la guerre et à la violence apparaît à maintes reprises et sous différentes formes dans les romans mythologiques.

Le scepticisme envers le pouvoir des mots est formulé très radicalement par Wolfgang Koeppen : le mécanisme des associations mythologiques ainsi que son inadéquation flagrante à la réalité indiquent une perte de valeur du mythe et un dysfonctionnement des images, des métaphores, voire plus largement du langage en lui-même. Mais la relation entre mythe, langage et réalité n'est pas si unilatérale que certains critiques littéraires voudraient le prétendre : « Nous avons surtout affaire à une plainte sur le désenchantement du monde et non à une critique du mythe.¹⁴⁶ » Le mythe n'est pas employé dans la seule intention

144 K, p. 10 : „Wer wird, und wann, die Sprache wiederfinden.“ Trad. p. 250.

145 Sur le doute face au langage, voir l'article de Manfred Jäger. (Die Grenzen des Sagbaren. Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf. In : Drescher, A. (Éd.). *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1990. p. 309–329.)

146 Joseph Quack. *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Wurtzbourg : Königshausen und Neumann, 1997. p. 174 : „Wir haben es vielmehr mit einer Klage über die Entzauberung der Welt zu tun und nicht mit einer Kritik am Mythos.“

de figurer amertume et désillusion : il n'est pas seulement l'instrument mais aussi l'objet d'une mise en question. Wolfgang Koeppen dénonce les déformations qui ont vidé le mythe de son sens ainsi qu'un emploi figé et arbitraire de la ressource d'images qu'ils représentent.

L'auteur joue sur les associations conventionnelles et les stéréotypes liés à la mythologie à travers la récurrence d'images comme les têtes de l'Hydre, la prétention d'Icare, les yeux pétrifiants de la Gorgone. Ainsi dans un passage de *Der Tod in Rom*¹⁴⁷, dans lequel il est question du retour de guerre de Judejahn¹⁴⁸ : « L'hydre avait eu plus de neuf têtes. Elle avait eu des millions de têtes. Un Judejahn ne suffisait pas. Il s'en revenait de guerre, non un conquérant, mais un miséreux, sans nom.¹⁴⁹ » D'un roman à l'autre, les images du mythe se figent, se sclérosent. L'insistance sur la transformation des mythes antiques en sculptures, en mosaïques et en peintures dans le troisième volet de la trilogie en figure un aboutissement logique. Le roman est peuplé et traversé par ce type de « mythe pétrifié¹⁵⁰ », par ces « têtes en plâtre de dieux¹⁵¹ » : « [...] et l'eau de la fontaine de Trevi ne jaillit plus de l'Olympe des dieux, demi-dieux et créatures fabuleuses sculpté dans la pierre à la mode baroque.¹⁵² » Le traitement du mythe et du langage arrive à un terme, là où la pétrification renferme à jamais le mystère et la signification de toute chose. Le rapport étroit entre la perte de sens des mythes et des mots mérite d'être souligné. Ulf Eisele argue, de

147 Le dernier pan de la trilogie de Koeppen dépeint à travers l'histoire d'une famille allemande les rapports continus et conflictuels entre bourgeoisie et fascisme dans l'Allemagne d'après-guerre, la permanence d'une pensée fasciste et militariste. Ce roman, véritable pandémonium, met en évidence l'omniprésence et l'indifférence des dieux antiques.

148 Judejahn est probablement un des personnages les plus sombres de la trilogie : général SS, avide de cruauté et de meurtre, qui à son retour de guerre regrette de ne pas avoir assez tué.

149 TR, p. 427 : „Die Hydra hatte mehr als neun Köpfe gehabt. Sie hatte Millionen Köpfe gehabt. Ein Judejahn war zuwenig. Nur kehrte er aus dem Kriege heim, kein Eroberer, ein Bettler, namenlos.“

150 TR, p. 467 : „Stein gewordene Mythe“.

151 TR, p. 515 : „Gipsköpfe von Göttern“.

152 TR, p. 470 : „[...] und das Wasser der Fontana di Trevi sprudelte nicht mehr über den aus Stein gemeißelten Olymp der Götter, Halbgötter und Fabelwesen.“

façon convaincante, que la possibilité même d'une écriture romanesque est désormais en cause :

Le mythe dépravé illustre l'état de la littérature, et tout particulièrement de la narration. C'est à son aune que l'on mesure le plus clairement le dilemme dans lequel se trouve l'art du roman, à savoir : être face à l'aporie de devoir être et produire de l'art bien que les prémisses n'en soient plus données.¹⁵³

Dans sa trilogie, Wolfgang Koeppen établit le constat d'une altération du mythe et du langage en faisant ressortir inadéquations, étrangetés et écarts. La mythologie et le langage ont perdu leur fonction de signe et de symbole : « [Koeppen] pousse la fonction du mythe jusqu'à l'absurde, en substituant l'inconnu à l'inconnu et l'incompréhensible à l'incompréhensible [...] ». ¹⁵⁴ » En inversant de cette manière la définition du mythe formulée par Hans Blumenberg¹⁵⁵, H.-U. Treichel souligne à quel point la mythologie antique est destituée de son pouvoir de connaissance et d'interprétation. Le mythe en effet ne déchiffre plus désormais que l'impossibilité de déchiffrer.

Si le travail sur le mythe mettait en évidence chez Wolfgang Koeppen une remise en cause simultanée et équivalente du mythe et du langage, ce dernier fait l'objet d'une critique de plus en plus explicite dans les romans des années quatre-vingt. La réécriture d'un mythe antique équivalait maintenant à tenter de dire l'indicible. Cette exigence implique de toute évidence une distance particulièrement critique à l'égard du

153 Ulf Eisele. *Odysseus trinkt Coca-Cola*. In : *Wolfgang Koeppen*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1987. p. 263 : „Im depravierten Mythos dokumentiert sich der Zustand der Literatur, zumal des Erzählens; an ihm lässt sich am schlagendsten ablesen, in welchem Dilemma die Roman-Kunst steckt: in der Aporie nämlich, Kunst sein und realisieren zu sollen, obwohl die Voraussetzungen hierfür nicht mehr gegeben sind.“

154 Hans-Ulrich Treichel. *Fragment ohne Ende*. Heidelberg : Winter. 1984. p. 114 : „[Koeppen] führt die Funktion des Mythos *ad absurdum*, indem er Unbekanntes an die Stelle von Unbekanntem und Unverständliches an die Stelle von Unverständlichem setzt [...]“

155 Il s'agit de la définition de Blumenberg déjà citée plus haut, formulée dans *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 11 : „[...] Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unbenennbare.“

langage. Walter Benjamin argumente en ce sens lorsqu'il développe la notion de perte d'identité entre les mots et leurs signifiés : « En sortant de la langue pure du nom, l'homme fait du langage un moyen (à savoir l'instrument d'une connaissance inadéquate) [...].¹⁵⁶ » Deux idées essentielles sont ébauchées ici. Le rapport immédiat du langage avec la réalité s'est perdu. Par là, les mots sont donc devenus un instrument inapproprié, le verbe perd sa force créatrice, son pouvoir de signifier. Nombre de romans mythologiques mettent en évidence cette altération, expliquée alors par la transition du mythe à l'Histoire.

Deux visions contradictoires du langage coexistent dans les romans de Christa Wolf. La première concerne le langage du mythe, dont les paroles de Cassandre ou de Médée attestent l'existence passée, mais qui est voué à disparaître. Ce sont les « voix » qu'annonce le sous-titre du second roman. Ce langage du mythe s'avère d'autant plus fragile et impuissant qu'il se heurte à une autre conception du parler, celle du pouvoir, dénaturée et dominatrice, imposée et définitive¹⁵⁷. À travers les paroles de Cassandre, Christa Wolf laisse entendre que les mots ont perdu ou trahi leur fonction première : celle de nommer. Le langage ne peut plus être ni spontané, ni immédiat : « Moi seule, j'ai vu. Ai-je vraiment <vu> ? Comment dire ? J'ai senti. J'ai éprouvé – oui, voilà le mot.¹⁵⁸ » Le récit de Cassandre se heurte à cette difficulté : le langage ne fait plus corps avec le mythe, le dire de manière immédiate se cherche sans fin.

Tour à tour nécessaire et destructeur, constructif et fragile, le langage est objet de défiance : « Des mots. Toutes ces tentatives faites pour communiquer ce que j'éprouvais, ce n'était et ça ne reste que des périphrases. Pour ce qui parle à partir de moi, nous n'avons pas

156 Walter Benjamin. *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In : *Angelus Novus*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1966. p. 22 : „Indem der Mensch aus der reinen Sprache des Namens heraustritt, macht er die Sprache zum Mittel (nämlich einer ihm unangemessenen Erkenntnis) [...]“

157 Ida Vemmelund analyse le langage de *Cassandre* comme caractéristique d'une « écriture féminine ». (Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. In : *Gingko-baum*. 10. 1991. p. 81–102.)

158 K, p. 69 : „Ich allein sah. Oder ‚sah‘ ich denn? Wie war das doch. Ich fühlte. Erfuhr – ja, das ist das Wort.“ Trad. p. 322.

de nom.¹⁵⁹ » Figuration d'un échec ou remise en cause nécessaire du langage, l'indicible présente deux facettes. Les paroles de Cassandre peuvent être interprétées à la manière de A. Stephan comme une flagrante défaite : « Il y a assurément une chose, la chose décisive, à laquelle Cassandre ne parvint plus : retrouver un langage qui corresponde à ses expériences [...].¹⁶⁰ » Si l'on choisit de souligner l'échec, l'incapacité tragique de dire l'emporte alors sur l'interdiction de se faire comprendre, aspect constitutif du mythe de Cassandre. Le déplacement d'accent dans l'interprétation contemporaine, impossibilité de l'expression et de la mise en forme devant celle de la communication, témoigne de l'importance accordée désormais à la question du langage, suspecté non plus dans sa fonction mais dans sa nature même.

Le regard lucide de Cassandre sur la difficulté de dire est ambivalent, comme le relève S. Wilke : « Cet emploi critique du langage offre alors la possibilité d'exprimer l'indicible et de le rendre communicable.¹⁶¹ » La distance vis-à-vis du langage permettrait de résoudre ses manquements. Or, il semble que la question persiste au-delà d'une mise en œuvre critique. Le langage demeure synonyme de danger. De nouveau, l'idée coïncide avec un aspect contemporain exposé par Georges Bataille : « [...] et il est vrai que les mots, leurs dédales et l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur traîtrise, ont quelque chose des sables mouvants.¹⁶² » Dans le récit de Christa Wolf, le langage représente par sa nature et ses fonctions une perpétuelle mise en péril : la narratrice revient en permanence sur la validité de ses formulations, relativise, les met à l'épreuve, interroge le langage sans relâche jusqu'à la perte de

159 K, p. 123 : „Worte. Alles, was ich von jener Erfahrung mitzuteilen suchte, war und ist Umschreibung. Für das, was aus mir spricht, haben wir keinen Namen.“ Trad. p. 390.

160 Alexander Stephan. *Frieden, Frauen und Cassandra*. In : *Wolf: Darstellung Deutung Diskussion*. Bern : Francke. 1984. p. 165 : „Eines freilich, das Entscheidende, gelang Cassandra nicht mehr: eine Sprache zu finden, die ihren Erfahrungen entspricht.“

161 Sabine Wilke. *Poetische Strukturen der Moderne*. Stuttgart : Metzler. 1992. p. 114 : „Dieser kritische Gebrauch von Sprache eröffnet dann Möglichkeiten, durch die das Nicht-Sagbare versprachlicht und mitteilbar wird.“

162 Georges Bataille. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard. [1954]. 1943. p. 26.

sens : « Se séparer ainsi est plus difficile, plus facile. Ces paroles n'ont plus aucun sens pour nous. Plus difficile, plus facile. Comment peut-on saisir des différences si subtiles quand tout devient insoutenable ?¹⁶³ » C'est cette approche soupçonneuse d'un langage éloigné de la réalité que Cassandre oppose au parler autoritaire et faux. Face à un langage subordonné à la haine et à la vengeance, sûr de son droit, les mots de Cassandre disent leur fragilité, leur incertitude.

Paradoxalement, il est attribué à ces mots une puissance de destruction qui à ces conditions semble leur être d'autant moins appropriée. Le pouvoir qui leur est accordé naît en fait de la crainte qu'ils inspirent : « Le vieux refrain : ce n'est pas le forfait qui fait blêmir les hommes, ou même les rend furieux, c'est le fait de l'annoncer, je suis bien placée pour le savoir. Et nous préférons châtier celui qui appelle l'acte par son nom plutôt que celui qui le commet.¹⁶⁴ » Sur les mots pèse injustement la faute d'une réalité destructrice : Cassandre est rendue responsable des crimes qu'elle désigne. Comment concilier les deux aspects, force et fragilité de son langage, sinon en soulignant la dimension autre des paroles de Cassandre ? En s'efforçant de désigner la réalité nue, elle parle un langage hors du commun et donc, à ce titre, inaudible et inacceptable. Les mots échappent doublement à Cassandre : d'une part, ils se dérobent à l'expression ou perdent leur sens, d'une autre, leur effet est imprévisible. Une parfaite maîtrise des mots s'avère difficilement envisageable, ce qu'illustre et renforce le thème de la prophétie, les mots étant alors, par définition, indépendants de celui qui les prononce.

La critique du langage sera poursuivie et affirmée dans *Médée*. En révoquant toute confiance possible en les mots, les récits mythologiques des années quatre-vingt effleurent ce « formidable mouvement d'une inquiétude sur le langage¹⁶⁵ » énoncé par Jacques Derrida dans un essai sur la signification des mots dans la société. Dans les romans

163 K, p. 133 : „So auseinandergehen, ist schwerer, leichter. Diese Worte haben für uns keinen Sinn. Schwerer, leichter: Wie soll man solche feinen Unterschiede treffen, wenn alles unerträglich ist?“ Trad. p. 403.

164 K, p. 18 : „Das alte Lied: Nicht die Untat, ihre Ankündigung macht die Menschen blass, auch wütend, ich kenn es von mir selbst. Und dass wir lieber den bestrafen, der die Tat benennt, als den, der sie begeht.“ Trad. p. 259.

165 Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil. 1967. p. 9.

mythologiques, la défiance formulée à l'égard du langage naît de l'observation de ses effets, témoins de l'éloignement d'une origine.

Premier pas nécessaire dans la réflexion sur la langue, la prise en compte d'une imperfection des mots ne suffit pas à définir ce qui a été perdu. Quel est ce langage du mythe qui suscite toujours de nouvelles interrogations et se dérobe sans cesse à la réflexion ? Ses contours demeurent pour le moins incertains. « Traces d'une langue ancienne¹⁶⁶ » dans la trilogie de Peter Weiss, elle participe dans *Médée* de Christa Wolf d'une « Langue de rêve, langue du passé¹⁶⁷ » qui ainsi se soustrait ou s'est déjà soustraite à la réalité. Cette idée contradictoire d'un langage au-delà de la réalité et des mots trouve un équivalent dans ce que la narrateur du *Dernier des mondes* nomme « invention de la réalité¹⁶⁸ », c'est-à-dire non un langage qui désigne la réalité visible, mais celui du mythe qui crée la réalité¹⁶⁹.

Que le mythe prenne forme et mette en forme simultanément, correspond à cette représentation selon laquelle le mythe crée et se constitue d'images, idée développée par Cassirer :

On peut donc précisément désigner comme caractéristique de la pensée mythique l'absence chez elle de la catégorie de « l'idéal » et par conséquent le fait que, là où elle rencontre quelque chose de purement signifiant, elle doit, pour le saisir, le métamorphoser en quelque chose de matériel qui participe de l'être.¹⁷⁰

Le mythe se donne à voir dans le rite, l'image, le langage, à la fois à l'origine de ces formes et incarné en elles. Manifestement, c'est le mythe comme source d'images, produits et vecteurs de celui-ci, que

166 ÄDW, T.3, p. 40 : „Spuren einer frühern Sprache“.

167 M, p. 13 : „Traumsprache. Vergangenheitssprache“. Trad. p. 15.

168 LW, p. 287 : „Erfindung der Wirklichkeit“. Trad. p. 265.

169 Voir sur ce point Henk Harbers. Die Erfindung der Wirklichkeit. Zu Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt“. In : *The german quarterly*. N°1. 1994. p. 58–72.

170 Ernst Cassirer. *Philosophie der symbolischen Formen*. Tome 2. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1964. p. 51 : „Man kann es demgemäß geradezu als ein Kennzeichen des mythischen Denkens bezeichnen, dass ihm die Kategorie des ‚Ideellen‘ fehlt, und dass es daher, wo immer ihm ein rein Bedeutungsmäßiges entgegentritt, dieses Bedeutungsmäßige selbst, um es überhaupt zu fassen, in ein Dingliches, in ein Seinsartiges umsetzen muss.“ Trad. p. 60.

les auteurs retiennent comme principe. Langue à la fois mystérieuse et créatrice, c'est en fait une totalité perdue qui se trouve au cœur de la recherche, un langage du pur possible qui demeure éternellement signifiant, ainsi que le définit Christoph Ransmayr :

Il s'agit de savoir s'il est possible de raconter quelque chose, de donner des mots à une poésie qui ensuite, un jour, dans une époque indéterminée [...] puisse être comprise, s'il est possible de toucher quelqu'un après des années, des décennies ou peut-être comme dans le cas d'Ovide après des siècles.¹⁷¹

Cette langue du passé, fascinante, indéfinie et universelle est-elle encore pensable ? Suggérée, elle conserve son caractère intangible. À peine ébauchée, elle signale plus la nostalgie de tout ce que la langue n'est plus et ne peut plus être, que l'utopie d'une reconquête. Les romans mythologiques ainsi que les réflexions qui les accompagnent sont autant de cercles concentriques plus ou moins proches de cette langue.

Dans une série de cours de poétique, Barbara Frischmuth s'emploie à sonder les significations et exposer les attentes suscitées par une telle vision de la langue et de la littérature. L'objectif poursuivi consiste non à en donner une nouvelle définition, mais à prôner l'absence de règles ou de systèmes. À leur place, l'auteur préfère insister sur l'infini des associations et des possibilités qui à ses yeux caractérisent la littérature. Considérant que la nature du rêve, du mythe et de la langue confluent en ce point, elle choisit d'explorer leurs entrelacs. Le tissu complexe de motifs est caractérisé par un exhaussement voire un dépassement de la réalité, par des frontières incertaines entre réalité et apparence, comme par une pluralité d'interprétations, une indétermination. Barbara Frischmuth analyse un passage de la deuxième partie de sa trilogie – récit d'un rêve raconté par la jeune fille,

171 Cette phrase de Christoph Ransmayr est citée par Barbara Vollstedt. In : *Ovids Metamorphosen, Tristia und Epistulae ex Ponto in Christoph Ransmayrs 'Die letzte Welt'*. Paderborn : Schöningh. 1998. p. 119 : „Die Frage ist, ob es gelingt, etwas zu erzählen, eine Poesie zur Sprache zu bringen, die dann irgendwann, in irgendeiner Zeit, [...] für jemanden nachvollziehbar wird, ob es gelingt, jemanden über Jahre oder vielleicht wie in Ovids Fall über Jahrhunderte zu bewegen.“

personnage principal, à sa mère – afin d’illustrer la confluence des trois notions, rêve, mythe et langage :

Si j’insère dans un roman ou un récit un passage identifiable à un rêve, c’est dans l’intention d’en rendre l’atmosphère plus dense. J’associe des éléments encore disparates à ce point du récit et les surélève dans la langue, ce qui revient à dire que je les surcharge de sens ; la signification s’éclaire seulement plus tard dans le contexte.

[...] Il m’importait surtout d’établir un lien avec Déméter et sa fille Coré, qui est devenue, comme chacun sait, Perséphone, la déesse des Enfers, puisque ce mythe est le fondement du roman tout entier, pourtant je ne voulais pas être trop explicite. C’est justement cette séquence de rêve qui me permit de donner un signe qui ne demandait pas à être pris en compte forcément, ni tout de suite.¹⁷²

L’intensité ainsi créée permet de suggérer sans dévoiler, de proposer une interprétation sans l’imposer. Les motifs habilement employés en vue d’introduire le mythe de Déméter et Perséphone et donc la conception générale du roman – dans ce passage, une prairie et des fleurs, une jeune fille seule, un train qui l’emporte dans une direction contraire à sa volonté, l’arrivée au royaume des morts – ne font dans le roman l’objet d’interprétations d’aucune sorte. Mais ils résonnent par la suite à travers, entre autres, les thèmes du départ, de l’abandon, de la solitude. Barbara Frischmuth insiste sur la fonction du rapport entre littérature, rêve et mythe plus que sur la nature, la forme de la langue mise en œuvre. Il s’agit manifestement d’accroître son pouvoir de suggestion au moyen d’autres dimensions. Les entrelacements de la littérature, du rêve et du

172 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums*. Salzburg et Vienne : Residenz Verlag. 1991. p. 25 : „Wenn ich in einen Roman oder in eine Erzählung eine als Traum kenntlich gemachte Textstelle einschiebe, dann tue ich es, um eine Stimmung zu verdichten; ich verknüpfe im Kontext noch Disparates und überhöhe es sprachlich, was soviel heißt, wie dass ich es mit Sinn überlade, wobei die Bedeutung sich erst später im Kontext erschließt. [...] Mir aber lag vor allem daran, einen Faden in Richtung Demeter und ihrer Tochter Kore, aus der bekanntlich Persephone, die Göttin der Unterwelt, geworden ist, zu ziehen, da dieser Mythos dem ganzen Roman zugrunde liegt, doch wollte ich dabei nicht allzu deutlich werden. Gerade diese Traumsequenz ermöglichte es mir, einen Hinweis zu geben, der nicht unbedingt und nicht sofort angenommen zu werden brauchte.“

mythe correspondent à une recherche de la dimension inconsciente et universelle du langage. Par « littérature de rêve », Frischmuth entend la possibilité d'envisager la synthèse de plusieurs sphères ou plusieurs types de représentations : l'essentiel étant non de donner des signes univoques et de tirer des conséquences claires, mais de susciter diverses suggestions et interprétations. Il s'agit essentiellement d'inspirer le mythe plus que de chercher à le désigner immédiatement.

Au demeurant, il n'y a pas non plus d'unité de style dans la trilogie. Chacun des trois volets évoque le mythe de Déméter dans un langage propre. Barbara Frischmuth se défend de développer un langage particulier adéquat à un mythe donné. La langue mise en forme dans les romans au même titre que le mythe ne peut être pensée comme définitive. L'un et l'autre connaissent une évolution et des variations infinies : « Je pense que j'élargis ou restreins constamment mon langage comme il me semble bon selon les différents objets narratifs.¹⁷³ » Le recours à la mythologie intéresse donc l'écrivain pour les formulations ou créations qu'elle permet d'appréhender. À l'inverse de Christa Wolf, Barbara Frischmuth ne se met pas à la recherche d'une langue utopique originelle et finalement inconcevable. Il ne s'agit pas tant de renouer avec une langue du mythe que de trouver une mise en forme adéquate à une interprétation donnée, unique et provisoire de celui-ci. Dans chaque roman, l'auteur donne à voir le mythe à travers une évocation singulière et pense qu'il ne peut être approché qu'en variant les récits : c'est cette possibilité qui l'intéresse davantage que l'impossibilité de le dire dans son entité.

La version « archaïque » du mythe, présentée dans le premier roman *Herrin der Tiere*, est rédigée dans une langue somme toute assez simple, proche à la fois de la réalité et du rêve. Prenons comme exemple l'ouverture de ce récit dans laquelle la tonalité est nettement perceptible :

173 Barbara Frischmuth. Entretien avec R. Winter. In : *Barbara Frischmuth. Dossier 4*. Graz et Vienne : Droschl. 1992. p. 13 : „Ich denke, dass ich meine Sprache ständig erweitere oder verenge, je nachdem wie das für das jeweilige Schreibobjekt mir angemessen scheint.“

Personne ne sait ce qui est réellement. Un regard, quelques questions ; un coup d'œil confirme. Ce sont nos sens qui sont responsables, disent les uns, notre cerveau, nos points de vue. Et les autres haussent les épaules. Qu'est-ce qui est réel ? Il n'y a rien à dire à cela, vivre seulement.¹⁷⁴

Le timbre du roman tout entier laisse entendre une signification latente mais impénétrable, comme le suggère L. Zimmermann : « Des instants subtilement mis en forme dans une langue hésitante évoquent une situation dans laquelle des événements imminents ou peut-être seulement rêvés sont devancés par leurs ombres.¹⁷⁵ » Le second roman de la trilogie, où l'on trouve l'interprétation « classique » du mythe, donne lieu à un ton beaucoup plus spontané et libre apparenté à un discours oral – les fréquentes interrogations et les remarques adressées à un « tu » confortent l'impression d'un dialogue. Transposé dans un contexte contemporain, le mythe connaît une mise en forme qui tolère phrases elliptiques et répétitions, permet l'insertion de commentaires, de questions et d'objections diverses. Elles confèrent au texte un ton critique et au narrateur un regard distant. En outre, nombre de mots sont mis en relief par des majuscules tout au long du roman. Ainsi, alors qu'il est question de l'adolescence de la jeune fille, Frô, et de ses premières rencontres amoureuses, les mots suivants, répartis dans ce court passage (deux paragraphes), ressortent : « DÉCEPTION, AMOUREUSE, AVOIR, QUI, PERSONNE, AVOIR LIEU, DISPUTE, INCONNUS, AMOUR, TEMPS DURS, HÉRITAGE, ENCORE, ENCORE, PLUS JAMAIS, COMPLIQUÉ¹⁷⁶ ». Tous ces termes signalent une inflexion

174 HT, p. 5 : „Keiner weiß, was wirklich ist. Ein Blick, ein paar Fragen, Augenschein ist Bestätigung. Unsere Sinnesorgane sind schuld, sagen die einen, unser Gehirn, unsere Standpunkte. Und die anderen zucken die Achseln. Was ist schon wirklich? Dagegen lässt sich nichts sagen, nur leben.“

175 Lutz Zimmermann. Barbara Frischmuth. In : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Edition Text und Kritik. 2001. p. 10 : „In der spröden Sprache subtil gestaltete Augenblicke erzählen von einem Zustand, in dem die Schatten nahender, vielleicht auch nur erträumter Ereignisse diesen vorausgehen.“

176 ÜV, p. 21 : „ENTTÄUSCHUNG, VERLIEBT, HABEN, WER, NIEMAND, PASSIEREN, SCHIMPFFEN, UNBEKANNTE, LIEBE, SCHLECHTE ZEITEN, ERBE, NOCH, NOCH, NICHT MEHR, KOMPLIZIERT“.

particulière (la distance de plus en plus visible entre une mère et sa fille), ils constituent dans leur discontinuité l'histoire en filigrane. Il s'agit de laisser entendre différents niveaux d'interprétations et de regards possibles, différentes entrées dans le texte.

Quant à la version dite « mystique », elle met en œuvre plusieurs histoires autonomes, mais convergentes, qui expriment sur un ton souvent empreint de mélancolie des souvenirs du passé et la nostalgie de relations maternelles réciproques. La réécriture d'un mythe nécessite et engendre ainsi différentes réalisations dont chacune n'est jamais qu'un possible. La démarche tout à fait concrète ne s'embarrasse pas du regret d'un idéal inabordable, mais exploite les potentiels qu'il recèle toujours.

Une question reste en suspens : celle du genre choisi pour la réécriture. À observer les romans mythologiques contemporains, il semble que la reformulation de mythes antiques repose au-delà de la question de la langue, celle du genre. L'écriture de mythes n'a jamais été l'apanage d'un genre précis : épopées, tragédies, hymnes témoignent dès l'Antiquité d'une diversité de mises en forme envisageables. Rien n'établit toutefois que l'écriture romanesque se prête à celle d'un mythe. Pourquoi adopter le roman plutôt qu'une des formes traditionnelles, dans quelle mesure ce choix peut-il être qualifié de judicieux ? Et que gagne le roman à ce retour aux mythes ?

Walter Jens est l'un des premiers auteurs d'après-guerre à nourrir son analyse de la littérature romanesque par une comparaison avec les récits mythologiques de l'Antiquité : « Qui était Homère, qui sont les narrateurs de notre temps ?¹⁷⁷ ». Dans le récit de voyage *Die Götter sind sterblich*, paru en 1959¹⁷⁸, il tire des épopées homériques quelques principes essentiels à ses yeux : narration concentrée sur un sujet précis, intérêt pour une situation édifiante, goût du détail, jeu permanent entre vérité et apparence : « Tant que quelqu'un s'efforcera d'évoquer et d'interpréter le monde tel qu'il le voit et tel qu'il s'impose à lui, ce père

177 Walter Jens. *Zur Antike*. Munich : Kindler. 1978. p. 150 : „Wer war Homer, wer sind die Erzähler unserer Zeit?“

178 Walter Jens. *Die Götter sind sterblich*. Ibid. p. 137–223.

éminent demeurera un modèle.¹⁷⁹ » Puisqu'il n'est plus possible ni de reproduire la pluralité du monde ni même de la déjouer, Walter Jens prône l'analyse d'une situation exemplaire. Il préfère alors aux longs récits épiques – les œuvres de Proust, Musil, Joyce et Broch représentent des expériences qu'il dit uniques, historiques mais révolues – forme courte et concision du style, deux aspects privilégiés dans la littérature allemande d'après-guerre :

Limitons-nous, reconnaissons que le roman, dans ses efforts pour fuir le vieux Chronos, se jette droit dans ses bras. Il est tout bonnement impossible d'essayer pendant 600 pages de remettre en cause la continuité ! La forme d'avenir est une forme courte, parabole et symbole, formule et interprétation, non la description d'une évolution mais l'analyse de la situation. Il nous faut devenir plus modestes.¹⁸⁰

La forme romanesque, Walter Jens la trouve par un retour à une tradition oubliée : « Qui se cherche, retourne en arrière.¹⁸¹ » Ce principe de retour est conçu comme la possibilité d'ouvrir le roman sur un ailleurs, c'est-à-dire ici avec Homère là où selon lui tout commence, mais aussi sur d'autres genres et formes littéraires.

Une ouverture présuppose l'existence de frontières entre les genres qu'il s'agit tout d'abord de sonder : « Ne semble-t-il pas que le roman contemporain n'ait plus de signification que lorsqu'il se heurte aux règles sacrées des genres et fuit jusqu'aux frontières [...] ?¹⁸² » Dépasser le discours narratif, emprunter les voies d'une prose poétique,

179 Ibid. p. 156 : „So lange jemand sich müht, die Welt, wie er sie sieht und wie sie sich ihm aufdrängt, deutend zu beschwören, wird der große Vater Vorbild sein.“

180 Ibid. p. 154 : „Beschränken wir uns, erkennen wir, dass der Roman, in dem Bemühen, dem alten Chronos zu entfliehen, geradenwegs in seine Arme lief. Es ist nun einmal nicht möglich, sechshundert Seiten lang zu versuchen, die Kontinuität in Frage zu stellen! Die Form der Zukunft wird die Kurzform sein, Parabel und Gleichnis, Formel und Deutung, nicht Beschreibung einer Entwicklung, sondern Analyse der Situation. Wir müssen bescheidener werden.“

181 Ibid. p. 149 : „Wer sich sucht, kehrt zurück.“

182 Walter Jens. *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Munich : Piper. 1961. p. 149 : „Scheint es da nicht, als sei der Roman heute nur dann noch bedeutsam, wenn er gegen die heiligsten Gattungsgebote verstößt und sich an die Ränder flüchtet [...]?“

trouver ses formes dans d'autres genres littéraires, tel semble être le projet de l'écrivain. Walter Jens exploite une variété de réécritures possibles, à en juger par la diversité de ses écrits mythologiques : textes en prose de diverses factures, pièces radiophoniques, essais et traductions. Retour au commencement de la littérature et ouverture sont les mots-clés du travail croisé, mené par Walter Jens, sur le mythe et sur le roman contemporain. L'insatisfaction générée par le roman – on parle d'une crise du roman dans les années cinquante, les écrivains d'après-guerre lui préfèrent généralement pièces radiophoniques et courts textes en prose – motive cette fuite hors des frontières du genre, qui mène Walter Jens d'abord dans la mythologie antique.

Aller aux confins du roman, renouer avec une origine, c'est repenser la question du genre. Contre les normes imposées d'une poétique (notamment celles d'Aristote et de Goethe pour des raisons évidemment différentes¹⁸³), Christa Wolf tente de développer le concept d'une anti-poétique porteuse de valeurs autres que les principes imposés d'une société patriarcale¹⁸⁴. Contre la hiérarchie, la domination, l'empire de l'analyse, de la raison et de l'objectivité – c'est-à-dire de l'existence de normes auxquelles sont mesurés l'art et la littérature – et de l'achèvement des formes, l'auteur suggère¹⁸⁵ : « un autre genre de logique [...], une autre façon de poser des questions [...], un autre genre de force, un autre genre de faiblesse.¹⁸⁶ » La réflexion sur le mythe de Cassandre et sur une écriture de femme motive visiblement une recherche au-delà des genres existants. L'auteur y entend un bouleversement radical des formes littéraires : « [...] c'est ici que s'écroulent les alternatives qui,

183 Voir VE, p. 152 et suivantes.

184 Elle écrit à ce propos : « [...] l'esthétique, dis-je, a été comme la philosophie et la science ou au moins dans la même mesure, inventée autant pour se tenir à distance de la réalité, se protéger d'elle, que pour approcher plus près de cette réalité. » VE, p. 174 : „[...] die Ästhetik sage ich, ist, wie Philosophie und Wissenschaft, mindestens im gleichen Maß, zu dem Zweck erfunden, sich Wirklichkeit vom Leib zu halten, sich vor ihr zu schützen, wie zu dem Ziel, der Wirklichkeit näher zu kommen.“ Trad. p. 232.

185 Au sujet de l'œuvre de Ingeborg Bachmann.

186 VE, p. 175 : „eine andere Art Logik [...], eine andere Art, Fragen zu stellen [...], ein andere Art Stärke, eine andere Art Schwäche.“ Trad. p. 234.

jusqu' alors, ont maintenu et déchiré notre univers mais aussi la doctrine du beau et celle de l'art [...].¹⁸⁷ »

L'expérience théorique d'une anti-poétique demeure néanmoins sans conséquence adéquate, à savoir radicale, au niveau de son récit. L'histoire livrée par Cassandre manifeste dans le fond plus que dans la forme la volonté de perturber les normes en place et les traditions. Ainsi, Christa Wolf n'aurait pas tenu les engagements des *Prémisses*, comme le lui reproche S. Cramer : « C'est une contradiction de cette œuvre en prose : à la recherche de nouvelles formes d'écriture, en arriver justement à l'endroit contre lequel se dressait la protestation.¹⁸⁸ » Dans quelle mesure une anti-poétique est-elle envisageable et même souhaitable ? « Je lis que la littérature est une réflexion de l'homme blanc sur sa propre image. Faut-il que s'y ajoute maintenant la réflexion de la femme blanche sur sa propre image ? Et rien de plus ?¹⁸⁹ » Soustraire aux règles d'écriture un nouveau procédé opposé s'avère aussi insuffisant qu'insatisfaisant. Christa Wolf interroge alors les normes selon lesquelles se sont constitués les genres établis et cherche en particulier à redéfinir la narration en remontant à la forme de l'épopée, considérée comme originaire. L'auteur fait s'affronter deux systèmes, et voit dans l'épopée essentiellement la marque d'une pensée et d'une domination masculine : « L'épopée, apparue avec les luttes autour du patriarcat, devient aussi par sa structure un instrument de la mise en place et de la consolidation du patriarcat.¹⁹⁰ » Elle déplore l'idéalisation des héros, la disparition des chœurs de femmes, le recul dans l'ombre

187 VE, p. 175 : „da stürzen [...] die Alternativen, die unsre Welt, die auch die Lehre vom Schönen und die von der Kunst, bisher gehalten und zerrissen haben, in sich zusammen [...].“ Trad. p. 234.

188 Sibylle Cramer. Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In : *Christa Wolf. Materialienbuch*. Darmstadt et Neuwied : Luchterhand. 1987. p. 138 : „Darin liegt der eine Widerspruch dieses Prosawerks: auf der Suche nach neuen Schreibformen dort anzukommen, wogegen sich der Schreibprotest richtet.“

189 VE, p. 98 : „Die Literatur des Abendlandes, lese ich, sei eine Reflexion des weißen Mannes auf sich selbst. Soll nun die Reflexion der weißen Frau auf sich selbst dazu kommen? Und weiter nichts?“ Trad. p. 133.

190 VE, p. 171 : „Das Epos, aus den Kämpfen um das Patriarchat entstanden, wird durch seine Struktur auch ein Instrument zu seiner Herausbildung und Befestigung.“ Trad. p. 227–228.

de la vie des femmes au profit des apologues de la guerre et du pouvoir. Mais qu'en est-il de l'épopée en tant que genre littéraire ? Elle omet d'indiquer parmi les « déficiences » de l'épopée celles qui relèveraient du genre et de la structure du récit. En réalité, elle réfute à travers l'épopée un système idéologique plus qu'elle ne critique une forme littéraire. Le problème dépasse largement la question politique et sociale de deux systèmes de pensée antagonistes, patriarcal et matriarcal : l'auteur se heurte ici à une difficulté importante. L'inadéquation des mots et des formes d'écriture à une expérience contemporaine semble insurmontable : « Pourtant nous continuons d'écrire dans des formes auxquelles nous sommes habitués. Cela signifie que nous ne pouvons encore croire ce que nous voyons. Ce que nous croyons déjà, nous ne pouvons l'exprimer.¹⁹¹ » La littérature serait-elle condamnée à constater insuffisance et inadéquation ? Le premier récit mythologique de Christa Wolf ne propose pas de bouleversement visible dans sa structure ; le second, par la fusion qu'il opère avec une forme dramatique, tendrait à un dépassement du cadre de « roman » dans lequel il s'ordonne.

Une remise en cause radicale des genres est-elle finalement possible hors du cadre d'une poétique traditionnelle¹⁹² ? C'est en fait l'acceptation du terme de norme qui pose problème. Que des normes existent ne saurait signifier l'existence d'un système fermé, absolu et définitif. L'histoire de l'épopée au cours des siècles en est une preuve irréfutable. Toute norme poétique implique la possibilité d'une transgression et de métamorphoses perpétuelles. Si le récit ne fournit pas de réponse, la juxtaposition des *Prémises* et de *Cassandra* signifie une recherche manifeste. L'unité des deux textes constitue une forme qui répond à la conception du mythe et de ses ambiguïtés, concilie introspection, réflexion mythologique, littéraire et sociale. Les liens étroits entre la conception de la mythologie, les structures mises en œuvre pour sa réécriture et la perception de l'époque contemporaine laissent entendre

191 VE, p. 99 : „Doch schreiben wir weiter in den Formen, an die wir gewöhnt sind. Das heißt: Wir können, was wir sehen, noch nicht glauben. Was wir glauben, nicht aussprechen.“ Trad. p. 134.

192 Sur ce point, voir Judith Ryan. *Poetik als Experiment*. In : Lützel, P. M. (Éd.). *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur*. Francfort/Main : Fischer Taschenbuch-Verlag. 1994. p. 80–94.

la volonté d'emprunter une voie nouvelle. Rares sont dans la littérature critique les remarques concernant les répercussions des dynamismes de ces interactions, témoins et vecteurs d'une évolution, sur le genre choisi pour leur réécriture.

Non astreint à un système de principes et de règles contraignantes, mais capable d'adopter des formes variées, dans quelle mesure le roman permet-il de donner à voir l'infini des possibles qui caractérise le mythe ? La réécriture d'un mythe motive une réflexion sur une forme littéraire adéquate, comprise dans la majeure partie des cas comme une ouverture, un accroissement des potentiels du roman. Un certain nombre de romans mythologiques présentent des aspirations de cet ordre. Les frontières du roman sont mises à l'épreuve, notamment à travers un rapprochement de la tragédie antique ou dans l'introduction de passages lyriques. Le procédé n'a certes rien de novateur, mais continue d'exploiter les domaines frontaliers difficilement définissables des genres.

Au cœur de *Der sechste Gesang* sont intégrées trois courtes pièces de théâtre, rapportées comme telles dans le 20^{ème} chapitre. Ulysse, narrateur, restitue à partir de ses souvenirs des mises en scène imaginées par Circé autour du personnage de Phèdre. Le thème est entièrement révisé. Le mythe transposé dans une réalité contemporaine traite de sujets profondément tragiques (relations humaines déficientes, suicide, mort et destin) sur un ton léger, ironique, souvent trivial. Les trois compositions dramatiques insérées dans le roman ont pour principal objectif de démythifier les figures et les thèmes mythiques mis en scène – le destin et le temps, par exemple, sont réduits à une éphéméride dont Achille arrache les pages afin de provoquer et d'accélérer la succession des événements.

Dans leur forme, elles sont totalement étrangères au roman et leur introduction est simplement justifiée par le désir du narrateur de discerner dans les pièces la véritable identité de son auteur : « À travers la fenêtre du théâtre, je regardais en elle.¹⁹³ » Les trois pièces, ouverture sur une nouvelle optique, offrent d'une part la possibilité de s'échapper momentanément de la perspective d'Ulysse. Dans l'économie du

193 SG, p. 86 : „Ich schaute durch das Theaterfenster in sie hinein.“

roman, elles permettent aussi d'associer à l'instar de l'épopée homérique le thème de Circé à celui de la descente aux Enfers d'Ulysse et ainsi d'intégrer cet épisode. Le passage, à la fois pris en compte et mis à distance, expérimente une manière différente de représenter les marges mouvantes entre réalité fictive et fiction dans la fiction. La troisième pièce envisage la perspective de Phèdre attendant l'arrivée d'Ulysse au royaume des morts. Ainsi, dans la reconstitution de ses propres souvenirs, Ulysse apparaît comme personnage d'une pièce de théâtre, dont il fut d'ailleurs lui-même spectateur, une pièce qui de surcroît anticipe un épisode de son histoire. Les échanges entre les différents degrés d'identité et de temps atteignent ici leur paroxysme.

Si les pièces demeurent des éléments étrangers dans la structure du roman, le thème et la problématique de l'identité et de la non-identité s'intègrent parfaitement dans la conception générale. On ne peut parler de fusion des genres, les trois pièces étant bien distinctes de la narration. Toutefois leur présence n'est pas injustifiée, elles signifient un dépassement au bénéfice d'une construction précise. Liberté et construction motivent l'intégration de structures dramatiques et sondent les possibilités du roman en expérimentant celles du mythe.

Plusieurs romans de la fin du siècle mettent en pratique ou suggèrent des liens très forts entre théâtre et roman : composition de tableaux dans le roman de Ursula Haas, parallèles entre le récit de *Médée*, tel qu'il est conçu par Christa Wolf, et les rouages d'une tragédie. L'empreinte de la tragédie antique sur les romans mythologiques est indéniable. Celle-ci faisant partie des principaux vecteurs des mythes dans l'Antiquité, son ascendance semble presque aller de soi.

Eine ganz gewöhnliche Ehe de Inge Merkel, roman qui reprend l'*Odyssée* selon la perspective de Pénélope, doit son intérêt principal à la place accordée à différents chœurs. Le roman en comprend onze répartis dans les sept chapitres – deux dans chacun des quatre premiers, un dans chacun des trois derniers – qui contrastent fortement avec le reste du texte. Ils présentent un dynamisme totalement différent de celui du récit, expérimentent un style et des rythmes qui leur sont propres. Ils remplissent une fonction proche de celle des chœurs de la tragédie classique, en proposant une perspective distancée et des commentaires

sur le déroulement des événements sans pour autant avoir d'effets sur l'action en cours. Dès la première intervention d'un chœur, l'épisode repris est mis à distance à travers un discours ironique et un jeu avec le langage. « Les bavardages du chœur des vieillards dans le palais de Tyndare¹⁹⁴ », interrompent le cours du récit pour reprendre et approfondir le thème engagé, cette fois sur le ton d'une conversation amusante, triviale, parfois vulgaire, tenue par des vieillards spectateurs des événements mythiques :

« Oh Hélène, Hélène, petit oiseau bigarré ! »
« Mais regardez-le ! Il envoie des baisers
ce bouc puant ! »
(Soudain, agitation nerveuse dans les rangs des vieillards)
« Du calme, taisez-vous ! »
« Quoi, qu'y a-t-il ? »
« Écoutez, nobles gérontes, barbons durs de la feuille,
elles arrivent ! Contenez-vous ! »
« Qui vient ! Qu'y a-t-il ? »
« N'entendez-vous pas ?
Le bruit des cannes,
le pas majestueux des larges sandales,
les messes basses et les méchants commérages !
Les épouses arrivent ! »¹⁹⁵

Les vers de longueurs inégales s'enchaînent sur des rythmes irréguliers. Aux réflexions ironiques et grossières se mêlent l'invocation des dieux, des satyres et de la beauté d'Hélène, et le chœur de conclure par un « chut !¹⁹⁶ » qui redonne la parole au narrateur.

194 GE, p. 16 : „Chorgeschwätz der Geronten im Palast des Tyndareos“.

195 GE, p. 18 : „,O Helena, Helena, Vögelchen buntes!‘/,Seht nur! Kuschhändchen wirft er,/der Stinkbock!‘/(Plötzlich nervöse Unruhe in den Reihen der Greise)/ ,Still! Seid doch still!‘/,Was ist denn! Was soll das?‘/,Horcht nur, edle Geronten, harthörige Knacker,/sie kommen! Nehmt euch zusammen!‘/,Wer kommt!Was ist denn?‘/,Hört ihr’s denn nicht?/Das Tappen der Stöcke,/der herrische Tritt der breiten Sandalen,/das Tuscheln und boshafte Fratscheln!/Die Gattinnen kommen!“

196 GE, p. 18 : „,Pscht!“.

Chaque chœur est composé de personnages différents et s'insère à un moment approprié en début, milieu ou fin de chapitre. Leur intervention sans conséquence directe sur l'action relève le cynisme qui caractérise le cours irrémédiable des choses : annonce et commentaire du destin tragique qui attend les femmes et leurs époux par le chœur des Moires ou prévision de la chute de Troie par celui des Néréides, par exemple. Les chœurs rapportent les paroles des dieux ou les remarques ironiques de spectateurs dans un style qui n'a plus rien de narratif : vers fragmentaires ou elliptiques, intégration de termes grecs, nombreuses onomatopées, répétitions et allitérations. Prenons par exemple cet extrait du « Chœur chuchoté des geckos¹⁹⁷ » :

Approchez, approchez, Kakodaimones !
 Sortez des fissures, Askalabotai,
 cinq doigts aux pieds collants !
 Nous nous collons dans des fentes,
 filons à toute allure par-dessus les murs,
 geck, geck, tss, tss !
 D'inoffensifs geckos ?
 Des bestioles nocturnes familières ?
 Des esprits de malédiction, voilà ce que nous sommes !¹⁹⁸

Ce chœur intervient alors qu'Ulysse, de retour à Ithaque, comprend qu'il va devoir se battre pour reprendre sa place : les prétendants, rassemblés autour de Pénélope, sont aussi parasites et nuisibles que les geckos qui chuchotent ici. Les chœurs mettent à distance les protagonistes, leurs réactions et leurs sentiments et par là même la conception et le ton général du roman. Ils expriment tour à tour la beauté, la cruauté, expriment des angoisses et confèrent au roman une valeur poétique qui l'élève et l'affranchit, l'espace d'un instant, de son caractère essentiellement rationnel et psychologique. Ces passages ont certes de

197 GE, p. 227 : „Flüsterchor der Geckos“.

198 GE, p. 227 : „Heran, heran, Kakodaimones!/Heraus aus den Ritzen, Askalabotai, mit den fünfingrig haftenden Füßchen!/Wir kleben in Spalten,/hasten über die Mauern,/ geck, geck, tsi, tsi!/Harmlose Geckos?/Vertraute Tierlein der Nacht?/Fluchgeister sind wir!“

quoi dérouter ici, leur récurrence régulière en fait un principe de fonctionnement du roman.

Si l'on doit reconnaître à la formulation contemporaine de mythes antiques un trait révélateur, c'est bien son approche critique de la mythologie antique. De plus en plus marquée, la volonté d'aller au-delà des textes antérieurs, considérés dans le pire des cas comme des affabulations, au mieux comme des sources à interroger, témoigne du désir de se réapproprier une partie de notre fondement culturel. C'est moins le modèle que la transformation incessante des mythes au gré des époques et des auteurs qui intéresse les auteurs. La réécriture est comprise comme le désir paradoxal de faire croire à l'unicité et à l'authenticité d'une nouvelle version. La variation de thèmes mythiques tant de fois recensés en littérature se justifie par la richesse du jeu de narration qu'elle entraîne : le mythe, insondable et inépuisable, se prête à l'actualisation, fait l'objet d'une quête, incite à l'écriture de nouvelles variantes. Si la volonté de s'inscrire dans une tradition littéraire est indéniable, celle d'interroger les valeurs mêmes de la littérature l'est tout autant. La réflexion sur les modalités de la transmission et de la réécriture ainsi que sur leurs intérêts occupe une place de plus en plus importante dans les commentaires des auteurs parallèles à la réécriture, voire au sein même des romans. Alors que dans l'après-guerre, le recours au mythe est développé sans justification, il n'est plus évident à la fin du siècle et exige explications et commentaires. Rationaliser le mythe tout en suggérant sa grandeur ineffable : telle pourrait être une définition générale de la démarche contradictoire mais non moins séduisante des auteurs contemporains.

L'ambiguïté omniprésente entre construction et reconstruction, mythification et démythification fait de la réécriture des mythes un facteur d'antagonismes extrêmes. Le jeu de réécriture oscille entre ces différents pôles, et met en évidence l'appartenance de ces textes à une activité littéraire contemporaine, notamment à travers la fragmentation, l'hétérogénéité constitutive des romans, la pluralité des perspectives narratives ainsi que l'expérience d'une écriture poussée toujours plus loin. Les principes communs de représentation – figuration d'un chaos, d'un labyrinthe, d'une abolition du temps – entraînent de plus en plus

explicitement vers la nécessité de remettre en cause nos critères de perception. Témoins des enjeux d'une époque, les romans mythologiques sondent les limites de leur adaptation à une forme contemporaine.

Redécouvrir des structures mythiques présentes mais ignorées doit permettre d'approfondir notre perception du monde contemporain. Expression possible et extrême de multiples interrogations ainsi que d'une remise en cause nécessaire et totale de notre système de valeurs, les pensées et les incertitudes que peut engendrer le travail sur la mythologie s'inscrivent de manière singulière parmi les diverses tensions qui caractérisent la période observée. Tandis que le masque de la mythologie rendait possible un jugement sur l'Histoire et le monde contemporain, le travail sur le mythe dans les années quatre-vingt est motivé par la volonté de retrouver les causes profondes de problèmes actuels. À la projection d'une pensée contemporaine s'ajoute le désir de sonder notre histoire culturelle. L'aspiration à recouvrer une tradition engendre la volonté de dépasser le cadre romanesque adopté. Quand une expérience de ce type est menée jusqu'au bout, elle donne lieu à des œuvres sans commune mesure. C'est ce à quoi se sont employés Wolf von Nielschütz et Irmtraud Morgner, Peter Weiss et Stefan Schütz.