

Mythologie et épopée, des fondements communs

Au point de vue étymologique, *mythos* et *epos* sont souvent associés pour le sens commun qu'ils renferment : la parole, le propos¹. Or, à l'heure où mythologie et épopée ne convergent plus avec la même évidence qu'à l'origine², c'est justement la réflexion autour du mythe et de sa réécriture qui entraîne de nouveau vers l'écriture épique. Clé de voûte de la conception de l'épopée, sa parenté étroite avec la mythologie offre encore une entrée pertinente sur une observation du genre. Tout semble indiquer en effet que le rapport privilégié de l'écriture épique avec le mythe en fait un terrain propice d'investigations dans le travail de reformulation. Quelles sont les conceptions et les structures réactivées et de quelle manière fonctionnent-elles désormais ? L'hypothèse peut être formulée de la manière suivante : si tant est que le retour à la mythologie prenne un tour singulier à l'époque contemporaine, peut-on constater une évolution parallèle et similaire du travail sur le genre épique ? Les quatre œuvres observées interrogent l'articulation possible de l'écriture mythologique et de l'écriture épique à l'époque contemporaine. Ceci est tout particulièrement frappant au niveau de la conception générale du texte : de ses intentions narratives et de sa mise en œuvre.

-
- 1 L'article « mythe » du *Dictionnaire historique de la langue française*, dirigé par Alain Rey, atteste l'association courante des deux notions.
 - 2 Dans la *Poétique* d'Aristote par exemple, le terme de « mythe » désigne de manière générale la matière reçue par le poète et qu'il se doit de retravailler et représenter à son tour.

Rapport au monde et au savoir : une communauté de conceptions

Depuis les origines du genre, la narration épique et la mythologie présentent une communauté de conceptions et de significations qui justifient leur appartenance étroite. Il est tout à fait révélateur qu'aux sources de la théorie du genre épique – c'est-à-dire à une époque antérieure à Platon³ – épopée et mythologie sont indissociables. Dans l'Antiquité, l'approche théorique de l'épopée implique une réflexion sur la mythologie : les questions de l'origine, du contenu et de la finalité du récit épique convergent largement avec des interrogations d'ordre mythologique. Quand Xénophane étudie les chants épiques, il critique la représentation des dieux (trop humaine et peu morale !) chez Homère, comme de manière générale l'aspiration à la vérité des poètes épiques ; de même lorsque Hérodote et Thucydide distinguent nettement épopée et historiographie, ils soulignent par ce biais l'étroite dépendance originelle entre épopée et mythologie.

Alors qu'à l'époque contemporaine cette relation ne va plus de soi, la parenté étroite entre mythe et récit épique relève d'un choix et connaît, derrière l'osmose apparente, des intérêts et des enjeux singuliers. Observer les textes contemporains sous l'angle du récit épique, c'est tout d'abord chercher à savoir comment sont repris et transformés les principes communs au mythe et à l'épopée. Les conceptions générales, mais néanmoins fondamentales, que sont une vaste appropriation intellectuelle du monde, l'ouverture sur une dimension autre et la transmission d'un savoir collectif méritent une attention particulière.

Premier critère général et traditionnel de définition, écrire une épopée c'est construire une œuvre prenant appui sur un vaste ensemble mythologique, religieux, historique ou philosophique. L'accent est placé d'emblée sur l'immensité du domaine que l'écrivain épique choisit d'arpenter dans l'écriture, auquel s'ajoute la diversité des

3 Notamment dans les écrits de Xénophane de Colophon au VI^{ème} s. av. J.-C. Nous nous appuyons ici sur une étude précise de Severin Koster : *Antike Epостheorien*. Wiesbaden : Steiner. 1970.

sources où il puise des éléments d'interprétation. L'épopée, poème de grande ampleur, condense l'essentiel de ce qui constitue la conception du monde à une période donnée. À plusieurs points de vue, elle réalise une vaste appropriation intellectuelle du monde (pour paraphraser la formulation de Blumenberg à propos du mythe⁴), dont témoignent le nombre inestimable d'événements rapportés, l'immensité des espaces parcourus, la figuration d'une société, de son mode de pensée, de son savoir et de son fonctionnement, comme le rapport de cette société au divin, à sa propre mythologie. Civilisation et mythologie sumériennes à l'aube du genre dans l'épopée de Gilgamesh, ou encore mythologie et pensée grecque dans les épopées antiques : dans l'ampleur du poème épique, c'est toute une culture qui s'offre aux auditeurs et aux lecteurs.

Cet aspect bien présent au cœur des quatre œuvres contemporaines étudiées les distingue nettement des romans mythologiques. Preuve en est le travail sur la mythologie ainsi que la multitude de sphères abordées, liées directement au mythe ou non. Manifestement, l'appropriation intellectuelle du monde, c'est-à-dire la mise en forme et en mots d'une pensée et d'une explication du monde, demande aujourd'hui un abord critique. À observer ces textes, il apparaît clairement que l'appropriation signifie une reconquête, que la démarche intellectuelle implique désormais une mise en abyme, le monde étant désormais une donnée suspecte, du moins inconcevable dans sa totalité. L'écriture épique n'est, semble-t-il, plus envisageable qu'au sein d'une controverse permanente : par la mise en œuvre critique d'une vaste entreprise narrative. Elle ne s'élance plus dans la volonté de composer et de transmettre un patrimoine culturel dans sa totalité absolue, mais de recouvrer notre culture de manière critique : l'écrivain épique interroge plus qu'il ne donne du sens, bouscule plus qu'il ne fonde.

Ce mouvement est conçu dans les récits épiques contemporains, au niveau de la thématique tout d'abord, comme une large entreprise synonyme de dépassement et d'ouverture. C'est tout un programme

4 Cette formule est citée plus haut. Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 68 : „die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt“.

que lance Wolf von Niebelschütz quand il dit de l'écriture épique qu'elle consiste à ses yeux à « entrer dans le monde avec force et plaisir⁵ ». La pluralité des lieux et des époques traités, le nombre particulièrement élevé de personnages (probablement plus de 150), le canevas très serré d'actions et de réflexions sont tout autant d'éléments contribuant à une exploration précise et détaillée du monde décrit. Dans *Der blaue Kammerherr*, le dépassement est suscité par le désir d'aller au-delà d'un cadre national, de recouvrer une tradition européenne. Le thème (recours à la mythologie gréco-latine, espace méditerranéen imaginaire, époque baroque), le rattachement si ironique soit-il à une tradition baroque narrative (le roman galant) et musicale (la symphonie concertante) ainsi que le style (place importante accordée au français et à l'italien, ainsi qu'au style baroque) en représentent les aspects les plus généraux. Un échantillon diversifié de tout un patrimoine culturel est assimilé et mis en perspective. Cette démarche générale se retrouve de manière tout aussi prononcée, mais sous des formes très différentes, dans les autres récits épiques : *Amanda* et la mythologie antique, la tradition littéraire des troubadours et le monde imaginaire des sorcières sur le Blocksberg ; *L'esthétique de la résistance* et les mythes antiques, l'Europe en guerre, la résistance au fascisme et le socialisme, la pluralité d'œuvres artistiques et littéraires analysées ; *Medusa* et les mythes antiques en lien avec le thème de la soumission, les différentes formes de dictature (politique, intellectuelle, psychologique, sexuelle), et de manière plus implicite les références nombreuses à des textes et des tableaux. Quelle que soit la matière au travail, le récit épique est entendu comme un espace très vaste qui offre au lecteur une multitude d'entrées.

Source première de notre culture européenne, la mythologie gréco-latine constitue un élément essentiel au sein de ce mouvement démesuré. Pour Blumenberg, la mythologie doit sa naissance en majeure partie à la volonté d'avoir raison de l'arbitraire : « Le mythe est une manière d'exprimer que l'arbitraire pur n'est pas laissé au monde et

5 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 52 : „mit Macht und Lust in die Welt greifen“.

aux puissances qui y gouvernent.⁶ » L'épopée, récit mythologique, parcourt des domaines illimités aspirant à délivrer le monde réel de l'inconnu, de l'explicable et de l'arbitraire. Pour participer pleinement au mouvement épique des textes contemporains, il va de soi que le recours à la mythologie n'en revêt pas moins des fonctions et des significations différentes de celles que l'on peut observer dans les épopées antiques. Quelle que soit leur manière de reprendre les mythes, les auteurs épiques contemporains partent du principe d'une perte : c'est sa disparition accomplie ou en cours qui motive et le mouvement de reconquête et l'écriture, comme en témoignent respectivement les recherches sur Danaë, sur les sirènes et Pandore, sur Héraclès ou sur Méduse. De même que le narrateur de *Der blaue Kammerherr* introduit son récit en déplorant la disparition des anciens dieux et s'applique à démontrer finalement tout au long du récit la continuité de leur présence et de leur influence, les trois autres textes rapportent l'expérience généralisée d'une perte : perte du mythe dans sa dimension archétypale et de valeurs matriarcales, perte du souvenir et d'une version juste, c'est-à-dire non manipulée, de l'Histoire, perte de sens et d'orientation, d'une cohésion et de la possibilité d'une mise en forme, perte enfin d'une langue adéquate à la représentation d'un mythe. Paradoxalement, alors que les œuvres observées se construisent sur le principe d'une absence, le recours aux mythes antiques y est lisible à tous les niveaux de la narration, tant au point de vue du contenu que de la forme.

Le vide, auquel la disparition constatée des mythes antiques fait place, ouvre en effet un espace de création inestimable : lieu de recherche et de reconstruction, d'hypothèses et de spéculations, espace ouvert à l'imagination. Recourir à des mythes antiques n'a plus le pouvoir de soustraction à l'arbitraire et au hasard relevé par Blumenberg dans les premiers récits mythologiques. Il s'agit désormais d'affronter une vacuité, non un gouffre béant et problématique, mais un espace où tout est encore imaginable. Réanimer, reconquérir, reconstruire, faire resurgir les mythes représentent autant de formes envisagées pour cette

6 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 50 : „Der Mythos ist eine Ausdrucksform dafür, dass der Welt und den in ihr waltenden Mächten die reine Willkür nicht überlassen ist.“

approche. Masquée chez Niebelschütz par une narration pléthorique, la vacuité observée entraîne chez Morgner et Weiss dans une recherche explicite, considérée comme nécessaire et justifiée, elle signifie chez Schütz une chute momentanée mais vertigineuse dans l'inconscient qui fait jaillir les mythes antiques de ses strates les plus profondes. Alors qu'à l'ère des premiers récits épiques, la mythologie faisait partie intégrante d'une conception générale du monde et trouvait de ce fait naturellement sa place dans l'épopée, son intégration relève désormais d'une attitude particulière : s'approprier le monde comme reconquérir une tradition implique de remémorer, de réactiver ses fondements.

Il apparaît alors clairement que les auteurs concernés mènent de front une réflexion sur la mythologie antique et sur le récit épique. Les deux recherches sont justifiées par des arguments qui se recoupent dans une large mesure, sans que la contiguïté entre mythe et épopée soit toujours formulée de manière évidente. Les lettres, notes ou journaux que tous rédigent parallèlement à leur travail d'écriture en témoignent. Ainsi Peter Weiss mène-t-il, dans ses propres carnets puis à travers le narrateur et les autres personnages de *L'esthétique de la résistance*, une double recherche sur la mythologie grecque et sur l'écriture épique. Les deux démarches sont extrêmement proches puisqu'il s'agit dans l'un et l'autre cas de réactiver certains aspects d'une pensée fascinante, ou pour reprendre le sens étymologique commun de ces deux termes, d'une « parole » fascinante : le mythe sous ses formes premières, le langage épique. La mythologie et l'épopée sont abordées de manière égale, comme des modèles inaccessibles dont la réécriture n'est jamais qu'une variation hypothétique, non exhaustive et en aucun cas définitive. La pluralité des domaines abordés transparait dans les carnets de notes où les moindres dimensions du mythe d'Héraclès se trouvent sondées. En témoignent les nombreux ensembles de répétitions et de variations analogues à l'exemple suivant : « Les yeux humains du taureau. Zeus avec des cornes de taureau. Zeus en taureau. Fils de Chronos (le temps), petit-fils de Gé. Rimbaud : devons nous rendre voyants (le taureau).⁷ » La réflexion se constitue dans son ensemble sur une démarche de ce type :

7 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 186 : „Die menschl. Augen des Stiers. Zeus mit Stirnhörnern. Zeus als Stier. Sohn

formulations hypothétiques toujours reformulées, indications factuelles complémentaires, élargissement à d'autres domaines. C'est la richesse et la profondeur de chacun des aspects qui intéressent Peter Weiss, nourrissent sa fascination et lui inspirent sans cesse de nouvelles interrogations. L'auteur engage avec une curiosité identique ses recherches sur la *Divine Comédie* de Dante. Il demeure subjugué par l'étendue et la puissance des paroles de Dante, dont il dit ne savoir retenir « [...] que des propositions, des modèles construits⁸ ». Il s'agit pour lui de poursuivre le cheminement de Dante en se laissant interroger par sa parole et nourrir de ses mots. Ajoutons qu'il retient de ses études sur les mythes et l'épopée les éléments qu'il va pouvoir « actualiser » : un principe maintes fois repris au cours de la « Conversation sur Dante⁹ » et qui concerne en particulier le théâtre du monde, la recherche de vérité, l'articulation dans les mots d'un monde désordonné, l'investigation d'un domaine immense et effroyable. L'épopée motive au même titre que la mythologie une recherche dynamique, à savoir nourrie et corrigée sans cesse par de nouvelles réflexions, découvertes et expériences, des apports intertextuels ou des éléments picturaux etc. Au centre des notes de l'auteur, la double recherche trouve ensuite dans la trilogie une place non moins significative, à travers le travail critique mené par le narrateur et les personnages. Un équilibre nouveau s'instaure entre les deux termes, mythologie et épopée : ils se superposent et se complètent comme parties intégrantes de l'entreprise de réappropriation culturelle lancée. En d'autres termes, le texte ne repose pas sur la solidarité des deux éléments, il la redécouvre progressivement.

Forcé d'évoluer, le rapport entre épopée et mythologie s'adapte à la nouvelle donne au prix d'un déplacement significatif. De l'osmose presque dogmatique entre mythe et épopée (Aristote ne la justifiait que partiellement), la conjugaison d'un travail sur le mythe et d'un projet d'écriture épique trouve désormais sa légitimité dans un élan critique.

des Kronos (Zeit), Enkel der Gé. Rimbaud: müssen uns zu Sehern machen (der Stier)“.

8 Peter Weiss. Vorübung zum dreiteiligen Drama Divina Commedia. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 133 : „nur Vorschläge, nur konstruierte Muster“.

9 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 142–169.

C'est là une des caractéristiques de l'épopée contemporaine : recourir à la mythologie antique tout en proposant dans un même mouvement une analyse réflexive de cette résurgence des mythes. Ainsi par exemple, à la différence des romans mythologiques, jamais le rapport immédiat avec des mythes originels ne signifie une expérience ou un objectif en soi. Relevant soit du domaine de l'imaginaire soit de la théorie, ou encore, symbolisé par un personnage intermédiaire tenant à la fois de la réalité fictive et du mythe, le « contact immédiat avec la mythologie », une des questions centrales de la réflexion de Charles Kerényi, est suggéré en permanence mais toujours observé sous un regard critique. Fait révélateur, les textes étudiés non seulement suivent cette démarche mais aussi la reflètent dans un appareil de notes parallèle, voire au sein du texte même (chez Morgner et Weiss de façon très développée).

De la même manière que le mythe et ses sources sont appréhendés avec un regard interrogateur, dans le travail de recherche qui caractérise l'épopée contemporaine, la réappropriation implique une démarche critique. Les modes de fonctionnement de la mythologie offrent aux auteurs épiques un moyen privilégié d'appréhender le monde de cette façon. Au lieu de trouver dans la mythologie une conception globale, un moyen de transmettre un fondement culturel et des valeurs morales, les récits épiques accentuent la différence. Il ne s'agit plus, grâce à la mythologie, de cerner le monde dans sa totalité, mais d'interroger ou de dévoiler certains de ses aspects. Le recours aux mythes revêt un pouvoir simultané d'éclairage et de contradiction propice à une projection critique du monde : ils font, de différentes manières, partie intégrante de la réalité fictive et l'interrogent. Remise en cause du temps linéaire historique, relativisation de l'Histoire, logique interne spécifique, les mythes antiques n'ont de cesse d'interroger la réappropriation intellectuelle du monde engagée dans les récits épiques contemporains. La réflexion peut être provoquée de manière apparemment ludique par les interventions directes de figures mythologiques, comme dans *Der blaue Kammerherr*, ludique et méthodique dans *Amanda* où la narratrice renaît sous forme de sirène dont la double tâche consiste à retrouver sa fonction mythologique et à rédiger une biographie peu banale. Elle est méthodique, documentée et critique chez Peter Weiss dans une réflexion

collective sur la mythologie, reprise inlassablement tout au long de la trilogie. Quant à *Medusa*, il est suggéré dans le récit une catharsis qui met en présence des conceptions et des interprétations divergentes du monde et des mythes antiques selon divers degrés d'interprétation possibles, acceptables ou non.

De cette manière, les œuvres contemporaines portent à son comble un procédé épique et lui donnent une inflexion spécifique. Aristote résumait en effet à trois principes le rapport de la narration épique au monde : « [...] le poète imite [...] soit les choses qui ont existé ou existent, soit les choses qu'on dit ou qui semblent exister, soit les choses qui doivent exister.¹⁰ » Ainsi, le narrateur épique antique combine l'observation de la réalité, passé et présent, avec son interprétation et les souhaits qu'elle engendre ou qu'elle déçoit. Ni vraiment hors, ni vraiment dans la réalité, les mythes expliquent, interprètent, comblent tant les lacunes d'un savoir que les désirs inassouvis. Ils figurent et complètent en même temps le monde décrit, permettant à la fois une approche et une mise à distance. Du récitant épique de l'Antiquité, G. Bafaro indique : « il oppose un présent trop médiocre à un prodigieux passé, légendaire et par là devenu sacré. C'est en quelque sorte [...] une exhortation à plus de grandeur.¹¹ » Tels qu'ils sont traités dans les narrations épiques contemporaines, les mythes contribuent certes à décrire un présent dégénéré, mais n'exaltent ni la gloire du passé, ni les mérites du présent. Ce qui dans l'épopée antique est de l'ordre de l'implicite, devient dorénavant un principe utilisé clairement dans une démarche critique. Les mythes incitent à bouleverser en permanence toute conception établie du monde : instrument propre à l'interrogation, leur dimension autre se trouve largement exploitée.

L'omniprésence des mythes dans les narrations épiques impose à la réalité décrite un fonctionnement étrange. Sur le principe, les récits épiques contemporains ne diffèrent en rien des épopées antiques. Pour Aristote, l'épopée se démarque des autres genres, notamment du théâtre, dans sa capacité à tolérer l'étrange : « [...] or l'épopée admet encore bien mieux l'irrationnel [...] puisqu'on n'a pas le personnage en action

10 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 127.

11 Georges Bafaro. *L'épopée*. Paris : Ellipses. 1997. p. 10.

sous les yeux.¹² » Tout l'art de la narration épique repose dans le subtil dosage entre apparence et crédibilité, afin de stimuler sans forcer outre mesure l'imagination de l'auditoire ou des lecteurs. Il est réservé au poète le droit d'exagérer et de feindre, de transformer et d'intégrer des éléments merveilleux tant que ces procédés servent la narration, tant que la continuité du mouvement est respectée et que l'unité de l'action reste intacte : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction.¹³ » Pour plaire à son public, puisque ici la réception est manifestement déterminante, le poète épique évolue dans ce domaine fluctuant où la réalité est transgressée mais où l'invraisemblable est encore accepté. L'épopée tolère une réalité autre à condition que son équilibre ne soit pas mis en péril.

Évoquant l'intervention d'êtres surnaturels ou d'effets vraisemblables mais extraordinaires, D. Madelénat, à qui l'on doit une analyse de l'épopée¹⁴, souligne leur importance dans les épopées antiques. Héroïsme hors pair, victoire ou défaite sans égale, courroux et passions démesurés, l'épopée donne forme à l'exceptionnel. Elle retrace une suite d'événements sans commune mesure, des actions aux proportions gigantesques, elle accumule constats horribles, circonstances tragiques et paroles extrêmes, dont G. Bafaro tente d'énumérer les principales composantes :

[...] emploi d'un lexique de l'effroyable, en particulier des adjectifs, grandissement des personnages jusqu'à des dimensions fantastiques, recours à l'évocation de forces naturelles déchaînées et incontrôlables, métamorphoses des êtres animés et inanimés sous la violence subie ou infligée, sans souci de la vraisemblance, promotion d'une partie de la réalité au rang de symbole.¹⁵

Ni figés, ni contraignants, ces paradigmes participent pleinement de la conception du genre épique. Dans cet ensemble, la mythologie constitue une des principales sources d'invraisemblances, d'épisodes et de figures aussi exceptionnels qu'effroyables. D. Madelénat explique cette

12 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 126.

13 Ibid. p. 126.

14 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986.

15 Georges Bafaro. *L'épopée*. Paris : Ellipses. 1997. p. 111–112.

invariance thématique de l'écriture épique comme une conception particulière du monde :

L'épopée divine ou mythologique [...] subordonne le naturel au surnaturel qui l'enveloppe [...] ; elle doit dégager pour un héros anthropomorphe [...] ou pour un homme inclus dans l'univers des dieux, un espace où se déploient les valeurs héroïques et réinstaurer une partition [...] qui permette une tension, des luttes, des efforts collectifs, et une victoire héroïque.¹⁶

L'épopée reflète une conception déterminée de la mythologie, aux confins du vraisemblable et de l'invraisemblance, de l'histoire des dieux et de celle des Hommes, non un mouvement entre deux pôles, mais un ensemble d'échanges réciproques : une osmose entre deux sphères, propice à une narration fertile.

Qu'en est-il des récits épiques contemporains ? Peu importe la vraisemblance dans les deux premiers textes étudiés, la narration se nourrit en permanence de l'étrange et du merveilleux. Cette dimension qui naît largement du recours à la mythologie antique fait partie intégrante du monde fictif décrit, même si son assimilation n'est jamais injustifiée. Niebelschütz se joue visiblement des procédés narratifs épiques : figuration de l'extraordinaire et exagération, notamment. L'exceptionnel est tourné très souvent en dérision : l'illusion d'une transformation de toute chose en or à l'arrivée de Midas, au début de la troisième partie, en est un exemple caractéristique. Si, s'amusant de la crédulité de ses personnages, il parodie en ce point la narration épique, elle n'en demeure pas moins un élément moteur. Il n'est pas question d'être plausible ou crédible¹⁷ mais de laisser libre cours à des fabulations illimitées (en somme, de faire fleurir le « tulipier ») ; de réaliser selon une formule de D. Jost « [...] un renversement et une élévation de la pesanteur terrestre dans le merveilleux.¹⁸ »

16 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 59.

17 À la manière des narrateurs baroques, c'est avec beaucoup d'autodérision que le narrateur tente de rendre crédible ses dires, même, ou plutôt en particulier, les plus incroyables. Non que l'illusion de donner pour vrai fasse seulement partie du jeu narratif, le narrateur s'amuse ici à la contrefaire.

18 Dominik Jost. Eine deutsche Fantasy. In : *Neue Zürcher Zeitung*. N°233. 08/10/1987. p. 36 : „[...] eine Umkehrung und Aufhebung der Erdschwere ins Wunderbare.“

Morgner exploite également au plus haut point les ressorts de l'étrange puisque le récit tout entier fonctionne sur ce mode. L'assimilation de l'étrange s'opère par la mise en présence et l'assemblage de dimensions apparemment incompatibles (mythologie, réalité sociale fictive et univers fabuleux pour les principales), rappelons le dédoublement d'Amanda en une femme et une sorcière, la renaissance d'une sirène à la fin du 20^{ème} siècle, la langue des sirènes retrouvée par magie etc. De ces combinaisons naissent des êtres et des situations hybrides. Multiplier à l'infini les possibilités et croiser sans cesse les questions sont des principes qui fonctionnent dans *Amanda* comme une surenchère de l'étrange. Toutefois, il importe moins à l'auteur de mettre en évidence des moments ou des personnages hors du commun que de déformer à l'extrême, de transformer la réalité décrite. Ceci implique, entre autres, une abolition des frontières entre réalité et imaginaire. Les descriptions très précises de scènes réalistes et d'une sphère purement fantastique coexistent ou s'imbriquent les unes dans les autres. M. Rasboinikowa-Fratowa tente de définir la complexité et les contradictions de ce rapport : « [...] l'imagination littéraire sollicite des libertés de plus en plus grandes, crée des images et des conceptions du monde, qui vont à l'encontre des expériences de l'auteur et aussi du lecteur sans avoir pour objectif de décrire autre chose que la réalité.¹⁹ » L'imagination génératrice d'un monde déstabilisant peut être considérée comme un biais par lequel le monde trouve une description possible. Elle représente surtout, à travers la transgression de cette réalité, le moyen privilégié d'en cerner les limites. Le recours à un monde imaginaire est une manière de passer outre aux barrières de la réalité tout en mettant en évidence l'impossibilité concrète de s'en éloigner.

Il en va autrement dans les trilogies de Peter Weiss et de Stefan Schütz dans lesquelles, cette fois, c'est la violence des images mythologiques et l'effroi qu'elles peuvent inspirer qui sont rapportés à la réalité.

19 Maja Rasboinikowa-Fratowa. Strukturbildende Funktion des Verhältnisses von Wirklichkeit und dichterischer Phantasie. In : *Neophilologus*. 76. 1992. p. 102 : „[...] die dichterische Phantasie, immer größere Freiheiten für sich in Anspruch nehmend, [entwirft] Bilder und Weltbilder, die der empirischen Erfahrung des Autors und auch des Lesers gänzlich zuwiderlaufen, ohne dabei als Endeffekt etwas anderes als die Wirklichkeit zu beschreiben.“

Dans les deux cas, le recours à la mythologie peut figurer des situations d'une violence extrême : combat des Titans, force inégalable et incontrôlée d'Héraclès, événements sans précédent et douleur des victimes pour l'un ; cruauté, démesure et déchaînement des images mythiques pour l'autre. Cette furie mythologique est largement associée aux événements qui ont marqué les différentes époques, et spécialement ceux du 20^{ème} siècle. Si l'effroyable est bien présent, dans les images comme dans le lexique, il est généré dans la plupart des cas non plus par des forces naturelles irréfrenées, mais par les horreurs de l'Histoire. La fureur est celle de la guerre et de l'extermination, l'agressivité celle de la domination et de la dictature. L'Histoire, à l'instar des éléments et du destin dans les épopées antiques, est courroucée et dévastatrice. Les œuvres d'art choisies par Peter Weiss sont particulièrement révélatrices : révolte originelle sur la frise de Pergame, révolution de juillet 1830 dans le célèbre tableau de Delacroix, guerre et insurrection espagnole dans les peintures de Goya, guerre d'Espagne dans *Guernica* de Picasso etc. Il n'est pas de comportement héroïque face à une telle violence mais une souffrance profonde, voire dans *Medusa* un anéantissement du sujet individuel. L'épopée de Peter Weiss présente plutôt le caractère exceptionnel d'une situation unique, abstraction faite d'une expérience étrange vécue par la force de la pensée. À la fin du premier tome, la recherche de Pégase dans un tableau de Picasso conduit les personnages à dépasser leur regard rationnel et critique et les transporte hors de la réalité. Cette peinture est à l'origine d'une scène qui contraste vivement avec les conditions sociales et matérielles de la cuisine étroite dans laquelle elle a lieu : « Sous la lampe de notre cuisine, le monde s'éclairait pour nous, ce que nous imaginions prenait forme, nous nous transportions en pensées jusque vers un bout du monde où se faisaient des rencontres avec des apparitions mythologiques.²⁰ » L'expérience est d'autant plus extrême et frappante qu'elle est rapportée à l'illustration d'une victoire de la culture sur l'esclavage du peuple (le passage précédent traitait des efforts fournis par le père du narrateur

20 ÄDW, T.1, p. 339 : „Unter der Küchenlampe erhellte sich uns die Welt, das, was wir uns vorstellten, nahm Gestalt an, wir dachten uns heran bis an eine Finisterre, wo Begegnungen stattfanden mit mythologischen Erscheinungen.“ Trad. p. 336.

pour sortir d'une période d'asservissement grâce à la littérature et à l'art). Les domaines entrecroisés de la mythologie et de l'art suggèrent l'accès possible à une dimension autre, qui permet ici l'émancipation provisoire d'un contexte matériel restreint et ainsi un dépassement des conditions imposées, en d'autres termes le premier pas (utopique) vers une résistance. Sans une symbiose entre mythe, littérature, Histoire et art, une telle expérience n'aurait pas été envisageable.

Si le monde offre un espace de recherche et de reconquête, si la réappropriation d'une culture signifie ouverture, dépassement et défiance envers un système achevé et clos, qu'advient-il d'une fonction capitale assignée à l'épopée : se porter garant d'une culture et la transmettre ? Compte tenu des inflexions prises par l'épopée contemporaine, tout porte à croire que le principe se retrouve, mais sous une forme différente et pour d'autres raisons. Deux idées entrent en jeu : la notion de savoir collectif et, en étroite corrélation avec elle, l'idée de garantir une mémoire commune.

La conception d'un savoir collectif, d'un fondement culturel commun, est généralement rapportée à l'épopée comme à la mythologie, comme le résume D. Madelénat :

« Langue » qui permet de penser et de voir la réalité, bulle magique d'idées et d'images, l'épopée construit un conscient et un inconscient collectifs, et entretient avec une civilisation des liens dialectiques : mnémonique, elle rassemble un héritage et des souvenirs communs ; mérémnématique, elle traduit les soucis du présent ; mantique, elle anticipe les voies du futur en inventant des issues qui renouent avec l'ordre des vérités mères et la tradition authentique.²¹

La question d'un héritage collectif est d'importance car elle renvoie à un problème sur lequel la conception de la mythologie antique et de l'épopée convergent : la représentation objective d'une pensée collective. Le mystère planant autour des épopées homériques, œuvres d'un auteur unique ou non, est un indice révélateur parmi d'autres. Comment définir ce savoir commun transmis dans tout récit épique ? On saurait difficilement en trouver meilleure formulation que sous la plume de Borges, ici à propos de l'épopée de Dante :

21 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 82.

Un grand livre comme la *Divine Comédie* n'est pas le caprice isolé et fortuit d'un individu mais l'effort conjugué d'un grand nombre d'hommes et de générations. Rechercher ses précurseurs [...], c'est sonder les mouvements, les tâtonnements, les aventures, les intuitions et les prémonitions de l'esprit humain.²²

L'épopée fait œuvre de mémoire. Elle incarne cet ensemble de connaissances et d'intuitions accumulées de longue date qui constituent la mémoire d'une civilisation. Mais derrière l'enjeu d'un savoir commun, c'est aussi la notion d'auteur qui pose question. Non qu'elle disparaisse, au contraire elle devient plurielle et gagne à cette pluralité profondeur, objectivité et anonymat. De même, les récits épiques contemporains engagent une réflexion sur la façon de penser désormais le rapport entre mémoire collective et parole individuelle. De cette manière, ils reflètent une question couramment abordée dans les réflexions contemporaines sur le roman. Considérant les origines du roman, Julia Kristeva souligne l'opposition entre la formulation d'une pensée collective et la parole subjective : « Dans une collectivité mythique ou semi-mythique, où le discours de même que le mythe est à tous, et le narrateur ne peut pas s'isoler comme un sujet à part, la différenciation histoire/discours ne possède pas la netteté ni la fonction qu'elle a dans le roman.²³ » Au-delà de la conception d'un discours premier identique à son objet de représentation, l'idée d'une mémoire collective garante d'objectivité mérite d'attirer l'attention puisqu'elle interroge la particularité et l'individualité d'une parole, comme la fonction d'un auteur.

Cette question latente dans les romans mythologiques depuis 1945 trouve une expression très marquée dans les récits épiques où l'extrême ambiguïté du rapport entre collectif et individuel ne cesse d'être reformulée. Il n'est donc nullement surprenant de lire dans *L'esthétique de la résistance* l'intention particulière qui stimule le travail d'écriture engagé par le narrateur : « J'entrepris ma nouvelle activité comme un chroniqueur qui restituait la pensée d'une communauté.²⁴ » Ce travail étant défini par la suite comme le devoir d'« [...] enregistrer des

22 Jorge Luis Borges. *Neuf essais sur Dante*. Paris : Arcades Gallimard. 1982. p. 1.

23 Julia Kristeva. *Le texte du roman*. La Hague : Mouton. 1970. p. 180.

24 ÄDW, T.2, p. 306 : „Ich begann meine neue Tätigkeit als ein Chronist, der gemeinsames Denken wiedergab.“ Trad. p. 322.

impulsions, des déclarations, des images remémorées, des instantanés d'action [...]»²⁵ », le savoir transmis semble paradoxalement tant individuel que collectif, comme le relève A. Todorow : « La conscience est aussi collective et justement en tant que telle toujours en mouvement [...]»²⁶ » À l'instar des épopées antiques, pensée et savoir collectifs ne cessent de générer les dynamismes de la narration. C'est en tout premier lieu la perpétuation d'un savoir commun qui intéresse les auteurs contemporains : la question d'une mémoire collective, qu'il s'avère nécessaire de garantir, est une manière de prolonger et d'approfondir celle du rapport entre savoir commun et parole individuelle.

Bakhtine faisait la distinction entre « mémoire », savoir absolu et totalitaire de l'épopée, et « activité de la connaissance²⁷ », expérience sur laquelle se construit le roman. Le récit épique contemporain évolue manifestement vers cette définition de la mémoire que seul le roman semblait réaliser jusqu'alors : il ne prétend plus à un savoir irrécusable. Plus encore, l'épopée elle-même est considérée, et dans une plus large mesure encore que le roman, comme un espace privilégié pour une « activité de la connaissance ». Lorsqu'elle signifie un ensemble fermé, figé et imposé de manière arbitraire, la mémoire collective est dénoncée comme stérile, voire dangereuse (idée exploitée et discutée en particulier chez Irmtraud Morgner et chez Stefan Schütz). L'épopée, garante de la mémoire d'une culture, n'est pas conçue aujourd'hui comme la somme définitive et achevée d'un savoir immuable, mais comme une mise en mouvement de ces connaissances : déplacement dans d'autres sphères (avec les fusions ou les confrontations d'époques éloignées, de pensées différentes qui l'accompagnent), évolutions internes (mises en forme et articulations nouvelles des éléments, éclairages différents du monde, renversements et démontages de représentations traditionnelles ou pré-conçues). Au travail d'écriture épique correspond la volonté d'extraire

25 ÄDW, T.2, p. 306 : „[...] Registrieren von Impulsen, Aussagen, Erinnerungsbildern, Handlungsmomenten [...]“. Trad. p. 323.

26 Almut Todorow. *Ästhetik des Widerstands. Wandlungen des poetischen Ideologiekonzepts*. In : *Von Poesie und Politik*. Tübingen : Attempto. 1994. p. 294 : „Das Bewusstsein ist auch und gerade als kollektives immer in Bewegung [...]“.

27 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 451.

des connaissances au fondement de notre culture afin d'empêcher un immobilisme réducteur. Restituer le mouvement d'un savoir acquis ou d'expériences vécues implique trois principes complémentaires : ne jamais exclure l'éventualité d'un point de vue autre, prendre en compte un grand nombre de dimensions, représenter une évolution. Ceci est tout à fait flagrant dans la manière d'aborder les mythes antiques. En s'approchant et en s'éloignant constamment de son objet mythologique, la narration épique figure à l'époque contemporaine la recherche infinie et inépuisable que représente le travail sur le mythe.

Si le narrateur épique tire de la mythologie un élan infini, c'est qu'il ne se contente pas d'extraire un moment particulier d'un mouvement plus large, mais s'intéresse à rendre compte de l'immensité de la mythologie. Tous les récits combinent une trame mythologique particulièrement riche et une réflexion approfondie sur un ou des mythes précis. L'épopée décuple les facettes d'un mythe, ses mises en forme, en d'autres termes, ses interprétations : non seulement le réseau intertextuel y est d'autant plus dense mais aussi la place réservée, par exemple, à des œuvres d'art figurant des personnages mythiques y est considérable. À la différence des romans mythologiques, les récits épiques ne figurent pas une réponse possible parmi plusieurs alternatives, ils déploient les approches dans leurs différents degrés de fiction et d'interprétation sans opérer de choix définitif. C'est tout un savoir autour d'un mythe qui est mobilisé et continue de poser question au-delà du texte.

Ce sont ainsi les métamorphoses d'un savoir commun qui se trouvent au centre du récit. Les récits épiques proposent et exposent différents aspects de représentations traditionnelles afin d'en comprendre et d'en représenter les aléas, voire les travers. Le savoir transmis dans l'écriture subit une permanente relativisation et ne cesse de se transformer, ce que figure par exemple la démarche intellectuelle du personnage de Heilmann dans *L'esthétique de la résistance*. Pleine « activité de la connaissance », l'épopée recueille et transmet un ensemble considérable de représentations. En ce sens, elle engage un immense travail de mémoire. Derrière cette entreprise, il faut entendre une manière de répondre à la question de l'oubli, posée généralement dans les romans mythologiques contemporains. Mais l'engagement contre l'oubli

motive dans les textes épiques une démarche très différente et, semble-t-il, beaucoup plus ample et radicale.

Rappelons que la mémoire, à travers la figure de Mnémosyne et des neuf Muses, ses filles, était fondamentale dans les épopées homériques, ou pour reprendre une formule très juste de Pierre Vidal-Naquet : « Le poète [...] est celui qui sait, parce qu'il se souvient [...].²⁸ » Il appartient à un auteur épique de transmettre une somme de connaissances, l'action de la mémoire devant garantir l'authenticité des dires. La question ne manque pas d'être abordée par les auteurs contemporains : les dieux antiques, personnages de Niebelschütz, passent en revue plusieurs siècles de culture, Béatrice, narratrice d'*Amanda*, doit se remémorer un langage perdu, les personnages de *L'esthétique de la résistance* réfléchissent en permanence sur un savoir commun, Marie Flaam est plongée dans les tourbillons et les strates de sa propre mémoire, produit d'expériences individuelles et communes. Révélatrice d'un porte-à-faux entre individualité et savoir collectif, la place accordée à Mnémosyne chez Peter Weiss et Stefan Schütz est considérable. L'important travail de mémoire dans les deux œuvres – que celui-ci se rapporte à la mythologie antique (représentation et relativisation d'un savoir commun acquis) ou à l'Histoire (expérience commune vécue) – fait jaillir de nouvelles sources d'interrogations : quelle démarche adopter en effet pour dire le mythe et dans quelle mesure ce type d'approche vaudrait-il pour l'Histoire et l'actualité vécue ? C'est dans cette voie que s'engagent visiblement les narrations épiques contemporaines.

Aspect déterminant dès l'origine du genre aux dires de D. Madelénat, « L'épopée joue un rôle essentiel dans la transmission du patrimoine symbolique collectif et dans la conservation des récits traditionnels [...].²⁹ » On peut prétendre de ses variantes contemporaines qu'elles redéfinissent ce critère. L'intention n'est plus de transmettre un savoir, mais de le reconquérir ; d'imposer des symboles, mais de les faire apparaître sous un jour contrasté ; non de conserver des récits sous une

28 Pierre Vidal-Naquet. *L'Iliade sans travesti*. Préface. In : *Iliade*. Paris : Gallimard. 1975. p. 19.

29 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 88.

forme définie, mais de leur redonner le mouvement qu'ils avaient perdu. Il ne s'agit plus de garantir la mémoire, mais de la réactiver. La manière d'aborder le passé et le présent est subordonnée à une telle activation de la mémoire, travail de déplacement, de mise en parallèle, de confrontation, de contradiction, ce que le recours à la mythologie ne cesse d'exprimer sous différentes formes.

Si le passé et le présent, dimensions privilégiées d'un savoir à transmettre, font l'objet d'une attention particulière, qu'en est-il des perspectives d'avenir (troisième élément de la définition d'une mémoire collective épique selon Madelénat) ? Loin de proposer des hypothèses, des alternatives ou des échappatoires, les récits épiques contemporains s'appuient sur la mythologie pour formuler interrogations et doutes à l'égard de l'avenir. On chercherait en vain un savoir visionnaire ou des représentations utopiques concernant l'origine du monde, de l'être humain, du langage et de l'Histoire. Il apparaît nettement que les récits épiques contemporains n'imposent ni visions, ni utopies. Dans le mouvement que représente chacune de ces œuvres, une conception utopique peut être esquissée et proposée, jamais elle n'est instaurée sans faire l'objet d'une remise en cause simultanée.

D'aucuns veulent reconnaître dans *Der blaue Kammerherr* une « vision épique³⁰ » ; pourtant l'utopie d'un retour à l'identique d'épisodes mythologiques y est toujours mise à distance. Malgré la récurrence de la formule « *dammi il paradiso* » (donne-moi le paradis) et la légèreté apparente avec laquelle fusionnent mythologie, Histoire et arts, le royaume de Myrrha n'a rien d'un gouvernement idéal et toute illusion se révèle tôt ou tard comme telle. Chez Irmtraud Morgner, la conception utopique du matriarcat et d'un monde pacifiste est contrecarrée en permanence par les étroitesse de la réalité comme par les étrangetés du monde fabuleux des sorcières. La vision socialiste au cœur de la trilogie de Peter Weiss fait l'objet de réflexions continues, tout comme chaque idéal est remis en cause selon le principe de « [...] rompre l'illusion dès

30 Erwin Laaths. Wolf von Niebelschütz – Träger des Immermann-Preises. In : *Mittag*. 27/04/1952. sans page. „Epos-Vision“.

ses prémices [...]»³¹ ». Ainsi, une « esthétique de la résistance » s'envisage comme le fil directeur d'une réflexion critique et d'une démarche de création, non comme une conception utopique. La fin hypothétique figure d'ailleurs un tel contraste avec le reste du texte qu'elle ne trompe pas quant à l'utopie ébauchée, d'où la désignation assez juste proposée par I. Gerlach d'une « utopie lointaine³² ». Le livre ne se referme pas sur une vision utopique achevée : la fin demeure ouverte. Quant à *Medusa*, l'utopie d'une union mystique s'effondre rapidement, anéantie par la violence des épisodes suivants. Dans les quatre textes, toute considération utopique ne sera tolérée qu'à condition d'être intégrée dans un mouvement incessant, entre prise en compte et relativisation, et renvoie à la démarche généralement mise en œuvre dans les textes contemporains.

C'est là en effet une différence majeure avec les épopées antiques : l'exposition au sein des textes de leur propre mode de fonctionnement, de la matière et des dynamismes qui les constituent, comme des apories auxquels ils s'exposent. Les auteurs épiques contemporains se caractérisent par la volonté de présenter, au lieu d'une réécriture pure et simple du mythe, une manière de l'aborder sous ses différentes facettes et de laisser également transparaître le travail sur la mythologie et les questions qu'il engendre. Il est particulièrement clair chez Irmtraud Morgner et chez Peter Weiss que l'objet du récit est non le mythe et les utopies qu'il véhicule, mais, à travers l'observation de ses multiples représentations et interprétations, la manière même de l'approcher. Les auteurs épiques contemporains aspirent à travers la figuration d'un travail incessant et indéfiniment renouvelé à une « lucidité épique », pour renverser la formule d'Adorno. La distance réfléchie, prise envers les principes mêmes sur lesquels s'appuie la structure de l'œuvre, laisse transparaître l'évolution des interprétations du mythe comme celle de l'épopée.

31 Ingeborg Gerlach. *Die ferne Utopie*. Aix-la-Chapelle : Fischer. 1991. p. 113 : „[...] selbst die aufkommenden Ansätze von Illusion zu durchbrechen [...]“.

32 Titre de l'analyse de I. Gerlach, voir note précédente.

La fascination pour les mythes antiques n'en demeure pas moindre. La mythologie continue de participer du récit épique, mais sous une autre forme. Destituée de son pouvoir d'instaurer un ordre et une orientation, elle fait désormais partie intégrante du mouvement de l'épopée, étant elle-même conçue dans un dynamisme et signifiant toujours la possibilité non plus d'un système établi mais d'un nouvel élan. En ce sens, les auteurs recourent à des mythes antiques sans avoir pour objectif de présenter d'autre modèle que celui d'une recherche toujours renouvelée. À travers elle se déploie un éventail de versions possibles, le mythe connaît des métamorphoses et des évolutions qui s'intègrent au mouvement épique tout en le justifiant.

Mythes et épopées : formes communes

Mythe et épopée présentent des communautés formelles qui confirment leur parenté. L'intégration harmonieuse du mythe dans le récit épique témoigne de son adaptation possible à ce type de narration comme de sa contribution importante à la forme du texte³³. Structures épiques dans un récit mythologique et structures mythiques dans le récit épique : les deux domaines paraissent présenter des liens étroits. Considérant ce rapport entre mythe et narration, D. Madelénat soutient la thèse d'une parfaite osmose entre les deux sphères que sont le genre épique et la pensée mythique : « Ainsi l'épopée baigne dans le mythe qui circule en elle ; il déploie le sacré de la répétition archétypale ; elle s'en irise d'une

33 « Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur./La poésie est morte et rampe sans vigueur [...] » Ainsi en jugeait Boileau, dans ses réflexions poétiques sur l'épopée, de l'importance des mythes pour la forme du récit. Plus que les ornements annoncés, les mythes antiques donnent son souffle, à savoir ampleur et rythme, et son mouvement à l'écriture épique. Témoin d'un idéal classique et convaincu de l'importance à accorder à l'Antiquité, Boileau laisse entendre que la forme de l'épopée est impensable sans les mythes antiques. Nicolas Boileau. *L'art poétique*. (1672). Paris : Bordas. 1963. vers 189–190.

signification immédiate.³⁴ » La mise en valeur de la parenté entre épopée et mythologie implique la considération de formes communes, l'observation de leurs enjeux et de leurs significations. D. Madelénat en fournit dans son ouvrage une étude complète qu'il résume ainsi : « Le mythe procure donc un modèle de narration conventionnelle, abrupte, stylisée, relative à un temps séparé, et des armatures invariantes qui portent sens [...].³⁵ » À observer les récits contemporains, l'intérêt des écrivains concernés, voire leur prise en compte explicite de formes communes à la mythologie et à l'épopée, est indéniable.

Ces parentés formelles ne sont plus évidentes : elles témoignent désormais d'une reconstruction délibérée. Cette double approche implicite et distancée (osmose et construction) rappelle et accentue considérablement l'ambiguïté du rapport entre création et recréation, relevée dans tous les romans recourant à la mythologie antique, puisqu'elle concerne non seulement le thème, mais aussi directement la forme. La narration, avec son mouvement non linéaire, ses séquences et ses cycles, les transformations, l'hétérogénéité des épisodes et des éléments ainsi que la densité et la précision de leur représentation, s'accroît justement grâce à ces structures qu'elle puise conjointement dans la mythologie et dans les récits épiques de l'Antiquité : mise en forme d'un chaos et recherche d'orientation, discours infini, devenir perpétuel et recommencement.

Un premier aspect commun à l'épopée et à la mythologie consiste en la représentation et la mise en forme d'un chaos. Le poète épique est pour Aristote celui qui organise, donne du sens et soustrait son discours au hasard. En somme, il s'agit pour le narrateur épique de faire face à une réalité disparate, obscure et encore indécise. Aristote souligne le souci d'exactitude, caractéristique du récit épique, concernant les épisodes relatés, ainsi que la sélection et la réorganisation du cours des événements visant à leur conférer une logique et une cohérence. La fiction épique à son origine embrasse le savoir d'une unité et d'une totalité. Elle rejoint sur ce point la pensée mythologique : sa naissance confère un ordre au sein d'un chaos apparemment inextricable, propose

34 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 91.

35 Ibid. p. 95.

des relations de cause à effet et des liens logiques dans l'intention d'élaborer un tout construit et compréhensible.

L'épopée antique proposait une vision totale du monde et lui attribuait un ordre précis dans lequel évoluaient hommes et dieux selon des principes déterminés. C'est dans la manière d'agencer une totalité chaotique que vont pouvoir se lire le choix du narrateur, sa conception du monde et sa manière de penser la mythologie. Analysant des épopées antiques tardives, D. Madelénat note l'importance donnée à l'articulation d'un chaos : « Ainsi, dans le passage de la confusion de l'Un à l'ordonnance du multiple, le désordre produit par la scission de l'unité entraîne un affrontement qui aboutit à un ordre nouveau [...].³⁶ » Dans l'organisation d'une totalité hétérogène, en d'autres termes dans la sortie progressive du chaos, le récit épique transmet et élabore un système de pensées et par conséquent une optique déterminée. Face au risque de s'enfermer dans un système étroit et aveuglant, voire dans une pensée totalisante, l'épopée contemporaine ne peut prétendre à imposer et à représenter un équilibre et une orientation absolus. Du chaos, elle va retenir le désordre et le fragment, l'opacité et l'irréductibilité.

Au lieu de décrire et de générer un ordre du monde, les œuvres étudiées s'attachent désormais à représenter un chaos. La figuration d'un univers chaotique signifie d'abord un moyen de représenter à sa juste mesure une réalité perçue comme un ensemble désorganisé, hétérogène et dénué de sens. Dans la superposition de nombreux espaces temporels, spatiaux, fictifs, c'est la représentation de leurs réseaux extrêmement denses qui est recherchée plus que celle d'une orientation. La pluralité des domaines que les récits épiques contemporains parcourent, que ce soit la société, l'Histoire, l'art ou l'inconscient, sont présentées comme une véritable gageure : la découverte d'un espace illimité dont il semble impossible d'avoir raison et dont la représentation paraît inconcevable dans le cadre d'un récit traditionnel. Dans les œuvres contemporaines, la mythologie, trame d'allusions et de références disparates combinée à un réseau concentré de réflexions approfondies, contribue à marquer l'hétérogénéité du récit ainsi que la difficulté de lui conférer une cohésion.

36 Ibid. p. 93–94.

Le chaos et la recherche d'une orientation ne s'enchaînent pas de manière logique – ou chronologique, à l'instar de la théogonie d'Hésiode, par exemple – mais se côtoient et renferment une importance égale. C'est l'exploration au sein d'un chaos illimité qui intéresse les auteurs et qui constitue le noyau de leurs œuvres, plus que la représentation d'une issue et d'un utopique achèvement. À titre d'exemple, rappelons ce moment où le narrateur de *L'esthétique de la résistance* commente le chaos de la réalité qu'il perçoit et qu'il veut tenter de représenter :

Les événements qui affluaient nous forçaient à comprendre vite et à réagir vivement. Cela pouvait aboutir à des actes, mais jamais se constituer en une vue d'ensemble, complète. Nos réactions furent toujours condamnées à rester fragmentaires, éclatées, à être effacées par le surgissement de nouvelles exigences.³⁷

À l'image de cette interprétation, l'épopée ne figure ni un moment d'arrêt ni la recherche d'une assise, mais un mouvement en cours. La représentation de la réalité et *a fortiori* de mythes antiques n'est pas réductible à un système ou une logique. Le chaos signifie non seulement l'occasion de traduire l'impossibilité d'une mise en forme du monde perçu, mais aussi, et surtout, les mouvements multiples générés par une recherche nécessaire de sens. Prendre en compte le chaos, c'est tout d'abord faire accéder la narration à un domaine où rien n'est encore ni déterminé ni définitif, où tout peut advenir. Ce moment désordonné, mais transitoire, offre à la narration un espace particulièrement fertile.

Le chaos n'est pas une notion dont la parenté avec la mythologie resterait lointaine et abstraite, au contraire les liens sont clairs et souvent explicites : l'histoire du chaos et du début du monde mythologique sont intégrés dans la narration. Dans *Amanda*, sa représentation se constitue de plusieurs images. Mythologique, il est assimilé à un oiseau, symbole de mystérieuses ténèbres, derrière lequel on reconnaît une reprise

37 ÄDW, T.1, p. 136 : „Die andrängenden Ereignisse zwangen uns Einsichten auf, die zu heftigen Reaktionen wurden. Sie konnten zu Handlungen führen, zu einer Abrundung, einem Gesamtbild aber ließen sie sich nicht bringen. Immer mussten sie fragmentarisch bleiben, mussten sich zerreißen, wegwischen lassen von neu auftauchenden Forderungen.“ Trad. p. 142.

thématique des hymnes orphiques³⁸ : « Au commencement était la nuit aux ailes noires. Elle posa l'œuf de la Terre et l'enfouit au creux de l'obscurité.³⁹ » Autre image complémentaire proposée, la troubadoure renaît après une période passée « dans une matière en mouvement ⁴⁰ » qui finit par la rejeter. Le chaos est ténèbres et magma agité, deux termes qui caractérisent l'atmosphère du prélude et donnent d'emblée leur inflexion au texte. Peter Weiss aussi relate dans *L'esthétique de la résistance* l'histoire de la conception du monde, reprenant quant à lui des mythes théogoniques olympiens (la Terre enfantant Ouranos). L'accent est mis d'emblée à travers l'observation de la frise de Pergame sur le combat des dieux de l'Olympe contre les Titans et les Géants, principaux représentants des forces chaotiques. Le chaos est cette violence originelle, d'autant plus difficile à maîtriser qu'elle est désordonnée et démesurée : la naissance d'une société et d'une culture, comprise comme un dépassement du chaos, s'annonce sous de fâcheux auspices.

Quand le chaos devient métaphore du monde, les thèmes et les figures mythologiques sont rappelés pour contribuer à la peinture d'une réalité confuse ou incohérente. Rappelons la place prise par la mythologie dans le texte de Niebelschütz qui participe largement d'un monde en pleine effervescence. Ou encore *Medusa*, où Marie Flaam est plongée dans un véritable chaos intérieur. Les dédales de son inconscient auraient peu d'intérêt sans la présence à la fois stimulante et adverse de la mythologie. Bien que les conceptions et les mises en œuvre diffèrent d'une œuvre à l'autre, il apparaît que la mythologie participe du chaos, tout comme elle est une condition *sine qua non* du mouvement engagé pour en venir à bout : Zeus tente de mettre de l'ordre dans le monde chaotique du royaume de Myrrha, les sirènes cherchent par leur langue à redonner du sens à une réalité absurde, le pouvoir de fascination d'Héraclès motive une réflexion et une recherche d'orientation

38 L'hymne à la Nuit, le troisième des chants orphiques, chante en effet « la Nuit, génitrice des dieux et des Hommes » et le sixième évoque « l'œuf aux ailes d'or » dont jaillit la race humaine. (In : Orphée. *Hymnes et Discours sacrés*. Paris : Imprimerie nationale. 1995.)

39 A, p.78 : „Im Anfang war die schwarzgeflügelte Nacht. Sie legte das Welte und barg es im Schoß der Dunkelheit.“

40 A, p. 9 : „in bewegtem Stoff“.

dans un monde bouleversé, Gorga Sappho guide dans les tourbillons de l'inconscient. Que la mythologie soit comprise comme une charnière entre le chaos et l'Histoire, et témoigne du chaos comme de la recherche d'une issue, n'est pas seulement visible dans la variation de certains thèmes, mais dans leur mise en forme dans le texte.

Avec l'orientation dans le chaos, il est un deuxième aspect important et qui, dès Aristote, constitue la base de la construction de l'épopée : l'extension de l'action. C'est-à-dire la possibilité de relater un nombre considérable d'événements, de rompre la continuité ou la monotonie par la diversité des situations et des épisodes et tout particulièrement de raconter des événements simultanés (une des caractéristiques permettant de démarquer l'épopée de la tragédie). Selon la définition aristotélicienne : « [...] l'épopée a donc là un bon moyen de donner de la majesté à l'œuvre, de procurer à l'auditeur le plaisir du changement et d'introduire des épisodes dissemblables [...].⁴¹ » L'œuvre épique dans son ensemble n'est pas fragilisée pour autant : le récit naît de la conjugaison harmonieuse d'une trame principale et d'épisodes disparates. Alléguant Homère, Aristote montre clairement que le récit épique demeure une construction habile, fidèle ou non au déroulement chronologique des épisodes décrits, organisée selon un principe choisi. L'extension de l'action trouve son unité ailleurs que dans une limite temporelle déterminée. Ainsi à l'inverse des historiens – qui relatent dans leur exhaustivité les événements ayant eu lieu au cours d'une période donnée et sont donc soumis au hasard d'événements coïncidant, mais sans lien forcément évident – le narrateur épique s'en tient à une ligne directrice tout en se réservant la possibilité d'intégrer des épisodes étrangers, parallèles, simultanés ou non.

L'épopée, récit médiateur du mythe, peut étendre l'action à condition de réaliser un équilibre entre la partie et le tout, le particulier et l'universel, ce qui explique l'intérêt simultané et égal pour la représentation de l'ensemble comme du détail. La conception de l'épopée, toujours selon Aristote, s'achève sur un principe contradictoire et pourtant essentiel (il est alors question des parties de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*) : « [...] parties qui de leur côté ont aussi de l'étendue – même si ces poèmes sont agencés

41 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 125.

le mieux possible et qu'ils sont l'imitation d'une action la plus unifiée possible.⁴² » L'étendue de l'épopée implique la présence de plusieurs trames secondaires : chacune possède une intensité propre qui justifie l'expansion tout en parant au risque de la lassitude, et toutes présentent, malgré leurs intérêts particuliers, un ou des rapports étroits avec la trame principale. Aristote insiste sur le fait que l'étendue du discours épique, loin de signifier une diminution d'intensité, n'entrave en rien l'élaboration d'une trame. Au contraire, l'intégration possible de nombreux épisodes contribue à son enrichissement et à sa densité.

D. Madelénat dit du récit épique « [...] qu'il dilate une intrigue unitaire [...] en une somme où se recueillent les mythes, les croyances et les souvenirs d'une civilisation.⁴³ » Évidemment, la définition n'est pas formulée au sens d'un creuset dans lequel se mêleraient fortuitement des éléments hétérogènes : l'écriture épique réalise l'unité d'une œuvre démesurée en intégrant une somme inestimable d'éléments particuliers. Les narrateurs respectifs de *Der blaue Kammerherr* et d'*Amanda* se jouent visiblement de ce procédé épique en ajoutant perpétuellement de nouveaux récits, élaborés dans le plus grand respect du détail et de la précision : en apparence par simple plaisir éprouvé par l'auteur fictif d'étendre et d'approfondir la narration dans le premier cas, par un prétendu souci d'exactitude dans le second. Le principe d'expansion de l'action amène le narrateur de *L'esthétique de la résistance* à parcourir et à intégrer des domaines très vastes. Comme tout narrateur épique, il assemble une multitude d'unités d'ampleurs inégales – analyse d'un tableau, d'une œuvre architecturale, d'une situation politique, travail théâtral autour d'une pièce de Brecht, etc. – autour d'une même trame, ici une esthétique de la résistance. Fil directeur censé donner une cohésion à ce qui à première vue ne présente que disparate et incohérences, l'« intrigue unitaire » n'est jamais une entité close : il s'agit dans tous les cas d'un mouvement non linéaire auquel viennent se greffer un nombre élevé d'épisodes et de réflexions.

Appliqué au récit épique, le terme « dilater » doit être compris comme une augmentation de volume et surtout comme le gain d'une

42 Ibid. p. 133.

43 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 137.

profondeur. Alors qu'il analyse la structure générale des récits mythologiques de l'Antiquité, Blumenberg constate que « Seule la quantité de matière qui s'insère entre les événements les plus éloignés et les plus proches donne l'impression d'un espace temporel immense [...] ». ⁴⁴ » *Medusa* qui présente, près de mille pages durant, les éléments qui traversent l'inconscient de Marie Flaam en l'espace d'une seconde en est un exemple plutôt révélateur. L'auteur reprend et pousse à son comble l'idée de James Joyce : représenter dans *Ulysse* l'immense épopée d'une seule et même journée. Dans la trilogie de Schütz, c'est la profondeur de l'inconscient qui libère un espace immense, propre à développer la narration à l'infini.

L'accroissement perpétuel de la narration va de pair avec un élément en apparence contradictoire. Aspect capital de la mythologie comme de l'épopée, la notion de recommencement mérite une attention particulière. Dans une analyse consacrée à la répétition et au renversement, J. Villwock pose ceci en principe : « En ce qui concerne les racines poétiques de la répétition, celle-ci fait partie à l'origine des normes formelles centrales de la grande épopée. » ⁴⁵ Il confirme ensuite de manière implicite l'impossibilité de séparer à l'origine structure épique et structure mythologique en illustrant la réflexion par des exemples tirés de la mythologie. Caractéristique commune à l'épopée et à la mythologie, le principe de répétition est fondamental et avec lui les dérivés qui lui sont étroitement liés. J. Villwock souligne « [...] que la norme stylistique de l'épopée invite à faire le lien entre répétition, renversement (inversion), transformation et changement. » ⁴⁶ Ces procédés conjugués permettent reprises et variations à l'infini et participent de cette manière au devenir permanent et infini du récit épique.

44 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 142 : „Es ist nur die Masse des Stoffes, die sich zwischen die frühesten und die spätesten Ereignisse schiebt, die den Eindruck der Weitraumigkeit in der Zeit [...] erweckt.“

45 Jörg Villwock. *Wiederholung und Wende*. In : *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen : Westdeutscher Verlag. 1998. p. 20 : „Was die poetischen Wurzeln der Wiederholung betrifft, so gehört sie ursprünglich zu den zentralen Formgesetzen des großen Epos.“

46 Ibid. p. 21 : „[...] dass das Stilgesetz des Epos die Verbindung zwischen Wiederholung, Umkehr (Inversion), Verwandlung und Wende fordert.“

Dans les quatre œuvres contemporaines, le principe de recommencement, de perpétuelle variation d'un même objet, marque profondément le mouvement du texte. Chacune d'elles met en œuvre tant au niveau thématique que formel, ces éléments de transformation, d'inversions et de retours, spécifiques au récit épique. Nourri de leitmotive et de formules reproduites à l'identique, le récit parcourt plus un enchaînement de séquences cycliques qu'un discours linéaire. Recommencements, répétitions, formules et leitmotive offrent la possibilité d'une narration à la fois continue et toujours différente, surprenante. Autant de procédés dont l'emploi peut s'expliquer par les modalités concrètes (techniques et contraintes narratives) de la tradition orale dont l'épopée est issue et par des liens plus abstraits entre mythe et épopée, fondement d'une analyse de W. J. Schröder :

La formule, propre à la parole épique, qui présente des événements similaires par des énoncés similaires, semble renvoyer non seulement à l'utilisation de leitmotive déjà évoquée, mais aussi au lien archaïque entre mythe et rite. De cette manière naît un ensemble construit de conditions qui unissent l'objet du récit, le mythe, et sa réalisation textuelle, l'épopée.⁴⁷

Force est de souligner de nouveau le caractère absolument indissociable de l'épopée et de la mythologie au point de vue de leur conception comme de leur réalisation. La répétition rappelle constamment l'étroite parenté des deux éléments avec une origine, un commencement et signifie surtout un élan toujours fertile.

Comme les auteurs épiques contemporains n'aspirent pas à narrer la totalité d'un monde, ils utilisent les principes de répétition et de transformation perpétuelle afin de représenter justement l'impossibilité de venir à bout du sujet mythologique choisi, mais aussi d'une représentation du monde. Adorno avait mis ce principe en évidence dans les

47 Théorie de W. J. Schröder reprise par Birgit Zur Nieden. *Mythos und Literaturkritik*. Münster : Waxmann. 1993. p. 147 : „Die Formelhaftigkeit epischer Sprache, die gleiche Vorgänge mit gleichen Sätzen darstellt, scheint nicht nur auf die bereits erwähnte Leitmotivtechnik, sondern auch auf die archaische Verbindung von Mythos und Ritus hinzudeuten. Auf diese Weise entsteht ein Bindungsgefüge zwischen Erzählgegenstand – dem Mythos – und Textgestaltung – dem Epos [...]“.

œuvres de l'Antiquité : « L'épopée imite la loi magique du mythe pour la rendre moins sévère.⁴⁸ » Derrière cette définition pointe l'approche toujours renouvelée et donc infinie d'une idée qui finalement ne se soumettra pas. Toutefois, si dans les récits épiques contemporains le principe reste le même, il n'a ni les mêmes prémisses, ni les mêmes effets. Les auteurs épiques s'approprient désormais le procédé, parce qu'il permet notamment de mettre en évidence le refus de figer dans les mots une version donnée. Placé sous le signe du changement, le récit n'impose pas de version définitive mais propose une ou des possibilités tout en suggérant l'existence d'alternatives également envisageables. Tout pourrait finalement être dit autrement et demande constamment une approche relative et contrastée, à la manière d'un des personnages de Peter Weiss qui conclut son ultime lettre par : « Ô Héraclès. La lumière est blafarde, le crayon usé. J'aurais voulu tout écrire autrement. Mais le temps manque. Et je n'ai plus de papier.⁴⁹ » Derrière ces regrets s'ouvre la béance des possibilités non exploitées dont l'existence ténue est remise à l'imagination du lecteur.

Le récit épique implique cette capacité d'être toujours ouvert à d'hypothétiques variantes, que celles-ci soient développées par la suite ou demeurent seulement suggérées. C'est une des raisons pour lesquelles il accepte tant de contraires et de paradoxes, d'où l'importance également du principe de métamorphose, consacré dès l'Antiquité par les écrits d'Ovide. Procédé inhérent au récit épique comme à la mythologie, et étroitement lié à la conception d'un recommencement et d'un devenir perpétuel, il représente une ouverture permanente à l'Autre. Il suggère la présence de cycles amenés à se répéter éternellement ainsi que l'évanescence de toute chose, notamment dans l'éventualité toujours latente de la transformation d'une chose en son contraire. Aussi J. Villwock ne peut-il définir la répétition qu'en prenant en compte la forme de l'antithèse qui lui est liée et formule le principe d'une alliance

48 Theodor W. Adorno. Über epische Naïvetät. In : *Gesammelte Schriften*. Tome 11. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974. p. 35 : „Das Epos ahmt den Bann des Mythos nach, um ihn zu erweichen.“ Trad. p. 32.

49 ÄDW, T.III p. 210 : „O Herakles. Das Licht ist fahl, der Bleistift stumpf. Ich hätte alles anders schreiben wollen. Doch die Zeit zu kurz. Und das Papier zu Ende.“ Trad. p. 227.

d'éléments complémentaires ou contradictoires : « Dans la répétition la continuité s'unit à la discontinuité, le signifiant au signifié, l'être au devenir, l'intérieur à l'extérieur, l'invisible au visible [...].⁵⁰ » Ainsi, les renversements demeurent envisageables et peuvent être intégrés à tout moment. Ce principe fondamental trouve une justification qui correspond parfaitement à un élément retenu par tous les narrateurs épiques contemporains : la répétition retarde ou empêche l'arrivée à un terme. La reprise perpétuelle s'avère être un des moteurs du mouvement épique, générant contradictions et nouveaux élans dans une démarche étendue à l'infini. L'épopée comme le récit mythologique reposent en fait, selon Blumenberg, sur une condition essentielle et déterminante : « [...] ils n'ont pas le droit de s'achever.⁵¹ » Tous deux donnent l'illusion d'un enchaînement illimité d'épisodes, chacun pouvant se prêter à une ou des explorations détaillées et variées à l'infini.

On peut dire des œuvres épiques observées qu'elles redéfinissent le rapport entre mythologie et écriture épique. Ainsi le mouvement d'appropriation intellectuelle du monde se substitue-t-il à un élan de reconquête culturelle. Plutôt que de transmettre un savoir, d'imposer des symboles, de présenter une forme immuable aux contours bien définis, les narrateurs épiques contemporains choisissent le recouvrement d'une tradition, le contraste et la relativisation, l'ouverture et la métamorphose. Manifestement, l'intention n'est pas de garantir la mémoire mais de la réactiver, de lui rendre le mouvement qu'elle avait perdu. Retrouver un fondement culturel présent, mais enfoui, exige un travail de recherche, d'ouverture, d'assimilation comme de mise en forme.

La réflexion consacrée à la mythologie antique motive et justifie la mise en œuvre de principes propres à l'écriture épique dans les textes étudiés. Toutefois l'hypothèse d'un renouveau du genre n'est pas entièrement vérifiée pour autant. Une fois dégagés quelques principes

50 Jörg Villwock. *Wiederholung und Wende*. In : *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen. 1998. p. 12–13 : „In der Wiederholung vereinigt sich die Kontinuität mit der Diskontinuität, das Zeichen mit dem Bezeichneten, das Sein mit dem Werden, das Innere mit dem Äußeren, das Unsichtbare mit dem Sichtbaren [...].“

51 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 143 : „[...] sie dürfen nicht ausgehen.“

communs à l'épopée et au mythe, ce sont les conséquences de leur mise en œuvre au sein du genre que les textes contemporains disent emprunter, le roman, qui demandent une observation plus précise. À ce terme, une nouvelle question se profile : il s'agit de savoir dans quelle mesure le recours patent à une forme et des procédés d'écriture épique vient interroger le roman.