

Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance* : mémoire et résistance

Avec *L'esthétique de la résistance*, Peter Weiss¹ réalise son œuvre romanesque la plus vaste et probablement la plus dense. Les trois tomes de la trilogie paraissent respectivement en 1975, 1978 et 1981 avant d'être réunis en un seul volume en 1983. L'auteur recourt à la mythologie antique, en particulier au mythe d'Héraclès, mais aussi ceux de Gé, Mnémosyne et Méduse dans une réflexion approfondie et critique sur l'Histoire. À la différence des deux textes épiques abordés jusqu'à présent, les mythes antiques ne sont jamais traités comme sujets et personnages de la fiction mais comme objets d'interprétations et de débats : éléments d'une œuvre artistique ou métaphores, thèmes au centre des discussions du groupe d'amis et d'ouvriers auquel appartient le narrateur. Aussi les réflexions relatives à la mythologie antique sont-elles toujours subordonnées à d'autres thématiques, notamment celles de l'Histoire et de l'art.

Pensée mythique et réflexions d'ordre poétique vont de pair et motivent une conception particulière de l'œuvre littéraire. Reprendre un mythe, c'est, au sens étymologique du terme, réinvestir à la fois le contenu et l'agencement d'une parole. On ne peut traiter la mythologie dans *L'esthétique de la résistance* sans aborder le rôle de l'intertextualité en général et spécialement l'importance de la *Divine Comédie* de Dante dans la structure du roman. Le travail de mémoire et de reconstitution, qu'entraîne dans *L'esthétique de la résistance* le retour à la mythologie, lui confère une fonction propre dans le vaste champ de l'intertextualité. S'il est légitime d'isoler le thème de la mythologie, c'est que son traitement s'avère déterminant pour la signification donnée à l'ensemble

1 Peter Weiss est né en 1916 près de Berlin. Il émigre en 1935 et prend la nationalité suédoise onze ans plus tard. Dramaturge, auteur et peintre, il meurt en 1982 à Stockholm.

de la trilogie (notamment quand s'entrecroisent mythologie, Histoire et art), mais aussi pour sa mise en forme et pour le sens qui lui est donné.

Mythe et travail de mémoire

À la lecture de *L'esthétique de la résistance*, il apparaît clairement que la reformulation de la mythologie se caractérise par un travail de reconstitution. Le mythe donne lieu à un travail de recherche, dont le récit retranscrit minutieusement les méandres, et fournit du même coup au texte un mode de narration singulier. D'autre part, Peter Weiss ne se réfère pas uniquement à des œuvres littéraires, la représentation plastique de la mythologie joue même un rôle prédominant : notamment la frise de Pergame, œuvre de la période hellénistique figurant un combat mythique originel. Pierre angulaire de la trilogie, c'est à partir de sa description que s'engage le récit et avec lui un immense travail de mémoire. Celui-ci signifie tout d'abord une reconstitution du sens à travers les images : le rôle de la frise est alors révélateur du traitement de la mythologie dans toute l'œuvre (réflexion sur l'adaptation du mythe). Absent sur la frise, mais présent dans le texte, le mythe d'Héraclès va donner lieu à un travail de reconstruction tout au long du roman et se profile peu à peu comme modèle critique (réflexion sur le mythe). Conjointement, l'horreur représentée par la frise entraîne des considérations sur les rapports entre mythologie, effroi et art (réflexion sur l'actualité du mythe).

La frise de Pergame motive dans le roman de Peter Weiss le premier élan de réappropriation et permet de poser d'emblée quelques principes déterminants pour la réécriture de la mythologie. La sculpture monumentale de l'autel de Zeus, exposée au musée Pergamon de Berlin, représente le combat victorieux des Olympiens contre la puissance des Titans. Le travail sur la mythologie commence ainsi dans *L'esthétique de la résistance* par la reprise d'images, non de mots. Comme la trilogie s'ouvre sur une description de la frise avant de laisser place aux

commentaires, ceci prête à croire que le narrateur tente de retrouver un contact immédiat avec les images avant de s'intéresser à leur interprétation : les premières pages reproduisent dans leurs moindres détails les corps au combat, les armes qui ressortent de la pierre ainsi que la violence des coups. Néanmoins, ce passage repose sur un certain nombre de choix qui guident la narration à travers le chaos des images. À titre d'exemple, le regard des personnages du récit se déplace le long de la frise avant de s'arrêter sur la scène de combat autour d'Athéna et de Zeus. Or, cette scène s'imposait la première aux visiteurs dans le temple de Zeus, ce qui désormais n'est plus le cas dans le musée². Plusieurs images se superposent donc sur cette frise : celle que transmettent les mots de Peter Weiss, derrière eux celle que l'on peut voir aujourd'hui, celle qui devait être vue à l'époque de la création de cette frise, celle du thème représenté. Redécouvrir dans la profondeur temporelle d'une représentation mythologique un sens autrefois évident mais qui ne l'est plus, c'est le fondement du travail sur la mythologie : la reconquête du sens, sinon originel du moins reculé, d'un mythe à travers ses différentes mises en forme artistiques et littéraires au cours des époques.

L'adaptation littéraire de la frise renferme une première dimension purement scientifique et s'avère de nouveau révélatrice du travail engagé sur la mythologie. Dans les carnets de notes de Peter Weiss, une courte remarque dans un contexte pourtant totalement étranger à une réflexion mythologique contient en germe un principe fondamental du roman : « Sur le chemin en traversant la ville, les interprétations scientifiques de Coppi.³ » De cette annotation naît dans les premières pages de *L'esthétique de la résistance* un long commentaire de Coppi, à partir de la frise, sur le système de classes à Pergame et ses dynamismes sociaux, le rapport distancé à la religion, les deux manières de représenter la nature – vision limitée et obscurantisme des asservis, logique du profit et du bénéfique des haut-placés – et l'importance du travail.

2 Detlev Wannagat propose un rapide commentaire à ce sujet dans *Der Blick des Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1997. p. 202–205.

3 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 115 : „Auf dem Weg durch die Stadt Coppis wissenschaftliche Ausdeutung des Frieses.“

L'analyse de la société de Pergame est orientée avant d'être rapportée explicitement au présent de Coppi. La réflexion sur l'adaptation d'un mythe vaut donc avant tout pour ce qu'elle révèle sur l'appropriation contemporaine d'une culture passée et à travers elle de la mythologie. La conséquence tirée de ces réflexions permet de formuler indirectement un des principes du roman : « Pour nous trouver nous-mêmes [...], nous ne devons pas seulement recréer la culture mais aussi toute la recherche, en les mettant en rapport avec ce qui nous concerne.⁴ » Ici, le personnage de Heilmann ne conçoit pas à proprement parler l'avènement d'une nouvelle culture mais plutôt un recouvrement de systèmes de représentation et de compréhension sous une perspective adéquate à la réalité contemporaine. En d'autres termes, il demande à contribuer activement à l'évolution de la culture, c'est-à-dire réapprendre à voir et à interpréter selon des critères propres, ce que l'ouverture du roman met d'emblée en pratique.

La description de la frise révèle que la réflexion sur l'adaptation d'un mythe nécessite tout d'abord de réintégrer et de réinvestir ses images telles qu'elles étaient conçues avant d'être figées, ici symboliquement, dans la pierre⁵. La démarche est comprise comme la redécouverte de leur flux. Mots et images s'avèrent absolument complémentaires : le langage se nourrit d'images auxquelles il redonne leur mouvement. Le narrateur part d'images figées picturales ou littéraires, s'approche du moindre de leurs détails, retrouve le courant épique qui les parcourait et s'est immobilisé, afin de leur restituer leur mouvement. Ce qui intéresse les personnages qui observent la frise, c'est essentiellement d'entrer au plus profond des choses pour en déceler le mouvement et réintégrer celui-ci dans l'image : « [...] notre regard glissait d'une figure à l'autre, d'une situation à l'autre et tout à

4 ÄDW, T.1, p. 41 : „Um zu uns selbst zu kommen, [...] haben wir uns nicht nur die Kultur, sondern auch die gesamte Forschung neu zu schaffen, indem wir sie in Beziehung stellen zu dem, was uns betrifft.“ Trad. p. 51.

5 On sait l'importance du mouvement dans la sculpture grecque dès l'époque pré-classique : fixer un moment instantané du mouvement qui anime le corps humain (très visible dans les sculptures de Myron par exemple).

la ronde la pierre se mit à vibrer.⁶ » L'image ainsi animée, rétablie dans ses nuances et ses fluctuations, laisse transparaître ses métamorphoses et à travers ses mouvements fait naître une autre forme de métaphore. L'abstraction ne naît pas d'un éloignement du concret, au contraire elle se nourrit de son mouvement. Les mots n'occulent pas la signification de l'image pour accéder à un degré abstrait, ils cherchent dans l'image sa signification, condition d'une élévation dans le domaine purement abstrait de l'idée, pour rendre à l'image son mouvement, et l'animer.

Le langage doit redonner sens et mouvement à des images mythiques figées dans la pierre, application concrète du combat contre le pouvoir pétrifiant de Méduse – ce sera le thème principal de la trilogie de Schütz. Selon le principe du devenir et du provisoire, le langage met en forme, élève, laisse disparaître son objet. Ainsi l'impression donnée d'une perfection des combats s'évanouit par exemple sur la frise dès sa simple suggestion : « Une lutte gigantesque émergeant du mur gris avec le souvenir de sa forme achevée, retombant dans l'informe.⁷ » Ce n'est pas l'arrêt à un moment ultime du combat qui intéresse l'observateur, mais l'absence de forme définitive que cet arrêt évoque : « émergeant », « retombant », « informe », tous ces termes suggèrent la prédominance du devenir par rapport à l'achevé. À travers le flux du langage, l'inerte entre en mouvement. C'est là aussi un des principaux enseignements que Peter Weiss tire de son analyse de la mythologie et de la pensée mythique. Dans une lettre datant de 1980, l'auteur établit les liens entre mythe, langue et image : « Ce qui me fascinait, ce n'était pas tant de voir revivre les anciens Grecs [...] mais plutôt la langue dans laquelle cela avait lieu. Je m'étonnais de voir une maîtrise de la langue telle que les choses et les personnages devenaient des images vivantes [...].⁸ » L'expression première du mythe demande la création dans le langage

6 ÄDW, T.1, p. 11 : „[...] wurde unser Blick von Figur zu Figur, von einer Situation zur nächsten getrieben, und im ganzen Umkreis begann der Stein zu vibrieren.“ Trad. p. 23.

7 ÄDW, T.1, p. 7 : „Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit.“ Trad. p. 19.

8 Peter Weiss. Brief an Henny Heising. 16.3.1980. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3 : „Es war weniger die ollen Griechen wieder lebendig werden zu sehen [...], sondern die Sprache, in der dies geschah, die mich faszinierte. Es

d'images en mouvement, principe fondamental dans la définition de toute esthétique pour Peter Weiss. Le langage du mythe se définit d'emblée comme une opposition à la pétrification. L'ouverture de la trilogie suggère l'espoir de parvenir à s'opposer par le langage à des contraintes figées et immuables.

Le mythe conserve son pouvoir de suggestion et de fascination ainsi que ses possibilités d'analogie grâce au potentiel de ses images : le langage mythique est défini comme une parole suggestive, prophétique et largement subjective. Ceci rappelle une conception, déjà évoquée, courante dans les textes mythologiques contemporains : Christa Wolf, Barbara Frischmuth ou encore Franz Fühmann⁹ formulent de différentes manières l'idée d'un langage mythique proche du rêve et de l'image, l'utopie d'une parole du passé apte à désigner le monde avec adéquation, encore exempte d'interprétations ou de manipulations idéologiques. À travers le mythe, Peter Weiss cherche de la même manière à renouer avec une langue de l'image : « [...] la langue qui provenait des origines était la langue du rêve. Ce langage avait peu de mots, presque uniquement des images (hallucinations), des visions, elle reposait en majeure partie sur des émotions.¹⁰ » Cette définition est reprise mot pour mot dans le troisième volet de la trilogie, non plus issue de réflexions théoriques mais cette fois d'une observation précise du comportement de la mère du narrateur. Celle-ci, réduite au mutisme, laisse supposer l'existence d'un langage autre, impénétrable et inexprimable : « [...] mais elle avait gardé en elle vivantes les traces d'un langage antérieur [...].¹¹ » Derrière les commentaires de ce comportement se profile une analyse psychologique, voire psychanalytique

wunderte mich, eine Sprache so gehandhabt zu sehen, dass Dinge und Personen bildhaft lebendig wurden [...].“

9 Dans son recueil de textes mythologiques et d'essais sur le mythe et la littérature intitulé *Marsyas, Mythos und Traum*. (Leipzig : Reclam, 1993.)

10 Peter Weiss. *Notizbuch* 45. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 55 : „die Sprache, die von den Ursprüngen herkam, war die Sprache des Traums. Diese Sprache hatte wenige Worte, sondern fast nur Bilder (Halluzinationen), Visionen, das meiste an ihr war in Empfindungen bedingt.“

11 ÄDW, T.3, p. 40 : „[...]sondern in sich die Spuren einer frühern Sprache wachgehalten hatte [...].“ Trad. p. 47.

d'un langage difficilement accessible : « Et puis il y avait encore un autre langage, qui venait des origines, le langage du rêve. Ce langage ne comptait que quelques mots, presque uniquement des images [...].¹² » Ici s'exprime de nouveau l'idée d'un langage originel, enfoui au plus profond de chacun, à la fois intact et vrai, l'idée d'une vérité immédiate et de ce fait terrifiante. Dans ce passage, la fiction, l'histoire de la mère du narrateur, donne substance à une conception particulière du langage et l'illustre.

Au demeurant, le rapport problématique de l'image au langage est présent au cœur des réflexions tant dans les carnets de notes que dans la trilogie : « Mais comment [...] ce qui se trouve au-delà de notre langage, pourrait-il être intégré à notre vocabulaire [...].¹³ » Derrière le lieu commun de l'insuffisance des mots envers des images qui dépassent et excluent toute description, se dessine une large réflexion sur une réalité et une perception autres, ce que H. Heer formule ainsi : « Une œuvre artistique qui ne veut reproduire que ce qui est visible se voit confrontée à la réalité inhérente aux visions poétiques.¹⁴ » Dans l'évolution de *L'esthétique de la résistance*, l'auteur met en évidence et assimile ce contraste que B. Lindner définit comme un « réalisme hallucinatoire¹⁵ ». Il serait faux de ne retenir de cette contradiction que le conflit entre image et langage :

Peter Weiss s'est donc tenu longtemps aux images pour conserver d'une façon ou d'une autre une faculté d'expression. [...] Le primat absolu de la langue dans

12 ÄDW, T.3, p. 149 : „Und es war noch eine andre Sprache, die von den Ursprüngen herkam, die Sprache des Traums. Diese Sprache hatte nur wenige Worte, fast nur Bilder [...].“ Trad. p. 161.

13 ÄDW, T.3, p. 25 : „Wie aber [...] solle sich das, was jenseits unsrer Sprache liege, einbringen lassen in unser Vokabular [...].“ Trad. p. 30.

14 Hannes Heer. Der befreite Laokoon. Émission sur WDR du 30/11/1979. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 5 : „Eine Kunstproduktion, die nur das Sichtbare abbilden will, sieht sich konfrontiert mit dem Wirklichkeitsgehalt poetischer Visionen.“

15 Burkhardt Lindner. Halluzinatorischer Realismus. In : *Ästhetik des Widerstands*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 164–204.

l'œuvre de Peter Weiss est issu de la nécessité, pour survivre, de conserver le moyen d'expression perdu auparavant et de ne jamais le rendre.¹⁶

Le recours à la mythologie, à travers ses différentes images littéraires et artistiques, montre au contraire que l'importance recouverte par la langue ne s'est pas opérée au détriment des images mais grâce à elles. La réflexion sur l'adaptation mythologique est en fait double : comprise comme une réappropriation d'images, elle signifie en même temps la redécouverte dans le langage de leur mouvement originel. En ce sens, les mots recréent en rétablissant le mouvement aboli d'images figées : c'est là le premier degré du travail de mémoire engagé dans l'œuvre.

Alors que les images mythiques sculptées dans la pierre suscitent la volonté de remettre en valeur leur mouvement originel, le vide qui occupe la place d'Héraclès sur la frise de Pergame entraîne quant à lui un travail de reconstruction. Disparu, le mythe engendre un intérêt accru¹⁷ : les spéculations suscitées par son absence, ses valeurs et ses significations enfouies, le manque qu'il représente pour notre culture et la recherche qu'il motive en constituent les principaux aspects. À partir du moment où les protagonistes réalisent son absence de la frise, l'attention apportée à la mythologie prend tout son sens : « Coppi qualifia de présage le fait que lui qui était notre égal manquait précisément et qu'il nous fallait donc nous faire nous-mêmes une image de cet avocat de l'action.¹⁸ » Le vide à l'endroit où devait se trouver Héraclès est interprété par le narrateur et par les personnages qui l'entourent comme l'appel à une reconstruction nécessaire. La place vide représentera tout au long du roman la partie du mythe qui se dérobe à toute interprétation

16 Kurt Oesterle. *Das mythische Muster*. Tübingen. Thèse. 1989. p. 442 : „Peter Weiss hat sich also lange an die Bilder gehalten, um überhaupt ausdrucksfähig zu bleiben. [...] Der zuletzt absolute Vorrang der Sprache in Peter Weiss' Werk erwuchs aus der Überlebensnotwendigkeit, das einmal verlorene Ausdrucksmittel zu erhalten, es nie wieder preiszugeben.“

17 L'œuvre de Niebelschütz partait aussi de la disparition des dieux antiques, celui de Morgner de l'absence de Pandore et de la disparition de la langue des sirènes : le travail sur le mythe est dans tous les cas motivé par l'expérience d'une perte.

18 ÄDW, T.I, p. 11 : „Coppi nannte es ein Omen, dass gerade er, der unsresgleichen war, fehlte, und dass wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten.“ Trad. p. 23.

si exhaustive qu'elle prétende être. Héraclès, absent de la frise et présent au cœur des réflexions des personnages et du narrateur, figure la tension permanente entre totalité et néant que suscite la représentation des mythes antiques.

Cette absence entraîne d'autant plus de complexités qu'elle contredit un principe narratif essentiel formulé par l'auteur et appliqué par les figures du roman : « Ne partir que de ce qui est présent.¹⁹ » Les personnages doivent ainsi reconnaître d'emblée que le travail de recherche engagé doit pénétrer dans les domaines les plus inaccessibles de la mythologie, de l'Histoire et de l'art afin d'espérer parvenir à dépasser ce vide. Le recours à la mythologie antique apparaît dès l'introduction du roman dans son ambiguïté au carrefour de la mise en question de l'Histoire et de l'art, d'un débat collectif sur les enjeux de la Résistance et d'une réflexion personnelle sur les modalités d'un engagement et d'une action. À l'absence d'Héraclès, marque d'une destruction, s'opposent en effet les efforts de reconstitution de Heilmann, un des principaux personnages de la trilogie. Compensation d'un vide, reconquête d'un modèle, le travail sur le mythe dépasse ces intentions plausibles au premier abord pour se révéler peu à peu dans sa dimension de reconstruction critique.

Au cours de conversations ainsi que dans la rédaction de deux lettres, la pensée de Heilmann chemine dans l'intention de reconstruire une image plus juste du mythe. Il s'agit pour lui de discerner parmi une multitude de données hétérogènes des éléments constitutifs, afin de donner forme et sens au mythe d'Héraclès sans en trahir ni l'image ni l'ambiguïté. Partant d'une vision encore élémentaire et collective d'un symbole de résistance, la conception d'Héraclès prend l'apparence d'une identité contrastée, riche en antagonismes, loin d'un idéal mythique et, somme toute, très proche d'une identité humaine. Parce que l'analyse nécessite la prise en compte d'éléments contradictoires, elle s'effectue en permanence dans un double dynamisme de construction et de destruction, condition de toute évolution dans *L'esthétique de la résistance*.

19 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 172 : „Nur ausgehen von dem, was vorhanden ist.“

Au point de départ de la réflexion, Héraclès est essentiellement « [...] le fils de Zeus et d'Alcmène, cet auxiliaire terrestre [...] »²⁰. Son identité à la fois mythique et humaine suscite un intérêt visiblement accru pour des personnages avides de modèles d'action et de références à suivre : « Et qu'est-ce qu'Héraclès pourrait représenter aujourd'hui pour nous, demanda Heilmann. Comment une telle figure pourrait se réaliser à notre époque [...] »²¹ Le mythe accompagne la progression du personnage et se trouve modelé au fur et à mesure de ses expériences et de ses prises de conscience. Dès le début de la première partie, Heilmann entreprend le récit des aventures d'Héraclès. À son discours s'entremêlent des détails du présent des personnages, méthode qui met en évidence les liens étroits entre le mythe et la situation historique vécue : « [...] tout ce qui le liait à ceux d'en haut, toute parenté devait être effacée, ici il n'y avait pas de réconciliation et nous étions en train d'approuver sa fureur lorsqu'un groupe de fossoyeurs noirs, la tête de mort sur la casquette, passa près de nous en braillant »²² Dans les paroles de Heilmann, le mythe est rapporté comme le serait un épisode de l'Histoire. Le vocabulaire employé se veut historique et critique – on ne s'étonnera donc pas de rencontrer des expressions peu adéquates à un récit mythique telles que « Ce fut le temps de [...] »²³. Le rapprochement du mythe et du contexte historique est toujours porteuse de sens : « Héraclès sert de symbole [...] dont l'interprétation nuancée au cours du roman donne des informations quant à différentes situations historiques »²⁴ La première discussion des personnages au sujet d'Héraclès

20 ÄDW, T.1, p. 11 : „[...] dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer [...]“. Trad. p. 23.

21 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 587 : „Und was wäre nun der Herakles heute für uns, fragte Heilmann. Wie könnte eine solche Gestalt sich in unsrer Zeit verwirklichen [...]“.

22 ÄDW, T.1, p. 22 : „[...] alles, was ihn an die Oberen band, jede Verwandtschaft musste ausgelöscht werden, hier gab es keine Versöhnung und wir stimmten seiner Raserei zu, als grade ein Trupp der schwarzen Totengräber, den Totenkopf an der Mütze, gröhrend vorbeizog.“ Trad. p. 33.

23 ÄDW, T.1, p. 21 : „Dies war die Zeit der [...]“. Trad. p. 32.

24 Stefan Howald. *Peter Weiss zur Einführung*. Hambourg : Junius. 1994. p. 165 : „Herakles dient [...] als Symbol, dessen unterschiedliche Interpretation im Verlauf des Romans Auskunft über unterschiedliche historische Situationen gibt.“

est placée dans le récit entre la décision de partir au combat en Espagne et le départ : elle propose une réflexion sur le pari ambitieux d'Héraclès de retourner à lui seul la situation difficile dans laquelle il se trouve. Héraclès devient visiblement la surface de projection d'une expérience propre et permet simultanément de faciliter un recul envers la décision de s'engager. La distance réflexive implique surtout une mise en garde et une prise de conscience du danger. Le passage qui traite des actions d'Héraclès s'achève sur sa mort tragique et inévitable, il contribue de cette manière à traduire la menace qui pèse sur les personnages.

La fatalité que pourrait suggérer le travail sur le mythe est discutable malgré certaines affirmations de la critique : « Héraclès [...] montre aussi que la référence à un modèle historique est appropriée à déterminer à l'avance l'échec des protagonistes.²⁵ » Une dialectique s'instaure plutôt entre la volonté de prendre en main une action de résistance et la conscience, amenée par les considérations sur le mythe, d'une condamnation à l'échec. Doit-on y voir une aporie ? « Mais comment [...] les protagonistes pourraient-ils jamais échapper au cercle fermé et à la validité du modèle dont l'issue est mauvaise ?²⁶ » La reprise du mythe d'Héraclès permet une remise en cause plus qu'une identification²⁷. S'il est employé tout au long du roman comme référence, Héraclès ne peut servir de modèle absolu ni dans la recherche ni dans la définition d'un rôle à jouer dans l'Histoire. Du moins, un aspect important de la compréhension du mythe est souligné ici, à savoir son incompatibilité avec l'élaboration d'une utopie. Héraclès étant constamment rapporté

25 Peter Hanenberg. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*. Berlin : Schmidt. 1993. p. 211 : „Herakles [...] zeigt zugleich, wie die Berufung auf ein historisches Modell das Scheitern der Protagonisten vorwegzubestimmen geeignet ist.“

26 Ibid p. 145 : „Wie aber [...] könnten die Protagonisten der Geschlossenheit des Kreises und der Gültigkeit des Modells mit seinem schlechten Ausgang jemals entkommen?“

27 La définition d'Héraclès comme modèle entraîne un certain nombre d'aberrations dans la littérature critique, A. Melberg en déduit par exemple le rapprochement de la mort des résistants à un sacrifice analogue au sacrifice mythique. (Arne Melberg. *Helden und Opfer in der Ästhetik des Widerstands*. In : *Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1986. p. 221). Le terme de modèle n'est acceptable que dans son approche critique.

à l'Histoire et à l'être humain en tant qu'acteur politique et social, le doter d'une interprétation utopique serait finalement trahir le mythe.

Le modèle d'Héraclès ne fonctionne comme tel qu'à partir du moment où il est compris en tant que modèle critique, qu'il suscite une mise en question et du sujet et de l'objet de la référence et qu'il permet en cela une progression – on retrouve ici un principe semblable à celui employé dans *Amanda* au sujet de Pandore. Parce qu'il est constamment interprété comme un événement historique, sa perception est très concrète et marquée par les différentes situations vécues par les protagonistes. Impulsion et soutien donnés à l'action au début de la trilogie, la représentation d'Héraclès ne livre plus ensuite, au moment de l'engagement des personnages dans la guerre d'Espagne, l'image du héros symbole possible de la résistance, mais celle d'un personnage dont la morale devient douteuse. Dans la lettre rédigée par Heilmann, retranscrite à la fin de la première partie, l'interprétation du mythe signale un moment d'arrêt et de réflexion sur le sens de l'action et ses dérives possibles. Elle signifie un appel à la vigilance. La lettre et ses analyses mythologiques interviennent juste après le récit de l'arrestation d'une militante communiste, qui elle-même eut pour effet de bousculer les convictions des personnages. Le parallèle est évident entre ce récit et la lettre. Tous deux, l'un dans la réalité historique concrète, l'autre dans le symbole, appellent à faire le point, à estimer les motivations et les enjeux concrets de l'engagement politique de chacun des personnages. Par conséquent, la représentation d'Héraclès progresse d'une perspective extérieure générale à des considérations d'ordre personnel et individuel :

Mais qu'en serait-il, écrivait Heilmann, si Héraclès, sans jamais se décourager, ne perdant jamais de vue la libération des opprimés, n'avait résisté aux monstres et aux tyrans par ses actes, si nous étions obligés de dire qu'il était obsédé par la crainte et la peur et que ses actions lui servaient uniquement à surmonter sa propre faiblesse et sa solitude.²⁸

28 ÄDW, T.1, p. 314 : „Was aber wäre, schrieb Heilmann, wenn Herakles nicht unverzagt, ständig die Befreiung der Unterdrückten vor Augen, Ungetümen und Tyrannen seine Taten entgegengesetzt hätte, wenn wir sagen müssten, dass er von

Si la réflexion mythologique contribue à une meilleure compréhension de la réalité et des événements, elle ne représente pas moins un facteur de doute et d'interrogation. Pour quiconque s'est identifié à cette figure de résistance contre le pouvoir et en a fait un modèle d'engagement politique, le mythe d'Héraclès s'achève sur une trahison : « Le fait qu'il fut [...] de nouveau recueilli par les dieux et appartient désormais à l'Olympe, loin des hommes, me le rendait suspect.²⁹ » Héraclès est témoin des diverses évolutions du personnage tout autant qu'il suscite toujours de nouveaux approfondissements. Les doutes engendrés par l'histoire du personnage mythique trahissent un certain nombre d'interrogations, ici à travers les paroles de Heilmann, envers le bien-fondé d'une action propre : « Ce que je lis maintenant concernant Héraclès, disait-il, ne vient plus d'un mythe, même si lui restent encore attachés certains traits épiques, mais cela porte la marque de l'imperfection, des errements et des recherches, des erreurs et des constants recommencements [...].³⁰ » La reconstitution du mythe connaît ainsi un mouvement perpétuel et une analyse différenciée. Le mythe n'est jamais que relatif et interprété, il ne tolère pas d'enfermement dans une seule et même logique.

Toutefois, Heilmann reconnaît au mythe un pouvoir de fascination. Sa première lettre est tendue entre la conscience d'aspects, à ses yeux irrecevables, de l'histoire d'Héraclès et la difficulté de résister à la fascination qu'il exerce : « Pourtant, disait Heilmann, je ne renonce pas à Héraclès.³¹ » Le mythe doit son intérêt en majeure partie à la pluralité de ses variantes et de ses perspectives. L'évolution de ses interprétations

Furcht und Schrecken geplagt war und seine Handlungen nur dazu dienten, die eigne Schwäche und Vereinsamung zu überwinden.“ Trad. p. 312.

29 ÄDW, T.1, p. 315 : „Dass er [...] von den Göttern wieder aufgenommen wurde und fortan entrückt dem Olymp angehörte, machte ihn mir verdächtig.“ Trad. p. 314.

30 ÄDW, T.1, p. 316 : „Was ich jetzt über Herakles lese, sagte er, kommt nicht mehr aus einem Mythos, hat zwar noch epische Züge, ist aber geprägt von der Unvollkommenheit, dem Irren und Suchen, den Fehlschlägen und fortwährenden Neuanfängen [...].“ Trad. p. 315.

31 ÄDW, T.1, p. 317 : „Trotzdem, sagte Heilmann, gebe ich Herakles noch nicht auf.“ Trad. p. 315.

révèle non un rapprochement vers une vérité du mythe, mais l'intérêt pour le développement illimité des perspectives possibles. Que ce soit dans les lettres de Heilmann ou lors des discussions entre les différents protagonistes, le lecteur est constamment mis en garde contre la restriction à une orientation unique du mythe, projection d'une idéologie. À l'inverse d'une interprétation orientée et imposée de la mythologie, jamais la représentation d'Héraclès n'est fermée, définitive ni considérée comme légitime dans l'absolu. En d'autres termes, il n'y a pas de vérité du mythe qui puisse être imposée. Par conséquent, l'image d'Héraclès est toujours présentée comme le résultat d'une recherche individuelle et subjective. Le rapport entretenu entre l'évolution d'individus particuliers, notamment de Heilmann et du narrateur, et l'interprétation du mythe d'Héraclès met en évidence les aléas de consciences en devenir, ce qui explique dans une certaine mesure les discontinuités qui caractérisent la réflexion sur le mythe.

Toute nouvelle variante du mythe en approfondit la complexité plus qu'elle ne permet de le saisir. L'intérêt réside dans le cheminement parcouru ainsi que dans les dynamismes littéraires, philosophiques, politiques et sociaux qui le traversent et le modèlent à leur image. Peter Weiss ne cherche pas tant à cerner au fil des époques et des analyses le noyau immuable du personnage d'Héraclès qu'à en estimer la faculté d'évoluer et l'infinie profondeur. Le travail de recherche fait état de l'ampleur de la tâche et de l'immensité des domaines concernés. K. R. Scherpe souligne à juste titre que le roman doit sa vaste conception à « la surface illimitée des analogies avec l'art, l'Histoire et l'histoire de l'art³² ». Chacun de ces domaines met en évidence une démesure. Les œuvres d'art choisies – frise de Pergame, « Guernica » de Picasso, « Le Radeau de la Méduse » de Géricault entre autres – sont toujours colossales : « Un écrivain charge le monde entier sur ses épaules et porte ce fardeau comme un Héraclès qui soupire [...].³³ »

32 Klaus R. Scherpe. *Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn : Bouvier. 1987. p. 95 : „die schier unendliche Fläche der Kunst-, Geschichts- und Kunstgeschichtsanalogien“.

33 Hanjo Kesting. *Einführung in die Ästhetik des Widerstands*. NDR. 4/1/1976. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3. p. 1 : « Ein Schriftsteller lädt

L'aspiration à représenter le monde dans sa totalité est discutable, mais retenons l'immensité des domaines abordés et l'ampleur de l'entreprise. Plonger le regard dans le vide laissé à la place d'Héraclès, c'est pénétrer dans de vastes espaces de recherche. C'est parce que la reconstitution est sans fond qu'elle mérite d'être menée.

Héraclès fait donc l'objet d'une recherche qui prend en compte des données multiples, permet d'établir des liens entre des sources et des époques éloignées les unes des autres, et qui se définit par un dynamisme indéterminé, diversifié, illimité. Tous les débats relatifs à la mythologie qui fleurissent dans *L'esthétique de la résistance* sont visiblement en germe dans les carnets de notes, notamment la manière d'aborder Héraclès sous ses différents aspects ainsi que les interrogations principales qu'il engendre : « Variations sur la gigantomachie, la position incertaine d'Héraclès. Les géants représentent le peuple. Les dieux, la classe supérieure. – Où se trouve Héraclès ?³⁴ » Dans une interprétation du monde systématique, idéologique et fermée, le personnage d'Héraclès figure un élément parfois perturbateur. Il symbolise la nécessité d'une mise en question approfondie d'un système donné et la preuve que rien n'est acceptable sans une réflexion nuancée.

En aucun autre point, le rapprochement des deux genres, carnets et roman, n'est plus légitime que pour la reconstitution qui se développe sous les yeux du lecteur. Peter Weiss confronte les images d'Héraclès transmises par Homère, Pindare, Sophocle, Euripide, Goethe et Lukács dans le souci de mettre en évidence l'évolution d'une figure mythique et avec la volonté de prendre en compte un ensemble sinon exhaustif de ses variations, du moins le plus complet possible. De ce collage de références hétéroclites naît une image contrastée et contradictoire du personnage d'Héraclès. Après avoir rapporté certains actes d'Héraclès d'une extrême violence, l'auteur enchaîne sur la figure d'Héraclès comme sauveur, puis sur sa reprise par les stoïciens ou ses liens avec

sich die ganze Welt auf die Schultern und trägt diese Last wie ein stöhnender Herakles [...].“

34 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 177 : „Variationen Gigantomachie. Herakles' ungewisse Stellung. Die Giganten verkörpern das Volk. Die Götter die Oberklasse. – Wo steht Herakles?“.

les Muses : « comme ici ses excès, des preuves de sa faiblesse et de ses échecs. Chez lui tout est extrême [...] Héraclès apparaît pour apporter une solution [...] Héraclès représente [pour les stoïciens et cyniques] des idéaux éthiques et moraux [...] sa dimension esthétique [...] »³⁵ De l'anarchie de ces mises en relief ressort d'une part la pluralité des entrées et des perspectives offertes par le mythe, d'une autre l'absence de système dans le travail sur le mythe. Les éléments assemblés dans les carnets de notes, la mise en présence de données hétérogènes et contradictoires semblent résister à tout système et toute logique rationnelle et globale. De ce chaos, l'auteur cherche à tirer des lignes d'orientation afin de s'appropriier les multiples facettes du mythe d'Héraclès. En ce sens, les deux approches, sous formes très différentes, amorcées dans les carnets de notes et poursuivies dans *L'esthétique de la résistance*, s'avèrent tout à fait complémentaires : elles conjuguent suggestion et approfondissement, mise en question et prise en compte critique des réponses données, réflexions spécifiques à la trilogie et apports intertextuels. Le travail sur le mythe d'Héraclès propose de cette manière un véritable modèle de réappropriation mythologique.

La mythologie n'est pas simplement abordée sous le jour d'une démarche intellectuelle critique, elle participe aussi pleinement à la représentation du monde. Comme la majeure partie des auteurs de romans mythologiques, Peter Weiss met en évidence l'étonnante suggestivité des images mythiques. À partir de l'observation de la frise de Pergame se déploient dans *L'esthétique de la résistance* les images d'une violence originelle, d'où l'importance des démons, des monstres, des combats des titans, de la cruauté des actes d'Héraclès etc. Selon Hans Blumenberg, le mythe se caractérise par « [...] deux concepts antithétiques [...] : Poésie et effroi.³⁶ » Élément constitutif commun à l'Histoire, à la réalité vécue, à la mythologie, à la littérature et à l'art,

35 Peter Weiss. *Notizbuch*. 76/86/54. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 72–73 : „aber wie hier Exzess so auch die Beweise seiner Schwäche und Niederlagen. bei ihm alles zum Extrem [...] erscheint Herakles um eine Lösung zu bringen [...] für [die Stoiker und Zyniker] vertritt Herakles die ethischen und moralischen Ideale [...] seine ästhetische Seite“.

36 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 68 : „Zwei antithetische Begriffe [...] : Poesie und Schrecken.“

l'effroi joue un rôle primordial au sein de la trilogie. Stefan Schütz accentue dans son propre roman cette même violence mythique, dont la fonction s'apparente à celle d'une *catharsis*. Chez Peter Weiss, les moyens de figuration relèvent soit du vécu et du ressenti (effroi et souffrance, conséquences tragiques visibles sous forme de mutisme ou d'impuissance³⁷), soit du perçu (violence des images de la frise, des peintures, des descriptions de l'Enfer de Dante, de la guerre).

Dès l'ouverture du premier tome, le lecteur confronté à la frise de Pergame assiste à une « métamorphose de la torture³⁸ ». Paradoxalement, l'effet en est accru lorsque la violence reste seulement évoquée. À la fois présente et absente, elle appartient à un domaine indéfini, son état latent lui confère une force de suggestion qui dépasse toute description : « [...] un poing fermé sur une épée disparue [...] ces lèvres ouvertes pour crier [...] »³⁹. Parallèlement, une multitude de détails rapporte avec précision la force et la fureur des combats. L'exploration sans concession d'images effroyables implique un premier moment de mise en danger auquel s'expose le narrateur de la trilogie. Quelle langue en effet est en mesure de traduire ces images ? La mythologie offre des moyens d'expression à une violence indicible :

Comment représenter ce que nous avons vécu de telle sorte que nous puissions nous y reconnaître, me demandai-je. La forme à employer serait monstrueuse, elle donnerait le vertige. Elle ferait sentir à quel point la description du plus petit parcours serait insuffisante, chaque direction prise révélant aussitôt son ambiguïté.⁴⁰

37 Nombre de figures mythologiques féminines expriment un effroi contenu, notamment Gé et Niobé, symboles de souffrance d'une mère devant le massacre de ses enfants. Au début du troisième tome, l'analogie entre le mythe et la réalité historique est si forte que le narrateur croit voir la figure de Gé sous les traits de sa propre mère.

38 ÄDW, T.1, p. 8 : „Metamorphose der Qual“ Trad. p. 20.

39 ÄDW, T.1, p. 7 : „[...] geballte Faust am nicht mehr vorhandenen Schwert [...], diese zum Schrei aufgerissenen Lippen [...].“ Trad. p. 19.

40 ÄDW, T.1, p. 130 : „Wie wäre dies, was wir durchlebten, so darzulegen, fragte ich mich, dass wir uns drin erkennen könnten. Die Form dafür würde monströs sein, würde Schwindel wecken. Sie würde spüren lassen, wie unzureichend schon die Beschreibung der kürzesten Wegstrecke wäre, indem jede eingeschlagene Richtung ihre Vieldeutigkeit eröffnete.“ Trad. p. 137.

Le narrateur livre ici de manière détournée une définition du mythe : grandeur effroyable, immensité du domaine recouvert, pluralité, densité et extrême complexité de la trame mythologique, autant d'aspects relevés tant dans le travail concernant le mythe d'Héraclès que dans l'analyse de l'épopée dantesque⁴¹.

Le recours au texte de Dante vient compléter sur ce point l'adaptation de la frise. Lorsqu'il s'agit de représenter violence et horreur, l'intertextualité n'est pas seulement implicite : l'Enfer de Dante sous-tend le récit et se trouve en même temps intégrée à la réflexion du narrateur. Les considérations suscitées par la *Divine Comédie* peuvent livrer certaines clés de déchiffrage, comme par exemple lors d'une reconstitution de souvenirs : « [...] tentant de me rappeler une conversation d'il y a très longtemps au sujet du deuxième et du troisième chant de l'*Inferno*.⁴² » Tout au long de cette scène, le narrateur fait le lien entre son interprétation de l'œuvre et son expérience vécue. La morgue, la douleur, l'exil sont systématiquement rapportés à l'analyse de l'Enfer. Interprété et vécu fusionnent : « C'est alors que je perçus quelque chose des ondes de bruits, qui captés en quelques vers, contenaient tout l'abandon, tout l'exil du monde.⁴³ » Les mouvements d'une rue parisienne lui paraissent analogues à ceux du Styx, la description des bruits entendus dans la réalité est traversée par les images mythiques de l'Enfer dantesque.

41 Le texte de Dante peut être considéré de différentes manières comme poème, poème épique ou comme épopée : cette dernière désignation prend en compte l'ampleur de cette fresque, ses références mythologiques, la richesse de ses symboles et de ses significations, le modèle de Virgile, le dépassement de modèles épiques (dans sa structure en 100 chants par exemple) etc. C'est cette conception de la *Divine Comédie* que Peter Weiss prend en considération, nous verrons plus loin à quels points de vue.

42 ÄDW, T.2, p. 122 : „[...] mich eines weit zurückliegenden Gesprächs über den zweiten und den dritten Gesang des *Inferno* zu entsinnen.“ Trad. p. 132.

43 ÄDW, T.2, p. 123 : „Und da vernahm ich etwas von dem Schwall der Geräusche, die, in wenigen Versen gebannt, alle Verlorenheit, alles Exil enthielten.“ Trad. p. 133.

K. R. Scherpe développe l'idée d'une « [...] transmutation de la *Divine Comédie* dans le texte de *L'esthétique de la résistance* [...]»⁴⁴. Le texte de Dante figurerait dans la trilogie de Peter Weiss un « pré-code⁴⁵ », un canevas de motifs et de symboles, auquel il rapporte des similitudes frappantes : même symbolique animalière, tissage de relations visuelles, équivalence de la dimension matérielle et de la dimension spirituelle des objets. Plutôt que de transformer la *Divine Comédie*, il s'agit pour le narrateur de mettre en valeur son actualité : non tisser son récit selon une trame prédéterminée mais réinvestir dans celui-ci des éléments pertinents pour sa propre compréhension du monde. Loin de récrire le texte de Dante, Peter Weiss reprend certaines de ses images et intègre les idées et les interrogations que l'œuvre lui inspire. Il assimile réalité perçue, souvenirs et analyses dans un mouvement simultané de représentation et de réflexion. La démarche implique à la fois une traduction des images concrètes de la violence et de la destruction en mots (procédé de représentation analogue à celui de Dante) et leur abstraction par des interprétations, des rapports d'analogie et des recouplements (travail d'analyse à partir du texte de Dante).

Doit-on considérer la traduction de ces images en mots ou le travail de réflexion comme une façon d'expié par une voie rationnelle un effroi qui serait sinon irréductible ? Selon J. Birkmeyer, l'auteur utilise principalement deux figures mythologiques pour représenter et permettre de surmonter l'effroi : Méduse, l'effroi muet et pétrifiant, Héraclès, l'effroi dans l'action⁴⁶. Poésie et effroi, nous l'avons vu, constituent deux traits marquants du mythe. Ils figurent deux principes antagonistes et complémentaires à l'origine de l'écriture mythologique tel que la conçoit Blumenberg :

Soit on trouve au commencement la digression imaginative d'une appropriation anthropomorphe du monde et d'une déification de l'être humain *ou*

44 Klaus R. Scherpe. *Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia*. In : *Peter Weiss: Werk und Wirkung*. Bonn : Bouvier. 1987. p. 96 : „[...] Transmutation der *Divina Commedia* im Text der *Ästhetik des Widerstands* [...]“

45 Ibid. p. 94 : „Prä-Code“.

46 J. Birkmeyer développe cette argumentation dans son ouvrage *Bilder des Schreckens*. Wiesbaden : DUV. 1994.

l'expression pure de la passivité engendrée par la peur et l'épouvante, du charme démoniaque, par l'impuissance magique, la dépendance par excellence.⁴⁷

Écrire un mythe signifie dès l'origine une appropriation littéraire du monde ainsi que la possibilité de venir à bout de l'effroi que le monde justement peut inspirer. En usant des images mythiques représentant horreur et violence, Peter Weiss suit une démarche similaire : vaincre l'effroi tout en le rendant visible dans sa forme la plus extrême. J. Birkmeyer considère ce procédé comme un moyen de surmonter les cruautés de la guerre : « La matière du mythe, étrangère et reculée dans l'Histoire, permet aussi de regarder à distance la proximité insupportable du présent fasciste.⁴⁸ » Toutefois, il serait faux de prétendre que la mythologie est utilisée comme un simple masque permettant une mise à distance de la réalité. La démarche du narrateur prouve au contraire la volonté de se confronter avec cette violence. À l'instar de Dante, il s'emploie à décrire violence et destruction par des images très concrètes. Dans une conversation fictive au sujet de la *Divine Comédie* datant de 1965⁴⁹, Peter Weiss posait les fondements de la démarche narrative mise en œuvre dans la trilogie : « Dante pénétra dans cette vision de l'effroi [...]. Je me demande maintenant si celui qui a le courage d'entrer aujourd'hui dans ces domaines et d'en faire le rapport n'a pas quelque chose de l'attitude

47 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort /Main : Suhrkamp. 1979. p. 68 : „Entweder steht am Anfang die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen oder der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit.“

48 Jens Birkmeyer. *Bilder des Schreckens*. Wiesbaden : DUV. 1994. p. 224 : „Der fremde, historisch zurückliegende Stoff der Mythen erlaubt es denn auch, aus der Distanz auf die schier unerträgliche Nähe zur faschistischen Gegenwart zu blicken.“

49 Le titre, *Gespräch über Dante*, évoque aujourd'hui inévitablement les *Entretiens sur Dante*, essai de Mandelstam datant de 1933 et publié pour la première fois en Allemagne en 1984. Rien n'indique que Peter Weiss ait pu y accéder à l'époque de la rédaction de son propre entretien, peut-être a-t-il lu la version russe, peut-être la traduction de Paul Celan. S'il témoigne de la même fascination pour l'écriture de Dante, il s'en distingue par la forme et le sens prêté à l'argumentation menée.

de Dante.⁵⁰ » Accepter d'affronter des images si cruelles soient-elles et les transcrire dans les mots, telle est la tâche qui s'impose au narrateur de *L'esthétique de la résistance*.

Il revient à l'art et à l'écriture le soin de donner forme à une impulsion première afin d'en extirper et d'en exploiter la violence, ce qui signifie en d'autres termes la nécessité de se mesurer à une violence contenue et latente. Le narrateur évoque dans un même élan Persée, Dante et Picasso pour mettre en évidence l'universalité de sa démarche. En nommant d'un seul trait un personnage de la mythologie et deux artistes aussi éloignés dans le temps, il ne cherche pas à mettre en évidence une linéarité mais bien un effet de récurrence. Relevant dans la mythologie, l'écriture épique et l'art pictural le noyau d'une expérience commune, le narrateur se réserve la possibilité d'une analogie. Les trois figures nommées se sont mises en danger et ont survécu en dominant ce que leur regard avait saisi : « [...] la tête de Méduse, les cercles de l'Enfer, les explosions de Guernica.⁵¹ » Le bouclier de Persée, la parole épique de Dante, et le tableau de Picasso sont considérés comme autant de moyens de surmonter l'insupportable. Le rôle de l'écrivain se définit comme une répétition du mythe de Persée et de la Gorgone : il est celui qui s'expose sans concession à la réalité et parvient à en maîtriser la violence en la saisissant de son regard grâce à son bouclier.

Toutefois, si l'on poursuit ce même mythe, Pégase sortait du cou tranché de Méduse. Cette allégorie de la naissance de l'art dans la destruction est certes largement reprise dans *L'esthétique de la résistance*, cependant et contre toute attente elle ne vient pas confirmer la légitimité de l'art et de la littérature mais en interroger la fonction. De même qu'Héraclès était absent de la frise de Pergame, Pégase manque au tableau de Picasso. Les protagonistes, observateurs et interprètes en font le cœur de leur discussion : « Pensant aux dessins émouvants qui

50 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 146 : „Dante begab sich in diese Vision des Schreckens hinein. [...] Jetzt komme ich aber zur Frage, ob derjenige, der heute den Mut hat, in diese Gegenden einzudringen und darüber zu berichten, nicht auch etwas von Dantes Haltung annimmt.“

51 ÄDW, T.1, p. 339 : „[...] das Haupt der Medusa, die Kreise des Inferno, das Zersprengen Guernicas.“ Trad. p. 336.

représentaient Pégase, nous nous demandâmes si ce n'était pas précisément ce qui manquait, l'effroyable creux qui devait constituer un motif prédominant du tableau.⁵² » Face aux manifestations de violence et de destruction vécues dans la réalité, le mythe semble ne plus être en mesure de se répéter et la naissance de l'art paraît exclue. Les personnages de la trilogie mettent le doigt sur un paradoxe accru puisque la prise de conscience a lieu au beau milieu de l'analyse d'un tableau. Une esthétique peut-elle naître, et sous quelle forme ? De nouveau, le narrateur se heurte à deux problèmes à la fois complémentaires et contradictoires : reconstituer quelque chose à partir du vide, faire face à une réalité chaotique et débordante.

Mythologie et Histoire, souvenir et langage du devenir

Dans les scènes de batailles et de révoltes originelles figurées sur la frise de Pergame, c'est tout d'abord la dimension historique qui retient l'attention des personnages : « Sous un travestissement mythique apparaissent des événements historiques [...].⁵³ » Que nous apprend la mythologie, Histoire déguisée, sur l'Histoire ? Comme nombre de romans mythologiques, *L'esthétique de la résistance* pose le principe d'une interprétation orientée et limitée de l'Histoire, qui exige donc une révision. Peter Weiss en présente la réflexion la plus complète dans la mesure où le procédé est à la fois examiné et mis en œuvre. Partant du postulat selon lequel épisodes mythiques et événements historiques peuvent être traités de manière égale, le narrateur livre un compte rendu rigoureux et minutieux de la réflexion menée par les personnages au sujet des mythes antiques. Derrière le travail entrepris se profile une

52 ÄDW, T.1, p. 334 : „An die eindringlichen Zeichnungen des Pegasus denkend, fragten wir uns, ob nicht grade durch das Fehlende, durch die erschreckende Aushöhlung, auf ein Hauptmotiv des Gemäldes hingewiesen wurde.“ Trad. p. 331.

53 ÄDW, T.1, p. 9 : „In mythischer Verkleidung erschienen historische Ereignisse [...].“ Trad. p. 21 corrigée par nous.

approche particulière de l'Histoire. Non seulement le recours à la mythologie figure les avancées et les méandres d'une démarche intellectuelle, mais il met aussi en avant la nécessité d'une approche contrastée de tout événement historique. La réflexion mythologique a pour effet d'aiguiser un regard critique sur l'Histoire. Considéré comme un instrument de connaissance, le mythe permet une meilleure compréhension des choses : les personnages de la trilogie y trouvent un moyen possible de concevoir différemment l'Histoire. Réviser notre conception et la dépasser par l'élaboration d'une esthétique de la résistance, tant dans sa conception que dans sa mise en œuvre, telle est la démarche suivie dans la trilogie.

L'interprétation du mythe d'Héraclès donne aux personnages du roman l'occasion de réfléchir sur leur propre histoire et sur une manière adéquate de la prendre en main. La figure d'Héraclès tendue entre les hommes et les dieux, difficile à cerner dans sa totalité, entraîne un travail de reconstruction critique. La démarche appliquée à l'Histoire comme au mythe d'Héraclès consiste à rassembler et à confronter des éléments hétérogènes non dans le but d'en extraire la quintessence mais d'élargir, de creuser et de nuancer le domaine de réflexion. Malgré la synthèse que pourrait suggérer une telle façon de procéder, *L'esthétique de la résistance* ne donne pas lieu à une totalité mais plutôt à une mise en perspective, une mise en abyme de l'Histoire. La critique se dresse tout d'abord contre une conception objective et définitive. Le travail de reconstitution du mythe d'Héraclès met clairement en évidence le rapport permanent à une situation historique précise (engagement dans le combat, guerre d'Espagne, exil etc.) et à un parcours intellectuel individuel. La recherche vaut dans les deux sens : de l'Histoire au mythe, du mythe à l'Histoire.

Parce que la réalité est sans cesse mesurée à lui, Héraclès est un indice précieux dans l'évolution des personnages et dans leur manière de concevoir l'Histoire. Héraclès figure avant tout le moment où l'Homme prend en charge sa propre Histoire et symbolise à plus forte raison les prémices de l'Histoire de la résistance. Où s'achève la mythologie et où commence l'Histoire ? Les contradictions inhérentes à ce seuil indéterminé et indéfinissable apparaissent clairement dans l'œuvre d'Héraclès,

dont K. R. Scherpe dit dans une formule heureuse qu'elle se rapporte à un « [...] travail de libération historique, qui n'est pas encore devenu Histoire.⁵⁴ » Le mythe d'Héraclès signifie dans les premières paroles de Heilmann une action de résistance qui mérite d'être poursuivie : « Comment Héraclès avait-il pu espérer que [...] d'autres étaient déjà là pour continuer ce qu'il avait commencé.⁵⁵ » Comme toute interprétation première, cette approche s'avère provisoire. En tant que telle – matière brute d'un symbole de résistance encore mal défini – elle nécessite corrections et affinements. Pour ce faire, un éloignement critique envers le mythe comme envers l'Histoire s'avère indispensable.

Les débats concernant Héraclès ainsi que leurs retombées sur un engagement actif dans la résistance fonctionnent selon un principe de réinterprétation permanent. La référence à un symbole universel demande une réflexion critique et interroge autant l'objet que le sujet de la référence. Nombre de critiques mettent en évidence les liens directs entre la réappropriation critique d'un mythe et l'engagement dans l'action. Il s'agit de tirer de l'analyse mythologique une leçon concrète, comme le formule A. Bernhard : « [...] l'histoire inachevée d'Héraclès devient un héritage que la résistance doit s'appropriier : la ré-appropriation de la force de résistance et de libération dans le mouvement socialiste est liée à la reconnaissance et au dépassement de ses propres atavismes.⁵⁶ » Reconstituer le mythe et savoir discerner ses conséquences se révèlent essentiels à la démarche entreprise. Remettre en question le mythe d'Héraclès revient à s'interroger sur la signification et les contradictions du rôle de l'individu dans l'Histoire. Les personnages

54 Klaus R. Scherpe. *Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn : Bouvier. 1987. p. 98 : „[...] historisches Befreiungswerk, das noch nicht Geschichte geworden ist.“

55 ÄDW, T.1, p. 22 : „Wie hatte Herakles damit rechnen können, [...] dass andre schon da gewesen wären, das von ihm Begonnene weiterzuführen [...].“ Trad. p. 33.

56 Armin Bernhard. *Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung*. Francfort/Main : dipa-Verlag. 1994. p. 248–249 : „[...] wird die unvollendete Geschichte des Herakles zum einlösenden Vermächtnis des Widerstands: Die Wiedererlangung der Widerstands- und Befreiungskraft der sozialistischen Bewegung ist daran geknüpft, die eigenen Atavismen zu erkennen und zu überwinden.“

de la trilogie engagent une relecture de l'Histoire sous le point de vue des dominés : la démarche s'apparente à celle de Christa Wolf et rappelle l'idée de Walter Benjamin selon laquelle l'Histoire doit être broyée à contre-sens⁵⁷. Chez Peter Weiss, les protagonistes justifient leur démarche au nom d'une constante historique, la lutte des classes, qu'ils voient représentée par les mythes antiques, notamment dans la représentation de la gigantomachie sur la frise de Pergame : « Il est probable que bien avant que nous soyons venus les contempler ce jour-là, plus d'un esclave de cette époque avait reconnu sans le dire dans la représentation de ce raid des dieux [...] non pas la lutte du bien contre le mal mais la lutte entre les classes.⁵⁸ » Seule la volonté de trouver confirmée dans le passé une interprétation contemporaine, ici socialiste, de la mythologie justifie cette remarque. Pour ne pas risquer de nouvelles manipulations, la conception de l'Histoire comme l'interprétation du mythe d'Héraclès doivent être nécessairement nuancées : « Le procédé [...] qui consiste à tirer du passé une image des opprimés qui donne un sens, ne vaut pour la totalité du roman qu'avec les réserves apportées par l'interprétation finale [du mythe].⁵⁹ » Le regard porté sur l'Histoire du point de vue des vaincus, et avec lui le renversement des valeurs et du sens de tout événement, demande aussi une analyse critique. Comme la réflexion autour du mythe d'Héraclès met en relief les influences et les modifications subies au cours des époques dans le but de confirmer un pouvoir et une idéologie, l'interprétation révisée de l'Histoire doit trouver une forme capable de parer à une nouvelle idéologisation. Tel

57 Rainer Koch analyse cet argument de manière très détaillée dans un ouvrage précieux quant au traitement de l'Histoire dans *L'esthétique de la résistance : Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990.

58 ÄDW, T.1, p. 13 : „Dass die Darstellung des Götterflugs [...] nicht den Kampf des Guten gegen das Böse zum Ausdruck brachte, sondern den Kampf zwischen den Klassen, wurde nicht nur in unsrer heutigen Betrachtung, sondern vielleicht auch schon von manchem geheimem Blick damaliger Leibeigner erkannt.“ Trad. p. 25.

59 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 183 : „Das [...] Verfahren, aus der Vergangenheit, ein orientierungsgebendes Bild der Unterdrückten zu gewinnen, gilt für den Gesamtroman nur mit den reflexiven, anhand der Schlussinterpretation [des Mythos] gewonnenen Einschränkungen.“

qu'il est mis en œuvre, le recours à la mythologie s'affine comme système de pensée critique.

Les conséquences immédiatement perceptibles du travail mythologique sur une conception donnée de l'Histoire et de ses acteurs laissent entrevoir ses ambiguïtés. La frise de Pergame par exemple permet paradoxalement d'asseoir l'autorité des puissants à travers la représentation d'un acte de résistance (combat des dieux contre les Titans). La trilogie revendique une lucidité à l'égard de tout objet d'analyse sans exception et trouve dans le travail sur le mythe une mise en pratique possible de ce principe. Le roman repose sur un équilibre fragile entre approche et prise de distance à l'égard de l'Histoire, conséquence logique d'une telle conception. *L'esthétique de la résistance* tente une fusion entre l'interprétation du mythe et celle de l'Histoire, une osmose dont les dynamismes internes dépassent une simple dialectique entre une structure universelle et des développements particuliers.

Toute interprétation de l'Histoire doit tenir compte de l'arrière-plan et des contradictions de la mythologie, tout comme l'influence d'une situation historique sur l'interprétation d'un mythe donné doit être reconnue et mise à profit. La référence systématique à la mythologie et à ses structures permet de relativiser une perspective contemporaine sur le monde. Ainsi le narrateur distingue-t-il trois manières de concevoir le temps : « Il y avait trois façons de mesurer le temps. L'une allait de la génération spontanée à la fin du monde. L'autre de sa naissance à sa mort. Une troisième pour la durée de sa mission. C'était celle-ci qui comptait maintenant.⁶⁰ » Soit une conception mythologique, historique et existentielle/politique du temps. Le narrateur part ainsi du mythe pour pouvoir mieux appréhender la réalité concrète de l'Histoire : il chemine de l'universel au particulier. Ceci lui permet de replacer dans son contexte la tâche impartie à l'être individuel, d'éviter le danger d'un enfermement dans une conception particulière restreinte qui occulterait les autres. Le recours à la mythologie signifie à l'inverse la possibilité simultanée d'une ouverture, d'une relativisation et d'un regard

60 ÄDW, T.3, p. 67 : „Es gab drei Zeitrechnungen. Eine von der Urzeugung bis zum Untergang der Welt. Eine von ihrer Geburt bis zu ihrem Tod. Eine für die Dauer des Auftrags. Dies war die jetzt gültige Zeitrechnung.“ Trad. p. 75.

contrasté : « Afin de chasser la peur, Heilmann, comme bien des fois, avait abordé un sujet qui élargissait leur notion du temps, en évoquant Héraclès.⁶¹ » Le personnage suggère ainsi de dépasser la réalité du présent par la prise en compte d'une dimension universelle et demande simultanément à prendre conscience de la cruauté même d'un mouvement qui, analogue à celui de la mythologie, se répète indéfiniment.

Le recours à la mythologie antique permet en effet non seulement d'introduire une perspective élargie et critique, mais il met surtout en évidence la présence de structures mythologiques au sein de l'Histoire. L'assimilation de l'Histoire au mythe, leurs analogies, la récurrence de schémas toujours identiques d'asservissement et de résistance suggèrent en premier lieu un éternel recommencement. De longues phrases intègrent des pans de la mythologie et de l'Histoire dont la coexistence met en évidence les similitudes. Le procédé est frappant lors de la présentation des figures. Entre le sujet (Heilmann) et le verbe principal (« expliquait »), le narrateur insère les grands traits de la biographie du personnage ; entre le verbe et son objet (la révolte des dieux contre les géants) c'est toute l'histoire des interlocuteurs de Heilmann (travailleurs critiques envers le régime) qui est intégrée :

Heilmann âgé de quinze ans, qui repoussait toute incertitude, qui ne tolérait aucune interprétation non fondée tenait également à l'exigence poétique d'un dérèglement délibéré des sens, qui voulait être un scientifique et un visionnaire, lui, que nous appelions notre Rimbaud, nous expliqua à nous, qui avions déjà près de vingt ans et qui avions quitté l'école depuis quatre ans et connaissions le monde du travail, et aussi celui du chômage – pour Coppi, parce qu'il avait distribué des écrits hostiles à l'État ce fut même la prison pendant un an – Heilmann nous expliqua le sens de cette danse où la horde des dieux tout entière conduite par Zeus avançait vers la victoire par-dessus une race de géants et de créatures fabuleuses.⁶²

61 ÄDW, T.3, p. 171 : „Um die Angst zu verscheuchen, hatte Heilmann, wie schon so oft, ein Thema angeschnitten, das ihnen den Zeitbegriff erweitere, und Herakles genannt.“ Trad. p. 185.

62 ÄDW, T.1, p. 8–9 : „Heilmann, der Fünfzehnjährige, der jede Ungewissheit von sich wies, der keine unbelegte Deutung duldete, bisweilen aber auch der poetischen Forderung auf bewusste Entreglung der Sinne anhing, der Wissenschaftler sein wollte und Seher, er, den wir unsern Rimbaud nannten, erklärte uns, die wir bereits um die Zwanzig waren und die Schule seit vier Jahren hinter uns hatten

La superposition des époques laisse transparaître une similitude des structures, la répétition de schémas toujours semblables. Les thèmes de la violence et de la résistance paraissent invariables et ni le mythe, ni l'Histoire ne sont en mesure d'en briser le cercle. De manière générale dans la trilogie, l'évidence des rapprochements trahit une conception pessimiste – que la fin conditionnelle et utopique remet en cause dans une certaine mesure – reposant sur un éternel retour de la barbarie et d'un combat sans fin de la résistance. La réflexion autour de la mythologie suggère aussi l'imminence d'un carnage inéluctable : « Nous retournerâmes dans la préhistoire et, durant un instant, la perspective du futur s'emplit elle aussi d'un massacre qui ne parvint pas à imprégner l'idée de la libération.⁶³ » À cette vision d'une fin prochaine, le narrateur joint immédiatement celle du retour d'Héraclès, espoir d'une résistance possible et par conséquent seule perspective rassurante. La fin n'est pas acceptée comme principe définitif, elle est toujours provisoire et entraîne l'avènement d'un nouveau cycle. La répétition éternelle des massacres apporte une vision d'autant plus sombre de l'Histoire.

Le mouvement cyclique provoque un effet de simultanéité et de rapprochement des opposés et s'affranchit du temps pour suggérer ce que B. Lindner appelle « Unzeit⁶⁴ », et qu'il analyse ainsi : « [Le temps] n'est plus un instrument au service d'une conscience logique mais quelque chose d'étranger, de pluriel et disparate à travers lequel il faut se frayer un chemin.⁶⁵ » C'est en fait une vision mythique du temps, semblable aux cycles pendant lesquels Chronos dévorait tour à

und das Arbeitsleben kannten, und die Arbeitslosigkeit auch, und Coppi das Gefängnis ein Jahr lang, wegen Verbreitung staatsfeindlicher Schriften, den Sinn dieses Reigens, in dem die gesamte, von Zeus geführte Götterschar zum Siegschritt über ein Geschlecht von Riesen und Fabelwesen.“ Trad. p. 20 corrigée par nous.

63 ÄDW, T.1, p. 14 : „Wir blickten in eine Vorzeit zurück, und einen Augenblick lang füllte sich auch die Perspektive des Kommenden mit einem Massaker, das sich vom Gedanken an Befreiung nicht durchdringen ließ.“ Trad. p. 25.

64 Burkhardt Lindner. *Die Unzeit der Ästhetik des Widerstands*. In : *Peter Weiss. Jahrbuch*. Tome 9. Opladen : Westdeutscher-Verlag. 2000. p. 115–129.

65 Ibid. p. 116 : „[Die Zeit] ist kein Medium des ordnenden Bewusstseins mehr, sondern etwas Fremdes, Vielartiges, Disparates, durch das man sich durchwühlen muss.“

tour chacun de ses enfants afin de prolonger toujours la durée de son empire. Comme le dit encore B. Lindner : le temps s'est transformé dans *L'esthétique de la résistance* en un « [...] agrégat de quelque chose d'autre que le temps, qui doit être détruit par mastication et assimilation pour éviter d'étouffer.⁶⁶ »

Dans quelle mesure toutefois une telle conception mythique de l'Histoire peut-elle être compatible avec une approche historique rigoureuse ? C'est le recours aux mythes antiques qui permet cette double appréhension à la fois contradictoire et complémentaire : dépasser une conception « historique » du temps et permettre d'appréhender l'Histoire avec un autre regard. Pour la dimension fictive qu'elle apporte et pour ses possibilités d'analogies avec l'Histoire, la mythologie signifie une approche productive de cette dernière dans la mesure où elle permet son enrichissement et simultanément son approche critique. La réflexion sur l'Histoire gagne, à la confrontation avec des représentations qui lui sont étrangères, de nouvelles perspectives qui la nuancent et la différencient mais aussi la dépassent. Ce rapport entre la critique de l'Histoire et son dépassement dans une « vérité esthétique » demande une attention particulière, ne serait-ce que pour la place qu'il occupe dans l'œuvre :

Si le mythe apporte donc à l'intérieur du roman le matériau et, sous forme de transmission narrative, un moyen approprié pour gagner une compréhension de l'Histoire, la trilogie se comporte elle-même comme un modèle de réflexion identique, pour éclairer les conditions esthétiques et philosophiques de la critique de l'Histoire.⁶⁷

66 Ibid. p. 116 : „[...] Aggregat von etwas anderem als Zeit, das durch Zerkauen und Einverleiben vernichtet werden muss, um nicht daran zu ersticken.“

67 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 13 : „Stellt der Mythos also innerhalb des Romans zugleich das Material und, in Form einer erzählerischen Überlieferung, ein geeignetes Medium, ein Geschichtsverständnis zu gewinnen, so verhält sich die Romantrilogie selbst als ein ähnliches Reflexionsmodell, um über die ästhetischen und philosophischen Bedingungen der Geschichtskritik Klarheit zu gewinnen.“

Dans *L'esthétique de la résistance*, une telle mise en perspective de l'Histoire donne lieu non seulement à des réflexions théoriques, mais trouve une illustration immédiate dans sa mise en œuvre.

Le recours à la mythologie dans le cadre d'une historiographie critique frappe par les paradoxes qu'implique sa réalisation, notamment l'assimilation possible d'une part importante de fiction dans une philosophie de l'Histoire. Les carnets de notes formulent une définition intéressante du procédé : « Révélation, prophétie, volontairement énigmatiques, images délibérément sombres et comparaisons, entremêlées à des faits historiques, des événements du présent, faisant pourtant allusion aux temps à venir –⁶⁸ » Passé, présent et futur, mythologie et Histoire, fiction et réalité ne forment plus qu'un seul et même mouvement et donnent l'impulsion nécessaire à la narration. Peter Weiss justifie le procédé en plaçant les deux dimensions à pied d'égalité : « [...] dans les deux cas, ce n'est plus saisissable, ni contrôlable – le réel et le fictif, en tant qu'éléments du passé, sont de même qualité.⁶⁹ » À l'instar des épopées homériques, récits mythologiques éclairant aussi, entre autres, à la fois une époque antérieure et la réalité contemporaine de leur auteur, la trilogie mêle dimension historique et fictive. Mais c'est surtout Dante qui sert de nouveau de modèle d'inspiration. Peter Weiss tire de son analyse de la *Divine Comédie* le principe d'une assimilation de la mythologie, de l'Histoire et de l'art. L'auteur s'avoue fasciné par cette langue créée par Dante dans laquelle les contrastes entre intérieur et extérieur, abstrait et concret, fluctuant et compact sont abolis. L'équilibre ainsi réalisé permet simultanément une approche très réaliste, détaillée et documentée de la réalité historique et une distance narrative qui suscite réflexions et interrogations.

Tout au long de la trilogie, imaginaire et réel s'imbriquent. L'imaginaire doit beaucoup au réservoir d'images et d'expériences que

68 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 187 : „Offenbarung. Prophezeiung, bewusst rätselhaft, absichtlich dunkle Bilder und Vergleiche, verwoben mit historischen Geschehnissen, Ereignissen der Gegenwart, doch anspielend auf eine Zeit, die kommt –“.

69 Ibid. p. 872 : „[...] in beiden Fällen ist es nicht mehr greifbar, lässt sich nicht mehr kontrollieren – Reales und Erdichtetes ist, als Vergangnes, von gleicher Qualität –“.

représente la mythologie mais aussi aux diverses œuvres d'art qui les représentent. R. Koch interprète le rapport étroit entre Histoire, mythologie et esthétique comme une dialectique qui s'instaure entre : « [...] l'image de l'Histoire (mythique et visionnaire) telle que l'esquisse Heilmann dans sa lettre d'adieu relative à Héraclès et la compréhension de l'Histoire (politique et analytique) que représente Coppi.⁷⁰ » Ces deux démarches opposées, d'abstraction et de figuration concrète, inhérentes à toute image mythique, se complètent. Retrouver ces images s'avère d'autant plus important que l'approche et la compréhension de la réalité en ressortiront plus justes et l'espoir de dépasser des conditions historiques et sociales insatisfaisantes ou oppressives plus grand.

Ce travail de mémoire s'opère sous l'égide de Mnémosyne, mère des muses et déesse de la mémoire. Elle incarne le rapport entre mythologie, art et souvenir, et apparaît comme figure emblématique d'une vaste entreprise de recherche. Coppi, un des protagonistes, voit en Mnémosyne la seule déesse garante d'une totalité : « L'art tout entier, [...] la littérature tout entière sont en nous sous la garde de la seule déesse que nous puissions encore admettre [...].⁷¹ » Mère des muses, Mnémosyne est source des différentes manifestations artistiques, à savoir d'un domaine hors de la réalité. Cette alliance du souvenir et de l'art se dégage de toute pensée unique et orientée, se tient à l'écart du pouvoir : Mnémosyne symbolise un témoin désintéressé de l'Histoire. À ce titre, elle peut être considérée ici, pour reprendre une formule très juste de B. Lindner, comme « [...] contre-archivé d'une Histoire que les vainqueurs ont écrite sur le dos des vaincus en assimilant la culture à leur triomphe.⁷² » Le travail de mémoire engagé en son nom correspond à

70 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 155 : „[...] (mythisch-visionärem Geschichtsbild, wie es Heilmann an Herakles und in seinem Abschiedsbrief entwirft und (politisch-analytischem Geschichtsverständnis, welches Coppi vertritt.“

71 ÄDW, T.1, p. 77 : „Die Gesamtkunst [...], die Gesamtliteratur ist in uns vorhanden, unter der Obhut der einen Göttin [...].“ Trad. p. 86.

72 Burkhardt Lindner. *Halluzinatorischer Realismus*. In : *Ästhetik des Widerstands*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 164 : „Gegen-Archiv zu einer Geschichte, die die Sieger auf dem Rücken der Besiegten geschrieben haben und dabei die Kultur ihrem Triumph einverleibten.“

la volonté de prendre en compte notamment des aspects de l'Histoire restés dans l'ombre, la perspective des dominés et non plus des vainqueurs, de mettre en évidence ce que l'oppression d'une culture imposée occulte. La nécessité de résister à l'oubli, en d'autres termes ici à une uniformisation et à un enfermement idéologique, devient un motif de légitimation de l'écriture.

L'Illiade part d'un principe similaire : l'ordre de chanter la colère d'Achille est donné afin que les causes du courroux ne soient pas oubliées⁷³. Le travail de mémoire entrepris dans *L'esthétique de la résistance* sous l'égide de Mnémosyne s'effectue de même comme un retour aux sources. Elle signifie une réappropriation consciente d'éléments essentiels à la constitution d'une identité individuelle et collective engagée dans un combat de résistance. Mnémosyne représente le symbole privilégié par lequel une résistance, et *a fortiori* une esthétique de la résistance, est pensable. Elle conduit en effet à l'activité artistique : « Mnème, protégé par la déesse Mnémosyne, nous inspire les actions artistiques et plus nous avons enregistré de phénomènes de ce monde, plus nous savons les assembler en riches combinaisons [...]»⁷⁴ Dans ces paroles convergent les deux fonctions de souvenir et de création artistique qui définissent le rôle de la déesse et vont de pair dans un même objectif de résistance et d'émancipation. En réservant une place importante à la reconstitution de souvenirs ainsi qu'à l'analyse conjointe d'œuvres artistiques et littéraires, Peter Weiss propose dans *L'esthétique de la résistance* une mise en œuvre possible de ce postulat.

Le narrateur transpose sa méthode d'interprétation de l'image mythique (rétablir ses nuances, laisser transparaître son devenir) à celle d'une mise en forme de la réalité politique :

73 Rappelons ces quelques vers : « Chante déesse la colère d'Achille [...]. Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille ? ». In : *Illiade*. Traduction de Paul Mazon. Paris : Gallimard. 1975. p. 35.

74 ÄDW, T.3, p. 134 : „Die Mneme, beschützt von der Göttin Mnemosyne, leite uns zu den künstlerischen Handlungen an, und je mehr wir von den Erscheinungen der Welt in uns aufgenommen hätten, zu desto reichern Kombinationen könnten wir sie bringen [...]“. Trad. p. 146.

Si nous étions capables de saisir quelque chose de la réalité politique dans laquelle nous vivons, comment cette matière mince, qui se dissout, qu'on ne peut jamais atteindre que de façon fragmentaire se laisserait-elle transférer en une image typographique, et prétendre, de plus, à la continuité.⁷⁵

Le narrateur entend ainsi par historiographie la transformation et la recréation de l'Histoire dans le langage. Écrire l'Histoire revient à transformer en mots des objets en devenir et donc à rendre compte de ces processus : « Quant à moi, tout ce que je savais du style c'était qu'il devait signifier une métamorphose du moi, correspondre à des motifs variables [...].⁷⁶ » Les racines de ce principe narratif se trouvent formulées dans un essai théorique de Peter Weiss sur Laocoon : « L'écrivain et le lecteur se trouvent dans un mouvement, constamment ouvert à des modifications.⁷⁷ » Il formule ici l'idée d'une langue encore provisoire, toujours en mesure d'évoluer au gré des circonstances : « [...] une langue qui puisse se mouvoir sans embarras et suivre les alternances et les translations rapides des conditions extérieures.⁷⁸ »

Seule une langue du devenir pourra participer des transformations permanentes du monde. C'est ce que suggère la définition de H. P. Burmeister : « *L'esthétique de la résistance* décrit un processus permanent de traduction du visible au langage, de l'image aux mots, qui ne laisse aucun détail inchangé [...].⁷⁹ » Le regard porté sur les choses ainsi que

75 ÄDW, T.1, p. 135 : „Wenn wir etwas von der politischen Wirklichkeit, in der wir lebten, auffassen könnten, wie ließe sich dann dieser dünne, zerfließende, immer nur stückweise zu erlangende Stoff in ein Schriftbild übertragen, mit dem Anspruch auf Kontinuität.“ Trad. p. 142.

76 ÄDW, T.3, p. 29 : „Meinerseits wusste ich nicht mehr von Stil, als dass er ein Sichwandeln bezeichnen müsse, den veränderlichen Motiven entsprechend [...].“ Trad. p. 35.

77 Peter Weiss. Laokoon oder über die Grenzen der Sprache. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 179 : „Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen.“

78 Ibid. p. 185 : „[...] eine Sprache, die sich unbehindert bewegen und den schnellen Wechseln und Verschiebungen der äußeren Bedingungen folgen konnte.“

79 Hans-Peter Burmeister. *Kunst als Protest und Widerstand*. Francfort/Main : Lang. 1985. p. 58 : „*Die Ästhetik des Widerstands* schildert einen permanenten Übersetzungsvorgang, zentral vom Sichtbaren zum Sprachlichen, vom Bild zum Wort, der nichts Einzelnes läßt, wie es gewesen ist [...].“

les mots choisis pour les transmettre apportent de cette manière leur contribution au devenir de la réalité. L'évolution de toute chose rappelle le principe mythique de métamorphose appliqué ici à l'Histoire, au monde contemporain et au langage : tout être vivant étant appelé à vivre des transformations, l'existence de chaque figure, mythologique ou non, est définie comme provisoire, en perpétuel devenir⁸⁰. Chez Peter Weiss, on peut dire avec H. Heer que la réflexion et le travail sur le mythe motivent et justifient « [...] l'expérience contre l'habituel, la forme fragile et non accomplie contre ce qui est présumé achevé.⁸¹ » Poser comme postulat une forme provisoire signifie la réintégration nécessaire d'un mouvement afin d'éviter ou de contrecarrer une totalité imposée et définitive. Ce principe est associé à la conception d'une langue du devenir et du mouvement.

La langue anime le figé, c'est là son premier acte de résistance et la formulation d'une des utopies du roman, celle de se trouver devant une transformation radicale et imminente. Redonner du mouvement à un moment figé renforce l'espoir d'accélérer sa réalisation. Dès la description de la frise de Pergame, il est entendu que l'immobilité apparente signifie seulement un temps d'arrêt et n'a d'intérêt que pour l'imédiateté du changement qu'elle suggère. Les observateurs repèrent en particulier « [...] la seconde où allait se produire une énorme transformation, l'instant où la force rassemblée fait pressentir ce qui va suivre inéluctablement.⁸² » Ce moment de transition s'avère d'autant plus intéressant et fructueux qu'il est fragile, fugitif, provisoire et devient par conséquent une surface privilégiée pour la projection d'un espoir. Parce qu'il est éphémère, l'arrêt à un moment charnière figure plus,

80 De manière explicite dans le livre XV des *Métamorphoses* « De plus rien ne conserve toujours la même apparence, et la nature, dans une perpétuelle rénovation, retrouve dans les formes la matière d'autres formes. » v. 244 et suivants.

81 Hannes Heer. Der befreite Laokoon. Émission sur WDR du 30/11/1979. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3. p. 5 : „[...] das Experiment gegenüber dem Gewohnten, die brüchig-unfertige Form gegenüber dem vermeintlich Vollendeten.“

82 ÄDW, T.1, p. 11 : „[...] die Sekunde [...], in der gewaltsame Veränderung bevorstand, den Augenblick, in dem die gesammelte Kraft die unabwendbare Folge ahnen lässt.“ Trad. p. 22.

paradoxalement, le mouvement qu'il suggère et qu'il précède que l'immobilisme. Peter Weiss énonce la tension entre l'arrêt et le mouvement dans ses carnets de notes :

muet – un mouvement démentiel – fixe – frissonnant, en attente, obstiné [...] pas de tolérance cependant une révolte continue, une rébellion continue, une violence continue et tendue à l'extrême, une attaque, en défense et pourtant pas de décision, *pas encore* de décision –⁸³

Derrière ces contradictions se dessinent les contours d'une utopie : extraire le mouvement d'une fixité, exploiter la tension au seuil même de la réalisation d'un acte qui se devine. Le moment d'arrêt n'est pas celui d'une attente passive mais d'une attention vigilante et d'une prise de conscience : se révèle alors l'ampleur de la tâche à accomplir. En redonnant du mouvement, il s'agit d'inverser le processus qui a pétrifié la vie et l'action : « Avant que ne prirent forme les figures, il y avait eu l'engagement, l'emprisonnement dans la pierre.⁸⁴ » Ceci rappelle un principe formulé à partir de l'analyse de la *Divine Comédie* : « Le pas de l'Enfer au Purgatoire est celui de la pétrification à la raison.⁸⁵ » Dans *L'esthétique de la résistance*, ce pas est traduit par la nécessité de donner un sens afin d'opposer un mouvement à tout système ou tout ordre définitif et laisse paraître l'utopie d'une libération.

Selon Peter Weiss, une œuvre, qu'elle soit littéraire, artistique ou historique, doit être soumise à une réflexion critique, l'admettre telle qu'elle est transmise revient à accepter des conditions imposées et reconnaître leur immuabilité. Rappelons les espoirs d'émancipation qui reposent sur la figure d'Héraclès, un changement radical qui

83 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 105 : „stumm – eine wahnsinnige Bewegung – reglos – erschauernd, wartend, harrend [...] doch kein Dulden, eine fortwährende Auflehnung, ein fortwährendes Widerstreben, eine fortwährende bis zum äußersten gespannte Wucht, ein Angreifen, in der Verteidigung, doch keine Entscheidung, *noch* keine Entscheidung“.

84 ÄDW, T.1, p. 14 : „Vor dem Entstehen der Figurationen war die Gebundenheit gewesen, die Eingeschlossenheit im Stein.“ Trad. p. 25.

85 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 166 : „Der Schritt vom *Inferno* zum *Purgatorio* ist der Schritt von der Versteinigung zur Vernunft.“

puisse permettre de tirer un trait sur le passé : « Héraclès dans l'écurie d'Augias : dégager enfin toute cette vieille merde !⁸⁶ ». L'interprétation finale du mythe d'Héraclès par Heilmann révèle selon A. Huber toute la « [...] dimension provisoire d'une utopie abstraite qui nécessite encore des corrections et des transmissions concrètes.⁸⁷ » En ce sens, les protagonistes s'affranchissent tant des conditions de la réalité par le biais de la mythologie antique que du mythe lui-même. De la même manière qu'ils ne tolèrent pas de conditions imposées, les protagonistes n'acceptent aucune utopie en tant que telle. Chacune d'elle ne doit son existence qu'au principe inverse dont elle est née et fait l'objet de remises en cause permanentes. L'utopie d'un changement et d'une réalité autre doit son intérêt majeur à la critique de la réalité présente qu'elle implique. C'est pourquoi la fin de la trilogie, qui ne correspond nullement au procédé mis en œuvre, peut laisser perplexe. À la réalisation concrète d'une résistance se substitue un paragraphe au subjonctif dans lequel le narrateur parle d'utopies et d'espoirs. Le passage laisse place au doute quant aux possibilités d'une esthétique de la résistance. Doit-on y voir un échec, une « [...] impossibilité de réaliser une synthèse et une totalité artistiques [...]»⁸⁸ ? Jamais la trilogie n'a eu pour objectif de concevoir une synthèse ou une totalité. La fin ouverte traduit au contraire la volonté délibérée de ne pas achever le roman et de laisser place à l'éventuel. L'utopie apparaît clairement ici comme la projection de désirs impossibles, un dépassement de la réalité, une mise en évidence des apories auxquelles le narrateur s'est heurté : « L'utopie serait nécessaire. [...] Le besoin de contradiction, de résistance ne diminuerait jamais. [...] En écrivant, je donnerais la parole [à ceux qui dans notre jeunesse avaient nourri des espoirs si brûlants]. J'écrirais ce

86 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 456 : „Herakles im Augiasstall : endlich aufräumen mit der ganzen alten Scheiße.“

87 Andreas Huber. *Mythos und Utopie*. Heidelberg : Winter. 1990. p. 58 : „[...] Vorläufigkeit einer abstrakten Utopie, die der Korrekturen und konkreten Vermittlungen noch bedarf.“

88 Michael Hofmann. Die Ästhetik der Postmoderne in ‚Die Ästhetik des Widerstands‘. In : *Literatur, Ästhetik, Geschichte, neue Zugänge zu Peter Weiss*. St Ingbert : Röhrig. 1992. p. 158 : „[...] Unmöglichkeit einer künstlerischen Synthese und Totalität [...]“.

qu'ils ne m'ont jamais dit.⁸⁹ » L'ébauche d'utopies en tant qu'instrument critique lui-même inachevé et corrigible retrouve alors sa place dans la conception générale du roman. Le travail sur le mythe s'avère très proche de celle-ci dans la mesure où il apporte l'approche critique souhaitée et nécessaire. Le mythe apporte une logique différente et une dimension critique, son aspect visionnaire se voit immédiatement relativisé. La parenté entre mythe et utopie apparaît alors très clairement lorsque l'auteur énonce l'idée de n'être que « l'avant-coureur d'un chœur⁹⁰ », en d'autres termes celui qui annonce un changement sans avoir de véritable influence sur sa réalisation. Plus que la recherche d'une justification à donner à l'écriture – comprise alors comme l'anticipation de la transmission d'un savoir et d'une interprétation – la désignation met surtout en valeur l'annonce d'une optique différente.

Une « épopée de la résistance » ?

Dans *L'esthétique de la résistance*, la spécificité de l'écriture mythologique résulte selon S. Meyer de ce qu'elle représente : « [une façon d'écrire] au sein de laquelle le <monde> n'est pas seulement interprété à travers le recours aux mythes mais aussi qui puisse elle-même être définie comme narration mythique en raison de la reprise de certains éléments structurels du mythe.⁹¹ » À en croire une telle définition, la

89 ÄDW, T.3, p. 265 : „Die Utopie würde notwendig sein. [...] Der Drang zum Widerspruch, zur Gegenwehr würde nicht erlahmen. [...] Mit meinem Schreiben würde ich sie [die einmal, als wir jung waren, solch glühende Hoffnungen gehegt hatten] zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten.“ Trad. p. 283.

90 Peter Weiss. *Notizbuch* 19. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 145 : „[...] nur der Vorbote eines Chors.“

91 Stephan Meyer. *Kunst als Widerstand*. Tübingen : Niemeyer. 1989. p. 158 : „[ein Erzählen] in dem ‚Welt‘ nicht nur durch den Rückgriff auf Mythen gedeutet wird, sondern das auch selbst, aufgrund der Übernahme bestimmter Strukturelemente des Mythos, als ein mythisch grundiertes Erzählen bezeichnet werden kann.“

résurgence des mythes sert non seulement la thématique et la problématique inhérentes au texte mais marque aussi profondément sa structure. Il est dommage que l'analyse de l'œuvre sous cet angle se soit arrêtée dans cet ouvrage de S. Meyer à la première dimension, notamment le rapport à l'Histoire, et n'ait pas approfondi la conception d'une narration mythique. La littérature secondaire est d'ailleurs quelque peu partagée quant à la désignation exacte à donner au genre de *L'esthétique de la résistance*. « Antiroman⁹² », « roman-épopée⁹³ », voire « épopée de la résistance⁹⁴ ». L'appartenance générique de la trilogie paraît difficile à définir. À travers les réflexions en amont et en aval du recours à la mythologie se dessine une conception spécifique du genre et de la forme à donner à la trilogie, visible au niveau de la structure de l'œuvre dans son ensemble comme dans les mouvements internes qui la constituent.

Premier aspect marquant à considérer : la mise en forme d'un chaos. Elle connaît dans *L'esthétique de la résistance* trois phases : décryptage de détails, recherche de lignes directrices et mise en forme. Comme les récits mythologiques antiques présentaient simultanément une démesure et un soin particulier pour chacun de leurs éléments, le narrateur ne perd pas dans l'immensité de l'œuvre le souci du détail. Au contraire, l'application à tenir compte de la moindre particularité d'une œuvre ou de la réalité historique sert de premier appui, représente une étape préliminaire obligatoire dans la recherche d'un sens. Peter Weiss insiste sur l'importance des détails par rapport à l'ensemble. Étudiant la *Divine Comédie*, il reconnaît : « Toutefois, je ne traite pas de la construction démesurée de cette vision gigantesque, mais des détails.⁹⁵ » La narration fragmentaire qu'entraîne la primauté accordée aux détails rappelle

92 Heinrich Vormweg. *Peter Weiss Autorenbücher 21*. Munich : Beck. 1981. p. 8 : „Antiroman“.

93 Klaus R. Scherpe. *Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn : Bouvier. 1987. p. 90 : „Romanepos“.

94 Dieter Klicke. *Epos des Widerstands*. In : *Weimarer Beiträge*. 32. 1986. p. 1192 : „Epos des Widerstands“.

95 Peter Weiss. *Gespräch über Dante*. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „Ich befasse mich jedoch nicht mit dem Überbau dieser hochgeschraubten Vision, sondern mit den Einzelheiten.“

des romans tels que *Ulysse* de James Joyce ou la trilogie d'après-guerre de Wolfgang Koeppen. La réalité perçue dans son hétérogénéité ne trouve pas de moyen de représentation plus conforme que l'assemblage, voire le collage, de détails et de fragments. Peter Weiss porte le principe à son paroxysme en accumulant une quantité démesurée d'éléments à la fois autonomes et appartenant à un tout. Le souci du détail poussé à l'extrême rappelle un procédé largement mis en œuvre dans les récits épiques, ceux d'Homère notamment.

La trilogie s'ouvre avec la description de la frise de Pergame sur une suite d'énumérations de membres, d'actions, d'armes. Après avoir insisté sur le côté fragmentaire de la scène et de sa représentation, le narrateur glisse un rapide commentaire, néanmoins déterminant pour sa démarche tout entière : « Chaque détail conservant son expression, fragments friables, dans lesquels pouvait se lire l'ensemble [...] »⁹⁶ La tâche que s'impose Peter Weiss envers l'Histoire, y compris envers la mythologie, se lit dans l'usage que son personnage Heilmann fait du mythe d'Héraclès. Autrement dit, une construction dialectique permet de cheminer entre l'observation critique des vides, des zones d'ombre et des fragments isolés et la volonté d'y trouver une orientation qui puisse leur donner du sens. Le recours aux mythes antiques contribue à mettre en relief la dimension fragmentaire du monde tout en suggérant l'utopie d'une totalité. En opposant une représentation fragmentaire à une réalité hétérogène, l'auteur se dresse contre l'éclatement de la réalité avec les propres armes de celui-ci : « – avec nos fragments, nous combattons contre la destruction, contre le nihilisme ⁻⁹⁷ ». Le décryptage minutieux de la frise met en évidence la recherche de liens dans un ensemble anarchique, de rapports qui vont élever les détails à l'harmonie d'un tout.

La recherche d'une continuité dans un flux de détails doit être considérée comme un principe constitutif de *L'esthétique de la résistance* tant sur le plan historique, mythologique, biographique qu'esthétique.

96 ÄDW, T.1, p. 7 : „Jede Einzelheit ihren Ausdruck bewahrend, mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ [...]“ Trad. p. 19.

97 Peter Weiss. *Notizbuch*. 41. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 159 : „– mit unseren Bruchstücken kämpfen wir gegen den Nihilismus –“.

Le travail de reconstitution consiste alors à donner forme à ce qui à première vue n'en a pas, conférer au détail une consistance et une légitimité par son appartenance à un tout. Que l'observation s'attache à l'Histoire ou à l'esthétique, le narrateur poursuit l'objectif de retrouver un juste équilibre entre le détail et le tout, entre le particulier et l'universel. Un passage entier de *L'esthétique de la résistance* est consacré à la description du procédé spécifique d'écriture qui en découle :

[...] un mécanisme qui filtrait, triait, établissait une cohérence entre des éléments en apparence sans lien, qui organisait en phrases des choses perçues, vécues, qui cherchait sans relâche des formulations, aspirait à des élucidations, avançait vers des couches toujours nouvelles de l'expressivité.⁹⁸

Les carnets de notes de l'auteur sont ponctués de réflexions similaires concernant la quantité démesurée de matériau à traiter et la façon de l'aborder. Le recours à la mythologie met en évidence par son ampleur et ses associations infinies la nécessité de prendre en compte des domaines qui dépassent la réalité. Cette ambition, presque utopique, accordée à l'écriture, fait dans la trilogie l'objet de réflexions contrastées, biais par lequel il est donné au narrateur l'occasion de mettre à l'épreuve et de justifier ses propres procédés narratifs. Dans une discussion avec un écrivain suédois engagé, il est amené dans la troisième partie à cerner ses principes : « Or, moi non plus je ne voulais pas écrire sur ce qui s'offrait à moi immédiatement, mais sur le combat, afin qu'advienne une ère que nous autres, dans mon entourage, faute d'autres mots pour le dire, nous voulions voir s'enrichir de conscience, de biens culturels.⁹⁹ » La construction narrative signifie une reconquête de la réalité à travers

98 ÄDW, T.2, p. 306 : „[...] einen Mechanismus, der siebte, filtrierte, scheinbar Unzusammenhängendes zu Gliederungen brachte, der Vernommnes, Erfahresnes zu Sätzen ordnete, der ständig nach Formulierungen suchte, Verdeutlichungen anstrebte, vorstieß zu immer neuen Schichten der Anschaulichkeit.“ Trad. p. 323.

99 ÄDW, T.3, p. 29–30 : „Doch auch ich wollte nicht schreiben über das, was sich mir unmittelbar bot, sondern über das Erkämpfen einer Situation, die wir, in meiner Umgebung, mangels anderer Worte, erfüllt sehn wollten mit Bewusstsein, mit kulturellen Gütern.“ Trad. p. 35.

la mise en forme conjuguée d'un contexte extérieur, d'une subjectivité et d'un héritage culturel¹⁰⁰.

L'intérêt principal de l'œuvre consiste en son mouvement. Comme la recherche en cours et l'évolution de l'interprétation du mythe importaient finalement plus que leur objet lui-même, c'est le mouvement de l'œuvre qui l'emporte, avec tout ce qu'il comporte de détails, de lignes d'orientations, de dynamismes internes et de métamorphoses. Le mouvement épique de la trilogie se révèle le plus conforme à l'intention de l'auteur de « [...] montrer le processus de toute la recherche dans son véritable développement.¹⁰¹ » Peut-on prétendre que « L'imagination artistique de Peter Weiss est dominée par une sorte de peur profonde de l'informe, de l'inconnu et de la dimension sauvage du flux de la vie.¹⁰² » ? Observant la frise de Pergame, le narrateur avoue l'angoisse bien présente devant « [...] l'abîme entre la connaissance et le langage qui nous faisait défaut [...].¹⁰³ » L'absence de langage symbolise l'impossibilité d'une mise en forme et par conséquent le maintien du chaos et avec lui l'asservissement d'une pensée, tout espoir d'évolution étant alors exclu. Il importe manifestement de répondre à un manque en explorant des dimensions présentes mais encore ignorées. Le texte est parcouru par l'intention de mettre en forme une réalité chaotique insupportable en tant que telle.

100 J. Birkmeyer le formule très justement : « La simple reconstruction d'événements et du vécu doit être élargie au niveau esthétique par la construction de tous ces contextes aussi hors du propre domaine d'expériences immédiates. » In : *Bilder des Schreckens*. Wiesbaden : DUV. 1994. p. 82 : „Die bloße Rekonstruktion des Geschehenen und Erlebten muss ästhetisch erweitert werden durch die Konstruktion auch all jener Zusammenhänge, die außerhalb der eigenen unmittelbaren Erfahrungswelt liegen.“

101 Peter Weiss. *Notizbücher 1971–1980*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 171–172 : „[...] den Prozess der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen.“

102 Klaus R. Scherpe. *Die rekonstruierte Moderne*. Cologne et Weimar : Böhlau. 1992. p. 195 : „Peter Weiss' Vorstellungsvermögen ist beherrscht von einer Art Urangst vor dem Gestaltlosen, der Unkenntlichkeit und dem Unbeherrschten des Lebensstroms.“

103 ÄDW, T.1, p. 37 : „[...] die Kluft zwischen der Erkenntnis und der Sprachlosigkeit [...]“. Trad. p. 47.

K. Oesterle lit dans *L'esthétique de la résistance* l'application rigoureuse d'un schéma mythique, réponse et résistance directes à une réalité aussi mouvementée qu'irreprésentable. En dépit des analyses et des réflexions sur Homère et Dante précédant la rédaction ou intégrées dans la trilogie, il prétend que Peter Weiss « [...] n'eut pas recours [...] à des références littéraires mais s'est inventé son propre modèle mythique.¹⁰⁴ » Il propose la thèse d'une structure mythique qu'il croit reconnaître derrière quatre « concepts » consécutifs pris en compte dans les carnets de notes de l'auteur : gigantomachie, minotauro-machie, catabase (ou descente aux Enfers), anabase (ou élévation). Peter Weiss s'en serait tenu strictement au modèle mythique ainsi élaboré sans recourir à des textes antérieurs. La thèse semble difficilement soutenable, d'autant plus que les quatre catégories ne résistent pas à leur analyse détaillée : au terme de sa réflexion, K. Oesterle doit convenir que l'hétérogénéité du roman dépasse ce que les catégories imposées pouvaient laisser supposer. Somme toute très arbitraires, elles rendent compte de l'étroitesse du modèle appliqué (chaque catégorie correspondrait à une partie ou à une sous-partie interprétée alors exclusivement selon ce point de vue). Ce modèle trop rigide a du moins pour mérite de mettre en avant le lien étroit entre mythologie et narration, caractéristique des récits épiques à l'origine du genre. Ce rapport est effectivement pris en compte dans l'œuvre de Peter Weiss sans que l'œuvre accorde toutefois à une structure mythique le côté systématique et la rigidité que veut lui prêter K. Oesterle. Les quatre catégories mentionnées sont certes bien présentes dans le roman, sans imposer pour autant une trame constitutive du texte. K. Oesterle prétend à tort que Peter Weiss recourt au mythe parce que, « [...] simple et indissoluble, celui-ci exprime plus adéquatement les premières tentatives brisées d'affirmation du prolétariat [...] que tout compte rendu historique complexe.¹⁰⁵ » C'est au contraire la densité trouvée dans la mythologie,

104 Kurt Oesterle. *Das mythische Muster*. Tübingen. Thèse. 1989. p. IX : „[...] griff nicht [...] auf eine literarische Vorlage zurück, sondern erfand sich sein mythisches Muster selbst.“

105 Ibid. p. 396 : „[...] dieser kraft seiner Einfachheit und Unverbrüchlichkeit die zerbrochenen Ansätze proletarischer Selbstbehauptung [...] adäquater ausdrückt als jeder noch so komplexe Geschichtsbericht.“

la pluralité et l'ambiguïté de ses images et de ses interprétations qui lui confèrent un intérêt particulier et permettent justement une mise en rapport signifiante avec l'Histoire. À la volonté de s'opposer à l'informe s'ajoute en effet la nécessité de sonder des domaines encore inconnus à la recherche de nouvelles associations et orientations.

Pour J. Birkmeyer, la question du genre se pose justement à cause de la complexité de la démarche narrative¹⁰⁶. Son commentaire hésite cependant entre une fusion des genres et le simple dépassement d'une forme romanesque traditionnelle. Or, jamais le but de l'auteur n'a été de s'affranchir de limites ou de normes mais de rendre compte d'un processus en cours. Au lieu d'une abolition des limites entre les genres, il semble plus plausible que *L'esthétique de la résistance* puise dans les ressources du récit épique. Là où la réflexion mythologique livre une manière de pensée, l'épopée offre une possibilité de représentation équivalente.

Les réflexions de Peter Weiss concernant la recherche d'un genre s'appuient sur la *Divine Comédie* : « J'examine l'œuvre [de Dante] pour mesurer mes pensées à son aune.¹⁰⁷ » Il en retient des caractéristiques déterminantes pour l'élaboration de *L'esthétique de la résistance*, notamment en ce qui concerne la structure de l'œuvre. Tout d'abord, la forme d'une trilogie. Cette structure des plus symboliques correspond à « [...] une métaphore globalisante, d'une large structure, qui fonctionne en tant qu'analogie cernant et objectivant l'Histoire.¹⁰⁸ » Il apparaît de manière évidente que Peter Weiss n'adopte pas la forme d'une

106 Jens Birkmeyer souligne cet aspect : « [...] parce que Weiss a esquissé une prose qui intègre différentes formes [...] dans le but d'abolir les frontières traditionnelles des genres. » In : *Bilder des Schreckens*. Wiesbaden : DUV. 1994. p. 12 : „[...] weil Weiss ein verschiedene Formen integrierendes Prosamodell entworfen hat, das [...] gezielt die traditionellen Gattungsgrenzen aufzuheben trachtet.“

107 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 154 : „Ich nehme mir sein Werk vor, um meine Gedanken daran zu messen.“

108 Klaus R. Scherpe. Die *Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. In : *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn : Bouvier. 1987. p. 92 : „[...] eine allumfassende, strukturell ausgreifende Metapher, als ein die Weltgeschichte umreißender und vergegenständlichender Analogismus.“

trilogie pour le symbole d'achèvement qu'elle représente, mais comme un espace de recherche. La totalité d'une trilogie se substitue à « [...] l'accentuation du non-identique, des écarts, du refus d'un centralisme esthétique et politique.¹⁰⁹ » À défaut d'hériter de la totalité et de l'absolu que peut évoquer une trilogie, *L'esthétique de la résistance* en conserve une caractéristique importante également pour un récit épique : l'achèvement des parties malgré leur appartenance à un tout. « Tout comme l'ensemble est achevé, chacune des parties qui compose l'ensemble est achevée.¹¹⁰ » L'intention formulée dès la période de rédaction institue néanmoins au lieu d'un achèvement la notion d'autonomie : « Même si le deuxième tome est étroitement lié au premier en ce qui concerne la prise de position historique et politique, il est possible de considérer le premier tome comme une œuvre autonome [...].¹¹¹ » Même si la structure ne suit pas strictement la symbolique inhérente à l'évolution du récit de Dante – Enfer, Purgatoire et Paradis –, les trois mouvements évoluent selon des principes bien distincts.

Le travail engagé à propos du mythe d'Héraclès est révélateur de la progression effectuée. Lorsque dans le premier tome, il se trouve au centre des réflexions particulières ou communes et qu'il y fait l'objet d'une analyse scrupuleuse, les discussions sont rapportées. Le narrateur reste en retrait, rend compte minutieusement de la réalité qui l'entoure, et laisse une place importante aux débats ainsi qu'aux expériences et réflexions collectives rapportées par un « nous ». Le second tome, qui accorde une large place à la pensée et la voix du narrateur à travers les errances de ses années d'exil, repousse la réflexion mythologique au second plan. Une conscience individuelle décide de prendre son destin en main et de donner forme au contexte trouble et chaotique qui

109 Ibid. p. 94 : „[...] die Akzentuierung des Nicht-Identischen, des Abweichenden, durch die Ablehnung eines ästhetischen und politischen Zentralismus.“

110 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „So wie das Ganze vollendet ist, ist jeder Teil, aus dem sich das Ganze zusammenfügt, vollendet.“

111 Peter Weiss. Brief an die Akademie der Künste. 31/03/1976. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3 : „Auch wenn der zweite Band in seiner historischen und politischen Haltung eng mit dem ersten Band verbunden ist, so ist es doch möglich, den ersten Band als ein selbständiges Werk anzusehen [...].“

l'entoure : tout, y compris le mythe, laisse entendre un besoin d'autonomie envers une forme de pensée commune. Conformément à une structure cyclique, la troisième partie renoue avec une réflexion mythologique individuelle et collective telle qu'elle avait pu se développer dans la première : « [Le sujet développé dans le deuxième tome] devait nécessairement revenir dans le troisième à sa conception de départ [...].¹¹² » Le narrateur se retire de nouveau devant la réalité extérieure qu'il décrit : « Dans le troisième tome, les événements s'imposent au premier plan, ils sont si écrasants et monstrueux que toute dimension autobiographique doit rester en retrait.¹¹³ » La structure tripartite permet ici non de témoigner d'une progression accomplie et d'une forme symbolique achevée, mais dans la distance prise envers celle-ci, l'exploration de différentes perspectives narratives possibles par le biais d'un seul et même narrateur dans un mouvement d'évolution cyclique.

Malgré la structure imposée, c'est paradoxalement sur l'espace de liberté qui s'ouvre à lui que l'auteur insiste : « Toute cette trilogie a été écrite en fait selon une sorte de spontanéisme [...].¹¹⁴ » Il importe visiblement à Peter Weiss de concilier arbitraire et liberté dans un même mouvement. L'auteur se dit fasciné à la lecture de Dante par la possibilité, malgré une forme fermée, d'élargir d'une part des moyens narratifs afin de s'adapter à l'immensité de la situation à décrire, d'autre part celle de s'affranchir de l'espace et du temps présents. Dans ses analyses préliminaires, Peter Weiss va jusqu'à se demander si Dante n'a pas laissé un moule qu'il lui faut désormais remplir à sa guise : « Tout cela n'était-il pas que de simples formes [...], et peut-être même non des formes, mais des propositions, des modèles

112 Peter Weiss. Interview mit Lindner. Mai 1981. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 76/86/8000. p. 6 : „Sie [die Ich-Figur, die im zweiten Band entwickelt wird] musste im dritten Band wieder zu dem ursprünglichen Begriff dieser Figur werden [...]“

113 Ibid. p. 6 : „Im dritten Band drängen die großen Ereignisse in den Vordergrund; sie sind so überwältigend und ungeheuerlich gewesen, dass alles Autobiographische zurücktreten muss.“

114 Ibid. p. 5 : „Diese ganze Trilogie ist eigentlich nach einer Art von spontaneistischem Prinzip geschrieben worden [...]“.

construits et ce qui était contenu devait y être reversé.¹¹⁵ » Avec la structure générale de l'œuvre, c'est la perspective et la forme du discours épique qui l'intéressent : les rapports de conversations, énumérations d'éléments particuliers, images fragmentaires, l'insistance sur la perception visuelle et auditive, les rythmes des groupes de substantifs et l'importance des métaphores. *L'esthétique de la résistance* adopte la conjugaison d'une perspective subjective et d'une mise en forme la plus authentique possible de la réalité. Le discours trouve sa justification dans l'exemple de Dante : « Dans le désarroi, il n'y a qu'une échappatoire : la parole, l'articulation.¹¹⁶ »

L'auteur construit alors son récit sur une structure et sur un système de pensées relevant de la narration épique et de ce fait reprend, et dans une certaine mesure, révisé les modes de réalisation d'une épopée. Alléguant les nombreuses similitudes avec la *Divine Comédie* auxquelles il ajoute la présence d'un Moi anonyme et collectif, le style du compte rendu, l'absence de psychologie romanesque, D. Klicke définit la trilogie comme une « épopée de la résistance¹¹⁷ », titre de son article. Malgré l'énumération systématique des caractéristiques du discours épique, il emploie indifféremment les termes de roman et d'épopée, ce qui jette une certaine confusion sur son argumentation. Il ébauche finalement une définition abstraite de l'unité épique lorsqu'il affirme que celle-ci : « [...] repose au-delà d'un concept de totalité romanesque dans la mesure où immanence et cohésion sont considérées désormais comme les critères les plus importants.¹¹⁸ » À quoi attribuer cette dimension apparemment indéfinissable, sinon à l'empreinte de la pensée mythique ? Le rapport entre le discours épique et le thème mythologique fait défaut à la définition ; ils sont pourtant dans la trilogie absolument indissociables (nous

115 Peter Weiss. Vorübung zum dreiteiligen Drama. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 133 : „Waren dies alles nicht bloße Formen, [...] und vielleicht nicht einmal mehr Formen, nur Vorschläge, nur konstruierte Muster, und was da Inhalt war, musste neu hineingegossen werden.“

116 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Ibid.* p. 157 : „Aus der Verwirrung gibt es nur einen Ausweg: durch das Wort, durch das Artikulieren.“

117 Dieter Klicke. Epos des Widerstands. In : *Weimarer Beiträge*. 32. 1986.

118 *Ibid.* p. 1210 : „[...] liegt jenseits eines Begriffs von Romantotalität, indem die Sinnimmanenz und Geschlossenheit zum obersten Kriterium gemacht wurden.“

reviendrons dans la quatrième partie sur le lien entre épopée et mythe). De même dans d'autres ouvrages et articles critiques, certains traits de la narration épique et de la mythologie sont énumérés de manière indifférenciée sans toutefois montrer, malgré les affinités évidentes, leurs liens intrinsèques. *L'esthétique de la résistance* se mesure pourtant à l'épopée, « [...] s'essaye à son renouvellement [...] »¹¹⁹.

L'épopée comme la mythologie est une source inépuisable d'informations. L'auteur indique avoir eu besoin de « [...] trente ans pour amasser la matière et pour pouvoir acquérir une vue d'ensemble.¹²⁰ » La structure qui résulte de ce procédé concilie détail particulier et point de vue universel – certes comme dans la forme romanesque mais, dans l'ampleur de la narration, de manière plus frappante. Le narrateur transpose ce principe à la conviction politique de servir simultanément une narration réaliste et un internationalisme, il lui importe de « [...] chercher des corrélations par-delà les frontières des États et des langues.¹²¹ » La dimension universelle du sujet met en évidence cette conciliation de l'inconciliable : « [...] ce qu'exprime le Moi, c'est un inconscient collectif [...] »¹²². Il s'agit d'un des traits caractéristiques de l'épopée et de la mythologie de mettre en scène des personnages à la fois très individualisés et universels. Ce qui est observable au niveau du narrateur se retrouve à plus grande échelle quand, dans la narration, l'universel perce derrière le particulier.

La maîtrise du particulier et du détail s'avère paradoxalement la condition nécessaire d'une représentation universelle. Ce cheminement du particulier à l'universel n'est pas concevable toutefois sans sa réciprocité, d'où l'importance accrue de la réflexion sur la mythologie et,

119 Hans-Peter Burmeister. *Kunst als Protest und Widerstand*. Francfort/Main : Lang. 1985. p. 27 : „[...] versucht sich an dessen Erneuerung [...]“.

120 Peter Weiss. Brief an Thomas Schumacher. 6/2/1979. Akademie der Künste Berlin. 36.0.3 76/86. p. 3334–3345 : „[...] 30 Jahre, bis sich der Stoff gelagert hatte und ich ihn einigermaßen zu übersehen vermochte.“

121 ÄDW, T.1, p. 136 : „[...] nach Zusammenhängen suchen über die Grenzen von Staaten und Sprachen hinweg.“ Trad. p. 142–143.

122 Jan Knopf. Ästhetik und Destruktion. In : *Literatur, Ästhetik, Geschichte, neue Zugänge zu Peter Weiss*. St Ingbert : Röhrig. 1992. p. 134 : „[...] was das Ich zur Sprache bringt, ist das kollektiv Unbewusste [...].“

avec elle, la mise en relief de structures universelles à travers laquelle les personnages gagnent une meilleure appréhension de la réalité particulière qui les entoure. Les deux démarches complémentaires constituent un des fondements du texte, principe conçu selon la dynamique d'une osmose plus que d'un rapport dialectique. Le procédé se traduit dans la trilogie par les descriptions d'œuvres d'art qui conjuguent le détail et la vue d'ensemble. Peut-on parler d'une « naïveté épique¹²³ » telle que peut la concevoir Adorno comme un attachement aux choses pour surmonter la fascination à l'égard du mythe ? Il y a bel et bien dans *L'esthétique de la résistance* une fixation sur le perçu, une obsession du détail et du particulier sans que la narration aspire pour autant à une exhaustivité. Chaque élément est d'importance dans le sens où il contribue à reconstituer un ensemble : le compléter ou mettre en évidence ses contradictions internes. Tout travail de décryptage s'articule selon cet axe directeur : faire de chaque détail un élément à la fois parfaitement autonome et absolument indispensable au tout. La critique insiste à juste titre de diverses manières sur cet aspect, S. Meyer relève par exemple ce principe dans la réflexion sur l'Histoire : « Avec la narration itérative, c'est justement le lien entre événement historique particulier et historicité représentée à l'intérieur d'une même forme, qui fait partie des caractères du mythe.¹²⁴ » Le récit épique offre un espace où le rapport très étroit entre particulier et général peut s'épanouir¹²⁵ : son mouvement et ses dynamiques internes prennent en compte le général et le particulier à part égale selon les principes d'une intégration et d'une assimilation.

123 Theodor W. Adorno. Über epische Naivität. In : *Gesammelte Schriften*. Tome 11. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974.

124 Stephan Meyer. *Kunst als Widerstand*. Tübingen : Niemeyer. 1989. p. 239 : „Neben dem iterativen Erzählen ist es gerade die Verbindung von historischen Einzelgeschehen und dargestellter Geschichtlichkeit an sich innerhalb ein und desselben Gestaltungsbereichs, die zu den charakteristischen Merkmalen des Mythos gehört.“

125 Nous renvoyons ici à Hans Höller qui évoque aussi le rapport entre une vaste œuvre épique et chacun de ses détails : Ein Kommentar zu ‚Ästhetik des Widerstands‘ I, 7–15. In : *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummsens*. Stuttgart : Akademie-Verlag Heinz. 1988.

Il s'agit pour le narrateur d'élaborer une forme adéquate à la pluralité des événements et expériences qu'il veut décrire. Il découvre l'intérêt d'une intégration épique dans le travail de Brecht en exil en Suède sur « [...] une épopée dramatique qui rendrait justice aux constantes ramifications et cassures, aux contradictions et aux ambiguïtés des événements.¹²⁶ » De cette forme spécifique recherchée, le narrateur attend la possibilité de concilier les antagonismes, de donner une cohésion à l'hétérogénéité, de permettre le développement de plusieurs lignes directrices et de rendre compte de la réalité, de ses subtilités ou de ses incompatibilités. La trilogie comporte un grand nombre de moyens stylistiques relevant du discours épique, principalement homérique, correspondant à ces intentions narratives dont G. Friedrich dresse une liste non exhaustive : « La syntaxe complexe, les phrases extrêmement étendues, les informations complémentaires souvent rajoutées, l'utilisation assez fréquente du gérondif, le rythme confèrent à la langue un ton solennel et distancié qui rappelle l'épopée homérique [...].¹²⁷ » G. Friedrich souligne à juste titre ces quelques procédés stylistiques : caractéristiques de l'épopée, ils montrent que le travail sur ce genre est mis en œuvre jusque dans le style du texte. Toutefois, il énumère certains moyens épiques sans pour autant mettre en évidence la spécificité de leur emploi dans la trilogie. Or, l'intégration épique qu'ils occasionnent a ceci de particulier dans *L'esthétique de la résistance* qu'elle ne figure pas une réalité au-delà de tout paradoxe, mais qu'elle entraîne un rapprochement conflictuel de ces éléments opposés ou tout simplement disparates. Il importe non d'accepter les choses comme telles, mais de fournir à la narration de nouvelles sources de réflexions. Lors d'une interview, Peter Weiss rend compte de ce principe narratif : « Le roman grandit en s'écartant de plus en plus de son motif thématique, le

126 ÄDW, T.2, p. 177 : „[...] eine dramatische Epik [...], die den ständigen Verzweigungen und Abspaltungen, den Widersprüchen und Vieldeutigkeiten der Geschehnisse gerecht werden könnte.“ Trad. p. 188.

127 Gerhard Friedrich. Auf der Suche nach Herakles. In : *Monatshefte*. 77. 1985. p. 177 : „Komplexe Satzkonstruktion, weitgespannte Satzbögen, häufig eingeschobene Ergänzungen, häufiger Gebrauch des Gerundiums und Rhythmisierung verleihen der Sprache einen feierlich-distanzierten, an das homerische Epos erinnernden Duktus [...].“

combat historique contre le fascisme, et gagna une toute autre direction. Je n'avais pas du tout prévu cela à l'origine, tout est né de confrontations.¹²⁸ » Il importe effectivement pour Peter Weiss de mettre en avant le processus selon lequel l'œuvre s'est développée, l'idée d'un discours en devenir mû par les éléments qu'il intègre, discute et assimile.

Le processus hérite surtout de la mythologie ses cycles et ses métamorphoses à l'intérieur desquels les mises en rapport sont possibles, évoluent et entraînent vers de nouveaux horizons. Dans un dynamisme de proximité et de distance, la réflexion de Heilmann et du narrateur relative à Héraclès contribue à cette structure cyclique. Heilmann en revient toujours à ce personnage, approfondit l'analyse, s'approche du mythe et s'en éloigne. Les cycles consacrés à Héraclès sont nombreux et produisent l'effet d'une spirale. Quelle structure mieux que celle-ci, à l'intérieur de laquelle tout élément est réinvesti, réinterprété, corrigé, pourrait mettre en pratique un système critique ? La démarche montre que la vérité du mythe n'est jamais accessible même si chaque cycle s'efforce de l'approcher. Les différentes périodes entraînent l'assimilation de nouveaux éléments et avec eux une nouvelle évolution.

Dans la trilogie, les transformations des thèmes et l'intégration de contraires résultent d'une progression dans une démarche intellectuelle : le discours et la pensée assimilent le cycle et la métamorphose comme leur propre logique d'évolution. De plus, là où l'épopée antique rapporte les discours de narrateurs extérieurs dans le but d'intégrer un nouveau pan d'histoire, le narrateur de *L'esthétique de la résistance* retranscrit les discussions au sein du cercle d'amis auquel il appartient. Les différentes étapes traversées et leurs répercussions sur le cheminement intellectuel des personnages font l'objet de comptes rendus minutieux. Que le narrateur intervienne ou non dans les débats – dans le premier tome, il ne prend que rarement la parole lors des discussions ; signe d'une évolution, sa voix se fait entendre de plus en plus par la

128 Peter Weiss. Interview mit Lindner. Mai 1981. Archive der Akademie der Künste Berlin. 76/86/8000. p. 1 : „Der Roman wuchs also vom inhaltlichen Anlass, von dem historischen Kampf der Antifaschisten, immer weiter weg und gewann eine andere Linie. Ich hatte das ursprünglich gar nicht geplant, das entstand alles in Konfrontationen.“

suite – il rapporte les paroles de chacun de manière parfaitement neutre et scrupuleuse au style indirect. Une double mise à distance résulte de ce procédé que G. Schulz décrit ainsi : « C’est non la réalité et sa représentation, mais le rapport écrit des discours à son sujet, des avis et des pensées suivant ou accompagnant les événements, qui constitue le texte [...] ». ¹²⁹ » Deux aspects ici méritent l’attention : le principe d’une retranscription exacte de paroles ainsi que celui d’une évolution. A. Todorow y discerne l’oralité des épopées anciennes : « [Le principe narratif] suit donc un modèle fondamental du récit épique d’époques dominées par la tradition orale. ¹³⁰ » Il est accordé en effet une place importante aux comptes rendus de discussions, de réflexions et de souvenirs, tous de l’ordre de la transmission d’un savoir et de considérations plus que de la narration elle-même.

D’autre part, la trilogie rend compte à travers sa structure d’une évolution dans la perception de la réalité, c’est elle qui s’avère déterminante pour l’esthétique élaborée peu à peu. Plus que les nouveaux éléments qu’ils intègrent, les rapports de conversations mettent en évidence les contradictions et les mouvements internes d’une évolution en cours au sein d’un « roman-essai surdimensionné ¹³¹ ». La désignation a pour mérite de rapprocher représentation et réflexion dans le cadre d’un texte illimité. Tout comme chez Irmtraud Morgner, réflexion théorique, pratique de l’écriture et représentation ne font qu’un ¹³². Théorie

129 Genia Schulz. Anmerkungen zur Ästhetik der ‚Ästhetik des Widerstands‘. In : *Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*. Tome 10. Tübingen. 1986. p. 258 : „Nicht Wirklichkeit und ihr Abbild, sondern das Nachschreiben des Redens über sie, der Meinungen und Gedanken, die den Ereignissen folgen oder sie begleiten [...] konstituiert den Text.“

130 Almut Todorow. ‚Ästhetik des Widerstands‘, Wandlungen des poetischen Ideologiekonzeptes bei Peter Weiss. In : *Von Poesie und Politik*. Tübingen : Attempto. 1994. p. 293 : „[Der Grundgestus des Erzählens] folgt damit einem Grundmuster epischen Erzählens aus den Zeiten überwiegend mündlicher Überlieferung.“

131 Hanjo Kesting. *Einführung in die ‚Ästhetik des Widerstands‘*. Diffusé sur NDR le 4/1/76. Archive der Akademie der Künste Berlin. 36.0.3 p. 3 : „überdimensionaler Roman-Essay“.

132 Ces dimensions convergent dans *L’esthétique de la résistance* dans les personnages, ce que Stephan Meyer explicite ainsi : « [...] en tant que produit artistique, ce roman n’est pas que l’expression d’une certaine esthétique, il la rapporte à

et pratique d'une esthétique grandissent simultanément dans *L'esthétique de la résistance*. Telle qu'elle est conçue, la structure de l'épopée en perpétuel mouvement rend possible et motive ces développements.

Le conflit entre naturel et construction dans la conception de la trilogie est manifeste lorsque le principe narratif essentiel de *L'esthétique de la résistance* est défini « [...] non comme organique mais associatif [...] ». ¹³³ » Il est évident que les associations d'idées, les traits d'union et les analogies résultent d'une construction et que la dimension « organique » d'une œuvre ne peut être qu'apparente. Ceci dit, la mise en avant d'une composition qui exclut tout naturel et toute spontanéité du discours suggère une rigidité dans la structure qui contrarie le flux et les mouvements du récit. La convergence des courants de réflexions, les simultanités et similitudes de cycles qui se chevauchent, se complètent, se reprennent et se dépassent mutuellement contribuent à plaider pour une croissance organique du texte. S'il est un principe qui se veut démontré et illustré, c'est celui d'un devenir sans lequel toute forme d'esthétique est inconcevable aux yeux de l'auteur : « Qu'est-ce que l'art [...] ? Ce n'était pas nécessairement quelque chose de fini, cela pouvait être quelque chose en train de naître, une grande action [...] ». ¹³⁴ »

Le compromis entre naturel et recherche rationnelle est trouvé dans leur notion commune de mouvement et de progression illimitée. Le concept de croissance naturelle d'une œuvre est non seulement pratiqué dans le texte mais pensé par les personnages. Leurs débats reflètent

lui-même en faisant réfléchir ses personnages sur des pans de cette esthétique et en faisant d'eux ainsi les objets principaux de sa représentation (artistique). » In : *Kunst als Widerstand*. Tübingen : Niemeyer. 1989. p. 108 : „[...] der Roman ist als künstlerisches Produkt nicht nur Ausdruck einer bestimmten Ästhetik, vielmehr bezieht er diese auch ausdrücklich auf sich selbst, indem er seine Figuren Bestandteile dieser Ästhetik reflektieren lässt und sie damit zum wesentlichen Gegenstand seiner (künstlerischen) Darstellung macht.“

133 Jens Birkmeyer. *Bilder des Schreckens*. Wiesbaden : DUV. 1994. p. 75 : „[...] nicht organisch, sondern assoziativ [...].“

134 Peter Weiss. *Notizbuch*. 43. Archive der Akademie der Künste. Berlin. p. 191 : „Was war das Kunst? [...] es brauchte nicht das Fertige zu sein, es konnte sein, was im Entstehen begriffen war, die große Handlung konnte es sein [...].“

les principes esthétiques au fondement de l'élaboration de l'œuvre dont ils font partie : « Mais un style ne se laissait pas imposer de force, il devait se développer organiquement. [...] le style de notre époque se devait d'être une quête constante, un reflet constant.¹³⁵ » De même que la réflexion mythologique entraîne la variation infinie d'un même motif, les thèmes se constituent sans être épuisés. Le mouvement en cours induit ses propres lignes directrices plus qu'il ne les déduit. Le thème de la croissance organique est introduit lors d'un débat sur l'art dans lequel les interlocuteurs parviennent à une première définition :

L'histoire de l'art ressemblait elle aussi à une spirale dont le déroulement nous plaçait toujours à proximité de l'ancien et nous voyions toutes les parties intéressantes sans cesse remodelées et variées et lorsqu'il se produisait une modification importante à nos yeux, elle résidait dans le fait que nous avions découvert la valeur de l'art à ses débuts car, depuis qu'existait une pensée, il était la propriété de tous, intimement lié à nos impulsions et à nos réflexes.¹³⁶

Il est intéressant de voir ici que cette remarque mise sur le compte d'un « nous » collectif entend par croissance un mouvement originel de variations, une transformation perpétuelle illimitée qui implique la participation de ses observateurs. En projetant leur perception singulière et leurs représentations, à savoir leur conception propre d'une esthétique, ils contribuent au devenir qu'ils étudient. De même, l'épopée ne tient pas seulement lieu de représentation du vécu ou du perçu, elle prend corps avec celle-ci : le narrateur est simultanément celui qui vit, perçoit et narre.

Il n'est donc pas surprenant qu'un des personnages lance au troisième tome le terme d'« entéléchie » qui lui semble le mieux convenir

135 ÄDW, T.1, p. 76–77 : „Doch ein Stil ließ sich nicht aufdrängen, er musste organisch wachsen. [...] der Stil unsrer Zeit musste ein fortwährendes Suchen und Verwerfen sein.“ Trad. p. 85.

136 ÄDW, T.1, p. 75–76 : „Auch die Geschichte der Kunst glich einer Spirale, in deren Verlauf wir immer in der Nähe des Früheren waren, und alle Bestandteile ständig aufs neue moduliert und variiert sahn, und wenn sich eine für uns bedeutsame Veränderung ergab, so lag sie darin, dass wir den anfänglichen Wert der Kunst wiederentdeckt hatten, denn sie war, seitdem es ein Denken gab, Eigentum aller, verwachsen mit unsern Impulsen und Reflexen.“ Trad. p. 84.

à sa définition de l'art et par extension à un projet esthétique. La notion correspond à l'idée d'un parfait épanouissement de l'être, un mouvement qui aspire à son accomplissement tout en tirant paradoxalement sa richesse de son caractère inachevé et infini. Cette croissance est considérée non comme le résultat d'une dialectique entre intérieur et extérieur, projection et réflexion, mais tisse un réseau complexe de liens et de rapports. L'aspiration à une croissance est parfaitement appropriée aux transformations inhérentes à la structure de l'épopée, la possibilité d'assimilation et de simultanéité : « L'art, dit Hodann, commence là où s'arrêtent toutes les philosophies et toutes les idéologies, il est le fruit de l'entéléchie, cette énergie mystérieuse inhérente à tout ce qui vit, afin de le guider, et, en cas de dommage de le reconstituer [...].¹³⁷ » Le même principe est appliqué par l'auteur au niveau de l'élaboration de la trilogie : il confie lors d'une interview que « [...] dès le départ, le texte s'est épanoui, s'est ramifié de plus en plus [...].¹³⁸ » Il met en avant le principe d'élargissement organique et l'apparente autonomie d'une œuvre qui grandirait d'elle-même. L'attachement de l'auteur à présenter une œuvre marquée dans sa thématique, sa structure et ses problématiques par le sceau du devenir est intéressante. Le regard est en permanence porté non sur le résultat mais sur le procès en cours : « [...] je ne pouvais imaginer l'écriture que comme quelque chose de vaste, d'informe, tout ce que je savais, c'était que j'étais pris dans un processus sans relâche, avec des difficultés que j'étais encore incapable de résoudre [...].¹³⁹ » Ces caractéristiques rappellent le style épique, la dimension illimitée de son discours. Jamais le texte n'est exhaustif ou

137 ÄDW, T.3, p. 134 : „Die Kunst, sagte Hodann, setze dort ein, wo alle Philosophien und Ideologien aufhören, sie entspringe der Entelechie, jener rätselhaften Kraft, die allem Lebenden innewohnt, um es zu steuern und, erleide es Schaden, wieder herzustellen [...].“ Trad. p. 146.

138 Peter Weiss. Interview mit Lindner. Mai 1981. Archive der Akademie der Künste Berlin. 76/86/8000. p. 1 : „[...] am Anfang schon, wuchs das Thema aus, verzweigte sich mehr und mehr [...].“

139 ÄDW, T.3, p. 29 : „[...] ich könne mir das Schreiben nur als etwas ungeheuer Weitläufiges, Formloses denken, ich wisse nur, dass ich in einen unablässigen Prozess geraten sei, mit Schwierigkeiten, die ich noch nicht zu lösen vermöchte [...].“ Trad. p. 34–35.

ne s'épuise malgré les multitudes d'éléments et de lignes directrices. Le mouvement pourrait tout autant ne jamais s'arrêter, ce que suggère d'ailleurs la conclusion conditionnelle et utopique. Peter Weiss retient de la parole épique la dimension d'une recherche infinie de la vérité qui correspond pour lui à la nécessité de poursuivre l'observation et l'analyse : « [...] car je suis moi-même un «apprenant», d'autant plus dans mon entreprise romanesque : mon propre savoir exige en permanence une recherche plus poussée.¹⁴⁰ » Le mouvement en devenir, apparenté à une croissance organique, élabore tout autant qu'il met en pratique sa propre esthétique narrative.

140 Peter Weiss. Brief an Lothar Müller. 21/12/1978. Archive der Akademie der Künste. Berlin. 36.0.3. „[...] denn ich selbst bin ja auch ein ‚Studierender‘, bin es bei meinem Roman-Unternehmen sogar in besonderem Grad: mein eigenes Wissen verlangt ständig nach dem Weiter-Forschen.“