

Épopée et roman, un rapport dynamique

Outre les différentes caractéristiques thématiques et formelles, relevées lors de leurs analyses isolées, et qui renvoient les œuvres étudiées à une narration épique, force est de constater une démarcation de ces œuvres par rapport au genre qu'elles disent adopter, le roman. La question générique n'est pas sans embûche : ambiguïtés terminologiques et théoriques enrichissent les réflexions sur les genres littéraires. Selon que l'on considère épopée et roman comme deux genres à part entière (arborant chacun une histoire propre) ou comme deux formes possibles d'un genre (parenté marquée au sein du genre narratif), sont soulignées leurs distinctions ou leurs affinités. Vu le nombre de définitions et de théories controversées sur la définition d'un genre¹, il s'agit au-delà des conflits et de la multiplicité des réponses possibles de considérer des critères généralement reconnus, assez solides et souples pour construire une réflexion, en d'autres termes, des instruments de travail susceptibles d'asseoir et de susciter à la fois une approche de la question du genre dans la limite des œuvres étudiées.

Désigner certains « romans » mythologiques comme des récits épiques repose la question du rapport des textes étudiés à l'épopée et au roman. Écrire aux confins de ces deux genres, c'est tirer pleinement profit de leurs particularités et de leurs contiguïtés. Toutefois, le terme de récit épique, voire d'épopée contemporaine, renferme un premier enjeu important : il s'agit de reconnaître une spécificité de ces textes envers le genre romanesque, *a fortiori* envers les romans mythologiques. Mise en œuvre de formes épiques dans le roman ou devenir de l'épopée à l'époque contemporaine, les enjeux narratifs spécifiques de ces

1 Citons à titre d'exemple le recueil d'essais dirigé par G. Genette et T. Todorov (*Théorie des genres*. Paris : Éditions du Seuil. 1986.) qui rassemble plusieurs perspectives complémentaires et/ou contradictoires sur la définition d'un genre et sur les aspects possibles d'une approche générique.

œuvres particulières doivent être observés dans un rapport dynamique (de rapprochement et de distinction) avec le roman. À mettre en regard les récits épiques étudiés et les romans mythologiques contemporains, les contours d'une épopée contemporaine ne peuvent que se préciser. Le chassé-croisé entre épopée et roman gagne à être observé sous plusieurs angles : dans leur rapport de continuité et de concurrence, pour leurs enjeux distincts et complémentaires, pour leurs approches divergentes de questions identiques.

Penser un devenir de l'épopée et du roman

Hors du commun, les quatre œuvres observées demandent à concevoir le rapport entre écriture épique et romanesque sous un jour nouveau : non pour justifier seulement la désignation de « récit épique contemporain » et sa pertinence, mais pour permettre surtout d'en saisir les principaux intérêts. Si l'on considère en effet l'histoire du genre épique, l'épopée, forme antérieure au roman et généralement comprise comme sa pré-histoire, entretient des rapports étroits et conflictuels avec celui-ci². Un tel rapport généalogique place l'épopée aux origines des genres littéraires, avec tout ce que ceci peut impliquer de mystère et de fascination mais aussi d'impasses : idéalisation (absolu, perfection et pureté d'un genre dit « originel »), modèle intangible. Dès lors que l'épopée est renvoyée à une origine, son évolution pose problème : dans

2 M. Bauer, dans une étude récente consacrée à l'histoire du roman depuis ses origines (Matthias Bauer. *Romantheorie*. Stuttgart : Metzler. 1997.), commence par mettre en évidence les liens généalogiques qui unissent le roman à l'épopée : le roman, forme narrative dans la droite lignée de l'épopée, doit dans une large mesure son développement propre à l'émancipation de son origine. Longtemps considéré comme une « analogie moderne de l'épopée antique » (p. 46 : „modernes Analogon des antiken Epos“), le roman se définit et se construit par rapport aux règles traditionnelles de l'épopée. Admettant le principe d'une origine et de traits communs, nombre de théories du roman du 17^{ème} jusqu'au romantisme sont ébauchées par contraste envers les principes majeurs de l'épopée.

quelle mesure l'épopée en évoluant demeure-t-elle néanmoins épopée ? En outre, le devenir du genre épique à travers l'histoire du roman prête à des interprétations divergentes. Si tant est que la dimension historique soit placée au centre d'une théorie littéraire, le roman peut alors être considéré comme un progrès dans l'évolution d'un genre (entre autres dans les réflexions de Bakhtine et de Lukács) ou comme le signe d'une perte, l'épopée disparaissant au profit du roman (comme l'évoque par exemple Kristeva). En réinvestissant des formes épiques, les textes observés suggèrent qu'il en va tout autrement. En d'autres termes, c'est le devenir de l'épopée, dans le rapport dynamique qui unit son histoire à celle du roman, qui pose question.

Vouloir attribuer le titre de récit épique, voire d'épopée, à certains romans mythologiques contemporains, c'est se heurter à une première difficulté. N'est-ce pas là, en effet, sinon rapporter à un idéal, du moins mesurer à l'aune d'un modèle absolu certaines œuvres contemporaines ? Tout semble exclure la possibilité d'un retour à ce genre, en particulier la représentation courante de l'épopée comme source de la narration. L'épopée, conçue comme récit premier et fondateur d'un genre, est en effet généralement renvoyée à sa dimension originelle. Cette conception véhiculée au cours de l'histoire de la littérature et de la théorie littéraire marque profondément notre perception contemporaine de ce genre. Comme la mythologie, la représentation de l'épopée est liée à un contact avec l'origine, garant d'une pureté et d'une intégrité. C'est principalement la conception, équivoque, d'idéal absolu et de perfection qui engendre la fascination pour ce genre. L'absolu et la perfection, deux aspects fondamentaux d'une définition traditionnelle de l'épopée, relèvent tout d'abord, selon Mikhaïl Bakhtine, d'une thématique caractéristique : « Quelle qu'en soit l'origine, l'authentique récit épique parvenu jusqu'à nous est la forme parachevée et parfaite d'un genre, dont le trait constitutif est la relation du monde représenté au passé absolu des <origines> et des <sommets> nationaux.³ » Ainsi, l'épopée présuppose une valeur d'exception, une excellence que seule la figuration de l'origine, de l'exceptionnel et de la grandeur pourra mériter. À l'idéal absolu de l'objet représenté s'ajoute la perfection

3 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978. p. 451.

d'une perception totale et harmonieuse du monde, dont Lukács fera un des principes fondamentaux de ses réflexions littéraires. L'épopée, lieu d'une perfection originelle aujourd'hui impensable, signifie plénitude et unité : « Être et destin, aventure et achèvement, existence et essence sont alors des notions identiques.⁴ » Si le récit épique est parfait, c'est qu'il ne connaît pas encore la distinction entre extérieur et intérieur – qui, pour Lukács, est une des caractéristiques du roman – mais qu'il représente une parfaite adéquation entre, par exemple, les actes et la grandeur d'âme d'un héros. À cette perfection du thème correspond de toute évidence une forme considérée de manière générale comme achevée. Une structure harmonieuse, un parfait équilibre des parties et du tout, la possibilité d'assimiler de nouvelles dimensions, l'achèvement de la langue et de la composition participent, entre autres, de la représentation utopique d'une forme littéraire originelle, d'un discours premier.

Modèle unique et parfait, rapporté à une origine, une plénitude et une intégrité, l'épopée est reconnue comme un genre absolu ; toutefois celui-ci, dans son achèvement, demeure clos. Retrancher le genre dans une conception idéalisée suggère que son histoire a pris fin dès l'ébauche de ses premiers modèles. Forme parfaite du temps passé, l'épopée ne tolérerait pas de nouvelle variante, laquelle ne signifierait par sa médiocrité que la pâle imitation d'une excellence inaccessible. Or, l'épopée connaît une histoire qu'il n'est pas possible de négliger. La représentation d'un récit premier alliant la pureté à la perfection, qui marque la définition de l'épopée au cours des siècles, n'exclut pas nécessairement la possibilité d'une évolution. Au contraire, sa nature, telle que la présente D. Madelénat, en renferme le potentiel : « L'épopée primitive fascine, comme pure parole non encore figée et comme une orée de tous les genres, plénitude féconde et aurorale [...].⁵ » La définition diffère des précédentes en ceci qu'elle annonce un devenir. L'idéalisation revient donc non seulement à l'expression d'une parole première et fondatrice, mais aussi à une union du parfait et du provisoire, de la plénitude et de l'hypothétique, autant d'aspects qui rappellent

4 Georg Lukács. *La théorie du roman*. Paris : Gallimard. [1920]. 1989. p. 21.

5 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 79–80.

ceux d'une pensée mythique. C'est ce vers quoi tendent désormais les réflexions sur l'épopée : tel un noyau, le récit épique est considéré comme parfait en lui-même, état premier et en devenir, mais également porteur de tous les possibles.

Perpétuer la narration épique, c'est réactiver des potentiels inhérents au genre et faire évoluer son histoire. En ce sens, les auteurs contemporains abordent désormais l'épopée non plus comme un modèle absolu, unique et révolu, mais comme une référence à la fois fascinante et productive. Il suffit par exemple de rappeler la richesse du travail mené par Peter Weiss sur la *Divine Comédie* de Dante – épopée du Moyen Âge, elle est reprise donc pour son exemplarité non pour un rapport aux origines. Aux notes éparées dans ses carnets s'ajoute une conversation fictive sur Dante qui présente et approfondit le point de vue de Peter Weiss : notamment, ce que peut signifier la *Divine Comédie* pour un auteur contemporain et ce qu'il veut retenir de la lecture de Dante dans sa propre activité littéraire. Puis des « exercices préparatoires⁶ » rédigés en vers à l'instar des épopées classiques vont permettre d'interroger la langue même de Dante, en particulier son rapport à l'image (à travers un rapprochement de la peinture de Giotto⁷) : composition très organisée, puissance de la représentation, perfection des images. Ce sont les fruits de sa lecture de Dante que l'auteur cherche à réinvestir dans son travail d'écriture. Mis en œuvre au cœur de *l'Esthétique de la résistance*, ils témoignent d'une réappropriation et d'un devenir. Reprendre des mythes comme reprendre une forme épique, c'est pour Peter Weiss répondre aux paroles ouvertes du poète : « Ce Dante qui est né il y a 700 ans, m'a laissé des signes dans lesquels il a saisi des épisodes de son existence. C'est avec ce Dante-là que je peux parler.⁸ » Devenir l'interlocuteur de Dante, entendre au-delà des siècles des paroles et

6 Peter Weiss. Vorübung zum dreiteiligen Drama. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968.

7 Dans le Purgatoire (XI,95), Dante, contemporain de Giotto, mentionne le succès de ce peintre.

8 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „Dieser Dante, der vor 700 Jahren geboren wurde, hat mir Zeichen hinterlassen, mit denen er bestimmte Vorgänge aus seinem Dasein festgehalten hat. Mit diesem Dante kann ich sprechen.“

les poursuivre, telle est la fascination que suscite l'épopée. Écrire une épopée contemporaine, comme récrire un mythe, ne signifie pas viser un idéal absolu, mais interroger ce genre et exploiter ses potentiels afin de créer une œuvre nouvelle.

Derrière la volonté d'exploiter de nouveau l'écriture épique s'exprime également l'intention de penser le roman autrement, de renouer en quelque sorte avec des formes épiques pour dépasser les insuffisances constatées du roman. Sous les formes peu communes que revêtent chacune des quatre œuvres étudiées, perce l'intention de revisiter le roman et ses modalités. Objet de remises en cause radicales depuis les modernes, le roman suscite en effet beaucoup d'interrogations. Nombre de voix se sont élevées pour dénoncer un manque de souffle de la forme romanesque et pour décrire ce qui, depuis la Seconde Guerre mondiale, est nommé de manière générale « crise du roman ». Désillusion généralisée, voire absence de sens, impossibilité de dépeindre le monde, limitation, manque de créativité sont les reproches les plus courants formulés à l'égard du genre romanesque, ce que B. Hillebrand résume ainsi : « Le roman contemporain rend compte de l'impossibilité de cerner la situation et commente son manque d'avenir.⁹ » Condensés dans les réflexions postmodernes, les signes de déclin du roman, qui accompagnent une détérioration du langage et du signe ainsi que la dissolution d'un sens global de la réalité, paraît tout aussi inéluctable qu'irréversible. La tentation est grande de croire à l'arrivée du roman à un terme, à un épuisement de ses possibilités. Hormis la désillusion souvent excessive qui caractérise ce genre de réflexions, toutes soulignent une même insatisfaction envers le roman qu'expriment, directement ou non dans leurs œuvres, les auteurs contemporains étudiés et dont ils tirent des conséquences souvent radicales.

Irmtraud Morgner et Peter Weiss notamment relèvent un certain nombre d'insuffisances dans le roman, tant dans la conception de sa forme que de ses objets de représentation. L'évolution du roman y est dépeinte comme une déformation, une dégradation. Dans la trilogie de

9 Bruno Hillebrand. *Theorie des Romans*. Munich : Winkler. 1980. p. 385 : „Der heutige Roman registriert das Undurchschaubare der Lage, kommentiert das Zukunftslose der Situation.“

Salman, la volonté de redéfinir entièrement le roman et sa structure est exprimée directement, ce que les ouvrages antérieurs de Irmtraud Morgner avaient commencé à expérimenter dans une moindre mesure. La narratrice de *Hochzeit in Konstantinopel* (roman rédigé en 1967) avait annoncé une radicalisation de la direction empruntée lorsque à la fin du roman, elle formulait son intention de mener « l'expérience absolue¹⁰ ». Le terme scellait la recherche de nouveaux procédés formels lancée dans les romans de Morgner : alternance systématique des perspectives entraînant le déploiement de moyens stylistiques toujours différents, ambiguïté du rôle du narrateur, ouverture sur l'imaginaire et le fantastique, multiples degrés de fiction. Il semble que l'exploration des possibilités romanesques ne suffit plus et qu'il s'agit désormais d'en outrepasser le cadre, de réaliser une émancipation formelle. La pluralité des liens créés alors implique une forme souple et confirme de nouveau à quel point le cadre du roman, désigné par la narratrice comme traditionnel, s'avère insuffisant. *Amanda* figure selon G. Scherer une tentative de l'auteur de créer de nouvelles possibilités : « [...] rendre compte à sa juste valeur d'une réalité complexe dans la fiction, en faisant éclater la dimension unique du roman traditionnel avec des éléments textuels issus de différents niveaux narratifs.¹¹ » Il apparaît clairement en effet que le développement du récit ne peut se réaliser sans un dépassement. C'est pourquoi, dans *Trobadora Beatriz*, les insuffisances du roman dit traditionnel et le désir de liberté formelle trouvent cette fois une formulation revendicative : « La forme orthodoxe du roman demande un attachement à une même conception pendant des années. De nos jours, vu les violents changements politiques dans le monde et le flux monstrueux d'informations, seuls les lents et les entêtés peuvent y parvenir.¹² » Sous sa forme actuelle, le roman est

10 Irmtraud Morgner. *Hochzeit in Konstantinopel*. Berlin et Weimar : Aufbau-Verlag, 1979. p. 184 : „Das absolute Experiment“.

11 Gabriela Scherer. *Zwischen Bitterfeld und Orplid*. Bern et Berlin : Lang, 1992. p. 130 : „[...] einer komplexen Wirklichkeit auf fiktiver Ebene gerecht zu werden, indem sie die Eindimensionalität der traditionellen Romanform durch Textbausteine verschiedener Erzählebenen aufbricht.“

12 TB, p. 247 : „Die orthodoxe Romanform verlangt Festhalten an einer Konzeption über mehrere Jahre. Das kann angesichts heftiger politischer Bewegungen in

considéré comme totalement inadapté au monde contemporain, d'où le refus de la narratrice :

Pour écrire un roman au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire être attaché pendant des années à une même conception, il faut se tourner vers une manière d'écrire qui fait abstraction des aventures et des rencontres d'un Moi épique. Pour Béatrice, l'écriture est un procédé expérimental.¹³

Ce passage de réflexion étant construit visiblement dans le but de justifier les moyens narratifs mis en œuvre dans le texte, il s'agit de réviser entièrement la conception du roman, considérée comme surannée, pour pallier ses limites. Avoir recours à des procédés narratifs épiques signifie ensuite dans *Amanda* la possibilité d'un élargissement considérable du champ narratif : le récit multiplie les niveaux narratifs et les dimensions fictives, renferme une grande richesse de significations et d'interprétations. La volonté de dépasser les formes traditionnelles du roman conjointe au travail entrepris sur la langue des sirènes entraîne vers une forme épique.

Est-ce à dire pour autant que le récit épique trouve une nouvelle définition et un nouvel élan à l'époque contemporaine afin d'outrepasser les insuffisances du roman ? Quand bien même cet aspect ne représente qu'un facteur parmi d'autres, dans quelle mesure le déclin déploré du roman occasionnerait-il un renouveau du genre épique ? Est-ce là une confirmation du retour du roman à ses origines tel que peut l'évoquer par exemple Kristeva¹⁴ ? « Si le roman a détruit le mythe et l'épopée, on parle de nos jours d'un retour du roman au mythe. Ce retour [...] dessine le trajet complet de la transformation que le discours occidental

der Welt und einer ungeheuerlichen Informationsflut heute nur tragen oder sturen Naturen gelingen.“

13 TB, p. 248 : „Um einen Roman im üblichen Sinne zu schreiben, das heißt um jahrelang etwa an einer Konzeption festzuhalten, muss man sich einer Art des Schreibens zuwenden, die von den Erlebnissen und Begegnungen des epischen Ich absieht. Für Beatriz ist das Schreiben ein experimenteller Vorgang.“

14 Kristeva part du postulat selon lequel le roman se construit par une démarcation radicale envers son origine, la transition de l'épopée au roman ayant lieu par dissolution de l'unité mythique et de la totalité épique.

accomplit pour revenir à son idéologème initial.¹⁵ » Renouer avec le mythe et l'épopée signifierait un rappel à l'origine, dans la volonté de retrouver des valeurs abandonnées par le roman au profit d'autres approches du monde, d'autres possibilités narratives. Ceci irait de pair avec ce que J. Kristeva nomme les tentatives modernes « [...] de dépasser la programmation (expressive, représentative) du texte romanesque et d'accentuer son auto-annihilation.¹⁶ » Qu'en est-il dans les œuvres observées ?

Accroître un potentiel, multiplier les perspectives et les stratégies narratives, amplifier sans cesse l'espace de la narration : autant d'éléments qui soumettent le roman à l'épreuve d'un dépassement. Les expériences diverses menées généralement dans les romans mythologiques s'en trouvent décuplées. Les champs de tension exploités dans les romans mythologiques – notamment entre totalité et néant, entre la partie et le tout, le variable et l'invariable, l'universel et le particulier, la nécessité exprimée de reformuler le mythe et l'impossibilité de la tâche, principaux vecteurs de la narration – trouvent dans le mouvement épique leur pleine expression. Les récits épiques contemporains impliqueraient-ils une exaspération des possibilités du roman mythologique ? Leur démesure, la transgression de toutes limites, la multiplication des aspects et des perspectives, l'intertextualité plus dense encore que dans les romans mythologiques, la complexité de la structure et les énoncés souvent pléthoriques plaident pour cette hypothèse. Ainsi, *Medusa* de Stefan Schütz verse du début à la fin dans l'outrance à travers des monologues extrêmement étendus. Le récit épique traduit la volonté permanente de l'auteur de « surenchérir l'excès », de le porter toujours à son comble.

Dans toutes les œuvres en question, le terme de roman pose un cadre et des frontières que la narration n'a de cesse de transgresser. Preuve en est par exemple la désignation de « roman galant » appliquée à *Der blaue Kammerherr* : « Il faut conserver le titre de roman (galant).

15 Julia Kristeva. *Le texte du roman*. La Hague : Mouton. 1976. p. 15.

16 Ibid p. 190.

C'est le premier trait d'ironie et il a son sens.¹⁷ » Le texte tire profit des éléments romanesques du baroque et du baroque tardif. S'il en retient la virtuosité formelle, la multiplication des images et des métaphores, la structure complexe et la pluralité des trames, l'imitation relève essentiellement de la parodie. Le cadre est imposé pour être dépassé dans un large mouvement d'écriture épique. Niebelschütz ne décrit pas autrement sa façon de concevoir son récit : « En ce qui me concerne : parce que la communauté des hommes me tient en haleine, le plan s'élargit dès la naissance de l'histoire à des pays entiers et des nuages annonciateurs d'orage [...].¹⁸ » Le plaisir de l'écriture épique s'étend en permanence à de nouveaux horizons, à des symboles supplémentaires, à de nouvelles complications. En fait, il semble que l'aller-retour entre épopée et roman mis en évidence n'est pas unique mais pluriel : il faut concevoir, plutôt qu'un retour définitif ou une destruction, un véritable échange. Pour ce qui est des œuvres étudiées, similitudes et différences entre les deux genres sont prises en compte non dans un seul mouvement unilatéral du roman à l'épopée, mais au sein d'une conception narrative dynamique. Il ne s'agit pas, ou plus, de démarquer clairement épopée et roman¹⁹. Chacun des textes est nourri d'une tradition épique et de ses évolutions, mais aussi des caractéristiques propres à l'épopée et/ou au roman. Que les auteurs tirent profit de ce flou pour exploiter les possibilités du roman et jouer avec ses limites, dans l'optique, voulue ou non, d'une révision de sa conception, la démesure, l'élargissement, l'excès sont toujours compris simultanément comme une exploration, un enrichissement et une émancipation de la forme romanesque.

17 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 15/01/1948. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. „Es muss beim ‚galanten‘ Roman bleiben. Dies ist die erste Ironie und sie hat ihren Sinn.“

18 Wolf von Niebelschütz. *Die schönen Bücher*. Munich : Winkler. 1970. p. 38–39 : „Bei mir, weil das Zusammenleben der Menschen mich in Atem hält, weitet sich der Plan schon im Entstehen der Fabel zu ganzen Ländern und Gewitterwolken [...].“

19 Dans l'histoire de la théorie des genres, le souci de démarquer les intérêts spécifiques du roman vis-à-vis de son ancêtre est flagrant, Matthias Bauer en recense les principaux aspects dans son étude consacrée à l'histoire du roman citée au préalable.

L'épopée ne renvoie pas le roman seulement à ses propres limites et à ses imperfections, elle motive une ouverture et une expansion.

En quels termes une évolution de l'épopée peut-elle être pensée alors sans suggérer une altération (une forme hybride entre épopée et roman) ou un anachronisme (résurgence d'une forme en complète inadéquation avec la réalité contemporaine) ?

Épopée et roman : des enjeux distincts et complémentaires ?

Les réflexions contemporaines autour du genre épique engagées tant dans les œuvres que dans la théorie littéraire permettent, par comparaison et par contraste, de donner des contours plus précis aux considérations sur la forme romanesque. Il semble que les deux réflexions s'enrichissent mutuellement dans un échange dynamique. Il convient de dégager d'une confrontation avec les romans mythologiques écrits depuis 1945 les traits distinctifs marquants propres à ces deux genres, afin de nuancer et de contraster leurs conceptions respectives. Les interactions entre roman et récit épique sont assez diversifiées, dans la mesure où elles concernent de manière égale les intentions narratives et leur mise en œuvre. À l'époque contemporaine, la question de la totalité épique pose problème et exige une nouvelle définition. Les auteurs contemporains préfèrent miser sur l'hétérogénéité et la multitude des éléments, interrogeant de ce fait la cohésion du texte. Parce qu'ils permettent de mieux cerner les enjeux respectifs des romans mythologiques et des récits épiques, ces aspects méritent d'être développés : totalité et pluralité, cohésion de la narration.

Considérons en premier lieu l'objet de la narration. C'est à Hegel que l'on doit d'avoir scellé dans ses réflexions esthétiques la définition de l'épopée comme représentation d'une « totalité harmonieuse²⁰ »

20 G. W. F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Tome III. Francfort/Main : Suhrkamp, p. 373 : „einheitsvolle Totalität“.

qu'il renvoie à la totalité du monde représenté, à un déploiement épique de la langue, à l'unité concrète d'une œuvre pourtant vaste. Il relève en particulier dans les épopées homériques un équilibre harmonieux entre l'universel et le particulier, la nature et l'esprit, l'extérieur et l'intérieur. La notion de totalité devient constitutive du genre épique, avant d'être reconnue ultérieurement comme caractère distinctif. Or, le monde n'est plus comme dans l'épopée antique un fondement solide sur lequel se déroulent des événements divers. La réalité se soustrait désormais sans cesse à la logique : sa destruction est non seulement perçue comme telle, mais aussi suggérée et poursuivie dans sa représentation littéraire. Une totalité telle que pouvait encore la penser Hegel n'est plus envisageable. Se faisant l'écho de réflexions modernes, Kristeva rappelle la différence entre le récit et le roman définie comme telle : « [...] un reflet de l'unité mythique qui cède la place successivement et dans les divers types de roman, au social, au personnel et au particulier.²¹ » Il est sous-entendu que le roman attaché à une perspective particulière réduit le champ de narration que l'épopée, somme encyclopédique, déployait à l'extrême. Prétendre que le roman connaît une forme réduite et limitée²² serait évidemment irrecevable dans l'absolu. Il serait tout aussi erroné de soutenir qu'une totalité a été atteinte dans les œuvres épiques contemporaines, celle-ci est suggérée ou fait l'objet de commentaires nuancés dans l'œuvre.

De la totalité du récit épique, les auteurs contemporains ne retiennent pas l'harmonie d'un tout, mais la confrontation productive des pluriels. Ils accentuent la multiplicité et la diversité, préférant suggérer ainsi une totalité sans prétendre l'atteindre. C'est là ce qui les différencie le plus nettement des romans mythologiques. En effet, face à la mythologie, plusieurs attitudes sont possibles : concentrer le récit sur une dimension particulière ou l'aborder avec une grande largeur

21 Julia Kristeva. *Le texte du roman*. La Hague : Mouton. 1976. p. 15.

22 En conclusion de ses quatre thèses sur la littérature allemande contemporaine, Walter Jens recense les principaux aspects du roman depuis la Seconde Guerre mondiale avant de notifier : « [...] partout cette loi suprême : limitation, limitation, limitation : une réduction au lieu d'une expansion. » In : *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Munich : Piper. 1961. p. 151 : „[...] das oberste Gebot allüberall: Beschränkung, Beschränkung, Beschränkung: Reduktion statt Expansion.“

d'optique, adopter une position ou interroger plusieurs hypothèses, proposer une variante parmi d'autres ou une variété de possibles.

Ainsi, on recense parmi les romans mythologiques un nombre significatif de récits clos, notamment sous forme de biographies, voire de Mémoires, à l'intérieur desquels il s'agit de transmettre une image précise, tantôt très déterminée, tantôt nuancée d'une figure mythique. Certains expriment clairement la nécessité d'un temps d'arrêt afin de faire le point (comme les mémoires de Pâris par Rudolf Hagelstange), de justifier un point de vue (la lettre de Dédale à son fils par Ernst Schnabel, celle d'Ulysse à son petit-fils par Walter Jens), de corriger une interprétation erronée en choisissant une perspective nouvelle (le récit de Cassandre par Christa Wolf) ou encore de plaider au premier sens du terme pour une version de l'histoire (celle de Médée par Ursula Haas). Là où le roman mythologique est focalisé le plus souvent sur une histoire particulière, l'épopée comprend le mythe dans un vaste ensemble, dans un entrelacs de relations et d'associations. Dans les récits épiques contemporains, l'objet de l'œuvre n'est pas un extrait mais un ensemble non exhaustif, la perspective non plus celle d'une focalisation mais d'un élargissement à des points de vue contrastés. Ainsi, là où le roman mythologique construit une version déterminée en misant essentiellement sur la différence envers toutes les autres, les récits épiques se forment peu à peu sur celles-ci. Les narrateurs épiques contemporains ne prétendent jamais représenter une version particulière et définitive d'un mythe donné, mais ils prennent en compte différentes formes de représentation et/ou ses diverses acceptions au cours des époques. Alors que le roman mythologique s'attache à une mise en forme déterminée de mythes antiques et cherche à les reconstruire selon une optique précise, le récit épique contemporain interroge, éprouve des hypothèses, s'engage dans différentes voies, offre plusieurs points de vue. En outre, à la différence des romans mythologiques, aucune des œuvres épiques n'ajoute un nouveau chapitre à l'histoire d'un mythe antique particulier. Les quatre textes étudiés s'affranchissent de cette manière du paradoxe de la réécriture mythologique : celui de la légitimité de chaque version propre par rapport à celles qui lui sont antérieures.

Visiblement, l'enjeu n'est pas le même que dans les romans mythologiques : il n'est pas de variante nouvelle et unique à proposer mais une ouverture permanente sur des possibles. Le roman suggère l'infini de son objet en retenant une dimension unique, si riche soit-elle, surface visible d'une profondeur immense (dans sa trilogie de Déméter Barbara Frischmuth en présente trois exemples significatifs). En outre, nombre d'entre eux proposent un rapport univoque du message et de sa mise en forme (entre autres chez Walter Jens, Rudolf Hagelstange ou Inge Merkel). Les autres variantes du mythe traité, évoquées ou non, entrent en concurrence avec celle qui a été choisie : en règle générale, les romans mythologiques excluent là où les récits épiques incluent. Ceux-ci se construisent en effet, non sur un choix, mais sur une multiplicité de réponses possibles, tant dans leur représentation que dans leur interprétation ou leur mise en œuvre. Il s'agit de restituer au mythe son mouvement dans la mise en lumière de ses facettes et métamorphoses.

Visible au niveau du thème – les différentes hypothèses concernant les variantes mythologiques en sont un exemple représentatif – comme dans la représentation, la pluralité épique dépeint une réalité hétérogène aux dynamismes internes souvent difficiles à cerner. Rappelons une formule de Walter Jens à propos de la littérature contemporaine selon laquelle « Il ne nous reste rien d'autre à faire que d'accorder à l'écrivain de trouver un point fixe qui lui garantisse une position au beau milieu du chaos.²³ » Il s'agirait ainsi pour le romancier de concentrer la narration sur un moment précis extrait momentanément d'un mouvement plus vaste, ce qui d'ailleurs est réalisé de différentes manières dans les romans mythologiques. Or, à observer les textes épiques contemporains, il apparaît très clairement que ceux-ci opèrent exactement en sens inverse de ce procédé. Non dans la recherche d'une position stable au milieu d'une réalité chaotique, mais dans la

23 Walter Jens. *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Munich : Piper. 1961. p. 15 : „Nein, es bleibt uns nichts anderes übrig, als dem Schriftsteller zu gestatten, sich jene Fixpunkte zu suchen, die ihm einen Standort inmitten des Chaos gewähren.“

représentation même d'une dérive plus significative à l'image d'un « torrent toujours changeant²⁴ » tel que pouvait l'évoquer Joyce.

Il suffit de rappeler à titre d'exemple le déferlement d'épisodes et de détails, la pléthore d'éléments éclectiques dans *Der blaue Kammerherr* que l'auteur fictif reconnaît certes, mais considère comme absolument nécessaires à la représentation d'une situation très complexe. Il justifie son « plaisir de l'excès²⁵ » par la résolution de témoigner au mieux de ce qu'il prétend avoir observé : « Et que l'on ne méconnaisse pas la réalité.²⁶ » Il attire l'attention de cette manière sur la confusion dans laquelle son souci du détail et de la précision peut entraîner la narration. Il semble, à l'auteur fictif de ce texte, plus grisant d'y perdre pied que de chercher à donner des points de vue simples et clairs. Les interventions pleines de désarroi de lecteurs/auditeurs fictifs, perdus dans le flot d'informations, ainsi que les réponses agacées de l'auteur fictif mettent sans cesse en évidence le jeu narratif démesuré auquel le narrateur se livre.

Le grand nombre d'éléments mis en œuvre interroge la cohésion du texte, tant celle de l'objet représenté que celle de la narration. Kristeva relève un trait distinctif supplémentaire entre épopée et roman : « Dans le roman, l'unité de l'univers n'est plus un fait, mais un but dont la recherche introduit un élément dramatique dans le récit épique.²⁷ » Là où l'organisation du monde ne suscitait encore aucune remise en cause, le roman ne peut plus l'accepter comme telle. À comparer romans mythologiques et récits épiques, il semble qu'il s'y passe exactement l'inverse. Alors que le roman mythologique aspire visiblement à constituer une unité, à dépeindre un ensemble cohérent (un personnage, un voyage, une recherche) ou à suivre une linéarité plus ou moins relative (biographique en règle générale), l'unité de l'épopée est à chercher ailleurs que dans celle de l'histoire, de son orientation ou de sa mise en œuvre.

24 James Joyce. *Ulysse*. Traduction de Valéry Larbaud. Paris : Gallimard. 1957. p. 236.

25 BK, p. 575 : „Lust am Excess“.

26 BK, p. 576 : „Und man verkenne die Wirklichkeit nicht.“

27 Julia Kristeva. *Le texte du roman*. La Hague : Mouton. 1976. p. 15.

En fait, l'unité de la narration épique fait perpétuellement l'objet d'interrogations. Les récits épiques contemporains divergent en cela de leurs prédécesseurs antiques car l'unité de l'univers décrit s'y trouve sans cesse contestée : par des éléments étrangers ou des dimensions autres, par la mise en évidence d'un irréductible chaos. Autrement dit, l'unité peut être suggérée mais immédiatement remise en cause : chacune des parties de *Der blaue Kammerherr* s'ouvre sur l'arrivée d'un nouveau protagoniste qui rompt la (fragile) harmonie apparente ; dans *Amanda*, la linéarité du récit de Béatrice est entrecoupée en permanence par d'autres épisodes extérieurs. Autre procédé : l'unité est d'emblée considérée comme impossible. Le narrateur de *L'esthétique de la résistance* doit faire face à un flux d'événements et d'éléments, Peter Weiss s'inspire en ce point très nettement de la *Divine Comédie* : « Que d'égarements, de doutes, de désirs, de craintes et d'espoirs. C'est ce Dante que je peux recevoir dans mon monde présent.²⁸ » De même, le personnage de Stefan Schütz doit affronter les incohérences de son inconscient, l'hétérogénéité des souvenirs refoulés et accumulés qui s'entremêlent sans raison dans la plus grande confusion.

Jamais une conception ou une démarche particulière n'est fondée ou ne s'impose, sans faire immédiatement l'objet d'une remise en question. À l'inverse de la majeure partie des romans mythologiques, le narrateur ne propose pas une vision synthétique de son objet de représentation mais exactement l'inverse, avec toutes les conséquences que ceci peut entraîner au niveau de la narration : déploiement de multiples points de vue, distance réflexive envers la narration, mise en lumière des stratégies narratives en œuvre. L'épopée se veut toujours ouverte à des perspectives nuancées, totalement autres, voire incongrues, et se définit justement par sa capacité d'assimiler tant d'éléments disparates sans que le cours du récit en soit perturbé pour autant : c'est la fonction des digressions chez Niebelschütz ou du procédé d'assimilation chez Morgner par exemple. Le récit épique doit certainement à son ampleur comme à la pluralité des trames, des éléments et des perspectives

28 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 144 : „Wie viele Irrungen, Zweifel, Begierden, Befürchtungen, Hoffnungen. Diesen Dante kann ich in meine heutige Welt aufnehmen.“

qu'il met en œuvre, cette possibilité de renvoyer sans cesse l'un à son contraire, les perspectives les unes aux autres, les alternatives proposées à d'autres types d'interrogations.

C'est paradoxalement sur ce mouvement narratif incessant que se construit l'unité de la narration. Mû par de multiples dynamismes internes, le thème mythologique connaît un devenir perpétuel avec ses revirements, ses hypothèses et ses compléments. Comme le récit mythique, l'épopée est inépuisable. Elle s'affranchit de toute contrainte temporelle et propose un mouvement qui, loin d'être conçu comme celui du roman vers un but précis à atteindre, se justifie par lui-même. L'évolution doit être entendue non au sens d'une entéléchie, notion qui impliquerait l'utopie d'un achèvement et d'une perfection, mais d'un déploiement infini. Rien n'est achevé, bien au contraire : les récits épiques contemporains s'ouvrent sans cesse à de nouvelles interrogations, ils lancent et mettent en forme un mouvement ininterrompu de la pensée.

Propriété fondamentale de l'épopée, le mouvement narratif confère au récit épique une ampleur démesurée et la possibilité d'un horizon élargi à l'extrême. Ces deux aspects déjà cités n'ont cessé d'alimenter les débats relatifs à la distinction des genres. Dès le 17^{ème} siècle, le roman signifie, selon une définition de M. Bauer, une possibilité d'amplitude : « [...] son domaine d'intervention social est plus vaste, sa thématique ouverte plus fortement attachée au présent que l'action fermée sur elle-même de l'épopée.²⁹ » Considérée jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle comme une entité close, une unité organisée de manière immuable, l'épopée ne paraît pas porteuse de ce potentiel de liberté et d'émancipation thématique et formelle que seul le roman semble promettre. Il n'est pas surprenant de lire chez Bakhtine à propos du récit épique : « Il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement.³⁰ » Face à ce récit parfait mais définitif, le roman

29 Matthias Bauer. *Romantheorie*. Stuttgart : Metzler. 1997. p. 27 : „[...] sein Einzugsgebiet ist weiter, seine offene Thematik stärker auf die Gegenwart bezogen als die in sich abgeschlossene Handlung des Epos.“

30 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 452.

ouvre à ses yeux un espace de liberté créatrice inégalable. Il apparaît clairement chez les auteurs contemporains que le rapport s'en trouve inversé, l'épopée étant comprise comme une possibilité d'ouverture et d'extension.

La forme de l'épopée avec ses possibilités d'expansion se prête à un mouvement de ce type : une progression ininterrompue à partir d'un nombre inestimable d'épisodes qui, traités dans le moindre détail, engendrent en même temps désorientations et approfondissements. Comparée à celle des autres romans mythologiques, la démarche présentée dans les quatre œuvres épiques est élargie, voire démesurée, ne connaissant ni de limite, ni même d'achèvement ou d'exhaustivité. À l'intérieur d'une réalité fictive chaotique en perpétuel mouvement, il semble que les frontières spatiales, temporelles, fictives suscitent sans cesse une transgression. Cet aspect que formule J. Fränkel est aussi une des raisons pour lesquelles des auteurs contemporains se sont intéressés à une écriture épique : « Alors que le roman se contente d'un extrait du monde, il n'est pour le poète épique aucune limite qu'il ne dépasse.³¹ » L'épopée y gagne, non une mise en forme synthétique, mais la possibilité de nouveaux dynamismes : fusion des époques ou des arts, osmose du réel, de la fiction et de la mythologie.

Approches divergentes de questions identiques ?

Des aller-retour entre roman et épopée se profilent similitudes et différences quant à leurs enjeux respectifs et à leur mise en œuvre, qu'en est-il de leur contenu ? Signe apparent, à l'époque contemporaine, d'une convergence entre le récit épique et le roman, leurs domaines de représentation se recouvrent dans une large mesure. Rappelons que la

31 Jonas Fränkel. Das Epos. In : *Sonderabdruck der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Tome 13. Volume 1. Non daté. p. 28 : „Wenn der Roman sich mit einem Ausschnitt aus der Welt begnügt, so gibt es für den epischen Dichter schlechthin keine Grenzen, die er nicht überschreitet.“

distinction claire entre épopée et roman représente un moment fondamental dans la théorie de ces genres, notamment dans la mise en évidence de couples opposés comme la mythologie et l'Histoire, l'exceptionnel et la vraisemblance, le symbolique et le réel, la parole collective et la voix individuelle entre autres. Ce serait forcer le roman comme l'épopée que de vouloir les distinguer selon des catégories aussi strictes qui ne trouvent plus désormais de justification ni pour l'un ni pour l'autre. L'entrecroisement de ces différents registres signale à la fois ce qui lie les récits épiques contemporains à leur genre et les convergences avec le roman. Plusieurs de ces caractéristiques sont particulièrement probantes : le rapport à l'Histoire, la représentation du monde entre réalité et symbole ainsi que la corrélation entre monde extérieur et intérieur.

Aux origines de la théorie du roman, selon l'analyse de M. Bauer (qui prend appui ici sur des textes datant du 17^{ème} et 18^{ème} siècle), la représentation du monde et du temps s'avérait absolument déterminante : « Différencier épopée et roman revient à souligner la proximité de la nouvelle forme de narration envers l'Histoire.³² » Selon une conception traditionnelle, là où l'épopée élit la mythologie comme principal objet de représentation, le roman s'attache en priorité à relater l'histoire de personnages donnés comme réels. Alors que l'épopée articule des symboles dans un domaine hors du temps, le roman figure des signes ancrés dans la réalité, un aspect que Bakhtine relève comme une des différences essentielles entre récits épiques et romanesques. Ainsi, par opposition au roman : « Jamais l'épopée ne fut un poème sur l'actualité, sur son temps et ne devint un poème sur le passé que pour la postérité.³³ » Le trait est évidemment forcé : des épopées telles que celles d'Homère, de Virgile ou, beaucoup plus tard, de Dante renferment une source inépuisable de détails concernant leur époque et leur passé. Toutefois, l'aspect historique est en effet rarement évoqué

32 Matthias Bauer. *Romantheorie*. Stuttgart : Metzler. 1997. p. 27 : „Die Differenzierung von Epos und Roman läuft also darauf hinaus, die Nähe der modernen Erzählkunst zur Historie zu betonen.“

33 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 449.

dans les définitions de l'épopée, souvent occulté par la place réservée à la mythologie, au symbole et à l'intemporalité. Il est plus plausible que, dans les épopées antiques, la frontière entre Histoire et fiction soit tout simplement plus difficilement saisissable, comme le suggère D. Madelénat : « La conscience de ces écarts [envers l'Histoire] interdit de considérer l'épopée comme fidèle à la lettre ou à l'esprit de l'événement, mais aussi comme pure fiction.³⁴ » Une brèche est ouverte, dans laquelle s'engagent aujourd'hui encore romans mythologiques et récits épiques. La mythologie grecque, agencement signifiant des mythes entre eux, apparaît comme une surface de projection propice à une réflexion historique. C'est à cet espace que le narrateur épique doit en grande partie la possibilité de représenter indirectement une conception particulière du monde et du temps, alors qu'Histoire et épopée répondent *a priori* à des critères incompatibles. Dans l'épopée, D. Madelénat a cru pouvoir déceler qu'« [...] un principe général de finalité, mouvement fatal ou providentiel, bouscule la causalité, piétine le tissu rationnel où l'historien tente d'enserrer le devenir humain.³⁵ » En dépit de cet antagonisme, l'épopée n'en figure pas moins toute une civilisation. Écriture de l'Histoire, mythologie et épopée présentent ceci de commun qu'elles cherchent à cristalliser une représentation du monde la plus complète possible.

L'entreprise s'avère ambitieuse, voire absolument démesurée, d'autant plus périlleuse pour un écrivain de notre époque que totalité, orientation et transmission d'un savoir figé signifient autant d'écueils à contourner. Par conséquent, les récits épiques contemporains, au même titre que les romans mythologiques, établissent des réseaux importants de parallèles, d'associations et de mises en rapport, conflictuelles ou non, entre la mythologie et l'Histoire. Fiction et Histoire réalisent un périlleux équilibre : elles interagissent constamment. Cet éclairage réciproque, commun aux deux genres, dont la conséquence première est dans les deux cas une perception affinée et enrichie de leurs éléments de représentation, rapproche en ce point leurs conceptions respectives. Les récits épiques contemporains se démarquent en ceci qu'ils assemblent

34 Daniel Madelénat. *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 87.

35 Ibid. p. 88.

des éléments de la mythologie et de l'Histoire, non dans le but de proposer une orientation déterminée, mais d'ébaucher ou de soupeser des hypothèses. C'est là un des traits qui les distinguent des épopées classiques et de leur définition traditionnelle : « Par sa nature, elle [l'épopée classique] est le chant d'une collectivité qui cherche à acquérir une cohérence, dans la mesure où un peuple prend progressivement conscience de sa place dans l'Histoire.³⁶ » Il s'est opéré un déplacement visible entre l'épopée antique, conçue comme l'appropriation de son Histoire par une civilisation donnée, et l'épopée, telle qu'elle se présente désormais : moment nécessaire de réflexion sur l'Histoire elle-même. Dans le mouvement épique, la mythologie comme l'Histoire peuvent trouver une mise en perspective dynamique. Finalement, les différents narrateurs tirent justement profit des dynamismes engendrés par ces interactions continues, parfaitement propices à leurs yeux à une projection de la réalité et à une représentation contrastée, contrariée de l'Histoire (notamment les guerres qui ont marqué le 20^{ème} siècle et le fascisme en Europe ainsi que la division de l'Allemagne et le régime totalitaire de la RDA). En d'autres termes, c'est le mouvement permis par la conjugaison de la mythologie et de la parole épique qui va servir de modèle à une conception de l'Histoire.

Le « passé absolu » que Bakhtine, reprenant une formule de Goethe et de Schiller, relevait dans le récit épique, n'est plus représenté sous la forme qu'il revêtait dans les épopées antiques :

Le monde du récit épique, c'est le passé héroïque national, le monde des « commencements » et des « sommets » de l'Histoire nationale, celui des pères et des ancêtres, des premiers et des meilleurs.³⁷

Il n'importe plus de figurer des héros et des modèles d'action, ni même de conformer la narration au critère d'idéalisation dont Aristote faisait un des traits spécifiques de l'épopée. Si présente qu'elle soit, la mythologie n'est plus associée à la dimension héroïque constitutive de l'épopée antique. Alors que dans l'Antiquité, l'auteur épique valorisait

36 Georges Bafaro. *L'épopée*. Paris : Ellipses. 1997. p. 3.

37 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 449.

des actions glorieuses, grandissait les héros, portait à leur comble les tensions et les efforts de guerriers à mi-chemin entre hommes et dieux, l'écrivain contemporain s'emploie au contraire à démonter ces modes de pensée. L'action valeureuse naîtra justement du combat contre ces « fausses » valeurs : à travers un travail de résistance individuel et/ou collectif, voire intérieur et inconscient dans *Medusa*.

Le débat autour de l'héroïsme demeure néanmoins très présent, chacune des œuvres lui réservant un traitement particulier. C'est *L'esthétique de la résistance* qui en présente la réflexion la plus complète autour du personnage d'Héraclès, des ambiguïtés et des contradictions de tout acte de résistance et de la valeur à lui attribuer. Les autres œuvres conjuguent ironie, grotesque et cynisme afin de dénoncer l'héroïsme et ses conséquences destructrices. Rien ne lie plus en ce point les récits contemporains aux narrations antiques, du moins selon leur définition traditionnelle : « [...] un long récit en vers ou en prose, au style soutenu ou sublime, qui exalte un grand sentiment collectif à travers les exploits d'un héros historique ou légendaire.³⁸ » La réalité autre qu'implique la mythologie éclaire le monde sous un jour qui n'est plus celui de l'héroïsme ni des hauts faits. L'effet escompté est donc strictement opposé à ceux de l'épopée antique, notamment l'admiration, l'enthousiasme et l'exaltation. Il importe non plus de combler la vue mais d'ouvrir le regard. L'éloge d'événements glorieux fait place aux doutes, voire à des critiques radicales, afin d'enrayer un modèle erroné. On est loin de l'importance du modèle héroïque employé dans l'épopée depuis l'Antiquité, selon une définition de G. Bafaro, afin de « galvaniser les énergies pour une grande cause nationale » : « L'épopée est d'une certaine façon liée à un ample dessein politique, implicite ou non, qui a animé plus ou moins directement un héros donné pour modèle.³⁹ » Le recours à la mythologie antique témoigne d'une manière radicalement différente de concevoir la notion même de modèle : non plus un objet d'idéalisation et de valorisation extrême, mais un modèle de réflexion ininterrompue.

Conjointement, la manière de représenter le monde évolue. De nouveau, les aspects différentiels rapportés par Bakhtine sont représentatifs

38 Georges Bafaro. *L'épopée*. Paris : Ellipses. 1997. p. 4.

39 Ibid. p. 113.

d'une conception de l'épopée selon laquelle le symbole est à l'épopée ce que le signe est au roman : « Dans le monde épique, il n'y a point place pour l'inachevé, l'irrésolu, le problématique. [...] Il se construit dans une zone de représentation lointaine, hors de toute sphère de contact possible avec le présent en devenir, inachevé et donc sujet à réinterprétation, à réévaluation.⁴⁰ » Ceci demande une certaine réserve, le symbole étant paradoxalement très proche d'une observation concrète de la réalité. Les récits épiques unissent à travers le symbole universalité et particularité, représentation abstraite et perception concrète de l'univers décrit. Toutes les épopées antiques regorgent de symboles, d'images et de comparaisons qui constituent et transmettent le savoir d'une civilisation. Qu'en est-il des récits épiques contemporains ?

Les œuvres étudiées témoignent directement ou non des caractéristiques de leur époque. Elles extraient de la mythologie nombre de symboles, gagnent à la mise en relation des mythes avec la réalité des associations troublantes ou des désaccords criants : signes de l'actualité du mythe ou d'une dérive loin de ses valeurs originelles. Cependant les récits épiques ne créent plus de symboles, ils les réinvestissent. Éléments relevant du symbolique ou du réel se côtoient, prennent sens l'un par l'autre. Dans *L'esthétique de la résistance*, se mêlent par exemple réflexions d'ordre mythologique, littéraire, historique ou social, analyses d'œuvres picturales aux observations du monde : toutes ces dimensions interagissent en permanence, le sens né de leurs rapprochements donne son mouvement à la réflexion et au récit. Sous ses formes contemporaines, l'épopée ne porte plus les valeurs immuables d'une société parfaitement organisée et idéale, mais représente à l'instar du roman une réalité difficile à cerner, toujours provisoire et éphémère. Chacun des récits en offre un exemple frappant, reprenant ainsi une caractéristique romanesque en la poussant à son paroxysme. Paradoxalement, plus la représentation est longue et s'attache au moindre devenir d'une réalité fictive précaire et confuse, plus le sentiment de sa dimension provisoire sera grand. Ainsi, à la différence des épopées antiques, le monde épique s'ouvre-t-il à l'incertain, aux contingences de la réalité. Alors que suite

40 Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. [1941]. 1978. p. 452–453.

à un bouleversement (la guerre de Troie par exemple), un nouvel ordre s'établissait nécessairement dans les récits antiques, il n'en est plus de même dans les textes contemporains.

L'ouverture nécessaire de l'épopée à des domaines particuliers et multiples, mais aussi ambigus et incertains, estompe un des traits qui la différenciaient du roman : totalité irréprésentable, ordre impossible à cerner ou qui se cherche. James Joyce est sans conteste l'auteur épique à qui l'on doit d'avoir ouvert la brèche et introduit dans l'épopée tout ce que la réalité contemporaine présente de plus fluctuant, conjuguant fragments et ensemble, organisation d'éléments extrêmement détaillés et immensité d'un monde chaotique dans une langue étonnamment souple. Avec *Ulysse*, il ébauche une représentation nouvelle du monde : non plus une entité fermée et strictement organisée, mais une mise en forme du disparate, toujours ouverte, provisoire et nuancée. On peut dire de son œuvre qu'elle met en évidence et réinvente dans un même élan certains aspects essentiels de l'épopée. Les œuvres épiques contemporaines de langue allemande poursuivent la réflexion dans cette voie.

Chez Niebelschütz, les troubles politiques sur l'île de Myrrha plongent le royaume dans une véritable anarchie, dont la seule échappatoire consistera en une envolée illusoire vers les dieux de l'Olympe. Morgner décrit l'État, la société et les mœurs rigoureusement organisées de la République démocratique qu'elle fait basculer dans le grotesque par les mises en parallèle avec le monde des sorcières et dont elle dramatise l'évolution à travers l'intervention des différents personnages mythologiques, révocations permanentes de ce type de fonctionnement. Il ne s'agit plus de poser un système comme tel mais de l'ébranler, procédé dans lequel le recours à la mythologie représente une des conditions et un des moteurs principaux. Peter Weiss propose les aléas d'une recherche de repères au sein d'un monde totalement bouleversé par la montée du fascisme et par ses crimes. Il n'est plus de système ou de règle régissant la réalité perçue et l'Histoire : seul persiste le sentiment d'un déferlement d'événements dont la logique interne échappe à qui les vit ou les perçoit. De même, Stefan Schütz s'emploie à décrire les phénomènes abstrus de l'inconscient de Marie Flaam, miroir des bouleversements encore non surmontés de l'Allemagne.

Quand, mû par des forces multiples, le monde se soustrait à la représentation qu'en est-il du rapport entre monde extérieur et monde intérieur qui distinguait autrefois épopées et romans ? Ambiguïté de la relation entre monde intérieur et extérieur, subjectivité et objectivité, particulier et universel : nul doute que l'écriture, et *a fortiori* la réécriture de mythes antiques, génèrent tensions et antagonismes. Lorsqu'il s'agit de distinguer le roman de l'épopée, nombre de théories littéraires évoquent l'intérêt prononcé du premier pour l'intérieur et le subjectif au détriment de l'extérieur et de l'objectif. Ainsi Goethe caractérisa-t-il le roman comme « [...] une épopée subjective, dans laquelle l'auteur se réserve le droit de traiter le monde à sa façon.⁴¹ » De nouveau, parentés et discordances entre épopée et roman se manifestent à travers cette définition, indice en somme d'une complémentarité. Or, ce critère distinctif relevé par Goethe n'a rien de l'évidence qu'il peut suggérer⁴². Toutes ces interrogations convergent dans les textes épiques contemporains : l'ambiguïté narrative épique, les potentiels engendrés par la réécriture de mythes, les rapports étroits ou concurrentiels entre épopée et roman. Identité et rôle du narrateur dans les différents textes permettent d'en estimer la difficulté à travers plusieurs aspects rencontrés dans les œuvres observées.

Rapport de paroles ou narration assortie de commentaires, ce trait distinctif premier entre épopée et roman n'est plus significatif, mais interroge de nouveau sur le lien entre la narration et le monde représenté, autrement dit sur le degré d'objectivité possible. Niebelschütz se

41 Johann Wolfgang Goethe. Maximen und Reflexionen. In : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Tome 9. Zürich : Artemis. 1949. p. 511 : „[...] eine subjektive Epopee, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln.“

42 Les épopées homériques instaurent une certaine ambiguïté narrative : *L'Iliade* livre les propos de différents types d'orateurs, discours qui peuvent contribuer à l'avancée du récit ou donner un tournant à l'action ; la perspective mixte (narration objective et multiples perspectives subjectives rapportées) se retrouve plus manifestement encore dans *l'Odyssée* où le récit est laissé au héros du livre IX à XII à la première personne (récits d'Ulysse aux Phéaciens). La question est complexe – dans quelle mesure en effet évoquer une subjectivité dans le discours d'Ulysse ? – et pose le problème de la perspective, distante et proche, possible et nécessaire, dans l'écriture de mythes.

joue de l'ambiguïté des rapports entre un auteur fictif et un narrateur qui prétendent tour à tour rapporter la « réalité » avec une exactitude infinie à la manière d'un chroniqueur fidèle et objectif tout en avouant y ajouter de leurs coloris : « Admettons que le chroniqueur, malgré un scepticisme parfois un peu trop exagéré, soit parvenu à lui transmettre une impression minimale [...].⁴³ » Dans le contexte d'un monde imaginaire décrit, la notion d'objectivité paraît totalement déplacée. Celle d'un narrateur omniscient l'est tout autant : les désarrois de Zeus sur l'Olympe en figure une parodie parfois grotesque qui tourne en dérision la toute-puissance d'un narrateur. En outre, l'ironie régnant dans tout le texte soumet à rude épreuve l'apparente omniscience de l'auteur fictif, sa manière de manipuler magistralement le cours du récit ainsi que le souci du narrateur d'établir le compte rendu objectif d'une situation donnée. Niebelschütz parodie une attitude narrative courante, dont on trouve la définition la plus ample chez Käthe Hamburger, résumée ainsi : « La dimension feinte du Je-Narrateur s'intensifie et devient d'autant plus évidente que le contenu énoncé est plus irréel.⁴⁴ » Le jeu de la narration contrefait pousse la question plus loin encore, il pose une nouvelle fois la question de l'objectivité et de sa légitimité au sein d'un texte épique, ainsi décrit par W. Boehlich : « Un souffle dérangeant de soi-disant objectivité, une aura de froide ironie s'insèrent entre le lecteur et l'œuvre.⁴⁵ » La perspective du narrateur est à la fois perceptible et sans cesse submergée par le fourmillement de détails et d'épisodes qu'il prétend rapporter avec toute la fidélité possible.

Les catégories d'objectivité et de subjectivité sur lesquelles s'appuyait autrefois la distinction théorique entre épopée et roman s'avèrent trop arbitraires pour permettre une définition nuancée de la perspective

43 BK, p. 202 : „Gesetzt, es sei dem Chronisten gelungen, trotz hin und wieder ein wenig weit getriebener Skepsis, ihm die mindeste Vorstellung von dem zu übermitteln [...].“

44 Käthe Hamburger. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart : Klett. 1957. p. 261 : „Es ist die Fingiertheit des Ich-Erzählers, die um so hochgradiger und offener ist, je unwirklicher der Aussageinhalt.“ Trad. p. 290.

45 Walter Boehlich. Verklärung des Barock. In : *Der Monat*. 8. 1955/56. N°85. p. 74 : „Ein verstimmender Hauch angeblicher Objektivität, eine Aura erkältender Ironie schiebt sich zwischen Leser und Werk.“

générale des œuvres modernes et contemporaines. Présence et absence du narrateur entraînent des rapports contrastés avec le monde qu'ils relatent dans un mouvement incessant d'appartenance et de mise à distance réfléchi. La narration et sa mise en œuvre transmettent une expérience du monde et de l'écriture, observée, décrite et réfléchi sous un angle critique dans les textes. Le récit de Morgner, par exemple, renverse, comme Christa Wolf à la même époque, les définitions communes d'objectivité et de subjectivité, les entremêle et les confond afin d'en suggérer la caducité. Dans *Amanda*, narration (l'histoire de Béatrice) et narration fictive (le compte rendu du travail d'écriture mené par Béatrice) s'entrecroisent tant dans l'agencement formel des chapitres qu'au sein de l'histoire.

La tâche de la narratrice s'avère peu claire au départ : la langue originelle recherchée se doit de s'éloigner d'une objectivité dangereuse, entendue ici comme un paramètre réducteur et imposé par un système patriarcal⁴⁶, sans pour autant accepter d'écart purement subjectif. Le rôle de porte-voix infligé à la narratrice alors qu'elle vient de découvrir son mutisme, transposition moderne de la problématique de Cassandre, expose ce dilemme. Quelle est donc cette parole qu'elle doit transmettre, écho d'une voix utopique originelle et fruit d'un travail individuel ? La question reste en suspens et génère une recherche permanente, illustrée par les expériences diverses menées sur les formes de la narration, non une réponse définitive. C'est aussi la raison pour laquelle le travail de la narratrice sur les archives du Blocksberg est nommé un « entraînement⁴⁷ ». Que la position du narrateur, face au monde dans lequel il évolue et au monde fictif qu'il décrit, soit donnée à voir, est tout à fait révélateur. L'effet de mise à distance et d'enclassement des niveaux de fiction permet un nouvel approfondissement de la question.

Quand les pistes se brouillent, quand perception, représentation et imagination du monde se confondent, quand plus rien ne démarque extérieur et intérieur, la perspective narrative comme le rapport de l'individu au monde s'avèrent difficile à circonscrire. Dans *Medusa*,

46 Sur ce point aussi, *Amanda* et les *Prémises* de Christa Wolf, deux textes parus à la même époque, se font écho.

47 A, p. 17 : „Training“.

l'identité du narrateur qui explore sans concession l'inconscient du personnage principal reste problématique, voire impensable, comme le relève H. Mayer : « La difficulté commencera alors [...] au moment où ce Moi qui dévore le monde devra prendre des contours précis et ce, à travers son langage et sa manière de réagir.⁴⁸ » Le problème formulé en ces termes reste finalement en suspens dans le récit tout entier et la question de la perspective conserve toute son ambiguïté. Le narrateur qui, avec tant de détails, rend compte des dédales de l'inconscient humain, qui rapporte sans interdire souvenirs perçus, expériences et désirs enfouis, demeure dans l'ombre. Sa perspective est-elle intérieure, extérieure au personnage principal, voire les deux alternativement ou simultanément ? Se fait-il simplement l'intermédiaire des discours d'autres personnages sans se laisser cerner lui-même ? Le narrateur insaisissable s'efface au profit d'un contact immédiat avec l'objet de la représentation : le lecteur est livré littéralement au monde déstabilisant qui s'ouvre à lui et dans lequel aucune voix ne semble être en mesure de le guider. Il ne peut être question ici non plus d'une objectivité (l'objet du récit certes rapporté directement étant un état intérieur, donc profondément subjectif), ni de subjectivité (les domaines de l'inconscient dans lesquels erre le personnage lui étant partiellement inconnus, sans oublier l'importance des discours qui ne sont pas le sien). Nombre de critiques littéraires attribuent le flou qui règne autour de la perspective narrative à un manquement révélant la faiblesse de cette épopée. Effectivement, l'anarchie narrative voulue par l'auteur ne peut tout expliquer ni tout justifier, encore moins dissimuler les imperfections d'un texte. Schütz risque beaucoup : l'effondrement systématique des systèmes et des catégories menace l'intérêt même du texte. Mais ses insuffisances peuvent aussi être interprétées comme la figuration d'une absence de sens.

Se jouer des entrecroisements et des ambiguïtés narratives ne signifie pas nécessairement un manque de maîtrise, mais peut représenter

48 Hans Mayer. Brief an Stefan Schütz vom 21.10.1983. In : Mds, p. 910 : „Die Schwierigkeit beginnt wohl dann [...], wenn dieses weltgefrässige Ich genau kenntlich gemacht werden muss, und zwar durch seine Sprache und durch die Art seines Reagierens.“

au contraire un potentiel non négligeable. En témoigne *L'esthétique de la résistance*, dans laquelle Peter Weiss met en œuvre des principes épiques appris à la lecture de Dante et de Joyce. Ce qui intéresse l'auteur et qui trouve ensuite une réalisation dans la trilogie, ce sont les phénomènes d'osmose entre monde extérieur et monde intérieur et par conséquent l'enrichissement mutuel permanent de leur représentation. Il écrit à propos de la *Divine Comédie* : « Comme dans l'*Ulysse* de Joyce, la parole vient d'un domaine subjectif, onirique et pourtant la matière qu'elle fait bouillonner reflète la réalité extérieure.⁴⁹ » Le même type de réflexion est poursuivi plus tard dans les notes : « [...] je ne peux plus séparer ce qui est fictif de ce qui est authentique – tout est authentique (de même que dans le rêve tout est authentique) –⁵⁰ » Gardant ces aspects en mémoire, Peter Weiss réalise dans la trilogie des échanges similaires en conjuguant la parole du narrateur et des personnages, en rapportant les réflexions individuelles et les débats, les observations et les interprétations du monde, les mises à distance et les assimilations de la réalité vécue. Ici, l'individu n'est pas livré à un monde extérieur qui finit par le broyer comme dans *Méduse* : dans un monde perçu comme chaotique et fragmentaire, le rapport de l'individu au monde est primordial dans la recherche de son propre mouvement. Que l'auteur ait choisi de recourir à des procédés épiques pour le représenter, souligne l'actualité du modèle épique comme l'intérêt de sa reprise.

Parce que le récit épique apporte un ensemble d'enjeux différents de ceux des romans mythologiques et, malgré certaines communautés thématiques, une manière tout autre de les aborder, il se distingue du roman, contrevenant aux règles traditionnelles du genre. Par une distanciation envers l'épopée antique dans sa conception traditionnelle, un dépassement des limites, y compris celles du roman, par assimilation de nombre de caractéristiques attribuées généralement au roman ainsi

49 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1968. p. 155 : „Wie im *Odysseus* von Joyce kommt die Rede ständig aus dem Subjektiven, Traumhaften, doch das Material, das sie aufbrodeln lässt, spiegelt die äußere Wirklichkeit.“

50 Peter Weiss. *Notizbücher*. Tome 2. Francfort/Main : Suhrkamp. 1981. p. 873 : „[...] ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundenem u Authentischem – es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist)“.

que de perspectives contemporaines, les textes étudiés témoignent des évolutions de l'écriture épique. Celle-ci ne signifie ainsi ni la variation actuelle mineure d'un genre idéal, ni un anachronisme. La notion de genre doit être considérée non comme une classification arbitraire reposant sur des normes figées mais comme une définition souple, susceptible de connaître des métamorphoses. Produit de maintes normes objectives et de caractéristiques individuelles d'un auteur ou à travers lui d'une période, la réalisation d'un récit épique à l'époque contemporaine signifie une manière différente de considérer le monde et sa représentation narrative.

Le genre de l'épopée connaît une évolution dans le temps et prend la marque de la période qu'il traverse. Si donc à l'époque contemporaine un renouveau de l'épopée est non seulement envisageable mais aussi mis en œuvre, il reste à considérer la nature et les enjeux de ses nouvelles transformations. De la mise en parallèle avec des références épiques, avec des pratiques narratives spécifiques et des réflexions empruntées à son époque de création, les variantes contemporaines de l'épopée doivent être comprises comme l'assimilation dynamique de modèles, c'est-à-dire comme une transformation perpétuelle.

Parole épique

Les quatre œuvres analysées séparément ont en commun, malgré leurs différences notables, un certain nombre de caractères narratifs qui les distinguent des romans contemporains, y compris ceux qui partagent avec eux une thématique mythologique. Ces aspects ont permis de les considérer comme des épopées modernes et de parler d'un renouvellement du genre épique dans une forme moderne, donc du renouveau d'un genre qui aujourd'hui paraît anachronique. Produits d'une période donnée, ces œuvres qui se présentent comme des exceptions doivent-elles être considérées en phase ou en décalage par rapport à leur époque ? Il s'agit somme toute de s'interroger sur la manière dont « épopée » et

« contemporanéité » sont conciliables. Partant des caractéristiques traditionnelles du genre épique, il importe d'observer plus précisément la manière dont les auteurs contemporains les réinvestissent.

Il n'est, bien sûr, pas de notre propos de redéfinir l'épopée ni de rendre compte de ses transformations au cours des siècles. Rappelons simplement quelques aspects importants, communément considérés comme des caractéristiques du genre. Désignant une parole (« epos » est rattaché à une racine indo-européenne signifiant « parler ») et un poème en vers (le grec « epopoia » veut dire « composition d'un récit en vers »)⁵¹, le sens étymologique du terme ne livre pas plus de contours précis à sa définition. Des différentes manières d'appréhender l'épopée au cours des siècles, dans les textes comme dans la théorie littéraire, se constitue un ensemble ni exhaustif ni contraignant d'invariances, de formes génériques les plus constantes. Au niveau thématique, on retient une représentation du monde aux confins de la mythologie et de l'Histoire, le récit d'une action étendue ou, plus justement, d'un ensemble important d'événements et de conflits vécus par des figures mythologiques et/ou humaines, la peinture d'une époque et la transmission de son patrimoine culturel. Le récit épique est caractérisé par son ampleur, ses descriptions détaillées et longues, la variété de ses épisodes assemblés en un tout organique, ses digressions.

L'épopée ne correspond pas à des normes prédéterminées ; elle se constitue peu à peu selon un ensemble de valeurs structurelles, sémantiques, phoniques et rythmiques nées d'une tradition orale. Que le récit épique fût d'abord une parole orale explique nombre de caractéristiques thématiques et formelles déterminées par les attentes d'un auditoire comme par les techniques d'un récitant. Adressée à l'origine à un public, cette parole se dote de stratégies narratives propres à faciliter la compréhension des auditeurs comme la mémorisation de ceux qui la transmettent. S'interrogeant sur les spécificités d'une langue orale, et sur ses conséquences quant à la composition et au style, D. Madelénat relève tout d'abord un ensemble de procédés et de contraintes que

51 Nous nous référons à l'article « épopée » du Dictionnaire Historique de la langue française (dirigé par Alain Ray).

l'orateur se doit de respecter s'il veut mener à bien sa tâche⁵² : rester fidèle au mythe, faciliter la compréhension orale, satisfaire aux exigences d'un public. Pour agir sur l'auditoire, l'aède emploie de préférence le présent, additionne et répète, donne de l'intensité à ses énoncés. Formuler une parole en fonction d'un public, user de procédés et de codes, telles sont certaines des contraintes. La parole épique à ce point empreinte d'oralité en conserve dans sa forme écrite un bon nombre de caractères marquants. Parmi les procédés employés, il faut relever spécialement l'hyperbole pour l'intensité qu'elle suggère, l'image et la comparaison figées ou novatrices, la formule, apanage du récit épique, ainsi que les procédés rythmiques et métriques liés à la psalmodie et au chant. Une fois figée sur le papier, la parole épique se soustrait à la précarité d'une langue orale, tout en conservant son empreinte.

L'Illiade, premier chef d'œuvre de la littérature grecque, est aussi le premier modèle épique pour les Grecs et les Latins. Ce sont essentiellement les récits d'Homère qui vont fournir sa matière à la première observation complète et précise de l'épopée élaborée dans la *Poétique* d'Aristote. La théorie qui y est développée est d'autant plus digne d'intérêt qu'elle naît de l'observation des narrations épiques de l'Antiquité, non d'une représentation idéale et théorique d'un genre épique original. Quand Aristote recense les principaux fondements d'une définition de l'écriture épique, il prend en compte au même titre les principales caractéristiques inhérentes aux œuvres épiques – entité close, organisation logique de la fiction, perfection de chaque partie à l'intérieur d'un tout, continuité métrique etc. – ainsi que les recoupements et les démarcations de l'épopée envers les autres genres littéraires, notamment le drame. Il souligne ainsi l'étendue de l'action, la possibilité de narrer des épisodes simultanés possédant une logique interne (contrairement aux textes historiques) ainsi que l'importance du discours rapporté ; il met également en évidence les liens avec la réalité plus forts que dans les autres genres, mais aussi l'acception du merveilleux (à la différence des principes régissant la tragédie).

52 Daniel Madelénat consacre, dans ses réflexions sur l'épopée, une longue analyse à la « parole épique ». In : *L'épopée*. Paris : PUF. 1986. p. 23–39.

La *Poétique* livre aussi des observations importantes quant à la tâche principale du poète épique, laquelle consiste en l'organisation habile d'un matériau premier : l'accent étant mis sur l'articulation logique et cohérente des faits (organisation thématique) et sur un emploi judicieux du langage (organisation formelle). Le philosophe met en avant l'importance des discours rapportés : « Le poète doit en effet parler le moins possible en son nom personnel.⁵³ » Le mode de narration confère, par l'intégration de narrateurs secondaires, une primauté au discours rapporté et ainsi à la prise en compte d'aspects extérieurs. Le narrateur est avant tout celui qui rend compte d'un récit, de paroles, de souvenirs, d'un savoir, sans se mettre en avant⁵⁴. C'est ce que K. Hamburger rappelle dans son analyse des genres littéraires. Ainsi fait-elle remarquer à propos des textes d'Homère : « Ce qui importe, c'est que le fondateur de l'épopée occidentale nous fait comprendre que la répartition du matériau événementiel entre les personnages parlants et le «narrateur» prive ce dernier de la caractérisation dont on l'a à tort affublé.⁵⁵ » Le narrateur épique rapporte et ordonne plus qu'il ne parle en son nom propre. C'est lui qui rassemble et agence les épisodes dans une composition narrative homogène autour d'une figure centrale ou d'une idée directrice. Les épisodes développés dans la plus grande précision du détail sont constitutifs de la « totalité » épique, leur nombre considérable ainsi que les nombreuses digressions doivent participer de l'ampleur épique : l'unité ne doit pas disparaître dans le flot des événements. Dans la *Poétique*, Aristote mettait en avant ce principe :

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

54 Dans l'*Esthétique*, Hegel soulignera cette même caractéristique : „Nur das Produkt, nicht aber der Dichter erscheint, und doch ist, was in dem Gedichte sich ausspricht das Seine; er hat es in seiner Anschauung ausgebildet, seine Seele, seinen vollen Geist hineingelegt. Dass er dies aber getan hat, tritt nicht ausdrücklich hervor.“ In : *Vorlesungen über die Ästhetik*. Tome III. Francfort/Main : Suhrkamp. 1970. p. 336.

55 Käte Hamburger. *Logik der Dichtung*. Stuttgart : Klett. 1968. p. 143–144 : „Worauf es ankommt, ist die Erkenntnis, die der Begründer der abendländischen Epik vermittelt, dass die Aufteilung auch des Geschehensstoffes an die redenden Personen und den ‚Erzähler‘ eben diesen gerade des Charakters beraubt, den man irrigerweise mit diesem Begriffe verbunden hat [...]“. Trad. p. 157.

Pour ce qui est de l'art d'imiter à travers un récit mis en vers, il est clair qu'il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre.⁵⁶

L'accent porte essentiellement sur l'unité d'une histoire narrée du début à la fin. La comparaison avec le principe d'un développement organique est intéressante dans le sens où elle met en relief la cohésion interne de l'épopée comme un agencement précis d'épisodes tous reliés logiquement les uns aux autres. À en croire ces propos, le poète épique peut se permettre la diversité, si tant est qu'il sache lui conférer une organisation interne cohérente :

L'épopée possède une caractéristique importante qui lui permet d'accroître son étendue : [...] il est possible de composer plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps et qui, pour peu qu'elles soient appropriées au sujet, ajoutent à l'ampleur du poème : l'épopée a donc là un bon moyen de donner de la majesté à l'œuvre, de procurer à l'auditeur le plaisir du changement et d'introduire des épisodes dissemblables.⁵⁷

Étendue, diversité et simultanément, unité et différence : toutes ces caractéristiques contribuent aux dynamismes de la narration épique. Un des procédés narratifs majeurs de l'épopée permet d'expliquer assez justement la possibilité de leur conjugaison : celui de la répétition. J. Villwock pose en principe que la répétition et l'écriture épique sont intimement liées. Les dynamismes internes du récit épique naissent des mouvements opposés inhérents à un rythme cyclique. Pour lui, cet aspect primordial de l'épopée, à savoir la répétition et le devenir perpétuel, vaut en tant que forme absolue de la connaissance : « «Devenir» prend le sens de «répétition» lorsqu'une chose devient lors de son développement ce qu'elle est déjà elle-même mais qu'elle ignore.⁵⁸ » Le devenir apparaît

56 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 123.

57 Ibid. p. 125.

58 Jörg Villwock. *Wiederholung und Wende*. In : *Dasselbe noch einmal*. Opladen : Westdeutscher Verlag. 1998. p. 15 : „,Werden‘ gewinnt den Sinn von ‚Wiederholung‘, wenn etwas im Prozess zu dem wird, was es, ihm selbst verborgen, an sich schon ist [...].“

donc comme ce qui révèle la chose à elle-même. La connaissance d'une chose sera atteinte par un devenir sans fin dans l'opposition et l'union successive des identités et des contraires. L'épopée se découvre en ce sens comme recherche et ouverture.

On retrouve ces caractéristiques dans les récits contemporains : thème mythologique et représentation du monde, longueur épique, concentration d'une matière poétique variée, organisation narrative complexe d'une pluralité d'épisodes, position du narrateur et discours rapportés, cohésion interne d'éléments narratifs pluriels rapportée à celle d'une croissance organique et dynamisme d'un récit en perpétuel devenir. Mais jusqu'où pousser l'hypothèse d'une alliance réussie entre le renouveau d'un genre et l'adaptation aux conceptions d'une époque ? Marque de l'épopée traditionnelle ou spécificités d'une époque, que nous révèlent les récits contemporains quant aux dynamismes qui les animent pendant près de mille pages ? La tradition épique « travaille » sans conteste les textes étudiés, indiquant à la fois l'appartenance à un genre et l'évolution de celui-ci. Le narrateur rapporte paroles orales et écrites, son rôle ambigu entre compte rendu et création complique la narration, à plus forte raison lors de la reformulation de thèmes mythologiques. Des caractéristiques formelles du récit épique, les auteurs retiennent tout particulièrement l'ampleur épique, la pluralité des voix, la diversité des styles et l'inflation des détails, la répétition et l'addition. Le mouvement de répétition et de variation qui s'engage alors apparaît comme une manière adéquate d'appréhender le monde dans la récurrence et la contradiction. L'élan qui motive la parole épique est celui d'une reconquête productive de notre culture.

Dans *Der blaue Kammerherr*, l'écrivain tente avec ses propres moyens de sauver quelque chose de provisoire et de spontané de la parole orale : oralité feinte, récitant qui rapporte des faits, récurrence de structures identiques, codes inhérents à la narration, nombreux leitmotifs, formules et variations⁵⁹. Le récit doit être apte à retranscrire chaque évolution et en même temps assez souple pour réserver

59 À ces caractéristiques se mêlent dans le texte de Niebelschütz stratagèmes et artifices, symétries et trompe-l'œil, mots d'emprunts et figures rhétoriques d'un roman baroque.

à l'imagination un espace de liberté. Parvenu au terme de la rédaction, l'auteur reconnaît s'être lancé dans une vaste improvisation, une improvisation subtilement guidée : « Je savais seulement comment le tout devait se terminer, je confiai avec plaisir à mon imagination le soin de tracer les chemins pour y parvenir.⁶⁰ » Quand son narrateur se laisse entraîner par le rythme effréné des paroles, c'est l'allure vertigineuse à laquelle se transforme la réalité qui les porte et les caractérise. Le monde fictif est mû par des dynamismes multiples : il nécessite immédiateté, spontanéité et accélération de la langue.

Dans les textes de Irmtraud Morgner et de Peter Weiss, les narrateurs respectifs se donnent également pour principale tâche de retrouver dans le récit épique les élans et les forces nécessaires afin de suivre pas à pas la « réalité », du moins ce que la fiction donne comme telle, dans son devenir perpétuel. Dans *Trobadora Beatriz*, roman dans lequel se trouvent en germe nombre de caractéristiques constitutives d'*Amanda*, la narratrice confie son projet à la lectrice d'une maison d'édition :

Ah, pardon, oui, évidemment, ce n'est pas par modestie que je préfère un ensemble romanesque composé de courts textes en prose à la forme romanesque traditionnelle. Traiter de peu avec exactitude apporte plus que tout parcourir. Un ensemble de courts textes en prose apporte au livre le mouvement vécu du Moi épique sans devoir en saisir le contenu.⁶¹

Elle esquisse dans ses grands traits la conception d'une écriture en relation directe avec les événements vécus et la réalité perçue immédiatement par son auteur et entend par ce biais conserver intact le ou plutôt les mouvements de la réalité. Son argumentation est la suivante : la totalité du récit va naître peu à peu dans l'assemblage de textes courts

60 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften Abteilung : „Ich wusste nur, wie das Ganze ausgehen sollte, die Wege dorthin überließ ich mit Genuss meiner Phantasie.“

61 TB, p. 248 : „Ach so, Verzeihung, ja, natürlich, nicht aus Bescheidenheit zieh ich ein Romanensemble kurzer Prosa der orthodoxen Romanform vor. Weniges genau befassen bringt mehr als alles streifen. Ein Ensemble kurzer Prosa holt die Lebensbewegung des epischen Ich deutlich ins Buch, ohne sie inhaltlich fassen zu müssen.“

rédigés au jour le jour. Le mouvement épique n'est pas imposé ; la composition d'*Amanda* va mettre en évidence ce principe d'une constitution progressive à travers le principe d'assimilation des thèmes et des épisodes.

Peter Weiss appréhende de même une matière brute et complexe dans la perspective du devenir et de la transformation. Insatisfait de la forme prise par son roman, l'auteur confie dans un carnet datant d'octobre 1972 : « Recommencer de nouveau. Et sans essayer cette fois de faire représenter la matière par un narrateur inventé. Mieux : montrer le processus de recherche dans son réel développement. Ne rien inventer. Partir de ce qui est présent.⁶² » Ainsi les notes interprétant situations historiques, œuvres littéraires, tableaux et architectures trouvent leur place au sein de la trilogie dans les débats et les réflexions individuelles des personnages. Peter Weiss nourrit le mouvement épique d'une observation méticuleuse de la réalité et de ses souvenirs pour atteindre un degré de vraisemblance qu'il ne parvient pas lui-même à expliquer : « comment m'est-il possible de parvenir dans le Berlin de 1937, en Espagne, à Paris, dans la clandestinité – j'y suis tout simplement⁶³ ». Il s'agit de pénétrer toujours au plus profond des choses pour en déceler les évolutions internes, afin de les intégrer ou les réintégrer dans le mouvement général auquel elles appartiennent. De la rédaction des carnets à celle de *L'esthétique de la résistance*, la métamorphose des éléments (ils deviennent objets de réflexion des personnages, et sont donc intégrés de cette manière dans la fiction) est un processus en cours, représenté comme tel. Plus encore, il importe pour Peter Weiss d'illustrer le devenir comme une victoire sur l'immuable.

La trilogie va garder des traces du flux ininterrompu présenté dans les carnets. La lecture des notes de Peter Weiss montre les différentes étapes du procédé d'assimilation poursuivi plus tard par les personnages dans *L'esthétique de la résistance*. Les notes éparses accumulées au jour

62 Peter Weiss. *Notizbücher. 1971–1980*. Tome 1. p. 171–172 : „Noch einmal beginnen. Und zwar ohne Versuch, den Stoff von einem erfundenen Erzähler darstellen zu lassen. Besser: den Prozess der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen. Nichts erfinden. Nur ausgehen von dem, was vorhanden ist.“

63 Ibid. Tome 2. p. 873 : „wie komme ich ins Berlin des Jahrs 1937, wie komme ich nach Spanien, nach Paris, in den Untergrund – ich bin einfach da“.

le jour tiennent compte des multiples domaines de recherche arpentés par l'auteur et suggèrent par le biais d'associations, de rapprochements et de mises en parallèle, construits ou non, de premiers réseaux de signification. Ces fragments sont utilisés dans *L'esthétique de la résistance* après avoir connu de nouvelles transformations et adaptations. Ainsi, la recherche autour de la figure d'Hercule est une première mise en forme des données documentaires, du matériau premier. Ce processus est à la fois au travail dans le texte et un objet d'observation. Le narrateur met résolument l'accent sur la transformation permanente et nécessaire de la réalité et de ses interprétations. Il dit ne pouvoir concevoir la création littéraire autrement que sous forme de mouvement infini : « [...] 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.⁶⁴ »

Les œuvres étudiées emploient ce même procédé dans l'objectif d'affiner une réflexion et d'enrichir un discours. Il apparaît clairement que le mouvement ne connaît pas de fin et que son intérêt ne consiste pas en une évolution linéaire mais qu'il se constitue d'avancées, de reculs et de répétitions. Le processus reste le même : le mouvement de répétition naît de la reconnaissance de structures identiques dans des domaines différents. Chez Peter Weiss, par exemple, une nouvelle manière d'appréhender le monde, la littérature et l'art se cherche à travers l'approche d'œuvres artistiques les plus diverses, de la réalité vécue et de l'Histoire ainsi que dans les différents regards que peut susciter un seul et même élément ou événement. Le mouvement vaut tant pour la progression de la narration que pour celle de l'élaboration progressive d'une conception esthétique. Il paraît prendre forme au gré des événements vécus et des espaces arpentés par les personnages. La croissance imprévisible, mais permanente du texte y trouve son sens. Le double principe de répétition et de variation ne figure pas en effet une forme achevée de la connaissance, mais, nous l'avons vu, un dynamisme interne au service de la connaissance.

64 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 [...]“. Trad. p. 34–35.

Dans *L'esthétique de la résistance*, la transformation permanente de la réalité, la volonté de restituer leur mouvement aux formes artistiques figées, les recherches faites sur la mythologie, l'écriture, l'Histoire, et les discussions qu'elles engendrent, la minutie avec laquelle sont retranscrites les moindres étapes d'un cheminement intellectuel motivent un mouvement sans fin. On peut dire de tous ces aspects qu'ils contribuent à justifier la pertinence d'un discours provisoire, c'est-à-dire, comme chez Morgner, des propos continuellement sujets à la révision et relativisation. Pour ces deux auteurs, il n'est pas d'histoire construite, achevée et définitive digne d'être narrée : l'écriture épique devient le lieu privilégié de l'expression d'un devenir en cours et d'évolutions permanentes. Peter Weiss fait de la dimension purement provisoire de la langue un principe essentiel qui éclaire la mise en œuvre de la trilogie :

Parler, écrire et lire se meuvent dans le temps. Une phrase posée se heurte à un opposé, une question à une réponse. Une réponse à une nouvelle question. Ce qui est affirmé est révoqué, ce qui est révoqué est soumis à de nouvelles estimations. L'écrivain et le lecteur se trouvent en mouvement, toujours ouverts aux changements.⁶⁵

La langue est amenée à se transformer non seulement sous l'effet des changements qu'elle décrit, mais aussi selon un principe qui pour Weiss lui est inhérent et fondamental. La démarche critique à l'œuvre dans toute la trilogie – selon laquelle un élément sera assimilé au cours d'un long processus d'observation, d'interprétation et de mise en abyme – trouve dans une langue provisoire, c'est-à-dire toujours témoin d'un degré qui demande à être dépassé, une expression adéquate.

C'est une des raisons pour lesquelles on remarque aussi dans toutes les œuvres une grande diversité des éléments de composition : principe d'addition et de multiplication (des lieux, des temps, des styles),

65 Peter Weiss. Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In : *Rapporte*. Frankfurt/Main : Suhrkamp. 1968. p. 179 : „Das Sprechen, Schreiben und Lesen bewegt sich in der Zeit. Satz stößt auf Gegensatz, Frage auf Antwort. Antwort auf neue Frage. Behauptetes wird widerrufen, Widerrufenes wird neuen Bewertungen unterzogen. Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen.“

métaphores, stéréotypes et variations, contrastes. C'est justement à la mise en forme et à la cohésion d'un ensemble de tonalités différentes que l'on peut mesurer la capacité d'ouverture du récit : dans *Amanda* par exemple se mêlent discours réaliste, scientifique, conte de fée, récit naïf, discours idéologique, interprétation littéraire etc. Le texte de Morgner est une entreprise romanesque unique en RDA, même si, dans les années quatre-vingt, les tentatives pour se libérer d'une esthétique trop normative étaient nombreuses (Heiner Müller au théâtre, Volker Braun en prose etc.).

Le texte de Stefan Schütz propose, dans une toute autre combinaison, le même genre d'ouverture à une diversité de styles par l'adoption de niveaux de langages issus de registres divers. Tous les discours entendus, controversés, dérangeants et agressifs ont moins de valeur par leur nature, souvent peu consistante, que par l'engourdissement de la pensée qu'ils illustrent. Paradoxalement, le texte cherche à tirer son mouvement de l'anéantissement des différents discours. C'est là une manière pour Schütz de s'opposer à tous les langages figés et fallacieux, préférant les dangers d'un ballotement et d'une dérive infinis à ceux d'un immobilisme. Là où Peter Weiss tentait de restituer son mouvement à tout ce qui subit les pouvoirs pétrifiants de Méduse – et par analogie la rigidité imposée par un système totalitaire – Stefan Schütz confronte son personnage à différentes formes de pétrification de la pensée. C'est non plus l'objet qui doit être réanimé, mais le personnage qui doit retrouver son mouvement perdu. Que les paroles rapportées soient individuelles ou stéréotypées, toutes sont caractérisées par l'outrance des moyens de représentation utilisés : fragmentation ou à l'inverse étendue des énoncés par conjonction d'éléments, effets de simultanéité par appositions, organisations syntaxiques extrêmement denses et complexes. Il s'agit de donner l'impression d'une surenchère toujours possible, d'épuiser chaque outil stylistique et syntaxique quel que soit le langage emprunté : soit le récit parvient alors à une saturation (comme dans ce type de polyptote « [...] nous, producteurs produisant et reproduisant [...] »⁶⁶), soit il provoque une désorientation absolue au

66 Mds, p. 192 : „[...] wir, als produzierende und reproduzierende Produzenten [...]“.

sein même d'un énoncé particulier. L'exemple le plus frappant est probablement le long monologue sans ponctuation qui rappelle, bien sûr, le monologue final de l'*Ulysse* de Joyce. Mais Schütz, contrairement à Joyce, poursuit son récit dans « une grande orgie verbale⁶⁷ ». La surcharge des énoncés, le flux incontrôlé d'images donne aux immenses masses verbales, que représentent les longs monologues, la force d'un gigantesque raz de marée. Ainsi, tels qu'ils sont mis en œuvre, ces longs discours rapportés, qui pouvaient rappeler un discours épique, semblent aller dans un sens contraire à celui de l'épopée.

Au demeurant, dans *Medusa*, les voix des multiples personnages (hormis celles de Marie, de Gorga et de Naphtan) sont vouées à s'évanouir, toutes condamnées à l'éphémère, quelle que soit leur importance ou leur gravité. Emportés dans le tourbillon général d'une « énergie du mouvement⁶⁸ », les personnages disparaissent de manière tout aussi étrange qu'ils étaient apparus, sans laisser plus de trace. De même, leur voix et leurs propos se font entendre, plus ou moins longuement, puis s'estompent. Ces paroles perçues provisoirement et condamnées à l'errance peuvent rappeler les voix des damnés perçues par Dante lors de sa traversée de l'Enfer ; la mise en œuvre, quant à elle, s'en éloigne. Ni agencement hiérarchique comme dans la *Divine Comédie*, ni fil directeur ne font oublier leur caractère apparemment aléatoire et l'étrangeté de leur intervention. Qui sont en effet tous ces individus qui prennent la parole, sans plus d'explication souvent qu'une courte phrase introductive, et dont l'identité peut connaître de perpétuelles métamorphoses ? Tel, au deuxième tome par exemple, un vague sosie de Staline finalement transformé en pierre. Chacune des voix qui s'élève, comme celle de cet étrange personnage pétrifié, est vouée à l'anéantissement.

Désordre, disparité et contradictions sont considérés traditionnellement comme les dangers de l'épopée, tout comme le risque que les contours s'estompent ou que l'unité disparaisse dans le flot des éléments. Il semble que le récit épique contemporain s'empare de ce qui est considéré pour l'épopée comme sa limite à ne pas franchir. En

67 L'expression est de Anton Krättli. Überlastetes Epos. In : *Neue Zürcher Zeitung*. N°176. 3-4/08/1986. p. 31 : „eine einzige Wortorgie“.

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

privilégiant l'hétérogénéité, la diversité et la pluralité, les textes contemporains exploitent ce qui dans le modèle épique leur paraît correspondre le mieux à une vision contemporaine du monde et réalisent ainsi un équilibre assez audacieux entre tradition et modernité. Ainsi, quand Peter Weiss observe Dante, c'est la langue provisoire, la langue en devenir qui l'intéresse le plus, bien que la conception semble contrecarrer le retour à une langue épique qui, selon la définition traditionnelle, est achevée. Le travail de Weiss sur la langue mise en œuvre par Dante tente de prouver le contraire : la perfection ne signifie pas un aboutissement définitif, mais une source de pensées nouvelles. Tout se passe comme si Weiss, lisant un devenir dans la langue de Dante plus qu'un achèvement, exploitait justement cet élan : « C'est lui qui me montre tout ce qu'il a mis dans son *oratorio*. Que d'égarements, de doutes, de désirs, de craintes et d'espoirs. C'est ce Dante que je peux recevoir dans le monde qui est le mien. Je peux l'aborder et le faire évoluer sur ce point.⁶⁹ » De cette manière, les auteurs contemporains s'emparent d'éléments épiques pour les utiliser de manière résolument moderne. Jouer avec les limites d'un genre, tirer profit de ses dangers (égarement, disparité etc.), explorer ses différentes dimensions pour y déceler des élans à poursuivre : cette attitude correspond assez logiquement à une vision moderne selon laquelle le monde est imprévisible et incontrôlable, et l'écriture une recherche qui reflète et transmette dans sa forme une telle vision. Recourir à des mythes antiques et se retourner vers un genre épique, c'est se souvenir de thèmes et de formes classiques pour les renouveler en un genre d'une modernité extrême.

Plusieurs de ces pratiques narratives que l'on peut mettre en rapport avec l'épopée se retrouvent aujourd'hui dans des romans qui ne relèvent pas forcément du discours épique. Ainsi, beaucoup de romans contemporains proposent une ouverture sur le monde, sur sa diversité et sur ses contradictions, la représentation d'un individu ou d'une

69 Peter Weiss. Gespräch über Dante. In : *Rapporte*. Francfort/Main. 1968. p. 144 : „Der zeigt mir, was er da alles hineingeladen hat in sein Oratorium. Wieviele Irrungen, Zweifel, Begierden, Befürchtungen und Hoffnungen. Diesen Dante kann ich in meine heutige Welt aufnehmen. Ich kann ihn dort angreifen und verändern.“

société en procès perpétuel, comme chez Günter Grass ou Uwe Johnson par exemple. L'assimilation de perspectives contraires, l'extension du champ de la réflexion, l'écriture considérée comme répétition et transformation continuelle et suggérant une œuvre en devenir sont aussi des aspects qui caractérisent beaucoup de romans contemporains : l'obsédant retour des phrases et des thèmes chez Thomas Bernhard en est un exemple.

La mise en avant des dynamismes contraires d'un texte, de sa forme en devenir, de l'extension permanente de la représentation, correspond aussi à une vision tout à fait moderne de la littérature. Aborder le monde dans son ampleur, s'ouvrir à des espaces toujours plus nombreux, entre-croiser des aspects multiples se retrouve dans d'autres œuvres, comme le montrent les travaux de Deleuze et de Guattari. Lorsque ceux-ci élaborent la théorie d'un livre rhizome, ils rapportent l'écriture à un réseau de tiges en perpétuelle expansion. Si l'on en croit leurs propos, la notion de rhizome exprime au mieux la multiplicité, l'hétérogénéité et les principes complexes de connexion qui constituent le livre : « Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite.⁷⁰ » De la métaphore organique, la définition retient et met en valeur l'appropriation d'un espace, l'accroissement infini d'une arborescence. Elle rejoint la volonté de reculer les limites, d'élargir l'horizon dans l'ouverture à de nouvelles perspectives. L'accroissement se réalise par l'addition et par le mouvement : « [...] se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement.⁷¹ » La possibilité d'un enchaînement infini d'épisodes, la remise en cause fondamentale de tout acquis, l'absence de linéarité n'est pas réservée au genre épique. La conjugaison de flux et de reflux, des contradictions et des revirements qui fonctionnent au cœur des quatre textes observés s'avère assez proche de ce que Deleuze et Guattari proposent de définir comme principe narratif : « [...] suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger,

70 Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit. 1980. p. 19.

71 Ibid, p. 37.

relayer la ligne de fuite, la faire varier jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse [...].⁷² » Le récit épique contemporain présente également cette manière de prolonger la démarche, de compliquer le point de vue, l'associant à d'autres dimensions pour mieux le définir, le nuancer ou le contrecarrer. Comme le livre rhizome, il allie paradoxalement mouvement rapide, voire déroutant, et exactitude de la chose décrite.

Certes, quelques unes des pratiques narratives qui peuvent être mises en rapport avec l'épopée ne sont pas l'apanage du genre épique. Toutefois, les quatre œuvres présentent des caractéristiques spécifiques qui rendent leur distinction possible. La première consiste à mettre en rapport mythologie et récit épique. Visiblement, le retour à des formes épiques est une conséquence du retour au mythe, que ceci soit exposé directement par l'auteur (la lettre de Niebelschütz adressée à son éditeur par exemple), fasse l'objet de réflexions parallèles (livrées en notes) ou soit mis en œuvre dans le texte : la relation entre travail incessant sur le mythe et forme ouverte chez Morgner, la redécouverte des mythes et d'un mouvement épique chez Weiss, la prose épique seul moyen de s'opposer aux pétrifications de Méduse chez Schütz. Dans tous les cas, le récit épique s'impose comme la forme la plus adaptée au projet d'écriture des auteurs.

De plus, la référence directe et explicite au genre épique chez ces auteurs est indéniable. Niebelschütz et Morgner réfléchissent en particulier sur l'ampleur épique, le mouvement d'un Moi épique ; ils insistent tous deux sur le fait que la narration épique n'est pas forcée, et cherchent à donner l'impression d'une croissance naturelle. Si le texte croît selon les besoins de la narration, la démesure n'est pas programmée chez Niebelschütz (il s'est avéré peu à peu que le thème nécessitait une telle ampleur épique), elle l'est chez Morgner qui insiste dans ses notes sur un dépassement des limites. Peter Weiss et Stefan Schütz renvoient directement à des œuvres de référence dans l'évolution du genre épique : dans les notes parallèles à la rédaction comme dans les nombreuses réminiscences lisibles dans leurs œuvres. Weiss tire profit d'un véritable échange avec ces auteurs du passé, leur vision du monde,

72 Ibid. p. 19.

leur travail sur la langue. Schütz reprend quant à lui ces références, notamment Dante et Joyce, dans une proximité parfois trop grande pour permettre d'en faire des modèles enrichissants et fertiles. Parmi ces réminiscences le souvenir de Joyce est probablement le plus discutable ; malgré tout, l'intérêt pour le genre épique se trouve au cœur de son projet narratif.

Le retour au genre épique ne tient pas seulement à la reprise de certains traits spécifiques, mais surtout à leur accumulation et à leur combinaison dans la narration : on peut dire de toutes ces œuvres qu'elles mettent en système des caractéristiques épiques. C'est en cela aussi qu'elles se distinguent des textes qui utilisent certaines pratiques narratives que l'on peut rapporter à l'épopée, sans réaliser pour autant de récit épique. Mythologie, composition ample, dense et complexe, ampleur et épisodes épiques, ouverture et digressions, position du narrateur, intégration de discours extérieurs, mouvement d'un sujet épique : la combinaison de ces éléments dans des œuvres de longueur considérable renforce l'idée d'un retour au genre épique. En s'appropriant certains traits épiques, en les combinant et en les exagérant audacieusement, les auteurs transforment un genre classique en un genre d'une grande modernité. Ainsi, le récit épique contemporain trouve sa modernité en se souvenant d'un genre ancien.

Ceci explique dans une large mesure pourquoi ces textes ont rencontré une critique au mieux hésitante, au pire hostile. L'œuvre de Niebelschütz se heurte à une critique qui visiblement ne trouve pas son compte dans un texte aussi atypique ; il n'a pas sa place dans la littérature d'après-guerre. Quand *Der blaue Kammerherr* paraît en 1949, c'est alors avant tout la singularité dont il fait preuve dans son époque historique et littéraire qui frappe ses contemporains. L'inadéquation de cette œuvre avec sa date de parution est flagrante : le faste de la mise en scène va à l'encontre des expériences quotidiennes et des exigences de dénuement dans la littérature des premières années d'après-guerre⁷³.

73 D'ailleurs, Wolf von Niebelschütz défend sa position dans une lettre à Suhrkamp datant du 15/01/1948 : « Je ne suis pas prêt à faire des concessions à l'esprit du temps, d'autant moins que cette époque ne mérite ni le titre de <temps>, ni celui d'<esprit>. » In : Brief an Suhrkamp. 15/01/1948. 81.3530. Deutsches

Le roman de Niebelschütz est considéré comme isolé, inadapté au contexte⁷⁴. Si certains des articles rédigés au moment de sa parution reconnaissent la qualité du travail d'écriture, tous n'en soulignent pas moins le décalage envers son époque ou expriment une incompréhension absolue : « Peut-on se tromper sept ans durant ? Pourquoi tout cela ? Quelle était l'intention profonde ?⁷⁵ » De même, les textes de Morgner, de Weiss et de Schütz ne suscitent pas, à leur parution, l'intérêt qui devrait leur revenir, ou demandent une approche qui ne peut être celle de la critique traditionnelle. Il est assez révélateur que le roman de Morgner ait donné lieu à peu d'articles critiques lors de sa publication, et que la majeure partie des ouvrages critiques le concernant ne soient parus qu'au milieu des années quatre-vingt-dix, à savoir dix ans après sa parution. Quant au texte de Peter Weiss, il connaît une réception tout à fait originale : des groupes de lecture sont organisés, le livre fait l'objet de discussions et de débats. *L'esthétique de la résistance* nécessite visiblement un mode de lecture et d'interprétation original, comme si la nouveauté de cette œuvre remettait en cause la critique traditionnelle et exigeait un abord singulier. C'est la prose de Schütz qui engendre les critiques les plus hostiles. Le texte demeure peu abordé dans la littérature critique et la majeure partie des articles affiche incompréhension et scepticisme ou le rejette radicalement : « Rarement le décalage entre les exigences artistiques d'un auteur et son produit fut aussi grand, rarement le résultat a échoué de manière aussi grotesque que dans ce cas.⁷⁶ »

Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung. „Ich bin nicht für Konzessionen an den Zeitgeist, zumal diese Zeit kaum einen Anspruch auf die Ehrentitel ‚Zeit‘ und ‚Geist‘ hat.“

74 Nous renvoyons ici à un article de Helge Drafz qui propose une vue d'ensemble de la littérature critique concernant les textes de Niebelschütz : Helge Drafz. Zur Rezeption von Wolf von Niebelschütz. In : *Juni*. 4. 1990. p. 179–188.

75 OAE. Rätsel um einen galanten Roman. In : *Sonntagsblatt*. 29/05/1949. „Kann sich einer sieben Jahre lang irren? Wozu das alles? Was war die tiefere Absicht?“

76 Werner Fuld. Amoklauf im Niemandsland. In : *FAZ*. N°119. 26/05/1986. p. 26 : „Selten war die Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Anspruch eines Autors und seinem Produkt so groß, selten auch das Ergebnis so grotesk misslungen wie in diesem Fall.“

Ces textes se soustraient visiblement aux exigences ou aux attentes de leur époque. Tous mettent en évidence que la permanence d'un mythe comme celle d'un genre littéraire, ne relève pas seulement de sa capacité à revenir à ses origines, mais à s'adapter et à trouver toujours une nouvelle forme. S'ils relancent des thèmes et des formes inactuels, c'est paradoxalement pour mieux comprendre leur temps, agir sur celui-ci, empêcher la limitation, l'enfermement ou la rigidité, et stimuler un mouvement. Le propre des récits épiques contemporains n'est ni de poser, ni d'imposer, mais de stimuler la réflexion, ils concilient donc conquête, extension et nature apparemment provisoire. Le décalage prime et non la phase : il importe de penser autre chose, de penser autrement sans jamais établir de nouveau système définitif. Poursuivant ce principe de la première à la dernière page, les récits épiques contemporains représentent des œuvres « inactuelles », au sens où Nietzsche pouvait concevoir le terme⁷⁷, c'est-à-dire allant parfaitement à l'encontre de leur temps, mais écrites aussi pour leur temps. Ainsi, ces œuvres qui se retournent sur un passé, sur une tradition lointaine, semblent paradoxalement en avance sur leur époque.

77 Voir la fin du prologue à la deuxième *Considération inactuelle*, inactuel signifie : « [...] contre le temps, donc sur le temps et, espérons le, au bénéfice des temps à venir. » (Friedrich Nietzsche. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart : Reclam. 1970. p. 5 : „[...] gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zugunsten einer kommenden Zeit.“ Trad. p. 94.)