

Première partie :
Les mythes antiques dans le roman
contemporain : jeu de narration,
jeu de réécriture

Chapitre premier : Création et/ou récréation

Quand des auteurs décident de récrire des épisodes mythologiques, une question banale mais incontournable se pose : comment aborder le mythe ? La question est double puisqu'elle concerne et la nature de l'objet reproduit et les modalités de la réécriture. L'idée maintes fois discutée par les critiques littéraires de la fidélité à un mythe comporte une première ambiguïté. En effet, selon qu'un auteur choisit de se rapporter à un archétype mythique, de prendre position par rapport à des sources littéraires ou de mêler ces deux dimensions du mythe, les enjeux seront différents. Comment parler alors de fidélité quand le modèle n'est pas tangible, ni réductible à une seule et unique forme ? Si la question de l'attitude adoptée envers le mythe est bel et bien légitime, elle ne peut recevoir qu'une réponse spéculative – à savoir une réflexion sur une essence mythique – ou partielle, dans la mise en rapport avec une ou des versions littéraires préexistantes. Ces deux aspects étroitement dépendants l'un de l'autre, l'un mythique (concernant l'essence du mythe), l'autre mythologique (se rapportant aux récits qui le représentent), sont à l'origine des multiples entrecroisements qui constituent un roman mythologique. Ils laissent transparaître l'extrême tension que connaissent ces romans placés à mi-chemin entre écriture et réécriture.

L'équilibre réalisé entre le mythe et sa nouvelle forme fictionnelle narrative n'est pas simple dès lors qu'entrent en jeu la représentation originelle d'un mythe, ses mises en forme littéraires postérieures et la nouvelle version proposée, c'est-à-dire une nouvelle forme fictive, voire différents degrés de fiction appliqués à un seul et même mythe. De la manière d'aborder la mythologie antique dépendent et le devenir du mythe dans le roman contemporain et, derrière la position adoptée à l'égard d'un héritage littéraire, la conception du roman lui-même. Plusieurs orientations se dessinent parmi les romans mythologiques contemporains. La première consiste en une actualisation du mythe : un modèle ancien est transposé dans la réalité contemporaine,

l'adaptation implique des déplacements d'accents et s'écarte de la version traditionnelle. La seconde présente un procédé inverse : il s'agit cette fois de retrouver le mythe perdu, de renouer avec son essence, avec une conception du mythe tel qu'il aurait préexisté à une forme littéraire. Compromis trouvé entre ces deux approches, la troisième exploite un potentiel inhérent au mythe : permettre une variation de l'identique. C'est la fonction d'une écriture entre création et recréation qui est en jeu.

Création et actualisation

La nouvelle optique apportée par les romans mythologiques contemporains s'inscrivant clairement dans un héritage culturel, la question de l'histoire littéraire du mythe et en particulier de ses sources s'impose en premier lieu. Un des traits marquants des romans mythologiques écrits depuis 1945 consiste en une prise en compte parallèle ou croisée du mythe et de ses différentes formes littéraires. Le travail sur le mythe et ses sources est absolument prédominant lorsque le procédé choisi dans le roman consiste à concentrer l'intérêt de la narration sur une figure spécifique de la mythologie antique. Telle une biographie, l'histoire d'un personnage déterminé se voit traitée en profondeur et prétend à un degré d'authenticité jamais atteint auparavant par les autres versions. Pour attester de sa bonne foi, la voix qui se fait entendre – la majorité de ces récits est en effet à la première personne du singulier : Mémoires, testament, lettre, monologue(s) etc. – dément toute valeur aux formes littéraires ou orales autres que la sienne. Celles-ci passent pour des fictions douteuses, déformations plus ou moins conséquentes de ce que les personnages et narrateurs prétendent être la réalité des choses. La reformulation d'un mythe s'affiche non comme une nouvelle fiction mais comme une démarcation nécessaire des fictions existantes. La création l'emporte en apparence sur la recréation dans la mesure où le récit est considéré comme première et unique version narrative crédible.

Cette méthode privilégiée dans la période d'après-guerre présente différents modes de réalisation, partant différentes intentions narratives. Rudolf Hagelstange offre un exemple caractéristique dans *Spielball der Götter* lorsqu'il choisit d'écrire un roman centré sur le personnage de Pâris. Disséminée dans de nombreuses sources littéraires, l'histoire de Pâris est livrée depuis l'Antiquité par fragments de longueurs inégales qui laissent entrevoir principalement deux caractéristiques du personnage, simple berger et puissant fils de roi. Le roman de Hagelstange propose un récit complet de son destin : c'est avant tout un désir d'exhaustivité et de précision qui entraîne Pâris, narrateur et protagoniste, à transcrire son passé de manière linéaire, à la fois globale et détaillée. Le narrateur aplanit les discontinuités des diverses sources, articule et fond l'un dans l'autre les deux aspects antagonistes de sa destinée. Parce que choisir d'écrire l'histoire entière de Pâris implique de réfléchir sur la combinaison de deux identités, pâtre et souverain, la question du rapport entre nature humaine et barbarie, culture et violence sous-tend le récit dans son ensemble. La démarche du narrateur se veut globale et fédératrice. Pâris narrateur enchaîne les événements sans rupture et les contemple du début à la fin de ses mémoires selon un même angle de vue rétrospectif, éclairé, loyal, dans une exigence d'objectivité :

Mes yeux ont vu les corps de déesses éclatants de beauté comme ils ont vu des corps déchirés, anéantis d'hommes ; j'ai goûté le charme et la gravité de la vérité. J'ai monté plus de marches que d'autres, mais je n'en descendrai pas moins si cette guerre devait connaître la fin que nos ennemis nous réservent.¹

En dépit des nombreuses tensions internes, continuité et unité de la narration mettent en évidence la volonté de traiter désormais la figure de Pâris suivant une vue d'ensemble jamais réalisée jusqu'alors dans

1 Rudolf Hagelstange. *Spielball der Götter*. Par la suite SDG (voir liste des abréviations), p. 8 : „Meine Augen haben die strahlenden Leiber von Göttinnen ebenso wie zerstückte, geschleifte Leiber von Männern gesehen; ich habe den Reiz und den Ernst der Wahrheit geschmeckt. Ich bin mehr Stufen als andere hinaufgestiegen, und ihrer hinab werden nicht weniger sein, wenn dieser Krieg das Ende nehmen sollte, das unsere Feinde uns zudenken.“

l'histoire de la littérature². Dans ces mémoires, autobiographie feinte, la qualité de référence, autrement dit, la fidélité à la forme mythique « originelle » est prétendue mesurée au degré d'adéquation entre l'écrit et le passé de Pâris : « Je cède donc à la tentation d'écrire ma vie, avant de connaître l'embarras de la voir, après tant d'années, plus petite qu'elle ne le fut à chaque instant que j'ai vécu.³ » L'intention première consiste, dans la tradition d'une *mimésis*, telle que Erich Auerbach la conçoit et l'observe chez Homère⁴, à rendre présentes dans tous les sens du terme les images du passé : la réalité narrée renferme autant de détails que le nécessite la mise en forme claire et concrète d'une réalité révolue. Assimilé à un passé historique, jamais le mythe n'est considéré comme inénarrable, il est annoncé d'emblée comme un objet de représentation au même titre que tout autre élément de la réalité. Pâris se propose ainsi de rapporter tels quels les événements constitutifs de son passé : « Et c'est ainsi que je veux transmettre ce que les autres m'ont rapporté de mon enfance et aussi ce dont je me souviens de manière incertaine.⁵ » La question de la référence à un mythe et à des textes qui l'ont transmis, est esquivée en apparence, la vie de Pâris étant considérée ici comme de l'ordre d'une réalité historique (celle d'un prince troyen) ou psychologique (détails sur l'enfance, la jeunesse, les rapports humains etc.). La réflexion sur l'adéquation à l'objet de référence fait abstraction de la nature de l'objet lui-même. Le narrateur ne se réclame d'aucune autre source que de ses souvenirs ; la fiction, dite reproduction de la réalité,

2 Apollodore et Ovide, entre autres, rapportent le récit de sa naissance, on trouve également chez Ovide le jugement de Pâris entre les trois déesses. Dans l'*Iliade*, il enlève Hélène ; vaincu par Ménélas, il est sauvé par l'intervention d'Aphrodite, puis il tue Achille. On peut lire chez Apollodore le récit de sa mort, d'une flèche lancée par Philoctète.

3 SDG, p. 7 : „Ich gebe also der Versuchung nach, mein Leben aufzuzeichnen, ehe ich in die Verlegenheit komme, es aus der Entfernung vieler Jahre kleiner zu sehen, da ich es lebte.“

4 Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen : Francke. 1946.

5 SDG, p. 12–13 : „Und so will ich denn wiedergeben, was mir andere über meine Kindheit berichtet haben und was sich darüber hinaus, sehr nebelhaft, in meiner Erinnerung abhebt.“

prétend créer son propre modèle de toute pièce et s'exempte ainsi de toute contrainte.

Évidemment, les textes de référence dans lesquels a puisé l'auteur sont facilement reconnaissables derrière cette fine illusion : le rêve prémonitoire d'Hécube, mère de Pâris, avant la naissance de ce dernier et le choix entre les trois déesses sont relatés par Ovide, tandis que les épisodes concernant la guerre de Troie rappellent ceux de l'épopée homérique. Le récit ne s'affranchit donc pas des schémas traditionnels du mythe de Pâris, il se nourrit de ces textes antérieurs sans jamais les prendre en compte autrement que de manière implicite. Ainsi, il n'est fait aucune allusion aux variantes contradictoires qui ont étoffé et contribué à transmettre ce mythe jusqu'à nos jours. Toutefois, l'histoire de Pâris subit quelques modifications par rapport à la transmission dite traditionnelle du mythe. La manière de considérer le mythe évolue au moyen d'un éclairage nouveau, d'un déplacement d'accent sans que le personnage mythologique paraisse subir pour autant de déformation notoire. Pâris porte les traits que lui prêtaient les récits antiques, quelques-uns d'entre eux sont soulignés délibérément : Homère décrit un homme cultivé, Ovide un guerrier timide, voire timoré. Ces caractères sont absolument essentiels dans le roman de Hagelstange. Car c'est justement la faille que les contradictions entre la personnalité et le destin de Pâris laissent entrevoir qui va entraîner une relativisation générale de l'héroïsme et du pouvoir. Dans les derniers chapitres du roman, l'importance démesurée accordée au thème de l'amour rappelle l'identité de séducteur donnée à Pâris dans l'Antiquité. Toutefois, ce ne sont plus ses infidélités, ni son instabilité qui sont soulignées, l'amour devient un principe éthique, élevé au rang de seule vertu capable de remettre en cause le triomphe et le pouvoir.

L'histoire ainsi que l'identité de Pâris, subordonnées à une optique précise, ne sont pas radicalement différentes des sources littéraires qui ont transmis le mythe, mais se constituent à travers l'accentuation de certains aspects du personnage, humains, rationnels, culturels. La réécriture met en valeur les caractères humains de cette figure mythologique et tout particulièrement dans sa dimension la plus contemporaine, comme nous le verrons dans un chapitre ultérieur. Le procédé indique

clairement que le travail sur le mythe n'a pas été entrepris pour celui-ci mais selon des objectifs d'un autre ordre : la réflexion sur une essence du mythe ou sur ses différentes formes littéraires ne fait jamais l'objet de la narration. La manière de se référer au mythe de Pâris montre clairement que, envers et contre toute apparence, le travail sur la mythologie antique ne constitue pas l'essentiel du roman, mais fournit plutôt un prétexte, un moyen détourné de porter un regard sur la réalité contemporaine et son passé immédiat.

Rendu présent, le mythe est entièrement voué à la perspective réaliste du discours, adapté aux exigences de la vraisemblance. Dès lors nécessaires, les commentaires et différentes interventions du narrateur témoignent en permanence d'une distance réfléchie à l'égard de toute dimension mythique : « N'est-ce pas notre habitude, demandai-je, de rendre les dieux responsables de tout ce que nous ne parvenons pas à comprendre ?⁶ » Comme il s'agit manifestement pour lui de rendre son histoire crédible aux yeux de lecteurs, cette véracité implique en outre une distance envers tout artifice littéraire. Hormis les nombreuses allusions à ce que le narrateur nomme des fables, l'authenticité de son récit se trouve justifiée par une méconnaissance de l'art de l'écriture. Ses paroles, à se tenir éloignées des leurres de toute forme littéraire, gagnent en véracité à ses yeux : « Si je ne puis m'appuyer sur des savoir-faire, je sais que je suis d'autant plus libre dans mon projet de respecter la vérité [...].⁷ » Il exprime ainsi d'une part que dégagé de toute ambition littéraire, son récit privilégie le fond et la véracité du témoignage par rapport à la forme. Il suggère d'autre part l'extrême prudence avec laquelle il est nécessaire d'aborder tout récit littéraire d'un mythe, résultat d'une composition et d'une mise en forme qui visent plus à une valeur esthétique qu'à un principe de vérité. Mais dans quelle mesure prétendre que les termes « mythe » et « vérité »⁸ sont compatibles ?

6 SDG, p. 127 : „Halten wir es nicht so, fragte ich, dass wir für alles, was wir nicht durchschauen können, die Götter verantwortlich machen?“

7 SDG, p. 8 : „Kann ich mich dabei nicht auf erlernte Künste berufen, so weiß ich mich um so unbehinderter in dem Vorhaben, der Wahrheit die Ehre zu geben [...].“

8 La théorie n'est pas en reste quant à cette question, rappelons l'ouvrage de Kurt Hübner entièrement consacré au rapport entre mythe et vérité : *Die Wahrheit des Mythos*. Munich : Beck. 1985.

Le roman donne une réponse qui n'en est pas une, proposant ou plutôt imposant une version du mythe, dite vraie, sans qu'une réflexion soit menée sur son adéquation avec des formes antérieures quelles qu'elles soient. La vérité postulée du récit montre tout simplement que la question de la référence est reléguée dans l'ombre. Tout au long de *Spielball der Götter*, le travail entrepris sur le personnage de Pâris montre clairement que le message confié au mythe prend le pas sur sa nature et son histoire littéraire.

Deux ans auparavant, dans *Das Testament des Odysseus*, Walter Jens engage une démarche similaire dans laquelle toutefois le narrateur, Ulysse au crépuscule de sa vie, se targue de donner une version bien distincte des récits transmis à son sujet. La volonté de se démarquer des versions préexistantes à son histoire est explicite. À maintes reprises dans le testament adressé à son petit-fils et entièrement consacré au récit de son passé, depuis l'éducation reçue dans son enfance et sa jeunesse à son retour à Ithaque en passant par sa rencontre avec Hélène et Pénélope, Ulysse tient à distance son propre personnage. Il entend visiblement faire la part des choses entre la mythification de son passé (dans les récits mythologiques) et ce qu'il nomme réalité (le mythe précédant les récits). Après une brève allusion aux mystères qui entourent le personnage d'Homère, le narrateur réfute les récits de son histoire comme autant de références fallacieuses : « Des légendes que, par méconnaissance, un esclave (ou était-ce le médecin du roi ?) a fait passer plus tard pour mes propres aventures et qui furent très vite sur toutes les lèvres.⁹ » Dès lors, ce ne sont plus deux mais trois dimensions du personnage qui se distinguent : Ulysse narrateur qui pose un regard sur son passé, Ulysse tel que le reconstituent les souvenirs d'Ulysse narrateur, Ulysse personnage mythologique ou de légende. Les deux premières se présentent comme deux degrés d'authenticité – un vécu immédiat, un vécu passé, fruit d'une expérience et d'un travail de mémoire – par opposition à la troisième qui, pour être divertissante et populaire, n'en demeure pas moins fictive et trompeuse. La question de la référence

9 TO, p. 273 : „Sagen, die später durch das Unverständnis eines Sklaven (oder war es der Leibarzt?) als meine eigenen Abenteuer ausgegeben wurden und schon bald in aller Munde waren.“

renvoie ici principalement à la validité d'un travail de mémoire et au degré de véracité auquel celui-ci peut prétendre ou non. Si l'intention à l'origine du récit est effectivement de se distinguer nettement des versions traditionnelles du mythe d'Ulysse, il ne s'agit pas pour autant de renouer avec une conception dite « originelle » du mythe (c'est-à-dire antérieure aux récits écrits), attitude adoptée très fréquemment dans les romans mythologiques des années quatre-vingt.

Le roman répond à deux types de question. Qui est Ulysse, abstraction faite de toute la fiction exubérante qui entoure le personnage, et quelle est sa part d'humanité ? Le testament vise dans un premier temps à discerner l'identité d'Ulysse et transforme pour ce faire sa principale source, la version transmise par Homère. Trois procédés employés sont facilement identifiables dans le texte de Walter Jens : la remise en cause d'une grande majorité d'épisodes de l'épopée homérique, l'interprétation entièrement revue de certains autres et enfin l'ajout de nouveaux aspects. Ainsi Ulysse renvoie-t-il à des contes et légendes les récits qui étoffent ses aventures : « Des histoires de monstres et de vampires, de géants borgnes et de nains difformes, mais aussi de falaises qui savent chanter comme des oiseaux.¹⁰ » De ce seul énoncé, Ulysse balaie ces récits de l'*Odyssee* qu'il qualifie de mensongers et derrière lesquels on reconnaît entre autres les épisodes avec les Lestrygons, géants dévoreurs de chair humaine, les monstres Charybde et Scylla, le cyclope Polyphème ou encore les Sirènes. Ce sont des pans entiers des aventures de l'Ulysse homérique, jugés indignes d'une narration réaliste, qui se trouvent écartés, une disposition nécessaire dans un récit qui se veut véridique.

D'autre part, le narrateur démythifie systématiquement les figures mythologiques qu'il évoque. L'héroïsme des guerriers n'est que violence gratuite, le mystère et la beauté d'Hélène et d'Artémis laissent place à des visages apathiques, vides, les lieux de l'*Odyssee* deviennent le théâtre d'un désenchantement et d'une profonde désillusion. Lorsqu'il décrit Hélène, Ulysse affirme qu'« elle avait la beauté d'une poupée et

10 TO, p. 273 : „Geschichten von Ungeheuern und Vampiren, einäugigen Riesen und missgestalteten Zwergen, aber auch von Felsen, die wie Vögel zu singen vermögen.“

la perfection d'une marionnette.¹¹ » Son testament très didactique, parfois moralisant, présente une vision humaniste de la réalité, dénonce la guerre et l'héroïsme, déplore la disparition de vertus essentielles pour l'être humain, individuel et social. Le regard critique du narrateur sur son passé témoigne indirectement de la volonté de l'auteur de réviser un héritage culturel. Et si Ulysse était autre que ce que les récits ont transmis de lui ? Le narrateur le laisse à penser dès l'ouverture du roman lorsqu'il avoue à son petit-fils ses scrupules « [...] à détruire une image qui t'est devenue chère [...].¹² » Nos références, images construites, émancipées depuis longtemps de l'objet qu'elles sont censées représenter, demandent une révision radicale.

Le narrateur n'a de cesse de s'inscrire en faux contre ces récits auxquels, après les avoir mentionnés de manière imprécise, il substitue perpétuellement sa propre version. Il fait la part des choses en extrayant tout d'abord les faits dignes d'être retenus, avant de compléter ou d'éclairer ceux-ci par ses propres souvenirs. Pour être méthodique, la démarche se sait vaine et ne nourrit aucune illusion. Le décalage entre la pensée rationnelle du narrateur et le monde de chimères dans lequel évoluent ses contemporains est trop grand pour laisser espérer un changement. La distorsion est d'autant plus manifeste au moment de la mort annoncée d'un Ulysse fictif et reproduite ici par Ulysse narrateur : « Son corps était déchiqueté, sa chair était devenue la proie des oiseaux et des chiens, c'est ce qu'avaient rapporté les marins ; c'est ce que les pêcheurs avaient vu de leurs propres yeux.¹³ » Ulysse, personnage vers lequel convergent récits, souvenirs et légendes imaginaires, est voué à demeurer une représentation, pure produit de l'esprit : « Ulysse est mort, seules les pensées conservent son image.¹⁴ » La forme originale et authentique du mythe paraît bien peu tangible, et la référence à des sources littéraires, toutes fondées sur des transmissions orales

11 TO, p. 237 : „Sie hatte die Schönheit einer Puppe und die Vollkommenheit einer Marionette.“

12 TO, p. 227 : „[...] Dir ein liebgewordenes Bild zu zerstören [...].“

13 TO, p. 280 : „Sein Körper war zerschellt, sein Leib eine Beute der Vögel und Hunde geworden: so hatten es die Matrosen berichtet; so hatten es die Fischer mit eigenen Augen gesehen.“

14 TO, p. 282 : „Odysseus ist tot, allein die Gedanken bewahren sein Bild.“

considérées comme peu fiables, révèle un moindre intérêt¹⁵. Il semble que le mythe doive être entièrement réinventé.

Le troisième procédé employé dans le texte entraîne un paradoxe non négligeable. Dans le monde sans illusion du narrateur, monde dépeuplé de ses mythes et renvoyé sans cesse à un profond sentiment de médiocrité, Ulysse trouve refuge dans la littérature. Sous la plume de Walter Jens, il prend les traits d'un homme de lettres, souligne l'importance de l'éducation et de la connaissance, autant d'éléments étrangers introduits dans le portrait du héros : « Bien avant mon voyage à Sparte, je m'étais beaucoup intéressé à des questions de style et de grammaire [...].¹⁶ » Ulysse se révèle très vite comme un humaniste, assoiffé de savoir sur l'être humain et le langage. La remise en cause des références traditionnelles du mythe n'a pas pour but de révéler le mythe en soi, mais de laisser le champ libre à une version humaniste et réaliste aux confins de la tradition et de la création. Le récit est fondé sur des sources transmises dont il s'émancipe. Ainsi, le passage de l'*Odyssee* se rapportant à Laocoon, qui occupe dans le roman de Walter Jens une place importante au cinquième chapitre, est entièrement révisé. À la place des stratagèmes et des fourberies d'Ulysse, le lecteur découvre un épisode inventé de toute pièce dans lequel Ulysse rendant visite à Laocoon tente dans un ultime élan de pacifisme d'empêcher la guerre de Troie. Ulysse apparaît désormais empli de pitié, prêt à « [...] sacrifier la gloire et l'honneur des conquérants pour la vie de ceux qui étaient entre ses mains, pour les désirs des femmes, le sommeil des enfants et les souvenirs des vieillards.¹⁷ » Les paroles d'Ulysse vont à l'encontre

15 Cette démarche n'est pas isolée, les deux romans mythologiques de Ernst Schnabel, publiés à la fin des années 1950, se constituent selon un principe analogue.

16 TO, p. 251 : „Schon vor meiner spartanischen Reise hatte ich mich viel mit Fragen des Stils und der Grammatik beschäftigt [...].“

17 TO, p. 265 : „[...] Ruhm und Ehre des Eroberers für das Leben der mir anvertrauten Menschen, die Wünsche der Frauen, den Schlaf der Kinder und die Erinnerungen der alten Leute preiszugeben.“

de l'image du guerrier astucieux, voire de l'Ulysse trompeur et vengeur des variantes post-homériques¹⁸.

De cette manière, la figure mythologique subit non pas une inflexion particulière, comme Pâris dans le roman de Hagelstange, mais une transformation radicale de ses traits de caractères. G. Just justifie l'infidélité par la connaissance : « Jens convertit la tradition. Là aussi il fait preuve d'un usage souverain [des récits mythologiques] qui tire sa légitimité de manière dialectique d'une connaissance pointilleuse de la tradition.¹⁹ » La remarque est d'importance : la réécriture d'un mythe ne se justifie-t-elle que par le savoir minutieux de la tradition qui l'a transmise ? Cette question encore implicite et secondaire dans les romans des années d'après-guerre – le travail sur les sources et références n'apparaît pas directement – sera formulée ouvertement à la fin du siècle, nous y reviendrons par la suite.

Redécouvrir l'essence du mythe

On retrouve dans les années quatre-vingt la volonté déjà manifeste dans l'après-guerre de se libérer des images transmises d'un personnage mythique, mais elle se trouve alors justifiée par l'intention de renouer avec ce qui est nommé l'essence du mythe, conception certes illusoire mais non dépourvue d'intérêt. Ce point de vue qui s'annonce timidement dans les années cinquante se trouve au cœur de la plupart des romans mythologiques de la fin du siècle. Nombreux sont les auteurs qui dans les années quatre-vingt considèrent les deux formes du mythe : le mythe, conception utopique, et l'image construite puis transmise à

18 Dans *Les Troyennes* par exemple, Euripide brosse le portrait d'un guerrier avide de sang et de vengeance.

19 Gottfried Just. *Walter Jens. Eine Einführung*. Munich : Piper. 1965. p. 44 : „Jens funktioniert den Mythos um. Auch darin liegt ein souveränes Verfügen, das seine Legitimität gerade dialektisch aus der schulgenauen Kenntnis der Tradition nimmt.“

travers les récits mythologiques, comme absolument autonomes. Leur approche du mythe s'avère toutefois beaucoup plus radicale que dans l'après-guerre. Selon un principe partagé par de nombreux écrivains, le recours à la mythologie est fondé sur le postulat d'un mythe pur, c'est-à-dire d'un mythe compris dans son essence même par opposition à ses diverses représentations et interprétations.

C'est ce mythe jugé encore intact qu'il s'agit alors de retrouver derrière les multiples formes qui lui ont été prêtées et qui l'ont fait disparaître. Suivant cette conception en effet, le mythe, en tant que récit fondateur d'une pensée primitive, aurait subi lors de sa, ou de ses mises en forme littéraire un certain nombre de transformations qui l'auraient finalement éloigné de son sens premier. La transition d'une conception utopique à une forme écrite, jusqu'à un certain point analogue à celle d'images en mots, est comprise comme une interprétation réductrice, en deçà de la vérité du mythe représenté. Toute version littéraire d'un mythe, pour autant qu'elle veuille appréhender le mythe en soi, doit donc s'exposer à un ensemble de tensions : entre fiction et nature du mythe, liberté et structure déterminée de la narration, abstraction et réalité concrète de l'interprétation. La prise en considération du mythe dans ses dimensions et surtout ses interrogations les plus diverses se révèle ici comme condition *sine qua non* d'une réécriture. Sans un tel mouvement perpétuel du travail sur le mythe, quel est en effet l'intérêt d'une mise en forme littéraire, alors figée et réductrice, ne contribuant en rien à la réflexion engagée ? La curiosité relevée dans les années quatre-vingt pour l'essence ou les formes originelles du mythe correspond en tout point à ce type de réflexion.

Théorie littéraire et romans témoignent tous deux d'une même tendance à postuler une existence du mythe précédant sa mise en forme littéraire. Dans un essai intitulé « L'élément mythique dans la littérature », Franz Fühmann livre une définition tout à fait caractéristique de l'écriture d'un mythe : « La fidélité au mythe exige une infidélité envers toutes ses versions déjà présentes [...].²⁰ » Il suggère ainsi que la liberté

20 Franz Fühmann. Das mythische Element in der Literatur. In : *Marsyas*. Leipzig : Reclam. 1993. p. 423 : „Die Treue zum Mythos erfordert Untreue gegenüber allen seinen vorhandenen Fassungen [...].“

de création dans l'écriture du mythe nécessite un affranchissement des œuvres précédentes. Le mythe considéré comme antérieur à sa première mise en forme littéraire inspire la nostalgie d'une authenticité perdue et d'une perfection inabordable. Une telle fascination pour une conception pure et originelle des mythes antiques a de quoi encourager en littérature sinon un recul ou un dépassement, du moins une appréhension des limites, comme nous le verrons ultérieurement. Mais c'est aussi donner au mythe une dimension idéalisée et par là même inégalable qui finalement annihile la légitimité et l'intérêt de ses variantes littéraires. La définition livrée par Fühmann met effectivement en lumière un des paradoxes de la réécriture d'un mythe antique, conséquence logique de la conception d'un mythe originel et absolument pur : la nécessité de faire abstraction des versions littéraires et artistiques d'un mythe avant d'en proposer une nouvelle, garante quant à elle d'une authenticité perdue. Le projet s'anéantit en son propre achèvement puisque, si fidèle que soit cette version envers le mythe, si proche qu'elle soit d'une référence dite intacte, elle ne fera que suggérer cette pureté sans jamais l'atteindre. Nombreux sont les auteurs contemporains qui reconnaissent dans cette précarité une promesse d'intensité.

Si tant est que l'essence du mythe soit concevable, il semble que celle-ci ne puisse être définie que par la proscription de toute version antérieure, comme le laissent entendre les romans de Christa Wolf, Ursula Haas²¹ ou Inge Merkel. Dès lors, une question centrale posée par Charles Kerényi prend toute son ampleur : « Un contact immédiat avec la mythologie, tel que nous puissions la vivre et en jouir, nous est-il encore possible ?²² » Ainsi la redécouverte du mythe par la mise à distance de ses variantes devient-elle un des enjeux primordiaux de

21 Signalons aussi le court récit de Dagmar Nick, *Medea ein Monolog*, paru en 1988, qui livre les pensées de Médée, exilée attendant la mort, et dont les souvenirs du passé refont surface de manière fragmentaire. L'auteur vise dans son récit à respecter l'essence du mythe de Médée en concevant la version la plus archaïque possible de celui-ci.

22 Kerényi, Charles. Über Ursprung und Gründung in der Mythologie. In : *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Zürich et Düsseldorf : Walter. [1941]. 1999. p. 13 : „Ist uns eine erlebende und genießende Unmittelbarkeit der Mythologie gegenüber überhaupt noch möglich?“ Trad. p. 12.

la narration. La question de la référence se traduit désormais par un regard beaucoup plus critique sur l'histoire littéraire d'un mythe donné, regard accompagné d'une réflexion explicite sur celle-ci, et par l'exigence impossible de renouer avec une forme originelle du mythe. Non contents de signaler différentes versions erronées, les narrateurs respectifs des œuvres concernées présentent une variante qui s'oppose radicalement aux récits antérieurs.

Ce principe se trouve à l'origine et au cœur de la démarche de Christa Wolf. La parution parallèle de *Cassandra*, récit mythologique, et des *Prémises d'un récit*, ensemble de réflexions sur le récit lui-même, illustre ce double enjeu. Le récit de *Cassandra* qui date de 1983 laisse entendre la voix d'une vaincue : Cassandra, déchirée par son don de voyante, ne peut s'opposer aux contradictions qu'elle observe, ne trouve d'autre échappatoire et de raison d'être que de les nommer et d'annoncer ainsi la chute de Troie. Quelques instants avant sa mort, elle livre un dernier témoignage sur sa propre histoire et sur la guerre de Troie. Dans les *Prémises d'un récit*, l'auteur remet d'emblée en question l'histoire littéraire du mythe de Cassandra : « Qui était Cassandra avant que quiconque écrivît sur elle ?²³ » La démarche de l'auteur consiste à accorder moins d'importance à ce que les versions littéraires du mythe transmettent de celui-ci qu'à ce qu'ils en cachent.

Dans les *Prémises*, Christa Wolf cherche derrière les paroles d'Eschyle et d'Euripide à découvrir le moindre indice susceptible de l'aider à cerner la véritable figure de Cassandra et le monde dans lequel elle évolue. Elle retranche des tragédies antiques tout ce qui lui semble construit, produit d'une intention narrative précise ou de ce qu'elle nomme à maintes reprises une logique masculine²⁴. Chaque texte sollicite la réflexion, engendre une série d'interrogations. Ainsi, on peut lire à la suite d'une citation d'Eschyle : « Mais que veut-elle, être immortelle ? En tant que femme ? Quelles obscures réminiscences poussent

23 VE, p. 147 : „Wer war Kassandra, ehe irgendeiner über sie schrieb?“ Trad. p. 198.

24 Dans un article consacré à *Cassandra*, Heinz-Peter Preußner s'intéresse justement au mythe comme opposition à la logique et à la raison. (Projektionen und Missverständnisse. In : *Text und Kritik*. 46. 1994. p. 68–88.)

le Grec à créer de telles femmes ?²⁵ » Il s'agit de découvrir derrière les paroles des personnages tragiques la véritable Cassandre, l'original occulté par ses reproductions, démarche maintes fois mentionnée par les critiques littéraires sous le terme d' « archéologie²⁶ », terme en effet assez significatif. L'auteur présente le mythe comme un état originaire perdu vers lequel il faut se creuser un chemin : « Derrière le récit sécularisé, la légende des saints ; avant celle-ci, l'épopée héroïque. Et avant elle, le mythe. Nous faisons l'expérience de la profondeur du temps en un lieu qui pourrait difficilement être plus étranger pour nous.²⁷ » Christa Wolf entreprend à travers les différentes strates qui recouvrent le mythe la quête utopique de son essence. Dans ce dessein, elle scrute minutieusement chacun des passages dans lesquels apparaît le personnage de Cassandre, à la recherche de contradictions, de distorsions permettant d'étayer sa thèse : Cassandre n'est pas cette prophétesse dont les présages attirent le malheur, mais bien la victime des contradictions d'une société. Le don de voyance doit prendre alors une signification nouvelle, sur laquelle il faudra revenir : Cassandre n'annonce pas un malheur à venir, elle décrit les crimes qu'elle perçoit.

C'est cette personnalité aux antipodes des images transmises dans la littérature depuis l'Antiquité que Christa Wolf veut faire sienne. Dans les *Prémises*, elle exprime la volonté d'approcher autant que possible le mythe en soi, un mythe considéré dans son expression comme non déformé, pur. À la réfutation des références littéraires succède l'impression donnée d'une redécouverte du mythe. Le texte rend compte d'une fascination pour un mythe dont l'auteur dit faire une expérience immédiate, d'un charme assimilé à celui d'une rencontre, acte de reconnaissance et d'appropriation mutuelles : « Cassandre, je la vis tout de suite.

25 VE, p. 25 : „Was will sie denn: unsterblich sein? Als Frau? Woran erinnert sich der Grieche dunkel, wenn er solche Frauen schafft?“ Trad. p. 30.

26 En particulier Gerhard Neumann. *Archäologie der weiblichen Stimme*. In : *Erinerte Zukunft*. Wurtzbourg : Königshausen und Neumann. 1985. p. 233–264.

27 VE, p. 80 : „Vor der säkularisierten Erzählung die Heiligenlegende, vor dieser das Heroenepos, vor diesem der Mythos. Die Erfahrung von Zeittiefe an einem Ort, der fremder kaum sein könnte.“ Trad. p. 106.

Elle, la captive, me captura [...].²⁸» Le contact immédiat avec l'objet de référence est placé dès lors au premier rang de la réflexion. L'auteur suggère une approche spontanée et libre du mythe, revendique une immédiateté pourtant irréprésentable et désignée comme telle : « On dirait que j'en sais plus long [sur le compte de Cassandre] qu'il n'est possible de le prouver. On dirait qu'elle me regarde d'un œil plus vif, qu'elle m'aborde d'une voix plus vive que je ne puis le souhaiter.²⁹ » L'illusion d'un contact immédiat avec le personnage de Cassandre paraît désormais moins motiver une réécriture qu'une écriture première. Comme s'il importait à l'auteur de figurer un personnage qu'aucun écrivain jusqu'à présent n'aurait su représenter à sa juste valeur, avec la place et la signification qui selon Christa Wolf lui seraient dues. Le travail d'écriture consiste à rapprocher et faire apparaître dans un récit contemporain la forme mythique de Cassandre. À travers les *Prémises*, Christa Wolf met en lumière la démarche qui l'entraîne alors du personnage mythique à sa forme littéraire dans *Cassandre*. S. Cramer énumère les trois temps principaux selon lesquels s'articule le retour au mythe de Cassandre : « Le premier, un voyage dans le passé, s'assure des traces. Le second entraîne le personnage dans le présent, dans lequel sa voix est recevable. À la fin, l'actualisation poétique a lieu dans le récit.³⁰ » Ces moments de retour à une origine et de rapprochement temporel se manifestent d'emblée. Dans *Cassandre*, un narrateur extérieur introduit le récit avant de s'effacer, abandonne le lecteur à l'illusion d'une présence immédiate du personnage mythique. La forme du témoignage contribue dans une large mesure à illustrer un retour à la véritable source, immédiate et authentique, du personnage mythique. L'ouverture et la conclusion de *Cassandre* s'effectuent en fait dans un

28 VE, p. 14 : „Kassandra. Ich sah sie gleich. Sie, die Gefangene, nahm mich gefangen [...].“ Trad. p. 17.

29 VE, p. 18 : „Ich scheine mehr von ihr zu wissen, als ich beweisen kann. Sie scheint mich schärfer anzusehen, schärfer anzugehen, als ich wollen kann.“ Trad. p. 22.

30 Sybille Cramer. Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In : *Christa Wolf. Materialienbuch*. Darmstadt : Luchterhand. 1987. p. 135 : „Die erste, eine Reise in die Vergangenheit, gilt der Spurensicherung. Die zweite befördert die Figur in die Gegenwart, für die ihre Stimme Gültigkeit hat. Am Ende findet die poetische Vergegenwärtigung in der Erzählung statt.“

double mouvement : prise en compte d'une distance et abolition de celle-ci. En laissant entendre sa voix, un narrateur pose certes un regard extérieur, mais suggère également entre ses premières et ses dernières paroles un rapprochement, une transition entre le temps du mythe et celui du présent : *Cassandra* s'ouvre sur « C'était ici³¹ », se referme sur « C'est ici³² ».

Mais c'est avant tout l'unité des deux textes, *Prémises d'un récit* et *Cassandra*, qui constitue pour Christa Wolf une forme adéquate à la conception du mythe et de sa réécriture. Le double mouvement de retour à une source et d'appropriation du mythe à travers l'écriture peut difficilement se manifester plus clairement. Ici, les deux textes paraissent absolument indispensables l'un à l'autre. En d'autres termes, la réflexion concernant le travail sur les références et les sources du mythe revêt une importance égale à celle de l'écriture même : « Il apparaît clairement ici que la signification du mythe n'est pas séparable de la façon de l'aborder.³³ » À travers les observations et commentaires des *Prémises*, Christa Wolf explore des horizons diversifiés dans l'intention d'affiner sa perception du mythe et justifie ses intentions narratives en se positionnant par rapport à des références littéraires précises. Elle multiplie ses sources avant d'en extraire une substance à ses yeux essentielle. Les *Prémises* donnent à voir le travail sur le mythe, le sens donné aux sources littéraires et à l'écriture, ainsi que le primat accordé à un archétype, seule référence dite valable³⁴. La question de la référence est placée au cœur de la réflexion sur l'écriture du mythe de Cassandra : elle en détermine les interrogations et la mise en œuvre. C'est elle qui sous-tend pour une bonne part le rapport pour le moins complexe entre

31 K, p. 5 : „Hier war es.“ Trad. p. 243.

32 K, p. 159 : „Hier ist es.“ Trad. p. 435.

33 Rainer Koch. *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit*. Bielefeld : Aisthesis-Verlag. 1990. p. 113 : „Hier wird deutlich, dass die Bedeutung des Mythos nicht zu trennen ist vom Zugang auf ihn.“

34 Christa Wolf accorde une place déterminante dans ses recherches autour de la mythologie à des figures archétypales comme Cybèle, personnification de la nature et communément appelée Grande Mère ou Mère des Dieux, dont la reproduction est proposée dans l'édition de 1983 de *Kassandra Vier Vorlesungen Eine Erzählung*.

création et recréation dans toute reformulation d'un mythe. C'est là un des problèmes les plus intéressants, mais non le moins périlleux, de l'écriture d'un mythe. Comment conjuguer en effet tradition et fiction, comment reconstruire le mythe au sein d'une fiction nouvelle ? Devenue elle-même l'objet déterminant de la réflexion, l'écriture du mythe atteint un nouveau degré dans la conscience affichée de ses contradictions. La tâche qui incombe au récit, figurer sans l'altérer la magie d'une expérience immédiate, tenir les engagements des *Prémises* en se hissant à la hauteur du mythe et de ses questions, relève de la gageure. Il semble que désormais l'écriture d'un mythe soit impensable sans une réflexion sur ses propres modalités : la conception fragile d'un contact immédiat avec le mythe à travers l'écriture nécessite un appui qui paradoxalement n'est autre que la formulation de ses ambiguïtés.

Variation de l'identique

Tout roman mythologique suppose la faculté propre à un mythe d'engendrer et à plus forte raison de tolérer de nouvelles variantes. Un mythe n'est ni réductible à un modèle originel ni à la somme de ses formes : il permet ce que l'on pourrait appeler paradoxalement une variation de l'identique. Dans un essai traitant de la naïveté épique, Theodor W. Adorno énonce que le récit mythique est fondé sur une contradiction : mythe et récit sont à ses yeux incompatibles par définition, deux entités distinctes qu'il qualifie respectivement d'unique et de remplaçable. L'écriture d'un mythe s'inscrit d'emblée dans un rapport dialectique entre les exigences de son objet et celles de sa forme. La contradiction renferme plus précisément deux paradoxes majeurs. Le premier résulte d'une différence de nature entre mythe et récit : « Le flux amorphe du mythe c'est l'éternellement semblable, mais le *télos* du récit, en revanche, c'est ce qui est différent [...].³⁵ » Le mythe serait l'unique, le récit une variante possible, toujours

35 Theodor W. Adorno. Über epische Naivität. In : *Gesammelte Schriften*. Tome 11. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974. p. 34 : „Die gestaltlose Flut des Mythos ist

remplaçable. Et c'est peut-être là le véritable paradoxe inhérent à la réécriture d'un mythe, créer à la fois une œuvre unique et une version parmi d'autres. Quel est donc le rôle des variantes si chacune d'elle n'est jamais que provisoire ? C'est l'aspect définitif de chaque récit particulier qu'Adorno révoque en doute.

Il y aurait une part d'aveuglement à récrire un mythe, ce qu'Adorno nomme dès l'intitulé de son essai « naïveté épique », chaque nouvelle variante ne représentant jamais qu'une approche possible, voire une tentative d'approche. La variation de l'identique demeure une contradiction insoutenable tant que le mythe est conçu comme une totalité et entité absolument irréprésentable et indicible. Mais, et cet argument s'oppose à celui d'Adorno, c'est justement parce que chacune des versions ne révèle qu'une dimension du mythe qu'une nouvelle mise en forme vaut la peine d'être tentée. L'intérêt de la contradiction repose plutôt dans l'évolution qu'elle engendre, le mouvement que vont constituer les variantes littéraires d'un seul et même mythe. Renversons la signification du terme de « naïveté épique » : et si cette attitude permettait justement de consentir au geste toujours second qu'est la reformulation d'un mythe antique sans remettre en cause l'acte de création littéraire ? Varier l'identique signifie accepter d'inscrire un récit dans un mouvement, admettre que la nouvelle version proposée n'ait de sens finalement qu'à l'intérieur d'une évolution précise. Le paradoxe sur lequel se fonde la réécriture d'un mythe sous-tend son histoire littéraire dans son ensemble. C'est seulement sous l'optique de cette évolution que la variation de l'identique prendra son plein sens.

Le mythe, unique et multiple, constant et variable, se transforme perpétuellement sans jamais disparaître. Il s'impose malgré la souplesse dont il fait preuve ou probablement du fait même de cette souplesse. Pour Hans Blumenberg, la possibilité au cœur de la pensée mythique d'envisager une variation de l'identique s'avère absolument caractéristique, dimension évidente et incontournable d'une définition : « Pourtant il est vrai que le mythe s'autorise des variations incompatibles en abondance, sans jamais risquer de les agréger en un tout qui

das Immergleiche, das Telos der Erzählung jedoch das Verschiedene [...].“ Trad. p. 31.

serait contradictoire, antinomique.³⁶ » À en croire Blumenberg, chaque version nouvelle possède une forme unique, présente un point de vue autonome possible au même titre que les autres. Il met l'accent non sur l'intérêt général du réseau de liaisons et d'échanges multiples entre les différentes versions d'un mythe, mais sur l'enjeu particulier de chacune d'elles dans son rapport spécifique avec le mythe qu'elle reproduit. Le problème soulevé par Blumenberg, celui des incompatibilités entre les différentes versions d'un mythe, renvoie à la question de leur légitimité. Dans quelle mesure peuvent-elles en effet être recevables une à une ? Et comment en juger sinon en établissant des liens et comparaisons avec les autres versions préexistantes, autrement dit en reconstituant l'évolution du mythe jusqu'à la version présente ?

Il s'agit pour chacune d'elles d'assurer la permanence du mythe tout en cherchant à créer une version nouvelle. Tout récit mythologique propose des éclairages multiples dont la légitimité tient à l'optique différente et nouvelle qu'il offre. L. Todorova en énumère les principales raisons qu'elle rapporte à un potentiel du mythe lui-même :

[...] la survie du mythe suppose l'existence de constantes de la tradition, de certaines formes communes, de relations obligatoires, de références fondamentales qui portent en elle-même sa justification. Cependant la qualité spécifique de l'œuvre traitant d'un certain mythe ne se mesure pas au degré d'authenticité. [...] L'ingérence de l'imagination et de la création n'est donc pas à redouter dans cette réinterprétation du récit mythique.³⁷

Chacune des variantes est une fiction et en ce sens ne peut et ne doit être jugée selon un critère de véracité – d'autant moins ici que pour un mythe le terme est impropre. Mais la part d'imagination, aussi grande soit-elle, connaît des contraintes. Lorsqu'il choisit de récrire un mythe, un auteur suscite des attentes précises, accepte un certain nombre d'exigences et oblige plus fortement que pour tout autre texte à une lecture

36 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1982. p. 145 : „Dennoch ist es richtig, dass der Mythos sich unvereinbare Varianten in Fülle leistet, ohne je den Aggregatzustand des Widerspruchs, der Antinomie zu riskieren.“

37 Liljana Todorova. La fonction paradigmatique du mythe et du symbole en tant que catégories de la création littéraire. In : *Actes du 9^{ème} congrès de l'association internationale de littérature comparée*. Innsbruck. 1979. 4. p. 335.

prédéterminée. Car même si le lecteur ne connaît pas tous les détails du modèle, sa lecture n'est jamais tout à fait naïve. De quoi dépendra la permanence du mythe, sinon de la tâche que s'impose un auteur lorsqu'il choisit de le récrire – ici l'écriture puise plus manifestement qu'une autre à des œuvres antérieures précises – et du travail de mise en relation et de restitution qu'accomplira le lecteur en contrepartie ?

Cependant, à quoi bon apporter une version nouvelle à un épisode mythologique déjà maintes fois repris ? On ne peut s'empêcher ici de penser au désarroi caractéristique du protagoniste de Ernst Schnabel dans *Der sechste Gesang* face aux éternelles reformulations de sa propre histoire : « [...] je suis las d'être Ulysse toujours et encore. [...] Je suis las. Il est purement contradictoire que je parle encore.³⁸ » Derrière l'épuisement et l'inconséquence évoquée, c'est l'écriture même d'un mythe qui se trouve interrogée et ses contradictions qui sont mises en relief. Pourquoi répéter encore un geste toujours renouvelé ? Il semble au contraire que le récit mythologique trouve justement tout son intérêt dans la possibilité de reprendre inlassablement une structure identique. Chaque nouvelle mise en forme, riche de celles qui l'ont précédée, s'impose momentanément vis-à-vis des autres, révèle un intérêt propre sans jamais épuiser son objet.

Ainsi, la trilogie que Barbara Frischmuth consacre, à la fin des années quatre-vingt, à la déesse Déméter illustre la possibilité d'envisager trois variantes d'un même mythe sans qu'il n'y ait ni similitude, ni incompatibilité. Précisons que jamais jusqu'alors une trilogie vouée à Déméter n'avait été menée à bien, le projet d'Hermann Broch, engagé dans les années trente, n'a pas été poursuivi au-delà du premier volet, *Die Verzauberung* (intitulé dans la traduction française *Le tentateur*). Le principe même d'éclairer un mythe sous trois aspects différents est une manière habile d'accentuer et de tirer parti de la contradiction au cœur de l'écriture d'un récit mythologique. Chacun des trois tomes est en effet indépendant des deux autres tant au niveau du fond que de la forme du récit ; néanmoins, ils sont étroitement liés du fait de leur rapport spécifique avec le mythe de Déméter. Soulignant l'importance

38 SG, p. 78 : „[...] denn ich bin es müde, noch immer Odysseus zu sein. [...] Ich bin müde, es ist der reine Widerspruch, wenn ich jetzt noch spreche.“

de Déméter dans son travail d'écriture³⁹, Barbara Frischmuth met en avant, à l'origine de son projet, la possibilité d'envisager trois aspects différents d'une même figure mythologique : « À la fois déconcertée et stimulée par toutes les possibilités de validité que me présentaient les histoires de Déméter, j'essayai de traduire surtout trois aspects en une acception contemporaine : l'aspect archaïque, classique et mystique.⁴⁰ » Le cheminement de l'auteur est intéressant : partant de la constatation qu'un mythe est inépuisable et que chacune de ses variantes présente un intérêt en soi comme à l'intérieur de l'ensemble, elle choisit avec une trilogie un cadre précis, une manière à ses yeux d'aborder un mythe malgré son immensité sans le réduire à un point de vue, ni aspirer à en épuiser la richesse. Les trois aspects retenus sont des repères nécessaires à ses yeux afin de mener à bien sa démarche et définissent un parcours possible : elle précise sans pour autant exclure. À l'inverse de Hermann Broch, qui, pour reprendre les termes de P. M. Lützeler, « féru de totalité, de rassemblement des valeurs et d'unité culturelle⁴¹ » dut renoncer à son projet, Barbara Frischmuth n'aspire pas à représenter le mythe dans sa totalité. La forme symbolique d'une trilogie offre l'équilibre cherché entre plénitude et optique déterminée. Par les liens étroits qui existent entre eux, les aspects traités séparément suggèrent une entité sans jamais chercher à la réaliser. Les trois volets ne se font pas suite, c'est donc bien leur intérêt propre qui prévaut. Pourtant chaque version différente n'est pas conçue comme une fragmentation, une réduction du mythe, voire un exercice de style ; le mythe n'est pas démembré malgré

39 Outre la trilogie, on note *L'histoire de Déméter et Coré à la manière du théâtre de Sérapion*, parue en 1985 et conçue comme un ensemble très succinct de didascalies et propositions de mise en scène.

40 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums*. Salzburg et Vienne. 1991. p. 68 : „Verwirrt und angeregt zugleich von all den Möglichkeiten des Geltens, wie die Demeter-Geschichten sie mir zeigten, versuchte ich vor allem drei Aspekte ins Heutige zu übersetzen : den archaischen, den klassischen, den mystischen.“

41 Paul Michael Lützeler. Barbara Frischmuths Demeter-Trilogie. In : *Dossier 4. Barbara Frischmuth*. Vienne : Droschl. 1992. p. 77 : „auf Totalität, Wertzusammenschluß und kulturelle Einheit erpicht“.

les différentes mises en œuvre qu'il inspire. L'auteur cherche non pas à affronter ou à admettre ce paradoxe mais à en tirer pleinement profit.

Dans chacun des volets, la perspective choisie est assez particulière pour que le recours à la mythologie fonctionne de manière différente. Le premier tome est un récit relativement court centré sur une jeune femme qui se voue pleinement à une passion pour la nature et le soin des chevaux. Le titre, *Herrin der Tiere*, évoque la présence de Déméter en tant que déesse de la nature et des animaux. Les références directes à la mythologie antique sont peu fréquentes dans le texte, on peut dire du mythe qu'il empreint le texte plus qu'il ne s'y révèle. Barbara Frischmuth met en évidence l'importance de Déméter dans ce récit en tant que « règle du jeu de la pensée, impulsion du discours et emprunt d'une figure⁴² ». La figure de Déméter se lit en filigrane : « Au départ il m'importait assez peu que l'on reconnaisse forcément tout le système du mythe de Déméter ou que l'on compte sur lui.⁴³ » Ses traits se devinent peu à peu dans l'amour instinctif et exclusif que Lara, le personnage principal, voue à la nature : « Son corps peut comprendre un chien ou un cheval, mais pourquoi si peu d'êtres humains ?⁴⁴ » L'importance accordée aux chevaux tout au long du récit de Barbara Frischmuth n'est pas fortuite. Hormis les entrecroisements avec le mythe des Amazones, c'est un épisode archaïque du mythe de Déméter qui est rappelé. Déméter, afin d'échapper à Poséidon, prend la forme d'un cheval. La métamorphose est vaine : reconnue par Poséidon qui la possède contre sa volonté, elle met au monde Arion, un cheval sauvage⁴⁵. L'épisode archaïque s'est conservé sous le nom de « Déméter à la tête de cheval ». Dans *Herrin der Tiere*, la présence implicite et ténue de Déméter traduit la manière dont l'auteur pense l'aspect archaïque et archétypal du mythe : contact immédiat avec le monde animal, refuge

42 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums*. Salzburg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 69 : „als gedankliche Spielregel, als Sprech-anstoß und Figurenanleihe.“

43 Ibid. p. 69 : „Dabei war es mir am Anfang gar nicht so wichtig, dass man die ganze Demeter-Konstruktion erkennen oder mit ihr spekulieren sollte.“

44 HT, p. 108 : „Einen Hund oder ein Pferd kann ihr Körper verstehen, warum so wenige Menschen?“

45 Ce récit est rapporté par Pindare dans les *Pythiques*.

recherché auprès des animaux et loin des hommes, mais aussi présence bienfaitrice d'une femme, évocation de Déméter, déesse de la fertilité. Ce dernier aspect fut déterminant pour l'écriture du premier volet : « Souveraine des animaux, un titre tel qu'il était attribué dans les sociétés primitives aux déesses des animaux responsables de la fécondité des troupeaux [...].⁴⁶ » Ces réminiscences archaïques demeurent néanmoins très fragiles dans un contexte et un langage contemporains.

Le second roman, *Über die Verhältnisse*, appréhende l'épisode le plus connu, celui de Déméter et Perséphone, transposé lui aussi dans le monde actuel. La structure et la problématique de la relation entre mère et fille se trouvent intégrées à une histoire dont les personnages, l'environnement, le langage sont tout à fait contemporains. Selon que l'on met l'accent sur le mythe ou sur la fiction, deux lectures sont envisageables : déchiffrement de la réalité contemporaine à travers la mythologie antique (le mythe offre un schéma d'interprétation), nouvelle variation d'une structure identique (le mythe est réactualisé). Le roman indique dans quelle mesure les schémas mythologiques conservent leur signification dans l'époque actuelle. Et puisque visiblement la structure du mythe continue de fonctionner, il rappelle la permanence ou la répétition infinie de schémas identiques. Une citation antéposée extraite d'un hymne homérique à Déméter fait de ce mythe une clé de déchiffrement du roman⁴⁷. En guise de prologue, un court paragraphe désigne aussi très clairement la duplicité selon laquelle le mythe est traité dans le roman : « Déméter : personnage et personne en une seule⁴⁸. » Le procédé s'applique tout au long du roman où les analogies entre un personnage

46 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums*. Salzburg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 68 : „Herrin der Tiere, ein Titel, wie er in voragratischen Gesellschaften jenen Tiergöttinnen zukam, die für die Fruchtbarkeit der Herden verantwortlich waren [...].“

47 ÜV, p. 5 : „[...] Niemals, sagte sie, wolle sie den von Düften umwalten hohen Olympos betreten, nie Feldfrüchte aufspießen lassen, ehe sie ihre liebliche Tochter wiedergesehen.“ Dans la traduction française des *Hymnes* homériques par Jean Humbert. (Paris : Les Belles Lettres. 1967.) p. 52 : « [...] elle ne mettrait pas les pieds sur l'Olympe odorant, disait-elle, ni ne ferait de terre lever le grain, avant de voir de ses yeux sa fille au beau visage. »

48 ÜV, p. 7 : „Demeter – Figur und Person in einem.“

fictif et une figure mythologique sont fréquemment relevées ou transparentes : Mela, une des figures principales, par exemple, interprète le départ de sa fille avec son amant comme un enlèvement et ferme son restaurant pour partir à sa recherche. La mythologie est constamment rappelée lorsqu'il s'agit d'éclairer le comportement ou le caractère des personnages, voire même là où d'autres symboles interfèrent : « Noël, Noël, Noël. Depuis vingt ans, cette FÊTE ENTRE MÈRE ET FILLE [...]».⁴⁹ » La relation entre Déméter et Perséphone est mise en avant quel que soit le contexte. En outre, le récit ne cache pas son allégeance à une trame déterminée : « [...] c'est aussi le mythe qui impose ce voyage.⁵⁰ » Ceci dit, il serait faux de réduire la réécriture de l'histoire de Déméter et Perséphone à une simple translation dans un contexte contemporain. Il faut entendre dans cette démarche un élargissement, le narrateur se charge d'ailleurs de mettre en garde contre une référence réductrice :

Voir les choses du point de vue de leur AU-DELÀ absolu, si tant est que cela soit possible avec les choses, permet de comprendre tout d'abord leur forme, leur entité close. Une certaine CLAIRVOYANCE aiguisé le regard sur ce qui est autre. C'est des faux rapports d'analogie qu'il faut se méfier.⁵¹

Dans une alternance de perspective intérieure et de discours adressés à un interlocuteur/lecteur interpellé à la deuxième personne du singulier, le roman réalise ce double principe d'approfondissement d'un aspect spécifique dans une ouverture toujours possible à des données extérieures. Le mythe y trouve donc une forme particulière qui dépasse la simple fidélité à un schéma précis : « Écrire le long d'un mythe ou plutôt d'une histoire mythique implique finalement la nécessité de la

49 ÜV, p. 73 : „Weihnachten – Weihnachten – Weihnachten. Seit zwanzig Jahren dieses MUTTER-TOCHTER-FEST [...]“

50 ÜV, p. 160 : „[...] auch der Mythos erzwingt diese Reise.“

51 ÜV, p. 224–225 : „Die Dinge von ihrem totalen JENSEITS her zu sehen, soweit das bei Dingen überhaupt möglich ist, erschließt einem erst ihre Form, ihr In-sich-geschlossen-Sein. Eine gewisse WEITSICHT schärft den Blick aufs jeweils andere. Wovor man sich hüten muss, sind falsche Analogieschlüsse.“

réinventer.⁵² » La fiction entraîne le récit mythologique dans un double mouvement de redécouverte et de recréation.

C'est finalement l'aspect **mythique** que Barbara Frischmuth choisit de traiter dans le troisième volet de la trilogie, *Einander Kind*. Hormis quelques allusions éparées à la mythologie antique – à titre d'exemple, un des personnages lit *Le Mythe de Sisyphe* de Camus – ce n'est que dans le dernier chapitre intitulé « Éleusis », le lieu culte des mystères et rites secrets se rapportant au mythe de Déméter et de Korê (Perséphone), que le rapport direct du mythe avec la fiction est dévoilé. Le roman livre après coup les codes de son interprétation au détour d'une conversation entre deux personnages. L'explication du titre du roman et de la transposition effectuée dans la fiction éclaire alors les événements ainsi que leurs recoupements et leur confère également une cohérence possible. Barbara Frischmuth évoque la prise de conscience que lui ont valu les réflexions sur l'histoire de Déméter et Korê : « Éleusis en tant que représentation du droit d'être réciproquement enfant et mère, tour à tour, au sens plein du mystère.⁵³ » Le roman se constitue à partir de ce postulat, propose une réflexion diversifiée sur le thème du matriarcat à travers plusieurs trames convergentes. Chacun des destins des trois protagonistes, trois femmes, illustre un aspect différent du mystère d'Éleusis, dont une d'entre elles livre l'interprétation : « Éleusis. Lors de ces mystères, Déméter et Korê, sous la forme de Perséphone, sont directement interchangeable. L'une prend la fonction de l'autre et inversement.⁵⁴ » Le principe ainsi énoncé caractérise dans le roman le fondement de toute relation humaine : Sigune par exemple, mère et grand-mère, s'engage au service d'une amie d'enfance, Vevi, et retrouve sa position d'enfant dominée et protégée. Ce troisième tome

52 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums*. Salzburg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 70 : „Das Schreiben entlang eines Mythos oder besser einer mythischen Geschichte heißt, dass man sie letztlich neu erfinden muss.“

53 Ibid. p. 71 : „Eleusis als die Vorstellung vom Einander-Kind-sein-Dürfen, abwechselnd, im vollen Sinn des Mysteriums.“

54 EK, p. 213 : „Eleusis. Bei diesen Mysterien werden Demeter und Kore, in der Gestalt von Persephone, geradezu austauschbar. Eine nimmt die Funktion der anderen und umgekehrt.“

de la trilogie complète ainsi les deux autres sous forme d' « éthique sociale⁵⁵ », telle que l'analyse P. M. Lützeler, une conception des rapports humains annoncée dès le titre et qui traverse tout le roman. Le texte sonde un aspect particulier, présent certes dans les deux autres, mais non accentué. Les trois tomes s'articulent de cette manière, à la fois autonomes et unis en profondeur.

Au-delà de ces aspects thématiques, l'unité de chaque récit est clairement définie selon une perspective, une structure et un style spécifiques. En outre, chacun d'eux approfondit un aspect du seul et même mythe sans que celui-ci perde jamais son intégrité. Aucun des trois textes n'impose une interprétation particulière comme définitive, close et contraignante, aucun ne prétend épuiser le mythe, n'exclut d'autres manières de le considérer. Chacun des procédés signifie une avancée unique en soi mais seulement possible parmi d'autres au sein d'une recherche qui les dépasse. L'édifice ainsi bâti conserve donc une fragilité dont le travail d'écriture ne pouvait que tirer profit : « Cette manière de progresser à tâtons sur une terre jamais vraiment sûre est, pour une femme écrivain, l'invitation la plus séduisante à participer à ce jeu de recherche, à le poursuivre et à récrire pour soi-même le mythe de Déméter et Korê.⁵⁶ » Telle qu'elle est conçue, la trilogie de Déméter signifie surtout un travail maintes fois repris, élargi et nouveau sur la langue. Il faudra revenir sur la relation très étroite entre les recherches autour du mythe et les réflexions relatives à une poétique spécifique, telles qu'elles sont exposées dans la série de cours intitulée *Traum der Literatur, Literatur des Traums*. La réécriture du mythe offre la possibilité d'encourager l'activité littéraire, et de motiver un travail inlassable sur la langue. Ceci légitime l'intérêt de ses variations : « Le mythe a toujours existé, et, quelle que soit la version que l'on entende ou que l'on tienne pour originelle, le mythographe suivant racontera l'histoire

55 Paul Michael Lützeler. Barbara Frischmuths Demeter-Trilogie. In : *Dossier. 4. Barbara Frischmuth*. Vienne : Droschl. 1992. p. 91 : „einer sozialen Ethik“.

56 Barbara Frischmuth. *Traum der Literatur. Literatur des Traums*. Salzbourg et Vienne : Residenz-Verlag. 1991. p. 65 : „Dieses Sich-Vortasten auf nie ganz gesichertem Grund ist die verführerischste Einladung an eine Autorin, sich an dem Finde-Spiel zu beteiligen, es weiterzuspielen und die Geschichte von Demeter und Kore für sich neu zu schreiben.“

encore autrement, la rapprochera d'autres traditions, l'associera à une autre perspective [...].⁵⁷ » L'intérêt de la variation de l'identique réside dans la possibilité toujours ouverte de dire autrement, principe même de la littérature que la réécriture des mythes antiques donne à voir plus vivement. La remarque de Barbara Frischmuth illustre assez bien le mouvement dans lequel s'inscrit un roman mythologique, lui-même toujours un nouveau seuil. Curieuse conception que cette écriture toujours provisoire, qui s'efface derrière le mythe dont elle poursuit néanmoins la transmission. Tout est dit de manière à laisser penser que la réécriture d'un mythe s'avère paradoxalement à la fois absolument nécessaire et impossible. C'est l'activité littéraire en elle-même que la variation d'un mythe interroge directement.

Revenons donc sur la question de l'intérêt d'une nouvelle réécriture, présente évidemment dans chacun des romans mythologiques. La démarche, fragilisée par la variation possible d'un même mythe à l'infini, suscite des réflexions et des mises en œuvre diverses. La nature du mythe, récit aux contours indéterminés et sans définition achevée, l'expose à trois risques majeurs en étroite corrélation qui mettent en danger son sens : par multiplication des variations, par oubli, par manipulations.

Nombreux sont les romans mythologiques qui partent du principe d'une transmission erronée de la mythologie antique. Walter Jens et Ernst Schnabel sont les seuls auteurs de l'après-guerre à en faire le sujet de réflexions intégrées dans leurs romans. Alors que chez Walter Jens, la question donne lieu à des remarques succinctes et éparées, elle est centrale dans le premier roman mythologique de Ernst Schnabel. Non seulement, la dérive généralisée du sens des mythes antiques y est mise en lumière, ses raisons et ses modalités sont observées en détails. Le narrateur de *Der sechste Gesang*⁵⁸, ici Ulysse, donne une image

57 Ibid. p. 65 : „Der Mythos war immer schon da, und welche Version wir auch hören oder für ursprünglich halten, schon der nächste Mythograph wird die Geschichte anders erzählen, sie mit anderen Traditionen verknüpfen, in eine andere Richtung assoziieren [...].“

58 Dans ce roman, dont nous étudierons le thème plus en détail par la suite, Ernst Schnabel s'intéresse au destin d'Ulysse et en particulier à son étape chez les Phéaciens, ultime moment d'arrêt avant son retour à Ithaque.

éloquente de la déformation progressive des récits mythologiques : « De vieilles histoires, que de vieilles histoires. Pourquoi les ressortez-vous aujourd'hui encore ? Vous vous les êtes racontées si souvent, autrefois, plus tard, de tout temps, qu'elles sont devenues comme des boules de verre, multicolores, transparentes, dures et totalement lisses.⁵⁹ » Il suggère ainsi qu'à force de reprise, le mythe modelé, pétri, finit par se figer et perdre sa nature première et son sens. Les récits mythologiques, tels des boules de verre, n'ont finalement plus rien à voir avec les mythes qu'ils sont censés représenter. Arrondis et polis, c'est l'opacité et le mystère des mythes qui leur font défaut. Objets peut-être agréables au regard ou faciles à manier, ils n'ont plus rien à dire de nouveau. Avec leur mouvement interne et leur complexité, ils ont aussi perdu leur intérêt, ne stimulent plus aucune créativité.

Au-delà de cette constatation désabusée du narrateur, le récit cherche à comprendre les motivations diverses à l'origine de ces déformations, notamment dans une conversation tenue entre Ulysse et un inconnu jamais nommé qui n'est autre qu'Homère. La confrontation de l'auteur antique et du personnage dont il projette d'écrire le récit met en lumière, à travers les intentions narratives de cet Homère fictif, les transformations du mythe et ses modalités :

Je vais te grandir un peu. On ne peut rien dire d'exact sur ta tête, enfin je veux dire, sur ce qui se passe dans ta tête. Il est plus facile d'écrire sur le cœur, les muscles et les grands exploits. C'est cela que les gens veulent lire. Mais alors il faut être un peu plus grand, plus imposant et en quelque sorte un peu plus divin que tu ne l'es, si l'on veut paraître convaincant.⁶⁰

Les intérêts de la narration, l'effet escompté et surtout les attentes du lecteur l'emportent manifestement sur l'authenticité du contenu.

59 SG, p. 78 : „Alte Geschichten, alte Geschichten. Warum holt ihr sie noch einmal jetzt hervor? Ihr habt sie euch so oft erzählt, damals, später, jederzeit, dass sie wie Glaskugeln geworden sind, bunt, durchsichtig, hart, ganz glatt.“

60 SG, p. 68 : „Ich werde Dich ein Stück größer machen. Über deinen Kopf kann man nichts Rechtes sagen, ich meine, über das, was sich in deinem Kopfe tut. Vom Herzen schreibt es sich viel leichter, von den Muskeln, von großen Taten. Das ist es, was die Leute lesen wollen. Da muss man aber größer sein, stattlicher und etwas göttlicher gewissermaßen, als du bist, wenn man überzeugend sein will.“

L'héroïsme et les grands exploits, moteurs de l'épopée, sont réfutés ici comme autant de constructions sans commune mesure avec le mythe lui-même. Ce dernier disparaît derrière un certain nombre d'intentions narratives précises, du moins se voit-il prêter une forme nouvelle correspondant à un idéal, projection et exaltation d'une figure héroïque. La conversation désigne l'une après l'autre chacune des manipulations du mythe par les mots. Au-delà de l'antagonisme entre récit réaliste et idéalisation, elle traduit et détaille une manière possible de concevoir le passage du mythe à sa forme littéraire : le matériau premier n'est plus visible après sa mise en forme. La fiction entraîne une telle déformation qu'Ulysse ne se reconnaît plus dans les récits que l'on fait de lui : son image transmise oralement ou par écrit n'est plus conforme à son identité.

Cette conception rebondit dans le second roman mythologique de Schnabel⁶¹ où Dédale, le narrateur, prétend tirer parti de ce genre d'évolution :

On parlera de nous pendant encore longtemps et il est possible que certaines de mes œuvres inspirent même aux poètes quelque ineptie. Cela ne fait rien. L'image que nous nous faisons de nous-mêmes n'est pas non plus toujours exacte, les vérités déplacées et déformées dans le langage ne sont pas seulement amusantes, elles ont parfois des conséquences singulières.⁶²

Dans son récit, le narrateur n'a de cesse de tirer profit du décalage entre lui-même et les images que lui et son histoire ont pu engendrer. En se jouant de ces dérives, il parvient surtout à les mettre en évidence une à une. Il désigne ainsi au fur et à mesure avec exactitude les nombreux stratagèmes qui ont contribué à constituer son histoire : désignations

61 Dans ce roman, *Ich und die Könige*, c'est Dédale cette fois qui tire un bilan de son existence et déploie, dans une longue lettre adressée à son fils, les expériences accumulées pendant ses longues années d'exil.

62 IK, p. 32–33 : „Man wird noch lange von uns reden, und wahrscheinlich werden einige von meinen Werken sogar die Dichter reizen, zu manchem Unsinn. Das macht nichts. Das Bild, das wir uns selber von uns machen, trifft auch nicht immer zu, und die verschobenen Wahrheiten und Verwerfungen im Sprachlichen sind nicht nur belustigend, sondern haben manchmal ganz sonderbare Folgen.“

abusives, idéalisation, accentuation ou mise en retrait d'aspects particuliers, oublis significatifs, etc.

Dans les années quatre-vingt, l'idée d'une inadéquation entre le personnage mythique, matériau premier, et son image transmise, conséquence inévitable de l'évolution du mythe dans ses mises en forme littéraires, est avancée de manière beaucoup plus générale, et souvent plus virulente, ainsi entre autres chez Ursula Haas, Irmtraud Morgner ou Christa Wolf. Cette dernière formule exactement comme le fit Ernst Schnabel le décalage entre mythe et récit mythologique lorsque Jason, un des narrateurs de *Médée*, décrit une fiction devenue absolument autonome aux dépens de la forme du mythe lui-même :

Le nombre de fois qu'il m'a fallu raconter [...]. Au point que je ne sais plus exactement moi-même ce qu'il m'est arrivé [...], mais de toute façon plus personne ne veut en entendre parler. [...] Je crois qu'ils ne savent même pas que c'est moi qu'ils célèbrent par leurs chants.⁶³

Le décalage observé met en lumière une perte de valeur et de signification, une dégradation progressive de la forme et du sens du mythe. Au cours de ses différentes réécritures, le mythe a perdu sa vérité. Les récits mythologiques ont donc fait oublier la véritable signification du mythe et nous en ont éloignés au lieu de nous en rapprocher. Ceci correspond en tous points aux propos tenus par Jürgen Habermas selon lesquels les récits mythiques ainsi que « [...] les cérémonies rituelles qui sont censés remédier à l'éloignement coupable des origines et le guérir, creusent en même temps davantage le fossé.⁶⁴ » Lorsque des auteurs choisissent de mettre en évidence dans un roman contemporain la distance insurmontable entre le mythe et ses mises en forme ou tout simplement les déformations progressives d'un récit mythologique au

63 M, p. 57 : „Viele Male habe ich es erzählen müssen [...]. Es ist dahin gekommen, dass ich selbst nicht mehr genau weiß, was ich da [...] erlebt habe, aber das will ja sowieso keiner mehr hören. [...] ich glaube, sie wissen nicht einmal, dass ich es bin, den sie besingen.“ Trad. p. 62–63.

64 Jürgen Habermas. Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. In : *Mythos und Moderne*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1983. p. 407 : „[...] die rituellen Veranstaltungen, die die schuldhafte Entfernung überbrücken und heilen sollen, vertiefen zugleich die Kluft.“

fil des siècles, ceci signifie aussi une manière de formuler certains problèmes propres à la réécriture de mythes antiques : quelle conception du mythe transmettre, jusqu'où pousser le jeu entre mythe et fiction.

Il apparaît de plus en plus clairement entre les deux périodes que raconter une histoire mythologique veut dire réfléchir sur la nature du mythe et sur la démarche impliquée. Les romans mythologiques des années quatre-vingt le montrent bien dans la mesure où le recours à la mythologie ne va pas de soi. Cette fois, à l'inverse de la tendance remarquée dans les romans d'après-guerre, le retour à un mythe antique confère moins un prétexte ou un moyen utile à l'écriture, qu'il ne suscite une réflexion sur la réécriture. Christa Wolf, par exemple, met en lumière les conflits en jeu lors de la réécriture d'un mythe antique, dans la mise en fiction comme à l'extérieur du texte (recueil de notes, de commentaires et de questionnements). Ainsi la figure de Médée vient-elle interroger la volonté de reprendre à nouveau le mythe : « Où vais-je aller. Y a-t-il un monde, une époque où j'aurais ma place ? Personne ici à qui le demander. Voilà la réponse.⁶⁵ » La question posée au cœur du roman revient à celle de l'utilité et de la crédibilité d'une nouvelle version parmi la multitude de possibles. Aspect caractéristique des romans mythologiques contemporains, chaque nouvelle variante d'un mythe porte en elle-même sa propre remise en cause. Le désarroi de Médée exprime à la fin du roman le peu de poids de ses paroles : « Que c'est moi Médée qui ai tué mes enfants. [...] Qui peut donc le croire, ai-je demandé. Arinna dit : tout le monde.⁶⁶ » Oscillant entre nécessité et inutilité, le témoignage rend compte de sa fragilité.

Là où le roman interroge, le recueil de documents autour de *Médée* paru en 1998, *Christa Wolfs Medea*⁶⁷, tente pour sa part de faire apparaître et de justifier la démarche à l'intérieur d'une évolution. Il rassemble à cette fin des documents très diversifiés : journal, lettres, notes et conversations, essais ainsi que la représentation de tableaux et sculptures

65 M, p. 236 : „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“ Trad. p. 254.

66 M, p. 236 : „Ich, Medea, hätte meine Kinder umgebracht. [...] wer soll das glauben, fragte ich. Arinna sagte: Alle.“ Trad. p. 254.

67 Christa Wolf. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin : Janus press. 1998.

inspirés directement du texte de Christa Wolf. Le recueil a pour principal mérite de refléter non seulement le travail en amont – recherches de l’auteur menées autour de Médée, réflexions sur les différentes sources littéraires, justification des intentions narratives – mais aussi les suites données au récit à travers une grande diversité de productions artistiques de peintres et sculpteurs contemporains. Aux documents des prémisses succèdent les reproductions des œuvres artistiques, suggérant de cette manière que *Médée* représente un moment particulier à l’intérieur d’un mouvement de création plus vaste. Le roman se révèle donc comme moment déterminant, inscrit toutefois dans une histoire qui le dépasse largement.

Cette conception est amorcée dans le texte à travers les citations littéraires qui précèdent chacun des onze chapitres du roman. Chacune d’elle apporte un nouvel aspect du mythe de Médée, une manière d’ouvrir l’horizon sur la pluralité des dimensions envisageables et surtout de mettre en valeur dans le roman les variantes antérieures du mythe. Les premières citations antéposées rappellent les sources principales de l’histoire de Médée, Euripide et Sénèque, ainsi que des grandes figures de la pensée latine, Platon et Caton. Les suivantes sont extraites de romans et de textes théoriques contemporains qui soit mettent en évidence certains schémas récurrents du mythe dans la réalité contemporaine (citation de Ingeborg Bachmann⁶⁸), soit soulignent certains aspects du sacré et des rites (citations de René Girard⁶⁹). À travers ces références, l’auteur attire l’attention sur les versions antérieures dont le roman est redevable, mais il est surtout rappelé à chaque chapitre que le récit est une formulation au même titre que les autres, présentant lui aussi à la fois des points communs avec eux et des caractéristiques propres. Christa Wolf ne dément pas sa position et fonction de « mail- lon d’une chaîne⁷⁰ ». La reprise d’un mythe antique est appréhendée

68 Il s’agit d’un extrait des fragments de *Der Fall Franza*, dans lequel une femme s’interroge sur les raisons qui peuvent pousser un individu à déposséder autrui de son identité, à l’humilier jusqu’à la perte de soi.

69 Dans cet extrait, René Girard attire l’attention sur la résurgence de la violence dans la fête et les liens qui unissent sacré et violence.

70 Christa Wolf. *Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin : Janus press. 1998. p. 53 : „ein Glied in einer Kette“.

comme la prolongation d'un mouvement, prise en compte d'un héritage et variation singulière. Récrire un mythe antique donne lieu de plus en plus manifestement à une réflexion sur la spécificité et la nouveauté d'une version supplémentaire. La démarche est caractéristique car la réflexion explicite sur le mythe trouve une place de plus en plus importante non seulement à côté mais aussi à l'intérieur du roman.

Là où les rapports entre le mythe et ses variantes étaient dans les années d'après-guerre source de réflexions nostalgiques ou de remarques désabusées, elles sont abordées dans les années quatre-vingt sous un jour sinon revendicatif, du moins explicite. Curieusement, la question de la fidélité à un mythe ne cesse d'être posée. La réécriture implique une corrélation permanente avec des textes antérieurs (matériau présent) ainsi qu'avec une conception utopique du mythe, antérieure à l'écriture (hypothèse abstraite). L'aspiration à remonter aux sources d'un mythe, à renouer avec son essence, se précise de plus en plus au fil des romans. Dénégation des autres versions au nom d'une authenticité bafouée, prise de position envers les différents points de vue, inscription dans un ensemble, l'écriture peut résulter d'un refus de toute autre variante littéraire, d'une exégèse précise développée hors du roman ou dans le roman lui-même, comme elle peut aussi se creuser à même un texte de référence. Les romans et leurs annexes mettent de plus en plus en évidence la réflexion menée autour de la reprise, notamment en ce qui concerne la nécessité d'une nouvelle variante et la conscience affichée de n'être jamais qu'une nouvelle formulation provisoire. Ces ambiguïtés implicites dans les romans mythologiques d'après-guerre sont mises en lumière par la suite, les auteurs choisissant soit de formuler les contradictions, soit d'en tirer profit. Stimulée par tant de questions complémentaires ou contradictoires, l'écriture d'un mythe revêt un caractère bien particulier qu'il s'agit de définir.