

Réécriture et dialogue avec la tradition  
dans l'œuvre de Irmtraud Morgner :  
de Schahrazade à Mnèmosunè

par  
Marie Lessard

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle  
aux  
Département de littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences  
Université de Montréal

et  
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie  
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
Freie Universität Berlin

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en Littérature, option Littérature comparée et générale

et au  
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften de la Freie Universität Berlin  
en vue de l'obtention du grade de Dr. phil.  
Option : Neuere Deutsche Literatur

août, 2009

©, Marie Lessard, 2009

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences  
et  
Freie Universität Berlin  
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

Cette thèse intitulée :

**Réécriture et dialogue avec la tradition  
dans l'œuvre de Irmtraud Morgner :  
de Schahrazade à *Mnèmosunè*.**

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par :  
Marie Lessard

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteur (Université de Montréal) : Andrea Oberhuber

Directeur de recherche (Université de Montréal) : Philippe Despoix

Directrice de recherche (Freie Universität Berlin) : Claudia Albert

Membre du jury (Freie Universität Berlin) : Stefan, Keppler-Tasaki

Examinatrice externe (Université d'Ottawa) : Agatha Schwartz

Représentant du doyen de la FAS (Université de Montréal) : Michel Pierssens

## Résumé

Cette thèse, intitulée « Réécriture et dialogue avec la tradition dans l'œuvre de Irmtraud Morgner : de Schahrazade à Mnemosunè », vise à comprendre le recours à la réécriture comme modalité de dialogue avec la tradition dans l'œuvre de l'auteure est-allemande Irmtraud Morgner. L'analyse porte sur divers cas de réécriture tirés de *Hochzeit in Konstantinopel*, *Gauklerlegende*, *Leben und Abenteuer* et *Amanda*, sur les déplacements narratifs introduits par la reprise, ainsi que sur l'emboîtement des récits les uns aux autres. Cette démarche permet de repérer une structure narrative récurrente qui organise le travail de réécriture en trois temps : par une conteuse romantique, par une narratrice critique héritière de l'*Aufklärung* et par une auteure qui intervient pour souligner les limites de la pensée critique imposée par la narratrice. Cette structure de réécriture en trois temps organise le travail d'expérimentation narrative dans l'ensemble des textes. Elle vise à chaque fois un matériel différent : les récits hérités des traditions du conte, des jongleurs, du roman courtois, du roman moderne, mais également les récits modernes de l'Histoire, de la Science, de la Mémoire. Le moment de la troisième réécriture, confiée par Morgner à la figure de l'auteure, est déterminant car il lui permet de préciser la nature de ce « *Tat* », de cette « action » de la réécriture, qu'elle tente de définir pour elle-même et ses narratrices, qui rendrait possible le maintien d'un rapport vivant à l'Histoire, à la Mémoire et à la Tradition. C'est en insérant la question du rapport à la tradition dans le cadre plus large d'une interrogation sur le travail de la représentation, que Morgner parvient à la repenser en des termes autres que ceux définis par le *Erbedebatte* ou par une pensée marxiste ou féministe de la réappropriation de la tradition. Son travail fictionnel contribue ainsi à la réflexion sur le phénomène littéraire contemporain, sur l'évolution de la forme du roman et sur la fortune du récit dans la modernité. Son œuvre est porteuse de questionnements à l'égard du phénomène littéraire contemporain qui dépassent largement le cadre plus étroit souvent attribué à la production littéraire est-allemande. Elle suggère la nécessité d'une réévaluation de la place octroyée à Morgner dans la littérature allemande.

**Mots-clés** : littérature est-allemande, *Erbedebatte*, roman, narration, carnavalesque, représentation, mémoire, Histoire.

## Abstract

This dissertation entitled, «Rewriting and dialogue with tradition in the works of Irmtraud Morgner : from Schahrazade to Mnèmosunè», tries to understand how and why, in her works, East German writer Irmtraud Morgner turns to strategies of rewriting as a mean of establishing a dialogue with tradition. The analysis examines various cases of rewriting found in *Hochzeit in Konstantinopel*, *Gauklerlegende*, *Leben und Abenteuer* and *Amanda*, the narrative shifts thus introduced and the way in which narratives interlock with one another. It makes it possible to identify a narrative structure which organizes the work of rewriting into three distinct moments : first, that of a storyteller using the idiom of romanticism, second, that of a narrator whose critical discourse represents the Enlightenment heritage, and third, that of an author who intervenes to underline the limits of critical thought imposed by the narrator. This structure of rewriting in three stages is shown to organize the work of narrative experimentation in all the texts under study. It applies in each case to a different narrative material inherited from various traditions : the fairy tale, minstrel stories, the courtly novel, as well as modern narratives such as History, Science and Memory. The third rewriting, which Morgner assigns to the figure of the author is the most significant since it characterizes the nature of this « *Tat* », of this «work» of rewriting which Morgner is attempting to define for herself and her women narrators as that, which would open the possibility of maintaining a living relationship with History, Memory and Tradition. By reframing the question of the nature of the relation to tradition within the larger context of an interrogation on the question of Representation, Morgner manages to rethink the question of the relation to tradition in terms other than those established by the *Erbedebatte* or by Marxist and feminist theories of re-appropriation of tradition. Thus her fictional works contribute to the reflection on contemporary literature, on the evolution of the novel and on the heritage of the tradition of storytelling in modernity. Her work shares a questioning about contemporary literature which go far beyond the narrower frame through which East German literary production has usually been defined. This suggests the need for a reevaluation of Morgner's works within German literature.

**Keywords** : East German literature, *Erbedebatte*, novel, narration, carnivalesque, representation, memory, History.

## Table des matières

Introduction .....	1
Chapitre I : Réécriture et dialogue avec la tradition dans <i>Hochzeit in Konstantinopel, Leben und Abenteuer</i> et <i>Amanda. Ein Hexenroman</i> .....	
A. Réécriture dans les deux premiers tomes de la trilogie Salman .....	18
A. 1 Réécriture et dialogue dans les deux premiers tomes de la trilogie Salman .....	19
A. 2 Double réécriture de la vie de Laura-Beatriz dans <i>Leben und Abenteuer</i> .....	22
A. 3 Réécriture de la vie de Laura-Amanda dans <i>Amanda. Ein Hexenroman</i> .....	27
B. Dialogue avec la tradition dans <i>Hochzeit in Konstantinopel, Leben und Abenteuer</i> et <i>Amanda. Ein Hexenroman</i> .....	31
B. 1 Seconde approche de l'œuvre .....	31
B. 2 Dialogues entre narratrices et figures de la tradition .....	34
B. 3 Scénarios pour un rapport à la tradition dans <i>Hochzeit in Konstantinopel, Leben und Abenteuer</i> et <i>Amanda. Ein Hexenroman</i> .....	39
Chapitre II : Séductions et mensonges de la femme et de la narration dans <i>Hochzeit in Konstantinopel</i> .....	
A. Voyage de noces et protocole d'expérimentation .....	48
B. De la quête amoureuse à l'émergence de l'auteure .....	56
C. « Die Geschichten wurden teilweise neu gelogen » ou le « rementir » de la narration .....	63
D. Du mensonge comme fondement de la possibilité de vérité ou le re-mentir des récits de Schahrazade par le narrateur des <i>Mille et une nuits</i> .....	71
E. Narration contre discours scientifique : déplacement de la question de la vérité dans <i>Hochzeit in Konstantinopel</i> .....	76
Chapitre III : Séductions et mensonges du merveilleux de la <i>Gauklerlegende</i> à <i>Leben und Abenteuer</i> .....	
A. Déploiement du merveilleux de <i>Hochzeit in Konstantinopel</i> à <i>Leben und Abenteuer</i> .....	81
B. Performance et travail de représentation dans <i>Gauklerlegende</i> .....	90

B. 1 De l'espace de la maison de poupées au récit de création de Wanda.....	93
B. 2 Le conte de la narratrice : re-présentation, collage et fonction critique .....	97
B. 3 Une histoire de ménestrelle : performance de l'auteure .....	101
C. Le merveilleux mis à l'abri de la représentation .....	105
 Chapitre IV : Séduction et mensonges du conte dans <i>Leben und Abenteuer</i> .....	110
A. Merveilleux et politique : « Natürlich ist das Land ein Ort des Wunderbaren » .....	110
A. 1 Réécriture en trois temps de la vie de la Trobadora Beatriz .....	110
B. Réécriture du conte de la <i>Belle au bois dormant</i> ou la difficile entrée de la femme dans l'Histoire.....	114
B. 1 Il était une fois le patriarcat : récit inaugural de la Trobadora .....	116
B. 2 Il était une fois le socialisme : le conte de Benno .....	121
B. 3 Du conte aux témoignages : le récit de Laura Salman .....	127
B. 4 Les différentes versions de l'h(H)istoire : travail éditorial de la narratrice.....	131
B. 5 Éloge funèbre et fin de l'utopie : « Denn natürlich war das Land ein Ort des Wunderbaren » .....	134
 Chapitre V : Séductions et mensonges de l'idéal : réécriture du roman courtois dans <i>Leben     und Abenteuer</i> .....	143
A. Il était une fois le roman courtois.....	143
A. 1 Entrevue de la narratrice-Morgner avec Laura Salman.....	143
A. 2 Réécriture du récit inaugural de la Trobadora par Laura Salman .....	148
A. 3 Réécriture du roman courtois en passant par Cervantes et Auerbach.....	157
A. 4 Désenchantement : « Natürlich ist dies Land ein Ort des Wunderbaren ».....	166
B. La quête de la licorne : il était une fois l'idéal .....	172
B. 1 Idéal et politique : des enchantements du discours scientifique et de la raison instrumentale .....	172
B. 2 La quête de la licorne selon Laura Salman. Commentaire critique de la narratrice...	177
B. 3 La réécriture de l'auteure-Morgner ou la quête de la licorne comme <i>Bildungsroman</i> .....	180

Chapitre VI : Séductions et mensonges des récits de la science et de l' <i>Aufklärung</i> dans <i>Leben und Abenteuer</i> .....	185
A Mot de code « Anaximandre » .....	185
A. 1 Des origines de la science dans le mythe .....	185
A. 2 Science et enchantement : de la fleur bleue des romantiques à la licorne Anaximandre .....	189
A. 3 Mort de la Trobadora et élimination du merveilleux .....	194
B. Mot de code Mélusine .....	198
B. 1 Du conte de la <i>Belle au bois dormant</i> au conte de l' <i>Aufklärung</i> .....	198
B. 2 Limites de la connaissance : du physicien Anaximandre à la fée Mélusine .....	202
B. 3 La légende de Mélusine .....	208
C. Le roman de l'auteure-Morgner .....	211
C. 1 Relance de la représentation et la question de l'« autre action » .....	211
C. 2 Réécriture de l'Histoire, réécriture de la science .....	217
C. 3 La question de la lecture : du témoignage au mythe ou l'évangile selon Laura Salman .....	222
Épilogue : de <i>Hochzeit in Konstantinopel</i> à <i>Amanda. Ein Hexenroman</i> : mythologie de la mémoire et de l'oubli, modèle pour une réécriture de la tradition .....	230
Conclusion .....	244
Bibliographie .....	251



À la mémoire de Bill Readings

## Remerciements

J'aimerais remercier les personnes suivantes :

Mon directeur de recherche à l'Université de Montréal, M. Philippe Despoix

Ma directrice de recherche à la Freie Universität Berlin, Mme Claudia Albert

Pour sa direction de thèse par intérim (Université de Montréal), Mme Mariala Pandolfi

Mme Eva Kaufmann, professeure à la retraite, Littérature allemande, Humboldt Universität zu Berlin

Les organismes suivants pour leur soutien financier : le FCAR (1991-1994), le programme d'échange entre l'UMtl et la FU Berlin (Berlin, 1995-96), le DAAD (Berlin, 1996-97) et enfin le Département de littérature comparée de l'UdeM (1998)

Mon père, Marc-André Lessard, pour ses relectures et suggestions, mais surtout pour son écoute et pour un dialogue sans prix. Pour le partage d'un plaisir commun au travail de la pensée. Pour ma mère, Jacqueline Landry qui la première m'a parlé avec enthousiasme de la notion de dialogisme et de la pensée de Mikhail Bakhtine,

Pour ma famille, pour leur confiance et leurs encouragements

Mon mari Rachid Gharraf pour son support indéfectible. Toute la famille Gharraf.

Ken, Madeleine et Jacquie Readings pour leur merveilleuse hospitalité et leur support

Ould Atigh pour son amitié d'une qualité rare, sa complicité et pour son hospitalité au jour le jour. Sans lui, cette thèse n'aurait pu être terminée. Toute la famille des VIPs de la Khaïma, sans oublier Khadi, Sabah, Noha, Abdelrahim et Khalifa.

Denis pour les coups de main qui comptent vraiment et Julia pour sa confiance et son amitié.

Michael Hinterdobler, Axel Ströhlein et Daniel Curio, directeurs successifs à la Représentation de l'État de Bavière au Québec, pour support apporté à ce projet.

Je tiens à remercier mes collègues du Département de littérature comparée, avec qui j'ai vécu les débuts de cette aventure : Isabelle Adam, Bruno Baillargeon, Gilles Dupuis, Joyce Goggin, Jean Klucinkas, Marie Hélène Lapointe, Françoise Lucbert, Andreas Motsch, Craig Moyes, Andrea Neuhofer, Brian Neville, Jean Sébastien, Tania Smith, Pierre Vaillancourt, Jean-François Vallée et enfin, Martha Houry, qui aurait aimé voir le dépôt de cette thèse.

Enfin, ma correctrice Jenny Brasebin, pour son dynamisme et son professionnalisme.

## Introduction

Dans l'Allemagne de l'après-guerre, une rupture brutale rend inévitable la confrontation à la question du rapport à la tradition. Comment, en effet, renouer avec sa propre tradition, discréditée par la guerre, par Auschwitz? Dans la zone d'occupation soviétique, la réponse à cette question passe par une référence au Goethe classique ainsi qu'à une certaine tradition réaliste en littérature, héritage mis au service d'une politique anti-fasciste. En Allemagne de l'Est (RDA), à partir des années 1970, par le biais d'un débat sur la question de l'héritage, le « *Erbedebatte* », on cherche à repenser cette politique littéraire et à rouvrir des questions trop rapidement closes. À partir de ce moment, les politiques culturelles officielles se distancient de la tradition bourgeoise classique et mettent de l'avant les nouveaux idéaux d'une culture socialiste, modifiant ainsi leur conception de la tradition littéraire allemande. Par ailleurs, les écrivains procèdent à une réévaluation critique des mouvements qui avaient été marginalisés en Allemagne de l'est, tel le romantisme<sup>1</sup>. Les auteurs qui écrivent et publient dans les années 1970 et 1980 sont fortement marqués par ce débat. En 1972, l'adaptation théâtrale du texte de Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.*, connaît un large succès et relance à sa façon le débat portant sur la réappropriation socialiste et contemporaine de la tradition littéraire allemande. Désacralisant le canon goethéen, ce texte relance à sa façon la question de la « propriété » de la tradition, c'est-à-dire la question de savoir quelles seront les fins politiques qui détermineront désormais sa réappropriation, soulevant implicitement la question de savoir si l'État socialiste a le monopole de cette « re-présentation ». C'est dans ce contexte que Irmtraud Morgner parvient, dans son œuvre et à travers elle, à repenser la question du rapport à la tradition, tout en prenant une distance face aux termes définis par le *Erbedebatte*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Par exemple, Christa Wolf, *Kein Ort Nirgends*. Munich, Luchterhand Literaturverlag, 2000.

<sup>2</sup> La plus importante part de la production littéraire de Morgner se fait entre 1968 (date de publication de *Hochzeit in Konstantinopel*) et 1983 (date de publication de *Amanda. Ein Hexenroman*).

L'analyse qui suit porte sur quatre textes de Morgner. Il s'agit, par ordre de parution, de *Hochzeit in Konstantinopel* (*Mariage à Constantinople*, 1968-69<sup>3</sup>), de *Gauklerlegende. Eine Spielfraugeschichte* (*Légende de jongleur. Une histoire de ménestrelle*, 1970-1971), de *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* (*La vie et les aventures de la Trobadora Beatriz*, 1974-1976), et de *Amanda. Ein Hexenroman* (*Amanda. Un roman de sorcières*, 1983-1983). D'un roman à l'autre, Morgner revisite l'histoire littéraire occidentale, s'intéressant plus précisément à l'histoire des diverses formes narratives héritées de la tradition, du mythe au roman moderne. Déjà, le *Don Quichotte* de Cervantes se présentait comme une réécriture parodique du roman courtois. Celui-ci était lui-même le produit d'une réappropriation du matériau légendaire, celui-ci reprenant et réactualisent à son tour la matière du mythe. Le travail de réécriture de Morgner mime ainsi littéralement l'économie narrative de « re-présentation » et de reprise, de réécriture ayant présidé à la production de cet enchaînement de récits qui forme la trame de la tradition occidentale. Il m'est donc apparu possible, dans ce travail, de formuler l'hypothèse selon laquelle Morgner cherche à repenser la question du rapport à la tradition par le biais d'un travail fictionnel, plus précisément par une série d'expérimentations avec la réécriture.

Partant de cette hypothèse, je procède à une lecture du texte de *Leben und Abenteuer* et de *Amanda*, les deux premiers tomes de la trilogie Salman, en examinant le récit de la vie de la Trobadora Beatriz, le cas de réécriture qui s'annonce de la façon la plus évidente. On remarque que, d'une réécriture à l'autre, l'objet visé par le récit évolue, devenant tour à tour la vie de la paire Laura/Trobadora Beatriz, puis celle de la paire Laura/Amanda, de sorte qu'il paraît légitime de penser que c'est en réalité le dialogue existant entre ces personnages qui fonde la dynamique du roman. La notion de personnages distincts, avant même celle d'auteure conçue comme origine du texte, est ainsi remise en cause. Le dialogue apparaissant essentiel à l'écriture de Morgner, cette notion me sert alors de point de départ à un questionnement sur le rapport à la tradition. Après avoir identifié diverses figures de dialogue liant entre eux les personnages, puis les narratrices successives

d'un même récit, j'analyse la mise en scène des dialogues mettant en relation les différentes narratrices avec la figure de la tradition qui leur est attribuée dans chacun des récits. À ce point, le texte de *Hochzeit in Konstantinopel* vient s'ajouter au corpus initial. Il s'agit, à travers l'étude des différents scénarios de rapport à la tradition mis en scène par Morgner, de voir quelles questions ceux-ci permettent de soulever. Ces deux approches préliminaires permettent la formulation de mon hypothèse principale, à savoir que, dans les textes à l'étude, la réécriture s'impose comme la modalité privilégiée du dialogisme – je me réfère ici au concept de Bakhtine – qu'elle tente de mettre en œuvre et par lequel elle parvient à redéfinir le rapport à la tradition.

Au premier abord, l'œuvre de Morgner est déroutante, particulièrement le corpus de textes que j'ai choisi d'étudier. Ainsi, compte-elle, d'une part, deux romans très longs et très complexes, *Leben und Abenteuer* et *Amanda*, comptant respectivement plus de 500 et 600 pages, et de l'autre, des textes de production plus ancienne, tels *Hochzeit in Konstantinopel* et *Gauklerlegende*, textes relativement courts, qui se présentent au lecteur sous une forme apparemment très simple. C'est à se demander ce qui vient fonder la cohérence, des premiers ouvrages aux plus récents<sup>4</sup>. De là, l'interrogation inévitable concernant la méthode à suivre afin de parvenir à se frayer un chemin dans cette œuvre et encore peu étudiée. Pour se faire une idée de cette complexité structurelle, il suffit de jeter un coup d'œil rapide à la table des matières du roman *Leben und Abenteuer*, qui s'intitule en réalité «*Vie et aventures de la Trobadora Beatriz d'après les témoignages de sa ménestrelle Laura. Roman en 13 livres et 7 intermezzos* ». Celle-ci compte douze pages et suggère un foisonnement narratif d'apparence désordonné. Comment aborder la lecture d'un tel texte?

---

<sup>3</sup> Date de parution à l'Est et à l'Ouest.

<sup>4</sup> Gabriela Scherer note : « *Die skizzierte Forschungslage zeigt, daß trotz einiger für meine eigene Untersuchung hilfreicher wissenschaftlicher Beiträge zu den literarischen Texten Irmtraud Morgners eine ausführliche Studie zu ihrem Gesamtwerk bis anhin aussteht.* » (Gabriela Scherer, *Zwischen « Bitterfeld » und « Orplid »*. *Zum literarischen Werk Irmtraud Morgners*. Frankfurt a. M., Peter Lang, 1992, p. 21).

Suite aux lectures préliminaires du premier chapitre, j'adopte comme point de départ l'hypothèse de travail selon laquelle les emboîtements et les réécritures constituent, dans ces textes, autant de points charnières par le biais desquels l'auteure indique les articulations clés qui structurent ses textes et les lient les uns aux autres. Partant de cette prémisse, certains passages clés ont été sélectionnés dans le but d'en faire une lecture plus attentive, parmi lesquels tous ces éléments paratextuels, prologues, préfaces ou postfaces, qui encadrent généralement les textes. Or, il devient vite évident que ces passages sont effectivement significatifs. Ils se présentent comme autant de traces, laissées par Morgner, des réécritures dont son texte a fait l'objet. À l'examen du dialogue des récits entre eux – à l'intérieur d'un même texte, mais également d'un texte à l'autre – les articulations ordonnant la réécriture deviennent apparentes et rendent visible une structure de base, récurrente et prévisible, clé de la production textuelle, permettant de suivre à la trace la progression de la réflexion et de la recherche que poursuit l'auteure d'un texte à l'autre. Aux fins de ma lecture du corpus, la méthode adoptée demeure sensiblement la même. Afin de saisir la cohérence de l'ensemble de l'œuvre plutôt que celle de chaque texte pris isolément, je porte attention aux cas de réécriture, aux instances narratives<sup>5</sup>, aux différences introduites par la reprise, par le recours aux techniques de collage, ainsi qu'aux modes d'emboîtement des récits et des textes.

Ce qui est surprenant, lorsqu'on compare *Hochzeit in Konstantinopel*, *Gauklerlegende* et *Leben und Abenteuer*, textes pourtant passablement différents, c'est la façon qu'a Morgner de construire et de structurer chacun d'eux par le biais d'une réécriture en trois temps. Ce procédé évoque une progression dialectique que Morgner met sciemment en évidence afin de mieux piéger le lecteur, jouant avec ses attentes et ses habitudes. En réalité, la logique qui sous-tend ses textes n'emprunte que l'apparence d'une dialectique

---

<sup>5</sup> L'attention que j'ai portée aux instances narratives dans mon travail sur les textes de Morgner a été décisive. Je dois beaucoup à ma lecture de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (Paris, Seuil, 1970, 366 p.) et à son concept de « mot » ou discours (slovo) qui a attiré mon attention sur les différentes voix qui, tout en n'ayant pas le statut de personnage, n'en jouent pas moins un rôle essentiel dans le texte. Voir Julia Kristeva, *Introduction à Mikhaïl Bakhtine*, *Ibid.*, p.13-19.

hégélienne, car elle n'entraîne ni dépassement ni synthèse<sup>6</sup>. Il suffit d'examiner la façon qu'a Morgner de nous donner à lire des textes qui apparaissent comme le résultat de trois réécritures successives. De façon caractéristique, celles-ci sont le fait d'une conteuse « romantique », d'une narratrice marquée par la pensée de l'*Aufklärung* et enfin d'une auteure qui intervient pour déconstruire la prétention des discours modernistes auxquels souscrit la narratrice, de pouvoir s'abstraire de la scène de la représentation pour produire un discours de vérité, ce qui, de son point de vue, entraîne à la fois une réduction du récit aux impératifs du sens et un blocage de la représentation sur une représentation monologique.

Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, le « rementir » de la narratrice, s'inspirant de Schahrazade, assume pleinement la nature « mensongère » de son récit, escamote l'hypothétique vérité du journal intime de la protagoniste-conteuse et rend ainsi possible le déploiement de la narration. En conclusion de la *Gauklerlegende*, la mise sous verre du merveilleux, sa mise à l'abri du « réel », empêche son instrumentalisation politique et assure la possibilité de sa relance dans un récit futur. Dans *Leben und Abenteuer*, si la Trobadora parvient à échapper au scénario de récupération politique prévu par le conte socialiste de Benno qui vient clore le roman, c'est grâce à l'intervention de la fée Mélusine, personnage évoquant la nécessité d'assumer les limites de la connaissance et de respecter le merveilleux qui, précipitant la Trobadora vers sa mort, assure la sauvegarde du merveilleux pour une future représentation. Dans *Amanda*, enfin, Morgner ressuscite sa Trobadora, mais non sans s'assurer que *Mnèmosunè* ne la précipite tout d'abord dans l'abîme de l'oubli, et ce dès les premières pages du roman, lui bloquant ainsi l'accès à une mémoire toute faite et

---

<sup>6</sup> Le mouvement de l'écriture de Morgner, prend plutôt la forme d'une progression en spirale qui s'apparente à celle définie par Jean-Claude Aubailly comme étant caractéristique du roman de Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*. Au sujet de ce roman, Aubailly note : « Le caractère initiatique de ce récit est d'autant mieux souligné qu'il suit une construction spiralée dont la progression s'appuie sur des effets de répétition, d'alternance et de reprise en écho qui guident le lecteur et l'incitent à ne pas se satisfaire du sens immédiat de la fiction. » (Aubailly, Jean-Claude, préface à Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*. Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 21). La pensée de Morgner tend vers le dialogisme. « Le dialogisme bakhtinien n'est pas 'dialectique' : il n'entraîne pas de dépassement ni de synthèse, mais un jeu

immédiate et la plaçant dans l'obligation de procéder à un véritable travail de mémoire. Dans chaque cas, le geste de mise à l'abri de la représentation s'avère décisif, garantissant toujours que, en fin de texte, quelque chose échappe à la mainmise d'un mode de représentation monologique qui prétendrait rendre compte de façon vraie et exhaustive du réel, et que demeure possible une relance de la représentation.

La structure de réécriture en trois temps qui organise le travail d'expérimentation narrative dans l'ensemble des textes vise chaque fois un matériel différent : les récits hérités des traditions du conte, des jongleurs, du roman courtois, du roman moderne, mais également les récits modernes de l'Histoire, de la Science, de la Mémoire. Car, d'un roman à l'autre, Morgner met en scène des conteuses et des narratrices qui cherchent à accéder au statut d'auteure, à retrouver la voix, la mémoire, et doivent lutter pour échapper à la mainmise de modes discursifs qui, au nom du « vrai » et du « réel », menacent de les acculer au silence. Pour les aider dans leur lutte contre la lourde dictature imposée par les discours de l'Histoire, de la Politique, de la Science et de la Mémoire, Morgner fait appel aux mensonges et à la séduction de la narration, à ceux du merveilleux et de l'idéal, aux logiques propres au conte, au mythe et à l'oubli. Elle met en scène, tour à tour, une Schaharazade moderne, les séductions d'un jongleur qui, face au discours de la cybernétique, fait appel à la chance et au merveilleux, une belle au bois dormant du Moyen Âge tentant en vain de négocier son entrée dans l'Histoire en s'appuyant sur les structures narratives héritées du roman courtois, et enfin une licorne, figure légendaire de l'idéal échappant de peu à sa récupération aux fins d'une *Realpolitik* machiavélique. D'un récit à l'autre, Morgner démontre la complicité productive de la narration avec le mensonge, condition de possibilité de la vérité, avec le merveilleux, qui fonde la possibilité de l'Histoire, avec l'idéal, condition de possibilité du discours politique, avec le mythe, fondateur de la pensée scientifique, et enfin avec l'oubli sans lequel il demeure impossible de concevoir un rapport vivant à la mémoire.

---

toujours surdéterminé de contradictions en dialogue, dans une structure dynamique centrifuge. » (Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 59).



Avec le passage à *Amanda*, on observe un saut qualitatif dans l'œuvre de Morgner. Ainsi, si dans les romans précédents on ne prend conscience qu'indirectement des interventions de l'auteure par le biais des marques laissées dans le texte de la narratrice, Morgner lui attribue cette fois le plein statut de personnage et la plante seule sur la scène de la représentation et de l'écriture. D'entrée de jeu, par la forme donnée au « *Griechisches Vorspiel* » qui ouvre le roman, Morgner rappelle au lecteur que tout ce qui va suivre relève du théâtre, c'est-à-dire de la représentation. On est loin ici de la référence constante et inquiète au réel qui caractérise les différents niveaux de narration de *Leben und Abenteuer*. Mais surtout, dans *Amanda*, le geste de mise à l'abri de la représentation constitue « le » geste inaugural du roman, alors qu'il n'était que son point d'aboutissement dans les autres textes. Cela introduit implicitement la question de savoir ce que ce geste rend possible, et ce que permet son déploiement dans l'espace du roman. Insistant sur l'importance de l'oubli pour un rapport vivant à la mémoire, Morgner thématise à nouveau la nécessité du maintien d'un dialogue entre la Représentation – le Politique, la Science, l'Histoire, la Mémoire, mais également la Tradition – et ce qui l'excède. Avec cet impossible accès à la mémoire, elle re-présente sous une autre forme la scène ce qu'elle évoquait déjà dans *Hochzeit in Konstantinopel*, reprenant à son compte la scène inaugurale des *Mille et une Nuits*, alors que la réalisation par le roi Schahriar de l'impossibilité d'un accès à la vérité, et la crise qui s'en suivait (trompé par sa femme, il exige désormais chaque soir une nouvelle vierge à qui il ôte la vie le matin venu), ouvrait la porte au déploiement de la fiction par Schahrazade, et dévoilait en fin de parcours, le mensonge comme fondement de la possibilité de la vérité.

Le moment de la troisième réécriture, confiée par Morgner à la figure de l'auteure, est déterminant car il lui permet de préciser la nature de ce « *andre Tat* »<sup>7</sup>, de cette « autre action » qu'est la réécriture et qu'elle tente de définir pour elle-même et ses narratrices. Du début à la fin, l'interrogation fondamentale de son œuvre demeure la question de cette

---

<sup>7</sup> L'orthographe de « *andre* » est reprise tel quel de l'exergue de *Leben und Abenteuer*, « 'Am Anfang war die *andre Tat*.' Beatriz de Dia ».

« autre action » évoquée en finale de *Hochzeit in Konstantinopel* (« *das Absolute Experiment* »), par omission dans le premier paragraphe du texte d'ouverture de la *Gauklerlegende* (le « *andre Tat* » passé sous silence de la protagoniste Wanda) et en exergue de *Leben und Abenteuer* (« 'Am Anfang war die *andre Tat*'. Beatriz de Dia »). Il s'agit tout à la fois de cet « *andre Tat* » du mensonge, du merveilleux, de l'idéal, de l'oubli, ou de la déraison, qui excède et vient miner le travail de « vérité » de la représentation, mais également, de cet « *andre Tat* » que parviendrait à accomplir un travail de réécriture qui saurait prendre en compte le mouvement de ce qui, à la fois, menace et fonde la représentation. La forme de cette « autre action » reste à inventer et c'est là la tâche que Morgner s'est fixée. Sa recherche reflète la progression de son propre travail d'écriture, de *Hochzeit in Konstantinopel* à *Amanda*, alors qu'elle met en scène, encore et encore, le devenir-auteure d'une conteuse, et qu'elle tente parallèlement, en faisant appel à tous les moyens du roman moderne, de parvenir elle-même, par la réécriture, à développer une forme véritable d'écriture dialogique.

Dans *Amanda*, c'est finalement l'« *andre Tat* » de la mémoire – le rapport mémoire-oubli – qui lui sert de modèle pour repenser la nature de cette « autre action » de la réécriture dont elle cherche à définir la forme. Si le cas de la mémoire s'avère particulièrement exemplaire, c'est que le rapport à l'oubli est fondamental tout à la fois à la réécriture de l'Histoire et de la Tradition. Le modèle de la mythologie grecque de la mémoire et de l'oubli permet à Morgner de reformuler la question du rapport à la tradition en termes de réécriture dans le cadre plus large d'une réflexion sur la question de la représentation, comme dialogue de la tradition avec sa part d'oubli. Ce dialogue permet tout à la fois de fonder la tradition et de constamment remettre en question sa prétention à « représenter » – également dans un sens politique – « la » tradition comme récit vrai et monologique.

Par son exploration d'une logique de multiplication des récits<sup>8</sup> et de performance, qui fonde travail de réécriture, Morgner parvient à remettre en question toute opposition entre vérité (autobiographique ou historique) et mensonge de la narration, et à déconstruire une telle opposition, soulignant plutôt la nécessité du maintien d'un dialogue entre ces deux pôles. Également, dans *Leben und Abenteuer*, elle accumule à dessein les témoignages contradictoires, les biographies et les récits, les romans successifs concernant la vie de son personnage de la Trobadora Beatriz, remettant ainsi en question l'ancrage du récit dans un matériel historique ou biographique, extra-narratif et repérable, que le récit chercherait à représenter. Ce qui suggère clairement au lecteur de porter plutôt attention au jeu de renvoi d'un récit à l'autre, d'une réécriture à l'autre, aux déplacements que celles-ci opèrent.

Une première lecture de l'œuvre de Morgner m'avait suggéré une comparaison possible entre sa réécriture du *Faust* de Goethe, dans *Leben und Abenteuer* et dans *Amanda*, et la réécriture du *Don Quichotte* de Cervantes auquel procédait Kathy Acker dans *Don Quixote which was a dream* (1986)<sup>9</sup>. Ce qui semblait intéressant dans cette comparaison, était le croisement entre pratiques de réécriture de la tradition et questions de genre (*gender*). Ce projet initial visait à réfléchir sur la possibilité d'ouvrir de nouvelles perspectives pour une politique féministe de la tradition. Toutefois, il m'est vite apparu nécessaire de passer d'une réflexion portant sur diverses « politiques de la tradition » à une réflexion visant plutôt diverses « politiques textuelles », c'est-à-dire de porter attention aux pratiques de réécriture des récits sans chercher à situer préalablement celles-ci sur l'échiquier déjà établi des discours politiques existants, que ceux-ci soient socialistes, féministes ou relatifs au *Erbedebatte*. Il semblait essentiel d'examiner ce que ces pratiques de réécriture accomplissent en terme de rapports à la tradition, le mouvement et la cohérence qu'elles dessinent à l'intérieur des textes et de comprendre la logique sous-

---

<sup>8</sup> La référence de Morgner est le travail de Schahrazade, mais, empruntant les notions de J.-F. Lyotard, on pourrait opposer ici « petits récits » que l'on concevrait du côté d'une économie dialogique et « Grands récits » qui se situeraient du côté d'une économie monologique. La réflexion de Lyotard sur la narrativité a nourri l'ensemble de ma réflexion pour cette thèse.

<sup>9</sup> Kathy Acker, *Don Quixote which was a dream*, Grove Press, New York, 1986.

tendant l'ensemble de l'œuvre. Ce sont des questions similaires qui auront orienté ma recherche : que permet de penser, de faire entendre ce texte, et par quelles stratégies narratives, textuelles, y parvient-il?

L'objectif initial de cette recherche est de procéder à une « lecture » des textes à l'étude. Il ne s'agit pas d'en faire une analyse, au sens de rendre compte de tous leurs aspects, des rapports qui les lient entre eux, de présenter un tableau exhaustif de l'ensemble. L'œuvre littéraire se prête à divers modes de lecture : aucune ne l'épuise *a priori*. Mon projet est donc à la fois beaucoup plus limité et moins ambitieux que de procéder à une analyse d'ensemble, et surtout plus exploratoire par nature : il s'agit de tracer le parcours d'une lecture qui, guidée par les hypothèses explicitées ci-haut, ne fera la preuve de sa valeur qu'au terme du parcours, par sa capacité à faire voir l'œuvre de façon nouvelle et productive, à déployer une dimension des textes qui soit propre à suggérer des relectures de l'œuvre. Il s'agit enfin d'évaluer ce que ces textes parviennent à penser et à dire qui échappe aux déterminations sociopolitiques et discursives immédiates qui ont présidé à sa production, de voir si, au-delà de ce cadre, ils continuent à offrir matière à de nouvelles lectures, à demander à être relus et réexaminés. Il s'agit ainsi de reposer la question de la valeur littéraire de cette œuvre, de réévaluer sa place dans la littérature allemande et dans la littérature contemporaine.

En me concentrant sur les politiques textuelles qui caractérisent les textes de Morgner, je choisis une méthode qui ne suit pas la majeure partie des études portant sur cette œuvre, ou même encore, de façon générale, sur la littérature de la RDA. En effet, la réception de l'œuvre de Morgner s'avère représentative de la tendance marquée, en Allemagne et à l'étranger, à procéder à une contextualisation sociologique, culturelle, historique ou politique des textes appartenant à la catégorie « littérature de la DDR », à faire leur analyse à partir de catégories préétablies, telles que « *Frauenliteratur* » ou « *Gender* », à étudier leur réception ou encore les rapports de détermination qui lient leur production à des pratiques de censure particulières qui, à leur tour, tendent à devenir l'objet

premier de l'analyse<sup>10</sup>. Dans une étude récente et très complète intitulée « *Zwei getrennte Literaturgebiete* »? *Neuere Forschungen zu 'DDR'- und 'Nachwende'-Literatur* »<sup>11</sup>, Claudia Albert a montré à quel point la littérature de la RDA a reçu jusqu'à présent un traitement avant tout contextuel et sociopolitique, qu'elle a en somme été principalement étudiée dans sa spécificité est-allemande, abordée comme une « littérature d'État », c'est-à-dire, en quelque sorte, une littérature « régionale ». Ma lecture se place dans cette perspective d'un travail visant à redéfinir, après la fin de la RDA, l'œuvre de Irmtraud Morgner et la façon dont on peut l'aborder aujourd'hui dans le cadre d'un tel changement de paradigme. Il semble possible et productif aujourd'hui, de traiter cette littérature autrement c'est-à-dire comme tout texte littéraire. Ce défi me semble d'autant plus intéressant qu'il propose une perspective encore rarement développée dans le cas de cette auteure.

Pour une large part, les études portant sur les textes de Morgner ont abordé la question du rapport à la tradition en termes de pratiques de subversion ou de réappropriation, en lien avec une politique féministe, une notion d'écriture ou d'esthétique féminine et avec une critique du patriarcat ou de la raison instrumentale. Ses textes ont été diversement analysés en termes de citation et de montage, d'« *Erberezeption* », de « *Wiederentdeckung* », d'« *Aneignung* », ou de réappropriation, ainsi des romantiques ou du merveilleux, de fragmentation, de « *Mythisierung* », « *Entmythisierung* » et « *Remythisierung* ». Ils ont également été analysés en ayant recours aux notions de carnavalesque, de polyphonie et de dialogisme développées par Bakhtine, ainsi qu'à la notion d'intertextualité<sup>12</sup> Enfin, certaines études ont fait état, mais de façon relativement

---

<sup>10</sup> Geoffrey Westgate, *Strategies under surveillance. Reading Irmtraud Morgner as a GDR Writer*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.

<sup>11</sup> Claudia Albert, « *Zwei getrennte Literaturgebiete* »? *Neuere Forschungen zu 'DDR'- und 'Nachwende'-Literatur* ». *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 2009, I., volume 34, p.184-223.

<sup>12</sup> Subversion et politiques féministes ou socialistes : voir Alison Lewis, « *Fantasy and Romance. A Feminist Poetics of Subversion and the Case of Irmtraud Morgner* ». *Southern Review*, vol. 22, no. 3, novembre 1989. Voir également Angelika Bammer, « *Sozialistische Feminismen: Irmtraud Morgner und amerikanische*

rapide, du lien entre la logique mise en œuvre par Morgner dans ses textes et la déconstruction (Derrida) ou encore avec des stratégies textuelles de type postmoderne (Lyotard). Il s'agit des études de Grobbel<sup>13</sup>, Scherer<sup>14</sup> et von der Emde<sup>15</sup>.s

Rappelons deux aspects fondamentaux de l'œuvre de Morgner, que la critique récente, dans son ensemble, a peu semblé prendre en compte. D'une part, dans *Leben und Abenteuer* et *Amanda*, Morgner met en scène, et de façon évidente, la menace que représente pour ses protagonistes la mainmise du politique sur leur activité littéraire, ainsi

*Feministinnen in den siebziger Jahren* » dans *Zwischen gestern und morgen. Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*. Berlin, Peter Lang, 1992.

Citation et montage : voir Hildegard Maria Pietsch, *Anspielung, Zitat und Montage in Irmtraud Morgners Amanda*. Ein Hexenroman. Thèse de doctorat présentée à Washington University, 1991.

Erberezeption: voir Clason Synnöve, « 'Mit dieser Handschrift wünschte sie in die Historie einzutreten'. Aspekte der Erberezeption in Irmtraud Morgners Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz...* ». *Weimarer Beiträge*, vol 36, no. 7, 1990, p. 1128-1145.

Réappropriation des romantiques : voir Beverly Grace Hardy, *Appropriation and Affinity. The Legacy of the Romantic and Non-Classical Writers of the Period around 1800 in GDR Literature, with particular reference to Christa Wolf*. Thèse de doctorat présentée à l'University of Lancaster, 1988. Voir également, Hanne Castein, « *Wundersame Reisen im gelobten Land : Zur Romantikrezeption im Werk Irmtraud Morgners* », dans *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the literature of the GDR. GDR Monitor Special Series*, no. 6. Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 114-126.

Redécouverte du merveilleux et des romantiques : voir Ferdinand Habsburg, *Die Wiederentdeckung des Wunderbaren*. Berlin, Verlag Clemens Zerkling, 1993. Voir également Patricia Herminghouse, « *Die Wiederentdeckung der Romantik : zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur* », dans *DDR-Roman und Literaturgesellschaft. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 11/12-1981, Rodopi, 1981, p. 217-249 et Sonja Hilzinger, « 'Avantgarde ohne Hinterland'. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik der DDR ». dans *Literatur in der DDR. Rückblicke*, numéro spécial de *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, 1991, p. 93-101.

Mythisierung, Entmythisierung, Remythisierung : voir Carola Opitz-Wiemers, « *Schlänglein, Salamander und Runkelrübe. Die Metamorphosen des Dichters als Memoria. Irmtraud Morgners Umgang mit Mythen, Legenden, Märchen und anderen geschichtlichen Stoffen* » dans *Mythisierung, Entmythisierung, Remythisierung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* (IV). Munich, dans E. Platen et M. Todtenhaupt éd., Munich, *Iudicium*, 2007, p. 149-165.

Polyphonie, dialogisme et intertextualité : Voir Monika Meier, '*Polyphonie*' in der '*Amanda*' von Irmtraud Morgner. Eine Interpretation des 'Hexenromans' mit Bachtins Romantheorie. Mémoire présenté à l'Université Libre de Berlin, 4 mars 1990. Voir également Sabine Kock, « *Irmtraud Morgners Amanda: Intertextualität und kulturelles Erbe im Spannungsfeld zwischen produktionsästhetischem, politischem und feministischem Diskurs in der DDR der 80er Jahre* » dans Sabina Matter-Seibel (éd.), Simone Nelles (éd.) et Patricia Plummer ed., *Frauen in Kultur und Gesellschaft*. Tübingen, Stauffenburg, p. 229-241.

<sup>13</sup> Michaela Grobbel, « *Kreativität und Re-Vision in den Werken Irmtraud Morgners von 1968 bis 1972* ». *New German Review* 3 (1987), p. 13-14.

<sup>14</sup> Gabriela Scherer, *op. cit.*

<sup>15</sup> Silke von der Emde, "*Irmtraud Morgner's Postmodern Feminism: Question of Politics?*" dans *Women in German Yearbook*, no. 10, University of Nebraska Press, 1995, p. 117-123.

que leur résistance aux programmes politiques qui s'imposent à elles. Je pense ici, pour le roman *Leben und Abenteuer*, aux *Vorsätze* de la narratrice et aux pressions politiques exercées sur la Trobadora par la fée Mélusine, travaillant à l'avènement du socialisme. Je songe enfin aux pressions exercées par les personnages d'Arke et d'Isebel sur l'activité littéraire de la sirène Beatriz dans *Amanda*. D'autre part, dans chacun des textes que j'étudie ici, et de multiples façons, Morgner s'attache à remettre en question la primauté accordée à la « vérité » du sens ou au « contenu » politique du texte, aux dépens de la séduction et du « mensonge » de sa « forme » littéraire ou narrative. À cette fin, elle privilégie la réécriture plutôt que la voie de l'essai ou du débat politique. C'est ainsi d'ailleurs, qu'elle parvient, dans une large mesure, à échapper à l'emprise des cadres conceptuels et des discours hégémoniques qui menacent d'enfermer sa pensée et d'étouffer la voix de ses héroïnes ; c'est ce qui lui permet de faire une démonstration convaincante des pouvoirs spécifiques de la littérature. Son travail se situe donc aux antipodes de toute stratégie de réduction du texte au sens et de la littérature au politique.

Il paraît donc quelque peu ironique que ces aspects de l'œuvre de Morgner aient été si peu pris en considération par la critique. Et pourtant, il est étonnant de constater à quel point les études morgneriennes sont restées relativement prisonnières de modes d'analyse et de discours qui reposent sur ces oppositions que Morgner, dans ses textes, s'efforce précisément de déconstruire. Je citerai deux exemples de telles formes discursives reprises par la critique. Dans « *Places of Wonder : Fantasy and Utopia in Irmtraud Morgner's Salman Trilogy* », Silke von der Emde propose le terme de « *Überschreibung* » pour décrire le travail de réécriture de Morgner. Elle note : « *The process of Überschreibung is meant to help women find entrance into a male-dominated history* »<sup>16</sup>. Cette proposition insiste sur la finalité politique de l'activité littéraire. Elle correspond à la position mise de l'avant par le personnage d'Arke dans le « *Griechisches Vorspiel* » d'*Amanda*, position face à laquelle la sirène Beatriz prend d'ailleurs rapidement ses distances. Von der Emde

---

<sup>16</sup> Silke von der Emde, « *Places of Wonder : Fantasy and Utopia in Irmtraud Morgner's Salman Trilogy* », *New German Critique*, no. 82, Hivers 2001, p. 167-192, p. 168.

adopte également la politique privilégiée par la narratrice-critique de *Leben und Abenteuer*, cette politique d'« entrée dans l'histoire » que Morgner situe en opposition à la politique de « sortie de l'histoire » préconisée par le personnage romantique de Laura. Et pourtant, dans ses textes, Morgner travaille justement à déconstruire une telle opposition entre fuite romantique dans l'imagination et approche politique et critique, insistant sur le fait qu'un dialogue est nécessaire entre ces deux approches et qu'il s'avère urgent de procéder à un travail de réécriture de l'histoire, travail pour lequel elle cherche encore, une héroïne et une forme appropriée.

Par ailleurs, dans un article intitulé « *Kreativität und Re-vision in den Werken Irma Traud Morgners von 1968 bis 1972* », Michaela Grobbel remarque :

Die klare Überschreitung der bloß spielhaften Momente in Morgners Texten, ihre unüberlesbare sozio-politische Kritik, die kontinuierlich durch ihre spielerischen Strukturen hindurchscheint, hebt ihre Texte jedoch letztlich aus dem Rahmen der umstrittenen postmodernen Literaturbetrachtung hinaus<sup>17</sup>.

Grobbel souligne dans ce passage ce qui relève pour elle de l'évidence, le fait que c'est la dimension sociopolitique des textes de Morgner qui permettrait de prémunir ceux-ci de n'être que de simples exercices ludiques ou formels de type « postmoderne ». Le sens du texte relevant clairement pour elle de sa dimension sociopolitique, le texte, la narration lui-même, demeure, au mieux, pur jeu de séduction, pas même mensonge ou idéologie. Or, est-il nécessaire de le rappeler, c'est justement ce « jeu » de la réécriture, ces « *bloß spielhaften Momente in Morgners Texten* », qui permettent à Morgner, et à ses héroïnes après elle, d'échapper aux discours qui menaçaient d'étouffer leur pensée ?

---

<sup>17</sup> Michaela Grobbel, *op. cit.*, p. 1-16. Certaines théories brésiliennes ont proposé le recours au concept d'« anthropophagisme ». Séjourné parlera plutôt dans son article de « métabolisme ». Voir Emmanuelle Séjourné, « Assimilation d'une tradition et agitation de la pensée. Le long métabolisme d'*Amanda* (Irma Traud Morgner) ». *Genesis*, no. 25, 06/2005, Paris, Jean-Michel Place éd., p. 57-64. Voir aussi les différents usages du concept de « recyclage » chez C. Dionne, S. Mariniello, W. Moser édés., *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle.*, Montréal, Balzac, 1996 et Moser, Walter et Klucinskis, Jean édés., *Esthétique et recyclage culturel, explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.



Afin d'expliciter mon recours au concept de réécriture pour ma lecture des textes de Morgner, j'évoquerai deux des cadres conceptuels qui ont été plusieurs fois suggérés par la critique et que je n'ai pas retenus aux fins de ma lecture, celui de « *Überschreibung* » (palimpseste) et celui de « *Wiederaneignung* » (réappropriation). Silke von der Emde propose le concept de « *Überschreibung* »<sup>18</sup>, qu'elle définit dans un premier temps comme un mouvement de « *unwriting* » et de « *rewriting* », pour ne plus insister ensuite que sur sa seule dimension de « *re-writing* ». Car, au premier plan, ce qui intéresse l'auteure est ce qu'elle conçoit être le programme politique de Morgner. Chaque terme renvoie certes à ses propres connotations sémantiques. L'œuvre de Morgner forme assurément un gigantesque palimpseste, mais là n'est pas ce qui m'apparaît essentiel aux fins de ma lecture. En effet, si le terme de palimpseste renvoie à une accumulation de couches textuelles – la métaphore est presque spatiale – le terme de réécriture renvoie plutôt à une dynamique, à un procès et insiste sur la dimension temporelle. Il signale le nécessaire recommencement, l'absence d'origine de tout récit et de tout texte, et insiste sur la nécessaire succession de démissions et de reprises dialogiques de la représentation, qui seule rend possible une poursuite de la pensée, de la littérature. Il fait référence à une économie de la pensée en mouvement.

Les concepts d'appropriation ou de réappropriation sont aussi, très souvent évoqués par les études féministes. Ainsi, dans sa thèse de doctorat intitulée, « *Anspielung, Zitat und Montage in Irmtraud Morgners Amanda. Ein Hexenroman* » (1991)<sup>19</sup>, Hildegard Maria Pietsch adapte l'approche marxiste d'appropriation de l'héritage culturel aux fins d'une approche féministe à partir de la notion de genre. Pour sa part, Gabriela Scherer a recours aux concepts de « *Eigenzitat* » et de « *Fremdzitat* »<sup>20</sup>. Le concept de citation suggéré par Scherer renvoie à la notion de propriété et d'identité du texte à un auteur, et par opposition, au non-respect de ces règles, aux pratiques de plagiat. Le concept de « réécriture » ouvre une perspective différente. Il renvoie à une économie sans origine repérable, une économie

---

<sup>18</sup> Silke von der Emde, « *Places of Wonder : Fantasy and Utopia in Irmtraud Morgner's Salman Trilogy* », *op. cit.*, p. 167-192, p. 168.

<sup>19</sup> Hildegard Maria Pietsch, *op. cit.*

<sup>20</sup> Gabriela Scherer, *op. cit.*

de répétition, ainsi qu'à la différence introduite par cette répétition. Dans ce cadre conceptuel prime le mouvement, le travail du texte, et de la pensée, et non son arrimage au nom d'un auteur ou à une identité politique. Au tout début de mon travail, pensant procéder à une comparaison des pratiques de réécriture de Morgner et de celles de Kathy Acker, cherchant à voir de quelle façon leurs pratiques textuelles réécrivent les textes de Goethe et de Cervantes et, par ce biais, la tradition, j'avais suggéré le terme de squattage en référence au terme, « *Hausbesetzung* », par opposition à « *Besitz* »<sup>21</sup>. Je cherchais à exprimer ainsi l'idée d'une occupation ponctuelle et stratégique de la tradition qui ne se fonderait ni ne viserait la propriété ou l'identité. C'est ce qu'approfondit le terme finalement choisi de réécriture.

Ma lecture montre par ailleurs que, dans ses textes, Morgner parvient à prendre une distance appréciable vis à vis des théories marxistes de l'appropriation et des termes du *Erbedebatte*, et que son entreprise littéraire de réécriture de la tradition se situe aux antipodes de toute pensée de la propriété et de l'identité. Il ne s'agit pas pour elle d'identifier « la » bonne tradition à laquelle donner suite, ni de se réapproprier une tradition injustement oubliée, mais plutôt, par le biais de la réécriture et du dialogisme généralisé qu'il permet d'instaurer, de remettre en question le principe même de telles tentatives de contrôle de la représentation, la logique d'un tel rapport à la tradition. Ses textes soulignent d'ailleurs le fait qu'il n'est pas possible pour un sujet politique de s'approprier à son gré la tradition, puisqu'il est toujours déjà lui-même constitué par les voix multiples de traditions qui le pré-datent. Celles-ci lui assignent un rôle à l'intérieur de divers récits avec lesquels il lui devient nécessaire d'amorcer un dialogue et d'en réinventer les formes, s'il veut parvenir à s'en déprendre.

Enfin dans la *Gauklerlegende*, Morgner suggère clairement les limites du modèle de « *destruktive Aneignung des Erbes* » (appropriation destructive de l'héritage) tel qu'illustré par la mise en scène finale du pillage du musée. Si la réécriture du récit de cet épisode par

---

<sup>21</sup> Marie Lessard, « Squattage et terrains vagues ». dans *Surfaces* (publication électronique), 1996, vol 6 ([http://tornade.ere.umontreal.ca/~guedon/Surfaces/vol\\_6/lessard.html](http://tornade.ere.umontreal.ca/~guedon/Surfaces/vol_6/lessard.html)), consulté le 3 septembre 2009.

la voix narrative de l'auteure souligne l'importance du moment de désacralisation de la toute muséalisée, il fait surtout apparaître les limites de ce modèle. En effet, dans la perspective d'une logique de performance et de réécriture, le moment de l'appropriation n'a qu'un caractère ponctuel, inséparable du geste simultané de (re-)captation par un tiers et de re-performance, dans un processus incessant de « re-présentation ». Morgner met en scène dans ses textes le travail de la ménestrelle et de la conteuse qui, tout à la fois, s'approprient l'œuvre à interpréter et la rendent à leur auditoire (ou au lecteur) – en cédant à nouveau la propriété – par le geste même de leur performance dans un incessant dialogue. Elle remet ainsi implicitement en question toute conception du rapport à la tradition qui se fonderait sur une notion de propriété. C'est l'instauration d'une telle économie narrative dont elle confie la mise en œuvre à la sirène Beatriz dans son roman de sorcières (*Amanda*). Cette mise en œuvre vise à développer une forme romanesque nouvelle qui passera désormais par la réécriture dialogique. C'est cette économie dialogique vers laquelle tend, d'un texte à l'autre, toute l'œuvre de Morgner.

# Chapitre I : Réécriture et dialogue avec la tradition dans *Hochzeit in Konstantinopel, Leben und Abenteuer et Amanda. Ein Hexenroman*

## A. Réécriture dans les deux premiers tomes de la trilogie Salman

Dans le but d'opérer une première approche du corpus, et partant de l'hypothèse que Morgner cherche dans son œuvre à repenser la question du rapport à la tradition par le biais d'une série d'expérimentations avec la réécriture, j'examinerai ici « le » cas de réécriture qui semble fonder la structure narrative des deux premiers tomes de la trilogie Salman. Il s'agit de la réécriture du récit de la vie et des aventures de la Trobadora Beatriz, respectivement dans *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*<sup>22</sup> (1974/1976) et dans *Amanda. Ein Hexenroman* (1983/1983)<sup>23</sup>. Intitulant son premier tome *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos*, Morgner semble vouloir identifier « la vie et les aventures de la Trobadora » comme étant l'objet de la réécriture. En insistant sur le fait que le roman a été écrit d'après les témoignages (« nach Zeugnissen ») de la ménestrelle Laura, elle attire implicitement l'attention du lecteur sur le fait qu'il pourrait exister plusieurs versions de ce récit.

---

<sup>22</sup> Dans la suite du texte, simplement *Leben und Abenteuer*. Entre parenthèses : année de la première édition à l'Est et à l'Ouest. Édition utilisée: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman*. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991 (1976), 669 p.

<sup>23</sup> Dans la suite du texte, simplement *Amanda*. Entre parenthèse : année de la première édition à l'Est et à l'Ouest. Édition utilisée : *Amanda. Ein Hexenroman*. Hamburg, Zurich, Éd. Luchterhand Literaturverlag, 1992, 544 p. Le troisième tome de la trilogie, *Das heroische Testament. Roman in Fragmenten*, a été publié en 1998, sous forme posthume.

## A. 1 Réécriture et dialogue dans les deux premiers tomes de la trilogie Salman

Le roman *Leben und Abenteuer* permet au lecteur de faire connaissance avec le personnage de la Trobadora Beatriz de Dia<sup>24</sup>, future héroïne et narratrice d'*Amanda*<sup>25</sup>. Le roman s'ouvre sur un court texte d'introduction de quatre pages, intitulé *Vorsätze*, dans le cadre duquel Morgner se met elle-même en scène à titre de personnage et de narratrice du roman. La « narratrice-Morgner »<sup>26</sup> raconte comment elle fit la connaissance d'une femme répondant au nom de Laura Salman et comment celle-ci la persuada de lui acheter, pour quelque 700 Mark, un manuscrit de sa main dans lequel elle fait le récit de la vie de son amie la Trobadora Beatriz. La narratrice-Morgner rapporte comment, une fois la transaction conclue, elle se mit immédiatement au travail afin d'ordonner et de préparer le manuscrit en vue de la publication. Les premières pages nous apprennent que la Trobadora Beatriz est née en Provence en 1130 et eut recours aux pouvoirs surnaturels de Perséphone afin de fuir le « *mittelalterliche Welt der Männer* »<sup>27</sup>. Belle au bois dormant des temps modernes, c'est volontairement et non plus par accident qu'elle se pique le doigt avec un fuseau et, qu'après une période de sommeil de quelque 810 ans, elle se réveille au vingtième siècle où, espère-t-elle, les conditions de vie des femmes seront devenues meilleures. La suite du roman relate les événements de sa seconde vie : son réveil, son séjour dans le Paris de mai 68, sa déconvenue face au peu d'amélioration de la condition féminine, sa décision d'aller vivre

---

<sup>24</sup> Je choisis de conserver la forme du mot utilisée par Morgner de préférence au mot « trobairitz » adopté par la traduction française (*Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*. Trad. de E. Sinnassamy, Paris, des Femmes, 1983, 521 p.).

<sup>25</sup> Dans la suite du texte, je ferai référence à « la Trobadora Beatriz », ou « la Trobadora », lorsqu'il s'agira du personnage de *Leben und Abenteuer* et à « la sirène Beatriz », ou « Beatriz », lorsqu'il s'agira de la Trobadora revenue à la vie sous forme de sirène, c'est-à-dire du personnage du roman *Amanda*.

<sup>26</sup> Afin d'éviter toute confusion, dans la suite du texte, l'appellation « Morgner » ou « Irmtraud Morgner » désignera l'auteure dont l'œuvre est à l'étude dans cette thèse. Lorsqu'il sera question des personnages ou instances narratrices de *Leben und Abenteuer* et de *Amanda*, les appellations suivantes seront utilisées : « la narratrice-Morgner » ou simplement « la narratrice », et « l'auteure-Morgner ».

<sup>27</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 1, livre 1, p. 13.

au pays de l'utopie socialiste et la vie qu'elle y mène avec son amie et ménestrelle Laura Salman, résidente de Berlin Est, conductrice de train de son métier.

Dans ce roman, tout se dédouble. La narratrice-Morgner ayant écrit son roman à partir du manuscrit de Laura Salman, on se trouve en présence de deux auteures, tout au moins de deux récits et deux textes. Mais ce roman a surtout deux héroïnes, Beatriz et Laura, que l'on retrouvera à nouveau dans *Amanda*. Le titre du roman identifie la Trobadora comme étant l'héroïne principale du roman, et sa vie comme l'objet du récit. Doit-on prendre cela au pied de la lettre ? Rien n'est moins sûr. Si, originellement, le témoignage de Laura avait pour objet la vie et les aventures de la Trobadora, il n'apparaît plus évident que cela demeure l'unique point d'intérêt du roman de la narratrice-Morgner. Celui-ci n'a plus uniquement pour objet la vie de la Trobadora, mais plutôt la vie de cette dernière telle que rapportée par le témoignage de Laura. Ne pouvant construire son récit sans tenir compte de l'omniprésence de cette dernière dans la vie de la Trobadora et surtout, de sa médiation narrative – Laura demeure son unique source d'information –, la narratrice-Morgner en fait un personnage à part entière. De sorte qu'il serait légitime de prétendre, non pas que la Trobadora soit « le » personnage principal du roman ou, au contraire Laura, mais plutôt qu'une héroïne ne va pas sans l'autre, que c'est en réalité le rapport existant entre ces deux personnages qui fonde la dynamique du roman.

Le rapport entre la Trobadora Beatriz et sa ménestrelle Laura évoque bien sûr la relation qui existait entre Don Quichotte et son écuyer Sancho Pança dans le roman de Cervantes, Laura évoquant Sancho Pança, son bon sens pragmatique et son sens de la réalité ; la Trobadora, un Don Quichotte redresseur de torts désirant imposer son idéal d'amour, d'honneur et de justice au mépris de toutes les trivialités de la vie courante. Mais le couple Beatriz-Laura évoque également deux autres couples célèbres appartenant à la tradition littéraire occidentale : Dante et Beatriz d'une part et Pétrarque et Laura de l'autre. L'histoire est connue : face à la mort, l'amour des poètes, sublimé, devient adoration, amour mystique et source d'inspiration poétique ce qui rend possible la production de l'œuvre. Par le choix du nom de ses personnages, Morgner annonce ainsi son intention de

prendre comme point de départ de sa réflexion le paradigme selon lequel idéalisation et sublimation amoureuse sont les sources de l'inspiration poétique et, aux fins de son roman, elle réécrit ces récits à sa façon, dans l'intention d'offrir à ses muses la chance d'accéder à leur tour au statut d'auteure, enjeu majeur du roman. Mais il ne s'agit pas simplement d'inverser à cette fin les rôles masculins et féminins prévus par la structure narrative de l'amour courtois. C'est effectivement en vain que la Trobadora cherche, tout au long du roman, un objet d'amour qu'il lui soit possible d'idéaliser afin d'accéder à l'inspiration poétique, de retrouver sa vocation première et d'assurer ainsi, à la fois son « entrée dans l'écriture » et son « entrée dans l'Histoire ». Morgner s'intéresse plutôt au dialogue qui se noue entre les deux femmes appartenant respectivement à la tradition de l'amour courtois et à la vie contemporaine, mais surtout, Trobadora d'une part et ménestrelle<sup>28</sup> de l'autre, figures évoquant respectivement la création et la performance. Le devenir-auteure de Beatriz et de Laura devra advenir par le biais d'un dialogue entre ces pôles, par une voie qui reste encore à tracer.

S'il semble difficile d'identifier un personnage principal dans *Leben und Abenteuer*, la chose est encore plus compliquée dans *Amanda. Ein Hexenroman*. En effet, dès le premier chapitre, la Trobadora Beatriz réincarnée en sirène annonce son intention de consacrer ses efforts à rectifier l'insatisfaisant portrait de Laura peint par Morgner dans *Leben und Abenteuer*, roman qu'elle consulte aux fins de sa rédaction et critique ouvertement : « *Erst der Roman dieser Morgner hat geplaudert. Aus Dummheit? Aus Naivität?*<sup>29</sup> », ajoutant plus sévèrement : « *Sie //Laura// war nicht halb so zahm wie im Roman beschrieben. Das Buch der Morgner stinkt nach innerer Zensur*<sup>30</sup> ». Tel qu'annoncé, ce projet pourrait vouloir nous suggérer que, s'en tenant à sa fonction de narratrice et d'auteure, la Trobadora laissera désormais le devant de la scène à Laura. Ce n'est pas le cas. Si, dans le cadre du roman, Laura ne parvient pas à s'imposer et à

---

<sup>28</sup> Au Moyen Âge, musicien et chanteur ambulant, simple exécutant, le rôle de créateur étant réservé au troubadour.

<sup>29</sup> *Amanda*, p. 15.

<sup>30</sup> *Amanda*, p. 18.

monopoliser l'attention, c'est en partie parce que la sirène Beatriz, loin de s'effacer derrière sa fonction de narratrice, se met elle-même en scène en tant qu'auteure en devenir et personnage principal d'un roman parallèle, visant non plus les aventures de Laura/Amanda – le roman biographique –, mais les péripéties de son projet d'écriture. Héroïne de son propre récit, Beatriz gagne une présence dans le roman, que la narratrice-Morgner n'a jamais eue dans *Leben und Abenteuer*<sup>31</sup>.

En plus de devoir partager la scène du roman avec la sirène Beatriz, Laura se fait voler la vedette par son double, la sorcière Amanda, qui, si l'on se fie à l'énoncé du titre, serait la véritable héroïne du roman. En effet, même si le développement concret du personnage de Laura, les éléments de sa biographie du premier au second tome de la trilogie, constituent le fil conducteur et l'ancrage réaliste de la narration à partir duquel tout l'édifice romanesque se construit, ce personnage ne parvient pas à prendre forme de façon autonome. C'est comme si Morgner, allant à l'encontre du désir de sa sirène-narratrice de rendre justice à Laura, ne se décidait pas à faire de ce prosaïque personnage l'héroïne officielle de son roman. En fait, il n'y aura jamais une seule héroïne dans *Leben und Abenteuer*, ni dans *Amanda* : le moteur de l'action demeurera toujours la relation dialogique qui lie les personnages de Laura, bientôt Laura/Amanda, et de la Trobadora Beatriz, bientôt sirène Beatriz.

## **A. 2 Double réécriture de la vie de Laura-Beatriz dans *Leben und Abenteuer***

L'objet de la réécriture de la narratrice-Morgner dans *Leben und Abenteuer* ne sera donc plus désormais la vie et les aventures de la Trobadora Beatriz, mais la vie et les aventures de la paire Laura-Beatriz. Mais surtout, une lecture attentive du roman permet de

---

<sup>31</sup> Dans *Amanda*, le roman de l'écriture compte pour quelque vingt-neuf chapitres sur un total de cent quarante, c'est-à-dire environ vingt pourcent du roman. Dans *Leben und Abenteuer*, les interventions de la



constater que la narratrice, avec sa réécriture des témoignages de Laura, n'aura de toute façon pas eu le dernier mot : son roman n'est nullement le texte que le lecteur a entre les mains, celui-ci a été réécrit ultérieurement par celle que je nommerai l'auteure-Morgner. Celle-ci, quoique n'étant nulle autre que le personnage de la narratrice-Morgner procédant après-coup à la réécriture de son propre roman et à quelques interventions éditoriales de dernière minute en vue de sa publication, n'en demeure pas moins une instance narrative distincte dans le cadre du roman. Morgner se met en scène en deux temps, attribuant le premier jet de son roman au personnage d'une narratrice éponyme, la narratrice-Morgner, et le texte final à une instance narrative, l'« auteure-Morgner » qui porte également son nom, toutes deux appartenant à l'univers de sa fiction.

L'intervention la plus aisément repérable de l'auteure-Morgner sur le texte de la narratrice consiste en l'insertion, par un procédé de collage, des sept *Intermezzos* annoncés par le titre du roman entre les treize livres du roman de la narratrice. La narratrice ne faisant aucune allusion aux *Intermezzos* dans sa préface, qu'elle rédige en fin de rédaction, alors même qu'elle s'explique sur la nature de son intervention éditoriale sur le texte de Laura, on doit en conclure que son texte a été modifié ultérieurement. C'est donc bien le texte de l'auteure-Morgner qui demeure le texte final. D'ailleurs, si l'on y prête attention, la chose se trouvait déjà clairement annoncée par le titre du roman, Morgner rajoutant à la portion du titre que l'on peut supposer désigner le roman de la narratrice-Morgner, « *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* », un descriptif générique additionnel, soit « *Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos* », qui renvoie à l'intervention ultérieure de l'auteure-Morgner. De cette façon, Morgner attire l'attention sur sa réécriture du texte original de son roman : elle délègue la responsabilité de sa première version à son personnage de narratrice, prenant ainsi une distance par rapport à sa production narrative initiale et soulignant la nature construite et motivée de tout travail d'écriture. De cette façon, elle offre à ses lecteurs une clé importante pour la lecture de

---

narratrice-Morgner se limitent au *Vorsätze*, à une entrevue avec Laura (chap. 11, livre 1) et à une courte exhortation visant à encourager « certains lecteurs » masculins à poursuivre leur lecture (chap. 6, livre 4).

l'ensemble de ses textes en soulignant l'importance qu'il y a à porter attention, par delà la diégèse, à ce qui, dans le texte, nous informe sur l'historique du travail de la narration (et de la réécriture), sur l'action des instances narratives et sur les déterminations marquant celles-ci.

Avec cette contribution de l'auteure-Morgner, même si, comme on l'a vu l'objet du récit change d'une réécriture à l'autre, on a tout de même une réécriture en trois temps ou encore, trois couches narratives bien repérables dans la préparation du texte final de *Leben und Abenteuer* pour publication : le manuscrit des témoignages de Laura Salman, sa réécriture par la narratrice-Morgner, et finalement une réécriture du roman de la narratrice par l'auteure-Morgner. L'appartenance générique de ces textes diffère. La chose, encore une fois, est annoncée. Dans ses titres, Morgner fait référence respectivement aux « témoignages » de Laura, au texte de la « Vie et des aventures de la Trobadora Beatriz » de la narratrice – « *Vita* » évoquant la *Vita Nuova* de Dante –, et finalement au « roman » de l'auteure-Morgner.

Mais, la différence entre ces textes n'est pas que générique ; elle renvoie également aux modes de représentation respectifs qui les fondent. Ainsi, d'après ce que nous laisse entendre la narratrice, rien dans les témoignages de Laura, qui visent d'abord et avant tout l'établissement de la vérité, ne suggère au lecteur que pour elle la possibilité de représenter la réalité avec vérité est problématique. La qualité propre au personnage de Laura semble être, il faut le dire, un pragmatisme peu apte à la mener à de tels questionnements. De plus, alors même que ses témoignages font état de l'intrusion subversive du fantastique dans la réalité du socialisme est-allemand, sous la forme d'une anachronique et fantasque Trobadora, son récit demeure paradoxalement tributaire d'un mode mimétique et réaliste de représentation. Seul le fait que le réalisme de Laura, qu'on pourrait qualifier de « romantique », se réfère à une réalité admettant généreusement le merveilleux, et non à une conception scientifique ou rationnelle du réel, rend ce paradoxe possible.

Le texte de la narratrice cherche également à fonder sa légitimité dans un ancrage réaliste. Mais, si l'ambition de Laura était de nous présenter la vérité de ce qu'elle a vu et

entendu par le biais d'une série de témoignages – la représentation d'une réalité plurielle par un récit nécessairement pluriel –, il s'agit pour la narratrice de nous présenter avec vérité, non pas une réalité plurielle, mais « une » réalité singulière, celle de l'Histoire. Le texte de la narratrice légitime ses prétentions à une vérité historique en insistant tout d'abord, comme l'indique le titre du roman, sur sa référence à un matériel sûr, une source informée, soit les témoignages de Laura Salman. Mais la valeur historique de son texte dépend également – et elle le souligne –, du travail d'édition accompli sur le matériel textuel original. Ainsi, dans sa préface, elle nous le présente comme étant d'une composition plus professionnelle et plus propre à faciliter l'accès au lecteur que ne l'était le manuscrit original. Elle a procédé à une révision – littéralement à une mise à l'ordre – du manuscrit de Laura. En d'autres mots, elle cherche à présenter le matériel des témoignages, des différentes « versions de l'h/Histoire »<sup>32</sup> qu'elle a entre les mains, de façon à ce que son récit puisse être reçu comme ayant valeur d'Histoire : par sa juxtaposition des récits, elle travaille à démystifier le romantisme et à dévoiler les déterminations idéologiques d'un discours qui demeurerait chez Laura l'expression d'un enthousiasme politique peu critique.

Dans une perspective tout autre, l'auteure-Morgner procède dans son roman à faire la démonstration des capacités de la fiction à apporter sa contribution au travail de représentation de la réalité, et ce, en dialogue avec le récit de la narratrice-Morgner qui se veut réaliste et historique, et avec les témoignages de Laura. Cette contribution fictionnelle prend la forme des sept *Intermezzos* qu'elle insère entre les treize livres du roman de la narratrice. Portant tous le titre, « *Darin nachzulesen ist, was die schöne Melusine im Jahre 1964 aus dem Roman Rumba auf einen Herbst von Irmtraud Morgner in ihr [...]*

---

<sup>32</sup> Roland, Barthes, dans « Le discours de l'Histoire », paru dans *Information sur les sciences sociales*, vol. 4, août 1967, distinguait entre le référent histoire, soit l'histoire telle qu'elle existerait indépendamment du langage, le signifié-histoire, ou l'histoire dans son existence linguistique (le vécu, une expérience de l'histoire déjà articulée dans du langage), et le signifiant-histoire, soit l'histoire comme l'ensemble des différentes représentations possibles de ce signifié-histoire, ici les récits produits. Lorsque je me réfère à 'différentes versions de l'h/Histoire', je tiens simplement à souligner la dépendance de l'« Histoire », comprise comme « Grand Récit » à prétention de vérité et n'assumant souvent plus sa nature narrative, sur un ensemble de récits (« petits récits » dans les termes de J.-F. Lyotard). La réflexion de Lyotard sur la narrativité a nourri l'ensemble de ma réflexion pour cette thèse.

*Melusinisches Buch abschrieb* », ces *Intermezzos* reprennent, tel qu'annoncé, des extraits d'un roman de Morgner interdit de publication en 1965 : *Rumba auf einen Herbst. Roman* (1992)<sup>33</sup>. Selon les notes de Morgner, commentant dans une entrevue les raisons de l'interdit de publication : « *Begründung der Zensur war : skeptizistisch durch und durch bis zum Nihilismus, ein Buch des enthemmten Individualismus* »<sup>34</sup>. En se permettant d'insérer ces extraits dans son roman, c'est comme s'il s'agissait pour Morgner de prouver, en pied de nez à la censure, qu'il existe une vérité propre à la fiction, et que celle-ci, quoique honnie pour son « *enthemmten Individualismus* », se trouve en mesure d'apporter une contribution valable et effective au modèle d'écriture réaliste socialiste approuvé par l'État.

Comme on l'a vu, la narratrice-Morgner a payé pour s'assurer des droits sur le manuscrit de Laura. Morgner ne pouvait souligner plus clairement au lecteur la relation d'appropriation qui lie le texte de sa narratrice – son propre texte, à titre de narratrice – au texte de Laura. Or le roman de l'auteure-Morgner, par le fait même du collage qu'il opère entre les *Intermezzos* et le texte de la narratrice (et par ce biais avec les témoignages de Laura), noue un rapport différent à ses textes-sources, instaurant une ébauche de dialogue à plusieurs voix, première tentative peut-être pour mettre en place une économie dialogique. Son roman se présente finalement comme un curieux exercice de montage, la production de l'effet-collage nécessitant le maintien de la différence entre les matériaux relevant de la représentation réaliste et de la représentation fictionnelle ; le montage rendant possible le dialogue. Ponctuant après-coup d'épisodes fictionnels un espace textuel plus généralement réservé à la représentation réaliste, l'impression créée demeure toutefois celle d'un compromis, d'une fiction qui cherche encore timidement à s'affirmer et à faire la démonstration de ses pouvoirs, de sa légitimité.

---

<sup>33</sup> *Rumba auf einen Herbst. Roman*. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co, 1995.

<sup>34</sup> Il s'agit ici d'un commentaire de Morgner tiré de sa correspondance à Paul Wiens du 19 mars 1966 (Fonds Irmtraud Morgner). *Correspondance à Paul Wiens, 19 mars 1966*. Fonds Irmtraud Morgner. Cité par Rudolf Bussmann dans « *Rumba auf einen Herbst und seine Geschichte. Ein Nachwort von Rudolf Bussmann* » dans Irmtraud Morgner, *Rumba auf einen Herbst*. Frankfurt a. M., Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, p. 321-336.

### A. 3 Réécriture de la vie de Laura-Amanda dans *Amanda. Ein Hexenroman*

Dans le cadre du roman *Amanda*, la Trobadora Beatriz, devenue sirène, au seuil de sa troisième vie, reprend la matière du roman de Morgner dans le but de réécrire la vie de Laura Salman et intègre à ce roman biographique annoncé un roman ayant pour objet son propre travail d'écriture. Le roman *Amanda. Ein Hexenroman* s'intéresse toujours, à la suite de *Leben und Abenteuer*, à la paire Laura-Beatriz, mais chacune des protagonistes a droit cette fois, à son propre roman. La chose se complique du fait qu'il faille désormais prendre en compte la double vie de Laura, devenue Laura/Amanda, et la double vie de Beatriz, Trobadora Beatriz d'alors et sirène Beatriz du présent, cette dernière tentant de retrouver la mémoire de sa vie antérieure par le biais d'un travail d'enquête sur la vie de Laura. À partir de là, la relation binaire et relativement simple qui liait les deux femmes, figure d'un dialogue à deux hérité du modèle amoureux, se démultiplie et devient dans *Amanda* le dialogue entre des voix multiples, divers personnages, mais également avec les diverses voix de la tradition<sup>35</sup>. Par ailleurs, le dialogue qui émergeait timidement dans *Leben und Abenteuer*, entre représentation réaliste d'une part et fiction de l'autre, se complexifie : dans *Amanda* l'espace romanesque s'ouvre à quelque chose qui n'est plus de l'ordre du montage mais d'une intertextualité généralisée ; le travail de la représentation ne s'y exerce plus que sur un matériau qui est toujours déjà représentation.

Avec ses trois vies et ses trois renaissances, la Trobadora Beatriz évoque la figure de Faust, le destin du personnage bien sûr, mais aussi celui du célèbre texte de Goethe,

---

<sup>35</sup> Mon usage du terme « voix » dans la suite du texte est informée par ma lecture de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski. Op. cit.*, mais également par celle de Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, portant sur la littérature médiévale : « (...) l'oralité est une abstraction ; seule la voix est concrète, (...) » (Paris, Seuil, 1987, 346 p., p. 9). Dans *Essai de poétique médiévale* (1972), Zumthor signalait l'aspect 'théâtral' de toute poésie médiévale. Dans *La lettre et la voix*, il tente de définir cette théâtralité. Zumthor : « Mon point de vue ici est celui de l'œuvre entière, concrétisée par les circonstances de sa transmission et la présence simultanée, en un temps et un lieu donnés, des participants de cette action » (Paul Zumthor, *ibid.*, p. 10).

pièce de théâtre trois fois réécrite. Les diverses réécritures du récit de la vie et des aventures de Beatriz-Laura évoquent effectivement la façon dont Goethe, à différents moments de sa vie, réécrit par trois fois son Faust à partir de la légende, rédigeant une première ébauche à partir de la légende, un premier Faust marqué par le romantisme et finalement, à la toute fin de sa vie, un second Faust, pièce plus symbolique et philosophique, cherchant à nouer un dialogue entre la mythologie grecque et la mythologie germanique médiévale. Le travail de réécriture de Goethe offre un modèle à Morgner. Suivant celui-ci, elle met en scène, dans la conclusion de son propre roman, la rencontre de deux univers : celui des sirènes introduites dans le *Griechisches Vorspiel*, tradition dont la sirène Beatriz a perdu la mémoire, et celui des sorcières du Brocken, tradition dont est issue Laura et dont elle s'est trouvée coupée par sa séparation d'avec son double sorcier. Les deux femmes suivent un parcours différent, mais le travail à faire de part et d'autre pour parvenir à dialoguer avec la tradition est comparable. Enquêtant à la fois sur la mythologie grecque – son voyage en Grèce, les récits de Chariklia – et sur la mythologie germanique – les archives du Blocksberg –, la sirène Beatriz nous présente le dialogue amorcé par elle-même, et par Laura, avec les voix oubliées des traditions qui les habitent.

Dans *Leben und Abenteuer*, puis dans *Amanda*, Laura, Morgner et Beatriz assument tour à tour les fonctions de narratrice et d'auteure. Mais elles n'auront pas été « auteures » au même titre. Ainsi, dans *Leben und Abenteuer*, dès leur première rencontre, une inégalité fondamentale caractérise les rapports de la paire Laura-Beatriz, la Trobadora Beatriz y figurant le « grand homme » et Laura l'obscur collaboratrice. La Trobadora est celle qui, tel Ulysse, après un long voyage, revient finalement au foyer que représente pour elle le Berlin d'une Laura-Pénélope attendant impatiemment de ses nouvelles et à qui elle raconte ses aventures. Le rapport qui lie les deux femmes devient vite contractuel, la Trobadora engageant formellement Laura à titre de ménestrelle, à l'image du Don Quichotte engageant Sancho Pança comme écuyer, mais un Sancho Pança qui, suite à la mort de son Don Quichotte, aurait pris la plume afin de rendre hommage à ce dernier. Inégalité donc, dès le départ, face au travail de création puisque, traditionnellement, le ménestrel n'est

qu'un simple exécutant, son travail relevant de la performance et non, tel le troubadour, de la création, activité plus valorisée. Cette hiérarchie sera vite bousculée et remise en question, Laura, mais également on l'apprendra plus tard, la sorcière Amanda, écrivant bientôt des textes pour venir en aide à une Trobadora en panne d'inspiration. Que doit-on conclure ? À la faillite du paradigme de création et à l'impossibilité désormais d'un auteur-démiurge, sujet autonome et origine du Verbe ? Morgner semble tout au moins suggérer que, comme Laura et Beatriz dans le cadre du roman, un paradigme ne va pas sans l'autre. J'é mets l'hypothèse que Morgner cherche à déconstruire l'opposition entre performance et création, suggérant d'une part que la production de la « vérité » du verbe de l'Auteur dépend en réalité du mouvement des « mensonges » de la performance, c'est-à-dire de la répétition<sup>36</sup> et de la reprise, du mouvement de la narration, de la réécriture, et d'autre part qu'un dialogue constant entre les deux est nécessaire.

Alors que, dans *Leben und Abenteuer*, Laura, ayant produit son texte de témoignages, décline toute compétence et toute prétention au statut d'auteure, la narratrice-Morgner se présente d'emblée dans les *Vorsätze* comme une auteure professionnelle. Les deux femmes recréent ainsi entre elles le rapport d'inégalité qui existait entre Laura et la Trobadora, entre performance et création. Et pourtant, par sa fonction même, le travail de la narratrice, héritière de la conteuse dans le monde de l'écrit, se situe bien du côté de la performance. C'est effectivement par le biais de ses narratrices que, dans son œuvre, Morgner parvient à mener plus avant son expérimentation sur la performance et la réécriture et à développer celle-ci comme un outil privilégié de dialogue avec la tradition. À son tour, en retravaillant le texte de la narratrice, l'auteure-Morgner tentera d'expérimenter

---

<sup>36</sup> Dans son essai intitulé, « *Tradition and Experience : Walter Benjamin's On Some Motif in Baudelaire* », Andrew Benjamin souligne l'importance de la répétition pour le rapport à la tradition et l'économie qu'elle instaure : « In that instance the importance of repetition was that it involved a repeating that took over and handed on. Repetition became that through which the tradition was continued. The same was never the same because it was supplemented by its own repetition. » (Benjamin, Andrew éd., « *Tradition and experience : Walter Benjamin's On some motif in Baudelaire* » dans *The Problems of Modernity, Adorno and Benjamin*. Warwick Studies in Philosophy and Literature, The University of Warwick, Routledge, 1991).

plus avant avec la réécriture comme outil de dialogue, poussant plus loin l'idée de cet « *andre Tat* » évoquée par l'exergue de *Leben und Abenteuer*.

Il est intéressant de noter que, contrairement aux narratrices de *Leben und Abenteuer*, Laura et la narratrice-Morgner, qui ne se posaient apparemment pas la question de leur compétence narrative ou de leur capacité à produire un récit véridique, que cela soit sur le mode des témoignages ou de la biographie historique, la sirène Beatriz avoue dès le premier chapitre avoir ignoré jusque là de nombreux aspects de la vie de son amie : « *Ich hatte die Frau eben als Spielfrau angestellt. [...] Aber vom Geheimnis ihres Lebens habe ich bis zu meiner Beerdigung nichts erfahren* ». Le changement de ton est marquant. On peut supposer que, par sa mort, la sirène Beatriz s'est gagnée une omniscience lui permettant de prendre conscience de l'ignorance relative qui avait été la sienne jusque là. Mais malheureusement, cette omniscience récemment acquise se retrouve vite obscurcie par l'intempestive perte de mémoire qui marque le moment de sa renaissance. Du moins sait-elle désormais qu'elle ne sait pas. C'est la conscience aiguë qu'elle a, à la fois des failles de sa mémoire et des limites de son savoir, qui sera la motivation de son enquête et de son travail d'écriture. Alors que, dans *Leben und Abenteuer*, Laura et la narratrice-Morgner assumaient respectivement leurs rôles de témoin et d'auteur de biographie comme allant de soi, la sirène Beatriz aborde le travail d'écriture comme un travail d'enquête, à la recherche d'une vérité qui lui échappe, et non comme un travail de mise par écrit, de transmission d'une connaissance, d'un sens déjà acquis. Seule parmi ses consœurs mises en scène par Morgner dans l'ensemble de son œuvre, la sirène Beatriz semble assumer cette remise en question fondamentale du travail d'écriture, cette conscience de l'impossibilité qu'il y a d'assumer la position d'omniscience d'un auteur, sujet isolé, autonome, qui sait tout et se conçoit comme créateur, point d'origine du discours qu'il produit. Ne pouvant assumer cette position de savoir et d'autonomie, qui lui échappe trop évidemment, la sirène Beatriz reconnaît qu'elle dépend des sources écrites et orales qui lui sont accessibles et s'intéresse simultanément aux diverses programmations narratives qui la déterminent et qui marquent son travail d'écriture. La reconnaissance des limites de la



connaissance rend nécessaire le dialogue avec l'Autre absent de la tradition, dialogue qui devient possible grâce à la réécriture.

## **B. Dialogue avec la tradition dans *Hochzeit in Konstantinopel, Leben und Abenteuer et Amanda. Ein Hexenroman***

### **B. 1 Seconde approche de l'œuvre**

Le premier tome de la trilogie, *Leben und Abenteuer*, camoufle bien la complexité de son sujet. Lu indépendamment du second tome de la trilogie Salman, il risque fort d'apparaître au lecteur comme un conte extravagant dont l'originalité et l'effet tragico-comique dépendent principalement de la confrontation entre, d'une part, l'idéalisme, les attentes démesurées et le comportement inattendu d'une Trobadora tout droit tirée du Moyen Âge et, d'autre part, la réalité propre au monde contemporain est-allemand dans lequel elle doit désormais apprendre à vivre. Tout en relatant les amères déconvenues de la Trobadora et son apparente réconciliation avec les imperfections de ce monde, le roman, au premier abord, semble maintenir de façon ambiguë son apologie du socialisme et d'un certain féminisme utopique. L'appareil éditorial de la traduction française<sup>37</sup> tend à confirmer une telle impression. Difficile d'ailleurs de comprendre ce qui a pu déterminer le choix de cette mièvre illustration de couverture, de cet encadré sur fond d'étoiles montrant un jeune couple marchant main dans la main dans une plaine déserte, vers l'horizon lointain de l'avenir. On y voit une Trobadora – on doit supposer qu'il s'agit bien d'elle –, en robe longue, cheveux au vent, accompagnée d'une jeune femme, mince, blonde et moderne, cheveux courts, vêtue d'un jean, qui rappelle davantage l'image qu'on se fait d'une héroïne française de Mai 68 que de la Laura saxonne du roman. L'ensemble plutôt insignifiant

---

<sup>37</sup> *Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice, op. cit.*

semble chercher à souligner, au premier degré, la dimension féerique et utopique du roman. Or, s'arrêter à une telle lecture équivaut à ignorer l'approche fortement ironique de Morgner et l'histoire de ses démêlés avec la censure qui l'ont peut-être amenée à coder ses textes. Surtout, ce roman ne peut être abordé sans prendre en compte l'ambiguïté que Morgner privilégie toujours comme stratégie d'écriture, dans ce roman et plus encore dans *Amanda*<sup>38</sup>. Il est vrai que le lecteur, peu averti du contexte culturel et littéraire est-allemand et des débats marquant la rédaction de ce roman, ainsi que de la question de l'héritage littéraire et du rapport à la tradition (le *Erbedebatte*), se trouve mal équipé pour aborder celui-ci<sup>39</sup>. Il m'apparaît pourtant possible de procéder à une lecture solide de l'œuvre sans s'en référer préalablement à ce contexte pour l'expliquer du dehors comme si le projet littéraire de Morgner pouvait être réduit à n'être que l'élaboration fictionnelle d'une position prise préalablement sur l'échiquier d'un débat ou d'un autre. Il s'agit plutôt de l'interroger dans la cohérence et la logique narrative interne qu'elle déploie.

À quelle fin Morgner choisit-elle de rappeler à la vie le personnage de sa Trobadora au début d'*Amanda*, second tome de sa trilogie ? Pourquoi fait-elle renaître celle-ci sous forme de sirène et pourquoi justement sans voix et sans mémoire, alors que du chant des sirènes semble dépendre le sort de l'humanité ? Après avoir lu ce roman, le lecteur risque

---

<sup>38</sup> Dans le « *Griechisches Vorspiel* » de *Amanda*, Beatriz rapporte ce qu'elle aperçoit à son réveil : « *Bestimmte Weisung aus unbestimmtem Gesicht. Ambivalentes Lächeln, das mir bisher nur an den Kuros- und Kuros-Standbildern im Akropolismuseum zu Athen begegnet war. Anziehende und distanzgebietende Züge, abstrakt, der Würde polyphoner Musik ähnlich.* » (*Amanda*, p. 13).

<sup>39</sup> Il serait intéressant d'étudier la réception du roman *Leben und Abenteuer* au moment de sa parution en France, tant auprès de la gauche que du côté des mouvements féministes. Il y a fort à parier qu'une large part de l'ironie critique déployée par Morgner, ainsi en ce qui a trait à l'utopie socialiste, s'y est trouvée perdue. Pour une analyse de la réception et de la publication des traductions d'œuvres d'auteurs est-allemands en France jusqu'en 1989, voir Nicole Bary, « Les traductions des œuvres littéraires de la RDA en France jusqu'en 1989 » dans *La RDA et l'Occident (1949-1990)*. PIA, Université de la Sorbonne nouvelle, Institut allemand d'Asnières, 2000. Nicole Bary constate : « Jusqu'à la publication du roman de Christa Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, les traductions ne transmettent que partiellement les contradictions et les modifications profondes qui traversent les œuvres littéraires écrites ou publiées entre 1961 et 1973 en RDA. Alors que des écrivains aux accents complètement neufs évoluent déjà très nettement vers une plus grande subjectivité, vers une radicalité dans leur approche de l'histoire allemande et de l'esthétique de la modernité, la réception en France reste prisonnière du champ conflictuel de la guerre froide. On cherche en vain la tonalité nouvelle apportée par Irmtraud Morgner, Günter Kunert, Jurek Becker, et surtout par Uwe Johnson (publié seulement à partir de 1975) et Heiner Müller. » (*Ibid.*, p. 508).

de demeurer perplexe devant sa complexité et les questions laissées sans réponse. Il gagne alors à retourner lire *Leben und Abenteuer*. L'exercice est productif : de nombreux aspects du premier tome, passés jusque là inaperçus, commencent à s'ordonner, à prendre forme, à faire sens en fonction d'un ensemble narratif plus large dont on commence seulement à apercevoir la trame en filigrane.

L'état incomplet de la trilogie prévue originellement par Morgner m'incite à considérer, pour une première approche de l'œuvre, une trilogie alternative, ajoutant *Hochzeit in Konstantinopel*, autre texte à la simplicité trompeuse (1968/69)<sup>40</sup>, au corpus des deux premiers tomes de la trilogie. Une telle mise en série est-elle justifiable ? Il ne sera possible d'en juger qu'en fonction de la valeur heuristique dont ce procédé aura fait preuve, de sa capacité à rendre possible une compréhension plus approfondie de l'œuvre et la production de nouvelles hypothèses. Pour l'instant, il m'apparaît que la constitution de ce corpus me permettra de gagner un premier aperçu du travail d'expérimentation que Morgner poursuit à travers l'ensemble de ses œuvres de fiction, ainsi que du projet littéraire ambitieux qui, d'une œuvre à l'autre, fonde la cohérence de son univers fictionnel. C'est ce tableau plus large que je cherche à déployer avant de me lancer, dans les chapitres qui suivront dans une série d'analyses plus serrées de divers récits formant la trame des diverses œuvres à l'étude. C'est tout d'abord en suivant le fil des transformations successives apportées à la mise en scène du rapport à la tradition, que je tenterai de retracer le parcours de la pensée de Morgner par une approche transversale des trois textes choisis. Je chercherai ensuite à compléter, et au besoin à réviser cette lecture initiale.

---

<sup>40</sup> Édition utilisée: *Hochzeit in Konstantinopel*. Berlin et Weimar, Aufbau Verlag, 1973 (1968). Entre parenthèses : année de la première édition à l'Est et à l'Ouest. La page du site web de Vassar College portant sur le Séminaire Morgner 1996 cite Annemarie Auer rapportant que, avec *Hochzeit in Konstantinopel*, «*Irmtraud Morgner hat ihr Thema und ihren Stil gefunden. 'Hochzeit in Konstantinopel zählt für mich als erstes Buch, (...)' sagt sie selbst.* » (<http://faculty.vassar.edu/vonderem/g301/project/Morgner/> , consulté le 3 septembre 2009).

## B. 2 Dialogues entre narratrices et figures de la tradition

Dans chacun de ses textes, Morgner fait dépendre l'intrigue de la mise en scène d'un dialogue<sup>41</sup> entre un personnage féminin contemporain, ainsi les narratrices Bele ou Laura, et une figure représentant une tradition spécifique. Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, il s'agit du dialogue entre Bele et la tradition de la narration évoquée par le personnage de Schahrazade des *Mille et une nuits*. Dans *Leben und Abenteuer*, il s'agit du dialogue entre Laura, et les traditions de la poésie, du roman courtois et du conte évoquées par la Trobadora Beatriz mise en scène en Belle au bois dormant et en Trobadora. Dans le roman *Amanda*, il s'agit du dialogue entre Beatriz et le personnage de Arke, fille de Gaïa, représentante de la tradition du chant des sirènes et indirectement de la mythologie grecque, et via les Archives du Brocken, et avec la sorcière Amanda, porte-parole tout à la fois de la mythologie germanique du Moyen Âge et de la tradition carnavalesque à laquelle se réfère Bakhtine<sup>42</sup>. Quelle forme prendra dans chaque cas ce dialogue, comment évoluera-t-il d'un texte à l'autre, qu'auront en commun ces différentes mises en scène du rapport à la tradition et quelle cohérence dessineront-elles ? Voilà quelques-unes des questions qui guident ma lecture.

Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, en racontant, soir après soir, un conte à son physicien de mari dans l'espoir de parvenir à l'initier à un autre langage que celui de la rationalité scientifique, Bele imite le geste de Schahrazade en appelant à sa rescousse tous les pouvoirs de séduction de la narration. Ce faisant, elle noue un triple rapport à la tradition. Une prise en compte du texte de la notice éditoriale signée Bele H, intitulée *Nachbemerkung der Verfasserin*, c'est-à-dire, « Postface de l'auteure »<sup>43</sup>, et insérée à la fin

---

<sup>41</sup> J'utilise ici le terme 'dialogue' dans un sens très large afin de qualifier les diverses formes de rapport à la tradition mises en scène par Morgner, réservant à plus tard une référence à ce terme selon le sens que lui a octroyé Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*

<sup>42</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

<sup>43</sup> *Hochzeit in Konstantinopel*, p. 185.

de l'ouvrage, permet d'en saisir la nature. Dans un premier temps, Bele se met elle-même en scène en tant que conteuse, reprenant le geste original de Schahrazade dans une performance relevant de la tradition orale. Dans un deuxième temps, en tant que narratrice, elle procède par les moyens de l'écriture à une « performance » ou mise en scène des contes racontés à son mari, dans le cadre d'un journal intime rédigé à la première personne. Dans un troisième temps, à titre d'auteure, elle procède, toujours par le biais de l'écriture, à une performance ou à une mise-en scène, à la fois du geste de Schahrazade et du texte du journal intime, dans le cadre d'un texte à la troisième personne prévu pour la publication. Morgner construit son texte comme une série de représentations successives attribuées à Bele, qui laissent transparaître à chaque étape, sans les camoufler, les traces des interventions de cette dernière. Toute écriture apparaît dans cette perspective comme étant toujours déjà réécriture, travail de re-présentation procédant à partir de textes et de récits plus anciens, une économie narrative que Morgner nous présente encore et encore dans ses romans, ainsi par le biais du réseau complexe des relations qui lie les uns aux autres les textes des narratrices de chacun de ses romans et certains textes clés de la tradition. C'est déjà toute la problématique de l'écriture, de la réécriture et du rapport à la tradition, que Morgner développe plus avant dans sa trilogie, qui se trouve esquissée dans *Hochzeit in Konstantinopel*.

Le personnage de Bele ne se contente pas d'imiter le geste de Schahrazade, loin de là : elle innove en transposant celui-ci de l'oralité à l'écriture. Renégociant ainsi pour elle-même cet important passage, elle s'approprie les pouvoirs spécifiques à l'écriture, qui permet l'évocation et la représentation de voix absentes ainsi qu'une mise en scène de l'oralité. Elle permet enfin, chose cruciale, l'instauration de cette distance entre soi et le texte qui rend possible l'ironie et la dimension critique<sup>44</sup>. En d'autres mots, le texte de *Hochzeit in Konstantinopel* reprend et rejoue – l'allusion à la théâtralité n'est pas fortuite – non seulement le texte des *Mille et une nuits* et un épisode de la vie de Bele, mais également à un autre niveau, l'histoire du passage de l'oralité à l'écriture, thématique

centrale des trois romans de Morgner. Ce passage à l'écriture modifie fondamentalement la situation de réception et d'adresse du texte de Bele, qui s'ouvre désormais à un auditoire potentiellement illimité de lecteurs, brisant son enfermement dans le dialogue avec soi, qui caractérisait la forme du journal intime et dans le huis clos d'un dialogue conjugal sans perspective.

Dans *Leben und Abenteuer*, le rapport à la tradition prend une forme plus concrète puisque Morgner donne voix à la tradition en octroyant le statut de personnage à Beatriz, rendant ainsi possible un face-à-face entre cette représentante du conte, de la poésie et du roman courtois d'une part, et Laura Salman de l'autre. Cette dernière se lie d'amitié avec la Trobadora, devient officiellement sa ménestrelle et, imitant son style trobadoresque, rédige bientôt des textes pour elle, assumant ainsi peu à peu ce rôle d'auteure que sa fonction de ménestrelle ne prévoyait pas au départ. Durant ce temps, Beatriz cherche en vain à retrouver sa vocation de Trobadora en cherchant à se gagner accès à ce statut d'auteure que, pas plus le monde contemporain que la tradition du roman courtois, ne semblent prévoir pour la femme. Dans un effort désespéré pour trouver sa place dans ce monde et pour adapter son art à la réalité d'une société qui, tout en octroyant un rôle fondamental aux auteurs définit de façon très étroite le rôle qu'elle leur attribue, elle travaille d'abord pour un cirque, puis, donnant sa démission, rationalise bientôt sa production littéraire en développant une étrange machine à vers (*Versschmiede*)<sup>45</sup> et, plus généralement, tente d'adapter sa production aux spécifications de la politique littéraire de Bitterfeld<sup>46</sup>. Mais, la primauté de la prose et de l'écriture sur la poésie et l'oralité, la fonction politique imposée à la littérature et parallèlement la conception du travail d'écriture qui lui est imposée, constitueront pour elle autant d'obstacles infranchissables. Finalement, semblant

---

<sup>44</sup> Premiers chapitres de Paul Zumthor, *La lettre et la voix*. *Op. cit.*

<sup>45</sup> Au chapitre intitulé : « *Darin das vorläufige Ende der Irrfahrten in der DDR und eine pragmatische Erfindung der Trobadora geschildert werden.* » (*Leben und Abenteuer*, chap. 21, livre 4, p. 166).

<sup>46</sup> « La 'Voie de Bitterfeld' tire son nom d'une réunion qui s'est tenue le 24 avril 1959 dans le palais de la Culture du complexe électronique de Bitterfeld. Près de 300 ouvriers-qui-écrivent et 150 écrivains ainsi que des représentants de l'État et du SED se sont retrouvés lors de cette première 'conférence de Bitterfeld' pour

réconciliée à son sort et ayant en tout état de cause abdiqué, elle abandonne la création et disparaît du roman avant la fin de celui-ci. À sa mort, Laura, signant pour la première fois de son propre nom un manuscrit constitué d'une série de témoignages écrits en hommage à son amie disparue, accède au statut d'auteure. Dans *Amanda*, à peine revenue à la vie, l'ex-Trobadora Beatriz, devenue sirène, se voit instruite par Arke, qui réécrit à sa façon le célèbre épisode des sirènes tiré de l'*Odyssée* d'Homère – une reprise déjà, de la mythologie grecque –, de sa mission et du rôle qu'elle est appelée à jouer en tant qu'héritière d'une tradition plus ancienne encore que celle des troubadours. Mais, étant revenue à la vie sans voix et sans mémoire, la sirène Beatriz doit constater l'impossibilité de s'inscrire dans la suite de cette tradition et n'aura d'autre choix que de s'investir dans un projet d'écriture.

La similarité entre les trois textes de Morgner tient tout d'abord à leur mise en scène d'un dialogue avec la tradition, mais également à l'enjeu qui motive l'établissement de ce dialogue. Quel est-il ? Qu'ont en commun les situations vécues par les personnages et surtout, qu'est-ce qui semble rendre nécessaire le recours au dialogue ? Chacune des narratrices prend conscience, d'une façon ou d'une autre, de la menace que représente l'hégémonie de la raison instrumentale et de son monopole sur la représentation. Dans *Amanda*, cette menace semble confronter l'humanité à l'éventualité d'une annihilation imminente. Mais Morgner ne cherche pas à faire le procès de la rationalité instrumentale<sup>47</sup> : enregistrant la menace, elle procède plutôt à un certain nombre d'expérimentations fictionnelles, confiant à ses narratrices la tâche d'explorer par le biais du dialogue la possibilité de « réactiver », dans un cadre contemporain, certaines des structures narratives propres aux traditions tombées dans l'oubli. À la lecture de *Hochzeit in Konstantinopel*, de *Leben und Abenteuer* et de *Amanda*, il apparaît clairement que l'intervention au vingtième siècle de représentantes des différentes traditions mise en scène par Morgner ne correspond

---

réfléchir sur les rapports peuple/culture, monde du travail/art, etc. ». Note de la traductrice de l'édition française, Evelyne Sinnassamy, dans *Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*. *op. cit.*, p. 395.

<sup>47</sup> Sa référence est bien sûr l'ouvrage de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung : Philosophische Fragmente*. Première éd. Social Studies Association, Inc., New York, 1944. Trad. française : *La dialectique de la raison*. Paris, Gallimard, 1974.

pas à l'irruption de quelque voix absolument autre, mais à la ré-émergence de voix constitutives et fondatrices de la pensée occidentale, dont la mise au silence est étroitement liée à l'histoire hégémonique de la raison instrumentale. C'est à rebours l'histoire de cet effort mal guidé d'ordonnance du monde que Morgner retrace d'un texte à l'autre.

Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, c'est non seulement le bonheur conjugal de Paul et de Bele, ou encore la possibilité d'une communication entre hommes et femmes qui se trouve menacée, mais par delà, la possibilité d'une communication fructueuse entre pensée scientifique et pensée créatrice. Par le biais des pouvoirs de séduction de la narration, Bele cherche à amener son mari à se risquer hors de l'enfermement et de la clôture discursive à laquelle le condamne le monologisme d'un discours marqué au sceau de la rationalité scientifique et d'une idéologie patriarcale n'admettant aucune logique qui lui soit étrangère. Derrière la façade apparemment idyllique de ce voyage de noces au pays des *Mille et une nuits*, transparaissent rapidement les failles d'une relation qui ne durera pas plus que le temps du voyage, le temps qu'il faudra à Bele pour mener à bien, selon les termes qu'elle utilise, son « expérimentation », et d'en tirer les conséquences.

Si c'est prise dans le huis clos d'un face-à-face conjugal sans issue que Bele sent le besoin de faire appel aux pouvoirs de la narration à la manière de Schahrazade, c'est engagée dans une lutte quotidienne avec la dure réalité de l'« utopie » socialiste est-allemande que Laura, protagoniste de *Leben und Abenteuer*, mère et travailleuse, se découvre une alliée inattendue en la personne de la Trobadora. Morgner met cette fois en scène les difficultés d'une collaboration et d'un dialogue fructueux entre l'utopie socialiste d'une part et le merveilleux et l'idéalisme de l'autre. L'irruption de l'anachronique Trobadora dans l'univers de Laura agit comme un véritable révélateur d'un monde dépouillé de tout merveilleux. La figure de l'anachronisme permet à Morgner de créer un effet de « *Verfremdung* » au sens de Brecht, de distanciation, qui rend étranger dans le but de mieux rendre visible, et laisse entrevoir au lecteur la société est-allemande par les yeux d'une Trobadora vite désabusée.



Dans *Amanda*, Morgner thématise la menace qui pèse sur l'avenir de l'humanité et d'une planète que la guerre et la destruction de l'environnement promettent à une catastrophe imminente. Elle thématise également la menace pesant sur le psychisme de la femme, divorcée de sa moitié non-rationnelle. Cherchant à comprendre comment l'humanité a pu en arriver à ce point et s'efforçant de trouver des stratégies qui permettraient de lutter contre cette dérive, la sirène Beatriz cherche à trouver la source du mal. Mise sur la piste par l'oracle du « *Griechisches Vorspiel* », elle interroge divers récits issus de la mythologie grecque portant sur l'origine du monde, et surtout sur le mythe de Pandore, qui lie apparition de la différence sexuelle et émergence de tous les maux de l'humanité. De façon parallèle, elle relate les négociations difficiles qui ont cours entre Laura et la sorcière Amanda en vue d'une éventuelle réunification qui semble promettre l'espoir d'une réforme de cette humanité toujours amputée de la moitié de ses pouvoirs et de sa sensibilité. Alors que Laura tente, par les moyens de l'alchimie et de la sorcellerie, de se gagner quelque maîtrise sur sa vie personnelle, son double Amanda poursuit sa lutte et ses actions politiques en vue d'une reconquête de l'imaginaire et le renversement du pouvoir patriarcal du Brocken.

### **B. 3 Scénarios pour un rapport à la tradition dans *Hochzeit in Konstantinopel, Leben und Abenteuer* et *Amanda. Ein Hexenroman***

Il est intéressant de noter que, si d'un roman à l'autre, considérés dans l'ordre de leur publication, la menace posée par la rationalité instrumentale semble se jouer sur une scène toujours plus large – du couple au politique, à l'espace planétaire – , dans un mouvement contraire, le dialogue entre les narratrices et les figures de la tradition se fait de plus en plus étroit. Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, Schahrazade demeure pour Bele une figure lointaine, appartenant au passé littéraire et à la fiction. Elle n'est jamais directement invoquée ou citée à comparaître dans le texte, ne se voit jamais octroyer le droit de parole à titre de personnage. Il ne lui est donné aucune chance de faire entendre sa voix et de

remettre en question la conception que Bele nous donne implicitement de son personnage. Cherchant un modèle féminin en mesure de lui donner les moyens de prendre la parole, Bele adopte le modèle de Schahrazade et en utilise les ressources selon ses besoins ; à première vue, elle paraît non seulement faire l'économie d'une véritable lecture des *Mille et une nuits*, auquel son propre texte ne fait d'ailleurs aucune allusion particulière, mais aussi bien, d'une réflexion sur le personnage du récit originel. Alors que, dans *Amanda*, Beatriz se lance dans une enquête passionnée sur la trace des différentes interprétations alternatives pouvant exister du mythe et du personnage de Pandore, dans *Hochzeit in Konstantinopel* Bele s'approprie, sans plus s'interroger, semble-t-il, les caractéristiques de Schahrazade. Doit-on y voir la critique ironique d'un féminisme qui, tout à l'urgence de construire une tradition matriarcale « positive » et à la recherche de précurseurs, de modèles d'actions et d'héroïnes dignes d'émulation, occulterait trop facilement les dimensions plus complexes des textes et des personnages visés ? Le rapport à la tradition mis en scène se résume-t-il ici à une simple instrumentalisation aux mains d'un sujet narrateur qui, apparemment souverain, ne se sentirait aucunement assujéti à la narration ou, à travers elle, à la tradition ? Il faut se méfier d'une telle lecture que Morgner prendra un malin plaisir à remettre en cause à la fin du roman.

Dans *Leben und Abenteuer*, la Trobadora Beatriz, représentante de la tradition courtoise, est impliquée beaucoup plus directement sur la scène du roman que la Schahrazade de *Hochzeit in Konstantinopel*. Bien sûr, elle appartient au passé, mais du moins appartient-elle également à l'Histoire. Elle se voit surtout octroyée le statut de personnage, ce qui lui permet d'habiter le présent du récit, de s'y gagner un droit de parole. Ainsi, quelque chose de l'ordre du dialogue peut-il émerger. Mais la relation qui se noue entre Laura et la Trobadora n'est pas dépourvue de conflits, car il s'instaure vite entre elles une confusion des identités qui inquiète Laura, qui y contribue pourtant sans s'en rendre compte par sa prise en charge du rôle de créateur en principe dévolu à la Trobadora. Cette confusion des identités mène tout droit à l'élimination de la Trobadora, le stade de la contradiction ayant apparemment été dépassé au profit de la synthèse. Morgner, jouant à

anticiper les attentes de ses lecteurs, met en scène un semblant de résolution dialectique mais, contrairement aux attentes que l'on pourrait avoir, les deux amies remontent sur scène dans le roman suivant (*Amanda*) afin de poursuivre leur route, chacune selon leur trajectoire distincte.

Dans *Amanda*, plus précisément dans le roman biographique que l'on retrouve dans *Amanda*, le rapport qui existe entre Laura et son double sorcier est encore plus étroit que celui qui existait entre les amies Laura et Beatriz, puisque Amanda n'est plus uniquement le vis-à-vis de Laura mais, quoique personnage à part entière, également son double psychique, exclu dans le but d'assurer conformité et adaptation à la société patriarcale. Cette mise en scène nous présente pour la première fois un dialogue entre un sujet et une figure de la tradition qui lui est constitutive. En réalité, on a affaire dans ce cas, non plus à un dialogue entre deux personnages, mais entre deux voix issues d'une même subjectivité<sup>48</sup>. Dans le roman portant sur l'aventure de l'écriture qui fait pendant au roman biographique, Beatriz, héritière d'un corps de sirène et apparaissant comme l'incarnation contemporaine de cette tradition, cumule tout à la fois les rôles de narratrice et de figure de la tradition. Le rapport entre narratrice et figure de la tradition n'aura jamais été si intime que dans ce partage d'une matérialité physique.

Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, Bele était à la fois narratrice et réincarnation fictionnelle contemporaine de Schahrazade mais ce, uniquement par le jeu d'une performance narrative. Contrairement à Bele, la sirène Beatriz n'a pas choisi de s'appropriier les pouvoirs d'une tradition : elle hérite avec sa seconde vie d'une malcommode identité dont elle doit assumer le poids sans même pouvoir en assumer les pouvoirs. De plus, le partage d'une même réalité corporelle entre narratrice et figure de la tradition ne règle rien puisque, ayant perdu la mémoire du chant, c'est-à-dire de la langue des sirènes, la sirène Beatriz ne peut dialoguer avec la tradition qui l'habite. Le « *Griechisches Vorspiel* », qui ouvre le roman de l'aventure de l'écriture, introduit un rapport à la tradition qu'il ne semble possible de rétablir que par le biais d'une

réappropriation de la langue maternelle perdue<sup>49</sup>, le chant des sirènes réduit au silence par l'Histoire (« *Denn Singen wäre die Muttersprache der Sirenen* »<sup>50</sup>). Cette mise en scène insiste bien sûr sur l'impossibilité de tout rapport puisque Beatriz a perdu la mémoire du chant qui, seul serait en mesure de rendre possible la performance, l'actualisation de la voix de cette tradition. À moins de retrouver la mémoire de ce chant, Beatriz et ses consœurs, sirènes contemporaines, figures féminines d'une sagesse d'avant l'Histoire et espoir de l'humanité aux dires de Arke, risquent fort de demeurer de pâles figures impuissantes, inaptes à donner voix à une tradition, à la représenter de quelque façon que ce soit. Comme si cette impossibilité ne suffisait pas, Beatriz renaîtra sans voix et, alors qu'elle travaille à la rédaction de son roman, on lui vole sa langue, organe physique de la parole.

Alors que, dans le roman biographique, les personnages de Laura et de Amanda, procédant originellement d'une même psyché, tentent timidement de renouer un dialogue qui se présente comme la clé d'une réunification future, dans le récit de l'aventure de l'écriture, la situation de Beatriz figure ironiquement la réunification promise à Laura et Amanda, mais une fois encore, cette réunification ne règle rien. En effet, le véritable travail demeure à faire, qui oblige le sujet à renouer le dialogue avec la voix de la tradition qu'il porte en lui. C'est à cette tâche que se consacre la sirène Beatriz, travail d'enquête et de réécriture, pendant dialogique de cette reconquête de l'imaginaire pour lequel se bat la sorcière Amanda.

Pour Arke, le travail d'enquête et d'écriture de Beatriz ne vise qu'à faciliter la réappropriation du chant des sirènes porteur de l'héritage de la tradition matriarcale. Ce n'est d'ailleurs pas sans ironie si Morgner fait de Arke la porte-parole de cette utopique tradition promettant le retour à un Âge d'Or d'avant l'Histoire, qui n'est d'ailleurs pas sans

---

<sup>48</sup> Dans le sens de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. *Op. cit.*

<sup>49</sup> Morgner emprunte ici un thème propre à la tradition romantique allemande exprimant le sentiment de la nature inadéquate du langage, ainsi dans « *Ein Brief* », (« *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* ») lettre fictionnelle rédigée en 1902 par Hugo von Hofmannsthal. La lettre est datée du mois d'août 1603 et adressée à Francis Bacon, père de la révolution scientifique (Hugo von Hofmannsthal, « *Der Brief des Lord Chandos* », 1902, dans *Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*. Reclam, 2000).

<sup>50</sup> *Amanda*, p. 10.

évoquer cette autre utopie, l'utopie socialiste qui, après la guerre, semblait promettre une solution à tous les problèmes de l'humanité. Protestant contre le rôle prévu pour elle dans le cadre du scénario de Arke, Beatriz s'exclame :

*„Verdammte Gängelei – ein Wesen meiner Vergangenheit erinnert sich am besten, wenn es schreibt », keifte ich zurück. [...]“*

*Verdrießlich kam ich an und maulte: „Erinnern, Erinnerungstraining, Singen – möchte wissen, was der Singsang von Sirenen ausrichten soll? Singsang gegen Militärmaschinen und ökologischen Raubbau...“*

*„Wenn plötzlich Sirenen auftauchen, haben sie die Pflicht, zu singen“, behauptete Arke.*

*„Als Sprachrohr“, höhnte ich, „die schlimmste Zumutung, die einer geborenen Trobadora widerfahren kann...“<sup>51</sup>*

Réaffirmant l'importance de l'écriture pour le travail de mémoire, Beatriz ironise sur l'efficacité improbable du chant des sirènes et de cette tentative de réenchantement du monde<sup>52</sup>. Mais elle souligne surtout l'ironie qu'il y a, pour une Trobadora ayant déjà passé toute une existence à tenter en vain de retrouver sa vocation, d'être rappelée à la vie sans voix et de s'entendre, en plus, sommer d'actualiser un chant pré-déterminé, dicté par un programme politique et non plus par l'inspiration poétique, bref d'entrer dans un rapport à la tradition qui soit instrumental à des fins politiques. Le scénario de Arke évoque le rôle imposé aux écrivains est-allemands de l'après-guerre, encouragés à se faire les porte-parole de quelques traditions autorisées, choisies en fonction de leur valeur politique. Dans cette optique, une fois mémoire et voix retrouvées, simple question technique préalable, les

---

<sup>51</sup> *Amanda*, p. 23-24.

<sup>52</sup> L'étymologie du mot « enchantement » renvoie à « incantation », c'est-à-dire à l'emploi de paroles magiques visant un effet sur le monde. L'état de désenchantement du monde dont fait état Arke dans le *Griechisches Vorspiel* de *Amanda* sera lié à la mise au silence du chant des sirènes, façon pour Morgner d'évoquer la disparition, au profit de la science, de diverses pratiques discursives, ou traditions, qu'on pourrait dire « incantatoires » (contes, mythes, poésie).

sirènes se trouveraient en mesure de se réappropriier les pouvoirs de la langue et du chant porteur de leur tradition et de les utiliser aux fins du programme prévu.

D'une façon qui lui est habituelle, Morgner choisit de prendre comme point de départ de *Amanda* la scène finale du roman précédent, *Leben und Abenteuer*, qu'elle s'empresse de réécrire en indiquant clairement dans quelle direction elle compte désormais diriger sa réflexion et diriger le lecteur. En effet, le scénario de Arke fait directement écho au récit de Benno, qui mettait un point final au roman en nous présentant une Trobadora aux talents mis au service de la révolution socialiste. Mais la sirène Beatriz opère un renversement fondamental du scénario d'instrumentalisation de la tradition des sirènes par Arke. À la base de son projet d'écriture est pris en compte ce fait incontournable : le sujet n'est de toute façon pas en mesure d'utiliser sa « langue » – ici le chant des sirènes – comme il le veut et à ses propres fins, c'est-à-dire d'entrer dans un rapport d'instrumentalisation avec la tradition. Plutôt que sujet de la tradition, il se découvre assujetti à elle. La tradition des sirènes, leur chant, leur langue, apparaissent désormais situés en amont du sujet, excédant celui-ci, le structurant à son insu.

Plutôt que de s'attaquer uniquement à la tâche de retrouver la mémoire de sa vie antérieure de sirène, et d'une tradition matriarcale qui, pré-datant l'Histoire et l'écriture, n'a laissé aucune trace orale ou écrite, Beatriz tente dans un premier temps de retrouver la mémoire de sa vie de Trobadora en utilisant les textes mis à sa disposition, le roman de Morgner et les Archives du Brocken. Pour ce faire, elle a recours simultanément à l'enquête et au travail de réécriture des mythes, mythologie grecque et mythologie du Brocken, langages « originels » de la tradition patriarcale<sup>53</sup>, traditions tout aussi « oubliées » que celles des sirènes, mais ayant du moins laissé des traces dans la tradition orale et les textes écrits. Triste destin pour une sirène : au moment de sa renaissance elle se découvre en tant que sujet et narratrice, littéralement prise dans les filets des structures narratives de la

---

<sup>53</sup> Au sujet de la pratique de la réécriture chez Heiner Müller, plus spécifiquement celle des mythes, voir le chapitre 5 de Florence Baillet, *Heiner Müller*. Paris, Belin, 2003, intitulé « L'art de la 'réécriture' : traductions, adaptations, citations », p. 75-101. Voir aussi les pratiques de réécriture de Christa Wolf dans *Cassandra* (1983) et *Médeia* (1996).

tradition<sup>54</sup>. Elle se découvre, en tant que femme, personnage de récits mythologiques portant sur les sirènes et sur Pandore qui ont précédé sa propre histoire de Trobadora au Moyen Âge et au vingtième siècle. Ce qui lie Beatriz aux sirènes ou à la figure de Pandore, évoquée par l'oracle du « *Griechisches Vorspiel* », c'est moins un rapport de parenté, une « nature » commune mystérieusement héritée, ou même un destin à assumer comme voudrait le suggérer le récit d'Arke, qu'une détermination narrative commune. Le rapport à la tradition, Beatriz le refuse en tant que rapport à une nature authentique, une mission ou un destin. Elle le redéfinit comme un travail qui cherche à rétablir le dialogue avec les voix oubliées de la tradition qui l'habitent.

Pas plus que la Belle au bois dormant, la dame du roman courtois ou encore les sirènes, Pandore ne signale l'émergence d'une voix féminine au cœur de la tradition. Elle témoigne plutôt du problème que pose aux hommes l'émergence de la différence sexuelle et de la façon dont ceux-ci se la représentent. Première femme, créature de Zeus, fruit de son désir de vengeance envers les hommes, elle ne prend pas la parole, n'a aucune volonté propre<sup>55</sup>. Elle se contente simplement d'incarner la nature qui lui a été octroyée. Dans cette optique, Pandore ou les sirènes de la mythologie grecque sont moins des figures ou des représentantes de la tradition, dans le sens de porte-paroles, d'éventuelles porteuses de salut pour l'humanité, qu'autant de représentations de la femme produites par la tradition. Le récit d'écriture de Beatriz illustre la découverte par la narratrice de sa propre position en tant que sujet de la tradition, c'est-à-dire de son assujettissement à celle-ci. Il ne s'agit plus pour la narratrice de se mettre à l'écoute des voix possiblement rédemptrices de traditions

---

<sup>54</sup> Dans une perspective structuraliste, la narration, tout comme le langage, prédate le sujet : il n'existe pas de position pour le sujet hors de la narration, chaque sujet se trouvant toujours déjà 'positionné' dans une chaîne de récits l'ayant précédé.

<sup>55</sup> Hésiode : « La race humaine vivait auparavant sur la terre à l'écart et à l'abri des peines, de la dure fatigue, des maladies douloureuses, qui apportent le trépas aux hommes. Mais la femme, enlevant de ses mains le large couvercle de la jarre, les dispersa par le monde et prépara aux hommes de tristes soucis. Seul, l'Espoir restait là, à l'intérieur de son infrangible prison, sans passer les lèvres de la jarre, et ne s'envola pas au dehors, car Pandore avait déjà replacé le couvercle, par le vouloir de Zeus, assembleur de nuées, qui porte l'égide. (...) Ainsi donc il n'est nul moyen d'échapper aux desseins de Zeus. » dans Hésiode. *Théogonie – Les travaux et les jours*. Texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1979, versets 90 à 106.

oubliées, mais plutôt de chercher à comprendre la détermination narrative de ces traditions qui s'impose à elle. Une fois encore, l'enquête de Beatriz vise moins à lui permettre de retrouver la mémoire d'une langue perdue, clé du salut de l'humanité, qu'à arriver par la réécriture à renouer le dialogue avec les structures narratives héritées de la tradition qui ont présidé à la constitution de sa subjectivité.

C'est par le biais d'une étude des mythes et de leur réécriture que Beatriz s'affirme simultanément en tant que produit des récits « et » productrice de récits. C'est la dualité de cette démarche qui caractérise son rapport à la tradition<sup>56</sup>. Beatriz semble être la première à prendre vraiment conscience de cette dualité. La Bele de *Hochzeit in Konstantinopel* ne semblait pas saisir ce qu'une étude du texte des *Mille et une nuits* pourrait lui apprendre sur la façon dont elle se trouve elle-même, à la suite de Schahrazade, positionnée et définie en tant que femme et narratrice par les structures narratives de la tradition patriarcale. Au contraire, Beatriz témoigne par le récit de sa prise de conscience du fait que, en tant que narratrice, elle ne se tient pas hors du récit, mais qu'elle est toujours déjà narrée par les récits qui la précèdent, récits dont il s'avère essentiel de comprendre la teneur et les enjeux. Elle fait enquête sur les structures narratives qui la définissent, comme elles ont défini la Belle au bois dormant, la dame du roman courtois, les sirènes, les sorcières et la figure de Pandore, toutes voix qui lui sont constitutives. Enfin, sa recherche, qui semble tout d'abord viser la dimension diégétique des récits, l'histoire portée par les mythes, sur l'origine du monde ou sur l'origine de la différence sexuelle, met rapidement en évidence leur dimension proprement narrative. Ainsi, l'accumulation des différentes versions du mythe de Pandore fournies alternativement à Beatriz par des interlocuteurs portés par des priorités politiques différentes, soulignent-elles la dimension construite et motivée des récits. Il devient essentiel de comprendre ce que la narration transmet à son insu, ainsi comment elle s'est constituée, en fonction de quels enjeux, au prix de quelles exclusions.

---

<sup>56</sup> Ce double positionnement face à la narration a déjà servi à Morgner de principe organisateur de la série des récits biographiques des narratrices dans les deux premiers tomes de la trilogie : chacune étant à son tour narratrice et objet du récit de sa vis-à-vis.



Dans les deux tomes de la trilogie Salman, la mise en scène de la réécriture et, par elle, de la figure du dialogue, est reprise à différents niveaux. À un premier niveau, celui de la diégèse : le dialogue est mis en scène comme rapport entre personnages ou, entre personnages et figures de la tradition, suggérant divers scénarios possibles pour un rapport à la tradition, ceux-ci variant de l'appropriation au dialogue. À un second niveau, celui de la narration, le dialogue est mis en scène par le biais du travail de réécriture des récits, d'une voix narrative à une autre. Ce mouvement de la réécriture – et avec elle une certaine logique dialogique – devient déterminant pour l'emboîtement des récits, aussi bien à l'intérieur d'un roman que d'un roman à un autre. Il devient le mouvement même du texte, le mode de progression de la pensée en lui ; il structure toute l'œuvre. Si cette dynamique peut sembler tributaire d'une pensée dialectique, alors c'est d'une pensée dialectique qui en serait venue à refuser tout « *Aufhebung* », à privilégier toujours une multiplication des voix, un dialogisme dans le sens où l'entend Bakhtine<sup>57</sup>. Finalement, dans un troisième temps, le travail de la réécriture, et par là le dialogue avec les textes et les récits, avec la tradition, qui dans *Leben und Abenteuer* ne devenait visible qu'indirectement par le repérage des marques narratives laissées dans les textes, est assumé cette fois ouvertement par la protagoniste et narratrice du roman d'écriture de *Amanda*. Ce travail de réécriture est pris en charge et mis en scène directement par la diégèse, au premier niveau comme le sujet du roman, celui de l'aventure de l'écriture de Beatriz.

---

<sup>57</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. *Op. cit.*

## Chapitre II : Séductions et mensonges de la femme et de la narration dans *Hochzeit in Konstantinopel*

### A. Voyage de noces et protocole d'expérimentation

Dans les *Mille et une nuits*<sup>58</sup>, Schahrazade<sup>59</sup>, grâce à ses talents de narratrice, réussissait à sauver non seulement sa propre vie, mais également celle des autres jeunes femmes du royaume qui auraient été soumises après elle à la loi du roi Schahriar. Qu'en est-il de Bele ? Parvient-elle, à l'image de son égérie, à assurer son salut ? Non. Et pourtant oui. Tout dépend de ce qui doit être sauvé. L'extrait des *Carmina Burana* placé en exergue et repris en traduction allemande dans la postface (« *Es grünt und blüht / der schöne Wald. / Wo ist mein Freund ? / Er ist weggeritten. / Eia, wer wird mich lieben ?* »), laisse peu de doutes quant à l'issue de ce mariage et à l'échec de l'entreprise de Bele, si l'on considère que le but en est d'attirer son mari hors de la sphère d'influence du rationalisme scientifique, de modifier la dynamique de sa pensée. Doit-on en conclure que les pouvoirs de séduction de la femme et de la narration, alliés aux charmes de Constantinople, n'auront pas suffi à vaincre les excès de la raison ? Mais d'abord, ce mariage aurait-il dû être sauvé à tout prix, le mari réformé ? On peut en douter. Est-ce cet échec qui motivera Morgner, dans un second temps, à faire appel, pour les fins de son roman *Leben und Abenteuer*, à d'autres figures de la tradition, celles du conte et du roman courtois, et à repenser son scénario du rapport entre narratrice et figure de la tradition ? Ce serait conclure un peu vite quant aux enjeux du roman. Que Morgner espère naïvement que, d'une expérimentation fictionnelle à l'autre, l'une ou l'autre des figures de la tradition qu'elle ressuscite et « réactive » finisse

---

<sup>58</sup> *Le Livre des Mille et une nuits*. Trad. de J.-C. Mardrus, éd. Robert Laffont, 1985 (Eugène Fasquelle, 1899 à 1904).

par indiquer une ou des voies de salut est peu probable. Une lecture attentive des deux ouvrages montre que Morgner souligne plutôt la naïveté et l'insuffisance d'une telle approche du rapport à la tradition. Pourtant, rien n'empêche dans un premier temps d'emprunter, aux fins d'une première lecture de *Hochzeit in Konstantinopel*, la voie de cette « fausse piste » de la question du salut, suggérée sciemment par Morgner, afin de voir à quelle conclusion elle nous mènera.

À la dernière page du roman, on retrouve cet échange, le dernier à intervenir entre les protagonistes Bele et Paul :

*Als Paul den Tabakwarenladen verließ, grüßte Bele ihn, indem sie die rechte angehobene Hand staatsmannartig bewegte. Dann fragte sie: „Was ist ein idealisiertes Experiment?“ – « Zum Beispiel ein Experiment mit gleichförmiger Bewegung“, sagte Paul, [...] „es kann niemals wirklich durchgeführt werden, da wir den Einfluß der äußeren Kräfte nicht eliminieren können; aber es führt zu einem tieferen Verständnis wirklich durchführbarer Versuche. [...]“.*

*[...] Dimitroffstraße, Ecke Leninallee bat sie den Chauffeur anzuhalten, verabschiedete sich von den Herren und stieg aus. „Was hast du vor?“ fragte Paul. „Das absolute Experiment“, antwortete Bele und winkte einer Taxe mit dem Rosenbukett.<sup>60</sup>*

Bele tire ici sa révérence, signifiant à Paul à la fois la fin de cette « expérimentation idéalisée » que fut leur voyage de noces et son intention de la relancer sous une forme radicalement différente. Reprenant ironiquement le terme de « *idealisiertes Experiment* » qu'il avait lui-même utilisé quelques jours plus tôt pour justifier son attitude spéculative dans un débat touchant une question de la vie pratique, elle lui oppose l'idéal d'une « expérimentation absolue », c'est-à-dire une approche expérimentale telle qu'il soit possible de la mettre véritablement en œuvre dans la réalité, un « *wirklich durchführbar Versuch* »<sup>61</sup>), qui impliquerait totalement le sujet et refuserait la pure spéculation, le modèle

---

<sup>59</sup> J'adopte l'orthographe des noms Schahrazade, Schahriar, Schahzaman, ainsi que du mot « genni » de la traduction de J.-C. Mardrus (*Le Livre des Mille et une nuits. Ibid.*).

<sup>60</sup> *Hochzeit in Konstantinopel*, p. 183-184.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 184.

exclusivement théorique. Doit-on conclure à l'échec de l'expérimentation à laquelle Constantinople aura servi de décor ? Cela ne semble pas être le cas puisque justement, si l'on se fie aux dires de Bele envisageant la chose selon les termes de la définition de Paul, « *es führt zu einem tieferen Verständnis wirklich durchführbarer Versuche* »<sup>62</sup> – , elle aura tout au moins rendu possible l'élaboration d'un nouveau protocole d'expérimentation plus prometteur. Morgner met dans la bouche de sa narratrice le langage de la méthode expérimentale qui, quoiqu'on puisse l'identifier comme étant propre à Paul, jouera également un rôle déterminant dans le modèle de structuration narrative de tous ses romans. En effet, elle procède par essai et erreur, la phase d'essai impliquant toujours une mise à l'épreuve du concept, sa soumission au processus de fictionalisation étant rendu possible par la narration, sa performance ou mise en scène, qui sera déterminante pour l'évolution du récit et le déploiement des réécritures subséquentes. C'est d'ailleurs par un travail fictionnel et d'expérimentations narratives concrètes et jamais par le biais d'une élaboration théorique empruntant la voie plus usuelle de l'essai, que Morgner cherche à élaborer sa conception du rapport à la tradition. D'un texte à l'autre son « protocole d'expérimentations narratives », pour utiliser ici le langage ironiquement scientifique de Bele, prendra une forme toujours plus complexe et plus nuancée.

Pour ouvrir et clore le texte de *Hochzeit in Konstantinopel*, Morgner fait appel à un procédé formel auquel elle aura à nouveau recours dans *Leben und Abenteuer* : il s'agit de la reprise à la première et à la dernière phrase du journal de Bele, d'un leitmotiv, dans ce cas-ci de la courte phrase : « *Eigentlich hatten sie nach Prag reisen wollen* »<sup>63</sup>. Un tel procédé souligne la structure circulaire du récit. Il attire l'attention du lecteur sur ce qui aura été déplacé par le mouvement de la narration entre la première et la seconde itération et l'amène à considérer de quelle façon ce déplacement aura contribué à modifier le sens d'un énoncé pourtant repris mot pour mot, ou bien très légèrement modifié. La reprise en allemand, à la fin de la postface, de la citation des *Carmina Burana* qui figurait déjà en

---

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 184.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 184.

exergue de la version originale, relève du même procédé. Ce système de répétition découpe l'ouvrage en trois espaces textuels distincts, qui renvoient respectivement aux récits produits par un travail de narration en trois temps, récits qui se laissent lire comme autant de reprises ou performances distinctes du geste de Schahrazade. Ces récits sont le fait, respectivement, de la conteuse-Bele, de Bele en tant que narratrice d'un journal intime mettant ses contes par écrit, et finalement de l'auteure-Bele, qui reformule son journal afin de rencontrer les exigences de la publication. Cette écriture en trois temps rappelle l'écriture en trois étapes du récit de la vie de la Trobadora dans *Leben und Abenteuer*.

L'itération et la répétition de la proposition « *Eigentlich hatten sie nach Prag reisen wollen* », au début et à la fin de l'ouvrage, délimite un premier espace textuel restreint, excluant exergue et postface, qui semble correspondre au texte du journal. Emboîtés à l'intérieur de cet espace se trouvent les contes de Bele à Paul, introduits à chaque fois par quelque variante de la phrase, « [...] *erzählte Bele folgende Geschichte : [...]* ». Enfin, la répétition de la citation tirée des *Carmina Burana* délimite un espace textuel plus large incluant les deux premiers et correspondant à l'ensemble du texte présenté au lecteur. Ces répétitions, ainsi que certains éléments du dernier paragraphe et de la postface agissent comme autant de déclencheurs, provoquant une série de relectures du texte et faisant apparaître aux yeux du lecteur, à la façon d'un nouveau cadrage, à chaque fois un nouveau récit.

Une première lecture du texte est surdéterminée par les attentes que créent par le titre de l'ouvrage, *Hochzeit in Konstantinopel*, les illustrations de la jaquette et de la couverture cartonnée (édition *Aufbau Verlag* de 1968), le texte de l'exergue<sup>64</sup> et la première phrase de l'ouvrage, « *Eigentlich hatten sie nach Prag reisen wollen.* ». Cet ensemble paratextuel semble promettre un récit traitant de la rencontre entre la raison et l'amour, phénomène traditionnellement représenté par la mythologie et la poésie, phénomène qui résisterait à tout effort d'explication rationnelle. L'illustration de la jaquette montre une

---

<sup>64</sup> « *Floret silva nobilis / floribus et foliis / ubi est antiquus / meus amicus ? / hinc equitavit! / eia! quis me amabit. / Carmina burana* ».

planche anatomique d'Amour ailé, arc et flèches sur le dos, rossignol et flûte de pan à la main, auréolé d'une couronne d'électrons et coupé en deux par des plans colorés identifiés par les lettres « A » et « B », qui marquent la distinction entre fonctions corporelles « supérieures » (« A », primauté de l'esprit et de la rationalité) et fonctions corporelles « inférieures » (« B », secondarité du corps et des fonctions corporelles). L'illustration de la couverture cartonnée montre une semblable planche anatomique, mais cette fois-ci d'une rose perdant ses feuilles, une rose dont les dimensions sont identifiées par les termes d'une équation mathématique à trois inconnues. Ces illustrations soulignent ironiquement les vaines prétentions de la raison scientifique à pouvoir tout expliquer et ses efforts dérisoires pour parvenir à exprimer mathématiquement un phénomène ayant d'abord et avant tout valeur symbolique. L'objet du récit s'annonce donc être, non pas le différend opposant des points de vue et des langages irréconciliables, ceux de la raison d'une part et celui de l'amour tel que décrit par le texte de l'exergue tiré des *Carmina Burana* et la poésie, mais bien la critique du geste réducteur de la raison. Le texte de l'exergue demeure, pour sa part, obscur au lecteur s'il ne sait pas déchiffrer le sens de la version originale latine. Ou bien il semble évoquer un récit ayant pour objet les amours malheureuses d'une femme délaissée. La traduction est fournie en fin de texte : « *Es grünt und blüht / der schöne Wald. / Wo ist mein Freund ? / Er ist weggeritten. / Eia, wer wird mich lieben ?* »<sup>65</sup>. La rhétorique de ce récit définit l'amour comme étant, pour la femme, l'objet et la finalité d'une quête transcendantale absolue, possiblement le seul objet imaginable de toute quête féminine.

La première phrase du journal, « *Eigentlich hatten sie nach Prag reisen wollen* », annonce pour sa part un récit réaliste, plus prosaïque, où il ne sera plus question d'amour absolu, mais plutôt d'un rite de passage, de voyage de noces, c'est-à-dire d'une institution bourgeoise, moderne, sociologiquement définissable, évoquant non plus quelque idée d'amour idéal, mais par opposition, la réalité d'une vie conjugale vécue au quotidien. Le « héros » annoncé d'un tel récit n'est plus la femme délaissée, mais le couple moderne, le « *sie* » de l'énoncé lancé dans une quête commune, un projet ou, du moins, ayant une

destination commune. Cet énoncé nous apprend également que, pour une raison ou une autre, Prague, choix de destination initial, seul possible pour un couple est-allemand, a été modifié avant le décollage, c'est-à-dire avant même le début du récit. Ce qui soulève la question du choix de Constantinople comme destination alternative. On peut bien sûr penser, comme le souligne G. Westgate<sup>66</sup>, que Morgner fait ici allusion aux événements de Prague. En effet, le choix de Constantinople, ville associée à la tradition orientale et aux *Mille et une nuits*, demeure assez improbable puisqu'il s'agit là d'une destination pour laquelle il aurait été difficile pour un couple est-allemand d'obtenir une permission de voyage. Le choix de Prague aurait été plus probable mais rendu impossible par les événements de Prague (printemps 1968, soit l'année de publication du roman). Il est possible de spéculer sur la raison de ce changement de destination. Ainsi, peut-être indique-t-il surtout le choix d'une destination imaginaire. De toute façon, il suggère au lecteur que la suite du voyage risque fort de ne pas prendre la direction prévue, et que ce voyage pré-nuptial et expérimental risque de réserver quelques surprises aux deux protagonistes.

Un premier mouvement de relecture est provoqué par la réitération, au terme du dernier paragraphe, de l'énoncé « *Eigentlich hatten sie nach Prag reisen wollen* »<sup>67</sup>. Inséré à la toute fin du récit, cet énoncé ne se laisse plus lire de la même façon et marque un écart par rapport à sa signification première. Par cette réitération, la narratrice invite le lecteur à re-considérer de manière critique l'ensemble du texte parcouru jusque là. En fait, on ne peut s'empêcher de visualiser des points de suspension imaginaires à la suite de cet énoncé final invitant le lecteur à confirmer que, oui, il a bien compris que, « en réalité ils avaient tous deux voulu aller à Prague ». Mais ce qu'on comprend surtout, c'est que, s'il y eut jamais consensus entre cet homme et cette femme, ce fut bien uniquement au sujet de cette destination, dont l'abandon précède par ailleurs les événements relatés par le journal. En d'autres mots, la notion de couple en tant qu'entité partageant une volonté et engagée dans

---

<sup>65</sup> *Hochzeit in Konstantinopel*, p. 183.

<sup>66</sup> Geoffrey Westgate, *op. cit.*, p. 97.

<sup>67</sup> *Hochzeit in Konstantinopel*, p. 184.

une quête commune, sujet du texte romanesque moderne<sup>68</sup>, se révèle un pur modèle théorique, un « *idealisiertes Experiment* », au même titre que le sera le modèle de la femme idéale, de la dame, pour le roman courtois. En réalité, l'objet du récit n'aura jamais été la quête commune d'un couple « moderne », mais bien celle, individuelle, de Bele.

Et de fait, le dernier paragraphe du roman confirme clairement ce que le récit de la narratrice n'a cessé d'illustrer, soit la divergence irréconciliable de points de vue entre Paul et Bele, particulièrement en ce qui a trait au sens qu'ils prêtent respectivement à l'expérience qu'ils viennent de vivre. Ainsi, la conversation qui intervient au dernier paragraphe entre Paul et son chauffeur ne laisse-t-elle aucun doute sur le fait que, pour ce dernier, le voyage de noces et la vie amoureuse en général ne sont qu'instrumentaux, n'ont pour fonction que de lui permettre de refaire ses forces aux fins d'un retour efficace à la poursuite de ses activités professionnelles<sup>69</sup>. L'amour, la femme, ne représentent pour lui que le repos du guerrier, et certainement pas l'objet ultime d'une quête éventuelle. Ce qui attire notre attention sur les propos prêtés à la protagoniste au dernier paragraphe, qui semblent vouloir suggérer que toute cette histoire n'aura jamais été, pour Bele, une histoire d'amour dans le sens de la rhétorique amoureuse évoquée par la citation des *Carmina Burana* mais plutôt, qu'en héroïne « moderne » d'un « roman moderne », elle a envisagé la chose froidement, depuis le début, comme un simple processus expérimental qu'une rupture amoureuse, loin de clôturer, servirait simplement à relancer. Doit-on être dupe de cette protagoniste qui, aux antipodes de la femme abîmée de douleur mise en scène par la citation des *Carmina Burana*, ne manifeste ni déception amoureuse, ni douleur, mais s'exprime à la manière d'un scientifique, tenant bien ses affects à distance ? Vraisemblablement, peu à l'aise avec la rhétorique amoureuse héritée de la tradition, Bele aurait-elle trop bien su s'approprier le discours scientifique de l'homme ? Mais, celle-ci ne

---

<sup>68</sup> Dans le roman de chevalerie, l'homme, sujet de la quête, partait seul à l'aventure, laissant femme et domesticité derrière lui.

<sup>69</sup> «Paul trug noch immer den blauen Fleck am Hals, den Bele ihm gestern aufätowiert hatte mit den Lippen. «Ihr seht enorm erholt aus», sagte Brandis [le chauffeur]. «Wer nicht liebt, lebt ein Leben weniger», sagte Paul. (*Hochzeit in Konstantinopel*, p. 184).



critique-t-elle pas elle-même la mise à distance de ses affects en évoquant simultanément l'idéal d'une expérimentation absolue qui ne serait plus uniquement spéculative mais impliquerait désormais radicalement le sujet ? Ou encore, est-ce Bele, la narratrice du journal intime, qui commente les propos de Bele-la-conteuse ? On pourrait bien sûr imaginer que l'attitude distante de la protagoniste est le résultat d'une volte-face de dernière minute, une tentative, après-coup, pour couvrir sa déception amoureuse. Mais cet « après-coup » n'est-il pas justement le fait de la narratrice qui, désireuse d'ajouter une touche ironique à son appropriation finalement peu critique du langage scientifique de Paul, choisit de présenter les choses de manière à servir la finalité d'une auto-représentation plus flatteuse ? Cette appropriation du langage scientifique par Bele annonce bien la fascination et la séduction qu'exercera la raison scientifique sur la Trobadora, en la personne du physicien Lutz Pakulat, dans *Leben und Abenteuer*, ainsi que la passion proprement faustienne de Laura pour la science et l'alchimie qui sera illustrée dans *Amanda*.

Si l'on accepte l'hypothèse d'une protagoniste froidement scientifique (Bele), on est amené à conclure que l'insistance de la première phrase du journal portant sur le changement de destination du voyage de noces suggère une intervention de la part de la protagoniste et le fait qu'elle ait planifié sciemment, du début à la fin, l'aventure de ses *Mille et une nuits* contemporaines, choisissant aux fins de sa performance et de sa mise en scène l'espace théâtral le plus approprié, celui de la ville de Constantinople<sup>70</sup>. On doit admettre que le choix de ce lieu s'avère particulièrement adapté à la mise en scène d'une performance moderne du geste de séduction narrative de Schahrazade. Mais, une fois encore, ce changement de destination ne serait-il pas plutôt le fait de la narratrice du journal, le fait d'une construction narrative postérieure, aux fins de la rédaction du journal ? Impossible de l'affirmer. Dans un cas, la protagoniste y aurait gagné une efficacité accrue de l'effet recherché sur Paul, et dans l'autre, la narratrice, une efficacité narrative accrue de l'effet recherché sur le lecteur par le biais de son travail d'auto-représentation. Au terme de

ce récit, coincées entre le langage et la rhétorique de la métaphysique amoureuse hérités de la tradition d'une part, et celui de la raison scientifique de l'autre, protagoniste et narratrice auront vécu cette histoire comme une fiction à la forme inadéquate, qui ne leur aura pas permis, qui de vivre, qui de traiter son sujet de manière suffisamment radicale. Protagoniste, mais surtout narratrice insatisfaite, Bele affirme en fin de course sa volonté de relancer sur de nouvelles bases, non pas tellement l'aventure de sa quête amoureuse, mais par delà, le récit de cette quête, la recherche d'une forme narrative plus adéquate, bref de se lancer dans l'aventure de la réécriture du récit.

## **B. De la quête amoureuse à l'émergence de l'auteure**

Le texte de la postface, intitulé « *Nachbemerkung der Verfasserin* », est daté et signé « *Bele H* », ce procédé rappelant la signature des *Vorsätze* de *Leben und Abenteuer* par la narratrice-Morgner. C'est la seule fois où le nom de famille de Bele sera évoqué, ne serait-ce que par une initiale. Cette signature vient distinguer l'auteure à la fois de la protagoniste-conteuse et de la narratrice du journal intime. L'adresse ne vise plus Paul dans le contexte d'énonciation défini par le dialogue conjugal et ne relève plus du dialogue avec soi-même propre au journal intime. Se risquant dans la sphère publique, l'auteure-Bele s'adresse cette fois directement au lecteur. Les trois premières phrases de cette postface se laissent lire comme suit :

*Ich verkaufte das Tagebuch für eine erkleckliche Summe (eindreiviertel Konstantinopelreisen) und die Bedingung, es zu bearbeiten, einem Verlag. Die Änderungen führten zu einem grammatischen Wechsel von der ersten in die dritte Person singularis. Die Geschichten wurden teilweise neu gelogen. Die auf Wunsch des Verlages angefertigte Übersetzung des Mottos hat folgenden Wortlaut :*

---

<sup>70</sup> La ville de Constantinople évoque les marges du monde occidental, par extension les marges du monde connu, façon pour Morgner d'introduire déjà l'économie qu'elle représentera sans cesse dans son œuvre, soit celle d'un nécessaire dialogue entre la connaissance et son autre, entre la représentation et son autre.

*Es grünt und blüht / der schöne Wald. / Wo ist mein Freund ? / Er ist weggeritten. /  
Eia, wer wird mich lieben<sup>71</sup> ?*

Si le texte du dernier paragraphe de l'ouvrage et le recours de Bele au langage scientifique, soulevaient la question d'une éventuelle re-formulation des événements et des dialogues par la narratrice du journal, le texte de la postface confirme, lui, ouvertement l'intervention de l'auteure et celle de la narratrice du journal sur le texte des récits adressés initialement à Paul. Insistant sur le processus d'un « re-mentir » successif ayant servi à produire le texte final, l'auteure déclare que tous ces récits ont bien été réécrits, reformulés et réinventés à chaque étape, aux fins du conte, et du journal dans un premier temps, puis aux fins de la publication du texte dans un second temps.

Insérée en conclusion de la postface, la réitération de la citation des *Carmina Burana* en traduction allemande, c'est-à-dire décodée, démystifiée, sonne faux, ou du moins fortement décalée. C'est qu'elle intervient à la suite d'une postface qui confirme que ce qui a été présenté dans un premier temps comme étant le récit d'une rupture amoureuse, puis au contraire, comme une simple expérimentation scientifique, doit être relu comme étant le récit d'un devenir auteur, événement clé à partir duquel il devient nécessaire de reconsidérer l'ensemble du récit. Ce décalage permet de mesurer la distance entre les attentes créées originellement par la lecture de l'exergue et ce qui se laisse maintenant lire comme les enjeux véritables du récit. Dans la perspective de cette relecture, tout autre se présente l'histoire de Bele, l'enjeu de son « salut », si salut il y a, se situant désormais ailleurs que là où il avait traditionnellement été représenté par la rhétorique amoureuse du texte des *Carmina Burana*. La réitération souligne par ailleurs les limites étroites imposées aux femmes par cette tradition, leur opposant les possibilités ouvertes à celles qui, échappant à la position de simple objet du récit, assument désormais la position de narratrice ou même d'auteure, se retrouvant ainsi en mesure de réinventer les structures

---

<sup>71</sup> *Hochzeit in Konstantinopel*, p. 185.

narratives qui les définissent. Morgner évoque déjà ici cette double position du sujet (objet/sujet) face à la narration dont prendra clairement conscience la narratrice d'*Amanda*.

Si la performance originale de la protagoniste-conteuse semblait viser à assurer le salut de la relation amoureuse et le récit à la première personne du journal, le salut du sujet féminin par le biais d'un travail de structuration narrative permettant d'envisager la suite d'une expérimentation excédant le cadre de la relation amoureuse, c'est le salut de la voix narrative en tant que telle que rend possible l'accès de Bele au statut d'auteure. Celui-ci intervient en toute fin de récit, en réalité quasiment hors de ses marges, introduisant la possibilité d'une adresse au lecteur alors même que la disparition du destinataire privilégié des récits (Paul) d'une part, et les restrictions intrinsèques liées à l'exercice de rédaction du journal intime de l'autre, menacent de laisser cette voix désormais sans vis-à-vis aucun. La possibilité du maintien de cette voix narrative dépend de l'instauration d'une nouvelle situation dialogique introduite par le statut d'auteure. Par le biais de la postface, l'auteure Bele H., qui avait déjà procédé à titre de narratrice à un recadrage de son expérience grâce à l'exercice d'écriture du journal intime, la recadre à nouveau par le biais de son projet de publication. Elle remet ainsi en question et place, comme entre guillemets, la référence au modèle narratif du drame romanesque, en reformulant la question originale introduite par la citation des *Carmina Burana*, ce « qui m'aimera désormais ? », en un « qui m'entendra, qui me lira ? », qui exprime tout l'enjeu de son accès au statut d'auteur. Ce faisant, elle redéfinit du tout au tout l'objet de la quête.

Par delà le salut du couple, celui de l'individu et même celui de cette voix narrative individuelle qui la préfigure et à laquelle elle contribue, c'est la poursuite de la narration elle-même qui se trouve ultimement en jeu, une narration dont le fil ne doit pas être rompu. Car si le récit individuel prend fin, la narration, si elle veut rester vivante, à l'image des légendes et des mythes, devra être relancée par le biais d'un autre récit grâce à l'écriture. C'est du moins la logique illustrée par la chaîne des récits que l'on trouve dans *Hochzeit in Konstantinopel*, comme dans *Leben und Abenteuer* : une nouvelle voix, une nouvelle narratrice, y intervenant toujours pour réécrire et relancer sur d'autres bases, le récit

précédent. Si la question du salut de l'humanité demeure pertinente chez Morgner, c'est en autant qu'elle renvoie aux pouvoirs d'une tradition vivante des récits, d'une narration qui s'est donnée les moyens de l'écriture. Ce n'est bien sûr pas par hasard qu'une même insistance sur le rôle fondamental de la narration et sur son absence de clôture est thématisée par le texte des *Mille et une nuits*, dont l'importance pour la conception de *Hochzeit in Konstantinopel* va devenir de plus en plus évidente. Au terme des *Mille et une nuits*, tout ce que sait le lecteur, c'est que le roi Schahriar, tombé sous le charme des récits que lui conte Schahrazade, ne pense plus à sa vengeance, ne pense plus, jusqu'à nouvel ordre, qu'à entendre la prochaine histoire. Notons qu'il n'est dit nulle part que Schahrazade ait jamais été officiellement grâciée, c'est-à-dire qu'elle soit définitivement sauvée. Aucune loi n'intervient pour confirmer cela : le salut de cette dernière continue à tenir littéralement au fil d'une narration qui doit être sans cesse relancée d'un récit à l'autre afin de remettre à plus tard la mort de l'héroïne et l'intervention de quelque salut définitif que ce soit, l'un et l'autre se trouvant éternellement différés par la narration.

Par sa réécriture des *Mille et une nuits*, Morgner innove en introduisant un écart significatif entre les deux textes : elle thématise dans son récit un passage de l'oralité à l'écriture qui ouvre la possibilité d'une émancipation relative de la conteuse, ouverture qui ne se présentait pas pour la Schahrazade des *Mille et une nuits*. Celle-ci ne pouvait en effet échapper à une situation de performance sans extériorité, structurée de façon telle qu'il lui était impossible de se soustraire à l'hégémonie de la loi du pouvoir patriarcal, le seul destinataire possible de ses récits demeurant le roi Schahriar<sup>72</sup>, c'est-à-dire non seulement son mari, mais également le roi, qui, au premier signe de défaillance narrative a le pouvoir de l'annihiler. À la suite des *Mille et une nuits*, Morgner fait du déploiement de la narration par la femme le point de départ de son récit, mais en faisant réécrire celui-ci

---

<sup>72</sup> Dans *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, Benslama suggère qu'il est intéressant de réfléchir au rôle joué par la petite sœur de Schahrazade, qui assiste chaque soir à la performance narrative de sa sœur : le face à face conjugal nocturne de Schahrazade et de son mari n'est pas un huis clos puisque cette dernière demeure présente sur la scène. (Fethi Benslama, *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*. Champs, Paris, Aubier Flammarion, 2002, p. 232).

successivement par sa narratrice en rapport avec les événements-clés que sont le passage de l'oralité à l'écriture et l'accession au statut d'auteur. Il faut prêter attention à cette façon qu'a Morgner de structurer sa fiction de manière circulaire, ainsi qu'à sa logique de reprise et de réécriture. Ces procédés témoignent bien sûr de son désir d'échapper à tout enfermement dans une pensée téléologique, scientifique, historique. Mais si Morgner emprunte, par exemple, la circularité de la pensée mythique, elle ne la transpose jamais telle quelle dans son univers fictionnel. Ne préconisant nullement un retour à la pensée mythique, elle la modifie de manière importante en multipliant les mises en scène et les mises en récit d'une même histoire, ce qui produit un mouvement rappelant la spirale. Cela lui permet d'inscrire dans ses textes des répétitions qui, tout en apparaissant comme autant de retours au point de départ, n'en introduisent pas moins des différences essentielles, qui lui servent typiquement à attirer l'attention sur un enjeu crucial du récit. L'intention pédagogique de ce procédé se manifeste dans la mise en évidence des mécanismes de la narration qui souligne la nature construite des récits. Ce qui force le lecteur à interroger ceux-ci de façon critique alors même que la lecture qu'il en fait est contrainte de suivre le mouvement des réécritures dans un constant retour au texte, de même qu'à sa propre lecture. Le lecteur ne peut éviter de s'interroger sur ce qui, dans le texte de *Hochzeit in Konstantinopel*, relève des interventions consécutives de la protagoniste (oralité), de la narratrice du journal intime (écriture et mise en scène pour soi d'une aventure dont la rupture amoureuse ne serait qu'une étape), ou de l'auteure (écriture et représentation pour le lecteur). Ces réécritures prennent en compte un contexte toujours plus large de signification, de références et de réception.

On serait justifié de se demander si la problématique de Morgner ne serait pas finalement plus affaire d'émancipation que de salut. Avouons-le, au premier abord du moins, tant la Trobadora que la sirène Beatriz, chacune à sa façon, apparaissent comme de piètres figures de salut. Ainsi, la Trobadora n'arrive que difficilement à assurer sa propre survie dans le monde moderne de Paris et de Berlin. Pour sa part, la sirène Beatriz se découvre impuissante, sans voix et dépourvue de la mémoire de ce chant dont le salut du

monde semble dépendre. Enfin, Schahrazade demeure prisonnière de son face-à-face avec le roi Schahriar, et la rhétorique amoureuse des *Carmina Burana*, telle qu'évoquée dans l'exergue, ne semble prévoir pour la femme qu'un rôle tragique, toujours le même, dans un récit d'éternelle quête amoureuse. Tout au contraire, Bele, ouvrant la voie aux narratrices qui vont suivre, parvient, grâce à l'écriture, à échapper au huis clos conjugal qui limitait sa performance narrative. Dans *Leben und Abenteuer*, c'est d'entrée de jeu que la Trobadora assume le risque pris en fin de parcours seulement par Bele de laisser derrière elle mari et oralité pour tenter de s'approprier les pouvoirs de l'écriture. En effet, portée par l'espoir d'un monde meilleur, elle fuira volontairement, non seulement mari et amant, mais également son époque et les limites de sa tradition, celle de l'amour courtois qui, en tant que femme et trobadora, ne peuvent la définir que comme anomalie, pour se lancer à la découverte des possibilités offertes aux femmes par le vingtième siècle. La naïveté de ses attentes face à la modernité n'aura eu d'égal que celle des narratrices face aux pouvoirs des traditions rédemptrices. C'est dans un dialogue entre tradition et modernité, semble suggérer Morgner, qu'il serait peut-être possible aux narratrices de trouver leur propre voie. Dans *Amanda. Ein Hexenroman*, c'est en cherchant à comprendre le principe de sa propre construction narrative et en faisant dialoguer les traditions que la sirène Beatriz, qui n'a nullement choisi cette double nature de sirène et de Pandore moderne, tentera de s'"émanciper", si l'usage de ce mot est encore ici possible, de la tradition mythique qui la détermine<sup>73</sup>. Bref, il devient évident que si les narratrices de Morgner luttent contre les excès de la raison propre à la modernité, elles luttent également pour s'émanciper de la tradition qui les porte et des structures narratives qui les déterminent.

Les illustrations de la jaquette et de la couverture cartonnée de *Hochzeit in Konstantinopel* semblaient annoncer un récit illustrant de façon critique le geste réducteur et les prétentions de la raison scientifique dans son face à face avec la mythologie et la

---

<sup>73</sup> Dans le « *Griechisches Vorspiel* » qui ouvre le roman *Amanda*, Beatriz commente : « (...) und ich versicherte, daß ich meine zweite Auferstehung im Gegensatz zu meiner ersten weder gewollt noch betrieben hätte, weshalb der Begriff 'Befreiung' für meine Wiederkehr jedenfalls unzutreffend wäre. » (« *Griechisches Vorspiel* », *Amanda*, p. 12)

poésie. Or si, à un premier niveau, le texte de Morgner procède effectivement à une telle critique en mettant en scène les démêlés de Bele avec son mari, il ne donne raison ni aux uns ni aux autres. Ce qui est en jeu n'est ni une simple critique de la raison, ni un récit d'amours malheureuses. Le texte suggère plutôt que chacun de ces paradigmes narratifs est en soi inadéquat. Il laisse à Bele la tâche de poursuivre sa quête et de réinventer elle-même les structures narratives dont elle a besoin. *Hochzeit in Konstantinopel* ouvre de plus la voie à ce que Morgner élaborera dans ses prochains textes fictionnels, à une réflexion qui prend en compte les constructions narratives introduites par chacun de ces langages et qui refuse de prendre au sérieux la prétention de la raison scientifique d'être en mesure d'offrir un discours de vérité, un méta-discours qui, contrairement à la pensée mythique ou poétique, demeurerait libre de toute médiation narrative. Les illustrations de la jaquette et de la couverture, auront été, du moins la postface nous le laisse supposer, surimposées post-facto au texte de Bele par la maison d'édition dans le but de faciliter l'accès au texte et d'offrir au lecteur, par le biais d'une image, d'une mise en abyme, une représentation de l'ensemble du récit. On est en droit, une fois encore, de se méfier de ces instances de re-présentation et de réitération par le biais desquelles Morgner semble offrir au lecteur la possibilité de faire l'économie d'une lecture véritable. Ces reprises narratives – le récit de Benno qui clôt *Leben und Abenteuer* en est un bon exemple –, sont généralement l'occasion pour Morgner de pointer du doigt ironiquement au lecteur qu'il aurait raison après tout de se méfier de la narration. Celle-ci « ment », non pas uniquement parce qu'elle est fiction et ludique, qu'elle refuse de se plier au canon d'une écriture réaliste, mais parce qu'elle est, à la base, une construction idéologique motivée qui exige de ce fait une réception critique. Le rôle à la fois rédempteur et menteur attribué à la narration dans les *Mille et une nuits*, et repris dans *Hochzeit in Konstantinopel*, ne place pas celle-ci au-dessus de tout soupçon, loin de là.

En quête de rédemption, d'émancipation ? Les figures de la narration vers lesquelles se tournent avec espoir les narratrices des romans de Morgner représentent également une menace. Ainsi, dans *Leben und Abenteuer*, le comportement de la Trobadora s'avère-t-il suffisamment dérangeant et subversif pour que son mari, Guilhem de Poitiers, la fasse



assigner à demeure. Et comment passer sous silence la mauvaise réputation des sorcières du Brocken, celle des sirènes du texte d'Homère et celle de la Pandore d'Hésiode ? Le fait que Schahrazade se retrouve en telle compagnie devrait nous mettre la puce à l'oreille : il est peu probable qu'elle corresponde uniquement à cette figure positive et sans ambiguïté dont la protagoniste Bele semble chercher à imiter le geste, sans trop s'interroger, semble-t-il, sur le rôle qu'elle aura joué dans l'économie du texte des *Mille et une nuits*. Bien sûr, la publication de *Hochzeit in Konstantinopel* aura précédé de six ans la publication du premier tome de la trilogie et l'on pourrait croire qu'il reflète une étape antérieure de la réflexion de Morgner. Mais la postface remet en question un tel présupposé. Par une allusion directe à la problématique des *Mille et une nuits*, elle vient confirmer ce que Bele aura finalement pris en compte, même si c'est possiblement avec un certain retard en réécrivant son texte pour publication, le fait que Schahrazade se présente comme « la » digne précurseur(e) de ces personnages inquiétants, à la fois séduisants et menteurs que seront dans *Amanda* les sorcières, les sirènes et Pandore. Elle confirme surtout qu'elle assume pleinement, en tant qu'auteure, cet héritage aux fins de sa propre performance. Il ne reste plus au lecteur qu'à suivre la narratrice dans cette pirouette et à reconsidérer une fois de plus l'ensemble de sa lecture à la lumière d'une prise en compte de cette postface et par-delà, du texte des *Mille et une nuits*.

### **C. « Die Geschichten wurden teilweise neu gelogen » ou le « rementir » de la narration**

Dans la postface de *Hochzeit in Konstantinopel*, Bele informe les lecteurs qu'aux fins de la publication de son texte, les histoires qu'elle avait racontées à son mari furent « *teilweise neu gelogen* », c'est à dire non seulement réinventées, mais « à nouveau réinventées » ou plus exactement, « re-menties ». Elle suggère ainsi que ce n'est pas uniquement en tant qu'auteure qu'elle a « menti » ces histoires, mais d'ores et déjà en tant que narratrice du journal intime, tout comme elle les avait originellement menties, en tant

que conteuse. Mensonges, donc, les contes de Bele à Paul ; mensonge le texte du journal qui ne nous rapporte pas les contes tels qu'ils ont été énoncés initialement, pas plus qu'il ne relate les événements du voyage de noces tels qu'ils se sont exactement déroulés et, mensonge encore, le texte que le lecteur a entre les mains, qui ne reprend pas non plus véridiquement le texte du journal intime de Bele. L'avertissement est lancé : l'opération de séduction visant originellement le protagoniste Paul vise désormais le lecteur qui se voit invité, du moins rétrospectivement, à se méfier des séductions de la narration.

Bele revendique-t-elle la nature fictionnelle de son récit, par opposition à la supposée véracité du témoignage ou encore, du protocole de recherche scientifique ? Pointe-t-elle du doigt la nature construite de la pratique narrative de Morgner, qui aurait sciemment programmé le parcours du lecteur, prévoyant chacune des réécritures successives de Bele, octroyant à cette dernière, à chaque étape, une conscience un peu plus claire de la nature et des enjeux de son activité narrative, afin qu'à sa suite, le lecteur, également lancé sur des fausses pistes au départ, perde peu à peu sa naïveté initiale ? Revendiquer si ouvertement pour son travail d'écriture le qualificatif de « mensonger » c'est revendiquer une position en marge des règles discursives réalistes qui prétendent assurer la nature véridique des récits en garantissant leur correspondance à la réalité, c'est affirmer la nature mensongère, non seulement de sa pratique personnelle, mais celle de toute pratique narrative, c'est affirmer en clair qu'à la limite une narration dite « réaliste » constitue une contradiction dans les termes. À la limite, c'est dire que la narration n'a pas à se soumettre à la règle qui veut que toute chose soit ou bien vraie ou bien fausse. Se réapproprier ce mentir narratif si honni, pour en faire en en renversant la valeur, une bannière, un étendard, refuser la valeur négative associée à l'ambiguïté, voilà ce que fait Bele, et derrière elle, Morgner qui continuera par son travail sur le conte et le mythe, dans *Leben und Abenteuer* et dans *Amanda*, à faire appel aux pouvoirs de l'ambiguïté et à en exploiter les possibilités. Lancée comme un clin d'œil au lecteur, à la toute fin du texte, cette allusion au mensonge vient aussi indiquer que la narratrice est finalement plus au fait des problèmes que soulève son texte que la lecture de celui-ci ne l'avait d'abord laissé

croire. Elle interpelle le lecteur mettant en doute sa compétence, lui qui se sera fort probablement laissé piéger à suivre simplement le fil du texte sans trop s'interroger sur les questions que la narratrice n'aura pas voulu aborder directement jusque là. Celui-ci se voit forcé de remettre en question sa lecture. À moins, bien sûr, que l'on ne choisisse généreusement d'imaginer un lecteur plus averti, complice dès les premières pages de l'ironie de Morgner et conscient tout au long de la naïveté relative de la narratrice.

Par son allusion au mensonge, Bele montre bien qu'elle assume son insertion dans une chaîne narrative qui a été lancée avant elle et ne revendique nullement une position méta-narrative : elle ne se définit pas comme « Auteure », c'est-à-dire comme démiurge et créatrice, point d'origine absolu de son discours. Il s'avère donc inexact de prétendre, comme une première lecture semblait le laisser croire, que seule parmi ses nombreuses consœurs, narratrices et auteures mises en scène par Morgner dans l'ensemble de son œuvre, la sirène Beatriz assume cette remise en question fondamentale du rôle d'auteur que l'on associe généralement à la modernité littéraire. En réalité, déjà avec *Hochzeit in Konstantinopel*, Morgner prête à sa narratrice une conception fondamentalement intertextuelle du travail d'écriture. Si Bele reconnaît que son art s'inspire de celui de Schahrazade, elle suggère également qu'elle se trouve elle-même, à la suite de cette dernière, positionnée et définie en tant que femme et narratrice dans les structures narratives de la tradition patriarcale. Il est donc nécessaire de revoir la lecture faite précédemment qui suggérait que le rapport à la tradition illustré par *Hochzeit in Konstantinopel* relevait du simple geste d'appropriation et d'instrumentalisation. En effet, assumant sa position dans la chaîne narrative qui la lie au texte des *Mille et une nuits*, Bele ne se découvre nullement en position d'utiliser à son gré les éléments de la tradition qui lui conviennent ou de se les approprier impunément sans être affectée par eux. Elle se découvre en réalité, comme la sirène Beatriz après elle qui poussera plus loin la réflexion, déterminée par le même « mythe », la même structure narrative, que la figure de la tradition qui la préoccupe et l'interpelle. Elle réalise qu'elle est, tout comme Schahrazade, objet d'un récit qui situe le lieu d'où elle pourra ensuite prendre la parole pour inscrire son propre

récit. Déjà avec *Hochzeit in Konstantinopel*, l'enjeu de l'étude des récits se trouve déplacé, n'étant plus désormais le départage du vrai et du faux qui obsède tant le roi Schahriar, mais plutôt la nécessité d'identifier et de comprendre les déterminations narratives qui s'imposent, afin de parvenir ensuite, à l'image de Schahrazade et via la réécriture, à déjouer ou à déplacer ces déterminations narratives et à y inscrire une différence.

En évoquant la figure du mensonge, Bele évoque un panorama très large. On pense particulièrement à ce moment de l'histoire littéraire allemande, de la fin du dix-septième siècle et du tout début du dix-huitième siècle, juste avant l'émergence du roman comme genre littéraire, alors que celui-ci était, « [...] *eine verachtete und als minderwertig eingeschätzte Literaturform*. [...] », les romans étant alors évalués,

[...] jedoch als „Lungen=Kram“ abgelehnt und mit moralischen Argumenten bekämpft. [...] „Wer Roman list, der list Lügen“ – so faßten die Zeitgenossen ihren Abscheu vor der neuen Gattung zusammen<sup>74</sup>.

La remarque de Bele évoque également le texte de la *République*, dans lequel Platon accusait les poètes de mensonge, imposant ainsi la tyrannie d'une organisation du monde en terme de dichotomie entre le vrai et le faux et introduisant du même coup ce soupçon qui continue de peser jusqu'à nos jours sur les poètes et les auteurs de fiction.

Mais, si Bele évoque, en fond de scène, et l'histoire littéraire et l'histoire de la philosophie, elle évoque surtout, d'une manière plus directe, le texte des *Mille et une nuits*, texte qu'elle semblait jusqu'à ce moment n'avoir pas véritablement lu et pris en considération, mais dont elle rappelle soudainement la problématique centrale, celle du mensonge, représenté par la femme et par la narration, problématique qu'elle reconnaît, après coup, comme ayant été déterminant pour l'ensemble de son propre travail narratif. Une première lecture donnait l'impression que Bele, dans l'optique d'une critique contemporaine de la raison, ne prenait en compte que le potentiel rédempteur et positif de la tradition « shaharazadienne » et, croyant répéter fidèlement le scénario des *Mille et une nuits* identifiait d'une part le pouvoir rédempteur à la femme et à la narration et d'autre

part, le pouvoir destructeur à l'homme. Sa référence au verbe « *gelogen* » indique clairement qu'au terme de son travail d'écriture, elle a pris conscience de la nature ambiguë de l'art de Schahrazade et qu'elle assume tout à fait la double dimension de celle-ci aux fins de sa propre performance. En fait, si, par celle-ci, Bele fait véritablement renaître Schahrazade au vingtième siècle, ce n'est pas tant en reprenant son art de conter, mais fondamentalement en relançant et en assumant son séduisant art de mentir. En d'autres mots, une analyse du dialogue véritable tissé par Morgner entre le texte de *Hochzeit in Konstantinopel* et celui des *Mille et une nuits*, devient incontournable. Une rapide considération de la structure narrative des *Mille et une nuits*, du moins du premier récit qui ouvre le recueil, et des récits qui précèdent directement l'entrée en scène du personnage de Schahrazade, suffira à repérer quelques-uns des éléments clés essentiels à la compréhension du texte de Morgner.

Le premier récit des *Mille et une nuits*, intitulé l'« Histoire du roi Schahriar et de son frère, le roi Schahzaman », illustre bien que, du point de vue du sujet masculin, la menace se situe du côté de la femme. Schahrazade, sage fille du vizir et habile conteuse, est d'abord femme et, en tant que telle, elle est pour l'homme la personnification même du mensonge. Cette détermination précède son entrée en scène<sup>75</sup>. C'est la prise de conscience par les frères Schahriar et Schahzaman du comportement de ces autres personnages féminins du récit que sont leurs épouses respectives et, de façon emblématique, de la prisonnière du « *genni* », qui leur fait perdre leur bienheureuse innocence. Le récit est structuré selon un avant et un après, avec d'une part une pré-histoire édénique caractérisée

---

<sup>74</sup> *Deutsche Literatur Geschichte*. Stuttgart & Weimar, J.-B. Metzler Verlag, 5ième édition, 1994, p. 144.

<sup>75</sup> Dans *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam* (op. cit., p. 232) Benslama souligne l'importance de ce prologue, l'histoire du roi Schahriar, pour une lecture des *Mille et une nuits*. Il commente : « (...) une longue tradition de commentateurs dénie aux *Nuits* une intelligence des questions abîmes, y voyant au contraire une œuvre de distraction une collection de récits où l'Orient donne libre cours à sa fantaisie et à son érotisme si délectables. C'est en particulier le cas du conte appelé 'prologue', (...) qui fut souvent considéré comme un 'prétexte' pour raconter, un procédé de conteur pour commencer le conte». Pour des lectures plus poussées des *Mille et une nuits*, il renvoie à Abdelkébir Khatibi, *De la mille et troisième nuit*, Paris, éd. Mazarine, 1979, Gilbert Grandguillaume, «Jalousie et envie dans *Les Mille et une nuits*», *Che vueoi*, no. 6, 1997, p. 53-67 et Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et une nuits, ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, p. 25-27.

par l'inconscience des deux frères et de l'autre, leur reconnaissance de la duplicité de la femme. Dans un monde d'après la chute, les deux frères devront faire leur deuil de tout retour à une claire distinction entre ce qui relève du vrai et du faux ; les choses ne seront plus jamais simplement ce qu'elles paraissaient être. L'épisode de leur mésaventure fournit au poète-narrateur matière à réflexion et, s'adressant bien sûr aux hommes, il annonce :

« Ami!, ne te fie point aux femmes et souris à leurs promesses ! car leur bonne ou mauvaise humeur dépend du caprice de leur vulve!

Elles prodiguent l'amour mensonger, alors que la perfidie les emplit et forme la bourre de leurs vêtements.

Souviens-toi avec respect des paroles de Youssouf. Et n'oublie point qu'Eblis fit expulser Adam à cause de la Femme. [...]

Et ne dis point « Si je suis amoureux, j'éviterai les folies des amoureux ! » Ne le dis point. Ce serait un prodige unique, en vérité, de voir un homme se tirer sain et sauf de la séduction des femmes. »<sup>76</sup>

Que s'est-il passé ? L'histoire est connue : le roi Schahzaman découvrant la duplicité de sa femme, tue l'épouse infidèle ainsi que son amant et raconte sa mésaventure à son frère, le roi Schahriar, qui, pris d'un doute, a lui-même recours au même subterfuge et découvre l'infidélité de sa femme. Bouleversés, les deux frères décident d'aller de par le monde pour savoir ce qu'il en est des femmes<sup>77</sup>. D'avoir pu constater de leurs propres yeux que même un puissant genni se laisse facilement tromper par une femme devrait les consoler, tous les hommes étant semblablement trompés, tous les hommes étant cocus avec eux. Mais le roi Schahriar, à partir de ce jour, exige qu'on lui livre chaque soir une jeune vierge qu'il tue au matin. Il est intéressant de considérer cette histoire en référence au mythe de Pandore. Si Pandore est à la fois la première femme et l'instrument de la vengeance de Zeus sur les hommes, selon Hésiode, Schahrazade se trouve, elle, plutôt

---

<sup>76</sup> *Les Mille et une nuits, op. cit.*, p. 10.

victime de la vengeance du roi Schahriar sur les femmes ou plus exactement, de sa tentative désespérée pour retrouver une maîtrise perdue dans un monde où les hommes doivent désormais cohabiter avec les femmes, et surtout composer avec une nouvelle incertitude dans un monde qui, déjà, tend à échapper à leur contrôle. Ravir à la femme sa virginité, puis lui ôter la vie sans tarder avant que, forte de cette nouvelle connaissance de son pouvoir et de son désir, elle ne soit en mesure de le tromper ? La stratégie du roi Schahriar vise assurément à empêcher la femme de se transformer en sujet du désir, s'assurant qu'elle demeure objet, donc prévisible, connaissable, non ambiguë. Elle relève surtout d'un réflexe mortifère et compulsif, visant à bloquer la vie du côté de la vérité et de la transparence.

Peu préparé à cette soudaine prise de conscience de l'ambiguïté fondamentale du monde, le roi Schahriar ne parvient pas à l'assumer : la femme n'est pas ce qu'on a cru qu'elle était, ni vraie ni fausse, jamais vraiment là où on la croyait être, jamais vraiment ce qu'elle paraissait être, telle qu'elle se présentait. De là à conclure que tout est faux, ou peut être faux, il n'y a qu'un pas. Ce qui rend menaçante la figure de la femme est son indécidabilité fondamentale. Le roi Schahriar s'avère incapable de continuer à vivre avec ce brouillage des frontières. Le problème est peut-être, en fait, qu'il ait voulu connaître « véritablement » la femme, par-delà le voile de la séduction sous lequel elle se présente, savoir véritablement ce qu'il en est de la femme. On pourrait dire, autrement, que le problème est qu'il ait voulu goûter au fruit de l'arbre de la connaissance, passer de l'autre côté du miroir de la séduction et qu'il ait ainsi été confronté à un savoir qu'il n'est pas prêt à assumer<sup>78</sup>.

Nous ne sommes pas loin ici des épisodes de ces autres récits, rapportés par la Bible ou par la mythologie grecque, de ces autres figures féminines que sont Ève, Aphrodite et Pandore, comme on peut le constater à la lecture de ce passage qui précède la rencontre des deux frères avec la prisonnière du genni :

---

<sup>77</sup> Dans *Leben und Abenteuer*, la Trobadora quittera son époque pour aller au 20<sup>e</sup> siècle voir ce qu'il en est de la situation des femmes.

<sup>78</sup> Pour une réflexion portant sur la question de la non-vérité de la femme, du voile et du dévoilement, voir Jacques Derrida, sa lecture de Nietzsche dans *Éperons*. Paris, Flammarion, 1978, 123 p.

[...] ils furent effrayés et montèrent au plus haut de l'arbre qui était haut, et se mirent à regarder ce que pouvait bien être l'affaire. Or voici que cette colonne se changea en un genni de haute taille, de forte carrure et de large poitrine, et qui portait sur sa tête une caisse. Il mit pied à terre et vint vers l'arbre sur lequel ils étaient et se tint au-dessous. Il enleva alors le couvercle de la caisse et en tira une grande boîte qu'il ouvrit, et aussitôt apparut une jeune fille désirable, éclatante de beauté, lumineuse à l'égal du soleil – [...].<sup>79</sup>

Schahrazade n'est bien sûr ni Ève, ni Aphrodite, ni Pandore. Mais qui est-elle ? Une femme, mais surtout une femme sage et lettrée. Elle avait lu, dit-on,

[...] des livres, les annales, les légendes des rois anciens et les histoires des peuples passés. On dit aussi qu'elle possédait mille livres d'histoires ayant trait aux peuples des âges passés et aux rois de l'Antiquité et aux poètes.<sup>80</sup>

Ce n'est donc pas les mains vides que Schahrazade affronte le roi Schahriar puisque, outre ses talents personnels, elle est porteuse du savoir propre à toute une tradition de récits. Mais, fait important à noter, ce n'est pas elle qui introduit ou contrôle la narration dans les *Mille et une nuits*. C'est même uniquement en troisième lieu qu'elle prend la parole, son entrée en scène étant précédée de celle de deux autres narrateurs, le narrateur des *Mille et une nuits* d'une part, et son père de l'autre. En effet, ses récits au roi seront précédés dans un premier temps par l'histoire de la mésaventure du roi Schahriar, qui sert d'introduction à un ensemble narratif plus large, le récit du narrateur, qui emboîte lui-même tout l'édifice narratif du recueil, soit l'ensemble des récits de Schahrazade. Dans un second temps, le récit du père de Schahrazade, par ailleurs vizir du roi et donc doublement complice du pouvoir patriarcal, se présente de manière assez prévisible comme une mise en garde, visant à rappeler à sa fille, exemple à l'appui, les risques encourus par toute femme qui tenterait d'imposer la loi de son propre désir à l'homme au lieu de se soumettre à sa volonté, à son désir.

---

<sup>79</sup> *Les Mille et une nuits, op.cit.*, p. 9.

<sup>80</sup> *Les Mille et une nuits, op.cit.*, p. 11.



### **D. Du mensonge comme fondement de la possibilité de vérité ou le rementir des récits de Schahrazade par le narrateur des *Mille et une nuits***

L'histoire du roi Schahriar, qui sert d'introduction au narrateur des *Mille et une nuits*, fournit le prétexte et la motivation dramatique au déploiement de la narration par la femme, à la performance narrative de Schahrazade. Ce récit ne tient pas seulement lieu d'introduction : il se présente comme « le » récit originel à partir duquel le narrateur bâtit tout l'édifice narratif des *Mille et une nuits*. Ce récit précède, mais surtout détermine la performance de Schahrazade, non seulement la problématique qu'elle relance à sa manière, mais plus directement le « lieu narratif » à partir duquel elle sera en mesure de prendre la parole à son tour, de construire son propre récit. En fait, c'est uniquement en rapport avec ce récit originel que devient lisible ce qu'accomplit effectivement sa performance narrative : le commentaire implicite qu'elle inscrit à sa suite, ainsi que l'illustration qu'elle fait d'une logique autre, d'une approche diamétralement opposée à celle du roi Schahriar, à l'égard du problème posé par le difficile départage de la vérité et du mensonge.

Que nous apprend ce premier récit des *Mille et une nuits* ? Non pas que la femme soit par nature mensongère ou encore, à l'image de Pandore, responsable de l'introduction du mensonge en ce monde, sorte de faute originelle. Il dit plutôt à quel point la découverte par l'homme de l'ambiguïté de la femme lui est intolérable et l'impossibilité où il se trouve à vivre avec le savoir de cette ambiguïté fondamentale. Or ce que la performance narrative de Schahrazade démontre, c'est que la narration, quoique tirant ses pouvoirs d'un même mélange ambigu de mensonge et de séduction qui empoisonne Schahriar, offre pourtant ce qui paraît être un début d'une solution à l'aporie vécue par ce dernier, assurant ainsi, non seulement le salut des jeunes femmes du royaume, mais également celui du roi, agissant ni plus ni moins comme une sorte de cure qui parvient à suspendre sa compulsion meurtrière. Là où, de toute évidence, les séductions de la femme n'auraient pas suffi – d'autres sont mortes avant elle – , celles de Schahrazade vont s'avérer probantes. La sagesse et le savoir

que lui attribue le narrateur, mais avant tout l'usage intelligent qu'elle saura faire de cet art du mentir qui est le sien, assureront le succès de la performance<sup>81</sup>. Étrangement, sa réplique à la colère du roi Schahriar consistera à lui servir, avec art, encore plus de ce poison qu'il ne peut tolérer<sup>82</sup>. Le remède au mensonge de la femme s'avère être le mensonge du récit, la multiplication des récits, la production d'une telle multitude de récits que devient illusoire tout espoir de fixer quelque vérité que ce soit.

Mais, il ne faut pas oublier que l'inscription des récits de Schahrazade à la suite de l'histoire du roi Schahriar est le fait du narrateur. En effet, toute narratrice qu'elle soit, Schahrazade demeure son personnage, et c'est uniquement à partir de son récit à lui que nous parvient sa voix. Par ailleurs, le narrateur ne fait que rapporter l'ensemble des contes des *Mille et une nuits*. En effet, ceux-ci ne sont pas de son cru : il introduit l'histoire du roi Schahriar par la formule « Il est raconté » et les récits de Schahrazade, à chaque fois, par une phrase telle que, « Première nuit. Schahrazade dit :[...] ». Son autorité n'est donc pas celle de l'Auteur ou du conteur mais celle de celui qui transmet. Ce qui ne signifie nullement que son rôle en soit un de pure transmission. Au contraire, par son re-mentir, sa performance particulière, sa re-présentation, ainsi que par son choix des récits et leur montage les uns à la suite des autres il produit effectivement son propre récit. De la sorte, sa mise en scène de la performance de Schahrazade, à la suite de l'histoire du roi Schahriar, n'est pas sans créer un effet de commentaire, sans inscrire implicitement une certaine « morale » au terme de l'ensemble narratif. En réponse à l'effort fou du roi Schahriar pour contenir la femme et le mensonge, à sa tentative désespérée pour littéralement bloquer le réel dans le vrai et contrôler une ambiguïté qui lui paraît ne pouvoir mener qu'au chaos, le narrateur des *Mille et une nuits* va littéralement illustrer, par sa mise en scène de la

---

<sup>81</sup> Benslama insiste sur le fait que le conte n'est pas suffisant pour guérir le roi. Il note : «Il était une fois une femme qui a rendu un homme fou et une autre qui le ramena à la raison. Réduites à ce simple énoncé, *Les Mille et une nuits* sont le récit d'une restitution, en un sens à double fond : le récit comme thérapie et le récit qui rapporte la thérapie du récit» et pousse plus loin l'analyse en soulignant le rôle joué par la petite sœur de Schahrazade dans la scène répétée chaque soir entre Schahriar et Schahrazade. Voir Fethi Benslama, *op. cit.*, p. 230.

<sup>82</sup> Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», *op. cit.*, p. 255-403.

performance narrative de Schahrazade, l'efficacité d'une logique alternative. Plutôt que de conforter le roi Schahriar en lui offrant sur la scène du récit ce que la réalité lui a refusé et dont il doit éventuellement faire son deuil, c'est-à-dire la possibilité d'occuper cette position métanarrative qui rendrait possible un départage clair du vrai et du faux, la performance de Schahrazade lui indique une autre voie. Ce que suggèrent les récits de Schahrazade, c'est la possibilité, non de tolérer l'ambiguïté honnie, mais de tout fonder sur elle, de miser sur les possibilités ouvertes par celle-ci, de l'utiliser « avec art », aux fins de l'instauration d'une ordonnance nouvelle du monde, qui ne relève plus d'une conceptualité rigide, fondée sur la dichotomie entre un vrai et un faux absolu.

Le succès de la narration telle que mise en œuvre par Schahrazade, tient à la structuration du temps qu'elle opère en différant sans cesse la satisfaction du désir de son auditeur d'un épisode et d'un récit à l'autre en agissant à la façon d'un véritable relais et en prêtant au désir une existence dans la durée, ce qui permet au roi Schahriar d'enchaîner, de lancer un pont au-dessus du temps brisé, de l'abîme qui s'est ouvert sous ses pieds. Alors que le vain désir de vérité des deux frères aura eu les conséquences catastrophiques que l'on sait, la fiction et les mensonges de Schahrazade vont suggérer l'alternative d'une ambiguïté érigée en système, du désir d'une vérité toujours différée, bref d'une mouvance qui contraste avec la rigidité du système binaire vrai-faux qui bloque et immobilise la vie psychique du roi Schahriar. Celui-ci se trouve littéralement happé par la machine narrative de Schahrazade qui, en lui servant chaque nuit un nouveau récit, et non plus seulement une nouvelle victime, une nouvelle jouissance, impose une économie alternative à son désir et vient déjouer sa compulsion mortifère, lui permettant de réintégrer le cours de la vie en retissant, d'un récit à un autre, par une chaîne de mensonges, la trame du temps. La narration apparaît ainsi comme un art qui agit sur les mécanismes de structuration du désir et libère de la tyrannie de l'Un et du Vrai. Il permet d'instaurer une ordonnance du monde qui ne soit pas garante d'une vérité, mais qui s'appuie sur la fluidité d'une multitude de petits récits qui, prenant le relais les uns des autres, forment un tissu suffisamment stable pour assurer la structuration du désir dans la durée. La chaîne narrative vient remplacer l'ancrage

dans le vrai par un ancrage dans le récit, condition de la possibilité du vrai, elle permet non pas de « faire avec » l'indécidable, mais de bâtir à partir d'elle un fondement d'une autre nature<sup>83</sup>.

La logique alternative illustrée par la performance de Schahrazade en réponse à l'histoire du roi Schahriar n'est pas sans lien avec ce dont traite le commentaire que fait Derrida dans « La Pharmacie de Platon »<sup>84</sup> sur le discours de Theuth rapporté par Platon dans le *Phèdre*. Dans ce commentaire, il s'agit justement du déplacement de la question de la vérité par la répétition et la production de différence. Sauf que, « différence » majeure, Derrida renvoie le tout à cette écriture qu'il définit comme antérieure à la parole<sup>85</sup> – la langue étant déjà une écriture – et non pas à la narration, aux récits et aux mythes pensés comme langage, ainsi que cela sera exploré dans la fiction de Morgner. Quoiqu'il en soit, il est intéressant de lire ce passage comme s'il s'agissait d'un commentaire du texte des *Mille et une nuits*. Dans ce qui suit, je me permets de citer simplement et d'annoter le texte fort dense de Derrida afin de souligner la pertinence de cette pensée pour une compréhension de la problématique de la narration telle qu'illustrée par la mise en scène de la performance de Schahrazade dans les *Mille et une nuits*<sup>86</sup>.

Répetons. La disparition du bien-père-capital-soleil // **de la possibilité de départager le vrai du faux que seule rendrait possible une position métanarrative** // est donc la condition du discours [...] // **de la narration** //. La disparition de la vérité comme présence, le dérobement de l'origine présente de la présence est la condition de toute (manifestation) // **performance** // de vérité. La non-vérité est la vérité. La non-présence est la présence. La différance, disparition de la présence originaire, est *à la fois* la condition de possibilité et la condition d'impossibilité de la vérité. À la fois. « À la fois » veut dire que l'étant-présent (*on*) dans sa vérité, dans la présence de son identité et l'identité de sa présence *se double* dès qu'il apparaît, dès qu'il se présente. //

---

<sup>83</sup> Don Quichotte, incapable de tolérer l'ambiguïté, choisissait de bloquer la vérité et l'interprétation du côté de l'origine qu'est pour lui le Livre.

<sup>84</sup> Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon» dans Platon, *Phèdre*. Paris, Flammarion, 1989, (première version parue dans *Tel Quel*, no. 32 et 33, 1968), p. 255-403.

<sup>85</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967

<sup>86</sup> Nous soulignons. Nos commentaires en caractères gras.

*apparaît, dans son essence, comme la possibilité de sa propre duplication // structure circulaire et répétitive des récits de Schahrazade, leur multiplication //*. C'est-à-dire, en termes platoniciens, de sa non-vérité la plus propre, de sa pseudo-vérité réfléchie dans l'icône, le phantasme ou le simulacre. Il n'est ce qu'il est, identique et identique à soi, unique, qu'en s'ajoutant la possibilité d'être *répété* comme tel.<sup>87</sup>

La disparition de la face ou la structure de répétition ne se laissent donc pas dominer par la valeur de vérité. L'opposition du vrai et du non-vrai est au contraire tout entière comprise, *inscrite* dans cette structure ou dans cette écriture générale // **dans le mouvement de la narration** //. Le vrai et le non-vrai sont des espèces de la répétition. Et il n'y a pas de répétition possible que dans le *graphique de la supplémentarité*, ajoutant, au défaut d'une unité pleine, une autre unité qui vient la suppléer, étant à la fois assez la même et assez autre pour remplacer en ajoutant. Ainsi, d'une part, la répétition // **la multiplicité des récits de Schahrazade** // est ce sans quoi il n'y aurait pas de vérité : la vérité de l'étant sous la forme intelligible de l'idéalité découvre dans *l'eidos* ce qui peut se répéter, étant le même, le clair, le stable, l'identifiable dans son égalité à soi. Et seul *l'eidos* peut donner lieu à la répétition comme anamnèse ou maïeutique, dialectique ou didactique. Ici la répétition se donne comme répétition de vie. La tautologie est la vie ne sortant de soi que pour rentrer en soi. Se tenant auprès de soi dans la *mnèmè*, dans le *logos* et dans la *phonè*. Mais d'un autre côté, la répétition est le mouvement même de la non-vérité : la présence de l'étant, s'y perd, s'y disperse, s'y multiplie par *mimèmes*, icônes, phantasmes, simulacres, etc. Par phénomènes, déjà. Et cette répétition est la possibilité du devenir sensible, la non-idéalité. Du côté de la non-philosophie, de la mauvaise mémoire, de *l'hypomnèse*, de l'écriture. Ici la tautologie est la sortie sans retour de la vie hors de soi. Répétition de mort. Dépense sans réserve. Excès irréductible, par le jeu du supplément, de toute intimité à soi du vivant, du bien, du vrai.

Ces deux répétitions se rapportent l'une à l'autre selon le graphique de la supplémentarité. C'est dire qu'on ne peut pas plus les « séparer » l'une de l'autre, les penser à part l'une de l'autre, les « étiqueter », qu'on ne peut dans la pharmacie distinguer le remède du poison, le bien du mal, le vrai du faux, le dedans du dehors, le vital du mortel, le premier du second etc. Pensé dans cette réversibilité originale, le

*pharmakon* est le *même* précisément parce qu'il n'a pas d'identité. Et le même (est) en supplément. Ou en différence. En écriture // **En narration** //<sup>88</sup>

### **E. Narration contre discours scientifique : déplacement de la question de la vérité dans *Hochzeit in Konstantinopel***

C'est uniquement en clôture du texte, en réalité presque hors de ses marges, que Morgner fait évoquer par Bele sa prise en compte de l'accusation de mensonge portée contre la femme par l'histoire du roi Schahriar, ainsi que de la réplique faite à cette accusation par la performance narrative de Schahrazade, et ce, en revendiquant à son tour à la suite de Schahrazade le terme de « mensonge » pour son travail de narration. Si j'ai tenu à procéder à une lecture de l'histoire du roi Schahriar, puis à évoquer ce qu'accomplit en réponse à ce récit la performance narrative de Schahrazade, c'est que le récit de Bele vient s'inscrire à la suite de cette série narrative, plus précisément à la suite du récit du narrateur, comme en commentaire à celui-ci. Un examen du rapport qui lie le récit de Bele au récit du narrateur des *Mille et une nuits* s'avère nécessaire à la compréhension du texte de Morgner et du rapport à la tradition mis en scène par celui-ci.

D'un texte à l'autre, le thème fondamental est certainement l'opposition entre désir de vérité d'une part, et séductions et mensonges de l'autre, ou bien, dans les termes proposés dans *Hochzeit in Konstantinopel*, l'opposition entre discours scientifique et narration. En effet, si les personnages du roi Schahriar et de Schahrazade s'affrontaient déjà sur la question de la vérité, les personnages de Paul et de Bele s'affrontent à leur tour sur la valeur respective du récit et du discours scientifique, celui-ci prétendant être en mesure d'échapper à la narration. Si Schahriar est pris du désir de connaître « véritablement » ce qu'il en est de la femme, par delà le voile de la séduction sous lequel elle se présente, la figure plus contemporaine de Paul, est persuadé pour sa part que la science lui permet, non

---

<sup>87</sup> Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 383-384.

<sup>88</sup> Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», *op. cit.*, p. 385.

pas de traverser le voile de la séduction féminine pour savoir ce qu'il en est de la femme, sujet trop romantique pour l'intéresser véritablement, mais plutôt d'accéder à une connaissance vraie du monde par delà le voile de la narration. Le mensonge, la fausseté intrinsèque du récit, joue un rôle comparable dans le récit de Bele à celui de la séduction de la femme dans le récit du narrateur des *Mille et une nuits*. Avec la différence que, pour Paul, cette fausseté n'est déjà plus menaçante et apparaît tout au plus comme un agréable passe-temps, telle la vie amoureuse ; en bref, qu'elle n'est « que du récit ».

Ce qui est examiné de façon critique dans le texte de Morgner, c'est le désir d'une coïncidence entre connaissance et vérité, plus exactement la tentation de réduire la question de la connaissance à une question de vérité. C'est ce qu'illustre la jaquette de *Hochzeit in Konstantinopel* (une rose réduite à une équation à trois inconnues), qui souligne la réduction opérée par un désir de connaissance qui emprunterait la voie supposément objective de la science. Cette image représente bien le geste du roi Schahriar – et après lui, celui de Paul –, cherchant à réduire une réalité fondamentalement ambiguë à une vérité univoque. Tout en critiquant les prétentions de la science, le texte de *Hochzeit in Konstantinopel*, et plus encore ceux de *Leben und Abenteuer* et de *Amanda*, font du mensonge de la narration un de leurs thèmes récurrents. Mais l'attitude envers la narration qu'illustrent ces textes demeure ambiguë : à la fois célébration et revendication d'un art du mensonge, et simultanément construction narrative incitant le lecteur à une lecture critique, attirant son attention sur sa nature construite et motivée. Comme s'il s'agissait bien sûr d'acquiescer à la séduction du texte puis, dans un retour critique, de s'interroger sur la source de ses pouvoirs et les motivations de ses « mensonges ». La thèse selon laquelle la narration est mensongère parce que relevant de la fiction, parce qu'elle est une réalité de second niveau dans le sens où l'entendait Platon, n'est pas retenue. Cela devient évident quand la narratrice revendique pour ses fins la narration comme art du mensonge. Toutefois, une approche critique est maintenue face aux récits hérités de la tradition, seul fondement possible de prises de parole futures et de production de nouveaux récits, terrains

assurément minés, mais sur lesquels il faudra bien d'abord prendre pied, avant d'aborder la réécriture.

Les récits demandent-t-il uniquement à être lus et décodés ? Une telle approche s'inscrirait à contre-courant de la lutte du conte contre les prétentions du discours scientifique qu'initiait Bele dans *Hochzeit in Konstantinopel*. En cherchant simplement à décoder les récits, à en dévoiler le sens, pure idéalité à extraire du mensonge de la forme narrative ou idéologique, suivant la méthode d'une science des récits, d'une narratologie, le lecteur risquerait de reproduire le geste de Schahriar et celui de Paul, geste de réduction qui est justement caricaturé par l'illustration de la jaquette de *Hochzeit in Konstantinopel*. Et dans cette foulée, il risquerait également de réduire l'art de la séduction de la femme et de la narration à n'être plus que mensonges selon la réputation que leur a fait la tradition patriarcale, expression non-avouée d'une crainte sans mesure face à la possibilité d'un brouillage de frontières entre mensonge et vérité ? Adopter ce point de vue reviendrait à refuser, à la suite de Schahriar, de faire le deuil d'une position méta-narrative qui, seule, permettrait d'opérer une distinction entre le vrai et le faux. Ce serait oublier de prendre en considération ce que la performance de Schahrazade a d'ores et déjà démontré, à savoir que, « pour le meilleur et pour le pire », il n'y a que du récit. La narration ne sera jamais « que » des histoires, dans le sens d'agréable séduction sans importance, comme les contes de Bele l'auront été pour Paul, mais pas non plus simplement cette menace qu'elle fut pour Schahriar avant qu'il ne tombe sous son charme, jamais non plus simplement mensonge et idéologie. Elle n'est pas plus la gardienne de cette vérité d'un ordre supérieur, d'un Art, comme l'annonçait le credo des romantiques. En effet, déclarer « plus vraie que vrai » la fiction mensongère équivaudrait, en la renversant simplement, à se laisser enfermer dans la même dichotomie binaire vrai-faux qui s'impose à Schahriar. Plutôt, à la suite de la performance de Schahrazade, la fiction de Morgner met en scène la narration comme quelque chose qui à la fois échappe à une telle opposition et pourtant fonde sa possibilité. Elle valorise une ambiguïté qui est condition même de vérité.



La thématique de l'opposition entre science et raison d'une part, et « Esprit du mensonge » (*Lügengeist*) de l'autre n'est certainement pas étrangère au *Faust* de Goethe, texte-clé s'il en est un, pour la compréhension de l'œuvre de Morgner. Ainsi peut-on lire dans le *Faust* :

*Mephistopheles (in Fausts langem Kleide).*

*Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,*

*Des Menschen allerhöchste Kraft,*

*Lass nur in Blend' und Zauberwerken*

*Dich von dem Lügengeist bestärken,*

*So hab' ich dich schon unbedingt –<sup>89</sup>*

La façon dont Morgner déplace la question de la vérité s'inspire de cette nouvelle théodicée que Goethe introduit dans son *Faust II*, lorsqu'il procède à un déplacement du problème du mal. Dans sa préface à la traduction de Jean Amsler (1995), Claude David note que

Méphistophélès, qui n'avait guère de réalité dans les fragments précédents et qui se contentait du rôle médiocre de pourvoyeur des basses œuvres, trouve enfin sa vraie dimension. Comme il se définit lui-même, il est l'Esprit qui toujours nie et qui, voulant le mal, ne cesse de faire le bien. Une nouvelle théodicée se dessine : le mal absolu n'existe plus, la négation est féconde ; c'est elle qui évite que le monde ne s'endorme et ne croupisse ; elle est le moteur de la vie ; une dialectique neuve apparaît, qui n'a ni fin ni règle préalable. Tout est mouvement et invention.<sup>90</sup>

Il aura été aisé pour Morgner de réconcilier cette approche avec la logique d'une dialectique qui lui était familière, sa dimension téléologique en moins. Dans ce cadre, la non-vérité devient principe même du mouvement de production de vérité. Dans cette perspective, la non-vérité de la femme démonisée en sirène, sorcière ou Pandore, la non-vérité de la narration, apparaît tel Méphistophélès, comme ce « compagnon qui stimule et

---

<sup>89</sup> Vers 1851-1855, J.-W. Goethe, *Faust*. Trad. de Henri Lichtenberger, coll. bilingue, Paris, Aubier Montaine, p. 59.

<sup>90</sup> Claude David, «Préface» (1995), dans Goethe, *Faust*. Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1998, p. 22.

agit et doit se comporter en Diable », que « Dieu lui-même qui a placé au côté du mortel »<sup>91</sup>. La narration se trouve ainsi redéfinie comme une négativité productive et créatrice, mal nécessaire à la production de vérité. Reposant à sa façon, après Goethe et après le texte des *Mille et une nuits*, la question de l'opposition entre *Vernunft* et *Wissenschaft* d'une part et *Lügengeist* – Méphistophélès, le mal – de l'autre, Morgner va choisir la voie d'une ambiguïté qu'elle fera jouer autant qu'elle peut.

C'est par le biais de sa pratique narrative, c'est-à-dire en insistant sur la performance et la temporalité des récits, sur les traces laissées par le travail de narration, la répétition et la réécriture, que Morgner viendra, à la suite de Schahrazade, constamment miner et déconstruire ses propres efforts pour parvenir à la connaissance. Ainsi, dans *Amanda. Ein Hexenroman*, son personnage de la sirène Beatriz, prenant acte de l'héritage de l'*Aufklärung*, fera enquête sur les mythes aux fins de sa quête de connaissance mais elle déstabilisera du même coup ce travail par sa pratique narrative fondée sur la réécriture. Il ne lui sera donc jamais possible de prétendre parvenir à rendre compte « sans reste » de la réalité des mythes, objets de son enquête. Au contraire, sa pratique de la réécriture attire toujours l'attention sur ce qui échappe à l'analyse et sur le fait que toute science des récits demeurera toujours insuffisante à rendre compte de manière exhaustive de ce qui est en jeu dans la narration. Si l'enjeu d'une étude des récits n'est plus, pour Bele, le départage entre le vrai et le faux, il ne se réduira pas non plus pour Morgner, comme vont le démontrer ses prochains romans, à un simple déchiffrement des enjeux idéologiques qui les déterminent. La problématique de la narration telle qu'introduite dans *Hochzeit in Konstantinopel*, plus particulièrement le double mouvement du travail fait simultanément pour en extraire le sens, c'est-à-dire la vérité, et pour déstabiliser ce sens, demeurera essentiel pour une lecture de l'ensemble des deux premiers tomes de la trilogie. La déconstruction de la possibilité d'une science des récits opérée par la narration sera également centrale à sa conception du rapport à la tradition, celui-ci ne pouvant plus se réduire à un travail d'analyse permettant

---

<sup>91</sup> Claude David, *ibid*, p. 23.

au sujet de se séparer, de se libérer de la tradition, de parvenir à l'étudier à partir d'une position de surplomb.

## **Chapitre III : Séductions et mensonges du merveilleux de la *Gauklerlegende* à *Leben und Abenteuer***

### **A. Déploiement du merveilleux de *Hochzeit in Konstantinopel* à *Leben und Abenteuer***

C'est la phrase, « *Natürlich ist das Land ein Ort des Wunderbaren* » qui, à la façon semble-t-il inoffensive et peu compliquée d'un « Il était une fois... », ouvre le texte du roman *Leben und Abenteuer*. Comme d'habitude chez Morgner, la simplicité est trompeuse. Ainsi, on pourrait supposer que, à la manière du « Il était une fois » traditionnel, l'énoncé qui ouvre ce conte de fées moderne fonctionne à la façon d'une formule incantatoire et, par le recours à l'enchantement, à une action magique, vise à opérer un charme, un sortilège. Mais lequel ? Et d'ailleurs, en quoi la magie, l'enchantement, serait-ils nécessaire ? En effet, l'énoncé qui semble affirmatif, on pourrait même dire péremptoire, exige d'emblée l'acquiescement, la chose étant non seulement affirmée comme vraie, mais avec la prétention de l'être comme une évidence ne requérant aucune démonstration. On se demande quel besoin il y aurait encore de recourir aux pouvoirs de l'enchantement pour convaincre le lecteur. Il importe ici de prêter attention à deux décalages importants qui distinguent la manière de la narratrice de celle du conteur traditionnel.

Un premier décalage a trait à son « Il était une fois... ». Le conteur héritait son autorité de la tradition, ainsi que de tous les conteurs qui avaient contribué à sa transmission avant lui. Il racontait simplement et n'avait nullement à convaincre. L'énonciation de la narratrice-Morgner renvoie à une situation plus problématique. Si cette dernière ne s'autorise plus de la tradition, elle ne légitime pas non plus son énoncé, comme on pourrait

s'y attendre dans le cas d'un récit moderne, en invoquant son autorité d'auteure, de créatrice, ce qu'elle pourrait faire en affirmant simplement : « Ce pays est un pays du merveilleux », justifiant ainsi à l'avance toute dérogation de son récit aux règles du réalisme. Non, elle déclare plutôt : « Naturellement, ce pays est un lieu du merveilleux »<sup>92</sup>. Ce faisant, elle quête implicitement l'approbation et la complicité de ses lecteurs et, prenant appui sur celle-ci, leur laisse simultanément entrevoir qu'en réalité, la chose ne va pas véritablement de soi. Sinon, quel besoin y aurait-il d'invoquer ainsi la doxa ? Il serait bien sûr possible d'entendre cette affirmation comme une provocation, le lecteur étant en quelque sorte mis au défi de remettre en question l'évidence ainsi affirmée. Or, si le lecteur est incité à prendre position, ce n'est pas vraiment à savoir si l'affirmation est à prendre au premier degré, ou s'il s'agit au contraire de dénoncer un mensonge idéologique, déclaration ironique d'une narratrice forcée de jouer le jeu de la publication, d'affronter la censure. L'acquiescement requis du lecteur est d'une autre nature. On ne lui demande pas de se prononcer sur la vérité ou la fausseté d'un énoncé portant sur une réalité politique donnée – pour reprendre les termes d'une thématique familière, il ne s'agit ni pour la narratrice ni pour le lecteur de départager ce qui relève, ou du mensonge ou de la vérité –, mais plutôt d'acquiescer temporairement au jeu de la fiction, à ce qui se présente comme le point de départ, possiblement fictif, de ce que le langage de *Hochzeit in Konstantinopel* aurait nommé « expérimentation narrative ». Ne pouvant se réclamer d'une tradition qui ne va plus de soi, la narratrice conclut un pacte avec le lecteur, lui demandant d'accepter temporairement sa proposition de départ, pour sa valeur dirons-nous, heuristique, à titre d'hypothèse de départ. C'est à partir de son acquiescement à un tel pacte narratif que devient possible le déploiement de la fiction pour la conteuse moderne que veut être la narratrice du roman<sup>93</sup>. Et celui du merveilleux.

---

<sup>92</sup> Nous soulignons.

<sup>93</sup> La narratrice du *Gauklerlegende* annonçait encore plus directement son désir d'inscrire son récit dans la tradition du conte en ouvrant son récit par la formule consacrée des contes : « *Es war* » : « *Es war ein Mann* (...) ». *Und es war eine Frau* ».

Un deuxième décalage intervient entre la situation narrative qui nous concerne ici et celle, traditionnelle, du conte. En effet si, à l'écoute du « Il était une fois... », les auditeurs du conte acceptaient de suspendre momentanément leurs exigences de vraisemblance, ce n'était, comme la formule l'indique, qu'en ce qui avait trait à des événements appartenant à un passé lointain, à la fois an-historique et a-topique, un ailleurs absolu. En ouvrant son récit par la formule, « *Natürlich ist das Land ein Ort des Wunderbaren* », la narratrice éponyme de Morgner doit, elle, convaincre ses lecteurs de la suivre dans un récit qui ouvre le présent à la logique et aux effets du merveilleux, chose possiblement plus inquiétante, pour le lecteur et exigeant certainement de lui plus de bonne volonté. Surtout qu'il ne s'agit nullement de n'importe quel présent, mais du présent de « ce pays » que le paratexte permet d'identifier d'emblée comme étant la RDA, et, comme nous l'apprendra le roman, de ce lieu du quotidien qu'est la ville de Berlin-Est et donc, un présent d'une grande proximité pour les lecteurs allemands et surtout est-allemands. En introduisant ainsi le merveilleux au plus près du quotidien du personnage de Laura et de l'ici et maintenant du lecteur, et en faisant de sa narratrice éponyme le porte-parole enthousiaste de ce programme de déploiement du merveilleux, Morgner ne nous laisse par ailleurs rien ignorer des réticences de celle-ci.

Il est intéressant de se souvenir que la formule qui ouvrait les *Mille et une nuits* n'était pas ce « Il était une fois » qui nous est si familier, mais plutôt une sorte de « Il est raconté qu'il était une fois », plus littéralement un « Il est raconté [...] qu'il y avait [...] »<sup>94</sup>. De cette manière, le narrateur, mettant en évidence la médiation incontournable de la narration, situait la performance de Schahrazade, et du même coup le merveilleux, non pas dans un passé lointain, mais dans le récit d'un passé lointain qu'il ne faisait lui-même que contribuer à transmettre. Il opérait ainsi une double mise à distance. Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, Morgner fait de sa conteuse, à l'image de Schahrazade, le personnage d'un

---

<sup>94</sup> Plus précisément : « Il est raconté — mais Allah est plus savant et plus sage et plus puissant et plus bienfaisant — qu'il y avait — dans ce qui s'écoula et se présenta en l'antiquité du temps et le passé de l'âge et du moment — un roi d'entre les rois de Sassan, dans les îles de l'Inde et de la Chine. ». Trad. de J.-C. Mardrus, *Le Livre des Mille et une nuits*, op.cit., p. 7.

récit. Mais ce récit n'est plus le fait d'une tradition, c'est le fait de la conteuse elle-même qui, une fois devenue narratrice et auteure, relate son histoire personnelle. S'éloignant du modèle des *Mille et une nuits*, Morgner fait ainsi directement prendre en charge à son personnage de conteuse la mise en scène de sa propre performance et situe celle-ci dans une temporalité qui ne précède que de fort peu le présent de la narration<sup>95</sup>. Et pourtant, tout en conjuguant la scène du conte au présent, d'un même mouvement Morgner l'éloigne, ainsi que les deux protagonistes, la conteuse et son fiancé, dans l'ailleurs d'un Constantinople légendaire, culturellement et géographiquement fort éloigné du quotidien de son couple d'amants berlinois autant que celui de ses lecteurs germanophones. De plus, ayant choisi d'organiser l'ensemble de cette performance narrative selon une structure inspirée de la tradition orientale du conte, la revêtant d'un « vêtement » exotique, elle la place une fois de plus à distance dans l'imaginaire du lecteur. Enfin, sa narratrice opérant sa mise en scène via une double médiation narrative, ou double emboîtement scénique, par le biais de l'écriture du journal intime d'abord, puis de sa réécriture aux fins de publication, Morgner assure l'instauration d'une distance supplémentaire entre le lecteur et la scène du conte. De cette façon, le lecteur et sa narratrice se trouvent littéralement maintenus à l'abri d'une confrontation trop directe avec la logique du merveilleux. Pourtant, dans *Hochzeit in Konstantinopel*, Morgner vise justement ceci : mettre en scène la rencontre du quotidien avec la logique du conte<sup>96</sup>, d'une part en choisissant une conteuse contemporaine, et d'autre part en faisant inventer par celle-ci des contes qui mettent en scène la rencontre du merveilleux et de la vie quotidienne, de façon subvertir les normes d'une politique réaliste de la représentation. En d'autres mots, tout en s'assurant de tenir le présent à l'abri d'un déploiement trop direct du merveilleux, Morgner se donne comme tâche de représenter le déferlement de celui-ci dans l'espace symbolique, spatial et temporel du quotidien, ainsi

---

<sup>95</sup> En effet, dans *Hochzeit in Konstantinopel*, les entrées du journal relatant au jour le jour sa performance de conteuse sont datées du 13 juin au 4 juillet et la postface du texte est datée du mois d'octobre 1967. Le roman a été publié en 1968.

<sup>96</sup> Le but annoncé du programme politique du V. Parteitag der SED de Juli 1958 était de réduire le hiatus entre *Kunst und Leben (Alltag)*, de rapprocher l'Art du présent et du quotidien.

que le dialogue qui s’amorce entre les logiques propres aux deux traditions, réaliste d’une part, et celle du conte de l’autre, leur mise en question mutuelle. C’est un peu comme s’il lui importait de provoquer la rencontre, de lui donner forme, mais en même temps d’en contenir les effets. Dans *Leben und Abenteuer*, c’est à sa narratrice que Morgner confie le rôle difficile d’avoir à vivre avec cette ambiguïté fondamentale des effets « rédempteurs » et tout à la fois inquiétants du merveilleux.

Morgner poursuit son expérimentation de façon plus radicale. Cela ne se limite pas à situer l’action de *Leben und Abenteuer*, son conte de fées moderne, dans une plus grande proximité géographique du lieu de la narration – le roman se déroulant dans Berlin Est et non plus dans la lointaine et légendaire Constantinople –, ni au fait de le situer dans un monde qui soit contemporain, à la fois du temps de la narration et de celui de la publication du roman<sup>97</sup>. Cela ne se limite pas non plus au fait de prêter à son récit une forme appartenant à la tradition occidentale, celle du conte, dont la redécouverte par les romantiques fut si importante pour l’histoire littéraire allemande, assurant ainsi une sorte de familiarité, de proximité dans l’imaginaire du lecteur. Plus significative est la proximité narrative que Morgner instaure dans *Leben und Abenteuer* entre lecteur et scène du conte. En effet, la conteuse n’y est plus simple personnage de récit, ni même personnage de récit se transformant en fin de parcours en narratrice de sa propre histoire comme dans *Hochzeit in Konstantinopel*. D’emblée, la conteuse « est » la narratrice c’est-à-dire que, s’annonçant ouvertement conteuse, la narratrice assume clairement, dès la première phrase du roman, l’héritage reçu de cet art et de cette tradition : conteuse et narratrice ne font donc qu’une, occupant ensemble le devant de la scène, au plus près du public, et ce, dès l’ouverture du roman. En langage théâtral, on pourrait dire que l’espace scénique se trouve débordé et que l’action envahit la salle : le lecteur se trouve interpellé, il est désormais celui à qui le conte se trouve adressé directement. La scène du conte ne se joue plus entre deux personnages,

---

<sup>97</sup> La rédaction des *Vorsätze*, signé du mois d’août 1973, suit de cinq mois la mort de la Trobadora (12 mars 1973), événement relaté à la fin du roman, la victoire fictive du parti communiste français, fêtée par Laura et la Trobadora dans la nuit du 11 au 12 mars 1973, et la nomination de Laura en tant que membre de la Table Ronde à Kaerllion, la nuit du 14 au 15 mars de la même année.

mais entre la narratrice et son lecteur, celui-ci se voyant octroyer ce rôle d'auditeur qui avait échoué au personnage de Paul dans le roman précédent. On ne devrait donc pas parler d'une plus grande proximité narrative entre lecteur et scène du conte, mais bien d'une implication directe de ce dernier sur cette scène, qui est désormais aussi bien celle de la narration du roman.

Ce déplacement signifie, entre autres choses, que la scène du conte et la performance de la conteuse ne sont plus de simples faits de diégèse, objets visés par la représentation, mais que, se trouvant ramenés au-devant de la scène et intégrés à la pratique narrative, ils contribuent désormais au travail de représentation. Il ne s'agit plus simplement pour la narratrice de représenter, de mettre en scène la rencontre du merveilleux et du quotidien – du « réel » –, mais de laisser la rencontre entre logique du conte et logique réaliste déterminer sa façon de narrer et remettre en question le mode même de sa représentation. Annonçant une pratique narrative qui se veut, tout au moins de façon programmatique, en dialogue avec la tradition du conte, elle va devoir assumer la tâche difficile de négocier l'ouverture des règles de l'écriture réaliste à la logique du conte. Ce ne sera pas uniquement le mode de représentation, les règles génériques de la narration, qui se trouveront affectés par ce déplacement, mais également les règles gouvernant l'exercice de la lecture et de la réception du récit. Le lecteur ne peut plus assister passivement à la scène ; il s'y trouve d'emblée impliqué comme acteur à part entière, appelé à participer activement à la (re-)constitution de cet étrange roman, selon une approche et une méthode que la forme hybride inventée par Morgner, sorte de conte moderne ou de roman réaliste miné par la logique du conte, va l'obliger à inventer.

Ce n'est pas la première fois, depuis *Hochzeit in Konstantinopel*, que Morgner s'applique à mettre en scène les efforts déployés par ses narratrices pour représenter ce à quoi pourrait ressembler la mise en œuvre d'un programme de déploiement du merveilleux. Tout cela pour attirer finalement l'attention du lecteur, non sur l'impossibilité d'une telle entreprise, mais plutôt sur les prudentes limites imposées, comme malgré elles, par ces mêmes narratrices à leur propre programme. Ainsi, dans *Die wundersamen Reisen Gustavs*



des *Weltfahrers : Lügenhafter Roman mit Kommentaren* (1972/73)<sup>98</sup> et dans *Gauklerlegende. Eine Spielfraugeschichte* (1970/1971), dont la publication suit de près celle de *Hochzeit in Konstantinopel* (1968) et précède celle de *Leben und Abenteuer* (1974). Dans chacun de ces textes, Morgner nous présente une organisation narrative qui vient limiter les effets subversifs du merveilleux aux domaines du privé et de l'imaginaire, évitant du coup qu'ils n'envahissent la sphère du social et du politique, qu'originellement pourtant ils visaient à réformer. Elle nous présente des narratrices qui apparaissent incapables de remettre en question le diktat selon lequel le socialisme serait, par définition, seul à même d'assurer l'introduction du merveilleux dans les sphères du social et du politique, le merveilleux – l'autre, celui du conte –, ne devant être appelé à la rescousse que pour pallier les insatisfactions de la vie privée – plus particulièrement celle des femmes –, domaine qu'il ne devrait pas déborder, respectant ainsi la chasse gardée d'un socialisme jaloux de ses prérogatives. En d'autres mots, entre les programmes de déploiement du merveilleux mis de l'avant par les narratrices et les applications de ces programmes, entre idéal et utopie d'une part, et *Realpolitik*<sup>99</sup> de l'autre, il existe un hiatus qui sera thématiqué encore et encore à l'intérieur du roman.

Qu'en est-il de l'effet obtenu par la mise en action du merveilleux par la conteuse de *Hochzeit in Konstantinopel* ? Comme on l'a vu, si le destinataire annoncé des récits y demeure indifférent, la conteuse semble quant à elle profiter de ses effets bénéfiques. Préférant ne retenir que l'indifférence du destinataire des récits, Habsburg insiste sur le fait que,

---

<sup>98</sup>*Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers : Lügenhafter Roman mit Kommentaren*. Berlin et Weimar, Aufbau Verlag, 1972. Entre parenthèses : année de la première édition à l'Est et à l'Ouest. Le titre de l'ouvrage annonce une fois encore l'importance de la thématique du 'mensonge'. Encadrant son texte avec un « *Vorwort der Verfasserin* » et un « *Nachwort der Herausgeberin* », et ajoutant au titre la notice 'mit Kommentaren', Morgner souligne une fois encore l'importance structurelle de ces textes qui ont un statut 'post-' et 'pré-', qui ont un statut 'externe' au récit, commentant sur celui-ci comme de l'extérieur, suggérant autant de relectures.

<sup>99</sup>Dans le sens usuel de « *Politik, die vom Möglichen ausgeht u. auf abstrakte Programme u. ideale Postulate verzichtet.* » Duden, 1996, p. 1222.

[...] *Bele tritt ihre Hochzeitsreise mit dem Ansinnen an, einen Menschen fabulierend ähnlich wie Scheherazade, zur Umkehr zu bewegen. Sie erreicht durch ihre phantastischen Geschichten jedoch keine innere Wandlung ihres Geliebten; der Physiker Paul bleibt dem Reich der Phantasie verschlossen.*<sup>100</sup>

Il en conclut un peu rapidement que, dans *Hochzeit in Konstantinopel*, le merveilleux demeure « *ohne Heilwirkung* ». Et d'ajouter, « [...] *Anders in Sindbad*. », faisant écho à ce récit des *Mille et une nuits* dans le cadre duquel le héros, Sindbad le marin, parvient par ses récits à séduire son auditeur, Sindbad le portefaix. Or, dans *Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers*<sup>101</sup>, conçu structurellement d'après le récit des *Mille et une nuits*, Morgner délaisse l'opposition qui caractérisait la mise en scène de *Hochzeit in Konstantinopel* entre homme et limites de la raison scientifique d'une part, et femme et pouvoirs de la narration de l'autre. Elle re-structure cette scène en un face à face entre deux hommes, le conteur Gustav der Weltfahrer et son auditeur, Gustav der Schrofelfahrer<sup>102</sup>, alter-ego du « Sindbad le portefaix » des *Mille et une nuits*. Le roman relate la transformation de ce dernier à l'écoute des récits de voyages de son *alter-ego*. Contrairement au Paul de *Hochzeit in Konstantinopel*, Gustav der Schrofelfahrer se montre inspiré, selon les termes de Habsburg,

[...] *zu einem neuen Menschendasein. Er beginnt über seines Lebens sich zu erfreuen. Einst unbeirrbar in seinem patriarchalischen Verhalten, weiß er zum Schluß seine Frau mit Liebe und Respekt zu behandeln.*<sup>103</sup>

De « *skeptischer Lügenanalytiker* » (analyste sceptique de mensonge) qu'il était, Gustav der Schrofelfahrer se transforme progressivement en « *Märchenliebhaber* »<sup>104</sup> – littéralement, en « amateur des contes » – et, à son tour en producteur de contes, alors qu'il

<sup>100</sup> Ferdinand Habsburg, *op. cit.*, p. 79.

<sup>101</sup> «*Das Geschehen ist aus dem mittelalterlichen Bagdad in das proletarische Milieu Deutschlands transferiert, aus dem Kaufmann Sindbad wird der Lokomotivführer Gustav* » (Ferdinand, Habsburg, *ibid.*, p. 78).

<sup>102</sup> « *Gustav der Schrofelfahrer* ». Patois Saxon ou berlinois pour « *Lumpensammler* » ? La chose n'est pas simple à vérifier. Quoiqu'il en soit, cette figure évoque fort certainement les écrits de Walter Benjamin.

<sup>103</sup> Ferdinand Habsburg, *op. cit.*, p. 80.

apparaissait originellement comme le digne représentant de la pensée technique et scientifique de son époque, comme quelqu'un qui « [...] *lehnt solch phantastische Geschichten zunächst ab* : [...] ». En bref, Habsburg conclut, « *Die Berührung mit der Phantasie bricht eingefahrene Verhaltensweisen auf, schafft neue Perspektiven und erweckt Neugier am einst eintönigen Leben*<sup>105</sup> ». Mais les choses ne sont pas si simples. Bien sûr, dans ce roman à la fois fantastique et utopique, la narratrice semble vouloir souligner, apparemment sans réserve, les effets socialement bénéfiques et politiquement progressistes du merveilleux. Mais en réalité, les effets de cet enchantement s'y limitent à la personnalité et à la vie matrimoniale du personnage ; ils demeurent de l'ordre du privé et laissent intact le domaine de la vie publique. À une exception près : affecté par le merveilleux des contes, Gustav der Schrofelfahrer se découvre de nouvelles énergies, non seulement pour sa vie amoureuse, mais également pour son travail. Comme le note justement Scherer,

Phantasie wird in Gustav der Weltfahrer als eine wichtige Produktivkraft herausgestrichen. Denn sie zeigt nicht bloß im Privatleben Gustavs des Schrofelfahrers Wirkung sondern auch bei dessen Arbeit – anders als am Anfang geht er im Laufe des Romans immer lieber und beschwingter auf seine Müllabfuhrtour.<sup>106</sup>

La valeur du merveilleux, à l'instar de celle de la littérature, doit-elle se mesurer à l'aune de sa capacité à renouveler la force de travail ? Morgner ironise et illustre la pauvreté d'une conception trop simple de l'effectivité politique du merveilleux et, du même coup, de la fonction de la littérature, qui demeure tributaire d'un régime réaliste de représentation dont il devrait figurer l'extériorité mais sans jamais le remettre en question, se contentant de lui emprunter les termes qui lui permettent de se représenter à lui-même, soit les termes prévus par le langage de l'économie politique marxiste. Morgner souligne de cette manière l'incapacité du récit de sa narratrice, rétrospectivement de son propre texte, à mettre en scène un merveilleux qui fasse autre chose que nourrir l'économie d'un système qu'il ne parvient pas véritablement à ouvrir sur l'altérité, à excéder, à subvertir. Elle attire ainsi

---

<sup>104</sup> Ferdinand Habsburg, *ibid.*, p. 80.

<sup>105</sup> Ferdinand Habsburg, *ibid.*, p. 80.

l'attention du lecteur sur les limites d'une expérimentation dont elle cherche à renouveler les termes en tentant de repenser à la fois la question du rapport à la tradition et celle du rapport entre littérature et politique.

## **B. Performance et travail de représentation dans *Gauklerlegende***

Qu'en est-il de la *Gauklerlegende* ? Dans ce court texte qui s'organise en une structure de sept jours similaire à celle de *Gustav der Weltfahrer*, mais empruntée cette fois au récit de la création de la Genèse<sup>107</sup>, Morgner met en scène, comme dans *Hochzeit in Konstantinopel*, le face-à-face d'un homme et d'une femme, cette fois, Hubert et Wanda. À quelques différences près. Ainsi, l'occasion n'en est plus un voyage pré-nuptial, mais une conférence portant sur la cybernétique à laquelle Hubert a été invité à participer. Dans ce récit, Wanda n'exerce plus ses talents de conteuse dans l'espoir de réformer son compagnon comme c'était le cas dans *Hochzeit in Konstantinopel*, elle cherche plutôt à se ménager un espace imaginaire qui lui permette de pallier l'ennui de sa vie conjugale. C'est ainsi qu'elle invente le personnage de Rade, fils de l'historique troubadour Jaufré Rudel von Blaia, dont elle fait son vis-à-vis masculin. Ce faisant elle s'éloigne sensiblement du type de rhétorique amoureuse qui avait servi de point de départ à *Hochzeit in Konstantinopel*. En effet, la légende associée à Jaufré Rudel von Blaia, plus près des structures narratives de l'amour courtois que Morgner explore dans *Leben und Abenteuer*, évoque non plus la femme délaissée pour qui l'amour semble l'unique but, comme dans l'extrait des *Carmina Burana*, mais un homme qui, mourant dans les bras de sa bien-aimée,

---

<sup>106</sup> Gabriela Scherer, *op. cit.*, p. 80.

<sup>107</sup> « Whilst *The Voyages of Sindbad* had supplied the recurring phrases in *Gustav*, *Gauklerlegende* draws on a different intertextual source for its leitmotivisch consistency, namely the first two chapters of (Luther's) Genesis : 'Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag'. The formula is used for the subsequent six days, until 'Am siebten Tag (...) ruhte Wanda aus von ihren Werken'. The biblical allusion serves to confirm Wanda as the creator of her own (imaginary) world. » (Geoffrey Westgate, *op. cit.*, p. 131).

a le sentiment d’atteindre ainsi le but de sa quête<sup>108</sup>. Quoique fils de troubadour et héritier de cette tradition, Rade appartient plutôt à celle des jongleurs et des ménestrels, qui reprennent et transmettent un héritage de contes et de légendes anciens en les adaptant à leur propre tradition. Morgner opère encore une fois ici un déplacement du paradigme de la création vers celui de la performance. Enfin, s’éloignant de cette figure d’amour absolu que figurait son père, Rade évoque plutôt le fou du roi, le burlesque.

Contrairement à ce qui nous était présenté dans *Hochzeit in Konstantinopel*, la production et la performance du récit par la protagoniste Wanda, son déroulement dans l’imaginaire, ne provoqueront apparemment aucun remous dans la vie du couple que forment Wanda et Hubert puisque, son aventure terminée, la jeune femme épouse tel que prévu son théoricien de mari. Ce récit semble donc demeurer plus timide encore que celui de *Gustav der Weltfahrer* en ce qui a trait au déploiement du merveilleux et à la représentation de ses effets. En effet, si celui-ci affecte possiblement la subjectivité et l’imaginaire de Wanda, il ne semble pas même parvenir à modifier l’économie du couple, comme c’était le cas dans *Gustav der Weltfahrer*. Doit-on en conclure que le merveilleux demeure ici, comme dans *Hochzeit in Konstantinopel*, « ohne Heilwirkung »<sup>109</sup> ?

La conclusion de la *Gauklerlegende* se laisse lire comme suit :

*Am anderen Morgen bestiegen Wanda und Hubert ein Taxi und fuhren zurück in ihre Heimatstadt. Hubert ordnete sein Referat zu den Papieren, die er im Bücherschrank verwahrte. Wanda stellte die Würfel in die Vitrine. Als die Wohnung gänzlich möbliert war, heirateten Wanda und Hubert. Und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute glücklich und zufrieden.*<sup>110</sup>

Cette scène du couple montant ensemble dans un taxi pour rentrer au domicile conjugal, également loin de la cybernétique et du merveilleux, fait bien sûr écho aux dernières phrases de *Hochzeit in Konstantinopel*. À ceci près que Wanda épouse Hubert au lieu de le

---

<sup>108</sup> Troubadour français du XXII<sup>e</sup> siècle, amoureux de la comtesse de Tripoli, qui selon la légende, partit à la croisade inspiré par son amour, et n’atteignit le terme de son voyage que pour mourir dans les bras de sa bien-aimée.

<sup>109</sup> Ferdinand Habsburg, *op. cit.*, p. 79.

quitter. Mais quels sont ces dés auquel il est fait allusion dans la phrase, « *Wanda stellte die Würfel in die Vitrine* » ?<sup>111</sup> Il s'agit des dés que le personnage de Wanda trouve et examine à la fin de chacune des six journées du récit, après le départ de Rade. Il manque à chacun d'eux une facette, ce qui permet à la protagoniste d'apercevoir, à l'intérieur, la reproduction en miniature de l'une des scènes de la section des maisons de poupées du *Schloßmuseum*<sup>112</sup> visité plus tôt dans la journée. Mais chacune de ces scènes a été modifiée par collage, par l'insertion du personnage de Rade à l'intérieur de l'espace à trois dimensions du dé. Les dés figurent donc Rade en son absence et, par delà, la chance, mais surtout le merveilleux, cette modalité d'explication du monde privilégiée par les légendes et les contes qui se situe aux antipodes de la cybernétique, spécialité de Hubert. Celle-ci vise également à expliquer le réel, mais par d'autres moyens, selon le modèle d'un ensemble de systèmes autorégulés et mécaniques, donc prévisibles mathématiquement et apparaît comme « le » récit moderne par excellence d'explication du monde. Bien sûr, les dés et le jongleur Rade, tout comme avant eux la rose de la couverture cartonnée de *Hochzeit in Konstantinopel* et sa dimension poétique, résistent à la volonté explicative et réductrice de ce système de représentation et le remettent en question. L'ensemble des dés renvoient finalement à la représentation narrative en six tableaux et en six jours, du récit de création de Wanda – le septième jour étant celui du Sabbat. Que doit-on penser du geste de Wanda mettant sous verre ces dés qui demeurent, à ce point du récit, les seuls témoins de son activité créatrice et de ses aventures avec Rade ? Il semble certainement marquer un moment de clôture, de mise en échec du merveilleux. Mais le texte de la conférence de Hubert connaîtra un sort à peu près similaire, se retrouvant lui aussi placé en lieu sûr dans la bibliothèque (« *Hubert ordnete sein Referat*

---

<sup>110</sup> *Gauklerlegende*, p. 116.

<sup>111</sup> *Gauklerlegende*, p. 116.

<sup>112</sup> Gabriela Scherer note à ce sujet: « *In sieben Tagen entsteht und vergeht in der Phantasie der Reflektorfigur Wanda eine Liebesgeschichte mit einem mittelalterlichen Gaukler, von dessen Existenz am Ende bloß sechs Würfel zeugen. Jedem der sechs Würfel fehlt ein Quadrat, so daß Wanda in die Würfel hineinschauen kann. Was sie darin sieht, entspricht den sechs Fotoillustrationen der Originalausgabe : Auf jedem der Bilder ist ein Gaukler zu erkennen.* » (Gabriela Scherer, *op. cit.*, p. 69).

*zu den Papieren, die er im Bücherschrank verwahrte.* »<sup>113</sup>), dès que le couple s'installe au domicile conjugal. Théorie cybernétique et merveilleux se trouvent ainsi d'égale manière mis à l'abri de toute confrontation avec le réel, rendus inoffensifs, hors d'état d'interpeller véritablement celui-ci, de le modifier de quelque façon que ce soit.

Avant de conclure trop hâtivement, il faut tenter de situer le geste de Wanda, ainsi que son récit de création, dans le contexte plus large de la structure narrative du texte de la *Gauklerlegende* c'est-à-dire prendre en considération le travail de re-présentation en cinq temps qui produit justement ce récit de création, lui-même repris et re-présenté par la narratrice Wanda, puis une fois encore par l'auteure Wanda. D'une façon qui sera usuelle aux textes de Morgner, le texte de la *Gauklerlegende* invite le lecteur à suivre non pas uniquement la diégèse, mais aussi l'histoire des différentes étapes du travail de représentation qui l'a produit. À chacune de ces étapes, le produit du travail de représentation précédent est repris, recadré et retravaillé selon une logique de collage ou de « réécriture » qui nous éloigne toujours plus de ce paradigme de création qu'évoquait le récit de Wanda et sa référence à la Genèse. Le choix de la forme du récit de création pour un récit qui s'avère en réalité le résultat d'une série de gestes de re-présentations et de performance, souligne ironiquement le propos de l'auteur.

## **B. 1 De l'espace de la maison de poupées au récit de création de Wanda**

Au premier jour du récit de création, il est question d'une exposition de maisons de poupées visitée par Wanda et Hubert. Cette exposition est le résultat d'un travail de représentation, plus précisément de construction muséale visant la production d'un récit historique. Il s'agit d'un travail de sélection et d'organisation en séquences narratives distinctes de vitrines présentant une série de maisons de poupées comptant elles-mêmes diverses pièces. Or la série des pièces de chacune des maisons de poupées reprises et organisées par l'exposition sont déjà elles-mêmes le fruit d'un travail de représentation en

trois dimensions d'un réel donné, soit les nombreuses pièces de maisons « réelles », d'intérieurs bourgeois. En bref, ils sont le fruit d'un travail de représentation, de construction matérielle autour des activités domestiques et sociales d'une classe et d'une époque spécifiques. Doit-on y lire un commentaire implicite sur les prétentions d'un certain réalisme à pouvoir représenter directement le réel ? L'exposition des maisons de poupées, qui servira de point de départ au travail de représentation de Wanda, puis de la narratrice et de l'auteure, est déjà fort éloignée de ce que l'on pourrait appeler le « réel ». Il implique déjà un travail de re-présentation en trois temps.

Dans ce qui correspond à un quatrième temps du travail de la représentation, les diverses scènes aperçues par le couple à l'exposition sont reprises et servent de matériel aux représentations miniatures en trois dimensions que la protagoniste aperçoit à l'intérieur des six dés à la fin de chacune de ses journées avec Rade, chaque dé servant tout à la fois de support et de vitrine à la re-présentation picturale en trois dimensions de l'une des scènes domestiques des maisons de poupées aperçues par le couple au musée. Cette représentation introduit par collage, sur chacune de ces scènes, le personnage du jongleur Rade, personnification du merveilleux et sorte de fou du roi, dont l'intrusion vient subvertir le travail accompli par la représentation historique et muséale sur l'espace domestique et bourgeois. L'apparition de Rade dans cet espace préfigure son intrusion sur la scène de la vie domestique de Wanda. En effet, les dés se retrouvent entre les mains de celle-ci à la fin de chacune des journées du récit de création, au moment où Rade disparaît pour laisser la place à Hubert. Ceci permet à Rade de demeurer indirectement présent sur la scène conjugale et d'influencer la dynamique de l'espace domestique.

Dans ce qui correspond à un cinquième temps du travail de la représentation, les miniatures aperçues à l'intérieur des dés par la protagoniste servent à leur tour de matériel au travail de représentation générateur du récit de création, qui reprend à son compte, dans un cadre narratif plus large organisé en six tableaux, les scènes contenues dans les six dés, de même que l'épisode de la visite du musée par Wanda et Hubert, mais cette fois avec

---

<sup>113</sup> *Gauklerlegende*, p. 116.



Rade et un groupe d'enfants comme protagonistes principaux. Cet épisode s'avère particulièrement intéressant au regard de la question du rapport à la tradition et du statut à accorder au geste de création. Revoyons la scène :

*Rade führte den Kinderzug nach Arnstadt. Das Schloßmuseum öffnete der Übermacht seine Pforten. Der Museumsführer stieß flehentliche Worte aus seinem breitlippigen Mund, die rauchten und blieben ungehört. Flure und Zimmerfluchten hallten wieder von Schreien und Geplapper. Die Kinder nahmen Kanonenkugeln, eisenbeschlagene Truhen, Bilder, Gobelins, Porzellan und wurmstichige Möbel in Augenschein, die Vitrinen der Puppenstadt öffneten sie durch Steinwurf : zweiundachtzig Schaukästen.*

*Der Museumsführer schrie um Hilfe. Rade lachte. [...]*

*Die Kinder betasteten die Exponate, pusteten Staub von ihnen, griffen nach den Puppen, spielten. [...]. Nichts blieb am Platz, wenig heil. So ward aus Morgen und Abend der sechste Tag.*

*Als die Kinder genug wußten, gingen sie nach Hause. Der Museumsführer aber holte die Kassenfrau zu den Trümmern. Sie nannte die respektlosen Kinderspiele Vandalismus. Rade nannte sie Aneignung der Historie.<sup>114</sup>*

Dans le récit de la genèse, le sixième jour était le jour de la création de l'homme. Or, semble suggérer le récit de Wanda, l'homme a été créé, non pas uniquement pour régner sur la création, mais également sur l'Histoire, ainsi que sur les divers récits et représentations dont il hérite de la tradition, et ce, par le biais d'un travail d'appropriation. L'important, semble suggérer cet épisode, est moins le geste de création que la ré-appropriation de la tradition, héritage que certaines représentations, muséales, littéraires ou autres, nous ont appris à accepter comme autant de choses mortes, sacrées et intouchables. D'où l'importance d'accomplir un travail de déconstruction qui permette que devienne à nouveau possible l'émergence de nouvelles représentations. Le pillage du musée par les enfants vient justement achever le travail de subversion, de déconstruction de la

---

<sup>114</sup> *Gauklerlegende*, p. 109.

représentation muséale, amorcé par l'introduction du jongleur Rade sur les scènes d'intérieurs bourgeois du musée représentées dans les dés.

Dans un article paru en 1990 dans un recueil consacré à la réception du romantisme dans la littérature de la RDA, Hanne Castein fait référence à une entrevue accordée par Morgner à Eva Kaufmann (1984), dans le cadre de laquelle Morgner présente « [...] *die Kultur unserer Gegenwart, wie alle Kulturen, als das Produkt eines schöpferisch-destruktiven Aneignungsprozesses* : [...] »<sup>115</sup>. Castein cite les paroles de Morgner :

*Was für ein Glücksgefühl, plötzlich diese riesigen Schätze in sich hineinschaufeln zu dürfen. Und zu verdauen. Neue Kulturen entstehen ja nur, indem sie sich die alten aneignen und sodann verdauen.*<sup>116</sup>

Il évoque comment, dans le cadre d'une entrevue, l'auteure encore étudiante explique comment elle en était venue à adopter cette « *aggressives Erbverständnis* ». Alors qu'elle travaillait au *Neuere Deutsche Literatur*, elle mentionne qu'un collègue était responsable de la section poésie. Elle raconte :

*Ihn sah ich eines Tages mit der Schere ein langes Gedicht auseinanderschneiden und neu zusammensetzen. Man stelle sich vor : ‚Heilige Worte‘ mit der Schere zerschnippelt! Doch das Gedicht, das dabei herauskam, fand ich gut. Damals kam mir zum ersten Mal die Idee, dass auch ‚Heilige Worte‘ nur mit Wasser gekocht werden, und ich versuchte es ebenfalls.*<sup>117</sup>

Et Castein de conclure :

Den musealen Klassiker-kult und Kulturkonservatismus, die bis in die siebziger Jahre die ästhetische Diskussion der DDR bestimmten, macht Morgner zu dieser Zeit nicht mit. Bereits 1970, [...] hatte sie eine anti-museale Haltung zum kulturellen Erbe empfohlen.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Hanne Castein, op. cit, p. 116.

<sup>116</sup> Eva Kaufmann, «Interview mit Irmtraud Morgner», dans *Weimarer Beiträge* 30 (1984 (9)), p. 1505. Cité dans Hanne Castein, *ibid.*, p. 116.

<sup>117</sup> Klara Obermüller, « Irmtraud Morgner », dans *Neue Literatur der Frauen*. Munich, Heinz Puknus, 1980, p.178. Cité dans Hanne Castein, *ibid.*, p. 116.

<sup>118</sup> Hanne Castein, op. cit., p. 115.

## B. 2 Le conte de la narratrice : re-présentation, collage et fonction critique

La narratrice Wanda, ayant recours à une logique de reprise narrative similaire à celle utilisée par Morgner dans *Hochzeit in Konstantinopel*, nous « représente » son propre récit en l'insérant dans un dispositif narratif plus large comprenant exergue, prologue et épilogue. Cela lui permet de commenter ironiquement sur sa propre incapacité, en tant que protagoniste, à donner suite, dans le réel, à son travail de création. Considérons les éléments narratifs qu'elle vient ajouter au récit de création de la protagoniste, soit le prologue, l'épilogue et l'exergue. L'action du prologue et celle de l'épilogue se déroulent sur la scène du « réel » et non plus sur la scène de l'imaginaire, comme c'était le cas pour le récit de création. L'exergue se présente quant à lui comme une citation, sorte de mini-récit poétique attribué au personnage historique Jaufré Rudel von Blaia, troubadour et père putatif de Rade.

Dans le prologue, reprenant à ses fins et de façon ironique la forme du conte, le récit de la narratrice, s'ouvre sur la formule « *es war* » et se conclut par le biais d'un « *wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute glücklich und zufrieden* »<sup>119</sup>. Ce faisant, la narratrice transforme le récit de création de la protagoniste en conte. Sa phrase d'ouverture, « *Es war ein Mann, Hubert mit Namen, der konnte Theorien machen. Und es war eine Frau, Wanda geheißen, die befließigte sich auch* »<sup>120</sup>, reprend bien le « Il était une fois... », le « *Es war einmal...* » du conte traditionnel pour le réécrire de façon significative sous la forme d'un « Il était *deux* fois... », mais d'un « Il était deux fois... » qui souligne surtout l'asymétrie caractérisant le statut respectif des protagonistes du récit. Et de fait, alors que dans le prologue, la narratrice nous informe clairement des résultats de l'activité de Hubert – « *Theorien* », ce mot vient ironiquement prêter une aura de légitimité et de prestige à son

---

<sup>119</sup> *Gauklerlegende*, p. 116.

<sup>120</sup> *Gauklerlegende*, p. 7.

activité – et de la reconnaissance venue couronner son travail<sup>121</sup>, elle reste muette sur la nature de l'activité de sa protagoniste, ne lui attribuant aucun résultat, ou encore, si résultat il y a, celui-ci ne semblant pouvoir être évoqué par aucune nomination connue, qui soit à même de le désigner, de le rendre « visible » ou « réel ». De plus, si de l'homme il nous est dit qu'il s'investit dans un « faire », de la femme, simplement qu'elle « s'appliquait » ou « s'efforçait aussi » (« *die befließigte sich auch* »). Le choix du verbe réfléchi (« *sich befließigen* ») évoque clairement la diligence et l'effort mais passe sous silence tout résultat éventuel. On demeure loin ici du travail de création. En conclusion, ce petit paragraphe d'entrée en matière, quoique s'ouvrant sur un « Il était *deux* fois... » de bon augure, nous laisse face à une équation à « une » inconnue : il était une femme, elle avait une activité de nature incertaine n'ayant à ce jour aucun résultat connu ou qu'il soit possible de nommer, et n'ayant aucune perspective de reconnaissance sociale. Ainsi, la tâche est laissée au récit de tenter de nommer, de rendre visible, ce qu'il en est de cet « *andre Tat* » – que Morgner évoquera plus directement dans l'exergue de son roman *Leben und Abenteuer* : « 'Am Anfang war die *andre Tat*.' *Beatriz de Dia* » – (au sens médiéval, de ce geste) de la femme et de Wanda, et d'inventer un scénario propre à rendre compte des résultats, de la fortune éventuelle d'un tel travail.

Le poème cité en exergue de la *Gauklerlegende* se laisse lire comme suit :

*Gott der erschuf was kommt und geht  
und so die Liebe auch dort fern  
erfüll wonach der Sinn mir steht :  
laß mich die Liebe sehn dort fern  
doch leibhaft und so wohl bestellt  
daß Kammer oder Laubgezelt  
wie ein Palast sich mir erschließ.*

---

<sup>121</sup> La narratrice raconte: « *Als sie einander begegneten, verliebten sie sich. In den ersten Wochen mieden sie Bibliotheken, später kamen sie auf Gedanken. Mit denen promovierte Hubert. Seine Schrift wurde gedruckt.* » (*Gauklerlegende*, p. 7).

*Jaufré Rudel von Blaia (um 1150)*

Dans ce poème, le poète prie le Dieu de la création – « *Gott der erschuf was kommt und geht* » – , que l’amour lui permette de s’élever au-dessus des contingences sociales et matérielles de l’existence. Cette idée d’équanimité face aux contingences de l’existence, qui s’inscrit d’ailleurs en opposition à l’effort de maîtrise de la cybernétique, est évoquée par le biais des dénominations de « *Kammer* » (chambre) et de « *Laubgezelt* » (tente ou abri de feuillage), le souhait du poète étant que l’un et l’autre sachent le combler également, le satisfaire à l’égal d’un palais. Conditions de la vie moderne oblige – la difficulté d’obtenir des logements à Berlin –, ou réécriture bourgeoise de la forme du conte ?

En fin de texte, dans l’épilogue qui fait écho de façon étrangement prosaïque au poème de l’exergue, le souci du logement et de son ameublement prime sur les considérations amoureuses de l’exergue. La narratrice y précise qu’ayant fini de meubler leur appartement – qui ne l’était encore qu’à moitié en début de récit comme le précisait le texte de l’introduction – Wanda et Hubert se marièrent et vécurent heureux. Ainsi, tout semble rentrer dans l’ordre comme il se doit en clôture des contes, mais également des comédies où le mariage vient résoudre et effacer toutes les tensions. Sa rêverie close, Wanda se préoccupe désormais d’ameublement. Des maisons de poupées de l’exposition au logement de la protagoniste, le texte nous ramène à la case départ, soit à cette prosaïque question d’ameublement. Entretemps, les considérations bourgeoises et pragmatiques auront pris le dessus sur l’idéal d’amour et de détachement absolu prôné par le poème de l’exergue. Le passage de Rade dans la vie amoureuse de Wanda n’aura-t-il laissé aucune trace ? Il semblerait que l’on doive à nouveau conclure à une mise en échec de la logique du merveilleux.

Cette impression se trouve confirmée par le fait qu’en concluant son récit, la narratrice fait suivre presque immédiatement l’épisode de pillage du musée par les enfants, relaté au sixième jour du récit de création, par le geste de mise sous verre des dés de Wanda, qu’elle met en scène dans l’épilogue. Si l’épisode du musée nous montrait un groupe d’enfants s’emparant d’artéfacts, les arrachant de leur vitrine et pillant joyeusement,

l'épilogue de la narratrice nous raconte comment la protagoniste fait justement l'opposé de ce qu'ont fait les enfants : elle s'empare des dés – qui re-présentaient tout en les modifiant certains artefacts du musée – et s'empresse de les remettre sous verre. Bref, à la logique de « dé-muséalisation », au bris des *Schaukästen*<sup>122</sup> du musée, Wanda répond par un geste de « re-muséalisation », qui semble ré-instaurer le type de logique de conservation qui avait été remis en question par les gestes d'appropriation des enfants agissant sous l'œil approbateur de Rade. Comme si la mise en récit de cet épisode libérateur aurait dû suffire et comme si celui-ci devait maintenant être empêché d'influencer le réel. De même, alors que le travail de représentation auquel les dés servaient de support rendait possible l'intervention du jongleur Rade dans les intérieurs bourgeois des maisons de poupées, interférence qui permettait de modifier le sens des tableaux d'une culture morte et muséifiée, la narratrice met en scène un geste, le sien propre, qui prévient toute interférence future du jongleur sur la scène du réel. C'est comme s'il s'agissait encore une fois de protéger l'espace domestique et matrimonial et le quotidien de l'ingérence inquiétante de la logique subversive que Rade représente.

La narratrice désire-t-elle simplement porter à notre attention ses contradictions et ses réticences, son abdication à mettre en œuvre de la logique du merveilleux ? C'est comme si elle réalisait rétrospectivement qu'elle s'était trouvée incapable d'assumer la logique déployée dans son monde imaginaire et d'en tirer les conclusions qui s'imposaient pour la direction de son existence. Mais, tout comme dans *Hochzeit in Konstantinopel*, si elle souligne les limites d'une expérimentation, c'est dans le but de parvenir à en renouveler les termes. D'ailleurs, le geste de la protagoniste ne constitue pas la réponse finale à la question posée en introduction concernant la nature de l'« *andre Tat* » de la femme. En effet, le geste de la protagoniste est suivi de celui de la narratrice. Or, si cette dernière juxtapose de façon critique l'épisode de pillage du musée et le geste de la protagoniste, de façon à souligner la contradiction entre les deux, c'est dans le but d'inviter à une relecture du récit. En insérant le récit de création dans un cadre plus large, la

narratrice le place à une distance suffisante pour permettre au lecteur de le reconsidérer dans une perspective nouvelle, comme une production narrative ponctuelle et déterminée, motivée, limitée. Et que veut-elle suggérer ? Par-delà le recours au merveilleux dans le but de compenser les limites d'un réel insatisfaisant, par-delà un déploiement du merveilleux limité au seul domaine de l'imaginaire, la narratrice invite le lecteur à envisager ce que pourrait être une véritable confrontation du « réel » et du merveilleux.

Ce « faire » de la narration, ce geste de reprise et de re-présentation narrative, rendu possible par la performance du récit de création, permet d'introduire un effet d'ironie et surtout, l'émergence de la réflexion critique. Il va bien au-delà du geste de démiurge, ou d'un simple déploiement ludique du merveilleux. Ce qui est une façon d'insister sur l'insuffisance de la création, sur la simple fuite dans le merveilleux et l'enchantement, et sur la nécessité de lui adjoindre un travail de réexamen critique dont les moyens sont fournis par la narration, par le travail de re-présentation, par la réécriture. La mise en scène du geste de la protagoniste par la narratrice – c'est-à-dire le geste de la narratrice – , souligne autre chose que la faillite d'une expérimentation sur le déploiement du merveilleux. Elle nous fait la démonstration des pouvoirs de la narration.

### **B. 3 Une histoire de ménestrelle : performance de l'auteure**

La narratrice met en scène la faillite de la protagoniste à déplacer véritablement la figure de Rade vers cette autre « vitrine », littéralement *Schaukasten* (*display cabinet* ou cabinet vitré), celle du « réel » de sa vie conjugale, après l'avoir pourtant elle-même fait intervenir dans les scènes de maisons de poupées représentées à l'intérieur de chacun des six dés et, par la suite, déplacé vers chacun des six tableaux de son récit de création. À ce point, le réel en question nous apparaît comme une sorte de *Kasten* ou *Schaukasten* parmi d'autres possibles, l'un des nombreux supports prêtés à la représentation dans le cadre de cette série.

---

<sup>122</sup> Vitrines, mais sous la forme d'un petit coffret à bijoux, cassette.

Et pourtant, alors que Wanda émerge de sa rêverie, prête à retourner au « réel » de sa vie conjugale avec Hubert, que fait-elle ? Elle semble apparemment rendre les dés, et Rade avec eux, à ce « réel » que figure l'intérieur domestique bourgeois. Ce faisant, elle nous renvoie à la genèse du récit puisque c'est ce même intérieur domestique, royaume traditionnel du « *Tat* » de la femme, qui avait originellement servi de matière première à la représentation, puis « mis en boîte » et donnée à voir en trois dimensions dans les *Kästen* des maisons de poupées et dans les vitrines du musée, avant d'être repris à l'intérieur des dés, modifié par l'insertion du personnage de Rade, et repris enfin dans les six tableaux narratifs du récit de création de Wanda. Mais si, suivant cette logique, le récit de la narratrice retourne effectivement les dés au réel, c'est en s'assurant en même temps de charger la protagoniste Wanda de les enfermer à nouveau rapidement dans cet autre « *Kasten* » qu'est la vitrine de la bibliothèque, où ils demeureront à l'abri mais surtout à l'écart, le réel du quotidien du couple étant dorénavant bien à l'abri de toute intervention du merveilleux. Notons que, d'un emboîtement et d'un *Kasten* à l'autre – d'une représentation à une autre –, vitrine, maisons de poupées, salles d'exposition du musée, dés, jusqu'aux « boîtes narratives » qu'auront été chacun des tableaux du récit de création de la protagoniste et finalement jusqu'aux vitrines de la bibliothèque, le texte dans son ensemble, avec tous ses emboîtements narratifs, nous a éloigné toujours plus de la référence à un hypothétique réel et rapproché de façon significative de l'univers du livre, de l'univers de la représentation écrite. Peut-être faut-il concevoir le livre comme le support ultime de la représentation, le « *Kasten* » ultime de notre série.

Ce retour au livre sert à rappeler à l'attention du lecteur la fortune du récit de création de la protagoniste Wanda qui, retravaillé par la narratrice sous la forme d'un conte critique – la *Gauklerlegende* –, puis par l'auteure sous la forme d'un *Spielfraugeschichte*, aura finalement été publié, sous le titre de *Gauklerlegende. Eine Spielfraugeschichte* (*Légende de jongleur. Une histoire de ménestrelle*). Morgner procède ici de la même manière que dans *Leben und Abenteuer*, alors qu'elle ajoutait au titre du roman de la narratrice, soit « *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer*



*Spielfrau Laura* », un descriptif générique additionnel, « *Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos* », visant à souligner l'intervention ultérieure, la réécriture d'une instance auctoriale. Dans le cas qui nous intéresse, on retrouve sur la jaquette du livre une forme courte du titre, soit *Irmtraud Morgner : Gauklerlegende*, qui renvoie au texte de la narratrice, puis à la page de garde, *Irmtraud Morgner : Gauklerlegende. Eine Spielfraugeschichte*, qui renvoie à celui de l'auteure. La juxtaposition des deux titres évoque la juxtaposition des deux textes et souligne le passage du genre légendaire (même critique et ironique) de la narratrice, à une catégorie générique nouvelle développée par l'auteure, celle de la *Spielfraugeschichte*. Par ailleurs, l'insertion du nom de l'auteure dans l'énoncé du titre souligne une fois encore la série des interventions qui ont marqué le texte : d'abord celle de Wanda, protagoniste, narratrice et auteure, et enfin celle de Morgner, qui orchestre le tout, c'est-à-dire l'intervention des différentes instances narratives, de leurs réécritures respectives.

Le titre de la jaquette du livre, *Irmtraud Morgner : Gauklerlegende*, nous indiquait que Irmtraud Morgner présentait au lecteur une légende de jongleur. Dû à la plume de la narratrice, ce récit témoignait effectivement du regard critique et ironique qu'aurait porté rétrospectivement le personnage de Rade sur l'apparente contradiction entre le récit de création de Wanda et son comportement ultérieur. Cette « légende » nous invitait ainsi à procéder à une relecture du récit de création de la protagoniste. Le titre de la page de garde, *Irmtraud Morgner : Gauklerlegende. Eine Spielfraugeschichte* nous précise que si Irmtraud Morgner nous présente bien une « légende de jongleur », c'est en réalité une légende de jongleur « telle que rapportée par une histoire de ménestrelle », réécrite c'est-à-dire re-présentée par elle. En effet, l'auteure Wanda, assumant ouvertement sa fonction de ménestrelle, met en scène le récit de la narratrice, le recadre et le commente à son tour. Elle l'inscrit dans un cadre narratif plus large comprenant à la fois titre, sous-titre, ainsi qu'un matériel para-textuel incluant un ensemble de six photographies montrant les scènes

aperçues par Wanda à l'intérieur de chacun des dés<sup>123</sup>. Ce faisant, elle nous invite à une relecture de la « légende de jongleur » de la narratrice. Ce ne sont donc ni le récit de création de Wanda, geste de démiurge permettant l'émergence des mondes imaginaires, ni son geste de mise sous verre des dés, qui met fin à cette expérience, ni non plus le « faire » critique de la narratrice, introduisant la possibilité de l'ironie et du regard critique, qui, en dernière instance, apporteront une réponse décisive à la question lancée en introduction concernant la nature du « *andre Tat* » de la femme. Ce sera finalement le « faire » – le « *Tat* » – de l'auteure qui, par le biais de son « histoire de ménestrelle », procède à renouveler et à relancer autrement les termes de l'expérimentation lancée en début de roman. Quels sont les déplacements introduits par son geste de représentation ? Pour répondre à cette question, il faut s'attarder quelque peu au sous-titre que l'auteur attribue à son texte, soit « *Eine Spielfrauengeschichte* ».

Morgner tient à préciser le genre littéraire auquel appartient son texte, comme elle le fera à nouveau pour ses deux prochains romans, *Leben und Abenteuer* et *Amanda*. Quitte à inventer la catégorie générique qui lui convient si celle-ci n'existe pas encore. Sa féminisation du terme « *Spielmann* » en « *Spielfrau* » (ménestrelle) désigne clairement la figure de la protagoniste, confirme bien le statut secondaire du personnage de Rade. Le travail de réécriture mis en scène par ce texte confirme le passage du paradigme de création au paradigme de performance. La référence au paradigme de création, suggérée initialement par la référence à la Genèse et par le modèle du récit de création, a en réalité déjà été abandonnée par la protagoniste, dont le travail s'inspire du modèle de son alter ego, le jongleur Rade. L'attribution du sous-titre *Spielfrauengeschichte* par l'auteure souligne ainsi l'importance de la performance comme modèle pour ce « faire » de la femme qui cherche encore sa forme mais que Morgner s'est donné pour tâche de nommer et de définir.

Il est à noter que ces deux paradigmes renvoient à des modalités tout à fait différentes du rapport à la tradition. Alors que le paradigme de création nous renvoie à une origine, à une création *ex-nihilo*, le modèle de performance, qui emprunte ses moyens au

collage dans *Gauklerlegende* renvoie à un processus de constante « re-présentation », d'incessante relance de la représentation. Il permet de surimposer et de confronter divers niveaux de narration et de réécriture, fruit du travail de plusieurs instances narratives. La logique qui sous-tend un tel modèle de rapport à la tradition, avec sa multiplication de niveaux et de réécritures, s'inscrit dans la même lignée que la logique de multiplication des récits déployée par Schahrazade dans *Hochzeit in Konstantinopel* face à un Schahriar anxieux de protéger l'unité et l'identité de la vérité. Multiplication des récits ou multiplication des « performance de récits », il devient impossible d'attribuer une origine unique, une vérité à un texte. La vérité du texte, s'il en est une, se situera plutôt dans ce qu'offre à lire l'entrecroisement dialogique de ses différentes versions, des performances et des voix narratives qui le tissent. Du re-mentir de la Bele de *Hochzeit in Konstantinopel*, à la performance de Wanda, protagoniste, narratrice et puis auteure-ménestrelle dans *Gauklerlegende*, jusqu'aux « témoignages » de Laura, ménestrelle de *Leben und Abenteuer*, une même tendance s'affirme dans le sens d'une « vérité » plurielle introduite par le re-mentir d'une constante réécriture. La vérité de la représentation se situe du côté du travail de re-mentir de la représentation – le « réel » soumis à une série de mises en boîte, de re-présentations, de réécritures successives – et certainement aux antipodes de toute approche platonicienne ou réaliste selon laquelle l'ancrage dans le « réel » serait garante de vérité.

### **C. Le merveilleux mis à l'abri de la représentation**

La protagoniste Wanda reprenait et récrivait, remettait en scène l'histoire du jongleur Rade, qui déjà « re-présentait » à sa façon la tradition des troubadours à laquelle appartenait son père. « Réécriture » contemporaine donc, mais également, ré-appropriation féminine d'un rôle et d'une tradition masculine. L'exercice de re-présentation de la tradition, de « réécriture » auquel se livre Wanda, n'aura pas eu comme unique effet de lui

---

<sup>123</sup> Travail de Morgner avec le photographe Detlef Marschall (Geoffrey Westgate, *op. cit.*, p. 133).

permettre de se distraire, mais également, à la suite de la Bele de *Hochzeit in Konstantinopel* s'inspirant de Schahrazade, de se découvrir un allié dans le personnage de Rade et de la tradition qu'il représente, d'hériter de structures narratives qui soient à même de l'aider à lutter activement contre la lourde évidence de la logique qui structure le discours et la pensée de son futur mari. Mais, est-on en droit de se demander en refermant le livre, à quel effet, avec quel résultat ? Au premier abord, aucun. Sauf possiblement celui de permettre que soit effectivement posé un premier jalon et écrit ce premier récit appelé à appartenir à la tradition naissante des « *Spielfraungeschichten* » ou « histoires de ménestrelle », récits ouverts à la réécriture aux mains de ménestrelles contemporaines qu'il ne restera plus à Morgner qu'à inventer – ainsi la Laura de *Leben und Abenteuer* –, et à qui il incombera de prendre la suite de ce processus de réécriture à plusieurs mains.

Lorsque le récit de la narratrice nous montre la protagoniste amenant les dés au domicile conjugal pour s'empresser de les enfermer aussitôt dans cette autre « boîte » qu'est la vitrine de sa bibliothèque, d'où ils ne sortiront plus que par le biais de leur représentation dans le livre, que doit-on en conclure ? Que le mouvement de la représentation ne joue à retourner le merveilleux à un supposé réel, sous verre et sous clé, hors d'atteinte de la représentation, que dans le but de relancer son propre mouvement en happant à nouveau les dés ? Morgner démontre concrètement, par sa mise en scène, que l'objet n'échappe jamais à la représentation, qu'il est sans cesse repris et relancé par elle. Elle dévoile ainsi comme intenable la prétention du réalisme à parvenir non seulement à dire le réel sans reste, mais également à être en mesure de retenir et de bloquer son objet du côté de la « vérité » du réel, à l'abri d'une relance sans fin par le jeu mensonger de la représentation, bref de le garder hors d'atteinte, hors-jeu. Il est intéressant ici de considérer la complicité qui existe entre paradigme de création et réalisme : fondés respectivement sur les oppositions néant/création et irréel/réel, tous deux demeurant tributaires d'une sorte de fétichisme du réel qu'il serait possible de faire advenir *ex-nihilo* et de mettre ensuite à l'abri de la représentation. La logique de performance mise de l'avant par le texte de Morgner situe la vérité du texte ni dans une identité à soi-même, ni dans une origine figurée par le

nom d'un auteur, ni encore dans une adéquation à un soi-disant réel. C'est au contraire une telle immobilisation, un tel blocage du jeu de la représentation sur une position soi-disant vraie qui se trouve dévoilée en dernière instance par le texte comme figure du mensonge, d'une véritable clôture de sens.

Notons finalement que, en remplaçant l'action des enfants pilleurs de musée de l'épisode du sixième jour du récit de création de la protagoniste – paradigme d'appropriation – par celle de son auteure-ménestrelle jouant pour nous la tradition – paradigme de performance – , Morgner commente implicitement les limites du modèle de réappropriation ou de « *desktruktive Aneignung des Erbes* », emprunté au modèle marxiste, mis de l'avant par Rade et illustré par la mise en scène du pillage du musée. Le récit de l'auteure le redéfinit comme un moment ludique possédant une fonction de désacralisation important dans le rapport à la tradition. Mais ce geste implique nécessairement le besoin d'une « remise sous verre » de l'objet du pillage afin que sa représentation, devenue l'objet convoité d'un autre pillage, ne devienne l'objet d'une nouvelle représentation. Dans cette perspective, la pratique d'une « *destruktive Aneignung* » n'apparaît que comme le moment négatif d'une dialectique qui doit nécessairement relancer son mouvement au risque de causer le blocage du processus. Le concept de « propriété » paraît peu approprié ici, se situant plutôt du côté du monopole ou du blocage de la représentation. Dans la logique d'un rapport à la tradition comme rapport de performance, le moment de l'appropriation prend un caractère ponctuel inséparable du geste simultané de (re-)captation, de remise en boîte et de re-présentation, de performance de son objet dans un processus incessant de relance. Je pense ici au travail de ménestrelle qui tout à la fois s'approprie l'œuvre à interpréter et la rend à son auditoire ou à son lecteur – en cède à nouveau la propriété – par le geste même de sa performance. On est en droit de se demander quel intérêt peut bien conserver la notion de propriété dans une telle conception du rapport à la tradition.

Mais quelle est finalement la fortune de cette activité de Wanda que Morgner s'efforce de nommer et d'illustrer ? Alors que le texte de la conférence de Hubert est classé dans la bibliothèque et qu'on ne lui connaît aucune suite, on sait que le texte de Wanda a

été publié et a obtenu une certaine reconnaissance publique. À ce point, ce qui est intéressant à considérer, ce n'est pas seulement que cette « autre action » qu'explore Morgner soit à comprendre dans le contexte d'une opposition entre le faire de la femme et le faire de l'homme, entre celui de Wanda et celui de Hubert, mais plutôt d'une opposition entre le travail de représentation qui aura permis la production du livre et ce qui, n'eut été de la réticence de la protagoniste, de son geste de mise sous verre des dés, aurait été une mise en action directe du merveilleux dans le réel selon les termes du politique. Considéré sous cet angle, Morgner ne met pas tant en scène une narratrice s'assurant de garder le réel à l'abri du merveilleux et des effets de celui-ci, mais plutôt une narratrice ayant choisi de garder le merveilleux à l'abri du réel aux fins d'un usage futur, différé, d'une relance de la représentation appelée à demeurer irréconciliable avec une quelconque application ou instrumentalisation politique. Le merveilleux n'est pas tant mis hors d'état de nuire, au contraire il est placé à l'abri du « réel », protégé d'être mis hors jeu par un blocage de la représentation. Parce que c'est ce qui lui permet de relancer la représentation, de devenir narratrice, puis auteure et parce que là se situe justement ce faire qui lui est particulier. Cela implique possiblement qu'un auteur ait à faire son deuil d'une action politique directe sur le réel afin de rendre possible la représentation et l'écriture. Car à quoi correspondrait un merveilleux mis directement en action dans le réel ? Possiblement un peu trop à un acquiescement à la demande d'action politique directe imposée à la littérature par la politique culturelle est-allemande, à une instrumentalisation du discours littéraire par le politique et selon les termes de celui-ci. Morgner marque une fois encore ici, comme dans *Gustav der Weltfahrer*, sa réticence à l'égard d'une conception trop simple de l'efficacité politique du merveilleux et d'une simplification de la fonction propre à la littérature. Et ce, tout en poursuivant sa recherche quant à la nature de ce que pourrait être cette « autre action » qui serait le propre, non pas uniquement de la femme, mais de la littérature qui semble figurer pour elle la possibilité d'émergence d'une pensée autre, à même de posséder une fonction politique, mais certainement dans un sens plus large du terme.

Jouant avec les attentes et les déceptions du lecteur qui, dans un premier temps, a constaté avec la narratrice la clôture qu'opère le geste de la protagoniste Wanda, Morgner pourrait bien vouloir, dans un second temps, suggérer à ce dernier qu'il existe quelque chose comme une nécessité de mettre sous verre le merveilleux afin d'assurer la poursuite du travail de représentation, condition même du passage à l'écriture. Comme à la fin de chaque jour du récit de création, la disparition du Gaukler est suivie par l'apparition des dés. De façon similaire la disparition de ces mêmes dés, mis sous verre dans la bibliothèque, à l'abri de la réalité, rend possible l'émergence du texte qui sera publié. La mise entre parenthèses de l'aventure de Wanda, à entendre à la fois dans le sens de « ses aventures » et de « aventure amoureuse » mais en anticipant surtout le terme de « Aventure » au sens de la tradition de l'amour courtois que Morgner exploite dans *Leben und Abenteuer*, s'avère nécessaire à l'engagement dans une « Aventure de l'écriture », aventure par excellence qu'explore Morgner dans *Amanda*.

## Chapitre IV : Séduction et mensonges du conte dans *Leben und Abenteuer*

### A. Merveilleux et politique : « Natürlich ist das Land ein Ort des Wunderbaren »

#### A. 1 Réécriture en trois temps de la vie de la Trobadora Beatriz

C'est la remarque « *Denn natürlich war das Land ein Ort des Wunderbaren* »<sup>124</sup> qui met un point final au roman *Leben und Abenteuer*, en réitérant l'énoncé d'ouverture du roman, réaffirmant ainsi l'équivalence entre pays et merveilleux, mais en lui imposant la marque du passé. Le lecteur se trouve ainsi renvoyé à des temporalités distinctes : le présent pour le pays et le passé pour le merveilleux. Mais quel était le temps visé par l'énoncé d'ouverture de la narratrice ? Il se définissait autant par opposition au passé immémorial du conte, que par opposition au Moyen Âge, temps par excellence du merveilleux dans l'imaginaire romantique, et alternativement, pour les Lumières, période discréditée d'une enfance de l'humanité d'avant la raison. L'action du roman ne débute-t-elle pas justement avec le réveil de la Trobadora qui, suite à un long sommeil, émerge finalement du Moyen Âge ? En faisant de celui-ci une sorte de préambule, d'antichambre ou d'arrière-scène historique à l'action de son propre récit, et en situant le merveilleux de ce côté-ci de la fracture, Morgner revendique un héritage tour à tour discrédité et idéalisé, et en confie l'introduction dans l'époque contemporaine au personnage de sa Trobadora. Ce faisant, elle s'inscrit clairement en rupture avec la tradition romantique en refusant de mettre le

---

<sup>124</sup> Nous soulignons.



merveilleux à l'abri de la réalité contemporaine<sup>125</sup>. Le merveilleux sera moderne et socialiste, ou il ne sera pas ! Ainsi devrait-on peut-être comprendre l'énoncé d'ouverture qu'elle prête à sa narratrice éponyme. Mais qu'en est-il véritablement de ce programme annoncé d'alliance du socialisme et du merveilleux ? S'agit-il de mettre le merveilleux au service du socialisme ou le socialisme au service du merveilleux ? Morgner nomme « *Vorsätze* » la préface du roman qu'on retrouve signée de la main de la narratrice-Morgner. Ce terme se laisse traduire alternativement par « projet », « dessein », « intention », « résolution » ou même « bonnes intentions », souvent dans un sens presque moral, protestant ou politique. La tradition de l'édition *des femmes*<sup>126</sup> n'en fait pas assez qui traduit ce terme par « préliminaires » qui n'exprime pas la nature programmatique du texte. L'énoncé d'ouverture n'exprime-t-il pas, au contraire, une volonté claire, et donc fatalement programmatique, de n'accorder priorité qu'à la libre logique du merveilleux ? Autrement dit, si l'on doit aujourd'hui, dans « ce pays de la RDA », réfléchir sur le pouvoir subversif – et tout à la fois rédempteur – du merveilleux hérité du conte, peut-on, à l'instar de cette narratrice héritière des Lumières et de formation politique socialiste, parvenir à le penser autrement qu'en s'efforçant de lui imposer les bornes connues et pré-établies d'une stratégie politique visant surtout à contenir et à rendre « fonctionnelle » cette altérité somme toute menaçante ? Peut-on procéder ainsi sans désamorcer automatiquement tous les effets d'une logique fondamentalement subversive ? En d'autres mots, peut-on à la fois s'attacher à provoquer un libre déferlement du merveilleux sur le terrain du quotidien et de la contemporanéité et soumettre celui-ci aux exigences d'un quelconque programme politique ? Par l'apposition de ce titre à la préface et par le choix de l'énoncé d'ouverture, Morgner souligne d'entrée de jeu la nature contradictoire des sentiments de la narratrice quant au rapport à établir entre politique et merveilleux.

Or, qu'en est-il de ces *Vorsätze*, de ce texte d'« intentions programmatiques » de la narratrice, dont la rédaction dans la temporalité fictionnelle de la diégèse aura suivi celle du

---

<sup>125</sup> Les romantiques, ainsi Novalis dans « *Heinrich von Ofterdingen* », tendent à situer l'action de leur roman dans un passé associé au merveilleux, le Moyen Âge.

roman lui-même, la signature et la date apposées à la fin de la préface soulignant ce fait en situant le moment de sa rédaction quelques mois après les événements relatés à la fin du roman ? La rédaction de son roman terminée, la narratrice sent assurément le besoin de prendre quelques précautions et d'encadrer son texte afin d'en orienter la réception. À cet égard, il est intéressant de noter la remarque éditoriale qui vient clore la section « *Verzeichnis von Hauptfiguren des Romans* », qui précède directement la préface et qui s'énonce comme suit : « *Der Bauplan des Romans wird dem geneigten Leser an dieser Stelle auch empfohlen, jedoch nicht aufgedrängt, weshalb die Übersicht am Buchende gedruckt erscheint*<sup>127</sup> ». Cette remarque témoigne d'un souci étonnant de laisser au lecteur toute la latitude nécessaire pour se faire sa propre idée du roman et pour procéder à sa lecture comme bon lui semble. La narratrice ne procède-t-elle pas de façon diamétralement opposée en imposant au lecteur, sous forme de préface, un texte qui s'avère en réalité être une *Nachbemerkung* et qu'elle coiffe du titre de *Vorsätze* ? Le contraste entre ces deux politiques éditoriales, ainsi que leur juxtaposition évidente dans le texte, a peu de chance d'être fortuits. L'une pourrait bien être le fait de la narratrice-Morgner, l'autre de l'auteure-Morgner qui, mettant la dernière main à son texte avant la publication, « surligne » en quelque sorte ses interventions dans le texte afin que celles-ci ne passent pas inaperçues. Or, si la rédaction des *Vorsätze* se présente dans la temporalité de la rédaction comme l'ultime épisode du récit de la narratrice-Morgner, c'est l'intervention de l'auteure du même nom sur le texte de cette dernière qui constitue véritablement le dernier épisode d'un roman qui, s'il vise à rendre compte de la vie et des aventures de la Trobadora, relate surtout l'histoire et les aléas de la rédaction en trois temps de ce roman. Toute à sa tâche de remanier pour fin de publication le texte soi-disant naïf du témoignage de Laura, le personnage de la narratrice-Morgner semble demeurer ironiquement dans l'ignorance du remaniement ultérieur que subira à son tour son texte aux mains de l'auteure-Morgner. Cette dernière a beau jeu de souligner après coup – discrètement, mais d'une manière qui se

---

<sup>126</sup> *Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*, p. 11.

<sup>127</sup> *Leben und Abenteuer*, « *Verzeichnis von Hauptfiguren des Romans* », p. 8.

laisse sûrement repérer – , les naïvetés, réticences et prétentions programmatiques d’une narratrice (elle-même) dont les positions ne correspondent plus à celles qu’elle assume en fin de rédaction. L’auteure invite ainsi le lecteur à s’interroger sur l’approche éditoriale de cette dernière et sur ses contradictions.

Le texte des *Vorsätze* semble faire état d’un rapport plutôt heureux de la narratrice au merveilleux. Ainsi, entendant Laura affirmer avec aplomb que son amie est morte à l’âge respectable de 843 ans, la narratrice-Morgner ne semble nullement démontée. Elle se contente de commenter avec philosophie :

*Da mir die körperliche und geistige Verfassung der Frau kerngesund erschien, fragte ich zurück. Die Frau wälzte ihre Knopfaugen und wiederholte die ungeheuerliche Angabe. Augenblick dachte ich, wenn die Frau keine Erzlügnerin ist, sagt sie eine große Wahrheit.<sup>128</sup>*

Associée à un ordre de vérité supérieur, cette énormité factuelle est acceptée sans réserve par la narratrice, qui réagit également avec enthousiasme à sa première lecture du manuscrit des témoignages de Laura. Ces documents, dit-elle,

*[...] rechtfertigten das Kaufrisiko auf ideale Weise. Meine Erwartungen wurden ganz und gar übertroffen. Ich begann sofort mit der Ordnung und Bearbeitung der sensationellen Zeugnisse für den Druck<sup>129</sup>.*

La narratrice veut assurément donner l’impression que son travail d’édition s’est déroulé de façon non-problématique. Or, la suite du récit nous laisse clairement entendre que son travail d’adaptation des témoignages de Laura, selon les normes imposées par son programme de réconciliation des exigences du politique et du merveilleux, ne s’est pas fait sans difficultés. Le texte accumule ainsi les bémols au sujet de ce fameux programme de déploiement du merveilleux, non seulement en nous rendant témoin des réticences de la narratrice, mais également en offrant à la lecture un texte qui, suite à une entrée en matière célébrant la manière du conte ainsi que l’équivalence affirmée entre pays de la RDA (« *das*

---

<sup>128</sup> *Leben und Abenteuer*, « *Vorsätze* », p. 11.

<sup>129</sup> *Leben und Abenteuer*, « *Vorsätze* », p. 12.

*Land* ») et merveilleux, ne nous offre justement pas à lire un récit d'enchantement mais le récit d'un désenchantement en règle : la Trobadora se trouvera déçue par ses amours autant que par ses engagements politiques, mais plus généralement par ce vingtième siècle pour lequel elle a quitté son époque, face à une Histoire qui ne remplit pas ses promesses.

## **B. Réécriture du conte de la *Belle au bois dormant* ou la difficile entrée de la femme dans l'Histoire**

Je faisais référence au chapitre un à la présence de trois couches narratives repérables dans le texte de *Leben und Abenteuer*, résultat du travail de réécriture en trois temps de l'histoire de la vie de la Trobadora, soit l'ensemble des témoignages de Laura, le texte de la narratrice-Morgner, et enfin, le roman publié par l'auteure-Morgner. Se concentrant sur les récits portés par l'écriture, ce premier découpage négligeait de prendre en considération un autre récit, antérieur à l'ensemble, relevant de l'oralité et sur lequel repose en fait tout l'édifice narratif textuel subséquent. Je pense ici au récit fait verbalement par la Trobadora à Laura en ce qui a trait aux événements de sa vie ayant précédé leur rencontre. Je suggère de reconstruire la série des récits à étudier, non en prenant en compte la totalité de ce récit, qui n'est de toute manière pas rapportée comme telle dans le roman, et que l'on doit se contenter d'imaginer, mais de nous concentrer sur un épisode narratif qui est présenté en un point stratégique du roman, soit au tout début du premier chapitre. Il s'agit du récit fait par la Trobadora concernant les circonstances l'ayant forcée à fuir le Moyen Âge et celles qui suivirent immédiatement son arrivée au vingtième siècle. Ce récit se présente déjà comme une « réécriture », une performance narrative du conte de la Belle au bois dormant, et la position qu'il occupe en ce début de roman vient confirmer ce qu'annonçait déjà les *Vorsätze*, soit l'importance de la tradition du conte pour la structuration de l'ensemble du roman.

Une fois repéré ce corpus clé, il est difficile de ne pas songer automatiquement à cet autre récit qui lui fait pendant de façon symétrique, en clôture du roman. Je songe ici au

conte de Benno, qui réécrit à sa manière le conte de la Trobadora dans le but de consoler Laura de la mort de son amie. Le récit de Laura reprend à son tour à la fois le conte de la Trobadora et celui de Benno, les insérant dans le cadre de son propre texte de témoignages sur la vie et les aventures de la Trobadora. La narratrice-Morgner édite ensuite ce récit dans le but d'en assurer la publication, le faisant précéder d'une introduction, les *Vorsätze*, lui ajoutant quelques courts textes de son cru. Finalement, reproduisant ce texte dans son roman *Leben und Abenteuer*, l'auteure-Morgner y ajoute la marque de son travail éditorial. Il m'apparaît que c'est en retraçant les variations introduites dans la série étendue de ces performances ou de ces « réécritures » – terme entendu au sens large, la « réécriture » relevant parfois de l'oralité – du conte de la Belle au bois dormant, que le lecteur parvient le mieux à se frayer un chemin dans ce roman plutôt touffu dans le cadre duquel il se trouve invité à suivre parallèlement le déroulement de deux récits possédant chacun leur temporalité propre : l'un concernant les aventures de la Trobadora Beatriz et l'autre, l'aventure de l'écriture d'un roman à plusieurs mains à travers les aléas de ses diverses réécritures.

Construisant cette série aux fins de l'analyse, je me contente de suivre les indices fournis par le roman lui-même concernant l'histoire de la réécriture du conte de la Belle au bois dormant et l'ordre dans lequel ceux-ci interviennent. Ce découpage ne nous fait pas simplement passer d'une réécriture en trois temps à une performance narrative en quatre temps de la même hypothétique « histoire de la vie de la Trobadora ». Il opère en réalité un renversement qui correspond de façon plus juste au mouvement et à la structure du roman de Morgner. En effet, le point de départ du travail de réécriture dont fait état le roman n'est justement pas un hypothétique matériel biographique appartenant, selon les termes de Barthes, à un quelconque « référent-histoire »<sup>130</sup>, qui demeurerait extérieur à la narration, mais plutôt une structure narrative, celle du conte de la Belle au bois dormant, véritable pierre de fondation du roman. À contre-courant de toute doctrine réaliste, Morgner situe en amont de toute cette histoire embrouillée, non plus un solide épisode historique –

l'existence empiriquement vérifiable de la Trobadora – , une fraction de ce réel qui devrait fonder le travail de la représentation, mais un conte – d'ores et déjà du mensonge et de la représentation – , non pas même la diégèse de ce conte, l'histoire qu'il nous raconte, mais sa structure narrative, sorte de « *Content of the Form* » dans les termes de Hayden White<sup>131</sup>, qui va rendre possible la construction des récits ultérieurs et venir fonder le travail de la représentation.

### **B. 1 Il était une fois le patriarcat : récit inaugural de la Trobadora**

Au tout début du roman, la narratrice nous rapporte, selon les termes même du titre du premier chapitre, « *was Laura von Beatriz de Dia über deren wunderseltsame Her- und Rückkunft anfänglich erfährt* ». Si le récit de la Trobadora se laisse effectivement lire comme une réécriture du conte de la Belle au bois dormant, il s'agit d'une réécriture qui déçoit toutes les attentes créées par l'original. En effet, de toutes les merveilles attendues du conte, aucune ne se réalise. Ainsi, ce n'est pas le baiser d'un prince qui éveille la Trobadora de son sommeil de 808 ans, mais les jurons d'un ingénieur, nouveau héros des temps modernes et de la raison instrumentale, personnage qui ne sera d'ailleurs jamais désigné par un nom, mais uniquement par la fonction qu'il occupe, « *der Ingenieur* ». Responsable de la construction d'une autoroute, celui-ci se trouve soudainement confronté à l'obstacle inattendu que représente pour lui cette merveille (*Wunder*) qu'est le château de la Trobadora, château entouré de massifs de roses, merveille dont il ne sait que faire et qui risque fort de ralentir les progrès des travaux qu'il doit accomplir. Tel que prévu dans la forme du conte, la Trobadora tombe amoureuse de l'homme qui l'a tirée de son long sommeil, mais, ce phénomène se trouve expliqué de façon pour le moins prosaïque et

---

<sup>130</sup> Roland Barthes, *Le discours de l'Histoire*, op. cit.

<sup>131</sup> Hayden White, *Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

circonstancielle : « *Als sie die Schlafkrumen aus den Augen gerieben hatte, verliebte sie sich augenblicklich infolge übermäßiger Enthaltbarkeit in den Ingenieur* »<sup>132</sup>.

On ne s'étonnera pas trop du fait que, dans le récit de cet épisode, les codes du conte ne tiennent plus. On pourrait d'ailleurs penser que la Trobadora a consciemment recours à cette forme de récit pour démontrer, d'entrée de jeu, à quel point cette structure narrative est dépassée et assurément inadéquate pour rendre compte de son expérience au vingtième siècle. Elle lui sert ironiquement de repoussoir. N'oublions pas que la Trobadora, née en 1130, est contemporaine de Chrétien de Troyes, né lui-même en 1135. À cette époque déjà, le temps des légendes est chose du passé, le matériel légendaire ayant été retravaillé par le conte, et celui-ci repris en charge par le roman courtois. Le recours à la forme du conte semble donc surtout servir à la Trobadora à souligner l'absence de correspondance entre ce que promet le récit – le scénario proposé – d'une part, et le réel de l'autre. En bref, elle insiste pour souligner ce constat incontournable que le Don Quichotte n'arrivait pas à faire, et nous montrer ce qu'il n'arrivait pas à voir ou à accepter, déchiré qu'il était entre le Livre et le Monde. Sa volontaire mise en évidence de la fracture entre idéal et réel – thème qui réapparaîtra encore et encore sous une forme ou une autre dans ce roman – , pourrait également relever d'un exercice d'autodérision : ayant pris conscience de s'être malgré tout laissée prendre au jeu, à la séduction du conte et aux mensonges qu'il propose, voici arrivée l'heure d'un très dur réveil. Mais, déçue, la Trobadora l'aura surtout été par le fait qu'à son réveil rien de ce qui lui arrive ne corresponde à ces attentes qui l'avaient amenée à prier Perséphone d'avoir recours à un sortilège pour lui permettre de connaître le vingtième siècle. En réalité, elle avait espéré moins un conte de fées que les merveilles d'une Histoire dont la logique interne aurait dû assurer, en quelque 808 ans, l'élimination de toute forme de patriarcat. À moins que l'on ne doive justement parler, en songeant à sa désillusion, d'une mise à l'épreuve de ce conte de fées moderne que représenterait l'Histoire, conte dont la structure narrative promet de mener inévitablement vers ce point d'aboutissement qui serait, non pas la délivrance de la Belle au bois dormant

par un prince qu'elle épousera ultérieurement, mais par la disparition du patriarcat. Conte de fées moderne donc, et surtout conte de fées féministe, qui la promet à un désenchantement certain, puisque de toute évidence, l'Histoire ne tient pas ses promesses.

Si le récit de la Trobadora nous montre clairement que ses attentes, suggérées par la forme du conte, sont déçues, tout comme celles qu'elle a pu entretenir quant à l'acheminement de l'Histoire vers l'éradication du patriarcat, il nous démontre également que toute croyance dans le Progrès comme phénomène linéaire et « cumulatif », liant une période historique à une autre et une tradition à l'autre, demeure illusoire. En effet, le code symbolique et social de l'amour courtois propre au Moyen Âge avait comme principal défaut de ne pas permettre la prise de parole des femmes comme sujets du langage et du désir. Ainsi, dans un récit subséquent fait à Laura, la Trobadora admettra que, pas plus que la Belle au bois dormant de la légende, elle n'a choisi librement de quitter son époque mais qu'elle a dû fuir, menacée qu'elle était d'être enfermée pour cause de comportement inapproprié pour une femme de son époque. Dans un premier temps, il aurait pu sembler que le progrès dictait simplement qu'on élargisse à la femme les prérogatives courtoises déjà acquises à l'homme. Or, dès son arrivée au vingtième siècle, la Trobadora constatera que, non seulement le patriarcat n'a pas disparu, mais que la femme a, entre-temps, perdu les prérogatives et privilèges que lui assuraient du moins la société courtoise. C'est une véritable douche froide qui accueille la Trobadora à son réveil au vingtième siècle : au lieu de se voir présenter une demande en mariage par un prince charmant au moment du réveil, la Trobadora se voit reléguée au rang d'artefact historique et, avec son château, l'objet d'un marchandage serré entre l'Ingénieur et son *Sprengmeister* (chef artificier<sup>133</sup>), marchandage que l'Ingénieur conclut d'ailleurs froidement en ces termes : « *Fünfundvierzig Prozent für dich und das Weib* »<sup>134</sup>. Mais la Trobadora refuse de se laisser décourager (« *Zwei*

---

<sup>132</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 1, livre 1, p. 14.

<sup>133</sup> Selon la traduction de E. Sinnassamy, *Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*, op. cit., p. 16.

<sup>134</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 2, livre 1, p.16.



*Unmenschen machten noch kein Patriarchat, es war alles nicht so schlimm.* »<sup>135</sup>) Son optimisme se trouve malheureusement mis à mal lorsqu'au sixième chapitre, intitulé « *Darin schließlich wieder ein Mann vorkommt* », la Trobadora se trouve victime d'un viol, épisode qui nous est résumé en ces mots : « *Sie wehrte sich mit aller Kraft. Da schlug ihr der Mann die Lippen blutig, überwältigte sie mit dem Gewicht seines fetten Leibes, beschimpfte sie unflätig und erleichterte dabei seinen Beutel. Wie man eine Notdurft verrichtet.* »<sup>136</sup> En d'autres mots, les rapports amoureux se trouvent désormais réduits à leur plus simple expression dans un contexte de complète dé-idéalisation. Émancipée simultanément de la logique du merveilleux du conte et des fonctions d'idéalisation et de sublimation imposées par le code de l'amour courtois, la modernité ne semble plus reconnaître à la femme d'autre valeur qu'économique ou sexuellement négociable.

Quoiqu'ait semblé nous promettre la narratrice dans ses *Vorsätze*, ce n'est pas la démonstration des pouvoirs d'enchantement du conte que nous fait la Trobadora dans ce récit inaugural, mais le récit des pouvoirs de désenchantement du réel. Reprenant le motif de la Belle au bois dormant et jouant avec cette notion de « désenchantement » qu'elle emprunte à Weber<sup>137</sup>, Morgner lui fait signifier, non plus simplement le moment libérateur qui fait cesser l'enchantement imposé par Perséphone, faisant émerger la Trobadora de son sommeil, lui rendant la vue et l'exercice de son entendement, et lui ouvrant ainsi la porte d'un nouveau monde et d'une nouvelle vie, mais surtout le moment négatif du désenchantement entendu comme désillusion. Paradoxalement, ce désenchantement peut être conçu comme libérateur, à l'image de cette sortie d'un sommeil qui aura perduré bien

---

<sup>135</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 3, livre 1, p. 18. Avec la mise en série des deux phrases que je viens de citer («*Fünfundvierzig Prozent...*» et «*es war alles nicht so schlimm*»), qui concluent respectivement les chapitres deux et trois du livre 1, ainsi que la phrase citée plus haut («*Als sie die Schlafkrummen ... infolge übermäßiger Enthaltbarkeit in den Ingenieur*») qui conclut le premier chapitre du premier livre de *Leben und Abenteuer*, le ton est donné pour un déboulonnage en règle des illusions de la Trobadora.

<sup>136</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 7, livre 1, p. 25.

<sup>137</sup> Dans les termes de Max Weber, « *Entzauberung der Welt* ». Dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, le sociologue allemand Max Weber lie la notion de « désenchantement du monde » au déclin de la magie et des religions en tant que techniques de salut (Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. par J. Chavy, Plon, 1964 ; nouvelle traduction par J.-P. Grossein, Gallimard,

au-delà du moment de son réveil effectif, sorte de « fausse conscience », de voile idéologique, dans lequel l'auraient maintenu les attentes et illusions inspirées par les différents récits qui l'habitent et structurent son imaginaire, celles du conte, du roman courtois ou du récit linéaire et téléologique de l'Histoire et du progrès. Cet inéluctable désenchantement se poursuivra d'un épisode à l'autre, tout au long du roman, au fil des amours de la Trobadora et de sa rencontre avec les nouvelles utopies et les nouveaux idéaux que lui suggéreront Mai 68, le socialisme est-allemand et, finalement, sa fascination pour la physique, reine des sciences. Ce processus de « désenchantement libérateur » ne sera rendu possible que du fait que la Trobadora, très tôt dans le roman, se lance résolument en avant, en quête d'un idéal, mais surtout, par le biais de cette quête, à la recherche de la place qui pourrait être la sienne dans l'Histoire et du rôle qu'elle pourrait y jouer en tant que femme et troubadour. Sur cette voie, elle devra procéder sans l'aide d'un modèle narratif tout fait qui lui permettrait d'organiser, de structurer son expérience, puisque la structure du conte ne prévoit nullement un tel mouvement vers l'avant, ne prévoit en fait aucune structure d'action, de quête, de devenir ou d'individuation pour le personnage féminin. Cela est absolument étranger au conte, dans lequel le mariage résout toutes les tensions et surtout assigne à la femme sa place dans l'ordre social, symbolique et donc dans la suite de l'h(H)istoire. La structure narrative que propose le conte demeure, à cet égard, profondément inadéquate. La Trobadora laisse donc derrière elle toute référence au conte et à la Belle au bois dormant. À quoi lui servirait en effet une structure narrative, qui ne prévoit aucune possibilité d'action, aucun scénario possible pour le sujet féminin, qu'un long sommeil suivi d'une délivrance opérée par l'action d'un agent extérieur, baiser de prince ou jurons d'ingénieur, action qui règle ensuite toute question par un mariage ou par un arrangement économique – la femme comme marchandise ? Le conte n'étant pas à même de donner forme au mouvement d'une action et d'un devenir, bref d'articuler la possibilité d'un quelconque « *Tat* » de la femme, la Trobadora devra, à partir de ce second

---

2003. Par opposition, l'idée de 'monde enchanté' renvoie à l'espace du conte, à un monde dans lequel la magie et le surnaturel sont régulièrement présents.

point de départ du roman, sorte d'heure zéro ou « *Stunde null* » de son histoire<sup>138</sup>, improviser et expérimenter avec la structure narrative du roman courtois. La réécrivain à sa manière, elle teste divers écarts et permutations possibles, cherchant à donner forme à son expérience et à articuler sa quête. Cette recherche d'une forme narrative qui permettrait à la femme de prendre sa place dans l'Histoire et, réécrivain ce récit, échappant à son cadre, d'accéder à l'écriture et de produire de nouvelles « histoires », est fondamentale pour l'économie de l'ensemble du roman et pour toute l'œuvre de Morgner, de *Hochzeit in Konstantinopel* jusqu'à *Amanda*.

## **B. 2 Il était une fois le socialisme : le conte de Benno**

Ayant entendu le récit de la Trobadora de la bouche de Laura, Benno le reprend à son compte en lui adjoignant une conclusion de son cru. Ce récit nous est rapporté dans le dernier chapitre du roman qui s'intitule : « *Darin Bennos erste Geschichte von tausendundeiner nachzulesen ist, die er der trauernden Laura nachts im beatrizischen Stil erzählt, um sie zu trösten* ». Les deux premiers tiers de ce récit de deux pages qui sert de conclusion au roman<sup>139</sup> reprennent presque mot pour mot, le récit de la Trobadora. Je dis, « presque », parce que la reprise n'est pas parfaite. En fait, les modifications apportées au récit s'avèrent fort significatives. Habitué à penser en termes de critique du capitalisme et d'exploitation du prolétariat, et non en termes de critique du patriarcat et d'exploitation de la femme, Benno efface la mention faite dans le récit original de l'oubli dont ont été victimes les poèmes de la Trobadora, originalement, selon la troisième proposition de la seconde phrase du roman, « (...) *von denen wenige in Sammlungen alt-provenzalischer Trobadorlyrik nachzulesen sind* »), reformulant la proposition de la façon suivante : « [...], *die in Sammlungen alt-provenzalischer Trobadorlyrik nachzulesen sind* ». Il oublie également de mentionner le nom de Perséphone pour ne faire référence qu'à l'intervention

---

<sup>138</sup> Le destin de la Trobadora est ici mis en parallèle avec celui de « son pays » (Laura suggérait une quête conçue dans le but de sauver, et la Trobadora et son pays).

d'une certaine magicienne (*Zauberin*) qui aurait mis ses pouvoirs surnaturels au service de la Trobadora. Il raie ainsi de l'h(H)istoire le nom de Perséphone et condamne celle-ci à l'anonymat, répétant lui-même l'injustice perpétrée contre la Trobadora par les pratiques des éditeurs.

Enfin, en citoyen de l'époque moderne où la valeur monétaire est devenue, même en territoire socialiste, la mesure de toute transaction humaine, Benno modifie un passage où il était question de l'entente conclue entre Perséphone et la Trobadora concernant le nombre d'années de sommeil à octroyer à celle-ci (la « quantité de biens achetés »). Cette entente mesurait originellement la valeur d'années de sommeil en heures de travail (« *pro Schlafjahr 2920 Arbeitsstunden* ») et la faisait dépendre de la capacité de la Trobadora à nommer le chiffre le plus élevé qu'elle connaisse, c'est-à-dire qu'elle puisse imaginer – un certain pouvoir d'imagination et de vision. Elle se trouvait enfin validée par une promesse (« *Das Versprechen* »). Dans le récit de Benno, la valeur des années de sommeil se trouve calculée en « *Talente* », mesure de poids dans la Grèce antique et, par extension, de valeur monétaire, qui a pris dans la période moderne le sens de « don, aptitude individuelle ». Ce qui permet à Benno de lier la question de la valeur non plus à une unité soi-disant universelle d'heure de travail mais à une valeur individualiste. De plus, dans son récit, le nombre d'années de sommeil octroyé ne dépend plus de la capacité de la Trobadora à envisager la valeur la plus élevée possible – un idéal ? –, mais de façon plus terre-à-terre et matérialiste – réaliste ? –, celle de sa fortune effective (« *das Vermögen der Trobadora* »). Enfin, alors que la parole donnée suffisait à conclure l'entente entre les deux femmes, c'est la remise de la fortune de cette dernière entre les mains de Perséphone qui marque la conclusion de l'entente. De « *Arbeitsstunden* » à « *Talente* », de pouvoir de vision à évaluation objective de la fortune de la Trobadora, de la valeur de la parole donnée à paiement effectif, le mouvement de la réécriture est étrangement marqué par l'individualisme et le capitalisme, et s'éloigne en tout cas résolument du mode utopique. La

---

<sup>139</sup> *Leben und Abenteuer*, 'Letztes Kapitel' livre 13, p. 656 et 657.

chose est paradoxale si l'on considère la phrase finale que Benno, profondément marquée par sa vision de l'idéal socialiste, adjoint par ailleurs au récit.

Qu'en est-il du thème de la quête amoureuse ? De façon générale, *Leben und Abenteuer* reprend la suite *Hochzeit in Konstantinopel* et s'ouvre au point où nous laissait celui-ci. Dans *Hochzeit in Konstantinopel*, l'exergue tiré des Carmina Burana évoquait en début de texte le désespoir d'une femme délaissée se demandant qui allait désormais l'aimer (« *Eia, wer wird mich lieben ?* ») pour conclure sur l'évocation d'une rupture volontaire de la part du personnage féminin. C'est uniquement en fin de récit que s'ouvrait la perspective d'une quête individuelle active, de la possibilité pour le personnage de donner suite à son histoire, de l'écrire autrement. Les premières pages de *Leben und Abenteuer* nous présentent une double déception amoureuse – Raimbaut d'Aurenga au Moyen Âge et l'Ingénieur au vingtième siècle – , suivie dans chaque cas d'un rapide arrachement amoureux, et lance d'entrée de jeu la protagoniste à la recherche d'un nouvel objet amoureux, puis d'un idéal, quête qui fera cette fois l'objet même du récit. Le premier chapitre du roman, qui rapportait le récit de la Trobadora, se terminait sur cette phrase, « *Als sie sich die Schlafkrumen aus den Augen gerieben hatte, verliebte sie sich augenblicklich infolge übermäßiger Enthaltensamkeit in den Ingenieur* ». Cette phrase faisait écho à la seconde phrase du même chapitre, « *Sie verliebte sich in Herrn Raimbaut d'Aurenga [...]* », mais en laissant tomber la deuxième partie de celle-ci : « *[...] und dichtete auf ihn viele gute und schöne Lieder [...]* ». Bref, le récit de la Trobadora désignait le nouvel objet d'amour de la Trobadora, l'Ingénieur, mais ne faisait pas de lui la source idéalisée de son inspiration comme l'avait été Raimbaut d'Aurenga. Puis, très vite (seconde phrase du troisième chapitre) après avoir été témoin du marchandage dont elle était l'objet, la Trobadora arrache l'Ingénieur de son cœur (« *Als es beendet war, riß sie den Ingenieur aus ihrem Herzen und wies die Herren aus dem Gemach* »). À l'aube de sa nouvelle vie, la Trobadora tombe à nouveau amoureuse, mais d'une façon circonstancielle qui ne passe en rien par l'idéal. Comme cela est habituel chez Morgner, la structure est circulaire mais pas répétitive. La diégèse repasse par un même point, mais le paradigme définissant l'épisode

amoureux a été modifié de façon importante : l'amour n'est plus le point de départ, l'idéalisation qui motive et inspire la production poétique et les exploits à venir, ainsi que le dicterait, du moins pour l'homme, le code de l'amour courtois que la Trobadora a connu et laissé derrière elle. L'amour devient, en soi, objet de quête, d'une quête en quelque sorte préalable, au terme de laquelle, possiblement, les conditions de la production poétique seront à nouveau réunies.

Aux dernières pages du roman, Benno réécrit une troisième fois la conclusion de ce récit. Il a recours à un procédé similaire de répétition qui implique à la fois répétition et différence. Cette fois, le personnage de la Trobadora n'arrache plus si rapidement l'Ingénieur de son cœur, du moins pas avant d'en avoir fait un objet d'inspiration poétique suivant le scénario original lié au personnage de Raimbault d'Aurenga. Ce récit de Benno reprend la phrase finale du premier chapitre se rapportant aux amours de la Trobadora avec l'Ingénieur (« *Als sie sich die Schlafkrumen aus den Augen [...] verliebte sie sich [...]* »), mais en lui adjoignant cette proposition du récit concernant les amours de la Trobadora avec Raimbault d'Aurenga : « *und dichtete auf ihn viele gute und schöne Lieder* », décidant de faire cette fois de l'Ingénieur, à l'instar de Raimbaut d'Aurenga, un objet d'inspiration poétique. Mais la désillusion suit rapidement. Ce n'est plus, cette fois, de se trouver objectivée et évaluée froidement selon les barèmes économiques du discours de l'Ingénieur, mais de constater qu'alors même qu'elle lui dédie « *viele gute und schöne Lieder* », l'Ingénieur demeure prosaïquement soumis à l'ordre matrimonial bourgeois (« *Anfangs verbat er sich lautes Singen, weil er verheiratet war, später weil er sich scheiden und Beatriz ehelichen wollte* »<sup>140</sup>). Face à une telle attitude, la Trobadora n'arrive plus à idéaliser son amant. Fuyant sa déception et les velléités de mariage de son amant, elle traverse un pays « *[...] in dem Frauen, wenn sie die gleiche Arbeit wie Männer verrichten, schlechter bezahlt wurden, und eins, in dem sie für gleiche Arbeit gleichen Lohn erhielten* »<sup>141</sup>. Benno introduit par cette phrase une fin heureuse à son récit, qui prend de

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, 'Letztes Kapitel' livre 13, p. 657.

<sup>141</sup> *Ibid.*, 'Letztes Kapitel' livre 13, p. 657.

cette manière la forme d'un véritable conte de fées socialiste et devrait bien sûr combler tous les désirs et toutes les attentes de sa Trobadora. Difficile pour le lecteur de lire le tout sans sourire, et surtout de ne pas mesurer l'écart qui sépare la pauvreté de ce récit de ceux de Shahrâzade, comme nous invite d'ailleurs à le faire, de manière implicite, le titre du chapitre : « *Darin Bennos erste Geschichte von tausendundeiner nachzulesen ist, die er der trauernden Laura nachts im beatrizischen Stil erzählt, um sie zu trösten.* »<sup>142</sup>. Celui-ci ne suggère-t-il pas ironiquement au lecteur de s'interroger sur la fortune du récit, et surtout sur celle de merveilleux, dans la modernité ?

L'imaginaire de Benno étant habité de formes de récit autres que celles des contes de fées, ce n'est plus par la formule conventionnelle « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » qu'il annonce la résolution heureuse de toutes les tensions de son récit mais par la formule suivante : « *Da überwand die proletarische Solidarität ihrer Bewohner, international bewährt, sogar die Barriere der Familie* »<sup>143</sup>. Échappant de peu aux séductions du mariage et de la famille, la Trobadora consacra désormais sa vie et son art à la solidarité prolétarienne. Alors que, dans la forme traditionnelle du conte, le mariage apparaissait comme « le » moyen de résoudre les difficultés introduites par la différence sexuelle, dans ce conte-ci, c'est la solidarité prolétarienne qui, faisant table rase des liens familiaux bourgeois, prétend y parvenir et satisfaire ainsi une fois pour toutes aux revendications de la femme. Ainsi, le conte de Benno assigne une nouvelle place à la Trobadora. Dans les termes utilisés au dernier chapitre, on peut dire qu'il l'assigne à une nouvelle *Kasten*, qu'il la « met en boîte » alors que dans sa réécriture du conte de la Belle au bois dormant, la Trobadora, ne s'en voyant justement désigner aucune, se trouvait forcée de se lancer en avant, ce qui rendait possible le déploiement de la narration.

Le récit de Benno assigne une place à la Trobadora qui, contrairement à celle prévue pour elle par la forme traditionnelle du conte, à l'intérieur du mariage, offre une

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, 'Letztes Kapitel' livre 13, p. 656. Nous soulignons.

<sup>143</sup> *Ibid.*, Letztes Kapitel, livre 13, p. 657.

fonction sociale et politique à ses talents poétiques. Mais ceux-ci se retrouvent immédiatement captés, instrumentalisés par la politique. Dans l'utopie peinte par Benno,

Beflügelt von den Liedern der Beatriz de Dia, erfüllte und übererfüllte der VEB Hochbau seine Produktionspläne. Der Wohnungsmangel in der Hauptstadt Berlin schwand. Sonnabend ermannen und erweibten sich die Mieter ab und zu und rafften Unkraut und Unrat von den Plätzen vor ihren Haustüren. Sonntags versprühten Flugzeuge der Interflug goldene Worte der Trobadora über die Spaziergänger.<sup>144</sup>

Ces mots devraient-ils consoler Laura ? Le texte des poèmes de son amie qui n'avaient pas été repris par les anthologies se retrouvent finalement tracés sur la surface même du firmament, éphémère inscription, mais inscription tout de même.

En prenant l'initiative de la narration, Benno conclut à sa manière la vie de la Trobadora. Le « re-mentir » de son récit, pour reprendre les termes de *Hochzeit in Konstantinopel*, ne vise d'ailleurs pas que le conte inaugural de cette dernière puisqu'en toute connaissance de cause – il connaît la triste fin de l'histoire – , il « falsifie » ou réécrit l'h(H)istoire pour la rendre conforme au récit de l'utopie socialiste, qui vise ce point que figure, non plus la disparition du patriarcat, horizon sur lequel s'inscrivait comme en négatif le conte de la Trobadora, mais l'avènement du socialisme. Si celui-ci avait pour effet de dévoiler l'écart entre le scénario proposé par le conte et le réel, de désenchanter celui-ci, le conte de Benno, cherchant à consoler Laura en déroulant sa vision utopique, va le ré-enchanter en le forçant à se conformer au scénario prévu par sa version du conte. En d'autres mots, au lieu d'insister comme la Trobadora sur la non-conformité du réel avec ce que promet l'h(H)istoire, l'avènement de la merveille que serait une société post-patriarcale, le conte de Benno suit une logique à la Don Quichotte, forçant le monde à se conformer à son histoire idéale à lui, au scénario prévu par les « romans » socialistes qu'il a lus. Car c'est, bien sûr, le roman de l'utopie socialiste qui hante son imaginaire et non les romans de chevalerie.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, 'Letztes Kapitel' livre 13, p. 657.



### B. 3 Du conte aux témoignages : le récit de Laura Salman

Laura reprend les contes de la Trobadora et de Benno pour les insérer dans son propre récit. Que savons-nous de son récit qui nous fait passer de l'oralité à l'écriture ? En fait, le peu que nous en dit la narratrice dans ses *Vorsätze* : qu'elle y eut accès par le biais d'un manuscrit et ce que nous en apprend le titre du roman, qui fait référence à ce texte comme à une collection de témoignages (*Zeugnisse*) i.e., par définition, un ensemble pluriel de récits visant, chacun à sa façon, l'établissement de la vérité. Le but de l'exercice n'est pas, cette fois, de faire état d'un désenchantement du réel, de montrer que ne s'y concrétisent ni les promesses du conte sous la forme d'un Prince charmant ni les promesses de l'Histoire version féministe. Le but visé n'est pas non plus de consoler en ré-enchantant le réel, c'est-à-dire de montrer comment celui-ci s'achemine vers la réalisation de l'utopie socialiste. Le texte de Laura cherche à rendre hommage. À cette fin, Laura semble se contenter de rapporter des récits, souvent contradictoires, comme s'ils étaient porteurs d'autant de vérités, de leur donner voix sans ajouter de commentaire de son cru. La vérité demeure ici, par définition, plurielle.

Bien sûr, la vérité lui importe. Ainsi, on peut penser que c'est dans le but de rendre hommage à son amie disparue qu'elle prend la plume et se lance dans l'écriture de son manuscrit, elle dont l'écriture n'est pas le métier, c'est entre autres choses en réaction au récit que lui a fait Benno, afin de rétablir la vérité des faits. Car, et là réside certainement une bonne part de l'ironie ressentie à la lecture de l'étrange conclusion du roman, on ne peut qu'imaginer la réaction navrée de Laura entendant le récit pourtant bien intentionné de son mari qui ne désire, semble-t-il, que lui plaire et la consoler. Elle qui voyait déjà d'un mauvais œil son amie trahir sa vocation première de Trobadora<sup>145</sup>, comment pourrait-elle accepter ce récit apologétique d'une Trobadora ayant mis ses talents de poète au service

---

<sup>145</sup> «*Ich versteh nicht, wie sich eine Trobadora drängeln kann, ihren Enthusiasmus so zu verfeuern*», sagte Laura (...). » (*Ibid.*, chap. 36, livre 11, p. 592).

exclusif et peu imaginatif de la politique ? Selon toute apparence, pour Laura, le conte de Benno, ne peut être qu'inadéquat, exigeant de sérieuses rectifications. Or voilà justement ce qu'elle ne fait pas, se contentant de nous le rapporter, comme un témoignage parmi d'autres. Dans ses *Vorsätze*, la narratrice rapporte les propos de Laura s'expliquant sur son peu d'intérêt à devenir elle-même auteure d'une *Vita* de la Trobadora. Elle s'exclame : « *Seßhafte Beschäftigungen bekommen mir nicht.* », ajoutant aussitôt : « *Auch fiele mir schwer, zu entscheiden, ob gelacht oder geweint werden sollte. Schluß mit dem Geschreibsel.* »<sup>146</sup>. Faut-il prendre au pied de la lettre cette remarque par laquelle Laura semble vouloir humblement suggérer qu'elle ne possède pas la sophistication nécessaire pour faire le tri entre les récits qu'elle rapporte, ni entre les catégories du vrai et du faux, de l'historique et du légendaire qui importeront tant à la narratrice ? C'est ce que cette dernière semble croire et vouloir nous laisser croire, elle qui juge que le manuscrit de Laura a besoin d'être ordonné et réorganisé avant d'être publié. Mais, si ce n'est pas par incompetence et ignorance que Laura refuse de procéder au tri, que doit-on en conclure ?

L'attitude de Laura ne relève pas d'un simple parti-pris de relativisme selon lequel tout serait bon à noter dans cette vaste compilation destinée à rendre possible un jour l'écriture de cette fameuse *Vita* par une autre qu'elle-même. Son travail de réécriture et d'organisation des témoignages est d'un autre ordre, sa façon de prétendre être incapable de juger est trompeuse et ne constitue possiblement qu'une façon de flatter la narratrice tout en s'assurant de lui faire accepter la responsabilité du manuscrit et du travail éditorial. En quoi consiste son travail ? C'est comme si, au récit proposé par sa compilation de témoignages sur la vie et les aventures – la fortune – d'une anachronique Trobadora dans la modernité, Laura en ajoutait un autre, parallèle, concernant la fortune du conte dans la modernité et sa ré-émergence constante sous le couvert de formes plus modernes de récits avec lesquelles il entre en dialogue. Ainsi propose-t-elle une lecture des contes de Benno et de la Trobadora comme autant de mises en scène de la rencontre des genres narratifs du conte et de l'Histoire (féministe ou socialiste) compris comme genre narratif moderne par excellence.

Sa représentation de ces versions modernes du conte attire notre attention sur la récurrence de la forme du conte – et du « contenu de sa forme » selon les termes de H. White –, dans des formes plus modernes de récits, refaisant surface chargés d'enjeux idéologiques qui leur étaient originellement étrangers. Là où le récit de Laura vise à faire état de telles rencontres entre genre du conte et formes modernes de récits<sup>147</sup>, le récit de la narratrice, par sa réécriture, témoigne au contraire d'un souci de remettre chaque genre à sa place et de bien marquer les frontières entre les deux.

Laura redéfinit les récits qu'elle nous présente comme autant de réécritures modernes du conte et, ce faisant, les transforme en « témoignages ». En d'autres mots, elle suggère de les lire autrement, d'en faire une lecture en quelque sorte diagnostique, on pourrait dire presque, « archéologique »<sup>148</sup>. Fondamentalement, la réécriture de Laura procède à une ré-articulation du rapport entre conte et vérité. Dans sa forme originale, ce que le conte enseignait, proposait, c'était une leçon dont il assurait la transmission. Il constituait « à sa manière modeste un petit ouvrage didactique »<sup>149</sup>. En transformant les contes de Benno et de la Trobadora en témoignages et en les insérant dans un cadre narratif qui force le lecteur à les considérer d'un œil nouveau, à adopter un autre mode de lecture, le récit de Laura opère un renversement important. Bien sûr, le geste n'est pas nouveau. Ainsi, les frères Grimm, déjà, abandonnant la conception du conte comme récit sans conséquence, récit pour enfants et nourrices, le redéfinirent comme porteur d'une vérité venue du fond des âges, héritée du mythe<sup>150</sup>. Le geste de Laura est différent ; elle situe ailleurs la « vérité » du mythe. Elle fixe par écrit, donc sauvegarde, mais ce qui l'intéresse, ce n'est pas la préservation « muséale » d'une vérité du conte, vérité authentique et immuable, riche héritage à fixer pour la sauver de l'oubli, mais au contraire sa récurrence sous de multiples

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, « *Vorsätze* », p. 12.

<sup>147</sup> Tout l'intérêt est pour Morgner dans la confusion des genres en général, littéraire et autres.

<sup>148</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969, 288 p.

<sup>149</sup> Marthe Robert, « Préface », dans Grimm, *Contes*. Paris, Gallimard, 1976, p. 16.

<sup>150</sup> Lien entre conte et mythe. Marthe Robert : « À la fois trop étroite et trop large, la théorie des frères Grimm apparaît maintenant comme une hypothèse, mais on lui doit un rapprochement fécond entre deux ordres de phénomènes jadis fort éloignés dans la pensée des érudits. » (... (Marthe Robert, *Ibid.*, p. 12).

formes, ses réécritures, sa ré-émergence dans les récits contemporains. Son texte documente la rencontre et le dialogue entre la forme du conte et des formes modernes de récits. Il attire notre attention sur ce qui, du conte, revient nous hanter jusque dans la modernité, et sur ce dont sa récurrence témoigne, soit de cette impossibilité dans laquelle nous sommes de nous débarrasser une fois pour toute du merveilleux, de l'impossibilité de faire l'économie d'une réflexion sur ses effets et ses pouvoirs, sur ce qui séduit en lui, autant la Trobadora que Benno, et après eux, le lecteur.

Cela nous renvoie à la question que posait de manière implicite l'énoncé d'ouverture des *Vorsätze* : quel besoin avons-nous de faire appel aux pouvoirs de l'enchantement, encore, à notre époque, dans un monde socialiste, un monde dominé par la raison instrumentale ? La vraie question serait peut-être celle-ci : pouvons-nous vraiment faire l'économie d'une réflexion sur l'omniprésence et la fonction du conte et du merveilleux dans nos récits modernes, dans la pensée moderne ? Si le roman s'ouvre sur le récit d'une Trobadora semblant s'extirper péniblement des brumes et des illusions du conte, il est significatif que ce même roman se termine sur le récit de Benno qui marque le retour apparemment inévitable de l'enchantement, mis cette fois au service de l'utopie socialiste. Laura anticipe déjà ici, en mettant en scène ces divers récits, les limites du programme de désenchantement radical que préconisera la narratrice, opération que cette dernière voudrait bien, s'en référant à l'énoncé final du roman et à la mort de la Trobadora, nous faire accepter comme d'ores et déjà chose faite et réglée.

Suggérer à la réflexion du lecteur la parenté du récit utopique socialiste avec le conte, le penser en fait comme forme moderne du conte, c'est suggérer que le merveilleux se trouve au fondement même de la pensée utopique. Or, l'idéologie socialiste qui la porte préconise un réalisme qui, d'une part, condamne les formes narratives du conte, qu'il rejette comme naïves ou fausses, et d'autre part, ne reconnaît pas sa propre dépendance vis-à-vis des moyens rhétoriques – des moyens de séduction – du conte, dès lors qu'il s'agit d'« enchanter » et de convaincre. Une fois encore, le désir de démarquer le vrai du faux se heurte à la prise de conscience du fait qu'il existe quelque chose comme, d'une part une

efficacité politique de ce faux qu'on ne peut éviter de prendre en compte, et d'autre part, plus radicalement, un fondement du vrai dans le faux, un « mensonge comme fondement de la possibilité de vérité » comme je le formulais au sujet de *Hochzeit in Konstantinopel*, paradoxe de ces témoignages tous plus ou moins faux contribuant malgré tout à l'établissement de la vérité. Le travail de réécriture de Laura suggère de façon implicite que la question n'est pas tant d'opérer un retour au conte et au merveilleux comme le suggérerait la tradition romantique, d'en espérer un quelconque salut face aux excès contemporains de la rationalité instrumentale, que de prendre acte de ce qui, dans nos formes modernes de récits, relève encore du conte et du merveilleux et en dépend pour leur force de conviction. Elle suggère qu'il importe de réfléchir au phénomène de sa résurgence dans nos récits modernes et à la façon dont ces formes narratives conditionnent encore aujourd'hui nos façons de penser et notre imaginaire.

#### **B. 4 Les différentes versions de l'h(H)istoire : travail éditorial de la narratrice**

La narratrice fait l'acquisition du manuscrit de Laura et le retravaille pour publication. À ce texte, pas plus qu'à celui de Laura, nous n'avons accès directement puisque le tout a été retravaillé par l'auteure. Peut-on tout de même s'en faire une idée ? La narratrice intervient ouvertement dans son texte en trois endroits : dans les *Vorsätze*, dans le texte d'une entrevue que lui accorde Laura Salma (chapitre onze du premier livre) et dans le texte d'un « Avertissement au lecteur ». Intitulé, « *Darin Irmtraud Morgner einige männliche Leser mit einer eidesstattlichen Erklärung zum Weiterlesen bewegen will* »<sup>151</sup>, celui-ci se situe au chapitre six du quatrième livre. Il nous informe clairement que les intentions de la narratrice ne sont pas si neutres que le texte de ses *Vorsätze* aurait voulu nous le laisser croire, et que son programme politique, malgré les apparences –

---

<sup>151</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 6, livre 4, p. 143.

l'avertissement se clôt sur la formule « ... *mit sozialistischem Gruß* » – , n'est pas que socialiste, mais également féministe. Le ton mordant et sarcastique du texte, qu'elle adresse à « certains lecteurs masculins », ne laisse aucun doute concernant les « *Vorsätze* » (intentions, résolutions ou bonnes intentions dans un sens programmatique) de la narratrice, que, soucieuse de ne pas nuire à la réception de son ouvrage, elle a choisi de ne pas annoncer d'emblée.

Dans le texte des « *Vorsätze* », la narratrice décrit son travail sur le manuscrit de Laura. Elle note, « *Ich begann sofort mit der Ordnung und Bearbeitung der sensationellen Zeugnisse für den Druck.* » et poursuit :

*Die vorliegende Buchfassung folgt in der Beschreibung aller wesentlichen Ereignisse streng den Quellen. Schriftstücke wurden unverändert in neuer, dem Leser entgegenkommender Reihenfolge wiedergegeben.*<sup>152</sup>

La déclaration de la narratrice est ici pour le moins ambiguë. Suivant les normes des conventions éditoriales et par souci de crédibilité elle commence par insister sur sa fidélité aux sources. Elle déclare dans un premier temps : « La version présentée dans ce livre est strictement fidèle aux sources [...] », mais pour nous assurer dans un deuxième temps que cette affirmation ne vaut que pour la description de « tous les événements essentiels ». Puis, elle affirme que « les documents ont été restitués sans modification [...] », pour ajouter ensuite qu'ils ont été toutefois organisés selon un ordre nouveau, « *dem Leser entgegenkommender* »<sup>153</sup>. Il s'agit encore là pour elle de s'assurer que le livre soit bien reçu, c'est-à-dire de rendre le matériel plus facilement accessible au lecteur, en fait de lui éviter ces frustrations dont elle n'a pas encore fait état, mais qui l'auront obligée à rencontrer Laura en entrevue pour obtenir quelques éclaircissements sur le texte de son manuscrit. Que doit-on en penser ? À chaque énoncé, à chaque affirmation de fidélité aux

---

<sup>152</sup> *Leben und Abenteuer*, « *Vorsätze* », p. 12.

<sup>153</sup> *Leben und Abenteuer*, « *Vorsätze* », p. 12. L'édition *des femmes* traduit par, « afin d'en faciliter l'accès au lecteur » (*Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*, *op. cit.*, p. 13). En fait, l'expression « *dem Leser entgegenkommender* » fait plus exactement référence à la bienveillance, la complaisance, l'obligeance, la prévenance.

sources, la narratrice ajoute une clause largement limitative. De plus, le sens de la première proposition du second énoncé contredit le sens du premier énoncé. Cette déclaration alambiquée de la narratrice provoque quelque perplexité chez le lecteur.

Peut-on vraiment croire qu'une complète réorganisation de l'ensemble des morceaux du puzzle ait pu ne rien changer au tableau initial ? On est en droit de se demander ce qu'il reste de la fidélité aux sources annoncée ? Le texte de Laura a de toute évidence été sérieusement modifié. En réalité, tout en insistant sur la fidélité de son texte aux vérités portées par les témoignages de Laura, la narratrice attire surtout l'attention du lecteur, sur sa lourde intervention éditoriale, cherchant à s'attribuer, de cette manière, à la fois le mérite de la fidélité et du travail d'adaptation du texte. Mais elle incite à la fois, plus indirectement, le lecteur à ne pas prendre ses affirmations trop à la lettre et à s'interroger sur la pratique éditoriale qu'elle met en œuvre, sur la nature du « re-mentir » de sa réécriture. Par-delà ses pratiques éditoriales, qui prennent valeur exemplaire, c'est sur la production des récits en général, leur nature construite et sur les déterminations qui les marquent que la narratrice attire l'attention par son travail de réécriture. Si elle insiste sur la nécessité d'un travail de désenchantement, il ne s'agit bien sûr pas du même type de désenchantement que celui mis en scène par le conte de la Trobadora, qui montrait du doigt l'écart existant entre le merveilleux du conte – du récit – et le réel. Au contraire, le récit de la narratrice cherche à attirer l'attention du lecteur sur l'ancrage de tout récit dans le réel, sur la nature construite et motivée du récit et du conte. Détermination du récit par le réel et, en retour, construction du réel par le récit ? Le récit ou le conte ne sont plus à concevoir en simple opposition au réel, mais en constant dialogue avec lui, toujours déjà déterminé par un réel qui le produit et qu'il produit en retour. Inutile de chercher à savoir lequel est antérieur à l'autre.

Le conte et le merveilleux se trouvent donc désenchantés par le travail de la narratrice. Dans un renversement de perspective, la vérité du récit ne réside plus dans son merveilleux, comme chez les romantiques, ou dans un acquiescement à ses « effets de merveilleux », là résiderait plutôt sa dimension mensongère, mais dans la mise à plat de ses

motivations et de ses déterminations, sens vrai du texte s'il en est un, auquel nous donnerait accès l'analyse critique du récit<sup>154</sup>. Avec la narratrice, nous entrons dans la modernité, plus exactement dans l'ère du soupçon<sup>155</sup> – du désenchantement à nouveau –, à la suite de Freud, Nietzsche et, bien sûr, surtout de Marx.

### **B. 5 Éloge funèbre et fin de l'utopie : « Denn natürlich war das Land ein Ort des Wunderbaren »**

Si, par son conte, Benno semblait vouloir peindre le tableau de ce qu'aurait pu être l'heureux mariage entre pays et merveilleux socialiste pour le bénéfice de Laura, ce n'est finalement que pour, dans une étrange volte-face, renvoyer brutalement au passé ce conte de l'utopie politique, et ce, par le biais de l'itération, « *Denn natürlich war das Land ein Ort des Wunderbaren* ». De quoi s'agit-il ? Simplement de déployer ce que cette utopie aurait pu être afin de permettre à Laura de faire son deuil tout à la fois de son amie et de l'utopie ? L'itération finale du roman étant directement précédée de la phrase « *Da überwand die proletarische Solidarität ihrer Bewohner, international bewährt sogar die Barriere der Familie* », elle se trouve à renvoyer également au passé la promesse faite à la femme par le socialisme de lui ouvrir un espace alternatif pour ce « *Tat* » qui lui permettrait de faire son entrée dans l'Histoire, l'espace de la solidarité prolétarienne. Cet espace, autre que celui de la famille et du mariage promis par le conte, la Trobadora le cherchera en vain tout au long du roman.

L'itération finale est-elle véritablement le fait de Benno ? Difficile de le savoir. Quoiqu'il en soit, du point de vue de la narratrice, il ne remplit que trop efficacement une fonction de structuration (circulaire) de l'ensemble des récits qui constituent le roman, en

---

<sup>154</sup> L'approche de la narratrice se veut une science des récits. La réécriture de l'auteure interviendra pour remettre en question la possibilité de cette position, d'une analyse marxiste du récit, et plus généralement de la narratologie moderne.



faisant écho à l'énoncé d'ouverture de celui-ci. La juxtaposition des deux énoncés met en évidence la mise au passé de même que le recours à la conjonction « *denn* », qui introduit ce qui se laisse lire comme une explication et même une justification du récit et de sa conclusion. La scène peinte par Benno, sa référence à la solidarité prolétarienne, semble-t-elle trop incroyable, trop naïve, ou même trop « datée » pour que l'on puisse espérer que le lecteur est-allemand l'accepte facilement ? C'est possible, mais surtout, « excuser » ou expliquer quoi que ce soit par souci de la réception relève clairement de la logique propre à la narratrice-éditrice, et ce, renvoi de l'utopie au passé de la légende n'est pas sans remplir certaines fonctions importantes dans sa perspective à elle. Sa logique de désenchantement préconise en effet que l'on fasse table rase de toutes les illusions, non pas uniquement de celles de la légende et du conte, mais aussi de celles portées par l'utopie socialiste.

Ce procédé de réitération permet à la narratrice de structurer son récit de façon claire : il assure la clôture de l'expérimentation ouverte en début de roman de la même manière que, faisant écho au conte de la Trobadora, celui de Benno permettait d'en marquer la fin. Si, dans les *Vorsätze*, il semblait possible de résumer l'approche de la narratrice par « le merveilleux sera moderne et socialiste ou il ne sera pas ! », cet énoncé à la fois utopique, programmatique et résolument tourné vers le futur, en fin de roman, l'itération de l'énoncé final du récit de Benno déclare chose du passé cette expérimentation de déploiement du merveilleux dans le quotidien du pays socialiste qui avait consisté à introduire clandestinement au vingtième siècle une Trobadora du douzième siècle. Dans *Gauklerlegende*, le merveilleux figuré par le *Gaukler* évoluait uniquement sur la scène de l'imaginaire de Wanda, qui reculait ensuite devant sa mise en action effective dans le « réel », inconséquence que soulignait ironiquement la narratrice. Poussant l'expérimentation une étape plus loin dans *Leben und Abenteuer*, et ce, dès l'ouverture du

---

<sup>155</sup> Titre d'un essai de Nathalie Sarraute, figure de proue du *nouveau roman*, publié en 1956, dans laquelle elle récuse les conventions du roman traditionnel. Elle y décrit la nature novatrice des oeuvres de Virginia Woolf, de Joyce, de Proust et de Dostoïevski.

roman, Morgner lance sa Trobadora sur la scène du réel<sup>156</sup>, mais uniquement pour la retirer de la circulation en fin de roman, littéralement l'éliminer – et avec elle l'enchantement, l'utopie et le merveilleux. Ce n'est plus comme dans *Gauklerlegende* l'entrée dans la vie conjugale qui semble rendre superflu, ou même dangereux, le merveilleux, mais l'arrivée au pouvoir du Parti socialiste français, la concrétisation de l'utopie. Le conte est différent mais la logique est similaire.

L'énoncé final semble nous confirmer, comme si l'annonce de la mort de la Trobadora n'y avait pas suffi, que l'utopie figurant la rencontre entre « *Land* » et « *Wunder* » s'est avérée un échec. Si le réveil de la Trobadora à notre époque figurait l'heure zéro de cette « h(H)istoire » des aventures de l'utopie au vingtième siècle, que nous contait le roman, la mort de la Trobadora, le renvoi de l'utopie et du merveilleux au passé de la légende et l'avènement au pouvoir du parti socialiste français figurent l'heure zéro d'une toute nouvelle h(H)istoire. Par sa référence indirecte à l'Histoire, la phrase de clôture du roman (« *Denn natürlich war das Land ein Ort des Wunderbaren.* ») recadre littéralement l'ensemble du récit, nous force à le revoir sous un éclairage neuf, à procéder à une relecture. La victoire du Parti socialiste français ne marque-t-elle pas ironiquement le moment tant attendu d'une certaine entrée de l'utopie dans l'Histoire, le moment de l'ouverture d'un espace nécessaire à sa réalisation ? Au contraire, il est suggéré à notre réflexion que cette réalisation politique ne peut, par définition, que marquer la fin d'une utopie désormais superflue dans un présent entièrement balisé, et ce, sans reste possible, par un discours politique qui prétend avoir désormais le monopole de la représentation, donc de la définition, du réel et de ses possibles.

À nouveau, comme déjà dans *Hochzeit in Konstantinopel* et dans *Gauklerlegende*, la question suivante se trouve soulevée : faut-il conclure à l'échec de l'expérimentation narrative annoncée au début de son roman qui fondait son projet d'écriture ? Morgner met effectivement en scène un tel échec mais, cette fois, la narratrice semble applaudir. Comme

---

<sup>156</sup> Tel que mentionné dans l'introduction, au contraire, dans le « *Griechisches Vorspiel* » de *Amanda*, Morgner situe d'emblée Beatriz sur la scène de la représentation et de l'écriture.

si l'élimination de l'utopie socialiste et, avec elle, du scénario proposé pour une entrée de la femme dans l'Histoire et le déploiement de son « *Tat* » sur la scène de la solidarité prolétarienne, lui apparaissait la condition nécessaire – le désenchantement nécessaire – à la relance d'une nouvelle expérimentation, à la recherche d'un nouveau scénario fondé sur des bases nouvelles, plus adéquates.

À cet égard, il est intéressant de se pencher sur le court passage qui clôt les *Vorsätze*. Il s'agit de l'oraison funèbre dédiée à la Trobadora et prononcée à ses funérailles. La narratrice nous rapporte que,

*Ein Mann, den ich zunächst für einen gemieteten Grabredner hielt, pries die Schönheit der alterslosen Erscheinung in dunklen Worten. Laura behauptete, er wäre der bekannte Pomeranke. Schließlich gelobte er der Toten, als Dichter den Schleier zu nehmen, allen schönen Klängen zu entsagen und das Vermächtnis der Trobadora in politischen Kämpfen ausfechten zu wollen<sup>157</sup>.*

Cette oraison funèbre se présente comme une nouvelle réécriture, en une forme très brève, du récit de la vie de la Trobadora. En faisant référence au poète nommé Pomeranke, comme à un « faiseur d'oraisons à gages »<sup>158</sup>, la narratrice souligne bien sûr lourdement la motivation de son exercice poétique. Benno conte pour consoler Laura, Laura rassemble divers témoignages afin de rendre hommage à son amie décédée, la narratrice réorganise les témoignages de Laura afin de mieux « faciliter la tâche au lecteur », ayant en vue la réception de son livre et la censure. Le faiseur d'oraisons à gage veut, quant à lui, plaire à ceux qui sont venus dire adieu à la Trobadora, mais surtout se conformer à la doxa politique. À chaque production de récit, correspond une motivation et des « *Vorsätze* », dont le lecteur se trouve clairement informé. En d'autres mots, chacun « re-ment » le récit d'une façon qui dessert ses fins, les poètes y compris, qui mettent leurs talents au service du politique ou de l'occasion sociale et ne sont pas, dans leur production de récits, plus exempts de soupçon que les autres. En mettant ce discours dans la bouche d'un homme

---

<sup>157</sup> *Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*, op. cit., p. 14.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 14.

qu'elle désigne elle-même comme un « *Grabredner* », c'est-à-dire un professionnel de l'oraison funèbre, un homme payé pour la circonstance, la narratrice met sérieusement en doute la validité de ce que Laura aurait nommé son « témoignage » et incite le lecteur à ne pas le prendre aux mots alors qu'il promet à la morte : « [...] *als Dichter den Schleier zu nehmen, allen schönen Klängen zu entsagen und das Vermächtnis der Trobadora in politischen Kämpfen ausfechten zu wollen.* »<sup>159</sup>

Dans son organisation éditoriale des témoignages de Laura, qu'elle juxtapose les uns aux autres à des fins critiques, la narratrice semblait laisser le dernier mot à Benno en plaçant son conte à la fin du livre. De façon symétrique, elle conclut ses *Vorsätze*, texte dont la rédaction vient clore son travail éditorial, par ce court récit qu'est l'oraison funèbre qui fait écho au récit de Benno, et qu'elle juxtapose à l'ensemble de la diégèse du roman, semblant vouloir le résumer en quelques mots, de façon réductrice. En fait, la narratrice ne nous renvoie pas tant des mensonges du conte socialiste et de l'utopie politique à ceux d'un faiseur d'oraison à gages, mais d'une « version » à l'autre de l'histoire et du livre. Or, quelques lignes plus haut, tout juste avant d'introduire cette nouvelle version de la vie de la Trobadora dans le texte de ses *Vorsätze*, la narratrice faisait référence à la fidélité de sa propre « *Buchfassung* », littéralement de sa propre version du livre. Le mot qu'elle utilise est important. En effet, pour la narratrice, voilà ce qui s'accumule : non pas des « témoignages » comme l'aurait conçu Laura, motivés par ce que chacun croit être la vérité, mais des « versions » possibles de l'h(H)istoire, c'est-à-dire des « re-mentir » divers, différentes constructions motivées d'une même histoire. En introduisant, au terme de son travail de rédaction, le récit de Pomeranke dans ces *Vorsätze* qui ouvre le roman, c'est une nouvelle « version du livre », radicale et réductrice, plus encore que celle de Benno, que la narratrice propose au lecteur. Pour lui laisser, en quelque sorte, le dernier mot. Cela devrait-il nous étonner ?

En réalité, ce récit de Pomeranke pousse encore un peu plus loin la logique de réécriture socialiste du conte de Benno en tenant pour acquis le fait que la Trobadora ait

choisi non seulement de mettre ses talents de poète au service de la solidarité prolétarienne, mais également de renoncer complètement à la poésie pour se mettre au service du politique, « dans l'arène du politique ». Si Benno instrumentalise la littérature et la poésie, le poète Pomeranke la déclare, lui, superflue et même nuisible puisqu'elle est à même de nuire à un investissement complet dans l'action politique. Convaincu de ce fait, il se dit prêt à abandonner sa vocation. Véritables mises en abyme, les réécritures de Benno et de Pomeranke reprennent sous une forme réduite et en des points stratégiques, soit au tout début et à la toute fin du roman, l'ensemble de la structure narrative de celui-ci, soit le récit de la vie et des aventures de la Trobadora. Ils en opèrent une réduction comparable. Ce faisant, elles remettent en question l'utilité d'un si long roman dès lors que l'on peut, plus économiquement, et selon des formes narratives déjà connues et plus accessibles au public, offrir la même histoire. Elles réduisent également d'un même geste à peu de chose la valeur de l'activité narrative et littéraire, toutes deux paraissant soudainement superflues, au profit d'un « sens » à transmettre, moralité politique dans le récit de Pomeranke ou sens de l'Histoire dans celui de Benno. Dans les deux cas, les aventures de la Trobadora se soldent par une abdication des pouvoirs de la poésie et de la littérature en général, c'est-à-dire de tout ce qui relève de leur vocation originale, face à une utopie politique qui, dans les termes du récit de Pomeranke, ne se soucie même plus d'instrumentaliser l'« action littéraire », mais assigne désormais les écrivains à l'action politique dans ce qu'elle définit comme le champs du réel par excellence, l'arène politique, les usines, etc.. La fonction rédemptrice de la poésie chère aux romantiques se trouve donc aussi dépassée que les vertus du conte et remplacée par le pouvoir rédempteur de l'action politique. Le discours de l'action politique s'impose désormais comme « le » discours possédant le monopole exclusif permettant d'articuler et de dire la possibilité d'un « faire », d'un « *Tat* », défini comme « action sur le réel ». En d'autres mots, on retrouve ici esquissé en quelques mots la représentation du péril évité de justesse par la mise à mort de la Trobadora dans *Leben und Abenteuer* et par la mise sous verre des dés par Wanda dans la *Gauklerlegende*.

---

<sup>159</sup> *Leben und Abenteuer*, « *Vorsätze* », p. 14.

La narratrice de *Leben und Abenteuer* est-elle d'accord avec de telles réécritures de la vie de la Trobadora ? Sinon, pourquoi justement clore son livre par le récit de Benno et ses *Vorsätze* par celui de Pomeranke, en paraissant négliger de considérer le fait qu'elle leur laisse ainsi le dernier mot ? Et pourtant, difficile de croire à sa complicité face à cette mise à mal définitive de la poésie et de la littérature, alors qu'elle est elle-même écrivain professionnel et vient d'éditer ce manuscrit de quelque six cent cinquante pages ? Ironiquement, en pointant du doigt la réduction opérée par les récits de Benno et de Pomeranke, le texte de la narratrice soulève la question du risque encouru par qui adopte la position critique qu'elle-même préconise, celle d'une science des récits, qui entraîne une réduction du fait littéraire. En réalité, le texte que Morgner prête à sa narratrice soulève quelques questions, que la narratrice elle-même n'assume peut-être pas encore, mais que le lecteur, familier des textes de la *Gauklerlegende* et de *Hochzeit in Konstantinopel*, ne peut s'empêcher de détecter.

Le texte de la narratrice – ou est-ce déjà celui de l'auteure ? – attire, par exemple, l'attention sur le fait que les récits de Benno et de Pomeranke possèdent une fonction un peu similaire à celle que les éditeurs attribuent généralement à ce court texte, ce résumé placé habituellement sur la jaquette, à l'endos du livre, et qui prétend nous livrer en quelques lignes le sens du roman. En incluant dans la trame même du livre des récits appartenant traditionnellement au paratexte, en les faisant passer d'un « extérieur » où ils auraient beau jeu, comme en surplomb, comme de l'extérieur de la narration et de la fiction, de commenter impunément le « contenu » du livre et de procéder à son éventuelle réduction, Morgner, par cette construction narrative, les force à entrer en dialogue avec le récit, de plain-pied avec celui-ci. Ce faisant, elle relativise leur prétention à résumer le récit dans un métalangage qui n'en est pas un. Ce geste qui force au dialogue rappelle celui qu'au premier chapitre j'attribuais à l'auteure-Morgner qui insérait dans le texte de la narratrice les textes de fiction des *Intermezzos*.

Le conte socialiste de Benno résume déjà en quelques lignes – au profit du lecteur paresseux ou du censeur pressé ? – l'entièreté du récit de la vie et des aventures de la

Trobadora. Se contentant de feuilleter le livre, hésitant à s'engager dans la lecture du volumineux roman, le lecteur n'a plus qu'à se contenter de ce que lui offrent ces dernières pages du roman qui, possiblement, satisferont par trop facilement ses attentes et ses exigences idéologiques. Ou bien, trébuchant sur ce récit après avoir lu l'ensemble du roman, et sensible à l'ironie de ce *happy end* de Benno, il lui sera toujours possible de repenser au discours du poète Pomeranke et à son complaisant bilan de la vie de la Trobadora rapporté dans les *Vorsätze*, texte dont il n'a possiblement que peu remarqué la connotation ironique en début de lecture. Cette valeur ironique se trouve renforcée par la répétition du procédé en fin de texte. Par ce renvoi du récit de Benno à celui de Pomeranke, qu'elle force le lecteur à reconsidérer, par un effet d'écho, le texte suggère une fois encore à ce dernier de prendre en compte le dialogue qui s'instaure d'un récit à l'autre ou d'une version à l'autre d'un même récit, par le biais de leur juxtaposition, de leur confrontation, de leur mise en question l'un par l'autre. Il ne reste plus alors au lecteur qu'à reprendre sa lecture en se méfiant désormais de la diégèse et de ce qu'elle voile, s'interrogeant à la suite de la narratrice sur les effets de naturel et d'évidence créés par cette dernière, sur ses effets de merveilleux. La conception dialogique du roman que Morgner développe dans *Amanda*, est déjà présente ici.

Bien sûr, du roman à son « résumé » par les récits de Benno ou de Pomeranke, il ne s'agit plus de la même histoire, ni simplement de versions d'égale valeur de la même histoire : au long de ce processus de traduction, de réécriture, quelque chose s'est perdu qui est de l'ordre de la spécificité de la littérature et de la différence introduite par elle, produit par le dialogue entre les différentes voix, les différents récits, les différents niveaux narratifs, ainsi que les décalages introduits par la réécriture/performance d'une conteuse ou d'une narratrice à une autre et d'une relecture à une autre. En d'autres mots, il se perd quelque chose qui serait du côté de la spécificité, du propre « impropre » de la littérature et qui relèverait plus généralement de ce que l'on pourrait nommer aujourd'hui, dans les termes de la déconstruction – ils ne sont bien sûr pas ceux de Morgner qui cherche plutôt, à la suite de Bakhtine, à mettre en œuvre une conception dialogique du roman –, le jeu de la

répétition et de la différence, de la dissémination. Je pense ici aux récits de Shaharazade et à sa stratégie de multiplication et d'emboîtement de récits. On peut penser que ce qui se perd dans la réduction du récit à un « sens », à une politique, renvoie à quelque chose qui ferait la spécificité de ce fameux « *andre Tat* », qui ne sera, pour Morgner, jamais uniquement celui de la femme mais aussi celui de la littérature, et que Morgner essaie de définir depuis *Hochzeit in Konstantinopel* et *Gauklerlegende*.



## Chapitre V : Séductions et mensonges de l'idéal : réécriture du roman courtois dans *Leben und Abenteuer*

### A. Il était une fois le roman courtois

#### A. 1 Entrevue de la narratrice-Morgner avec Laura Salman

Si, dans ses *Vorsätze*, la narratrice apparaissait soucieuse de donner l'impression qu'elle n'avait rencontré aucune difficulté majeure dans son travail d'édition du manuscrit de Laura, on réalise à la lecture du roman qu'elle aura en fait, assez rapidement, senti le besoin de rencontrer cette dernière en entrevue afin d'éclaircir quelques points et de dissiper le malaise suscité par la lecture de ce texte. L'entrevue est rapportée au chapitre onze du livre I et s'intitule : « *Protokoll eines Interviews, darin Irmtraud Morgner (I.M.) den Dunkelheiten der bisher aufgeführten Zeugnisse rechercherlich zu begegnen versucht, in dem sie Laura Salman (L. S.) Fragen zur Person stellt* »<sup>160</sup>. La communication entre les deux femmes s'avère difficile car elles ne parlent pas le même langage. Le discours de Laura se présente comme un agaçant mélange de déclarations utopiques exaltées et d'envolées lyriques<sup>161</sup>. Il fait référence de façon confuse à l'engagement révolutionnaire, au marxisme, à ses idéaux personnels, à ses rêves de paix, et enfin aux urgences de la reconstruction au vue de quoi les questions concernant l'exploitation de la femme soulevées par la narratrice, « *...fiel in der Eile nicht auf [...]* »<sup>162</sup>. La narratrice écoute et tente en vain

---

<sup>160</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 36.

<sup>161</sup> Elle déclare par exemple: « *Denn der Augenblick Gegenwart, drin sich die beiden Ewigkeiten Vergangenheit und Zukunft berühren, erscheint mitunter vernachlässigbar. Beflügelt von Harmonien und Marxismus, überwinden wir die Ruinen von Chemnitz (...)* » (*Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 36).

<sup>162</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 37.

d'endiguer le flot par une question ou une remarque critique, essayant de faire redescendre Laura sur terre, de lui faire prendre conscience des enjeux qui déterminent ses constructions poétiques et idéalistes. Elle exige des « éclaircissements » (« *Auf Klarheit muß ich bestehen* ») concernant des points obscurs (« *Dunkelheiten* ») du manuscrit, craignant pour son roman l'accusation de « style obscur » (« *Dunkler Stil* »). À la référence de Laura aux pouvoirs poétiques (« *dichterische Fähigkeiten* »), elle oppose en vain les pouvoirs de création (« *schöpferische Fähigkeiten* ») des femmes de sciences (« *Wissenschaftlerinnen* »). En d'autres mots, le débat se présente sous la forme d'une opposition entre clarté – rationalité et transparence idéologique – et noirceur, entre Histoire et légende, entre science et poésie. La narratrice tente en vain de faire sortir Laura de son discours romantique et idéaliste, de sa version « poétique » de la réalité, de cette fausse conscience, de ce récit, de cet idéal qui la tiennent prisonnière – on pense ici bien sûr au Don Quichotte de Cervantes – mais, sans résultat. Fidèle à sa vision, Laura réplique aux objections de la narratrice :

*Aber wer von uns hat nicht in jungen Jahren oder Augenblicken die Historie verlassen, dieses männliche Meer von Egoismus, wer ging nicht, als er noch ungebrochen war von Erfahrungen, mit dem Kopf durch die Wand, die dieses Meer trennt von der Zukunft.*<sup>163</sup>

La possibilité d'une action révolutionnaire ou d'une transformation du monde se situe pour elle du côté du pouvoir de vision que gagne celui ou celle qui opte pour une politique du « *Historie verlassen* », qui se lance vers l'avant au nom d'un idéal ou d'une utopie, cherchant à s'affranchir, à s'absenter de l'Histoire. Une telle politique de « fuite hors de l'Histoire » demeure-elle purement défensive ? Ou, au contraire, évoque-t-elle le geste de mise sous verre des dés par Wanda dans la section finale de la *Gauklerlegende*, geste qui avait pour effet de soustraire les dés à la représentation ? On peut se demander si cette politique de « sortie hors de l'Histoire » qu'elle suggère – et que Morgner met en scène de façon très concrète par la fuite hors du Moyen Âge de la Trobadora – , une politique de

sortie hors du « récit qu'est l'Histoire », serait en mesure de permettre que quelque chose échappe, du moins temporairement, à la représentation, afin que soit justement rendu possible la relance de la représentation ? La narratrice insiste au contraire sur l'urgence qu'il y a pour la femme à adopter une politique d'« entrée dans l'Histoire ». De son point de vue, le romantisme et l'élan révolutionnaire qui caractérisent le discours de Laura la laissent fort peu préparée à prendre conscience des enjeux qui déterminent son discours. Sans perspective historique ni perspective critique, celui-ci a peu de chance de la préparer à une telle « entrée dans l'Histoire ».

Même si l'entrevue prend la forme d'une opposition entre romantisme et *Aufklärung*, entre poésie et sciences, la mise en scène de cette opposition est différente de celle que l'on retrouvait dans *Hochzeit in Konstantinopel*. En effet, cette dernière réduisait le point de vue scientifique à l'arrogance d'une rationalité instrumentale masculine peu imaginative et valorisait, sans y introduire de bémol, l'exploration positive par un personnage féminin des pouvoirs de la narration, de l'imagination et du merveilleux. Dans le cadre de l'entrevue, la narratrice, représentante de la pensée critique et héritière de *l'Aufklärung*, procède à la mise en question et à la critique de la tradition romantique, dont elle questionne implicitement la capacité à produire une réflexion sur elle-même mais surtout, à porter vers l'action – avec en arrière-plan, bien sûr, la charge de Marx : « *Die Philosophen haben die Welt verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern.* »<sup>164</sup>. Ce qui importe pour elle, c'est bien sûr qu'une pensée, un idéal, puissent être traduits en action, mener à une application politique qui corresponde à son agenda féministe et socialiste. En ceci, elle rappelle décidément sa collègue narratrice de la *Gauklerlegende*, qui déplorait le peu de conséquences du geste de mise sous verre des dés par le personnage de Wanda. Mais, alors que dans *Gauklerlegende*, la critique de la narratrice intervenait en fin de texte, elle est ici formulée en tout début de roman. De cette manière, Morgner donne la chance à sa protagoniste Laura de répondre à la charge soulevée

---

<sup>163</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 36.

<sup>164</sup> Karl Marx, *Thèse sur Feuerbach*.

contre elle, ce qui rend possible une réelle confrontation des voix à travers l'écriture de la fiction, et permet à l'auteure-Morgner de re-présenter de manière critique le point de vue de la narratrice et de soulever à son tour dans le cadre du roman, quoique en toute fin de parcours, la question de la valeur de l'héritage de la tradition de l'*Aufklärung* et de l'importance de sa prise en charge.

Après un dernier échange entre les deux protagonistes, l'entrevue se termine sur une exclamation exaspérée de la narratrice :

*I. M. : [...] Kurz und gut : Beatriz de Dia ist ein Wunschbild.*

*L. S. : Eine historische Erscheinung.*

*I.M. : Also ein typischer Fall von Legendenbildung mittels Geschichtskorrektur. [...]*

*L.S. : Beatriz de Dia war ein Trobador.*

*I.M. : Ein Mann, der weibliche Rollengedichte schrieb.*

*L.S. : Nein.*

*I.M. : Paradox.*

*L.S. : Zunächst nicht...*

*I.M. : Ein mittelalterlicher Liebessänger weiblichen Geschlechts ist paradox.*

*L.S. : Ja. Beatriz fiel doch als Minnesängerin schon reichlich aus dem Rahmen.*

*I.M. : Wie ? Was ? Da hab ich mir was aufgeladen. Was keiner will. Von Einfluß. « Bist du etwa unter die Frauenrechtlerinnen gegangen », fragte mein Verlagsleiter neulich, « hast du das nötig ? » Der Umgang mit den Zeugnissen baut mein Ansehen systematisch ab, Blaustrümpfe werden bereits unter meinen langen Hosen vermutet. Herren durchforschen mein Gesicht nach häßlichen Anhaltspunkten. Und dunkler Stil ist sowieso unverkäuflich. Erschwerniszulage hätte ich verdient unter diesen Bedingungen. Auf Klarheit muß ich bestehen. Ich verlange eine logische Beweisführung oder mein Geld zurück, danke.*

*L.S. :Bitte.*<sup>165</sup>

Inquiète, consciente des accusations de féminisme et d’obscurité’ qui risquent de marquer la réception de son livre, on pourrait croire que la narratrice serait surtout soucieuse de chercher à confirmer l’existence historique de la Trobadora Beatriz, question de pouvoir déterminer clairement si ce phénomène qu’est la Trobadora appartient bien à la légende ou à l’Histoire. Le fait de trouver réponse à cette question lui permettrait d’ancrer son texte dans une identité générique plus sûre que celle du roman, c’est-à-dire de la fiction, ou encore de la biographie historique, et de l’identifier clairement comme un discours de « vérité », autrement dit de lui assurer une plus grande légitimité. En effet, cette identité générique s’avère incertaine. La narratrice elle-même, dans le texte des *Vorsätze*, fait référence à son texte comme à une « *vorliegende Buchfassung* », soit une « version du livre »<sup>166</sup>, alors que le titre donné à l’ouvrage par l’auteure y fait plutôt référence comme à une « Vie de la Trobadora » (« *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* »), basée sur les « *Zeugnisse* » de Laura. Cette identité générique demeurera problématique.

La Trobadora ? « *Eine historische Erscheinung* » affirme Laura au cours de l’entrevue, un « *Wunschbild* » rétorque la narratrice, avant d’ajouter, « *ein typischer Fall von Legendenbildung* ». Le texte de l’édition des femmes traduit « *Wunschbild* » par « chimère »<sup>167</sup>. Or, compris comme monstre mythologique, fabuleux, ou comme « vaine imagination », ce terme ne rend nullement l’aspect motivé de la construction imaginaire pourtant fortement marquée par le terme allemand. La traduction par le terme « idéal » désigne de façon plus juste ce dont il s’agit. Pour Laura, une merveille (*Wunder*) est simplement une merveille. Sans plus. Sa conception de la réalité lui permettant fort bien de s’accommoder de tels phénomènes. Pour l’ingénieur et son chef artificier (deuxième chapitre du premier livre), la chose était tout aussi simple puisque négociée de manière

---

<sup>165</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 39.

<sup>166</sup> *Ibid.*, « *Vorsätze* », p.12.

<sup>167</sup> *Ibid.*, chap. 11, livre 1, p. 39.

pragmatique entre l'assurance claire que « *Es gibt keine Wunder* »<sup>168</sup> et la possibilité, quoiqu'il en soit, de profiter de sa valeur mercantile (« *Wir verkaufen das Wunder* »). Mais pour la narratrice, les merveilles n'existent pas : elles sont des constructions idéologiques motivées qu'il importe, par un travail de démystification et de désenchantement, de dévoiler pour ce qu'elles sont réellement. Pour elle, la Trobadora Beatriz n'existe pas, c'est un « *Wunschbild* », un idéal. En d'autres mots, Laura prend ses désirs pour des réalités. Ce qui importe, suggère-t-elle à la réflexion de Laura, ce n'est pas de prouver l'existence historique du personnage de la Trobadora, mais de savoir si la structure sociale et symbolique d'idéalisation de la femme portée par la civilisation courtoise de l'époque offrait ou non la possibilité de l'existence historique d'une « *mittelalterliche Liebessängerin* »<sup>169</sup>, d'une « poétesse médiévale de l'amour », c'est à dire la possibilité pour la femme d'échapper à son assignation à la position d'objet d'amour idéalisé qu'elle devait figurer pour l'homme, pour accéder à celle de sujet de son propre désir. En d'autres mots, il s'agit de savoir si le scénario proposé par le roman courtois, mieux que celui proposé par le conte, est à même de faciliter, par la force de cette articulation particulière entre idéal et amour qui le caractérise, un tel devenir. Ou du moins, si une telle structure narrative pourrait être accommodée, adaptée, réécrite de façon à permettre à une « poétesse moderne de l'amour » de prendre la parole, d'articuler son action et de prendre sa place dans l'h(H)istoire, en RDA et au vingtième siècle. Il est clair que la narratrice n'y croit pas et cherche à désillusionner Laura, à qui elle laisse la responsabilité de procéder à l'investigation et de lui présenter ses conclusions.

## A. 2 Réécriture du récit inaugural de la Trobadora par Laura Salman

Fidèle à sa méthode, Morgner poursuit sa réflexion par le biais d'expérimentations narratives successives, de réécritures qu'elle confie à ses protagonistes, en mettant en

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, chap. 2, livre 1, p. 14.

<sup>169</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 39.

dialogue différentes versions possibles d'une même histoire. Dans un premier temps, il s'agit d'évaluer ce qu'avait à offrir le système social et symbolique qu'a fuit la Trobadora, de clarifier les raisons qui l'ont forcée, paradoxalement, à « quitter l'Histoire » afin d'arriver à y prendre place, à y gagner accès en tant que sujet à part entière. La réponse de Laura aux questions de la narratrice va prendre la forme d'un ensemble de trois récits que la narratrice réécrit et insère aux chapitres quinze et dix-huit du livre un. Si le conte de la *Belle au bois dormant* tel que repris par la Trobadora, ainsi que sa réécriture par Benno, rapportaient les événements ayant directement suivi l'arrivée de la Trobadora au vingtième siècle – son entrée dans l'Histoire –, le travail de réécriture de Laura vise, lui, les événements ayant précédé sa fuite hors du Moyen Âge – sa fuite hors de l'Histoire – et cherche à expliquer ceux-ci.

Les deux premières de ces réécritures se situent au chapitre quinze, intitulé « *Darin Laura die von I. M. angeforderte Beweisführung liefert* », qui se divise en trois sections. La première section s'intitule : « *I. gesellschaftliche Grundlagen (Wissenschaft, nach E. Köhler)* ». La lourde référence à la science et la citation de l'avis d'un expert sert à souligner l'acquiescement de Laura à la demande de la narratrice, qui exigeait avant tout une réponse « claire », « *eine logische Beweisführung* ». Il ne s'agit pas d'une réécriture du conte de la Trobadora. Ce texte « scientifique » préalable vise à fournir l'information de base qui servira à la rédaction de deux récits à venir et à la compréhension des enjeux qui les portent. Il expose en quelques mots les conditions d'émergence politiques, économiques et sociales de ce « modèle idéal de civilisation que le douzième siècle a nommé *courtoisie* [...] »<sup>170</sup>, de cette construction sociale et politique qui érigeait « en principe l'idée que la femme était le pivot nécessaire et essentiel du fonctionnement de la société »<sup>171</sup>. Cette introduction est suivie de deux réécritures, soit un « récit historique » (seconde section du chapitre) et un « récit non-historique » (troisième section) qui vient clore le tryptique. Notons tout de suite que la réponse de Laura à la narratrice ressemble assez à la réponse

---

<sup>170</sup> Jean-Claude Aubailly, introduction à Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*. *op. cit.*, p. 10.

faite par Schahrazade à Schariar. Ce dernier désire-t-il une vérité sûre et unique ? La narratrice aussi. Laura répond donc à la manière de Schahrazade, c'est-à-dire en multipliant les versions possibles et contradictoires d'un même récit. Pour finir, le témoignage supplémentaire de la Trobadora, rapporté par Laura au chapitre dix-huit, vient contredire le témoignage original qu'on a pu lire au début du roman. De toute façon, on l'a vu, pour Laura la multiplication des récits, c'est-à-dire des témoignages, vise l'établissement de la vérité, chaque récit contribuant à l'ensemble, témoignant à sa manière selon les règles de la modalité discursive et narrative qui lui est propre – le conte différemment du récit historique, de la fiction ou du « récit » scientifique. À la narratrice, et au lecteur, de conclure de quoi témoigne chacun d'eux.

Les récits en question, « historique » et « non-historique », sont rédigés à la troisième personne. Intitulés « 2. *Die historische Rolle der Frau von Herrn de Poitiers (Wissenschaft, nach E. Köhler)* » et « 3. *Die unhistorische Rolle der Frau von Herrn de Poitiers (Nachtrag zum 1. Kapitel)* », ils empruntent respectivement la forme du récit historique et du récit de fiction. Fait à noter, les titres de ces récits ont une caractéristique commune : la Trobadora n'y est jamais désignée comme un individu à part entière, par son nom à elle, elle demeure toujours « la femme du seigneur de Poitiers ». C'est uniquement à l'intérieur des récits eux-mêmes, historique aussi bien que fictionnel, que le nom de Beatriz de Dia apparaît enfin. De même, alors que le titre du récit historique, suivant la manière du discours scientifique, s'autorise d'une référence à la science et à E. Köhler, spécialiste de la littérature médiévale ayant publié sur le rapport entre idéal et réalité dans le roman courtois<sup>172</sup>, le récit fictionnel s'autorise quant à lui de sa relation intertextuelle au récit original de la Trobadora, se présentant comme un supplément (*Nachtrag*) à celui-ci. Le récit historique réécrit également celui de la Trobadora, mais ne peut bien sûr se permettre de désigner ouvertement un conte ou un récit fictionnel comme sa source d'information.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>172</sup> Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*. Éd. Gallimard, 1974.



Le « récit historique » nous rapporte que c'est suite à sa transgression du rôle qui lui avait été attribué à l'intérieur de ce système de « *Vervollkommnung und Wertsteigerung des werbenden Mannes* »<sup>173</sup>, de maximisation des exploits masculins, essentiel à l'ordre de la société courtoise, que les activités poétiques de la Trobadora n'ont plus été tolérées et qu'elle a dû quitter son époque. Concrètement, c'est en évoquant par ses chansons la possibilité d'une réalisation concrète de son amour pour Raimbaut d'Aurenga qu'elle s'est méritée l'exclusion. Laura, la narratrice du récit historique, nous explique à sa façon que,

*[s]olange also Beatriz de Dia ihre Tugendquelle nicht verstopfte, das heißt die Spannung zwischen Hoffnung und Erwartung durch ihre Kanzonen an Raimbaut d'Aurenga nicht störte, sondern womöglich gar steigerte, wurde ihre aus dem Rahmen fallende Beschäftigung durchaus geduldet.*<sup>174</sup>

En deux mots, admet-elle, « *Eine mittelalterliche Minnesängerin ist historisch denkbar. Eine mittelalterliche Liebessängerin nicht.* »<sup>175</sup>, donnant ainsi raison à la narratrice, qui concluait déjà en ce sens au début de l'entrevue<sup>176</sup>. Déjà, dans son récit original rapporté aux premières pages du roman, la Trobadora, ayant osé exprimer son désir, se voyait rejetée par l'homme qu'elle aimait. Dans le « récit historique », elle sera mise au ban de la société. Dans un cas comme dans l'autre conclusion est la même : déçue ou exclue, elle doit fuir son époque.

Le second récit qui nous intéresse, est dit « non-historique ». S'agit-il d'un récit de fiction ? Celle-ci n'est pas nommée et ne semble pas avoir de nom qui puisse être évoqué. Il n'y est fait référence, tout comme à Beatriz de Dia, qu'indirectement, en fonction de la relation d'appartenance ou d'exclusion qui les lie au terme premier, que figurent l'Histoire, et le Seigneur de Poitiers, termes par rapport auxquels elles (fiction et femme) se trouvent définies. Ce récit nous présente une Trobadora réaliste, stratège et politique, qui sait très

---

<sup>173</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 15, livre 1, p. 47.

<sup>174</sup> *Ibid.*, chap. 15, livre 1, p. 47.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>176</sup> « I.M. : *Da die Frau für den höfischen Ritter die Quelle aller Tugenden darstellte, aus der er in eigenem Bemühen zu schöpfen hatte, war die Frage, ob die Initiative in der Liebe dem Mann oder der Frau zukomme, für den hohen Minnesang a priori entschieden.* » (*Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 36).

bien manipuler à des fins politiques, selon les codes prescrits par l'amour courtois, le pouvoir d'idéalisation dont elle est l'objet. Cependant, suite à un « accident » magique, elle se trouve littéralement « enchantée » par un élixir qui, non seulement la rend amoureuse de Raimbaut d'Aurenga, mais opère également certains brouillages majeurs de sa conscience, ainsi de la frontière qui lui servait à maintenir séparés idéal d'une part et réel d'autre part, et sa réserve de souvenirs de celle de Raimbault d'Aurenga. À partir de ce moment, la Trobadora ne se contente plus de figurer pour l'homme l'idéal prescrit par le code de l'amour courtois et de s'acquitter de ses fonctions sociales. Elle assume désormais pleinement sa propre vision d'un monde et d'un homme idéal, la projetant sur le réel et ne voyant plus qu'elle au lieu de confiner prudemment sa vision personnelle de l'idéal au domaine de ses rêveries privées comme elle l'avait fait jusqu'alors, imitant en cela la Wanda de *Gauklerlegende*. Elle maintient ainsi sa vision idéale à l'abri du réel, mais aussi bien, le réel à l'abri de l'idéal. C'est comme si la Wanda de *Gauklerlegende*, victime d'un enchantement, se décidait soudainement à remettre en circulation le merveilleux qu'elle avait prudemment mis à l'abri au moment de l'installation au domicile conjugal. Finalement, effet secondaire de l'enchantement, la Trobadora voit sa mémoire envahie par les souvenirs d'enfance de Raimbaut d'Aurenga. Cela lui fournit l'assurance que lui aurait donnée l'accès à une éducation réservée aux enfants mâles de son époque et de ce fait, la foi nécessaire pour assumer sa vision.

Cet enchantement accidentel d'une Trobadora jusque là somme toute très réaliste et surtout très fonctionnelle, très bien adaptée aux codes culturels de son époque, n'aura apparemment que des conséquences désastreuses. Pour sa part, ayant hérité des souvenirs d'enfance de la Trobadora et souffrant soudainement d'un affaiblissement aigu de sa confiance en soi et de sa subjectivité, Raimbaut d'Aurenga se tait et meurt, son destin préfigurant celui que Morgner réserve au personnage de Benno, cet homme « idéal » qu'épousera Laura et qui, dans *Amanda*, écrasé et diminué par le succès d'auteur de sa conjointe, perdra toute confiance en lui et connaîtra une fin similaire. Il évoque également de façon inversée le silence des femmes, handicapées par le fait de ne pouvoir s'appuyer,

s'enraciner dans aucune tradition qui leur soit propre. Il préfigure enfin le destin de la Trobadora Beatriz, qui ne parvient pas, tout au long du roman, à retrouver sa vocation de femme-troubadour, ainsi que le destin qui l'attend au seuil de sa troisième vie (dans *Amanda*), alors qu'elle renaît dans le corps d'une sirène muette.

S'en tenant désormais à sa vision idéale, quelque soient les démentis que lui oppose la réalité, la Trobadora nous apparaît tel Don Quichotte, prisonnier des récits et du monde idéal décrit par les romans de chevalerie. Mais, elle arrive effectivement à créer. Or, dans ce récit, il n'est pas expressément dit que la Trobadora doive fuir son époque. Pourquoi le ferait-elle, en effet, alors que l'enchantement qu'elle a subi lui donne un pouvoir de vision, un idéal et la capacité d'y croire, toutes conditions nécessaires à la création et dont l'absence la fera cruellement souffrir au cours de sa vie au vingtième siècle ? Cet enchantement lui donne les moyens de s'affranchir d'une h(H)istoire qui ne lui prévoyait pas ce rôle, bref lui a permis de « quitter » son époque (« *Historie verlassen* »), et ce sans avoir à quitter concrètement celle-ci grâce aux services de la magicienne Perséphone. C'est une variation sur le motif du « *Historie verlassen* » que Laura nous présente ici, mais cette fois sous une forme moins littérale. Mais à quoi bon suggère le récit ? Désormais soumise à la censure – son épouse tenant des propos socialement inacceptables, le seigneur de Poitiers effrayé, brûle toute sa production artistique – l'œuvre de la Trobadora risque de n'être jamais transmise à la postérité.

En réalité, rien ne s'est déroulé tel que prévu dans cette histoire d'enchantement accidentel. Dans les termes même du récit, l'élixir était plutôt prévu pour,

*[...] Höflinge, die ihren niederen Liebestrieb schnell und ohne Widerstände an einer Magd oder dergleichen befriedigen wollten, um sich ungestört dem hohen hingeben zu können, arbeitete Phesponere akkurat. Für Pferdeknechte ungefähr, Erholung tat ihren alten Augen wohl. Das Elixier, das der Pferdeknecht gegen eine Metze Hafer getauscht hatte, war schlampig gemixt.<sup>177</sup>*

---

<sup>177</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 15, livre 1, p. 49.

Retenons le fait qu'il s'agit là d'un filtre bâclé, les filtres « normaux » ayant pour fonction – fonction idéologique ? –, non de remettre en question le bon fonctionnement de l'ordre social, mais plutôt de le huiler et de le rendre plus efficace. Autre façon pour le récit d'illustrer le fait que tout ce système d'idéalisation de la femme est basé sur une claire démarcation entre idéal et réel que, loin de tenter de dépasser, il travaille à maintenir et à exploiter à ses fins. Cette caractéristique du code de l'amour courtois se trouvait annoncée dès la première page du roman, qui offrait au lecteur la description suivante du caractère de Raimbaut d'Aurenga :

*Überflüssigerweise, praktisch war dem Herrn nicht der Sperling in der Hand lieber als die Taube auf dem Dach, was verständlich erscheinen müßte, ihm war der Sperling in der Hand lieber als die Taube in der Hand.*<sup>178</sup>

Ce qu'on doit retenir de toute cette histoire de volière, c'est bien sûr la préférence de Raimbaut d'Aurenga pour la domesticité et les amours bien réelles, mais surtout le fait que l'organisation sociale et symbolique de l'amour courtois repose sur une claire séparation des deux sphères. Aux antipodes d'un tel système de compartimentation, le travail de réécriture de Laura met en scène divers effets de brouillage des frontières : entre l'idéal et le réel, mais aussi confusion des genres : genres littéraires, genres discursifs, traditions narratives, dont celle du conte et de l'Histoire, mais aussi genres sexuels – brouillage des rôles, des mémoires et des subjectivités. Rétrospectivement, il fait apparaître la figure de l'enchantement, introduite tout au long du roman par divers personnages de magiciennes, fées ou « déesses déchues du Parnasse », comme un moyen narratif privilégié de production de tels effets. Ainsi, l'élixir permet à Laura de lancer une expérimentation narrative portant sur la difficile rencontre entre idéal et réel et le sommeil de la Trobadora, son déplacement d'une époque à l'autre, permet à Morgner d'en lancer une autre sur la difficile rencontre du merveilleux et du quotidien : autant d'expérimentations qui mettent à jour les oppositions binaires et les compartimentations qui structurent et fondent les systèmes d'ordonnance du monde hérités des diverses traditions. Ces politiques d'enchantement et de brouillage de

frontières se situent aux antipodes de celle préconisée par la narratrice pour qui un désenchantement systématique est nécessaire à la progression de la pensée.

La troisième réécriture qui nous intéresse ici est rapportée au chapitre dix-huit. Il s'intitule « *Sinngemäß von Laura protokollierte Erinnerungen der Trobadora an den wirklichen Raimbaut d'Aurenga, der nicht der Wirklichkeit entspricht* »<sup>179</sup>. La Trobadora ouvre ce récit rapporté en rappelant la destruction de son œuvre par son mari, fait précédemment évoqué dans le « récit non-historique » du chapitre quinze, mais pour nous apprendre cette fois que ce dernier a, par erreur, brûlé les chansons qu'elle avait produites avant son enchantement, « *Die, in denen theoretische Tränen fließen* », et non celles qui ont suivi, « *Die echten ließen sich nicht so handlich zu Versketten auffädeln* »<sup>180</sup>, qui auront ainsi pu passer à la postérité. En fin de récit, elle fait également référence à « Phesponere », jeu de mot sur le nom de Perséphone, qui évoque la réécriture de la mythologie grecque par la légende médiévale<sup>181</sup>. Phesponere était préalablement identifiée dans le récit « non-historique » comme ayant produit l'élixir défectueux et qualifiée de « *ortsansässige Zauberin* »<sup>182</sup>. Bref, au lieu d'effacer complètement le nom de la Perséphone du récit original de la Trobadora, ainsi que le faisait le conte de Benno, ce récit se contente de déformer le nom de cette fille de Zeus, promue reine des enfers dans la mythologie grecque, la transformant en magicienne – préfiguration des sorcières d'*Amanda* ? –, témoignant une fois encore de la difficulté que semblent avoir en commun les trobadoras et les magiciennes à inscrire leur nom dans l'h(H)istoire. Quoiqu'il en soit, ces deux références identifient le récit comme une sorte de supplément, de « *Nachtrag* » à ce « *Nachtrag zum 1. Kapitel* » qu'était déjà le récit « non-historique » du chapitre quinze. En d'autres mots, Laura complète ici sa réponse à la narratrice en s'appuyant sur l'autorité du témoignage de la Trobadora.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, chap. 1, livre 1, p. 13.

<sup>179</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 18, livre 1, p. 55.

<sup>180</sup> *Ibid.*, chap. 18, livre 1, p. 55.

<sup>181</sup> Comme le Panthéon grec avait lui-même été revu par les Romains.

<sup>182</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 15, livre 1, p. 49.

Dans ce récit à la première personne, la vision d'harmonie universelle qui inspirait la Trobadora dans le récit non-historique prend la forme concrète d'une conception utopique des rapports entre homme et femme que, prenant ses désirs pour des réalités, elle projette sur ce Raimbaut d'Aurenga « réel » « qui ne correspond pas à la réalité ». Perd-elle la raison, le sens de la réalité, ou plus clairement encore que son homonyme du récit précédent, parvient-elle justement à « quitter l'Histoire » et à se gagner ainsi la capacité, le pouvoir de vision nécessaire pour envisager d'autres réels possibles, pour « réécrire » l'Histoire ? Si, dans son récit original rapporté au début du roman, la Trobadora quittait son époque déçue de la « réalité non-idéale » du Sieur d'Aurenga, elle perd ici complètement de vue cette réalité pour ne plus percevoir que sa « réalité idéale ». Le titre du chapitre, jouant sur la double signification qu'il est possible de prêter au mot « *Wirklichkeit* » (« *den wirklichen Raimbaut d'Aurenga, der nicht der Wirklichkeit entspricht* »), remet en question l'opposition entre idéal et réel et suggère implicitement sa ré-articulation dans les termes d'une opposition entre « réalité non-idéale » et « réalité idéale », ou la « réalité » prend tour à tour l'un et l'autre visage. Morgner travaille ici dans le même sens que dans *Hochzeit in Konstantinopel* alors qu'elle suggérait implicitement à la réflexion du lecteur une dissolution de l'opposition vérité-mensonge, faisant du second terme, « mensonge », le fondement même de la possibilité de vérité. Ou bien encore, de même qu'au chapitre quinze, alors que par le biais des titres de récits, elle suggérait la dissolution de l'opposition entre « historique » et « non-historique », faisant là encore du second terme – les récits « non-historiques », c'est-à-dire les histoires – , le fondement même, la condition de possibilité du premier, soit des récits historiques. Ce qui permet de situer sa réflexion du côté d'une remise en question de l'organisation binaire d'une pensée que Jacques Derrida qualifie de phallogocentrique.

Le « délire » et les propos révolutionnaires de la Trobadora auront des conséquences désastreuses :

*Da erklärte Guilhem von Poitiers meinen Geist für krank, führte mich aus dem Saal und hielt mich fortan in der Kemenate gefangen. Vorm Verdacht der Hexerei bewahrte mich mein Stand.*<sup>183</sup>

La Trobadora échappe à l'enfermement et au bâcher mais ce sauvetage lui apparaît comme une punition imméritée : elle « [...] erhielt von Persephone ein Angebot. Eins. Das Melusine gemacht wurde, wäre mir lieber gewesen. Ich mußte achthundert Jahre ins Bett. »<sup>184</sup> Si, depuis *Hochzeit in Konstantinopel* et *Gauklerlegende*, Morgner met en scène des protagonistes qui craignent de s'aventurer à remettre en question trop directement les ordonnances sociales établies et qui maintiennent timidement leur vision du merveilleux et de l'idéal dans le domaine du privé, *Leben und Abenteuer* met en scène une Trobadora impatiente et plus transgressive face aux limites posées par le patriarcat. Les sirènes et les sorcières du prochain roman le seront plus encore et ce, d'entrée de jeu.

### **A. 3 Réécriture du roman courtois en passant par Cervantes et Auerbach**

La série des récits faits par Laura à la narratrice concernant les aventures de la Trobadora au Moyen Âge et les raisons qui l'ont menée à fuir son siècle se laissent lire comme autant de réécritures du scénario proposé par la société courtoise, réécritures qui cherchent, testant divers écarts et permutations possibles du récit original, inversant les rôles masculins et féminins et ré-articulant le rapport réel-idéal, à modifier celui-ci de façon à ouvrir à la Trobadora des perspectives prévues originellement pour les hommes, dont l'accès à la parole poétique. Il s'agit pour Morgner, en déployant « expérimentalement » les possibilités offertes par ces récits, de voir s'il n'aurait pas été, malgré tout possible, pour la Trobadora de s'appuyer sur une version quelque peu modifiée d'une telle structure narrative pour donner forme et concrétiser dans le réel ce devenir, ce « *Tat* » de la femme pour lequel elle cherche une structure adéquate depuis déjà les premières lignes de la

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, chap. 18, livre 1, p. 56.

<sup>184</sup> *Ibid.*, chap. 18, livre 1, p. 56.

*Gauklerlegende*, mais sans trop de succès. Que la tradition de l'amour courtois, modèle de l'idéal de civilisation du douzième siècle qui faisait de la femme « le pivot nécessaire et essentiel du fonctionnement de la société »<sup>185</sup> intéresse Morgner, et qu'elle choisisse d'en explorer les possibilités après celles du conte, n'a rien pour surprendre. N'est-elle pas à la recherche, pour ses protagonistes et héroïnes, d'un modèle de société qui prévoie un rôle plus important pour la femme ?

Notons que, du conte au roman courtois, la question de l'amour demeure centrale. Dans une introduction récente aux contes de Grimm, Marthe Robert fait référence au paradoxe du conte qui,

[...] de tout temps destiné aux enfants, traite avec prédilection le sujet le moins approprié à une littérature enfantine : la quête érotique de l'objet aimé, à travers mille épreuves douloureuses.<sup>186</sup>

Quoiqu'il en soit, dans le conte la quête trouvait sa clôture avec le mariage. Ainsi, dans *Gauklerlegende*, Wanda, une fois mariée, se dépêchait-elle de mettre sous verre les dés témoins de son aventure avec le merveilleux. Dans le roman courtois, le mariage n'est qu'un début, le premier épisode d'un récit qui se poursuit grâce à l'Aventure – du moins pour le chevalier. La chose est clairement exprimée par ce texte que l'on retrouve à l'endos d'une édition récente de *Le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes :

Yvain est chevalier hardi et entreprenant, envieux de réussir là où les autres échouent.  
Il affronte l'aventure [...] : il conquiert l'amour : le voici marié.

Un beau conte s'en tiendrait là. Ce n'est que le début du roman de Chrétien de Troyes.<sup>187</sup>

Le récit des aventures de la Trobadora au vingtième siècle, qui occupera la plus large part du roman, se laisse à son tour lire comme le récit des tentatives successives faites par la

---

<sup>185</sup> Jean-Claude Aubailly, introduction à Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>186</sup> Marthe Robert, « Préface », dans Grimm, *Contes*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>187</sup> Texte de la jaquette de l'édition, Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*. Trad. de Michel Rousse, Paris, Flammarion, 1990



Trobadora pour, simultanément, mettre en pratique et réécrire concrètement dans le tissu de sa vie, le scénario hérité du roman courtois. Délaissant le rôle de dame idéalisée et d'objet d'amour qui était prévu pour elle, endossant celui de chevalier, elle part à l'aventure en quête de cet amour idéal qui devrait lui donner accès à l'inspiration poétique.

La Trobadora fuit le Moyen Âge pour se retrouver rapidement tout aussi désenchantée par son expérience du vingtième siècle, les promesses du conte, pas plus que celles de l'Histoire, ne se réalisant. À défaut d'élixir ou de philtre d'amour, elle va tenter d'appliquer la recette du roman courtois pour se gagner pouvoir de vision et de création. Mais, sa quête d'une conjonction amour/idéal ne sera jamais un but en soi : elle vise d'abord à rendre possible l'accès à l'inspiration poétique qui lui permettrait de renouer avec sa vocation. Cette quête se solde par un échec, suite à une longue série d'enchantements et de désenchantements qui la mènent de son infatuation conjoncturelle pour l'Ingénieur – les séductions de la rationalité instrumentale – , à la solution de survie qu'aura été son mariage avec l'épicier Gerson – les séductions de la petite bourgeoisie – , à son amour (haut et bas) pour l'étudiant Alain – les séductions de Mai 68 – , à sa fascination pour Uwe Parnitzke – les séductions du marxisme et de l'idéal des pionniers de l'utopie socialiste est-allemande – , pour aboutir enfin à sa passion pour Lutz – les séductions de la reine des sciences, la physique. À la suite d'Yvain et autres chevaliers de Chrétien de Troyes, la Trobadora se lance dans l'exploration des possibilités ouvertes par une structure narrative qu'elle va mettre à l'épreuve dans le monde afin d'en tester la valeur. Car si le roman courtois relate la mise à l'épreuve d'un chevalier, les réécritures qu'en opèrent Morgner relatent surtout, inversement, la mise à l'épreuve par ce même chevalier (la Trobadora) de la structure narrative dont il a hérité et dont il est porteur.

Morgner ne peut procéder à ces expérimentations sur la matière du roman courtois sans prendre en compte l'œuvre de Cervantes. Bien avant la Trobadora, il y avait eu ce palimpseste vivant, le chevalier à la triste figure, qui, fuyant une situation lui paraissant

intenable, décidait de « sortir dans le monde »<sup>188</sup> pour prouver que celui-ci se conformait à l'idéal. Les références de Morgner au roman de Cervantes sont trop nombreuses pour être évoquées ici. Elles suffiraient à elles seules à fournir la matière d'un chapitre ou d'une thèse. Mais certains éléments de reprise fondamentaux doivent être mentionnés pour éclairer sa démarche. Ainsi, dans les mots de Marthe Robert, Don Quichotte se lance « à la poursuite d'un but bien défini », celui « [...] de mettre en pratique ce qu'il a lu dans les livres. [...] », en d'autres mots de « [...] sommer les livres de descendre dans la vie »<sup>189</sup>. Sur les traces du Don Quichotte la Trobadora va chercher à sa manière, rien de moins qu'à voir, elle aussi,

[...] en vivant rigoureusement comme un livre, ce qu'il en est au fond de la littérature, si elle est vraie ou fausse, utile ou superflue, digne de foi ou non, en un mot douée d'une valeur réelle qui la justifie.<sup>190</sup>

Morgner relance ainsi à sa manière

[...] la question dangereuse que Cervantes a eu l'audace de soulever et qui, après lui, est restée pour la littérature entière un continuel sujet de trouble. Quelle est la place des livres dans la réalité ? En quoi leur existence importent-elles à la vie ? Sont-ils vrais absolument ou de façon toute relative et, s'ils le sont, comment prouvent-ils leur vérité ? [...] point de départ et fin du roman donquichottesque.<sup>191</sup>

On ne pourrait trouver auteur qui, mieux que Cervantes, pose les questions qui sont au cœur de l'œuvre de Morgner. Ainsi, en quoi la littérature, la fiction, importent-t-elles ? Sont-elles nocives ou utiles ? Quelle en est la fonction pour « la vie », c'est à dire pour la politique dans le sens le plus large du terme ? En quoi l'idéal, à la suite du merveilleux, importe-t-il en ce siècle de rationalité instrumentale et en ce « pays de la RDA » ? Tout au long du roman, le lecteur demeure conscient, non seulement des écarts introduits par le texte de Morgner par rapport au modèle original du roman courtois, mais également des effets

---

<sup>188</sup> Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau*. Paris, Grasset, 1963. p. 10.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

introduits par une référence constante et inévitable au célèbre roman, à la parodie de Cervantes qui récrivait déjà le roman courtois et précédait en cela Morgner dans son travail.

Mais, si les questionnements que l'on retrouve dans *Leben und Abenteuer* concernant la valeur des structures narratives héritées de la tradition du roman courtois, et de façon plus générale la valeur et la fonction de la littérature et du roman, sont surdéterminés par la référence au *Don Quichotte* de Cervantes, ils évoquent également l'évaluation que faisait Erich Auerbach du roman courtois dans un chapitre de son essai *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*<sup>192</sup>. Auerbach décrit l'histoire de la littérature occidentale comme évoluant, du conte au roman moderne, en passant par le roman courtois, vers l'affirmation de sa pleine fonction, soit une représentation « réaliste » de la réalité, moment d'entrée dans une « maturité » littéraire héritière de l'*Aufklärung* qui aurait finalement laissé derrière elle les brumes du conte, du merveilleux, ainsi que de l'idéalisme. Se référant à l'*Yvain* de Chrétien de Troyes, Auerbach note :

Il est bien clair que nous nous trouvons dans l'univers magique du conte. [...] Nous sommes dans un paysage enchanté de conte de fées, nous sommes entourés de mystères, de bruissements étranges et de murmures [...] Les châteaux et les forteresses, les combats et les aventures des romans courtois, se situent tous et toutes au pays des contes.<sup>193</sup>

Ces romans, ajoute-t-il, sont par ailleurs complètement dépourvus « [...] de tout fondement économique et politique », « les conditions géographiques, économiques, sociales sur lesquelles ils reposent ne sont jamais explicitées. »<sup>194</sup>. Et Auerbach de conclure ainsi son chapitre :

---

<sup>192</sup> Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1968.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 139-140.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 143.

Il ressort donc de notre interprétation et des considérations que nous y avons rattachées que la culture courtoise fut radicalement défavorable au développement d'un art littéraire capable d'appréhender le réel dans toute son ampleur et sa profondeur<sup>195</sup>

Le roman courtois aurait non seulement exercé une influence « restrictive » sur l'évolution du réalisme littéraire, mais son idéal aurait aussi empêché « [...] la littérature courtoise d'appréhender pleinement la réalité existante ». Il aurait non seulement nuit à l'émergence d'une « véritable littérature », mais également retardé l'avènement d'un nouvel ordre social en servant les intérêts de la classe dominante. La littérature courtoise,

[...] se donna une éthique et un idéal qui cachèrent sa véritable fonction et dépeignirent sa propre existence en termes extra-historiques, comme si elle était une création esthétique absolue, étrangère à toute fin pratique.<sup>196</sup>

Le mot clé est lancé, celui d'un idéal se situant aux antipodes de la « vérité », idéal mensonger qui a décidément fort mauvaise réputation :

Une telle idéalisation éloigne fort de l'imitation de la réalité ; dans le roman courtois la fonctionnalité, la réalité historique de la classe sont passées sous silence ; bien que cette forme littéraire offre une grande quantité de détails sur les relations sociales et d'une façon générale sur les mœurs, on y chercherait en vain une vue pénétrante de la réalité contemporaine [...].<sup>197</sup>

*Mimésis* a été décrit comme, « une histoire de la littérature occidentale, une histoire axée sur ce qui apparaît à l'auteur comme la visée propre à toute littérature : la représentation de la réalité<sup>198</sup> ». Morgner questionne cet *a priori* qui fonde également les politiques culturelles de la RDA, et qui fait de la doctrine réaliste la finalité unique de la littérature, le critère le plus important pour l'évaluation de toute œuvre et mène à considérer fiction, merveilleux et idéal comme autant de séduisants mensonges. À la manière dont elle choisit de réécrire le scénario du roman courtois par le biais des aventures de sa Trobadora,

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>198</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

difficile de ne pas songer que Morgner s'en réfère, du moins indirectement, au texte de Auerbach, en écrivant un récit qui semble vouloir répondre aux charges portées par ce dernier. C'est comme si Morgner tentait littéralement de voir s'il ne serait pas possible de réécrire le scénario du roman courtois en prenant cette fois en compte les critiques de Auerbach, qui correspondent d'ailleurs assez bien à l'analyse que font de cette tradition les politiques littéraires est-allemandes. Alors que, à la suite du *Don Quichotte*, son héroïne tente désespérément de forcer le monde à faire écho au livre – à cet idéal du roman courtois qu'elle porte en elle –, Morgner semble simultanément tenter de forcer le livre – le genre littéraire du roman courtois – à répondre aux objections réalistes de Auerbach et de la norme littéraire est-allemande.

En lisant le dernier des extraits de *Mimésis* que je citais plus haut, on songe au point de vue de la narratrice s'alarmant du romantisme et de l'idéalisme débridé de la Laura de l'entrevue, qui refuse les exigences d'une pensée critique. La narratrice vise, elle, ce sens « vrai », correspondant au « réel », des déterminations sociales et économiques. Son point de vue, qui rappelle celui des narratrices de *Hochzeit in Konstantinopel* et de *Gauklerlegende*, se situe dans la lignée d'une approche critique qui chercherait, par-delà les séductions du récit, à procéder à un travail de désenchantement, à éliminer les brumes mensongères du conte de fées, du merveilleux et de l'idéal. Cela afin que protagonistes et lecteurs opèrent ensemble, par ce biais, le passage de l'enfance à l'âge adulte, sujet par excellence du conte. Il s'agirait en quelque sorte pour la narratrice de sortir des brumes du conte et des légendes qui les marquent encore, non seulement la Trobadora et les lecteurs, mais également, avec eux, le genre du roman courtois.

Pour Auerbach, le « réalisme courtois » est par ailleurs le genre d'une seule classe. Il maintient une distinction rigoureuse entre « ce qui est important, signifiant, élevé d'une part, et ce qui est bas, grotesque, comique de l'autre »<sup>199</sup>. Et bien sûr, « seuls les membres de la classe féodale accèdent au premier de ces deux domaines. »<sup>200</sup>. Morgner va chercher à

---

<sup>199</sup> En ceci, le réalisme courtois est le repoussoir parfait pour le carnivalesque.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 142.

brouiller les frontières en confrontant idéal et prosaïque, idéal et « réel ». Le réalisme courtois offrait,

[...] un tableau très complet et frappant de la vie d'une seule classe, d'une classe qui se met à l'écart des autres couches de la population, car les individus non nobles n'apparaissent au fond que dans des rôles de figurants, quelquefois pittoresques mais en général comiques ou grotesques<sup>201</sup>.

Laura, figuration moderne et socialiste du « vilain » prend la place de Sancho Pança face au chevalier idéaliste que campe la Trobadora. Mais, de façon significative, si Don Quichotte partait véritablement à l'Aventure, prenait la route, la Trobadora va, elle, finir par s'établir dans le « village » de sa ménestrelle. Ayant fui le Moyen Âge, elle va prendre la route, du sud de la France jusqu'à Paris, mais c'est finalement dans le Berlin-Est de Laura qu'elle choisit de vivre, se trouvant ainsi forcée, contrairement à son prédécesseur, de se confronter aux réalités prosaïques de la vie économique et sociale. Rien ne lui sera épargné, ainsi pour survivre économiquement, son mariage avec Gerson, la mécanisation de l'acte poétique – l'épisode de la « forge à vers » ou « *Verschmiede* » –, et son emploi comme attraction dans un cirque.

Mais surtout, alors que Auerbach pointe du doigt le fait que le roman courtois est le genre d'une seule classe, Morgner va souligner le fait qu'il est le genre littéraire d'un seul genre. Là encore, elle va chercher à brouiller les frontières, ainsi en inversant les rôles sexuels. Auerbach notait :

Ces limitations viennent de ce que le roman courtois est lié à une seule classe ; seuls les membres de la caste féodale sont dignes de courir des aventures, c'est à eux seuls que sont réservées les entreprises sérieuses et significatives ; ceux qui n'appartiennent pas à cette caste ne peuvent apparaître, dans les œuvres littéraires que sous l'aspect de comparses et y tenir des rôles qui sont le plus souvent comiques, grotesques ou vils. Cette séparation de l'humanité en deux parties est moins marquée dans les œuvres

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 142.

antiques et les épopées médiévales antérieures que dans les romans courtois, où nous avons affaire à un repli conscient et hautain de la classe dirigeante sur elle-même.<sup>202</sup>

Morgner réinterprète la « séparation de l'humanité en deux parties » soulignant le fait que dans le roman courtois seuls les hommes sont habilités à se lancer dans l'Aventure, que ce rôle n'est nullement prévu pour la femme. La situation qui mène la Trobadora à fuir le Moyen Âge n'est d'ailleurs pas sans évoquer, par analogie, cette description par Auerbach de la situation intenable du Don Quichotte, qui

[...] est victime d'un ordre social stratifié dans lequel il appartient à une classe qui n'a pas de fonction ; il appartient à cette classe et ne peut s'en libérer, mais en tant que simple membre de cette classe, sans fortune et sans hautes relations, il n'a ni activité ni devoir ; il sent que sa vie s'écoule absurdement, comme s'il était paralysé. C'est seulement sur un homme comme lui, qui ne vit guère autrement qu'un paysan, mais qui est cultivé et qui ne peut ni ne doit travailler comme un paysan que les romans de chevalerie pouvaient exercer une influence perturbatrice. En 'sortant' comme il fait, il s'évade d'une situation insupportable qu'il a déjà trop longtemps supportée ; il faut se hausser à la fonction qui convient à sa classe.<sup>203</sup>

La Trobadora appartient à un genre et se voit dicter une conduite qui ne lui ouvre aucune perspective : sa vie s'écoule de façon tout aussi absurde que celle de Don Quichotte. En quittant son époque elle tente de fuir les limites de l'H(h)istoire, d'échapper ainsi à un cadre narratif autant qu'à une situation d'aliénation sociale et symbolique, de « se hausser à la fonction qui lui convient », celle de femme-troubadour.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 147.

#### A. 4 Désenchantement : « **Natürlich ist dies Land ein Ort des Wunderbaren** »

Dès le quatrième livre du roman, qui en compte treize au total, plus exactement au chapitre vingt, la Trobadora réalise que le siècle dans lequel elle se retrouve n'est pas plus propice à la réalisation de sa vocation que celui qu'elle a quitté. Elle lance à Laura

*„Was“, [...], „ich habe achthundertacht Jahre umsonst verschlafen, ich begreif plötzlich, daß ich meine Berufung nach wie vor verleugnen muß : mich. Kein Wunder daß ich keine ordentliche Anstellung finde. Die Sitten erlauben keine, man kann nicht finden, was es nicht gibt. Ein passiver Trobador, ein Objekt, das ein Subjekt besingt, ist logischerweise undenkbar. Paradox.“<sup>204</sup>*

« Paradox » : on reconnaît là l'expression qu'utilisait la narratrice dans l'entrevue pour qualifier la possibilité d'existence d'une *Liebessängerin* au Moyen Âge<sup>205</sup>. Pas plus qu'au temps de la société courtoise, une telle occurrence n'apparaît possible au vingtième siècle. La Trobadora l'aura compris qui en tire rapidement ses conclusions :

*„Jetzt befremdet mich auch nicht mehr, daß ich bisher keine Kollegin traf. Wenn weibliche Trobadors im Prinzip noch ebenso unstatthaft empfunden werden wie vor achthundert Jahren, gibt es auch nicht mehr als damals. Kannst du mir vielleicht sagen, wie ich Persephone zu weiteren achthundert Schlafjahren überrede ?“<sup>206</sup>*

Elle persévère malgré tout alors qu'au tout dernier chapitre du livre quatre, intitulé « *Darin das vorläufige Ende der Irrfahrten in der DDR und eine pragmatische Erfindung der Trobadora geschildert werden* »<sup>207</sup>, elle se lance dans l'aventure de la forge à vers, mécanisant l'acte poétique et en rationalisant la « production ». Trois tentatives d'écriture

---

<sup>204</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 20, livre 4, p. 164-65.

<sup>205</sup> « *I.M. : Ein mittelalterlicher Liebessänger weiblichen Geschlechts ist paradox.* » (*Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 1, p. 39).

<sup>206</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 20, livre 4, p. 165.

<sup>207</sup> *Ibid.*, chap. 21, livre 4, p. 166.



suiront, mais en vain. Dès le premier chapitre du huitième livre, Laura doit se résoudre à son tour,

[...] *den Entschluß der Freundin, dem Trobadorberuf zu entsagen, als vernünftige und logische Entscheidung. Leute, die mit dem Kopf durch die Wand wollten, bewirkten letztlich ebenso wenig wie solche, die mit dem Hintern an die Wand wollten. Den Männern jetzt schon die erotische Domäne zu nehmen, die letzte, die ihnen hierzulande offiziell zuerkannt würde, wäre nämlich taktisch geradezu unklug.*<sup>208</sup>

Et affirme, pour sa part,

[...] *den Trobadorberuf nicht für verfrüht zu halten, weil es keine Frauen gäbe, die sich als Subjekte empfänden, sondern weil die ihnen notwendigen besingenswerten Gegenstände als soziale Erscheinung noch fehlten beziehungsweise von den Sitten versteckt würden.*<sup>209</sup>

Déjà bien avant qu'ait lieu cette discussion, Laura, ne constatant aucun signe de « *literarisches Genesungszeugnis der Freundin* »<sup>210</sup>, « *begann abermals nach Mitteln zu suchen die den Lebensgang von Beatriz de Dia positiv beeinflussen konnten.* »<sup>211</sup>. Remarquant que son amie n'a pas encore trouvé d'amant, elle lui offre son ami Lutz qui, « *(...) verglichen mit der Versschmiede, als Verbesserung und relativ geeignet, da er verheiratet war und gewissengeplagt* »<sup>212</sup>. Laura offre à la Trobadora un ancrage bien réel pour ses sentiments, mais surtout, en lui présentant un amant marié, elle lui offre rien de moins que l'équivalent d'une « dame », soit la possibilité de vivre un amour impossible qu'elle devra sublimer et idéaliser, qui lui permettra peut-être enfin de trouver l'inspiration nécessaire à la production de futurs exploits littéraires.

Malheureusement, les choses ne se passent pas comme Laura l'aurait souhaité, les amours de la Trobadora et de Lutz n'ouvrant à cette dernière aucune possibilité d'idéalisation malgré la fascination initiale ressentie par la Trobadora pour la tournure

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, chap. 1, livre 8, p. 237.

<sup>209</sup> *Ibid.*, chap. 1, livre 8, p. 238.

<sup>210</sup> *Ibid.*, chap. 1, livre 7, p. 193.

<sup>211</sup> *Ibid.*, chap. 1, livre 7, p. 193.

d'esprit particulièrement abstraite du physicien. Mais, quoiqu'il en soit, comment la Trobadora pourrait-elle espérer impressionner sa « dame » par ses exploits, alors que celle-ci – Lutz –, dans les termes de Laura, « *hat sich systematisch das Wundern abtrainiert* »<sup>213</sup>. Pas plus que l'Ingénieur du début du roman, le Paul de *Hochzeit in Konstantinopel* ou le Hubert de la *Gauklerlegende*, Lutz n'est vraiment étonné ou émerveillé par sa rencontre avec une Trobadora du douzième siècle. Si l'Ingénieur, représentant de la rationalité instrumentale, n'avait pas assez d'imagination pour prendre en compte le merveilleux, Lutz le physicien ne sait, quant à lui, simplement plus s'étonner face à celle qu'il qualifie de « *nichtlineares System* ». En conclusion, cette dernière tentative de la Trobadora pour réconcilier haut et bas amours, réel et idéal, s'avère un échec, tout comme sa tentative originale pour réconcilier ses visions du « *wirkliche* » Raimbault et du « *wirkliche Raimbault der die Wirklichkeit nicht entspricht* »<sup>214</sup>.

Laura cherche donc ensuite, dans les termes du roman, « *nach einer Lösung, die sowohl für ihr Land als auch für Beatriz gut sein sollte.* » S'adressant à la Trobadora, elle lui présente tout d'abord son analyse de la situation. On retrouve celle-ci au quatrième chapitre du huitième livre du roman, intitulé « *Darin Laura der Trobadora das Einhorn und eine Aventüre nahelegt* »<sup>215</sup>, qui s'ouvre sur l'énoncé, « *Natürlich ist dies Land ein Ort des Wunderbaren* ». Cet énoncé fait écho à celui qui ouvrait les *Vorsätze*. Dans l'édition *des femmes*, Evelyne Sinnassamy a choisi de traduire aussi bien l'énoncé d'ouverture du roman (« *Natürlich ist das Land ein Ort des Wunderbaren* ») que celui qui ouvre le chapitre quatre du huitième livre (« *Natürlich ist dies Land ein Ort des Wunderbaren* ») par un

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, chap. 1, livre 7, p. 193.

<sup>213</sup> *Ibid.*, chap. 9, livre 7, p. 211. Au haut de la même page: « *L. : Er hat die Definierkunst zu einer magischen Disziplin entwickelt. Dich nennt er 'nichtlineares System', die Atombombe 'doomsday-machine', was man durchschaut, beherrscht man auch, sagt er. Mit Erklärungen räumt er sich den Kopf auf wie seinen Schreibtisch, auf dem er keine unerledigten Vorgänge duldet. Er wundert sich über nichts mehr.* ».

<sup>214</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 18, livre 1, p. 55. Le titre du chapitre est : « *Sinngemäß von Laura protokollierte Erinnerungen der Trobadora an den wirklichen Raimbaut d'Aurenga, der nicht der Wirklichkeit entspricht* ».

<sup>215</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 243.

même « Naturellement ce pays est un pays du merveilleux »<sup>216</sup>, et ce, sans fournir aucune note explicative, passant ainsi sous silence une différence essentielle introduite par Morgner dans le jeu de la répétition. Il faut avouer qu'il n'est pas simple de rendre en français la nuance introduite par la narratrice entre l'article défini « *das* » et l'article démonstratif « *dies* ». En effet, si l'énoncé de Laura se laisse littéralement traduire par « Naturellement ce pays est un lieu du merveilleux », qui sous-entend que l'on désigne un pays en particulier, l'énoncé original de la narratrice peut difficilement être rendu littéralement en français par « Naturellement « le » pays est un lieu du merveilleux », qu'admettrait mal la syntaxe française. En effet, en français, l'usage de l'article défini appelle une qualification ou une précision, sinon, demeure ouverte la question de savoir de quel pays il pourrait bien s'agir, information que la narratrice ne fournit pas puisque le contexte la rend superflue. On comprend que la traductrice ait préféré s'en tenir à la répétition de l'énoncé original. Mais, quoi qu'il en soit de cette difficulté, étant donnée l'importance du procédé de réitération dans les romans de Morgner, il eut été utile faire un peu violence à la langue française ou du moins, d'insérer une note de bas de page afin de porter cette nuance à l'attention du lecteur, particulièrement si l'on considère le rôle important joué par cette série de réitération pour la structuration du roman.

Quel est le sens de l'écart introduit entre l'énoncé de Laura et celui des *Vorsätze* ? Lorsqu'en ouverture de roman la narratrice parle de « *das Land* », le pays, la référence est absolue, comme s'il n'y avait nul besoin de spécification quant au pays dont il est question, comme si cela relevait de l'évidence. C'est comme si la narratrice laissait entendre au lecteur : « nous parlons entre nous, aucun besoin de préciser », lui faisant bien comprendre que s'il fait effectivement partie de ce « nous », il saura ce dont il est question. La manière est celle du slogan politique. Celui-ci s'adresse à un public déjà convaincu et l'objet du discours est posé préalablement, c'est-à-dire avant même que la narratrice ne prenne la parole. Ce qui laisse entendre que cette prise de parole intervient en quelque sorte *in medias res*, poursuit une discussion ayant débuté bien avant le début du roman.

Laura s'adresse pour sa part à la Trobadora c'est-à-dire à quelqu'un qui, justement, est on ne peut plus étrangère dans ce pays, native comme elle est de la Provence du douzième siècle. Elle lui explique ce qu'il en est de la situation de désenchantement et de perte d'idéal dans laquelle elle se retrouve personnellement, situation qui caractérise également bien « ce pays ». La référence n'est plus ici à « le pays », que la narratrice évoquait au début des *Vorsätze*, mais bien à un pays particulier qu'elle désigne parmi d'autres. Le démonstratif « *dies* » nécessite que l'on spécifie l'objet dont on parle ou tout au moins qu'on le désigne de quelque façon ainsi, concrètement par le geste. Or ce geste de désignation présuppose l'instauration d'une distance minimale entre le sujet et son objet : il faut pouvoir reculer afin de voir et faire voir l'objet, ce qui présuppose qu'on prenne en compte l'appartenance de celui-ci à un ensemble plus large d'objets comparables, parmi lesquels il faut le situer. Autrement dit, avec l'énoncé de Laura on s'éloigne du discours politique pour se rapprocher du discours de connaissance qui implique l'instauration d'une distance entre sujet et objet. On est loin ici du consensus et de la référence à un pays « hors catégorie », à ce pays proprement incomparable – idéal ? idéalisé ? – de l'énoncé de la narratrice : il faut ici nommer l'objet du discours avec lequel le rapport établi veut sembler objectif.

Étrangement, Laura adopte ici un discours qui correspond à ce que la narratrice exigeait originalement d'elle dans le cadre de l'entrevue : « *Klarheit!* » clamait-elle. Elle ne cherche pourtant pas à satisfaire la demande d'une narratrice qu'elle n'a, dans la temporalité du récit, pas encore rencontrée. Son approche est stratégique, l'effet rhétorique recherché étant de séduire la Trobadora par le recours à la forme du discours scientifique dans le but de lui faire accepter un plan d'action visant à réintroduire dans sa vie et dans celle « du pays », de l'idéal et de l'enchantement. N'oublions pas que, face au chevalier-Trobadora, Laura a toujours figuré le Sancho Pança pragmatique et que ce n'est que suite à la mort de celle-ci, qu'incorporant les attributs de son amie disparue, elle confronte les exigences critiques de la narratrice en leur opposant l'approche romantique et idéaliste

---

<sup>216</sup> *Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*, op. cit., p. 192.

héritées de son amie. L'énoncé d'ouverture de la narratrice appartenait à un temps d'avant la chute' où il était encore possible de maintenir cette construction imaginaire consensuelle qui posait l'adéquation entre pays et merveilleux envers et contre toute réalité. Le ton de l'énoncé de Laura appartient à un monde d'après la chute', qu'il vient qualifier, un monde qui n'a plus cette innocence première et qui, comme celui du Don Quichotte, se caractérise par l'impossibilité de conjuguer désormais idéal et réel. Une perte d'innocence, un désenchantement est intervenu entre-temps dans ce pays, que Laura définit non plus comme marqué au sceau du merveilleux mais à celui du manque, de la perte de l'idéal.

Mais ce monde désenchanté est également celui de la science c'est-à-dire de la possibilité de la réflexion critique. C'est un monde déjà marqué par l'*Aufklärung*. Comme dans le récit de la genèse, au prix d'une perte d'innocence l'homme et la femme ont goûté aux fruits de l'arbre de la connaissance. La situation pratique de l'énonciation du début des *Vorsätze* présupposait une narratrice et des lecteurs affectés par un enthousiasme politique et tellement collés à l'objet de leur discours qu'ils n'avaient pas besoin de nommer, de spécifier, objet dont ils ne pouvaient plus juger avec un peu de distance. Le monde désenchanté dans lequel vivent Laura et la Trobadora est un monde dans lequel il n'est plus possible de ne pas prendre en compte l'héritage de l'*Aufklärung*, ou du moins ses pouvoirs de séduction. Morgner, dans sa revue des traditions littéraires, sortes de boîtes à outils narratives, ne se fait aucune illusion ; elle souligne toute l'absurdité qu'il y aurait à retourner en arrière et à refuser cet héritage de la pensée scientifique. Mais elle ne le fera pas sans introduire un sérieux bémol quand au recours à cet héritage. Prendre en compte les pouvoirs de séductions du discours scientifique ou « pseudo-scientifique », voilà ce que va faire paradoxalement Laura, en tentant grâce à eux de séduire la Trobadora, de la « ré-enchanter ». Étrange croisement : alors que la narratrice qui, tout au long du roman prône la nécessité d'un désenchantement par le biais de la pensée critique, sert à ses lecteurs, on le suppose aux fins d'une stratégie éditoriale, un énoncé programmatique « romantique » dont l'efficacité dépend des moyens de séduction du slogan politique, Laura cherche pour sa part à « ré-enchanter » en empruntant les moyens de séduction du discours scientifique. Ré-

enchanter grâce à la science ? La question est ouverte qui sera relancée à partir du nom de code « Anaximandre » attribué par Laura à la licorne.

## **B. La quête de la licorne : il était une fois l'idéal**

### **B. 1 Idéal et politique : des enchantements du discours scientifique et de la raison instrumentale**

Si le « *Natürlich ist dies Land ein Ort des Wunderbaren* » de Laura fait écho à l'affirmation utopique qui ouvrait le roman, c'est dans le but affirmé d'y introduire une nuance restrictive. L'énoncé vaut toujours, certes, mais en autant que soit pris en compte – c'est du moins ce que semble vouloir suggérer Morgner par la bouche de son personnage Laura – , ce manque d'idéal, ce désenchantement, qui n'avait pas été évoqué jusqu'à présent. Le Don Quichotte de Cervantes partait à l'aventure pour prouver que le monde se conformait à l'idéal, Laura suggère que la Trobadora, prenant acte du manque d'idéal qui caractérise son pays, le quitte à la recherche de celui-ci. Son récit concernant la licorne, « *rettendes Tier* » empruntée à la tradition du conte et de la légende, lui sert à nommer un manque et par ce biais, le malaise qui affecte, et la Trobadora et le pays de la RDA. Elle décrit ainsi la situation :

*Die kriegszerstörten Städte sind wieder aufgebaut, die Wälder sind wieder aufgeforstet, drin der Wildbestand ist staatlich. Aber eine Art fehlt bis auf den heutigen Tag. Hier. Und anderswo. Sie gilt als ausgestorben. [...] Jedenfalls sucht heute niemand das Einhorn anderswo als in der Fabel. Ich bin dieser Niemand. Hab es freilich noch nicht entdeckt.<sup>217</sup>*

---

<sup>217</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 243.

Au début du roman, dans le cadre de son entrevue avec sa narratrice-éditrice (chapitre onze du premier livre), Laura évoquait déjà la figure de la licorne. Racontant sa visite au Musée de Cluny où elle avait admiré la célèbre tapisserie de la dame à la licorne, elle s'exclamait :

*Nie ist mir ein sanfteres Ideal weltlicher Harmonie vor die Augen gekommen, nie die Sehnsucht nach unkrieglichen Zuständen so rein und radikal: Die männliche Variante ist unterschlagen. Ein aus Verzweiflung gewachsenes Sehnsuchtbild also – extreme Zustände bringen extreme Utopien hervor.*<sup>218</sup>

Visiblement, Laura associait alors la licorne à une politique de « *Historie verlassen* ». Au contraire elle la met maintenant au service d'une volonté décisive d'intervenir dans l'Histoire et d'ouvrir à la Trobadora la voie de l'action politique, et ce, justement, au moment où la voie de l'action, du *Tat* littéraire, lui paraît définitivement coupée. En d'autres mots, la quête de la licorne, sous ses apparences de quête d'un pur idéal et de stratégie de « *Historie verlassen* », s'avère en fait une stratégie de « *Historie eintreten* ». Ce que Laura suggère, c'est que par-delà le manque d'idéal, c'est plus concrètement l'impossibilité d'intervenir dans le monde et d'y poser une action concrète qui accule la Trobadora au désespoir et la pousse, elle qui plaidait effectivement « l'impatience révolutionnaire », à la tentation du terrorisme et c'est ce que Laura tente de rectifier en lui offrant une Aventure qui est d'abord et avant tout une mission « politico-historique ».

En élaborant cette proposition, Laura modifie déjà le scénario du roman courtois dont Auerbach critiquait déjà l'insistance sur l'idéal au détriment de la fonction sociale. Il critiquait cette « spiritualisation de l'idéal chevaleresque qui fit que le héros de roman eut avec la réalité des contacts toujours plus fictifs et dépourvus de finalité pratique »<sup>219</sup> et le fait que ce dernier ne se soit plus trouvé « investi d'aucune mission politico-historique [...] ni même d'aucune réalité pratique [...] »<sup>220</sup>. Auerbach rappelle qu'auparavant, dans les chansons de geste, le chevalier remplissait « [...] une fonction dans un contexte politico-

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, chap. 11, livre 1, p. 38.

<sup>219</sup> Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 149.

historique ; [...] une fonction dans le monde réel ». Dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, Chrétien de Troyes cherchait à montrer que « Amour et mariage doivent céder devant l'aventure »<sup>221</sup>, que même l'adultère « peut s'épanouir au service d'autrui et que la quête de l'amour est indissociable de la quête chevaleresque »<sup>222</sup>. Laura, tout aussi imprégnée de romans de chevalerie que son amie, comprend l'échec de l'Aventure de la Trobadora avec Lutz comme se situant à ce point de conflit entre amour et Aventure, entre amour et fonction sociale, comme un cas où, « [...] la relation dame-ami isole l'individu de la société au lieu de l'inciter à accomplir ses devoirs de caste » et à accomplir une « action bénéfique pour la société auquel il appartient »<sup>223</sup>. Elle va donc chercher à aider son amie qui, ayant perdu tout accès à une quelconque notion d'idéal, se trouve acculée au désespoir, devenue « récréant(e) » à la façon du chevalier qui aurait sacrifié sa quête (l'Aventure) pour s'abandonner à une vie de plaisir auprès de sa dame.

Benno, prenant acte des déceptions amoureuses de la Trobadora, lui inventait post-mortem un scénario dans lequel la solidarité prolétarienne prenait la place de l'amour, et le rôle de muse de la révolution, celui d'épouse. Laura, à son tour, lui propose une Aventure, mais une Aventure dans laquelle l'amour ne jouera plus aucun rôle : au chapitre quatre du Livre vingt-huit, elle lui suggère la quête de la licorne, qui implique dépassement de la sexualité, reconquête de l'innocence et de l'idéal perdu<sup>224</sup>. Si elle avait d'abord cru bon de lui offrir un amant, elle lui offre cette fois de se mettre directement en quête de l'idéal. En d'autres mots, elle lui suggère de laisser derrière elle les scénarios conçus sur le modèle du conte de la Belle au bois dormant – qui relatent diversement l'entrée de la femme dans la sexualité et trouvent leur conclusion dans le mariage – , ainsi que ceux qui s'inspirent du

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>221</sup> Jean-Pierre Foucher, Préface à Chrétien de Troyes, *Romans de la table ronde*. Paris, Gallimard, 1975, p. 37.

<sup>222</sup> Jean-Claude Aubailly, « Introduction » dans Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>223</sup> Jean-Claude Aubailly, « Introduction » dans Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>224</sup> Le lien est souligné : au chapitre vingt-huit du même livre, Laura relate sa propre rencontre avec la licorne et la disparition de l'animal fantastique le jour où elle perdit sa virginité.



roman courtois où, de la conjonction amour-idéal naissent inspiration poétique et exploit chevaleresque. Elle s'empresse d'ailleurs de lui préciser, concernant l'animal légendaire, que « *es ist inzwischen bekannt, daß sein gedrehtes Horn vergleichsweise wertlos ist. Das Horn ist pulverisiert ein Aphrodisiakum.* »<sup>225</sup> et lui présente une stratégie qui vise plutôt les facultés supérieures et la raison :

*Mit der Trockensubstanz eines einzigen Einhorngehirns aber könnte die Überzeugungen von sechs bis zwanzig Millionen Menschen gemodelt werden. [...] ein Hebung des ideologischen Niveaus bewirkt werden. [...]. Ohne den zeit- und kräftezehrenden Umweg über die Köpfe, ohne diese geldfressenden Massenmedien und andere orthodoxen Propagandamittel. Die vergleichsweise uneffektiv sind.*<sup>226</sup>

Elle précise à la Trobadora :

*Sechs bis zwanzig Millionen Menschen mit niedrigem beziehungsweise reaktionärem ideologischem Entwicklungsstand könnten durch den einmaligen Zusatz einer Einhornstärke (kleinste Maßeinheit, entspricht der durchschnittlichen Menge Trockensubstanz eines Einhorngehirns) in Trinkwasser zu klugen, gütigen, friedlichen Erdenbürgern kommunistischer Überzeugung gewandelt werden Für unser Land wäre ein Fünftel Einhornstärke (ehs) schon reichlich.*<sup>227</sup>

Évoquant la quête proposée, Laura lui fait les recommandations suivantes :

*Führ es konspirativ der Forschung zu, es wird leicht sein, ein paar Wissenschaftler für das Projekt zu interessieren. Denn welcher Wissenschaftler mit Charakter sehnt sich nicht danach, daß die Erde von Vernunft beherrscht wird. Die Trockensubstanz wird also bald analysiert sein. Dann folgen die Laborversuche zur synthetischen oder biosynthetischen Herstellung, die technologischen Berechnungen zur fabrikmäßigen Produktion, innerhalb weniger Monate müßte die Rationalisierung der Überzeugungsarbeit theoretisch abgeschlossen sein.*<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 244.

<sup>226</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 244.

<sup>227</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 244.

<sup>228</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 245.

Notons que, de façon évidente, son discours mise sur la raison et les extraits synthétiques du cerveau de licorne plutôt que sur les bouleversements du cœur et les philtres d'amour de magiciennes. En quelque sorte, Laura met le thème de la quête au goût du jour : rationalité instrumentale, productivité efficace et à moindre coût et appel peu critique aux moyens de la science et de la raison. Ajoutons par ailleurs, qu'à ce point, le souci d'efficacité politique a éliminé toute inquiétude concernant l'opposition entre vérité et mensonge. Les moyens d'enchantement et de séduction divers évoqués jusqu'à présent dans les romans de Morgner n'ayant pas permis à ses héroïnes de changer le monde – pas plus la conjonction femme-narration, que le conte, le merveilleux, la poésie, les philtres d'amour, ou la conjonction amour-idéal –, Laura se tourne désormais vers les pouvoirs de ces nouveaux enchanteurs que sont la science et la raison. Ils semblent lui permettent de séduire et de convaincre, par les moyens de la rhétorique, une Trobadora peu critique, encore sous le charme de sa fascination pour le physicien Lutz. De plus, offrant les moyens de rationaliser la production d'extrait de cerveau de licorne, ils promettent de rendre possible une modification efficace et à long terme de la conscience de la population. Il s'agit donc bien ici, comme l'annonce d'ailleurs ouvertement Laura, de propagande, mise en œuvre dans l'espoir d'assurer rien de moins que le salut de ce pays, c'est-à-dire la coïncidence du pays et d'un certain merveilleux politique, une fois pour toutes, de façon sûre, efficace et « scientifique ». Dans ce roman où, dans un mouvement de balancier, l'idéal et le « réel » prévalent tour à tour, et pas toujours avec les résultats les plus heureux, le geste d'affirmation d'un pur idéal dans le discours de Laura masque en réalité l'asservissement le plus total de celui-ci à une logique de rationalité instrumentale et à l'utopie d'une domination absolue de la raison. À la suite de la poésie – l'épisode de la forge à vers –, l'animal légendaire tiré des « fables » se trouve rationalisé et réduit à une poudre synthétique peu coûteuse à produire. Il s'agit bien de cela : de la réduction et de l'appropriation par la rationalité instrumentale d'une figure légendaire. Morgner illustre ironiquement, pour le bénéfice de ses lecteurs, l'une des modalités possibles d'appropriation de la tradition.

## B. 2 La quête de la licorne selon Laura Salman. Commentaire critique de la narratrice

Dans la *Gauklerlegende*, il était possible d'identifier dans le texte les traces de trois réécritures successives : celle de la conteuse, celle de la narratrice et celle de l'auteure. La conteuse relatait l'expérience de sa rencontre avec le merveilleux, la narratrice soulignait ironiquement sa façon peu conséquente de mettre le merveilleux à l'abri du réel, et l'auteure suggérait à la réflexion du lecteur qu'une telle mise sous verre du merveilleux, loin d'être complètement inconséquente, s'avérait en fait nécessaire pour éviter l'instrumentalisation politique et pour permettre de maintenir ouverte la possibilité, à un moment ultérieur et possiblement plus propice, d'une relance du récit – de la représentation. Dans *Leben und Abenteuer*, l'épisode de la quête de la licorne et son insertion dans l'ensemble du roman fonctionne de façon telle qu'on est appelé à reconsidérer le sens de l'épisode par trois fois : on porte tout d'abord attention au discours apparemment naïf de Laura pour prendre ensuite très vite conscience du point de vue ironique et critique de la narratrice sur celui-ci, puis finalement, à la suggestion de l'auteure, le lecteur se trouve invité à reconsidérer l'ensemble dans le cadre plus large du roman, à prendre conscience d'un point de vue plus large que celui de la narratrice.

Lisant trop rapidement ce chapitre parmi tant d'autres d'un roman fort touffu, et désireux de progresser, le lecteur risque fort, dans un premier temps, de se contenter de suivre passivement le fil du discours que lui sert Laura acquiesçant automatiquement. En tout cas, au chapitre suivant (le cinquième du Livre huit, intitulé « *Beatriz geht auf Abenteuer* »), la Trobadora, baignant dans sa naïveté de nouvelle venue dans un autre siècle, ne semble guère l'entendre autrement. Convaincue, elle se lance apparemment sans se poser plus de questions dans la quête proposée. Il est difficile au lecteur de maintenir une telle naïveté, car le discours de Laura fait trop évidemment écho à celui qu'elle adressait à la narratrice dans l'entrevue, où le motif de la licorne se trouvait introduit pour la première

fois. Il faut se souvenir que si, dans le temps de la diégèse, le discours de Laura sur la quête de la licorne a été prononcé avant que n'ait lieu l'entrevue, dans l'ordre de la lecture, l'entrevue insérée stratégiquement par la narratrice au début du roman, précède le discours de Laura. Cette version éditoriale permet à la narratrice de mieux préparer le lecteur à décoder ce qui va suivre. Si le discours de Laura rappelle effectivement celui qu'elle adressait à la narratrice durant l'entrevue, son idéalisme révolutionnaire romantique d'alors a toutefois cédé la place à un enthousiasme aussi peu critique que naïf, en la possibilité d'assurer le salut du monde via la domination absolue de la raison en ayant recours aux pouvoirs d'une science dominée par la rationalité instrumentale. À la Trobadora, elle fait la remarque suivante : « *Denn welcher Wissenschaftler mit Charakter sehnt sich nicht danach, daß die Erde von Vernunft beherrscht wird.* »<sup>229</sup>. Et deux ou trois lignes plus bas elle l'assure : « [...] *innerhalb weniger Monate müßte die Rationalisierung der Überzeugungsarbeit theoretisch abgeschlossen sein.* »<sup>230</sup>.

S'inquiétant du carnage de licornes, qui semble inévitable aux vues du « *pro unaufgeklärten Kopf erforderliche Menge* » d'extrait de cerveau de licorne, Laura en conclut : « *Bleibt der Weg über die Wissenschaft. Der den Tod eines einzigen Tiers verlangt.* »<sup>231</sup>. Quoique ayant fait la remarque suivante quelques lignes plus haut, « *Medikamentöse Massenbeeinflussung gilt allgemein als ungeheuerlich.* »<sup>232</sup>, ce n'est pas moins cette solution qu'elle privilégie dans le but d'éviter l'hécatombe. Exhortant la Trobadora à ne pas reculer devant la nécessaire mise à mort de l'unique licorne requise, elle lui suggère, « *Scheu nicht zurück vor der Bluttat, um Bluttaten ein für allemal zu verhindern* », ajoutant immédiatement : « *Die Machtmittel sind uns stets vorgegeben, allein*

---

<sup>229</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, . 245.

<sup>230</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 245.

<sup>231</sup> Du pouvoir des mots : suit une description de l'animal et de la façon de l'achever par des insultes « *Einhörner werden mit Schimpfworten zur Strecke gebracht* » (*Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 244-45). Les injures sont également « le » moyen d'évoquer les déesses déchues du Parnasse. Enfin, dans *Amanda*, les chants de guerre font taire les sirènes.

<sup>232</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 243.

*wofür wir sie einsetzen, unterliegt unserer Wahl.* »<sup>233</sup>. En d'autres mots, le discours de Laura propose de mettre l'idéal – la licorne – au service de finalités politiques – d'une *Realpolitik* – et justifie préalablement tous les moyens mis en œuvre, y compris la mise à mort de l'animal, c'est-à-dire celle de l'idéal lui-même, au nom de ces objectifs politiques. La position de Laura est-elle naïve ? Elle apparaît plutôt machiavélique. En effet, quelques chapitres auparavant, sa réflexion l'amenait à qualifier de « *machtabhängig* »<sup>234</sup> la possibilité suivante, « *Leute zu ihrem Glück zu zwingen* ».

Difficile donc au lecteur de ne pas devenir rapidement conscient du fossé qui se creuse entre sa réception passive du discours de Laura et l'anticipation quasi inévitable de la réaction critique de la narratrice, éditrice et première lectrice du manuscrit de Laura. Dans *Leben und Abenteuer*, comme dans *Gauklerlegende*, la narratrice met en scène son intervention dans le texte, mais moins ouvertement. Sa politique éditoriale « annoncée » étant ce que l'on sait (les *Vorsätze*), il paraîtra de toute façon probable au lecteur qu'elle ait remanié le texte original du manuscrit de façon à ce que sa construction narrative rende plus lisible, je dirais presque plus audible, au lecteur toute une dimension du discours qui aurait autrement pu passer inaperçu. Ainsi, comment ignorer la lourde ironie du texte qui met en évidence l'irresponsabilité du discours de Laura, son ignorance des enjeux idéologiques qui le sous-tendent ainsi que des dérives qu'il implique alors qu'il recycle et re-brasse toute une série d'énoncés qui, matériel de base de son « collage », demeurent par trop surdéterminés et connotés par le sens qu'ils ont acquis au cours de l'histoire contemporaine récente et par leur contexte d'énonciation d'origine ? Là où la conteuse de la *Gauklerlegende* mettait symboliquement à l'abri du réel les pouvoirs du merveilleux, Laura semble au contraire procéder avec une détermination naïve à mettre l'idéal au service du politique, à l'instrumentaliser. Dans la *Gauklerlegende*, la narratrice intervenait après coup pour souligner avec ironie ce qui lui paraissait comme le manque de courage et de détermination de la conteuse face à la possibilité d'une mise en action du merveilleux dans

---

<sup>233</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre, 8, p. 245.

<sup>234</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 1, livre 8, p. 238.

le réel. Dans le texte de cet épisode de la licorne, face à la conteuse qui s'efforce justement de mettre l'idéal au service du politique, son intervention souligne cette fois l'absence totale de sens critique de cette dernière, mais surtout son apparente incapacité à reconnaître les dérives de son discours, cauchemar d'un programme systématique d'enchantement forcé, planifié et rationalisé qui met à contribution tous les moyens de la technique et de la science. Le danger auquel échappait de justesse le merveilleux grâce à sa mise sous verre, évoquée en finale de la *Gauklerlegende* se trouve ici explicitement mis en scène par le discours de Laura.

### **B. 3 La réécriture de l'auteure-Morgner ou la quête de la licorne comme *Bildungsroman***

Au moins trois indices invitent le lecteur à ne pas conclure trop rapidement à la naïveté du discours de Laura, à réaliser que celui-ci n'est pas univoque. Cette réécriture, ce « recadrage » discret mais bien repérable du texte de la narratrice par l'auteure-Morgner lui suggère de reconsidérer sa lecture. Et lui fournit quelques pistes à cette fin.

Un premier indice s'offre au lecteur qui, familier avec l'œuvre de Cervantes, se souvient qu'il existe dans le *Don Quichotte* un épisode comparable à celui de la licorne. Il s'agit du moment où Sancho Pança, dans un étrange retournement des rôles, prend l'initiative d'offrir une Aventure à son maître. Or, justement, dans *Mimésis*, auquel Morgner se référait déjà pour sa réécriture du roman courtois, Auerbach ouvre le chapitre qu'il consacre au roman de Cervantes en faisant référence à cet épisode que l'on retrouve au dixième chapitre de la seconde partie du *Don Quichotte* :

Cette scène est remarquable parce que pour la première fois les rôles y sont intervertis : jusqu'ici c'était Don Quichotte qui voyait spontanément les événements de son existence ordinaire, dans l'optique des romans de chevalerie tandis que Sancho doutait la plupart du temps et contredisait souvent, pour tenter de prévenir les absurdes agissements de son maître. Cette fois c'est l'inverse, Sancho improvise une scène de

roman, tandis que l'aptitude de Don Quichotte à transformer les événements au gré de son illusion échoue devant le banal spectacle qu'offrent les paysannes.<sup>235</sup>

En offrant à la Trobadora la quête de la licorne, Laura n'agit pas différemment de Sancho Pança : elle offre à la Trobadora une Aventure, Aventure séduisante peut-être, mais néanmoins une tromperie, une supercherie. Là où Sancho Pança présente une paysanne à Don Quichotte en guise de Dulcinée, Laura présente une licorne à son amie en guise d'idéal. Or, le lecteur le moindrement perspicace – et pourquoi sous-estimer la Trobadora, lui supposer de moindres capacités ? – se rend compte qu'il n'est plus même question de licorne mais d'extrait de cerveau de licorne produit synthétiquement pour influencer les masses, qu'il ne s'agit plus de la quête d'un pur idéal, mais du processus de son instrumentalisation par la rationalité instrumentale. Il y a fort à parier qu'à l'écoute du discours de son amie, la Trobadora, tout comme le lecteur après elle, aura compris que dans un tel discours, rien n'est tel qu'il paraît être, rien n'est tel qu'il annonce être.

Un second indice suggère une réflexion similaire quant au sens et à l'intention à prêter à cet épisode. Il nous est donné, dans les trois dernières phrases du chapitre intitulé « *Erschreckliches Geständnis und ein rettendes Tier* », qui précède directement le chapitre rapportant le récit de Laura sur la quête de la licorne. Il s'agit de la référence faite à la figure du cerf blanc du roman de Chrétien de Troyes, *Érich et Énide*<sup>236</sup>. On peut lire que Laura, à la recherche d'une solution à la crise de la Trobadora,

*[...] suchte nach einer Lösung, die sowohl für ihr Land als auch für Beatriz gut sein sollte. Sie suchte lange. Dann fiel ihr der weiße Hirsch in den ersten Versen des Erec-Romans von Chrétien de Troyes ein. Das Tier, personifizierter Rechtsbrauch (costume), den König Artus als eine Art Beschäftigungstheorie handhabte, brachte Laura schließlich auf die rettende Idee vom Einhorn.*<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 343.

<sup>236</sup> Chrétien de Troyes, « Érec et Énide » dans *Romans de la Table Ronde*. Préface et trad. (1970) de Jean-Pierre Foucher, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>237</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 3, livre 8, p. 243.

Dans *Érich et Énide*, le roi Arthur annonçait à ses chevaliers qu'il désirait partir à la chasse au cerf blanc « pour faire revivre la coutume »<sup>238</sup>. À cette annonce, le personnage de Sire Gauvain réagit de la façon suivante :

Cela ne plut guère à monseigneur Gauvain. Dès qu'il entendit les paroles du roi :

Sir, dit-il, de cette chasse nul ne vous saura gré ni grâce. Nous savons tous que celui qui occit le Blanc Cerf a droit de donner un baiser à la plus belle des jeunes filles de votre cour. Respecter un tel usage peut être l'occasion d'un grand trouble, car il est bien ici cinq cents demoiselles de haut parage, toutes filles de rois belles et sages. Chacune a pour ami un chevalier. Il prétendra – à tort ou a droit – que son amie est la plus belle et la plus gente.<sup>239</sup>

Sa remarque souligne l'irresponsabilité du roi qui, s'inclinant devant la coutume pour la coutume, devant la tradition pour la tradition, devant l'idéal pour l'idéal – ici sous la forme de la Beauté – , comme Laura devant son projet de quête de la licorne, porte peu attention aux conséquences politiques de son geste.

On peut penser que la narratrice-Morgner retient surtout de sa lecture le fait que le roi Arthur « *handhabte* », le cerf blanc (l'idéal, la coutume, la tradition), c'est-à-dire qu'il s'en servi « comme une sorte de théorie de l'activité »<sup>240</sup> pour justifier l'activité en question. Ce qui suggère en d'autres mots que cet appel au respect de la tradition – à la coutume, à l'idéal – n'est qu'un déguisement, un « costume » pour une activité qui n'annonce pas sa finalité. Pour qui aurait encore des doutes, l'auteure insiste. Dans la citation citée un peu plus haut, le mot « *Rechtsbrauch* » est suivi d'une parenthèse qui sert apparemment à préciser le sens du terme juridique. Or le mot que l'on retrouve là n'est pas le mot « coutume », auquel on pourrait s'attendre en rapport avec la notion de « droit coutumier », mais le mot « costume ». Ce qui attire notre attention sur le fait qu'en français, les deux termes ont une racine commune. Le mot « coustume », qui devint plus tard « costume », est plus tardif que le mot « coutume » dont il est en fait une spécialisation qui

---

<sup>238</sup> Chrétien de Troyes, « Érec et Énide », *op. cit.*, p. 38.

<sup>239</sup> Chrétien de Troyes, « Érec et Énide », *op. cit.*, p. 38.



s'opère par le passage de « manière d'agir propre à un peuple » à « manière de s'habiller propre à un peuple ». Ce qui évoque indirectement une certaine « façon de s'habiller » du langage d'un peuple, les formes coutumières du langage, la façon habituelle que l'on a de « coder » ce que l'on veut dire. Ce qui suggère que la « manière » de Laura, la façon dont elle tient son discours, qui adule de façon peu critique la rationalité instrumentale, ne correspond qu'à une convention propre à son époque, n'est qu'un déguisement du langage, assumé de façon consciente et ironique. Il conviendrait alors de chercher ailleurs le sens de son discours.

Le dernier indice que j'évoquerai est plus explicite que les autres. On le retrouve dans l'avant-dernière phrase du chapitre intitulé, « *Beatriz geht auf Aventure* », qui suit directement le chapitre portant sur la quête de la licorne. Alors qu'il est question du départ de la Trobadora pour sa quête, on peut lire que « *Als Codewort für das Einhorn schlug Laura 'Anaximander' vor* ». <sup>241</sup> Ce qui vient confirmer ce qu'on a déjà supposé : la communication entre Laura et la Trobadora est codée, comme le sont d'ailleurs tous les romans de Morgner depuis *Rumba auf einen Herbst*, Morgner ayant dû apprendre à déjouer la censure afin d'arriver à être publiée. Or, l'erreur de la narratrice aura été de s'être arrêtée à son sens premier. Le texte de Laura n'est donc naïf qu'en apparence et la Trobadora n'est pas dupe comme on aurait pu le croire. Comment entendrait-elle au premier degré un texte dans lequel Laura affirme, presque mot pour mot, que la fin justifie les moyens, alors que déjà au quatorzième chapitre du quatrième livre du roman, chapitre intitulé : « *Selbstkritik der Trobadora Beatriz über der Lutherstadt Wittenberg* », la Trobadora faisant son autocritique au sujet de sa performance de « bête de cirque », fait allusion à la leçon reçue de Laura elle-même :

*Nieder mit der Losung „Der Zweck heiligt die Mittel“, denn verwerfliche Mittel schänden die edelsten Zwecke. [...] Die S-Bahn-Triebwagenführerin Laura Salman hat*

---

<sup>240</sup> *Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice*, op. cit., p. 192.

<sup>241</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 5, livre 8, p. 246.

*mir mit ihrem Leserbrief die Augen geöffnet. Ich danke ihr für ihre helfende Kritik und verspreche, daraus zu lernen.*<sup>242</sup>

Ou bien Laura a changé ses principes, ce qui cadrerait très mal avec son personnage, ou bien il faut en conclure que son affirmation selon laquelle « *Die Machtmittel sind uns stets vorgegeben, allein wofür wir sie einsetzen, unterliegt unserer Wahl* » est ironique.

Dix chapitres après le récit de la quête de la licorne, dans le cadre de ce même livre, on peut lire ceci au sujet de Laura, qui attend en vain des nouvelles de la Trobadora :

*Beatrizens Schweigen über Anaximander beruhigte und erleichterte Laura. Letzteres wertete sie als stillschweigende Übereinkunft. Eine Frau, die sämtliche Romane des Chrétien de Troyes gelesen hatte, mußte wissen, wer Anaximander war. Die mittelalterlichen Ritterromane waren Bildungsromane.*<sup>243</sup>

Laura évoque directement ici la complicité, cette « *stillschweigende Übereinkunft* » qui la lie à son amie et rappelle au lecteur par ce biais que le nom de code « Anaximandre » est la clé qui lui permettra de comprendre, de décoder le message qu'elle a cherché à transmettre à la Trobadora. Le nom d'« Anaximandre » est évoqué une seconde fois comme en rappel, mais aussi cette remarque : « *Die mittelalterlichen Ritterromane waren Bildungsromane* ».

---

<sup>242</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 14, livre 4, p. 155.

<sup>243</sup> *Leben und Abenteuer*, chap 15 et livre 8, p. 268-269.

## Chapitre VI : Séductions et mensonges des récits de la science et de l'*Aufklärung* dans *Leben und Abenteuer*

### A Mot de code « Anaximandre »

#### A. 1 Des origines de la science dans le mythe

Que veut signifier Laura à la Trobadora lorsqu'elle donne à la licorne le nom d'Anaximandre ? Qui était Anaximandre ? Et que désigne-t-elle ainsi au lecteur comme l'un des enjeux principaux du roman ? Dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Jean-Pierre Vernant ouvrait son essai « Les origines de la philosophie », par cette histoire ayant trait à la naissance de la philosophie en Occident :

Tout a commencé au début du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, dans la cité grecque de Milet, sur la côte d'Asie Mineure où les Ioniens avaient établi des colonies riches et prospères. En l'espace de cinquante ans, trois hommes : Thalès, Anaximandre, Anaximène, se succèdent, dont les recherches sont assez proches par la nature des problèmes abordés et par l'orientation d'esprit pour que, dès l'Antiquité, on les ait considérés comme formant une seule et même école.<sup>244</sup>

Il poursuit en citant J. Burnet :

Quant aux historiens modernes, certains ont cru reconnaître, dans la floraison de cette école, le coup de tonnerre annonciateur du 'miracle grec'. Dans l'œuvre des trois

---

<sup>244</sup> Jean-Pierre, Vernant, « Les origines de la philosophie » (1965) dans *Mythes et Pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris, La Découverte, 1996, p. 404

Milésiens, la Raison se serait tout à coup incarnée. [...] « Les philosophes ioniens, écrit ainsi John Burnet, ont ouvert la voie que la science, depuis, n'a plus eu qu'à suivre.<sup>245</sup> »

Et Vernant de commenter ironiquement, en ouverture d'un autre de ses essais publié dans le même volume : « La pensée rationnelle a un état civil ; on connaît sa date et son lieu de naissance »<sup>246</sup>. Quelques lignes plus bas, il commente encore :

La naissance de la philosophie, en Grèce, marquerait ainsi le début de la pensée scientifique, – on pourrait dire de la pensée tout court. Dans l'École de Milet, pour la première fois, le *logos* se serait libéré du mythe comme les écailles tombent des yeux de l'aveugle.<sup>247</sup>

Si Morgner, par le biais de sa protagoniste Laura, évoque le nom d'Anaximandre, attribue son nom à la licorne et en fait le mot de code qui régit la communication entre Laura et Beatriz, c'est qu'il renvoie à ce point que le monde occidental a identifié comme celui de la naissance de la pensée scientifique, ce point où, se dégageant du mythe, le discours scientifique aurait pris la relève comme « le » nouveau Grand Récit explicateur du monde. Il renvoie, dans le récit que se raconte l'humanité au sujet de son Histoire, à ce point marquant l'éveil à la Raison. Il évoque également le point d'origine d'une forme de pensée qui, déjà bien avant l'émergence de la rationalité instrumentale, fut critiquée pour ce qu'avait de réducteur sa façon de rendre compte du monde et de le représenter. Aristote, déjà, en récuse le « matérialisme »<sup>248</sup>. Dès sa naissance, la philosophie est donc marquée par la volonté de se distancier, non seulement de l'approche des sophistes, pour Platon sorte de « repoussoir du philosophe authentique »<sup>249</sup>, mais aussi de celle des « physiciens » que sont les Milésiens. S'affirmer « philosophe », ajoute Vernant, c'est « [...] prendre ses

---

<sup>245</sup> J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, 3<sup>e</sup> éd., Londres, 1920, p. v (trad. française : *L'Aurore de la philosophie grecque*, Paris, 1919), cité par Vernant dans « Les origines de la philosophie », *Ibid.*, p. 404.

<sup>246</sup> Jean-Pierre Vernant, « La Formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque », *Mythe et pensée chez les Grecs*, *op. cit.*, p. 373.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>248</sup> Jean-Pierre Vernant, « Les origines de la philosophie », *op. cit.*, p. 405.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 405.

distances à leur égard : c'est ne pas être, comme les Milésiens, un « physicien », se limitant à une enquête sur la nature [...] »<sup>250</sup>.

Au sujet de l'œuvre des Milésiens, Vernant note qu'elle,

[...] représente bien une innovation radicale. Ni chanteurs, ni poètes, ni conteurs, ils s'expriment en prose, dans des textes écrits qui ne visent pas à dérouler, dans la ligne de la tradition, le fil d'un récit mais à exposer, concernant certains phénomènes naturels et l'organisation du cosmos, une théorie explicative. De l'oral à l'écrit, du chant poétique à la prose, de la narration à l'explication, le changement de registre répond à un type d'enquête entièrement neuf ; neuf par l'objet qu'elle désigne : la nature, *physis* ; neuf par la forme de pensée qui s'y manifeste et qui est toute positive.<sup>251</sup>

Le parcours évoqué ici n'est pas sans rappeler celui que Morgner impose à son héroïne. Si *Leben und Abenteuer* relate ce qui semble être le récit d'un échec – Beatriz ne parviendra jamais ni à écrire, ni à relancer sa vocation de Trobadora – , cela a-t-il de quoi nous étonner ? Elle doit soudainement s'adapter, non seulement aux diktats d'une écriture réaliste imposée – les règles et directives du *Bitterfelder Weg* – , mais surtout abandonner tout ce qui caractérisait sa propre tradition – chant, poésie, performance et oralité. Le parcours que lui impose Morgner lui fait reprendre, en accéléré, l'ensemble du parcours de l'histoire de la pensée occidentale de la Grèce antique à nos jours.

Les Milésiens posaient les bases de ce qui allait devenir la physique moderne, science dont les charmes contribueront largement à faire naître la passion amoureuse de la Trobadora pour le personnage de Lutz. Si Laura choisit la licorne pour figurer l'idéal perdu – à la fois celui de son amie et celui de la RDA – et lui attribue le nom d'Anaximandre, c'est pour rappeler à cette dernière la nature historique et narrative d'une science qu'elle tend à idéaliser. Et si elle évoque Anaximandre au lieu de faire référence à l'*Aufklärung*, habituellement cité dans la tradition allemande en opposition au romantisme, c'est pour bien pointer du doigt le moment d'émergence, le temps des balbutiements d'un discours,

---

<sup>250</sup> Jean-Pierre Vernant, « Les origines de la philosophie », *op. cit.*, p. 406.

<sup>251</sup> Jean-Pierre Vernant, « Les origines de la philosophie », *op. cit.*, p. 404.

d'un récit, d'une tradition qui ne s'est pas encore imposée de manière si évidente qu'il soit devenu difficile de la saisir dans sa nature historique. Les récits des Milésiens, venant détrôner les récits mythiques dans leur fonction d'explication du monde, ne sont pas encore entièrement dégagés du mythe ; ils les réécrivent, reprenant encore maladroitement certains de leurs concepts, leur langage, peinant à dire adéquatement la nouvelle vision qui est la leur. Comme le note Vernant :

Cornford montre que la 'physique' ionienne n'a rien de commun avec ce que nous appelons science ; elle ignore tout de l'expérimentation ; elle n'est pas non plus le produit de l'intelligence observant directement la nature. Elle transpose dans une forme laïcisée et sur le plan d'une pensée plus abstraite, le système de représentation que la religion a élaboré. Les cosmologies des philosophes reprennent et prolongent les mythes cosmogoniques. [...] Il ne s'agit pas d'une analogie vague. Entre la philosophie d'un Anaximandre et la Théogonie d'un poète inspiré comme Hésiode, Cornford montre que les structures se correspondent jusque dans le détail<sup>252</sup>.

À ce point de son histoire, difficile de ne pas voir que la science n'échappe ni à son historicité, ni à cette nature narrative dont elle prétendra plus tard pouvoir faire l'économie, qu'elle prétendra parvenir à surplomber par un discours de vérité. En réalité, elle n'ouvre nullement la possibilité d'une position méta-narrative qui permettrait un départage du vrai et du faux. Comme Shahrazade tentait, par la multiplication de ses récits, d'indiquer une autre voie à Shariar, Laura tente de suggérer à la Trobadora une réflexion sur le rapport liant science et merveilleux et sur les limites de la connaissance.

---

<sup>252</sup> Jean-Pierre Vernant, « La Formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque », *op. cit.*, p. 375.

## A. 2 Science et enchantement : de la fleur bleue des romantiques à la licorne Anaximandre

Il est bon de se souvenir de cette remarque de Laura que je citais en clôture du chapitre précédent : « *Die mittelalterlichen Ritterromane waren Bildungsromane* »<sup>253</sup>. En suggérant à la Trobadora la quête de la licorne, Laura, ne lance pas simplement, comme le faisait le roi Arthur du roman de Chrétien de Troyes *Érec et Énide*, la Trobadora dans la quête de l'Idéal comme fin en soi sans songer aux possibles conséquences de son geste, mais elle n'instrumentalise pas non plus simplement l'idéal à des fins politiques. Comme dans les romans de chevalerie, la quête, l'Aventure, est avant tout pour le chevalier prétexte à un processus d'individuation, l'occasion d'un cheminement, d'une réflexion ; la quête de la licorne est offerte à la Trobadora à la fois comme une parodie critique et comme un « déguisement », pour autre chose qui ne s'annonce qu'indirectement et qui a trait à une « *Bildung* » (formation, processus d'individuation). Par le nom d'Anaximandre, Laura suggère à la Trobadora, tour à tour séduite, puis déçue par la physique – comme elle l'a été par les autres idéologies du siècle, l'Histoire, mai 68 et le socialisme est-allemand – de remettre en question son équation entre physique et idéal, adéquation qui s'avère bien sûr problématique du moment où déçue et rejetant la science, elle se retrouve porteuse d'un idéal qu'elle ne sait plus rattacher à rien, ni se représenter d'aucune façon. Par le biais de la figure de la licorne, Laura tente de relancer le jeu bloqué de la représentation par la production d'un nouveau récit ayant pour objet l'idéal.

Mais, par un déplacement qui renvoie le lecteur au questionnement initial du roman, à la première phrase des *Vorsätze*, et à la façon dont celui-ci se trouve reposé en fin de roman avec la mort de la Trobadora, Morgner réintroduit surtout ici la question du merveilleux. Elle réécrit le célèbre récit de Novalis en lançant sa Trobadora, non plus en

---

<sup>253</sup> *Leben und Abenteuer*, chap 15, livre 8, p. 268-269.

quête de cette *Blaue Blume*, symbole d'une poésie censée assurer le salut de l'humanité, mais en quête d'une licorne répondant au nom d'Anaximandre, qui, figurant la naissance de la pensée scientifique, est censée à son tour et à sa manière, assurer ce salut. Le merveilleux – et le salut de l'humanité ? – seraient-ils à chercher désormais du côté de la science ? Voilà la question que soulève le récit de Laura. Dans le cadre de celui-ci, ce n'est plus, comme chez Novalis, l'univers des contes qui promet d'offrir la clé du merveilleux, mais l'univers de la science, comme le suggère le nom d'Anaximandre. Mais alors que Novalis semblait conclure que, « [...] *im Märchen, das der Dichter Klingsor erzählt, ist der Sinn des Romans verschlüsselt* : [...] »<sup>254</sup>, Morgner suggère que c'est en se penchant sur l'histoire de la pensée scientifique et sur les récits des Milésiens que le lecteur trouvera la clé du roman et que la Trobadora échappera à son désespoir.

Morgner se désintéresse ici de l'opposition posée initialement dans le texte de l'entrevue entre l'approche de Laura – merveilleux et idéal romantique – et celle de la narratrice, héritée de la tradition de la pensée critique issue de l'*Aufklärung*. Elle se désintéresse également de l'opposition fondamentale qui a marqué l'histoire de la littérature allemande entre romantisme et classicisme, entre *Dichtung* et *Doktrine*, entre la pure poésie du *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (ou le pur idéal des romans de Chrétien de Troyes) et la fonction sociale de la poésie du *Wilhelm Meister* de Goethe (la fonction sociale de l'idéal évoquée par la critique faite par Auerbach des romans de Chrétien de Troyes). Elle suggère plutôt à la Trobadora, et au lecteur après elle, une réflexion sur l'opposition apparente entre science et merveilleux<sup>255</sup>. Morgner réécrit une première fois le récit de la quête de la fleur bleue du roman de Novalis en en faisant la trame du roman : pour entrer dans le vingtième siècle à la conquête du merveilleux, une Trobadora fuit son Moyen Âge

---

<sup>254</sup> *Deutsche Literaturgeschichte, op. cit.*, p. 171.

<sup>255</sup> « *Die blaue Blume ist das Symbol für die wahre und echte Poesie, nach der Heinrich strebt ; im Märchen, das der Dichter Klingsor erzählt, ist der Sinn des Romans verschlüsselt : Allein die Poesie ist in der Lage, die Welt und damit die Menschen zu erlösen. An die Stelle des klassischen Konzepts von der ästhetischen Erziehung des Menschen als Vorbedingung gesellschaftlicher Tätigkeit und Veränderung, daß im Wilhelm Meister in höchst kunstvoller Weise episch entfaltet ist, tritt bei den Romantikern das Erlösungskonzept der Poesie.* » (*Deutsche Literaturgeschichte, op. cit.*, p. 171).



natal ; cette quête la mène en RDA, plus exactement à Berlin, où vite désenchantée par un monde dépouillé de tout merveilleux, elle se trouve acculée au désespoir. À travers ce premier récit, Morgner réitère une fois encore son exigence d'un merveilleux qui soit lié au quotidien du monde contemporain et non pas relégué à une époque révolue et idéalisée telle que le Moyen Âge des romantiques. Puis, par un procédé de mise en abyme, elle réécrit une seconde fois le même récit en lançant, en milieu de roman, sa Trobadora à la recherche de la licorne, à la recherche de ce que Laura définit comme « ce qui s'est perdu » dans la RDA de l'après-guerre. Et elle ajoute, « *Hier. Und anderswo* »<sup>256</sup>.

Une fois encore, le manque désigné, ce qui est perdu, n'est pas uniquement l'idéal. C'est aussi le merveilleux, perdu il y a longtemps déjà dans le passage de la pensée mythique à la pensée scientifique. En d'autres mots, le lecteur est invité à procéder à une lecture alternative du discours de Laura en remplaçant l'équation licorne/idéal par l'équation licorne/merveilleux, à aller une fois encore au-delà d'un « déguisement » qui renvoie à la question de l'instrumentalisation politique de l'idéal. Ce merveilleux perdu, c'est également celui qui n'existe pas pour le personnage de l'Ingénieur du début du roman, le merveilleux que Lutz a si bien su neutraliser. Dans les mots de Laura s'adressant à la Trobadora, Lutz,

*[...] hat die Definierkunst zu einer magischen Disziplin entwickelt. Dich nennt er „nichtlineares System“, die Atombombe „doomsday-machine“, was man durchschaut, beherrscht man auch, sagt er. Mit Erklärungen räumt er sich den Kopf auf wie seinen Schreibtisch, auf dem er keine unerledigten Vorgänge duldet. Er wundert sich über nichts mehr.*<sup>257</sup>

De cette manière, Laura invite la Trobadora à réfléchir à la question des origines historiques de la pensée scientifique et à la fascination peu critique qu'elle partage avec ses contemporains pour ce qui n'est peut-être, somme toute, qu'une version réductrice de la science. Dans les mots de Vernant déjà, chez les Milésiens,

---

<sup>256</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 243.

<sup>257</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 9, livre 7, p. 211.

[...] la nature, dans sa positivité, a envahi tout le champ du réel ; rien n'existe, rien ne se produit ni ne se produira jamais qui ne trouve dans la *phusis*, telle que nous pouvons l'observer chaque jour, son fondement et sa raison. C'est la force de la *phusis*, dans sa permanence et dans la diversité de ses manifestations, qui prend la place des anciens dieux [...].<sup>258</sup>

Avec les Milésiens, la science devient un langage qui prétend être en mesure de représenter et d'expliquer le monde sans reste, s'arrogeant ainsi un monopole exclusif sur la représentation du réel. Morgner explore ici un nouvel exemple de blocage et de monopole de la représentation, cette fois par un discours qui prétend parvenir à échapper aux mensonges des récits, à l'enchantement des contes et à l'idéalisation du roman courtois. Une fois encore, se profile en arrière plan la figure de Shariar et son obsession de la vérité. Pour Morgner, si « la force de la *phusis* » a pris la place des anciens dieux, elle a également pris la place du merveilleux<sup>259</sup>. Ce qui l'intéresse c'est ce qui se perd dans l'instauration d'une telle main-mise discursive : la perte de la capacité de s'émerveiller.

Dans son essai, « Les origines de la philosophie », Vernant cite Platon (*Théélète*, 155 d.) : « S'étonner », déclare le Socrate du *Théélète*, « la philosophie n'a pas d'autre origine. », et il commente,

S'étonner se dit *thaumazein*, et ce terme parce qu'il témoigne du renversement qu'effectue par rapport au mythe l'enquête des Milésiens, les établit au point même où la philosophie s'origine. Dans le mythe, *thauma* c'est 'le merveilleux' ; l'effet de stupeur qu'il provoque est le signe de la présence en lui du surnaturel. Pour les Milésiens l'étrangeté d'un phénomène, au lieu d'imposer le sentiment du divin, le propose à l'esprit en forme de problème. L'insolite ne fascine plus, il mobilise l'intelligence. De vénération muette, l'étonnement s'est fait interrogation, questionnement. Lorsqu'au terme de l'enquête le *thauma* a été réintégré dans

---

<sup>258</sup> Jean-Pierre Vernant, « Les origines de la philosophie », *op. cit.*, p. 406.

<sup>259</sup> Les romantiques ont ressenti de manière particulièrement forte cette mise au rancart de la poésie et ont réaffirmé son importance. F. Schlegel, dans son « *Gespräch über die Poesie* » (1800) : « *Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu*

l'ordinaire de la nature, il ne reste de merveilleux que l'ingéniosité de la solution proposée.<sup>260</sup>

À croire que Vernant cherche à expliciter en ses propres termes le cas du personnage de Lutz.

Quelque chose s'est perdu avec la démarche des Milésiens, voilà ce que Laura suggère à la réflexion de la Trobadora : le rapport entre science et merveilleux, entre science et enchantement. L'expérimentation lancée par Morgner ne consiste pas seulement à réinsérer le merveilleux dans le quotidien, mais également dans la pensée scientifique, de rétablir le dialogue entre les deux termes d'une opposition qui n'en est peut-être pas une. Par le nom d'Anaximandre, Morgner attire l'attention sur le fait qu'avec les physiciens le rapport au merveilleux n'est pas nécessairement disparu mais qu'il doit être redéfini. Ainsi, changement de paradigme oblige, le merveilleux n'est plus dans la nature renvoyant au divin mais dans la démarche de celui qui cherche à comprendre<sup>261</sup>.

Si l'expérimentation scientifique passe par la réduction, l'esprit scientifique, c'est-à-dire l'esprit véritablement curieux et inventif, reste ouvert, perméable. Les plus grands savants ne cessent de s'étonner bien au-delà de leurs limites disciplinaires.<sup>262</sup>

Thierry Hentsch évoque ainsi ce que serait possiblement pour Morgner une véritable approche scientifique. La question du *thauma*, de l'étonnement apparaît essentielle pour cette dernière, qui l'illustrera dans *Leben und Abenteuer* – et plus tard dans *Amanda* –, mettant en scène des personnages qui, aux antipodes d'un Lutz, auront conservé leur capacité de s'étonner et résisteront à l'envie de procéder de façon trop hâtive à une réduction « scientifique » commode. *Leben und Abenteuer*, le récit d'un long désenchantement ? C'est également le récit des multiples tentatives faites pour ré-enchanter le réel par le biais de divers récits : du conte de la Belle au bois dormant (le merveilleux) au

---

*versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.»* (*Deutsche Literaturgeschichte, op. cit.*, p. 174).

<sup>260</sup> Jean-Pierre Vernant, « Les origines de la philosophie », *op. cit.*, p. 407.

<sup>261</sup> Thierry, Hentsch, *La mer, la limite*, Montréal, Hélio trope, 2006, p. 76.

<sup>262</sup> Thierry Hentsch, *La mer, la limite. Op. cit.*, p. 76.

scénario du roman courtois (l'amour et l'idéal), de l'Histoire au socialisme, de la physique au récit d'une science qui aurait conservé le pouvoir de s'étonner. Considéré sous cet angle, la quête de la licorne représenterait une dernière tentative, naïve et peu critique, effectivement inquiétante par son inconscience, de ré-enchanter le réel par le biais de ce qui, se présentant sous le couvert de la science, relève en fait de la rationalité instrumentale.

Y a-t-il opposition nécessaire, inévitable, entre merveilleux et pensée scientifique ? Si, comme le suggère Vernant, la résolution de l'énigme marque la clôture de l'enquête, donc la disparition du merveilleux, que faire pour protéger celui-ci ? S'agit-il une fois encore de mettre le merveilleux sous verre, c'est-à-dire à l'abri de la main-mise réductrice de la représentation scientifique, plus particulièrement de la rationalité instrumentale ? Il est clair qu'à ce point, refuser l'héritage de l'*Aufklärung* n'est pas plus une option pour Morgner, que de se tourner vers le romantisme. Fidèle à sa logique, elle choisira dans son prochain roman, *Amanda*, d'explorer une voie alternative, soit la possibilité de lier processus d'enquête, c'est-à-dire travail de connaissance, héritage de l'*Aufklärung* d'une part, et travail de réécriture, de multiplication narrative de l'autre. Assurant la relance du jeu de la représentation, ce double travail permettra de garder ouverts questionnement et interrogation, évitant ainsi l'élimination du merveilleux. Mais, dans *Amanda*, l'enquête ne porte plus sur la nature comme chez les Milésiens, mais sur le récit lui-même, plus précisément sur l'activité de représentation, le travail de réécriture. Ce vers quoi s'achemine Morgner, ce qui l'intéresse de façon évidente, c'est la mise en place d'un roman portant, non plus sur l'Aventure du roman courtois, ou encore sur les aventures d'un héros épique, mais sur les aventures d'une héroïne engagée dans l'aventure de l'écriture.

### **A. 3 Mort de la Trobadora et élimination du merveilleux**

Si l'on en croit les *Vorsätze*, le programme originel du roman, l'expérimentation lancée par celui-ci était de faire dialoguer merveilleux et quotidien de « ce pays ». Or, juste au moment où l'utopie politique semble prête à se réaliser et le merveilleux à vouloir

prendre sa place dans le réel – cessez-le-feu au Vietnam et victoire de la gauche française – , l’héroïne du roman, représentante du merveilleux, tombe d’une fenêtre alors qu’elle lavait les vitres<sup>263</sup> et meurt à la suite de ce prosaïque accident. Le conte politique naïf de Benno et le discours de Laura sur la quête de la licorne semblaient tous deux anticiper, chacun à sa façon, que la concrétisation du merveilleux sous une forme politique donnée, son instrumentalisation, marquerait le début d’un cauchemar. Chacun annonçait à sa façon la fin du merveilleux, son élimination pure et simple, que Morgner choisit de représenter sous sa forme la plus littérale possible au livre onze, chapitre trente-six de *Leben und Abenteuer*, en faisant basculer son héroïne dans le vide.

Au chapitre dix de ce même livre, la Trobadora rentrait de sa quête en tenant en laisse une licorne apparemment domestiquée<sup>264</sup>. De retour à Berlin, elle se consacre avec enthousiasme aux tâches ménagères, imitant ainsi de plus en plus son amie Laura et négligeant ses ambitions littéraires. Wesselin, le fils de Laura, remarque la chose immédiatement (chapitre vingt-trois), puis très vite Laura elle-même (chapitre trente), qui effrayée, confronte la Trobadora, « *Warum dressierst du dich so* », « *willst du mich doubeln ? Willst du dich überflüssig machen ?* »<sup>265</sup>, annonçant ainsi, à son insu, rien de moins que la mort prévisible de son amie. La tension dialectique entre les personnages de Laura et de la Trobadora, entre réel et idéal, s’est estompée jusqu’à ce que les deux termes se confondent, jusqu’à ce que l’un des deux termes devienne définitivement superflu. C’est comme si, dans une étrange réécriture du roman de Cervantes, Don Quichotte rentrait tranquillement chez lui, et abandonnant ses folles idées, adoptait le mode de vie et la vision prosaïque du monde de son écuyer Sancho Pança. Ayant trouvé sa licorne, n’ayant plus le désir de créer, débarrassée de l’insatisfaction qui la caractérisait, la Trobadora se rend

---

<sup>263</sup> L’image est on ne peut plus claire : la Trobadora, littéralement, « tombe de haut ». S’abaissant elle-même (l’opinion de Laura qui la voit se consacrer aux tâches ménagères au lieu d’écrire), elle se trouve précipitée, de sa position originale d’idéalisme, vers le bas. Ou bien : ayant efficacement nettoyé les vitres de son entendement, finalement complètement ‘désenchantée’, s’étant débarrassée de toutes ses illusions, il ne lui reste plus qu’à disparaître du roman.

<sup>264</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 10, livre 11, p. 479.

<sup>265</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 30, livre 11, p. 582.

coupable de « la » faute capitale qui aurait voué Faust à la damnation : elle n'est plus portée par ce « *Streben* », cette « inquiétude féconde et créatrice » qui le sauvait. Je pense ici au célèbre vers du « Prologue au Ciel » : « *Es irrt der Mensch, so lang' er strebt* »<sup>266</sup>.

L'entrevue de la narratrice avec Laura Salman suggérait deux stratégies, celle du « *Historie eintreten* » de la narratrice, renvoyant à la tradition de l'*Aufklärung*, et celle du « *Historie verlassen* » mise de l'avant par Laura, s'inspirant de l'idéalisme et de la tradition romantique. Dans les deux cas, il s'agissait rappelons-le, d'« entrer » ou de « sortir » d'un récit, celui de l'Histoire, généralement présenté comme équivalent d'un réel conçu en opposition à l'idéal et au merveilleux. Le dilemme se présentera pour la Trobadora sous la forme analogue, mais possiblement plus concrète, d'une alternative entre « *Wirklichkeit eintreten* » et « *Wirklichkeit verlassen* », Morgner mettant cette fois l'accent sur le « récit de l'Histoire » et non plus sur le « récit du réel ». Dans le roman de Cervantes, le Don Quichotte « sort » simultanément d'un univers trop étroit et restreint et d'un univers imaginaire délirant nourri par ses lectures pour faire son « entrée » dans un monde qu'il cherche à illuminer de la fiction des structures romanesques qui l'habitent. Il tente de forcer le réel à prendre en compte l'idéal, à prouver que le réel s'y conforme. En réalité, le Don Quichotte n'« entre » ni ne « sort » de rien du tout puisqu'il emmène la littérature se balader avec lui sur les chemins du monde<sup>267</sup> pour n'abandonner son délire que sur son lit de mort. Une telle politique de brouillage des frontières entre idéal et merveilleux d'une part, et réel de l'autre, ne pouvait que plaire à Morgner. Sa Trobadora vit une situation similaire : elle sort d'un monde, son Moyen Âge natal, qui ne lui permettait pas de concilier idéal et réel, pour entrer dans un autre qui ne le permettra pas non plus. À l'image du Don Quichotte, elle circule dans un monde peu préparé à accepter la confusion des deux sphères.

---

<sup>266</sup> « Prologue au Ciel », vers 317 dans J.-W. Goethe, *Faust*. Trad. de Henri Lichtenberger, coll. bilingue, Paris, Aubier Montaigne, p. 12.

<sup>267</sup> Dans son essai *L'ancien et le nouveau*, Marthe Robert au sujet du Don Quichotte : « (...) en accomplissant sa première 'sortie', pour sommer les livres de descendre dans la vie, c'est la littérature entière qu'il entraînait à sa suite. » (Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau*, *op. cit.*, p. 9-10). Dans son *Don Quixote*, Kathy Acker lancera son expérimentation à partir d'un point de départ similaire, procédant à une réécriture du roman de Cervantes (Kathy Acker, *Don Quixote. A Novel. op. cit.*).

Dans le monde du roman courtois existait encore la possibilité d'une circulation entre les lieux distincts du réel social – la cour du roi Arthur – et celui par excellence du merveilleux, la forêt de Brocéliande. Une interpénétration des deux mondes était toutefois possible : les personnages circulaient de l'un à l'autre, le chevalier partait à l'Aventure, et, occasionnellement, des personnages merveilleux faisaient leur entrée à la cour du roi Arthur. Dans le monde où erre Don Quichotte, seul semble encore exister l'espace du réel, l'espace de l'idéal et du merveilleux dessiné par les romans de chevalerie qu'il a lus n'ayant plus de réalité que dans son imaginaire. Dans le vingtième siècle de la Trobadora, dans ce pays déclaré pourtant, et de façon programmatique, « lieu du merveilleux » par la narratrice, cette circulation n'existe plus : il n'y a plus deux lieux distincts mais un seul se prétendant, ce qui est nouveau, lieu de conjonction entre l'idéal et le réel. Mais la chose est abusive puisqu'il s'agit en fait de replier le merveilleux du côté du « réel ». Du moment où une équivalence programmatique et politique entre pays et merveilleux est décrétée, ce dernier devient effectivement superflu. Morgner illustre ici le triomphe d'un « réel » politique – un récit – qui prétend parvenir à représenter merveilleux et idéal et surtout avoir le monopole de cette représentation.

Bien sûr, la fée Mélusine, Perséphone et les déesses déchues du Parnasse – et à leur suite les sorcières du Brocken de *Amanda* – interviendront encore parfois dans le Berlin de Laura et de la Trobadora. Mais la Trobadora demeure désespérément enfermée dans cet univers prosaïque déclaré merveilleux où rien ne vient plus faire écho à l'idéal qu'elle porte en elle, et où le merveilleux n'a plus sa place. Déçue et désillusionnée, elle fuit à nouveau ce monde trop étroit en quête de l'idéal et du merveilleux qui lui manquent. Mais, ayant trouvé la licorne, elle l'intègre si bien au réel qu'elle le rend aussi inoffensif qu'un « *Promenadenmischung* »<sup>268</sup>, qu'elle lui ôte tout merveilleux, toute altérité et tout pouvoir subversif, qu'elle n'accomplit rien de bien différent de ce que faisait Wanda en mettant à l'abri, dans sa bibliothèque, les dés que lui avait offerts le *Gaukler*. Ce faisant, elle annonce

---

<sup>268</sup> « Corniaud » selon la traduction de l'éd. *des femmes*, op. cit., p. 375.

et préfigure sa propre mise à mort aux mains de l'auteure, en tant que représentante d'un merveilleux devenu superflu.

## **B. Mot de code Mélusine**

### **B. 1 Du conte de la *Belle au bois dormant* au conte de l'*Aufklärung***

Considérant la mort de la Trobadora, on pourrait être tenté une fois encore de conclure, comme en conclusion de la *Gauklerlegende* et de *Hochzeit in Konstantinopel*, à l'échec de l'expérimentation évoquée par les *Vorsätze*, qui prétendait préparer la réintroduction d'un merveilleux ou d'un idéal rédempteur dans le quotidien de la RDA. Le point de vue de Laura nous le laisserait croire. Mais, c'est peut-être moins d'un programme de réenchantement du réel dont il s'agit dans ce roman, que d'un programme systématique de désenchantement, soit d'arriver à faire échapper l'héroïne, à la suite du Don Quichotte, au pouvoir d'enchanteurs de tout acabit qui la maintiennent dans un état d'enfance. Le point de vue de la narratrice ne nous suggère-t-il pas, en effet, de considérer comme nécessaire et inévitable la mort de la Trobadora, cette élimination finale du merveilleux et de l'idéal ne venant, somme toute, que clore le travail accompli par la série des désenchantements qu'a déjà subie l'héroïne tout au long du roman. Ces désenchantements ne préparent-ils pas, au terme du roman et au prix d'une inévitable perte d'innocence, d'un étrange *Bildung*, ce passage de l'enfance à l'âge adulte qui était préfiguré en ouverture de roman par le conte de la Belle au bois dormant ?

Au sujet du conte, Marthe Robert écrivait :

Qu'exprime-t-il en effet sous ses couleurs fantastiques ? Pour l'essentiel, il décrit un passage – passage nécessaire, difficile, gêné par mille obstacles, précédé d'épreuves apparemment insurmontables, mais qui s'accomplit heureusement en dépit de tout. Sous les affabulations les plus invraisemblables perce toujours un fait bien réel : la



nécessité pour l'individu de passer d'un état à un autre et de se former à travers des métamorphoses douloureuses, qui ne prennent fin qu'avec son accession à une vraie maturité.<sup>269</sup>

Le conte de la Belle au bois dormant nous décrit le passage d'une femme du sommeil à l'éveil et de l'enfance à l'âge adulte, passage qui s'opère par le biais de son entrée dans la sexualité par le biais du mariage. Morgner reprend cette structure de « récit de passage » dans son roman, ainsi dans l'entrevue, alors que la narratrice invite Laura, en faisant usage de la raison critique à « sortir » des brumes du merveilleux et de l'idéal romantique pour « entrer » dans l'Histoire, Histoire correspondant évidemment ici au « réel » c'est-à-dire à la vérité d'un monde désenchanté, alors que Laura, insiste sur l'importance de sortir de l'Histoire pour « échapper à son récit mensonger ». Notons qu'une structure narrative similaire sous-tend le récit de *l'Aufklärung*, héritage des Milésiens, qui relate le passage de l'humanité d'un état d'enfance et de minorité à la maturité, par l'accession au plein usage de la raison critique. Morgner réécrit donc une fois encore le conte de la Belle au bois dormant, mais cette fois comme le récit d'un devenir-sujet de la femme, qui passerait non plus par l'entrée dans l'état matrimonial, mais par une entrée dans l'Histoire.

Quelle promesse nous fait le récit de *l'Aufklärung* ? Il promet, à terme, l'avènement d'un sujet qui, échappant à divers types d'enchantements et à diverses sujétions, s'est acquis, grâce à l'usage de la raison, cette capacité de connaître et donc de distinguer clairement entre mensonge et vérité que désirait tant posséder Shariar. Mais, fait notable, au terme du roman de Morgner, l'héroïne n'est plus là pour récolter les fruits d'une telle promesse. Dans un premier temps, l'ensemble des désillusions qu'elle a connues l'a poussée au désespoir et a fait naître en elle la tentation du terrorisme. Dans un deuxième temps, alors que ce n'est qu'acculé à la mort que Don Quichotte renonçait finalement à sa folie, soit juste à temps pour assurer son salut, la Trobadora renonce de son propre gré à l'idéal et au merveilleux en les rendant inoffensifs et en les intégrant au quotidien (la

---

<sup>269</sup> Marthe Robert, « Préface », dans Grimm, *Contes. op. cit.*, p. 12-13.

licorne changée en chien). Elle signe ainsi elle-même son arrêt de mort en mettant fin à sa recherche et se coupe ainsi de toute possibilité de rédemption selon les termes du contrat faustien. L'expérience est définitivement peu probante. Soumise à un traitement radical de désenchantement, la patiente a succombé et disparaît suivie de son mal, proprement éradiquée, à la fois de la scène du roman, de l'histoire et de l'Histoire. Le programme de désenchantement a-t-il été poussé trop loin ? Ou portait-il déjà en lui les germes de sa propre limite ? Voilà bien de quoi il s'agit pour Morgner, des limites à poser à la science et au désir de connaissance, de la nécessité de sauvegarder une part de merveilleux en mettant ce dernier à l'abri de tout monopole exclusif d'une forme ou de l'autre de représentation du réel, récit ou langage, même scientifique.

Dans son essai « Qu'est-ce que les Lumières ? », Foucault, remarquait :

Kant indique tout de suite que cette « sortie » qui caractérise l'*Aufklärung* est un processus qui nous dégage de l'état de « minorité ». Et par « minorité » il entend un certain état de notre volonté qui nous fait accepter l'autorité de quelqu'un d'autre pour nous conduire dans les domaines où il convient de faire usage de la raison. Kant donne trois exemples : nous sommes en état de « minorité » lorsqu'un livre nous tient lieu d'entendement, lorsqu'un directeur spirituel nous tient lieu de conscience, lorsqu'un médecin décide à notre place de notre régime [...]<sup>270</sup>.

Cet état de minorité, suggère Morgner en mettant en parallèle divers récits de passage, peut être également dû au fait de se soumettre à l'autorité de légendes, de romans ou de livres, plus généralement de récits. On pense au Don Quichotte, subjugué par les romans qu'il a lus, à la Trobadora, habitée par les structures narratives du roman courtois, mais également à la narratrice à l'esprit formé et structuré par le récit de *l'Aufklärung*. Retournant le questionnement soulevé par Kant « contre » *l'Aufklärung*<sup>271</sup>, ne doit-on pas questionner la manière dont nous dépendons des récits de la science et de *l'Aufklärung* ? Morgner a déjà illustré au profit du lecteur, par le biais du conte de Benno et du discours de Laura sur la

---

<sup>270</sup> Nous soulignons. Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », *Magazine littéraire*, no. 309, avril 1993, p. 64.

<sup>271</sup> *Ibid.*, 69,

quête de la licorne, à quel point le discours de la propagande et de l'utopie politique – découlant pourtant d'un projet politique qui s'autorise des Lumières – dépendent en fait du merveilleux et de l'idéal pour leur pouvoir et leur effectivité. Ainsi, le récit de Benno, qui dévoile l'utopie socialiste comme forme moderne du conte, pointant du doigt son recours à quelque chose de l'ordre de la séduction et des mensonges du conte dans le but d'enchanter et de convaincre. Ainsi, le discours de Laura sur la quête de la licorne, qui dévoile l'inévitable recours de la propagande à la séduction et aux mensonges de l'idéal, une fois encore dans le but d'enchanter et de convaincre. À sa façon, Morgner insiste sur l'importance de réfléchir sur ces discours comme autant de récits qui ne sont jamais complètement « émancipés » des mensonges et séductions du merveilleux et de l'idéal hérités de la tradition, jamais émancipés des formes narratives à partir desquels ils se sont historiquement construits.

En dernière analyse, l'expérimentation lancée dans le roman de Morgner ne consiste ni en une tentative de ré-enchantement du quotidien, ni en une tentative de désenchantement systématique de celui-ci, mais en une tentative de dépassement de leur opposition. La suggestion codée faite par Laura à la Trobadora, via son discours sur la quête de la licorne, appelait le lecteur à une réflexion sur sa propre dépendance vis-à-vis du récit de la science, en tant que sujet de *l'Aufklärung*, c'est-à-dire en tant que sujet « assujetti » à ce récit. Or, va-t-elle suggérer à sa façon, il s'agirait ni d'être « pour » ni d'être « contre » *l'Aufklärung*, mais dans les termes de Foucault,

Cela veut même dire précisément qu'il faut refuser tout ce qui se présenterait sous la forme d'une alternative simpliste et autoritaire : ou vous acceptez *l'Aufklärung* et vous resterez dans la tradition de son rationalisme (ce qui est par certains considéré comme positif et par d'autres au contraire comme un reproche) ; ou vous critiquez *l'Aufklärung* et vous tentez lors d'échapper à ces principes de rationalité [...] <sup>272</sup>.

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 69.

Foucault ajoute : « Il faut essayer de faire l'analyse de nous-même en tant qu'êtres historiquement déterminés, pour une certaine part, par l'*Aufklärung*. »<sup>273</sup>. Et suggère :

[...] il me semble qu'on peut donner un sens à cette interrogation critique sur le présent et sur nous-mêmes, que Kant a formulée en réfléchissant sur l'*Aufklärung*. Il me semble que c'est même là une façon de philosopher qui n'a pas été sans importance ni efficacité depuis les deux derniers siècles.<sup>274</sup>

Rappelons que si, par le nom d'Anaximandre, Morgner évoque l'émergence de la raison, elle évoque aussi, indirectement, la démarche philosophique qui aura cherché dès le début à se démarquer à la fois de l'approche des Milésiens et de celle du mythe. Une fois encore, il ne s'agit pas d'être pour ou contre. Par le nom d'Anaximandre, Morgner commence à explorer une alternative, celle d'un travail d'écriture qui, faisant simultanément appel aux logiques propres à l'enquête et à la réécriture, prendrait science et mythe pour objets. En d'autres mots, si l'on vise à sortir de cette « minorité » à laquelle nous condamnons notre inféodation aux récits, il ne s'agit nullement de chercher à échapper aux légendes, au récit de l'*Aufklärung* ou à la narrativité en général, mais plutôt, pour reprendre en les modifiant les termes de Foucault, de faire l'analyse de nous-mêmes en tant qu'êtres déterminés par les récits, les légendes et les mythes et, tout aussi bien, « pour une certaine part par l'*Aufklärung* ». Il s'agira de faire enquête sur les récits qui nous habitent, et en même temps, à la suite de Shahrazade, de procéder à un travail de réécriture qui permettra de relancer ceux-ci dans la différence.

## **B. 2 Limites de la connaissance : du physicien Anaximandre à la fée Mélusine**

Une fois encore : s'agit-il d'un programme de ré-enchantement ou d'un programme de désenchantement ? Ce qui est sûr, c'est qu'à progresser dans la lecture de ce roman, on

---

<sup>273</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>274</sup> *Ibid*, p. 73.

se retrouve vite fort loin de l'énoncé programmatique qui ouvrait les *Vorsätze* de la narratrice, de ce « *Natürlich ist das Land ein Ort des Wunderbaren* », qui ne résonne plus que de façon ironique à nos oreilles. En effet, à ce point, rien n'apparaît moins « naturel » ou évident que le statut du merveilleux – chose désirable ou indésirable ? – dans « ce pays de la RDA » décrit par le roman. Doit-il disparaître parce qu'il s'est lui-même rendu superflu ou au contraire parce que, par définition, il nuit au progrès et à l'avancement de ce pays, à l'entrée de la femme dans l'Histoire ? Ironiquement, lorsque Laura exhorte la Trobadora à ne pas hésiter à mettre à mort la licorne au nom du bien commun, elle lui présente le raisonnement qui justifiera sa propre exécution, lui demandant, en quelque sorte, d'y acquiescer. En effet, étant données les circonstances du décès de la Trobadora, il semble bien qu'il faille parler de « mise à mort », et non pas d'un simple accident. Mais que sait-on au juste à ce sujet ? Au chapitre trente-six du onzième livre, on peut lire ceci :

*Als Beatriz die Rahmen des Wohnzimmerfensters gereinigt und eine Scheibe blank gerieben hatte, erschien die schöne Melusine am Himmel. Sie kreiste dreimal überm Haus Osterstraße 37. Dann verschwand sie in östlicher Richtung. Beatriz winkte ihr mit dem Leder. Und muß offenbar dabei die Balance verloren haben.*<sup>275</sup>

Morgner a recours ici à ce vieux stratagème théâtral, le *deus ex machina*, défini comme suit par le dictionnaire : originellement « dieu (descendu) au moyen d'une machine », « [...] dont l'intervention peu vraisemblable apporte un dénouement inespéré à une situation sans issue [...] ». Et quel « dieu » choisit Morgner à cette fin ? Une fois encore, changement de paradigme oblige – passé le temps des mythes ou des déesses déchues du Parnasse –, elle choisit un personnage médiéval qui n'appartient plus au monde des dieux, au monde mythique, mais à celui de la légende ; elle choisit un personnage de fée, Mélusine.

Dans les contes, les fées président à la naissance et à la mort. Or si Mélusine est effectivement la dernière personne que la Trobadora a aperçue dans sa vie au Moyen Âge, c'est également elle et non un quelconque Prince charmant, qu'elle s'attendait à voir en ouvrant les yeux à son réveil au vingtième siècle. Or, Mélusine, dès le départ, n'est « pas »

au rendez-vous. Elle lui fait faux bond. Ce qui n'augure rien de bon pour leurs relations futures, relations qui demeureront difficiles tout au long du roman. Ce qui est sûr, c'est que, quoique fée, la Mélusine du roman a peu à voir avec cette figure féminine de sagesse ancestrale apparentée à la fée qu'est « la vieille des contes de Grimm », figure qui, dans les termes de Marthe Robert « a gardé en partie son caractère de gardienne des rites et de la tradition, ce qui explique la crainte et le respect dont elle est généralement entourée. »<sup>276</sup>. Peu fiable, toute à la préparation de la révolution socialiste, Mélusine ne semble pas vraiment pouvoir être, pour la Trobadora, ce personnage capable de lui apprendre « comment s'insérer dans l'ordre des choses, venir vraiment au monde, y être à sa place. »<sup>277</sup> La Trobadora, dès son réveil au vingtième siècle, se trouve livrée à elle-même<sup>278</sup>.

Mélusine n'est certainement pas non plus la bonne fée des contes christianisés. Elle évoque plutôt la part refoulée de la dame idéalisée des romans courtois et préfigure les sorcières du prochain roman de Morgner. Être fantastique moitié-femme et moitié-animal, figure énigmatique qui n'est pas sans rappeler celle de la sphynge, elle préfigure également les sirènes d'*Amanda*. Possédant une double nature, se situant entre la dame idéalisée du roman courtois et les sorcières carnavalesques, assurant le lien entre déesses déchues du Parnasse et humanité, la fée Mélusine occupe une position ambiguë, procède de l'univers de l'entre-deux ; elle est celle qui circule entre deux mondes. Son statut à l'intérieur du roman est tout aussi ambigu. Elle n'y a pas à proprement parler le statut de personnage, pas plus d'ailleurs que la déesse Perséphone : toutes deux demeurent absentes de la liste des personnages de la section « *Verzeichnis von Hauptfiguren des Romans* ». C'est qu'elles ne sont pas de ce monde. Appartenant au monde du merveilleux, héritier du monde des dieux qui a été éliminé et remplacé par cet autre, dans lequel rien ne devrait plus exister ni se

---

<sup>275</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 36, livre 11.

<sup>276</sup> Marthe Robert, « Préface », dans Grimm, *Contes. op. cit.*, p. 15.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>278</sup> « *Kaum erwacht, sah sich Beatriz also bereits vor richterliche Entscheidung gestellt. Allein. Denn ein melusinischer Moment konnte erfahrungsgemäß tagelang dauern.* » (*Leben und Abenteuer*, chap. 4, Livre 1, p. 18.

produire « [...] qui ne trouve dans la *phusis*, telle que nous pouvons l'observer chaque jour, son fondement et sa raison. »<sup>279</sup>. Pourtant, Mélusine circule entre le monde des hommes et celui des déesses déchues du Parnasse, preuve que les deux mondes ne sont pas encore complètement étanches. Mélusine sort et entre également dans le roman ; elle n'y est qu'en visite, auteure de ce « *Melusinisches Buch* » dont les fragments ont été insérés par l'auteure-Morgner, à la dernière minute, dans un roman biographique que la narratrice aurait préféré réaliste c'est-à-dire plus crédible. Ce collage de fragments tirés du « Livre de Mélusine » permet à l'auteure de nous « re-présenter » sous un autre jour – nous permettant de le reconsidérer avec quelque distance – le roman biographique de la narratrice, qui nous « re-présentait » déjà le texte des témoignages de Laura. Et ce, en y réintroduisant subversivement, avec la collaboration de la fée Mélusine, la fiction et le merveilleux.

Une fois encore, c'est le merveilleux qui pose problème puisque, dans l'univers de ce roman, n'est tolérable pour les instances politiques, quelles qu'elles soient, que le merveilleux « légal », ces « *Wunder genehmigt durch Herr Gott* », dont dépendent les déesses déchues du Parnasse, Perséphone et Déméter, aussi bien que Mélusine. En effet, le pouvoir de la faction des déesses déchues, luttant pour le retour du matriarcat, aussi bien que celui de l'Opposition perséphonienne, qui cherche à résister à l'approche « réactionnaire » des déesses – ce « *dritte Ordnung* » dirigé par Mélusine qui « [...] *weder patriarchalisch noch matriarchalisch sein sollte, sondern menschlich.* »<sup>280</sup> –, demeure dépendant de la distribution limitée, réglementé, d'un merveilleux « légal ». La Trobadora qui, tout comme Mélusine, se trouvait originellement engagée « [...] *als Gegenleistung für Lebensverlängerung die alten matriarchalischen Zustände wieder einzuführen* »<sup>281</sup>, se joint dès son réveil à l'Opposition perséphonienne et signe bientôt avec Mélusine au chapitre onze du quatrième livre, intitulé « *Wortlaut eines geheimen Beistandspakts zwischen der*

---

<sup>279</sup> Jean-Pierre, Vernant, « Les origines de la philosophie », *op. cit.*, p. 406.

<sup>280</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 7, livre 1, p. 27.

<sup>281</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 7, livre 1, p. 26.

*verhinderten Politikerin Melusine und der verhinderten Trobadora Beatriz* »<sup>282</sup>, un pacte d'assistance mutuelle, dont le texte s'ouvre comme suit :

*Gebunden an ein gewisses Paktsystem, das die endunterfertigten Seiten in Zwangslagen machtlos mit den entmachteten Mächten der Ober- beziehungsweise Unterwelt abzuschließen genötigt waren, sind die genannten Seiten übereingekommen, ihrerseits einen gegenseitigen Beistandspakt abzuschließen.*<sup>283</sup>

Le but de cette activité clandestine ? La chute du capitalisme. Se sentant bien vite à l'étroit dans le cadre imposé – comment, en effet, concilier socialisme, féminisme et vocation littéraire ? – la Trobadora s'attire vite accusations et menaces de la part de Mélusine, qui lui reproche de discréditer les intentions de l'Opposition perséphonienne, de ne pas remplir ses engagements, et la menace en ces termes : « *Schluß mit dem unhistorischen Moralisieren, oder wir schneiden dir den Lebensfaden durch.* »<sup>284</sup> La menace est lancée, qui ne tardera pas à s'accomplir, montrant bien que tout ne va pas pour le mieux dans les rapports entre politique socialiste et littérature et nous rappelant du même coup que les raisons justifiant une élimination des « *Wunder* » non-autorisées, telles la licorne ou la Trobadora, sont nombreuses et pourraient tout aussi bien être le fait de l'une ou l'autre des factions en cause : celle de *Herr Gott*, des déesses déchues du Parnasse (retour du matriarcat) ou encore de Mélusine (instauration du socialisme). On repense ici à l'entrée en matière du discours de Laura sur la quête de la licorne, alors que, informant la Trobadora du fait que l'espèce des licornes passait pour éteinte, elle notait que les politiciens se réjouissaient, « *Aus unterschiedlichen Gründen* », que cette croyance n'ait encore pu être remise en question par la science, commentant aussitôt : « *Die kapitalistischen sehen von ihm ihre Existenz bedroht, die sozialistischen ihren guten Ruf.* »<sup>285</sup>

Voilà bien de quoi il s'agit encore une fois : du contrôle imposé à la représentation de l'idéal et du merveilleux, qui demeurent de toute évidence encore aujourd'hui, en ce

---

<sup>282</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 11, livre 4., p. 151.

<sup>283</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 7, livre 4, p. 151.

<sup>284</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 20, livre 11, p. 521.

<sup>285</sup> *Leben und Abenteuer*, chap. 4, livre 8, p. 243.



siècle de rationalité instrumentale, tout aussi nécessaires pour séduire et convaincre que le récit lui-même. Se garder le droit exclusif de représentation de l'idéal et du merveilleux, c'est se trouver déjà sur la bonne voie de s'assurer le pouvoir. Commentaire implicite de la narratrice : si toutes les factions qui s'affrontent dans le roman dépendent d'un même merveilleux « légal », préalablement approuvé par *Herr Gott*, elles demeurent toutes prisonnières d'un unique cadre de représentation politique « légal » qui les empêche de concevoir autre chose. Morgner s'achemine lentement vers la problématique qu'elle mettra en scène dans *Amanda*, soit celle de cette nécessaire « reconquête de l'imaginaire » dont dépendra tout nouveau politique, et par le biais de laquelle elle introduira automatiquement la question du rôle politique et potentiellement subversif de la littérature, dans sa capacité à produire et à représenter des « *Wunder* » qui seraient d'une nature autre que celles préalablement autorisées par un projet ou une utopie politique, par un discours réaliste ou scientifique. Sont évoquées ici les règles régissant l'accès à la représentation, c'est-à-dire l'accès à ce *Tat* de la femme que Morgner tente de définir depuis *Gauklerlegende*, puis dans *Leben und Abenteuer*, donc l'accès à la vocation de trobadora que cherche désespérément à retrouver Beatriz, à réinventer au-delà de l'oralité et la poésie pour aller vers l'écriture et la prose, passer du côté du roman.

Une telle lutte, pour le contrôle des droits à la représentation du merveilleux suffit-elle à expliquer la mise à mort de la Trobadora ? Pour répondre à cette question, il faudra considérer, tout comme dans le cas de la *Gauklerlegende* ou du discours de Laura sur la quête de la licorne, trois réécritures d'un même épisode, qui sont suggérées par le texte et introduisent trois interprétations différentes de la mort de la Trobadora : celle de Laura, celle de la narratrice, celle de l'auteure-Morgner. Dans la version de Laura, la conclusion du roman s'avère un échec, celui du projet de réintroduction du merveilleux au pays du socialisme. Cet échec est représenté dans le roman par cette scène où la Trobadora rentre à Berlin tenant en laisse la licorne, animal merveilleux par excellence, comme s'il s'agissait d'un vulgaire corniaud. C'est un peu comme si Cervantes nous présentait un Don Quichotte rentrant chez lui satisfait, sa Dulcinée au bras, prêt à s'installer dans la vie conjugale. Au

contraire, dans la perspective critique de la narratrice-Morgner, la disparition du merveilleux se présente comme une condition nécessaire au progrès de l'Histoire. Finalement, du point de vue de l'auteure-Morgner, l'enjeu du roman n'est plus, ni la réintroduction du merveilleux dans le monde contemporain – position « romantique » de Laura – , ni au contraire son élimination – position de la narratrice inspirée de l'*Aufklärung* – , mais sa sauvegarde dans le but de rendre possible une relance ultérieure du jeu de la représentation. Le geste de Mélusine précipitant la Trobadora vers sa mort ne vise donc pas simplement à empêcher le déploiement d'un merveilleux « illégal », c'est-à-dire à mettre le réel – un « réel » politique cette fois et non plus simplement domestique et conjugal comme dans la *Gauklerlegende* – à l'abri d'un merveilleux subversif, ni non plus à opérer un travail de désenchantement salutaire du réel. Il vise d'abord et avant tout à mettre le merveilleux, en la personne de l'héroïne, à l'abri de la représentation, à le préserver pour une prochaine représentation, une nouvelle expérimentation narrative.

### **B. 3 La légende de Mélusine**

Mais est-ce uniquement la main-mise d'une représentation et donc d'une instrumentalisation politique qui menace le merveilleux ? La réalité d'une telle menace de récupération politique se trouve, bien sûr, mise en scène et présentée au lecteur, ainsi, lorsque le récit de Laura évoque une licorne réduite à l'état de poudre synthétique, dont la production est rationalisée pour le bien de l'humanité. Elle est également mise en scène par le conte politique de Benno, en fin de roman, et par le discours que Pomeranke prononce sur la tombe de la Trobadora dans les *Vorsätze*. Mais, si une telle menace pèse effectivement sur la Trobadora et sur le merveilleux qu'elle représente, justifiant que l'auteure s'empresse de la soutirer au plus vite à la machine narrative apparemment mal engagée de ce roman – au « réel » mis en place par l'ensemble de ses récits – , une question demeure : pourquoi confier justement à un personnage répondant au nom de Mélusine la tâche de précipiter la Trobadora dans le vide dans le but de la sauver ainsi du péril qui la

menace ? En d'autres mots, à quoi renvoie ce nom et que devrait-il signifier pour le lecteur, à l'instar de celui de Anaximandre ?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de reconsidérer l'épisode de la mort de la Trobadora dans une perspective plus large, le resituant dans un cadre narratif qui débordé les limites du texte du roman lui-même, comme je l'ai fait dans mes analyses précédentes, prenant en compte, tour à tour, *les Mille et une nuits*, le *Don Quichotte* de Cervantes, l'analyse de Auerbach et la signification du nom « Anaximandre » dans l'histoire de la philosophie. Une telle lecture exige de mettre en rapport certaines caractéristiques de l'œuvre de Morgner – tout au moins de *Hochzeit in Konstantinopel* et de *Gauklerlegende* – ainsi que de la légende à laquelle l'auteure a emprunté le personnage de Mélusine. Il s'agit une fois encore d'opérer, suivant la suggestion même du texte, un travail de décodage qui rende possible une lecture du récit et permette d'aller par-delà le déguisement, le « costume » dont celui-ci se trouve « habillé ».

Le dictionnaire des symboles de Chevalier et Gheerbrant note qu'un roman du quinzième siècle aurait popularisé la légende de Mélusine :

[...] une fée d'une beauté merveilleuse promet à Raimondin de faire de lui le premier personnage du royaume, s'il accepte de l'épouser et de ne jamais la voir le samedi. Le mariage est conclu, la fortune et des enfants couronnent leur union. Mais la jalousie s'emparant de Raimondin, à qui l'on a fait croire que sa femme le trompait, celui-ci regarde par un trou percé dans le mur Mélusine qui, un samedi, s'est retirée dans sa chambre. Elle prend un bain et il découvre qu'elle est à moitié femme, à moitié serpent, comme les sirènes étaient à moitié poisson, ou à moitié oiseau. Raimondin est accablé de douleur, Mélusine trahie s'envole, non sans clamer sa peine, en cris effroyables, sur la tour du château<sup>286</sup>.

Le commentaire qui suit nous est ensuite offert :

Cette légende, qui rappelle le mythe d'Eros et de Psyché, symbolise le meurtre de l'amour par le manque de confiance, ou par le refus de respecter dans l'être aimé sa part de secret. On peut y voir aussi la désintégration de l'être qui, se voulant lucide à

tout prix, détruit l'objet de son amour et perd en même temps son bonheur. Sur la voie de son individuation, il n'a pas su assumer les limites de l'inconscient et du mystère, non plus que son ombre, son animalité, sa part d'obscur et d'inconnaissable<sup>287</sup>.

Ce qui, dans cette légende, a de bonnes chances d'avoir retenu l'attention de Morgner, c'est cette mise en scène de l'incapacité humaine à assumer les limites de la connaissance, à respecter le mystère ou le merveilleux, sans chercher à en percer le secret à tout prix. En fait, le problème est que Raimondin, à l'image du Schariar des Mille et une nuits, ait voulu goûter au fruit de l'arbre de la connaissance, passer de l'autre côté du miroir, du voile de la séduction, et ait ainsi été confronté à un savoir qu'il n'est pas prêt à assumer. Le nom d'Anaximandre évoquait ce moment où le discours des Milésiens réduit le réel à la *phusis*, éliminant d'un même geste le merveilleux. Par le biais du personnage de Lutz, Morgner thématise la perte de capacité à s'émerveiller. À son tour, le nom de Mélusine évoque l'incapacité dans laquelle se trouve le personnage de la légende à respecter la part du réel qui ne relève pas de la *phusis*.

Goethe avait déjà mis en scène cette problématique de la légende dans *La nouvelle Mélusine*<sup>288</sup>, à laquelle Morgner empruntait déjà dans la *Gauklerlegende*. Du coffret du conte de Goethe elle faisait un dé ouvert dont les six facettes permettaient à la protagoniste d'apercevoir, tour à tour, les six cases d'une maison de poupées, scènes de son « *Zwergenwelt* » à elle. Chez Goethe, comme dans la légende, c'est un homme qui, ayant fait l'expérience du merveilleux par le biais d'une femme, s'en trouve vite dénié l'accès, victime de sa volonté d'être lucide à tout prix. Dans *Gauklerlegende*, inversement, c'est une femme qui, introduite par un jongleur à l'univers du merveilleux, s'empresse de mettre littéralement à l'abri dans sa bibliothèque l'héritage qu'elle a reçu de lui. Étrangement, dans *Leben und Abenteuer*, dans l'épisode de la mort de la Trobadora, c'est le personnage de Mélusine, vivant rappel de la nécessité de respecter la part du merveilleux, qui pose le geste

---

<sup>286</sup> *Dictionnaire des Symboles*, sous la direction de Jean Chevalier, Éd. Robert Lafond, 1982, p. 621.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 621.

<sup>288</sup> J.-W., Goethe, « *Die neue Mélusine* » dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Trad. française de Blaise Briod (1954) revue par Bernard Lortholary (1999). Paris, Gallimard, 1999.

fatal assurant son élimination. Pourquoi ? Ce geste apparaît pour le moins paradoxal. Ne serait-il pas plus vraisemblable que, s'étant elle-même trouvée victime de l'incapacité de Raimondin à assumer le merveilleux et les limites de la connaissance, Mélusine désire éviter un destin similaire à la Trobadora, c'est-à-dire faire que son action ait comme but premier, non pas l'élimination du merveilleux, mais sa sauvegarde ? C'est que, ici, l'élimination assure la mise à l'abri de la représentation, sa sauvegarde.

Mais à l'abri de quoi ? Non seulement de la main-mise d'une représentation politique, mais surtout à l'abri d'une représentation par un discours de connaissance prétendant posséder l'exclusivité d'une représentation vraie du réel. L'implication de Mélusine dans la mort de la Trobadora, le nom de Mélusine lui-même vient inscrire cet épisode dans la foulée de la réflexion critique portant sur *l'Aufklärung* qui avait été introduite par le discours de Laura sur la quête de la licorne et l'enrichit d'une réflexion sur les limites de la connaissance. Ce nom évoque ce qui ne doit pas être dévoilé, « déchiffré », ce qui doit être soustrait à un désir réducteur de connaissance. Morgner reprend ici, une fois encore, la problématique qu'illustre la jaquette de *Hochzeit in Konstantinopel*, représentant un amour ailé, annoté scientifiquement et circonscrit par axes et coordonnées, dans le but d'en mesurer la signification.

## **C. Le roman de l'auteure-Morgner**

### **C. 1 Relance de la représentation et la question de l'« autre action »**

La renaissance de la Trobadora au tout début du roman *Amanda*, ainsi que la reprise incessante par Morgner des diverses figures du merveilleux le prouvent : le but n'est pas de soustraire le merveilleux à la représentation, d'imposer une sorte d'interdit de représentation qui assurerait le respect du mystère aux fins de sa préservation, position romantique s'il en est une. Au contraire, et la clôture du roman qui semble donner le dernier

mot au conte de fées politique de Benno, si naïf soit-il, le démontre une fois encore de façon concrète pour le bénéfice du lecteur qui n'aurait pas saisi : ce qui, en définitive intéresse l'auteure, c'est moins la mort de la Trobadora, qui vient soustraire le merveilleux à la récupération politique ou à sa représentation par un discours réducteur de connaissance – mort qui n'est d'ailleurs nullement l'événement final du roman puisqu'il intervient quelque soixante et cinq pages avant la fin de celui-ci – mais le travail de production narrative provoqué par cet événement. Ce qui est littéralement poussé vers le devant de la scène et porté à notre attention – dans la *Gauklerlegende* déjà, puis dans *Leben und Abenteuer*, et le sera de façon encore plus marquée dans *Amanda* –, c'est le travail de la représentation.

La question du „Tat“ hantait déjà les marges de *Hochzeit in Konstantinopel*, dans le cadre duquel la conteuse, face à l'échec de son expérimentation de « séduction narrative conjugale », annonçait son intention de se consacrer désormais à ce qu'elle nommait « *das absolute Experiment* ». La question se trouvait reposée dans l'introduction de la *Gauklerlegende*. Or, dans *Leben und Abenteuer*, elle devient véritablement « le » point de départ obligé de la lecture, portée à l'attention du lecteur, placée en exergue sous la forme de cet énoncé attribué à Beatriz de Dia, « *Am Anfang war die andre Tat* ». Morgner procède tranquillement vers ce qui sera le sujet de son prochain roman, non plus la mise en scène des aventures d'une conteuse ou d'une héroïne encore tributaire de l'épopée – même parodique, à la Don Quichotte, même transposée au féminin et s'inspirant du rôle réservé au chevalier courtois et confrontée au prosaïque quotidien de l'État est-allemand, ayant perdu toute apparence de grandeur et d'héroïsme –, mais d'une héroïne lancée sur les chemins de l'aventure de l'écriture. En finale de *Leben und Abenteuer*, Mélusine précipite vers la mort une trobadora anachronique, caricature du héros épique, qui de toute façon n'arrivait plus à écrire, une héroïne définitivement empêtrée dans les rets d'un modèle de production littéraire et de structures narratives qui apparaissent définitivement dépassés, et pour les femmes, et pour la modernité. Elle rend ainsi possible son accès à une tout autre aventure : la Trobadora accède en effet dans *Amanda* au statut de sujet de l'écriture, ce qui

situe le travail de Morgner dans le cadre d'une modernité littéraire pour laquelle l'aventure de l'écriture prime désormais sur toute autre et laisse loin derrière le fait épique. Dans ce second tome de la trilogie, l'aventure de l'écriture fera d'ailleurs plus que prendre le devant de la scène puisque le roman de la sirène Beatriz y procède littéralement à digérer<sup>289</sup> et à réécrire le texte du *Leben und Abenteuer* attribué à Morgner. Ce qui permettra à cette dernière, par le biais de la réécriture de son personnage, non pas d'en finir avec le récit et l'épopée, mais de prêter à ceux-ci une seconde vie, les réutilisant comme matériaux de son roman de sorcière, les recadrant par collage et montage, les « re-présentant » par sa réécriture. Mais, doit-on en conclure pour autant que, dans le passage d'un roman à l'autre, le fait épique, référence de *Leben und Abenteuer*, l'action, cède définitivement la place au Verbe ? En réalité, l'exergue que Morgner insère au début de *Leben und Abenteuer* n'évoque ni l'un ni l'autre, il évoque plutôt un « *andre Tat* », une « autre action », qui reste à définir.

On l'a vu déjà, le « *Tat* » qui intéresse Morgner renvoie à un travail de représentation et de réécriture, de production narrative, à un art du récit qui s'inspire de celui de la conteuse, mais également des diverses formes de récit héritées de la tradition, dont celles du roman courtois, mais également des récits modernes que sont l'Histoire et la science. Mais encore ? Où en est, au terme de *Leben und Abenteuer*, la réflexion de Morgner à ce sujet ? Une considération de l'énoncé que Morgner a choisi de placer en exergue de son roman permet de comprendre ce dont il s'agit. Tout comme les mots de code Anaximandre et Mélusine, cette courte proposition sert à suggérer quelques pistes de réflexion au lecteur.

---

<sup>289</sup> Certaines théories brésiliennes ont proposé le concept d'« anthropophagisme ». Séjourné parlera plutôt dans son article de « métabolisme » (Séjourné, Emmanuelle, « Assimilation d'une tradition et agitation de la pensée. Le long métabolisme d'*Amanda* (Irmtraud Morgner) ». *Genesis*, no. 25, 06/2005, Paris, Jean-Michel Place éd., p. 57-64). Voir aussi les différents usages du concept de « recyclage » (Claude Dionne, Sylvestra Mariniello, Walter Moser eds., *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle.*, Montréal, Balzac, 1996 et Walter Moser et Jean Klucinskaskas eds., *Esthétique et recyclage culturel, explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004).

Dans un premier temps, le « *Am Anfang war die andre Tat* » attribué par Morgner à Beatriz de Dia évoque la proposition « *Am Anfang war das Wort* » ou, « Au commencement était le Verbe », qui ouvre l'Évangile selon Saint-Jean. Ce Verbe était une parole originelle, une parole « une », fondant l'origine du monde. Il évoque le Verbe des dieux et des créateurs. L'appellation renvoie à ce modèle du démiurge que Morgner a rejeté dans *Gauklerlegende*, privilégiant pour sa narratrice le modèle de la performance personnifié par le personnage du *Gaukler*, *alter ego* du troubadour créateur, qui inspirera le personnage de la ménestrelle Laura. Ce modèle de performance, appartenant à l'oralité, Morgner l'applique à l'écriture, le mettant en scène par le biais des pratiques de réécriture de ses narratrices. Mais ce modèle possible d'un « *andre Tat* », associé à la ménestrelle Laura, ne semble pas suffire à définir celui recherché par Morgner.

À la lecture de l'exergue, on note, en comparant la citation attribuée par Morgner à Beatriz de Dia au texte de la citation de l'Évangile, le glissement opéré de la notion de « Verbe créateur » à celle de « *Tat* » ou « action ». Il ne s'agit apparemment plus de créer le monde, de le faire émerger du néant, mais de le transformer. Difficile, à ce point, de ne pas songer à cet épisode du *Faust I* dans lequel Faust tente justement de traduire la phrase de l'Évangile, « *Im Anfang war das Wort* »<sup>290</sup>. Il hésite au moment de traduire – « *Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, // Ich muss es anders übersetzen,* ». Tenté un moment de traduire « *Wort* » par « *Sinn* » – « *Geschrieben steht : Im Anfang war der Sinn. // Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft ?* » – , puis par « *Kraft* » – « *Es sollte stehn : Im Anfang war die Kraft!* » – , Faust renonce et se décide finalement à traduire par : « *Im Anfang war die Tat!* » Sa traduction annonce déjà ce que Goethe mettra en scène dans le *Faust II*, alors que son personnage prenant clairement ses distances avec « *das Wort* » –

---

<sup>290</sup> La citation complète va comme suit : « (*Er schlägt ein Volum auf und schickt sich an.*): *Geschrieben steht : „Im Anfang war das Wort!“ / Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort ? / Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, / Ich muss es anders übersetzen, / Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin. / Geschrieben steht : Im Anfang war der Sinn. / Bedanke wohl die erste Zeile, / Dass deine Feder sich nicht übereile! / Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft ? / Es sollte stehn : Im Anfang war die Kraft! / Doch, auch indem ich dieses niederschreibe, / Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe, / Mir hilft der*



concrètement, les livres et les études qui l'ont occupé jusqu'à présent – , cherchera conseil du côté de la vie et des passions, mais surtout dans un deuxième temps, du côté d'une œuvre dans lequel il s'investira totalement, y cherchant son salut et espérant ainsi laisser une trace de son passage dans le monde. Or, on le sait, ce travail, cette œuvre de Faust, n'aboutissait justement qu'à un échec. Pas plus que le Verbe créateur, ou le « *Tat* » de la performance mise en action par Laura, un tel « *Tat* » n'apparaît être le modèle approprié à partir duquel commencer à penser cette « autre action » que cherche à définir Morgner.

Si l'exergue de Morgner fait écho au passage bien connu du *Faust*, il évoque surtout, par son passage de « *Wort* » à « *Tat* », ainsi que par le passage d'un paradigme de création à un paradigme de transformation du monde, la célèbre injonction de Marx dans ses *Thèses à Feuerbach*, « *Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern* »<sup>291</sup>. Morgner pointe ici les exigences imposées à l'activité littéraire par les politiques culturelles de l'Allemagne de l'Est. Insistant sur la nécessité pour la littérature de participer au travail de transformation du monde du projet socialiste, ces politiques instaurent une dichotomie lourde entre penser le monde et changer le monde, entre parole et action, c'est-à-dire entre « *Wort* » et « *Tat* ». Autant de façons de marquer le conflit entre ce qui est soupçonné n'être, encore une fois, que simple fuite hors de l'Histoire (romantisme, poésie, à la limite littérature) et ce qui se présente comme véritable « action » sur le monde (politique ou littérature engagée), entrée dans l'Histoire. Voilà peut-être la tâche que se donne Morgner en début de roman : tenter, par son travail de réécriture et ses expérimentations narratives, d'échapper le plus possible à l'enfermement inhérent à un tel mode de pensée dichotomique.

Dans une étude parue en 1987, Anneliese Stawström, commentant la proposition placée en exergue de *Leben und Abenteuer*, suggère que celle-ci n'est pas sans faire écho à cette autre phrase de Marx, « *Menschenwerdung durch Handlung* » ou « le devenir humain

---

*Geist! auf einmal seh' ich Rat / Und schreibe getrost : Im Anfang war die Tat!* » (vers 1224-1237 dans J.-W. Goethe, *Faust*, Trad. de Henri Lichtenberger, *op. cit.*, p. 59).

<sup>291</sup> Karl Marx, *L'idéologie allemande (première partie)*. Thèse sur Feuerbach. Paris, Ed. Sociales, 1972.

par un agir »<sup>292</sup>. La référence à cette source soulignerait, selon elle, l'importance accordée par Morgner, non pas tant à une transformation du monde qu'à cette transformation de l'humain qu'annonce la notion de reconquête de l'imaginaire qui sera centrale dans *Amanda*. On peut surtout supposer que Morgner, tentant d'échapper à l'opposition entre « *Wort* » et « *Tat* », pourrait bien chercher à penser son « *andre Tat* » dans le sens d'une conjonction entre un Verbe (« *das Wort* ») redéfini par la performance, c'est-à-dire par une logique de reprise et de différence, et ce « *Handlung* » qu'elle emprunte à Marx, action continue, praxis ou procès, qui lui permet de s'éloigner de l'idée d'action ponctuelle et délimitée que désignait le « *Tat* ». Ce « *Handlung* » du Verbe prendrait pour Morgner le sens d'un agir propre au Verbe et à l'écriture, dont il lui resterait encore à définir la nature spécifique. Elle redéfinirait de cette manière la fonction de la littérature en déconstruisant l'opposition Verbe/Action, libérant cette dernière de l'obligation d'en passer par un mode d'agir qui soit préalablement défini par le politique dans l'univers d'un « réel » pré-construit et préconçu par quelque récit que ce soit. Il y aurait ainsi un « agir » – un « *Handlung* » – de la représentation. Par ailleurs, plutôt que de demeurer inféodée aux discours de la science et de l'Histoire, discours ayant la prétention d'être seuls qualifiés à « dire le monde » et son origine, la littérature s'arrogerait à son tour, par un étrange retour des choses et à la façon du discours mythique, non seulement le droit de « dire » le monde et son origine, mais également, de mettre en scène et de représenter, par sa pratique de réécriture et sa mise en dialogue de divers récits, les luttes de pouvoir opposant les divers types de récits et de discours ayant prétention de vérité, dont ceux de l'Histoire et de la science.

---

<sup>292</sup> Anneliese Stawström, *Studien in Menschenwerdung Thematik in Irmtraud Morgners Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Actas Universitatis Stockholmiensis, Almqvist & Wiksell International, 1987.

## C. 2 Réécriture de l'Histoire, réécriture de la science

Il est clair que la question de la contribution de la femme à l'Histoire et à l'écriture de l'Histoire en général est centrale au roman de Morgner. Cet « *andre Tat* » qu'elle évoque en exergue renvoie bien sûr à une pratique d'écriture de l'Histoire qui se veut « autre ». Mais autre par rapport à quoi ? Dans un livre publié en 1992, Gabriela Scherer suggère que ce motto de Morgner suggère que ce qui lui importe est de poser l'histoire de la pratique d'écriture créative par la femme en « autre action » par opposition à la pratique d'écriture dominée par les hommes et interprétée par eux<sup>293</sup>. Mais encore ? Dans le cas précis de l'écriture de l'Histoire, à quoi pourrait bien ressembler ce « *Handlung* » ou agir du Verbe, cette pratique d'écriture que Morgner cherche à définir ? En quête d'une réponse à cette question, il est intéressant de revenir au texte du roman et de voir de quelle manière Morgner structure le récit des aventures de son héroïne, elle qui, dès son arrivée au vingtième siècle, cherche justement à faire son entrée dans l'Histoire.

À l'image du Calogrenant de Chrétien de Troyes<sup>294</sup> et du Don Quichotte de Cervantes, la Trobadora effectue trois « sorties dans le monde », ou plus exactement, variation notable sur un même thème, trois sorties « dans » une Histoire posée comme équivalente au « réel » (« *Wirklichkeit* »). Dans un premier temps, elle fuit son Moyen Âge natal pour atteindre le vingtième siècle, voyage dans le temps qui ne suffira pas à lui assurer cette « entrée dans l'Histoire » dont elle a rêvé. Dans un deuxième temps, désillusionnée et réalisant que n'est pas encore venu le temps qui rende possible l'entrée dans l'Histoire d'un troubadour de sexe féminin, elle fuit la réalité de l'Histoire à la recherche de la licorne, symbole de l'idéal perdu. Dans un troisième temps, trahissant un idéal qu'elle a d'ores et déjà domestiqué – la licorne en corniaud –, elle réintègre une fois de plus la pseudo réalité de l'Histoire, plus précisément la « réalité » d'une vie domestique

---

<sup>293</sup> Gabriela Scherer, *op. cit.* p. 171.

et prosaïque, mais pour en être littéralement éjectée, défenestrée, par l'intervention de Mélusine. Le parcours de la Trobadora, loin d'illustrer le mouvement d'un progrès téléologique et linéaire, l'acquisition d'une maturité acquise au prix d'inévitables et nécessaires désenchantements, prend plutôt la forme d'un mouvement dialectique allant d'enchantements à désenchantements que subit une Trobadora, tour à tour séduite et désillusionnée par les utopies du vingtième siècle.

Notons avec Marthe Robert que, déjà dans le roman de Cervantes, Don Quichotte ne sort pas des brumes des légendes et des romans de chevalerie pour « entrer dans le monde ». En fait, il n'entre ni ne sort de rien du tout puisqu'il amène la littérature se balader avec lui sur les chemins du monde, forçant la confrontation du monde et de la littérature<sup>295</sup>. Et surtout, Don Quichotte ne sort jamais du récit : il passe simplement d'un récit à l'autre, demeurant constamment le jouet de quelque enchantement. Ainsi, au moment de sa mort, alors même qu'il abjure sa folie, il ne fait qu'abandonner la fiction des romans qu'il a lus pour retourner au récit chrétien qui structure l'expérience de ses contemporains<sup>296</sup>, prouvant ainsi, une fois de plus, qu'on n'échappe jamais au récit. Comme Don Quichotte, la Trobadora n'entre ni ne sort de rien du tout, ni du récit, ni d'une supposée « réalité de l'Histoire » : elle amène la littérature, la tradition et les récits qui l'habitent – les codes du conte et du roman courtois – se balader avec elle sur les chemins de l'Histoire. Comme Don Quichotte, elle ne sort jamais du récit, circulant simplement d'un récit à un autre. Or, ce mouvement de passage d'une structure narrative à l'autre est essentiel puisqu'il permet de percevoir chaque récit pour ce qu'il est vraiment, soit un récit parmi d'autres.

---

<sup>294</sup> Je me réfère ici à l'étude de Erich Auerbach, « Les aventures du chevalier courtois », chap. 6 de Auerbach, *Mimésis*, *op.cit.*, p. 133-53.

<sup>295</sup> Marthe Robert au sujet du personnage de Don Quichotte : « Son acte radical, en effet, mettant fin une fois pour toutes à l'Age d'or des Belles-Lettres, commençait cette ère tourmentée, inquiète, traversée de luttes et de querelles, que l'on appelle « moderne » et qui est celle de la littérature tout court. L'entreprise audacieuse, révolutionnaire s'il en fut, par quoi le livre et la vie subissent la plus dure épreuve qu'il leur soit donné de connaître – celle qu'ils s'infligent l'un par l'autre – (...) ». (Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau. op. cit.*, p. 10).

<sup>296</sup> Mon interprétation, et non celle de Marthe Robert.

Le Verbe de l'Évangile selon Saint-Jean désigne une parole originelle, une et vraie. Il se situe aux antipodes de ce travail de multiplication narrative qui permet à Morgner d'échapper à la dichotomie vrai/faux, de garder en mouvement à la fois son héroïne, la narration et sa recherche. Au terme de *Leben und Abenteuer* l'expression « autre action » (« *andre Tat* ») évoque une telle pratique qui, assurant une relance de la représentation, cherche à provoquer une diffraction de l'unité apparente de toute parole « une », de tout récit prétendant dire la vérité du monde. Avec *Hochzeit in Konstantinopel*, Morgner récrivait déjà la proposition de l'Évangile sous la forme d'un : « À l'origine furent les récits de Shahrazade », annonçant son projet de fonder sa réécriture de l'Histoire littéraire sur la base d'une nouvelle tradition. De façon générale, son travail de réécriture vise à remettre en question toute velléité de pouvoir, tout désir de départager le vrai du faux. En d'autres mots, le problème n'est pas le faux, mais toute prétention d'un récit à produire une parole disant la vérité du monde.

Mais, si le lecteur de Morgner risque de se montrer généralement sensible à la double dimension de séduction et de mensonge inhérente aux contes de fées ou au roman courtois, il lui faut possiblement un peu plus d'efforts pour en arriver à concevoir que les récits qui structurent sa pensée et qu'il partage avec ses contemporains, les récits du progrès, de l'Histoire et de la science, peuvent également être perçus comme autant de contes de fées d'avec lesquels il est tout aussi nécessaire de prendre une distance critique. Morgner cherche à désigner au lecteur son angle mort, habité et structuré qu'il se trouve par des récits qui prétendent l'avoir libéré une fois pour toute des séductions et mensonges du mythe, de la légende, du merveilleux et de l'idéal, c'est-à-dire du récit en général, le laissant dans l'ignorance du fait de sa dépendance au récit. L'obsession du Raimondin de la légende de Mélusine, son désir d'être « lucide à tout prix » rappelait l'attitude du Shariar des *Mille et une nuits*, mais, dans cette reprise du motif par Morgner, l'angoisse de l'homme face à l'ambiguïté de la femme se trouvait réinscrite dans un récit insistant plutôt sur son incapacité à tolérer ce qu'il ne pouvait saisir par la connaissance. De nouveau, Morgner déconstruit l'opposition vérité/mensonge en situant la menace, non du côté du

mensonge ou de la vérité, mais du côté de tout blocage imposé à la représentation par un discours prétendant assurer seul une représentation vraie du réel, qu'il s'agisse d'un discours politique, historique ou scientifique. Face à l'obsessif besoin de maîtrise propre au vingtième siècle et à la prétention du discours scientifique de pouvoir assurer au sujet la capacité de percer le voile des illusions et des séductions du récit, lui assurant ainsi un accès à la vérité du monde, Morgner rappelle que le discours scientifique demeure un récit qu'il faut aborder « en tant que récit », c'est-à-dire à partir de ce qui excède sa représentation.

Dans son essai *La mer, la limite*, Thierry Hentsch fait un constat qui rejoint celui de Morgner. Déplorant le fait que la philosophie, « à laquelle le développement de la science offre pourtant une inépuisable matière à réflexion, en est arrivée à se taire. »<sup>297</sup>, il ajoute :

Après un long détour, le discours de vérité a cru pouvoir s'ériger contre la fiction a fini par rejoindre la fable qu'il condamnait. Et la vérité est passée aux mains de ceux qui, parce qu'ils manipulent concrètement la matière, croient pouvoir en forcer la serrure. (...) Les succès sans fin de la technique, on ne le dira jamais assez, occultent le principe réducteur qui préside à ses développements. Notre démesure technologique prend sa source dans une réduction du réel qui reste insuffisamment réfléchi. (...) La techno-science n'ouvre des horizons que pour autant que nous la pensions, c'est-à-dire dans la mesure où nous sommes capables et désireux de penser en dehors d'elle. Mais ce dehors n'est possible que si cette science elle-même se reconnaît comme limite et qu'elle renonce à la vérité. Et ce renoncement me paraît loin d'être acquis. En dépit de tous les désenchantements, de tous les scepticismes, de tous les relativismes ou plutôt à cause d'eux, la science reste aujourd'hui dans l'imaginaire collectif comme notre seule planche de salut.<sup>298</sup>

Penser la science, c'est-à-dire penser « en dehors d'elle », sortir des frontières imposées par son récit, c'est-à-dire à partir d'une conscience des limites que celui-ci impose, ne devient possible que si l'on reconnaît qu'il est illusoire de penser, grâce à elle, accéder à une position méta-narrative. Penser la science et l'Histoire de l'extérieur, c'est les

---

<sup>297</sup> Thierry Hentsch, *La mer, la limite. op. cit.*, p. 52.

penser à partir d'autres récits, récits qui restent à produire comme bases alternatives pour la pensée. Ainsi, cherchant à déjouer toute tentative de contrôle ou de main-mise discursive sur la représentation, Morgner privilégie une stratégie lui permettant de mettre en scène et de souligner un nécessaire mouvement d'entrée et de sortie des récits – de multiplication des points de vue – que rendrait possible cet « *andre Tat* » de l'écriture qu'elle envisage peut-être d'ailleurs comme « le » mode spécifique d'action « propre au mot » de la littérature.

Dans *Gauklerlegende*, des enfants se réappropriaient l'Histoire à leur façon en pillant un musée de maisons de poupées dans une logique à la fois ludique et destructive, bousculant les unités muséales qu'ils rencontraient, les tranches de réel organisées et ordonnées selon les axes et coordonnées prévus par le récit de l'Histoire. Dans *Leben und Abenteuer*, Morgner déplace la problématique vers une autre scène, la faisant passer de l'espace du musée à celui du roman, remplaçant les maisons de poupées par autant de récits. Elle cherche ainsi à créer un roman-musée nouveau genre, que n'ordonnerait plus aucun désir de conformité aux règles de quelque Grand récit prenant sa source dans un désir de vérité, mais qui adopterait une logique dialogique dans le sens de Bakhtine, qu'elle citera d'ailleurs longuement et verbatim dans *Amanda*<sup>299</sup>. Dans cette perspective, la réécriture de l'Histoire, tout autant que celle du roman, exige un travail de multiplication et de juxtaposition des récits visant à forcer le dialogue et le déplacement des positionnements narratifs. Il est intéressant de rappeler ici que le nom d'Anaximandre évoque également l'idée de multiplicité. Dans *La mer, la limite*, Hentsch affirme l'importance de la représentation – « L'indéterminé n'offre aucune prise, il n'a pour nous, pas d'existence. ». Il ajoute :

Peut-être est-ce de cette première évidence que part Anaximandre, philosophe ionien du VI<sup>ème</sup> siècle avant notre ère, lorsqu'il dit, dans le célèbre et énigmatique fragment qui nous est resté de lui, que les choses, avec le temps, se rendent justice dans leurs

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 52-54.

<sup>299</sup> *Amanda*, chapitre 110, intitulé « *Die Walpurgisnacht auf dem Blocksberg* ».

mutuelles discordes. Idée qu'on retrouve chez Héraclite, qui célèbre la fertilité des conflits et l'harmonie des contraires.<sup>300</sup>

### **C. 3 La question de la lecture : du témoignage au mythe ou l'évangile selon Laura Salman**

Toujours dans *La mer, la limite*, Hentsch souligne la distinction qui existe entre mythe et témoignage, ce qui nous permet de mieux saisir le sens du passage qu'opère Morgner de la question du témoignage et de l'Histoire, centrale à *Leben und Abenteuer*, à celle du mythe, qui se trouve au cœur de *Amanda*.

Hentsch s'exprime en ces termes sur l'importance centrale de la lecture de l'Évangile dans son cheminement de lecteur :

[...] aucun autre récit ne permet mieux que celui-là de comprendre avec autant de force la différence entre le mythe et le témoignage. Les évangélistes témoignent, et un témoin, on l'accepte ou on le récuse, on lui prête foi ou on l'écarte, comme au tribunal.

Il ajoute :

Le mythe n'exige aucune foi. Vous en faites ce que vous voulez. À travers une des multiples lectures mythologiques possibles du récit évangélique (que j'entends seulement après avoir tenté de l'entendre dans la perspective de l'Église), j'essaie simplement de montrer l'appauvrissement qu'il en coûte d'être limité à *une* lecture, à

---

<sup>300</sup> Thierry Hentsch, *La mer, la limite. Op. cit.*, p. 37. Dans un autre de ses textes, Hentsch note : « Quant à l'idée de chaos, de béance initiale, elle trouve un écho dans la notion d'« Indéfini » (*apéiron*) chère à Anaximandre, le premier philosophe grec dont il nous est resté quelque trace ; un fragment lapidaire d'une condensation extrême qui, aujourd'hui encore, n'a pas fini de susciter les interprétations : 'D'où les choses prennent naissance, c'est aussi vers là qu'elles doivent toucher à leur fin, *selon la nécessité ; car elles doivent expier et être jugées pour leurs fautes, selon l'ordre du temps*'. Hentsch note en note de bas de page, sans citer sa source que, « La partie en italique est le seul morceau de phrase qui soit d'Anaximandre même ». (Thierry Hentsch, *Raconter et Mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 148-49).



*une vérité, s'agissant surtout d'un mythe aussi riche, aussi puissant que le récit christique, qui reprend et condense en lui tant d'autres mythes.*<sup>301</sup>

Hentsch associe mythe à lecture multiple et ouverte, témoignage à lecture unique, limitée par l'idée de foi ou de vérité, lecture qui ne laisse au lecteur d'autre choix que d'accepter ou de récuser. Face au témoignage, pris entre le vrai et le faux, le lecteur se trouve dans une situation semblable à celle du Shariar des *Mille et une nuits* avant qu'il ne se laisse prendre aux charmes des récits de Shahrazade. Plutôt que d'insister, à la suite de la narratrice (et de l'*Aufklärung*), sur le progrès qu'il y aurait à passer de mythe à témoignage – et éventuellement à l'Histoire –, Hentsch souligne au contraire l'appauvrissement que ce passage présuppose et nous rappelle que témoignage et Histoire, modes de récit privilégiés respectivement par Laura et par la narratrice-Morgner, sont plus apparentés qu'il ne le semble : de part et d'autre, c'est toujours la référence à la vérité qui demeure primordiale.

À partir de cette réflexion de Hentsch sur le mythe et le témoignage, on pourrait se demander si *Leben und Abenteuer*, qui peut être lu comme une réécriture du *Don Quichotte* ou du *Faust*, ne peut l'être également comme une réécriture des Évangiles, avec Laura en évangéliste et la Trobadora en figure christique<sup>302</sup>, ou l'inverse, soulignant une fois encore la recherche inquiète qui hante l'écriture de Morgner d'une voie possible pour un salut de l'humanité. L'exergue du roman évoque une réécriture de la première phrase de l'Évangile selon Saint-Jean. N'annonce-t-il pas également une réécriture par le roman du texte évangélique lui-même ? En réalité, ce sont les témoignages de Laura, et non le roman lui-même, qui empruntent leur forme au récit évangélique. Avec la réécriture du récit de Laura par la narratrice-Morgner, on passe ensuite du modèle du texte évangélique à celui du texte historique, à un autre type de vérité. Enfin, la réécriture du récit de la narratrice par

---

<sup>301</sup> « Raconter et mourir – un entretien avec Thierry Hentsch » dans *Vox Poetica. Entretiens* (<http://www.vox-poetica.org/entretiens/hentsch.htm>, consulté le 3 septembre 2010).

<sup>302</sup> Le roman de Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite* a très certainement influencé la rédaction des épisodes de la nuit de la Walpurgis de *Amanda*. Il ne serait pas étonnant que Morgner ait également retenu et repris à son compte, à sa manière, son travail de réécriture des Évangiles. Voir Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Laffont, 1968, 581 p.

l'auteure-Morgner propose un mode de lecture, qui n'est pas sans correspondre à ce que Hentsch nomme dans son essai, une « lecture mythologique ».

Dans *La mer la limite*, Hentsch souligne les limites de ce qu'il nomme le mode de lecture évangélique :

Il faudrait pouvoir penser à nouveau le récit évangélique qui nous a suivi durant deux mille ans et que nous n'avons jamais réellement osé envisager comme autre chose qu'une vérité à prendre ou à laisser. Que cette histoire soit réellement vraie ou fausse ne fait ici aucune différence. Quelle innocence chez tant d'esprits forts d'avoir cru qu'il suffisait de n'y pas croire, qu'il suffisait de dire que cette histoire de mort et de résurrection était impossible, qu'elle n'avait pas eu lieu ou, pire encore, qu'elle n'avait aucun sens ! Comment ne pas voir que, par là, ces libertins se situaient à leur tour sur la ligne droite qui lie la vérité au mensonge ? Du moment que cette histoire ne pouvait être qu'attestée ou infirmée, du moment qu'elle était prise entre les mâchoires de l'affirmation et de la négation, elle devenait rigoureusement impossible à lire : lue de toute éternité pour les croyants, illisible pour les autres. Jamais un Grec n'aurait songé à se demander si la Théogonie d'Hésiode était « vraie » ou « fausse », elle était représentation.<sup>303</sup>

La réécriture finale du récit de la vie et des aventures de la Trobadora par l'auteure-Morgner invite à une lecture « en tant que représentation », une lecture qui implique une vision « de l'extérieur » des différents récits. En effet, l'enjeu de ce texte n'est plus de savoir si l'histoire de la Trobadora est véridique ou non : il s'agit même plutôt pour le lecteur d'oser relire cette histoire sans la juger en fonction des règles des divers tribunaux discursifs, réalisme, Histoire ou science, qui fonctionnent tous selon la dichotomie vrai/faux. Mais, échappant à la vérification, cette histoire ne devient pas pour autant impossible à lire ou sans signification. Elle se laisse lire comme représentation, c'est-à-dire comme construction narrative. En proposant une relecture de l'ensemble, le texte final vise à rendre le lecteur conscient de la possibilité d'une multitude de performances possibles d'un même récit et ce, par le biais même de la lecture. Le « *Tat* » du lecteur, vient ainsi

---

<sup>303</sup> Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, *op. cit.*, p. 80-81.

s'inscrire comme le dernier en date dans la série des formes possibles de « *andre Tat* » explorées par Morgner.

Morgner insiste sur le rôle crucial de la lecture, qui précède toute réécriture dans le processus de production et de multiplication des récits et dans le rapport à la tradition. Elle rappelle ainsi au lecteur que, si la tradition nous a laissé divers types de récits et de structures narratives en héritage, qui structurent et déterminent notre pensée, ces récits nous arrivent également programmés d'instructions de lecture et de structures de réception spécifiques, aussi bien pour le genre du conte, du roman courtois, que pour les récits de type historique ou scientifique. Dans *Leben und Abenteuer*, Morgner ne procède donc pas uniquement à une revue des différents types de récit hérités de la tradition, mais simultanément à la revue des types de lecture prévus pour chacun d'eux, tout en insistant sur la nécessité qu'il y aurait à appliquer de nouvelles modalités de lecture à des types de récit qui ne les prévoyaient pas – stratégie privilégiée par Morgner pour garder vivant le rapport à la tradition et permettre cette relance de la représentation qui s'avère essentielle à une relance de la pensée. Car, s'il existe des structures narratives dont nous demeurons prisonniers, c'est dû à notre incapacité de les approcher, de les confronter non seulement à d'autres récits, mais aussi à de nouveaux modes de lecture. Pour les physiciens de la Grèce ancienne, « Changement de paradigme oblige, le merveilleux n'est plus dans la nature renvoyant au divin mais dans la démarche de celui qui cherche à comprendre. »<sup>304</sup> Il en va de même pour les récits : le merveilleux n'est pas à chercher dans les récits eux-mêmes, tels que légués par la tradition, il naît de la démarche de celui qui les lit. De ce point de vue, la question du rapport à la tradition se pose d'abord et avant tout comme un problème de réception, de lecture et de relecture, celles-ci étant redéfinies par Morgner comme autant de performances du récit. C'est sur cet horizon que s'inscrit peut-être de la façon la plus intéressante sa réflexion concernant le rapport à la tradition.

Comment aborder la lecture du récit de la vie et des aventures de la Trobadora Beatriz par l'auteure-Morgner ? Dans un premier temps, il est possible de le considérer

comme relevant de la fiction, du « mensonge », et de décider qu'au mieux, il ne signifie rien (que des « histoires »), ou encore que l'Auteure-démiurge l'a imaginé ainsi et que Mélusine n'a plus eu qu'à accomplir sa volonté, n'a rien fait d'autre que (telle Pandore) de jouer le rôle prévu pour elle. Dans un second temps, on peut considérer que cet épisode relève au contraire, de l'Histoire, c'est-à-dire du « vrai ». À partir de là, deux positions sont possibles, qui correspondent à celles de Laura et de la narratrice. Ou bien on en conclut à l'échec du projet politique de salut du monde via le merveilleux, ou bien on décide que la mort de la Trobadora était au contraire nécessaire au progrès de l'Histoire. Dans un troisième temps, il est possible de considérer que la réécriture finale du récit de la vie et des aventures de la Trobadora Beatriz par l'auteure-Morgner, correspond à ce que Hentsch nomme une « lecture mythologique » du récit porté par le roman de la narratrice et par le manuscrit des témoignages de Laura ? Concernant le récit des Évangiles, Hentsch note :

Tout le mal du christianisme vient de ce que son récit fondateur, vissé comme il était à l'Histoire, n'a jamais pu être lu comme un mythe ni compris comme allégorie, comme mise en scène imaginaire de la mort de Dieu [...].<sup>305</sup>

Que signifierait l'épisode de la mort de la Trobadora si on le relisait comme une mise en scène imaginaire de la mort du merveilleux et de l'idéal ?

Hentsch poursuit :

Mais ce sont bien sûr les hommes qui racontent et c'est d'eux que vient aussi cette autorisation à tuer l'image qu'ils se font de Dieu, et qu'on pourrait lire comme un retour à l'essence du judaïsme, à l'idée d'YHVH comme indicible et irréprésentable. Au lieu de quoi, à prendre la chose comme un événement historique avéré, s'installe un sentiment de culpabilité insupportable, que seule la résurrection peut racheter : preuve que Dieu l'a bel et bien voulu et que les hommes n'ont fait qu'accomplir aveuglément sa volonté . Dès lors, ni le geste ni la parole christiques ne peuvent être reçus comme un don d'émancipation (...).<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> Jean-Pierre, Vernant, « Les origines de la philosophie », op. cit., p. 406.

<sup>305</sup> Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, op. cit., p.81.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

Procéder à une lecture « mythologique » de l'épisode de la mort de la Trobadora, cela signifierait, pour l'auteure-Morgner, et le lecteur après elle, décider d'en faire une lecture qui ne renvoie plus ni au vrai, ni au faux, mais à une question de représentation. Il deviendrait dès lors possible d'entrevoir en quoi le geste de Mélusine offre ce que Hentsch nomme un « don d'émancipation ». Cela reviendrait, dans les termes de Hentsch, à accepter que ce sont les hommes « qui racontent et que c'est d'eux que vient aussi cette autorisation à tuer l'image qu'ils se font de Dieu. » – chez Morgner, celle de l'idéal et du merveilleux. Cette élimination de « l'image du merveilleux et de l'idéal » renvoie ceux-ci du côté de l'indéterminé et, les laissant échapper temporairement à la représentation, permet de les rendre disponibles pour de nouvelles représentations. Ce que Morgner met en scène, c'est ce geste de renvoi à l'indéterminé, au « non-encore représenté » – et non à l'irreprésentable –, nécessaire à la relance du mouvement de la représentation.

Mais qu'en est-il concrètement de ce personnage de Mélusine ? Difficile d'ignorer le rôle décisif qu'elle joue dans l'épisode de la mort de la Trobadora. C'est en effet la dernière personne que la Trobadora aperçoit avant de quitter son Moyen Âge natal et c'est encore elle, et non un quelconque Prince charmant, qu'elle s'attendait à apercevoir en ouvrant les yeux pour la première fois au vingtième siècle. En d'autres mots, dans *Leben und Abenteuer*, Mélusine est celle qui préside à la mort et à la re-naissance de la Trobadora. Elle est également une figure centrale du roman, auteure déclarée de ce mystérieux « *Melusinisches Buch* » que l'auteure-Morgner insère segment par segment dans le roman, modifiant ainsi le texte qu'elle avait préalablement écrit à titre de narratrice. Personnage clé de la réécriture finale du roman, elle est enfin celle qui souligne la difficulté de l'homme à assumer les limites de la connaissance – et donc de la représentation –, à respecter le mystère ou le merveilleux, sans chercher à en percer le secret à tout prix. Pourquoi lui confier la mise en scène de la mort du merveilleux et de l'idéal ? C'est que la nécessité s'impose, en fin de roman, de briser l'équivalence qui fait de la Trobadora une représentante du merveilleux et de l'idéal, tout autant pour libérer le merveilleux et l'idéal de cette représentation, littéralement de cette représentante encombrante, que pour libérer et

émanciper à son tour la Trobadora d'un rôle encombrant, rendant ainsi possible sa renaissance par le biais d'une nouvelle représentation. Il ne s'agit nullement d'en finir de manière définitive avec la Trobadora – ou encore avec le pouvoir subversif du merveilleux et de l'idéal –, mais plutôt d'assurer qu'on en ait jamais fini avec de nouvelles tentatives de les représenter.

Morgner attire ainsi l'attention du lecteur sur le fait que la représentation n'est pas tout, qu'elle se fonde sur, et dépend de ce qui lui échappe, tout comme la vérité se trouve fondé sur le mensonge, comme le suggérait la conclusion de *Hochzeit in Konstantinopel*. Hentsch, se référant à Anaximandre, nous présentait la représentation comme « la » condition de possibilité de « la fertilité des conflits » et de « l'harmonie des contraires<sup>307</sup> ». Morgner sent plutôt le besoin d'insister sur l'importance incontournable du passage par l'indétermination comme condition de possibilité du mouvement qui, de l'indéterminé à la représentation, permet la multiplication des représentations que Morgner associe au dialogique. À la remarque de Hentsch selon laquelle l'indéterminé « n'offre aucune prise, il n'a pour nous, pas d'existence », Morgner réplique en quelque sorte que l'indéterminé possède néanmoins une importance fondamentale pour ce mouvement dialectique, comme cette négativité qui seule rend possible la relance des récits et de la pensée, l'une et l'autre demeurant pour elle intimement liées. Ce qui revient à rappeler que le travail de la représentation est toujours à reprendre.

Ce qui est en jeu, ce n'est pas, en soi, un interdit de représentation, le retour à une essence religieuse, à une transcendance, « l'idée d'YHVH comme indicible et irreprésentable »<sup>308</sup>, mais la reconnaissance de la nature fondamentalement insaisissable pour la représentation d'un réel qui l'excédera toujours, d'un réel que rien ne peut fixer de façon absolue dans une représentation unique et vraie, ou dans « une » connaissance. En insistant sur ce moment de négativité, ce passage par l'indéterminé dans le cadre d'une dialectique d'appréhension du réel, Morgner réfute toute conception d'un processus

---

<sup>307</sup> Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, op. cit., p. 37.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 81.

d'appréhension du réel, de connaissance, qui soit sans limite et sans discontinuité aucune. Plus, elle suggère à la réflexion du lecteur que toute main-mise par une représentation stable et sans discontinuité signifie la fin de la représentation, la fin de la pensée. Ce rappel à la nécessité d'une suspension de l'emprise de la représentation, qui rend possible le mouvement de la re-présentation elle-même, de la reprise, de la performance, et de la réécriture, Morgner le réitère et le remet en scène sous diverses formes dans son œuvre.

## **Épilogue : de *Hochzeit in Konstantinopel* à *Amanda. Ein Hexenroman* : mythologie de la mémoire et de l'oubli, modèle pour une réécriture de la tradition**

La déconstruction de l'opposition mémoire-oubli qu'opère Morgner dans le prologue d'*Amanda. Ein Hexenroman*, sa réflexion sur le travail de mémoire, lui fournit un modèle particulièrement probant pour son travail de réécriture et l'insère dans le cadre de sa réflexion sur la question de la représentation<sup>309</sup>. En effet, l'épilogue reprend à sa manière tout ce qu'on a vu précédemment concernant le mode de progression romanesque d'un texte à l'autre. On y retrouve, entre autre, la façon qu'a Morgner d'emboîter ses récits, d'arrimer ses romans les uns aux autres. L'analyse de ce corpus confirme qu'il existe bien une structure narrative propre à l'ensemble des textes de Morgner étudiés dans cette thèse, sorte de véhicule de sa pensée qui lui permet de faire progresser celle-ci d'une façon somme toute, assez prévisible. Ce constat surprend, car le lecteur qui aborde sans préparation les romans *Leben und Abenteuer* et *Amanda*, c'est-à-dire sans avoir préalablement lu avec attention les ouvrages précédents, a plutôt l'impression de se trouver face à un total fouillis narratif, une absence de toute structure claire. À la suite de ses démêlés avec la censure – l'interdit de publication de *Rumba auf einen Herbst* –, Morgner a peut-être trouvé là la meilleure façon de protéger ses textes.

À la façon de Morgner, en rappel de mes observations, j'ajouterai donc un épilogue à mon travail. Chez Morgner, ces textes « post-« et « pré- »<sup>310</sup> se sont toujours avérés

---

<sup>309</sup> Dans son essai «La pharmacie de Platon», Jacques Derrida soulignait le lien entre répétition, « mauvaise mémoire », hypomnèse et écriture. « Et cette répétition est la possibilité du devenir sensible, la non-idéalité. Du côté de la non-philosophie, de la mauvaise mémoire, de l'hypomnèse, de l'écriture. » (Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 255-403).

<sup>310</sup> Ainsi, le « *Vorsätze* » et la réécriture du conte de la *Belle au bois dormant* qui ouvraient le roman *Leben und Abenteuer*, le « *Nachbemerking der Verfasserin* » de *Hochzeit in Konstantinopel*, ainsi que l'introduction et la finale du *Gauklerlegende*. Des œuvres que je n'ai pas prises en compte pour cette thèse, il faudrait mentionner également le « *Vorwort der Verfasserin* » et le « *Nachwort der Herausgeber* » de *Gustav der Weltfahrer*.



essentiels à la compréhension, attirant l'attention du lecteur sur les différentes lectures possibles d'un texte, suggérées par autant de réécritures, indiquant le mode d'articulation d'un roman à l'autre et relançant les questions là où le roman précédant les avait laissées, menant toujours un peu plus loin la réflexion portée par l'œuvre. Le *Griechisches Vorspiel* ne fait pas exception à la règle. Mais, fait distinctif, dans le cadre de ce court texte, le moment de mise à l'abri de la représentation, qui constituait « le » point d'aboutissement de la logique romanesque de *Hochzeit in Konstantinopel*, de la *Gauklerlegende* et de *Leben und Abenteuer*, sert ici de point de départ au roman.

Par la multiplication de ses récits, Schahrazade frustrait le désir de Schahriar de bloquer la représentation du côté de la vérité, alors qu'en conclusion de la *Gauklerlegende*, la mise sous verre du merveilleux, sa mise à l'abri du « réel », empêchait le blocage de sa représentation. Dans *Leben und Abenteuer*, si la Trobadora parvenait à échapper au scénario de récupération politique tracé par le conte politique de Benno, c'était grâce à l'intervention de Mélusine qui, précipitant la Trobadora vers sa mort, sauvagardait une fois encore le merveilleux pour une future représentation. Dans *Amanda*, Morgner ressuscite sa Trobadora, mais non sans s'assurer que *Mnemosunè* ne la précipite tout d'abord dans l'abîme de l'oubli, et ce, dès les premières pages du roman afin, lui bloquant l'accès à une mémoire toute faite et immédiate, de la placer dans l'obligation de procéder à un véritable travail de mémoire, à un travail de réécriture de la mémoire.

Dans son prologue grec, Morgner se penche sur la mythologie de la mémoire et de l'oubli, en confiant la réécriture respectivement à ses personnages, Arke, fille de Gaïa, et la sirène Beatriz. Si le mot d'ordre « réécriture de l'Histoire » représentait l'enjeu de *Leben und Abenteuer*, c'est le mot d'ordre « réécriture de la mémoire » qui dit celui du roman *Amanda*. Quel est l'enjeu de la mémoire ? C'est l'accès à une connaissance permettant d'éviter de répéter le passé. D'où l'importance de l'enquête. Le roman *Leben und Abenteuer* nous laissait avec la question non résolue du schisme entre science et mythe, le mot de code Anaximandre évoquant l'avènement d'un nouveau mode d'intelligibilité, soit le passage de la logique du mythe à celle de l'enquête, et la volonté affirmée de ne plus

expliquer le monde que par la *phusis*. Mais il évoquait également l'appel au dépassement de l'approche des Milésiens par la philosophie, comme chez Aristote et Platon. Le *Griechisches Vorspiel* relate la genèse d'un travail d'écriture qui se donne les moyens de l'enquête, mais d'une enquête qui portera désormais sur les mythes et les récits, sur de la représentation.

Dans son essai *Raconter et mourir* paru en 2002, Hentsch définissait la tragédie de Œdipe comme étant une tragédie de l'identité. Il écrit :

Œdipe, souverain incontesté de Thèbes, qui, en dénouant l'énigme du Sphinx, a sauvé la cité de la peste, ce prince perspicace et respecté, parvenu au faite de la gloire, ce roi dont les sujets, en proie à une deuxième épidémie, attendent une nouvelle délivrance et qui se targue de faire la lumière sur le meurtre impuni dont la ville paie le prix, cet homme admirable ne sait pas qui il est. C'est même de cette ignorance qu'il tire la force d'ouvrir l'enquête implacable qui mène, avec la découverte du meurtrier de Laïos, à celle, terrifiante, de son identité. Et pourtant Œdipe ne flanche pas : celui qui naguère a biaisé avec lui-même va cette fois jusqu'au bout de son enquête. Et s'il en vient à se crever les yeux, ce n'est pas pour ne pas voir, mais pour descendre vers ce regard intérieur qu'il a si longtemps négligé.<sup>311</sup>

Dans *Leben und Abenteuer*, la Trobadora Beatriz en qui Laura et la narratrice, chacune à sa façon, auraient bien aimé voir une figure porteuse de salut pour l'humanité, se lançait à l'assaut de l'Histoire, fuyant du même coup ses origines et toute exigence de connaissance de soi. Dans *Amanda*, le travail de réécriture de la sirène Beatriz prend d'emblée la forme d'un travail d'enquête portant sur sa propre origine dans la narration<sup>312</sup>. À l'instar de Œdipe, elle ignore tout de son identité – identité individuelle bien sûr, mais également

---

<sup>311</sup> Hentsch poursuit : « La tragédie, c'est que devant la mise en garde d'Apollon, Œdipe se trompe, au double sens du terme : il s'égare et commet une erreur. L'erreur est de croire pouvoir échapper à ses origines, c'est de se fuir, c'est de vouloir ignorer le célèbre précepte inscrit sur le sanctuaire du dieu qu'il est pourtant venu consulter : « Connais-toi toi-même. ». Ce qui lui est le plus proche, son origine, lui reste ainsi profondément étranger. Le retour inopiné de cet autre secrètement logé en lui ne peut être qu'inquiétant, terrible. (...) ». (Thierry Hentsch, *La mer, la limite. Op. cit.*, p. 62-63). C'est là le thème annoncé de *Amanda*, celui du double de Laura que Morgner introduit via le personnage du double-sorcière d'Amanda.

identité collective portée par les mythes et leurs réécritures, dont le mythe de Pandore et le mythe des sirènes. Mais c'est justement cette ignorance, cette « non-connaissance » qui motive son enquête. Si Morgner lui refuse l'accès à la mémoire, c'est pour que, à l'instar de Œdipe ou de Tirésias, elle se gagne par un travail de mémoire, qui ne peut plus être évité et devra passer par la réécriture, un pouvoir de vision que n'ont pas ceux qui voient – ou se souviennent.

De quelle mémoire s'agit-il ? Dans un article paru originellement en 1960 et publié dans *Mythes et pensée chez les Grecs*, Jean-Pierre Vernant écrit :

Pausanias nous livre les noms qu'auraient portés, suivant la tradition la plus ancienne, les Muses de l'Hélicon, au temps où elles n'étaient encore que trois. On les appelait : Méléète, Mnèmè, Aoidè : Exercice, Mémoire et Chant.<sup>313</sup>

Exercice, mémoire et chant ? Beatriz renaît sans voix et sans mémoire. Des trois termes de l'articulation grecque, il ne reste plus à Arke qu'à insister sur le premier, *Méléète*, ou « Exercice », qu'elle envisage comme un pur travail de remémoration et qu'elle instrumentalise à des fins politiques. Chez les Grecs, l'exercice de récitation et le chant nécessitaient la matérialité de la voix. Ce support matériel n'étant plus disponible, Arke suggère à Beatriz un exercice prenant appui sur la matérialité de l'écriture<sup>314</sup>. Le saut n'est pas particulièrement grec<sup>315</sup> mais, comment agir autrement ? Arke instrumentalise mémoire

<sup>312</sup> Dans le « *Griechisches Vorspiel* », Beatriz s'exclame : « *Wieder ein Rätsel. Dunkler Stil war mir schon bei den provenzalischen Trobadoren unangenehm gewesen. Und nun ? War ich nun selber dunkel ? Selber ein Rätsel ?* » (*Amanda*, p. 12)

<sup>313</sup> Vernant poursuit : « On sait le patronage que *Mnemosunè*, mère des Muses, a exercé sur la fonction poétique et la place tenue dans les confréries d'aèdes par des exercices de mémoire préparant cette 'vision inspirée' qu'exige, dans la poésie orale, une forme de composition qui unit la récitation à l'improvisation. On ne s'étonnera donc pas de voir associées au chant, dans la dénomination des Muses, la mémoire et une *méléète* où il nous faut reconnaître la pratique d'un exercice mental, d'une discipline de mémoire nécessaire à l'apprentissage de la technique poétique. » (Jean-Pierre Vernant, « Le fleuve 'amélès' et la 'méléète thanatou' » (1960) dans *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris, La Découverte, 1996, p. 138).

<sup>314</sup> « *Deshalb und um mir das Training zu erleichtern, hätte sie Papiere und ein Buch mitgebracht. Materialien aus dem Blocksberg-Archiv, mit deren Hilfe ich trainieren sollte, meine Lebensereignisse als Trobadora in meine Erinnerung zurückzuholen.* » (*Amanda*, p. 13).

<sup>315</sup> Ce modèle va à l'encontre des préventions exprimées par Platon dans le *Phèdre*, Platon qui, « (...) déplorant l'invention de l'écriture indique qu'en substituant à l'effort propre de la remémoration la confiance

et écriture aux fins de son programme politique. « *Trainiere!* », ordonne Arke à Beatriz, transformant l'exercice grec en véritable entraînement et le travail de mémoire en une sorte de manœuvre militaire qui ne vise rien de moins que la réappropriation – la « reconquête » – par la mémoire, d'un « territoire » perdu aux mains de l'oubli, celui de la tradition des sirènes. Ce programme de reconquête de la mémoire annonce le programme de reconquête de l'imaginaire de la sorcière Amanda.

À l'avant-dernière page du *Griechisches Vorspiel*, Beatriz rapporte que Arke la presse : « *Lerne durch verlernen. Trainiere!* » L'entraînement de Arke, sa reprise du célèbre « connais-toi toi-même » de Socrates, prend la forme d'un « désapprentissage ». Qu'est-ce que « *verlernen* » ? Désapprendre ou oublier ? Ou bien l'un et l'autre ? Afin de se gagner l'accès à une mémoire matriarcale d'avant l'Histoire, Beatriz doit effacer une mémoire historique et patriarcale<sup>316</sup>. Il s'agit de remplacer une tradition par une autre, de déprogrammer la mémoire afin d'en récupérer le programme original et d'opérer par ce biais une réforme politique de la mémoire<sup>317</sup>. Tout comme *Leben und Abenteuer* – avec ses « *Vorsätze* » –, le roman *Amanda* s'ouvre sur la présentation d'un programme. Mais, cette fois-ci, sans plus attendre, dans le cadre même du prologue, ce programme est remis en question par Beatriz, qui résiste de façon décidée aux pressions menaçant son entreprise littéraire. Face aux injonctions de Arke, elle se rebiffe<sup>318</sup>. Déjà, elle note qu'à la lecture des documents que lui fit porter Arke afin de faciliter l'entraînement de sa mémoire,

---

en des empreintes extérieures à l'esprit, elle permettra à l'oubli de s'introduire dans l'âme par *amélésia mnèmes*, par l'absence d'exercice de mémoire. » (Jean-Pierre Vernant, « Le fleuve 'amélès' et la 'mélète thanatou' », *op. cit.*, p. 144).

<sup>316</sup> Dans un monde d'après la Chute, Arke, femme-serpent, suggère à une Ève moderne de se donner accès à la connaissance, de se débarrasser de sa mémoire 'moderne', 'historique', afin de se donner accès à une mémoire originelle.

<sup>317</sup> Ce projet de re-programmation de la mémoire des masses par le biais du chant des sirènes n'est pas sans rappeler la réécriture par Laura du motif de la quête de la licorne dans *Leben und Abenteuer* et son projet d'utilisation de l'extrait d'idéal – la poudre de corne de licorne synthétique – dans le but d'élever le niveau idéologique de la population. Dans ce récit portant sur les pouvoirs de séduction et l'instrumentalisation politique du chant des sirènes et bien sûr de la littérature, Beatriz se voit octroyer un rôle de sirène rédemptrice qui n'est pas sans rappeler le rôle de muse de la révolution socialiste qu'avait octroyé Benno à la Trobadora dans son récit, en conclusion de *Leben und Abenteuer*

<sup>318</sup> Comme d'ailleurs face à celles d'Isebel, représentante du « *neue Blocksberg-Ordnung* » qui cherche à contrôler son travail d'écriture en l'assignant au rôle de *Hofhistoriographin*.

[...] ich vergaß alle Befehle und Trainingsratschläge und folgte meinem poetischen Trieb, der offenbar im Gegensatz zu allem anderen an mir unverändert erhalten geblieben war. Also versammelte ich sämtliche gelesenen Nachrichten in meinem Kopf und begann sieben Jahre nach meinem Tod mit meinem Lebenswerk.<sup>319</sup>

Tout en acceptant de s'engager dans l'exercice d'écriture suggéré, Beatriz en redéfinit la nature et le transforme en projet littéraire. Renversant les priorités de Arke, elle met le travail de mémoire au service de son *Lebenswerk*.

Dans la tradition de l'amour courtois, l'écriture était motivée par l'inspiration poétique découlant d'une idéalisation amoureuse. Dans le programme de Arke, l'écriture, affranchie de toute dépendance, simple exercice, devient une « *technè* » utilisée à des fins prédéfinies par le sujet politique. Chez Beatriz, l'écriture est motivée par un « *poetischen Trieb* », littéralement un « instinct poétique ». Si l'on prend au sérieux ce choix de mots, il s'agit d'un besoin presque physique, physiologique<sup>320</sup> : il s'agit de laisser sa marque, de s'inscrire dans une filiation, dans la lignée d'une tradition, d'entrer en dialogue avec celle-ci par le biais de la réécriture des récits qui la constituent. Ce qu'il est important de noter, c'est surtout qu'en évoquant l''instinct' poétique, Beatriz réintègre dans la pensée du travail de mémoire – et du rapport à la tradition –, une dimension d'hétéronomie qui était essentielle à la mythologie grecque et avait été complètement évacuée par la réécriture de Arke qui, à la façon des physiciens, et des narratrices de Morgner marquées par la pensée de l'*Aufklärung*, l'éliminait entièrement, qu'elle se situe du côté de l'inspiration divine (pythie) ou de la poésie (muse). Beatriz parvient à sauver l'écriture de l'instrumentalisation que lui impose Arke par la réintroduction d'une double dimension d'hétéronomie : celle de l'instinct poétique qui, excédant le sujet de l'écriture et remettant en cause ses prétentions à la maîtrise et à l'autonomie n'en demeure pas moins « le » facteur motivant le travail

---

<sup>319</sup> *Amanda*, p. 14.

<sup>320</sup> Notons que si les Grecs lient fonction poétique et intervention divine, Beatriz, demeure plus près des physiciens en concevant d'une alliance entre poésie et *physis* – « *poetischer Trieb* ».

d'écriture et, surtout, celle de l'oubli qui, excédant le sujet de la mémoire, n'en fonde pas moins tout travail ultérieur de la mémoire<sup>321</sup>.

Le programme de Arke visait l'élimination de l'oubli, et ce, au profit d'une représentation unique, d'une mémoire vraie, d'un contenu stable<sup>322</sup> et sans discontinuité, du sens exigé par la finalité politique. Or la mythologie grecque ne concevait pas la mémoire hors de son rapport à l'oubli<sup>323</sup>. Ce que la prise en compte de l'oubli<sup>324</sup> signifie, c'est la remise en cause des prétentions de la mémoire à sortir du récit, à échapper à la représentation et à se présenter comme vérité, vérité d'une Mémoire triomphant de la négativité de l'oubli. Or, il ne s'agit justement pas d'arriver à en finir avec l'oubli, pas plus d'ailleurs qu'avec le mensonge comme nous le rappelait Schahrazade. L'oubli joue un rôle crucial dans l'instauration d'un rapport vivant à la mémoire – à l'histoire et à la tradition –, il mine et menace l'intégrité de celle-ci et la sauve tout à la fois du péril de se croire vérité. C'est cette faillite de la mémoire à savoir véritablement ce qu'il en est du passé, ce dialogue qu'elle est forcée d'entretenir avec l'oubli, qui l'oblige à réviser sans cesse ses représentations, à demeurer vivante et plurielle. Le *Griechisches Vorspiel* ne met pas seulement en scène une faillite malheureuse de la mémoire à laquelle il s'agirait de pallier au plus vite sous la pression d'urgences politiques afin de rétablir le règne d'une mémoire pleine. Point d'achoppement majeur de la représentation, limite du représentable pour la

---

<sup>321</sup> Dans *Fenêtres*, J.-B. Pontalis note : « L'oubli est nécessaire pour donner de l'épaisseur au temps, pour accéder au temps sensible. L'épreuve du deuil, de la perte, de la séparation d'avec soi est ce qui nous délivre de la reproduction de l'identique. Une mémoire qui se voudrait sans perte est une mémoire morte. Une mémoire vive exige l'oubli. La mémoire morte a tout enregistré sauf le vif aujourd'hui qui ne s'enregistre pas. » ()

<sup>322</sup> Pour Arke, le travail d'écriture avait pour but de permettre la récupération d'un 'matériau' ou 'contenu' mémoriel perdu, oublié. Or, pas plus que le travail d'écriture de l'Histoire, le travail de mémoire – ou le rapport à la tradition – ne renvoie à la simple 'récupération' ou organisation narrative d'un matériel conceptuel, ou 'sens' ayant une existence propre et indépendante du travail de représentation lui ayant donné forme : on n'a justement jamais affaire à un 'contenu' de mémoire.

<sup>323</sup> Je songe ici à ces mots de Pierre Chaunu, « Je suis historien parce que je suis le fils de la morte et que le mystère du temps me hante depuis l'enfance [...]. J'ai cru longtemps que la mémoire servait à se souvenir, je sais maintenant qu'elle sert surtout à oublier. » dans Jean-Bertrand Pontalis, *En marge des jours*. Paris, Gallimard, 2002, p. 14.

mémoire, l'oubli y apparaît comme la condition même de possibilité du représentable, au même titre que le mensonge du conte apparaissait comme constitutif et fondateur de la possibilité de la vérité. Et tout comme le nom de code « Anaximandre », désignant le point stratégique d'émergence de la pensée scientifique, servait à nous rappeler l'ancrage d'une représentation scientifique « vraie » dans les « mensonges » de la représentation mythique. Ce scénario, Morgner nous le représente encore et encore dans ses récits.

Les conceptions respectives de la mémoire de Arke et de la sirène Beatriz présentées par Morgner dans son roman ne sont pas sans rappeler les distinctions établies par Freud entre remémoration et perlaboration. Reprenant cette distinction alors qu'il s'explique sur son concept de « réécriture de la modernité » dans un texte du même nom<sup>325</sup>, Lyotard tient des propos qui éclairent de façon significative ce qui est en jeu dans le *Griechisches Vorspiel* concernant le travail de mémoire, ainsi que la réécriture de l'histoire et de la tradition. Afin d'échapper au passé de l'Histoire, nous rappelle Lyotard après Freud, une première stratégie consiste à faire table rase du passé, à se débarrasser des préjugés issus de la tradition pour se tourner vers le futur ou, en sens inverse, suivant Arke, à se débarrasser des préjugés de l'Histoire pour se tourner vers un passé originel d'avant l'Histoire. On pense ici à la Trobadora fuyant son Moyen Âge natal et le destin prévu pour elle par les structures narratives du code de l'amour courtois. Elle fuit vers le futur de l'Histoire, alors que le programme d'Arke suggère un repli vers une tradition d'avant l'Histoire. La logique est la même, en sens inverse.

Au lieu de fuir, la sirène Beatriz fera enquête. La première forme d'enquête, suggérée par Arke, consiste à chercher à sauver l'humanité de la destruction en tentant d'identifier les crimes de l'Histoire en faisant enquête sur le sens du destin annoncé par l'oracle. Dans les termes de Lyotard, il s'agit de « [...] ramasser la temporalité immaîtrisée,

---

<sup>324</sup> Une prise en compte de l'oubli et non de la mémoire seule (la mémoire pleine) est essentielle à toute pensée relative au « devoir de mémoire ». Ce qui doit être maintenu, ce n'est pas « une » mémoire, mais le processus du travail de mémoire.

<sup>325</sup> Jean-François Lyotard, *Réécrire la modernité* dans *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, Galilée, 1988, p. 33-45.

démembrée. Enfance est le nom que porte ce temps perdu »<sup>326</sup>. En d'autres mots, il s'agit ici de se débarrasser de l'oubli, de façon plus générale de l'hétéronomie, afin de parvenir à la maîtrise. Mais, comme le note Lyotard, dans un tel cas,

[o]n essaie de se souvenir, c'est probablement un bon moyen d'oublier encore. [...] À se remémorer, on *veut* encore trop. On veut s'emparer du passé, on veut saisir ce qui s'en est allé, on veut maîtriser, exhiber le crime initial, le crime d'origine [...]//**crime associé au nom de Pandore par le patriarcat, ou inversement à l'Histoire par la politique matriarcale de Arke**//<sup>327</sup>

Il remarque également qu'il

[...] se pourrait que le ressort du procès de remémoration fût le vouloir lui-même // **le programme de Arke, celui de la narratrice dans les *Vorsätze de Leben und Abenteuer***// Si l'on entend « réécrire la modernité » de cette manière, [...] on ne peut manquer de perpétuer le crime, et de le perpétrer de nouveau au lieu d'y mettre fin. // **ainsi par ce programme de réformation des masses par la poudre d'extrait de corne de licorne (Laura) ou par le chant des sirènes (Arke)**// À s'efforcer de trouver une cause objectivement première, comme Œdipe, [...] On croit donc mettre un terme au désir //**sortir du récit, de l'idéologie, démythologiser le récit par un 'récit' à prétention de vérité**//, et l'on réalise sa fin.<sup>328</sup>

L'enquête, le travail de mémoire que privilégie Beatriz, diffère. Dans les termes de Lyotard :

Lié de façon essentielle avec l'écriture, il ne signifie nullement un retour au commencement mais plutôt [...] ce qui, de l'événement et du sens de l'événement, nous est caché constitutivement, non seulement par le préjugé passé, mais aussi bien par ces dimensions du futur que sont le projet, le pro-gramme [...]. À la différence de la remémoration, la perlaboration se définirait comme un travail sans fin et donc sans volonté.<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 37-38. Nous ajoutons les annotations en caractère gras.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 38. Nous ajoutons les annotations en caractère gras.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 35 et 39. Nous ajoutons les annotations en caractère gras.



Dans les termes de Lyotard, on a donc affaire à « une intrigue que je dirais de deuxième rang, qui déploie son histoire propre par-dessus celle où s’accomplit la destinée, et qui a pour fin d’y remédier. » Ainsi, dans *Amanda*, on retrouve d’une part un récit qui est le résultat du travail d’enquête (le roman biographique), et d’autre part un récit fait par l’auteure de son travail d’enquête et d’écriture (le roman de l’écriture). Il ne s’agit plus vraiment ici d’acquérir une connaissance, d’accéder à une maîtrise. Comme Lyotard le précise :

Il est clair que cette réécriture ne fournit aucune connaissance du passé. [...] L’analyse n’est pas sujette à connaissance, mais à « technique », à art // **On repense ici aux trois muses** // Elle n’a pas pour résultat la définition d’un élément passé. Elle présuppose au contraire que le passé lui-même // **l’oubli, l’hétéronomie** // est l’acteur ou l’agent qui donne à l’esprit les éléments avec lesquels la scène se construira.<sup>330</sup>

Toujours dans les termes de Lyotard, la perlaboration « [...] est l’approche d’une « vérité » ou d’un « réel », hors de prise. »<sup>331</sup> Hors de prise ? On pourrait ajouter, dans les termes de Morgner : « et qui doit le demeurer afin d’assurer la relance de la représentation ». Le processus de réécriture de la mémoire est interminable parce que le dialogue avec l’autre de la représentation est ce qui permet de relancer sans fin le travail de la représentation.

À l’image de Mélusine, gardienne des limites de la connaissance, Mnémosyne, gardienne de l’oubli, résiste aux prétentions d’une mémoire qui prétendrait pouvoir tout représenter, une fois pour toutes, sans reste et avec vérité. L’écueil évité est à chaque fois le même : la main-mise sur la représentation d’un récit à prétention de vérité, qu’il s’agisse de la Science, de l’Histoire, de la Mémoire ou de la Tradition. Prenant en considération le rapport de la vérité au mensonge, de la connaissance à ce qui lui demeure hors-limite, de la mémoire – et de la tradition – à son matériau oublié, et plus généralement, de la représentation à ce qui l’excède, Morgner insiste constamment sur le rôle fondateur d’une

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 40. Nous ajoutons les annotations en caractère gras.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 41. Nous ajoutons les annotations en caractère gras.

dimension qui, dans le cadre d'une pensée dialectique, se trouverait définie comme négativité fondatrice dans la construction narrative de la Vérité, de la Connaissance, de l'Histoire, de la Mémoire et de la Tradition<sup>332</sup>. Par sa réécriture de la mythologie de la mémoire et de l'oubli, Morgner tente de repenser une fois encore le travail de la représentation, tout à la fois ce qui lui échappe et ce que son autre, sa limite, rend possible, et par ce biais de relancer et de remettre en scène une fois encore, sur de nouvelles bases sa réflexion sur la réécriture et sur le rapport à la tradition.

Dans « *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* »<sup>333</sup>, Walter Benjamin soulignait l'importance de la mémoire pour la survie de l'art de conter, liant disparition du récit et disparition d'un certain type de mémoire qu'il lui associe, établissant une distinction entre ce qu'il nomme la « remémoration unitaire » du roman qui se voue « à un seul héros, une seule odyssee, une seule guerre », et le souvenir « divertissant » du conteur visant des « faits multiples et dispersés »<sup>334</sup>. Il note :

*La mémoire fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. [...] C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires. Car celles-ci se raccordent toutes entre elles, comme les grands conteurs, particulièrement les Orientaux, se sont toujours plus [sic] à le souligner. En chacun d'eux vit une Schaharazade, pour qui chaque épisode d'une histoire en évoque toute aussitôt une autre.*<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> Au terme de cette étude, il serait possible de parler, dans les termes de Morgner, de l'« autre action » de la narration dans le sens où, selon l'analyse que fait Lyotard du récit en tant que figure et de sa capacité à remettre en question les fondements du discours, « Narrativity is thus both constitutive and disruptive of representational discourse (the representation of an object to a subject by means of a concept. » (Bill Readings, *Introducing Lyotard. Art and Politics*. London & New York, Routledge, 1991, p. 80). « Narrative as a figure is constitutive and disruptive of representational discourse, rather than in simple opposition to representation. » (Readings, *Introducing Lyotard*, p. 79). Readings, après Lyotard évoque également la « *Radical difference introduced by the heterogeneity of narrative instances and narrative temporality.* » (p. 84). L'analyse que fait Lyotard de la narration comme figure n'est pas sans parenté avec la logique discursive mise en scène par les écrits de Morgner, le rapport représentation à ce qui l'excède.

<sup>333</sup> « *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* » (1936) dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 136.

Ce filet que forment toutes les histoires qu'évoque Benjamin, ce modèle de la chaîne vivante des contes et des légendes, des récits et des mythes<sup>336</sup>, voilà ce qui, à l'origine depuis *Hochzeit in Konstantinopel*, intéresse et fascine Morgner ; c'est le premier modèle qui aura inspiré son travail de réécriture, celui d'une économie narrative appartenant à l'oralité, qu'elle tente de reproduire par les moyens de l'écriture, dans le cadre d'un roman qu'elle veut dialogique, forçant celui-ci à prendre en compte la temporalité de la performance : celle du conte, de la narration, et enfin, dans *Amanda*, celle d'un théâtre relevant d'une économie carnavalesque.

Mais, le déploiement d'une telle chaîne des récits et de la mémoire exige du temps<sup>337</sup>. Et Morgner le souligne clairement dans son *Griechisches Vorspiel* : le temps manque. Impossible d'ignorer ce fait, Arke se charge de le répéter à plusieurs reprises : « *‘Das ist eine lange Geschichte, [...] und bat um Beeilung’*<sup>338</sup>, puis « *Das ist eine lange Geschichte.* »<sup>339</sup>, et encore, « *Eile!* ». Pour expliquer ensuite à Beatriz :

*Kriegslieder konnten die Sirenen mühelos niedersingen. In Kriegen verstummen die Wesen. Danach erinnerten sie sich wieder und gewannen ihre Sprache zurück. Als jedoch die Zeitraum zwischen den Kriegen kürzer und kürzer wurden, blieb den Sirenen keine Zeit mehr zum Erinnern.*<sup>340</sup>

Et cette dernière de rapporter : « *Am Abend kehrte die Schlange zurück. In Eile wie zuvor. Und sie gestand auch rundheraus, daß sie zum Erzählen vorläufig keine Zeit erübrigen könnte* »<sup>341</sup>. Morgner ne met pas simplement en scène une sirène sans voix et sans mémoire ; elle met également en scène une sirène qui renaît dans un monde où manque le

---

<sup>336</sup> Après le conte, c'est, dans *Amanda*, le mythe qui aura intéressé Morgner. Pourquoi ? Selon Vernant, « Le récit mythique (...) n'est pas seulement, comme le texte poétique, polysémique en lui-même par ses plans multiples de signification. Il n'est pas fixé dans une forme définitive. Il comporte toujours des variantes, des versions multiples que le conteur trouve à sa disposition, qu'il choisit en fonction des circonstances, de son public ou de ses préférences, et où il peut retrancher, ajouter, modifier si cela lui paraît bon. » (Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes*, op. cit. p. 12).

<sup>337</sup> Lyotard rappelle que, « (...) la perlaboration est avant tout l'affaire de l'imagination libre et qu'elle exige le déploiement du temps (...) ». (Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », op. cit., p. 44)

<sup>338</sup> *Amanda*, p. 10.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

temps nécessaire au récit, à sa performance et à sa transmission orale, le temps nécessaire au déploiement du récit. Et à celui de la mémoire.

Plus de temps pour se souvenir, plus de temps pour raconter ? Morgner semble vouloir montrer dans son roman que, s'il faut faire le deuil du récit tel que le concevait Benjamin, ce n'est peut-être pas parce que le monde moderne a atteint un point où l'expérience est devenue non-communicable. L'expérience moderne excède-t-elle les possibilités du récit ? Une telle expérience marquerait la limite du récit, du narrable. Ce à quoi, on peut penser que Morgner répondrait que ce qui excède la représentation est justement constitutif de la représentation. Elle irait possiblement jusqu'à suggérer que c'est ce qui donne la chance à quelque chose comme la littérature moderne d'émerger. S'il faut faire son deuil du récit, ce serait plutôt, selon elle, à cause de ce manque de temps évoqué par Benjamin. Or, le roman permet d'ouvrir un espace dialogique qui rend possible le déploiement du temps nécessaire à la narration et à la mémoire, du temps nécessaire au dialogue avec la tradition, à la réécriture et à la relecture<sup>342</sup>. Morgner met doublement en scène ce travail de représentation de la narration et du récit dans le cadre de son roman de sorcière : par son propre travail d'écriture et celui qu'elle confie à Beatriz, qui cherche, elle aussi, à établir grâce à l'écriture un autre rapport au temps, à la mémoire et à la tradition.

Ce qui nous renvoie, en fin de parcours, à la question de la fortune du récit dans la modernité. Pour Morgner, l'enjeu n'est pas tant la sauvegarde du récit à tout prix, mais la sauvegarde de cette économie dialogique introduite par la chaîne vivante des récits<sup>343</sup>. Il s'agit d'ouvrir à l'intérieur du roman, par un « *andre Tat* » de l'écriture et de la représentation, un espace permettant de maintenir un rapport vivant aux récits, à la

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>342</sup> Avec Proust, la question du temps s'impose bien sûr comme centrale au roman moderne. Voir aussi l'ouvrage Thierry Hentsch, *Le temps aboli*, *op. cit.*

<sup>343</sup> La réflexion de Lyotard dans *Le Différend* sur la notion de petits récits et l'économie qu'ils rendent possible, soulève la question du « comment enchaîner ? » – littéralement « Il faut enchaîner. Comment, maintenant ? ». Il souligne bien, de cette façon, que la question de la narration n'est pas affaire de concept mais est nécessairement liée à une temporalité donnée, à l'intervention d'une instance narrative particulière.

mémoire, à l'histoire et à la tradition. À la pensée. Depuis *Hochzeit in Konstantinopel*, la poursuite d'une telle politique de la représentation revêt pour Morgner une importance primordiale et tout à fait concrète puisque tout bris de cette économie vivante des récits, tout blocage de la représentation, se fait nécessairement au profit de l'instauration du roman monologique d'une politique, et derrière elle, d'un récit de l'Histoire, d'« une » Tradition. L'enjeu serait peut-être enfin ici pour Morgner, d'opérer un renversement de la balance de pouvoir entre littérature et politique. Ainsi, si originellement, le mythe régnait par sa fonction de représentation narrative du politique et du monde empirique et si la Science, l'Histoire et le Politique ont pris la relève depuis, avec leur prétention à un pouvoir de représentation vraie du monde – le politique définissant la tâche de la littérature et l'instrumentalisant à ses fins – il s'agirait dès lors de réinventer les formes d'un travail de représentation, d'un « *andre Tat* » relevant de l'écriture, d'une réécriture dialogique, qui prendrait tout à la fois l'Histoire, le Politique et la Science pour objet de son travail de représentation, plus précisément, le dialogue qui se noue entre ces récits à prétention de vérité qui balisent et définissent pour nous le monde.

---

À la lecture des textes de Morgner, on remarque vite l'importance de sa prise en compte de la dimension temporelle des récits et de la marque des différentes instances narratives, son refus d'en effacer les traces au profit d'une conceptualité abstraite du récit.

## Conclusion

Dans *Leben und Abenteuer*, la narratrice semblait promettre au lecteur une série d'enchantements, l'héroïne n'y rencontrait qu'une suite de désenchantements. Dans *Amanda*, Arke évoquait la possibilité d'un retour du chant des sirènes, d'une tradition matriarcale idéalisée ; le roman se conclut sur un rire mortuaire de sorcière, figure de dé-idéalisation et de carnavalisation de la femme qui, évoquant l'autre de la raison, se situe fort loin de la dame du roman courtois, ou encore, de toute velléité de faire porter à la femme le poids de l'idéal et du salut du monde. De la fée des contes aux sorcières, des pouvoirs de subversion du merveilleux à ceux du carnivalesque, c'est une réflexion sur les pouvoirs spécifiques de la littérature qui, en dernière instance, se retrouve au centre de l'œuvre de Morgner.

Dès la première page d'*Amanda*, Morgner annonce clairement l'importance de la question du rire pour son roman en plaçant en exergue la citation suivante: « *Das Lachen ist nur der Schmerzenslaut der Sehnsucht nach der Heimat, die im Innern sich regt* ». E.T.A. Hoffmann, *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* »<sup>344</sup>. Et elle clôt le roman sur ces mots : « *Am unflätigsten lachte Girgana. Und sie hörte nicht auf, bis sie sich totgelacht hatte*<sup>345</sup> ». Après la mise entre parenthèses de la Vérité, de la Science, de l'Histoire et de la Mémoire, c'est maintenant au tour de la rationalité d'être interpellée par ce qui l'excède. Ce rire carnivalesque de sorcière, qui évoque la notion de dépense chez Bataille, se situe aux antipodes de toute économie fermée et signale une « sortie » hors de tout système dialectique<sup>346</sup>. Il souligne le caractère dérisoire de tout effort de représentation, y compris

---

<sup>344</sup> Au chapitre 110 de son roman, intitulé, Morgner évoque également le premier chapitre de l'ouvrage de M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, « Rabelais et l'histoire du rire » (Mikhail Bakhtine, *op. cit.*), sans les citer, les attribuant à un Reporter qui les recycle selon les besoins de son discours. La sirène Beatriz annonce ses propos comme étant, une « *Funktionsanalyse der mittelalterlichen Lachkultur des Mittelalter* ». Dans « *Die Walpurgisnacht auf dem Blocksberg* », *Amanda*, chapitre 110, p. 412-415.

<sup>345</sup> *Amanda*, « *Silvesternachspiel* », p. 533.

<sup>346</sup> Voir Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve » dans *L'écriture et la différence* (Paris, Seuil, 1967). Derrida y rappelle le rôle crucial joué par le rire dans la déconstruction par Bataille de la dialectique hégélienne. Brièvement : la maîtrise se situe du côté de la vérité du sens et la souveraineté du côté d'une vérité de la vie qui remet le sens en question. De ce côté se situe le rire. Derrida après Bataille souligne : le rire, (...) n'est pas une négativité, il « rit de l'*Aufhebung* ». S'en référant à Hegel : « Dans le 'système', poésie, rire, extase, ne sont rien. Hegel s'en débarrasse à la hâte : il ne

de ce travail de mise à l'ordre du monde entrepris par la sirène Beatriz qui, première de toutes ses consœurs, semblait être finalement parvenue à se gagner un accès au statut d'auteure, ce à quoi paraissait tendre tout le travail de représentation de Morgner depuis *Hochzeit in Konstantinopel*. De façon caractéristique, après avoir œuvré pour donner forme à cette « autre action », la sienne et celle de ses narratrices, Morgner l'écrase sous le poids d'une dérision totale par l'évocation de la déraison et de la mort, face à quoi le rire semble la seule réponse possible. D'un même mouvement, elle détruit toute illusion qu'aurait pu entretenir son personnage d'auteure, la sirène Beatriz, et elle-même en tant qu'auteure, quant à son « œuvre », comme elle détruisait en conclusion de *Leben und Abenteuer* les illusions qu'aurait pu entretenir encore la narratrice quant à la possibilité de réconcilier merveilleux et politique dans le « réel » de « ce pays » qu'est la RDA<sup>347</sup>.

Si Morgner procède à une remise en question généralisée des prétentions du travail de la représentation et, avec elle, du Politique, de la Science, de l'Histoire, de la Mémoire et de la Tradition, discours et récits qui cherchent tous, à la suite du mythe, à imposer un ordre au monde, elle procède également à une remise en question du travail de la représentation littéraire qui aura permis la production de ce roman dialogique et qui, pas plus que n'importe quel travail d'écriture de l'Histoire ou de la Tradition, n'échappe à la nécessité de se soumettre à l'exigence d'un travail interminable de réécriture. En fin de parcours, ni le « *andre Tat* » de la femme, son entrée dans l'Histoire, ni celui de la représentation littéraire, le « *andre Tat* » de la sirène Beatriz, n'échappent au soupçon et n'apparaissent en soi garants d'un possible salut du monde. Morgner exprime ainsi elle-même sa conscience des limites du travail de représentation littéraire.

Mais que parvient, malgré tout, à accomplir Morgner dans ses textes ? En quoi son œuvre mérite-t-elle de continuer à être discutée et relue ? Comment contribue-t-elle à faire avancer la réflexion sur la forme du roman moderne, plus précisément sur le roman

---

connaît de fin que le savoir. » (Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegélianisme sans réserve » dans *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, p. 377.

dialogique ? Et quelle est la nature de sa contribution à la littérature allemande ? C'est en insérant la question du rapport à la tradition dans le cadre plus large d'une réflexion sur le travail de la représentation, et en privilégiant un travail d'expérimentation avec la réécriture dialogique, plutôt que la voie de l'essai ou de la réflexion philosophique, que Morgner parvient à repenser le rapport à la tradition en des termes autres que ceux définis par le *Erbedebatte* ou par une pensée marxiste ou féministe de la ré-appropriation de la tradition. Elle insiste sur la nécessité du maintien d'un dialogue avec la tradition par le biais de sa réécriture, ceci dans le but d'éviter son appropriation à une fin politique, idéologique, ou encore, toute tentative pour la fixer dans une représentation « vraie », établir un monopole sur sa représentation.

Dans *Amanda. Ein Hexenroman*, Morgner parvient à instaurer, à tous les niveaux possibles, une économie narrative se rapprochant au plus près d'un dialogisme généralisé, ceci entre différents textes et récits, entre structures et instances narratives, entre personnages, entre auteures et personnages et entre diverses traditions littéraires issues la tradition occidentale. Ainsi, par sa réécriture de la tradition carnavalesque, elle parvient à maximiser l'économie dialogique du texte, en forçant la rencontre du sacré et du profane, du noble et du trivial, du licite et de l'illicite et en renversant les hiérarchies sociales. Mais, si Morgner, s'inspirant de *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhail Bakhtine, procède à des expérimentations avec diverses stratégies de mise en œuvre du dialogisme, elle l'adapte surtout à ses fins, faisant de la réécriture son outil privilégié, suggérant implicitement que dialogisme pourrait bien être plutôt, « la » modalité privilégiée de la réécriture. Son but demeure cette relance incessante de la représentation, seule à même de faire obstacle à l'instauration d'un monopole exclusif de la représentation, d'assurer une poursuite de la pensée, de la littérature, une économie de la pensée en mouvement. C'est là toute la dimension politique de son texte. Cette économie dialogique lui apparaît comme le meilleur garant possible d'un rapport vivant à l'histoire, à la connaissance, à la tradition, à la

---

<sup>347</sup> Sa réécriture de l'énoncé d'ouverture sous la forme d'un : « *Denn natürlich war das Land ein Ort des Wunderbaren.* » (nous soulignons).



mémoire. C'est de cette façon qu'elle parvient à échapper, dans une large mesure, à la censure, à l'auto-censure, et aux cadres conceptuels qui menacent d'enfermer sa pensée, faisant ainsi une démonstration convaincante des pouvoirs spécifiques de la littérature.

De façon caractéristique, à la dernière minute, la conclusion d'*Amanda* jette un éclairage nouveau sur l'ensemble du roman et appelle à une relecture de celui-ci. Morgner, au terme de sa rédaction, prenant la suite de la sirène Beatriz, relit et ré-évalue son roman une dernière fois, en vue de la rédaction du prochain tome de la trilogie. Elle annonce par cette scène finale, qui met en scène l'extinction du sujet comme point d'ancrage stable et fiable de la représentation, son intention de prendre comme point de départ de sa prochaine réécriture, une déconstruction encore plus radicale de la représentation, qui remettra en question le sujet qui la fonde<sup>348</sup>. De façon paradoxale, la mise en scène de cet effacement du sujet coïncide avec le moment où Girgana et ses consœurs, sorcières du Blocksberg, restituent effectivement à la sirène Beatriz sa langue, organe de la parole qui lui avait été dérobée en cours de roman, lui redonnant ainsi accès celle-ci. Du début à la fin du roman, le projet politique mis en avant par Arke, qui enjoignait la sirène Beatriz de retrouver la mémoire d'un chant des sirènes dont dépendrait le salut du monde, a cédé la place à un projet d'écriture, celui de ce roman de sorcières. Mais surtout, le projet de réappropriation politique de la tradition matriarcale a cédé la place à un projet d'écriture avant tout littéraire, marqué par une économie carnavalesque qui, tout en remettant en cause les fondements même de la représentation, semble lui redonner les moyens renouvelés d'une prise de parole.

Quoiqu'il en soit, cette extinction du sujet dans le rire carnavalesque est le point d'aboutissement d'un long parcours tracé par Morgner, d'un texte à l'autre, depuis *Hochzeit*

---

<sup>348</sup> Dans son introduction à *La Poétique de Dostoïevski* de M. Bakhtine, Julia Kristeva note : « De la ménipée grecque à Lucain et Pétrone, au carnaval médiéval – théâtre sans scène, donc sans spectacle et sans représentation, car chacun y est son auteur et son acteur, ou même et son autre –, à Rabelais et Swift, à Joyce, Artaud et Bataille, ce rire mortuaire du « je » désacralisé s'accroît et se précise, de plus en plus corrosif et efficace, il détruit le monologisme du discours littéraire représentatif et pose la scène généralisée d'une écriture kaléidoscopique et plurielle où nous ne voyons rien car elle nous voit. » (Julia Kristeva, préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski. Op. cit.*, p. 21).

in *Konstantinopel*, alors qu'à la recherche d'une forme pour son travail de réécriture, elle abandonne le modèle du paradigme de création au profit des modèles de multiplication des récits et de performance qui, sans auteur véritable, ont désormais une conteuse ou une ménestrelle pour héros. Dans *Amanda*, c'est le modèle de la chaîne vivante des mythes qui retient son attention, le mythe étant ce récit sans auteur, qui date d'avant tout conteur : le récit mythique ne relevant pas de « l'invention individuelle, ni de la fantaisie créatrice, mais de la transmission et de la mémoire »<sup>349</sup>. Avec le mythe, ce n'est plus le sujet qui prime, mais une dynamique, celle de la transmission du récit, de la mémoire. Lorsque Morgner réécrit la mythologie de la mémoire et de l'oubli dans le *Vorspiel* de son roman, elle réécrit une mythologie qui n'a plus, ni sujet ni héros, et dont le récit concerne le dialogue entre mémoire et oubli. Avec *Amanda*, Morgner est parvenue à produire un texte qui se caractérise par un dialogisme généralisé, un texte que l'on pourrait décrire, à la suite de Bakhtine, comme « (...) un mot sur un mot, s'adressant au mot »<sup>350</sup>. Car son texte n'est plus que confrontation de discours : ce n'est pas seulement la figure de l'auteure, ou encore celle de la conteuse, qui a disparu, mais le sujet lui-même, comme centre et origine du discours<sup>351</sup>. C'est ce qui justifie le choix méthodologique de cette lecture de l'œuvre de Morgner, qui a consisté à se concentrer sur le rapport de textes à textes, de récits à récits, de discours à discours, mettant temporairement entre parenthèse la question de la référentialité.

---

<sup>349</sup> Jean-Pierre Vernant, Prologue à *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*. Le mythe serait un « récit venu du fonds des âges et qui serait déjà là avant qu'un quelconque conteur en entame la narration ». Dans J.-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*. Paris, Seuil, 1999, p. 10.

<sup>350</sup> Bakhtine poursuit : « Le mot représenté rejoint le mot représentant, sur un même niveau, et à statut égal. Ils pénètrent l'un dans l'autre, se superposant sous différents angles dialogiques. ». Dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski. Op. cit.*, p. 363.

<sup>351</sup> Julia Kristeva : « Le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation. » (Julia Kristeva, *Introduction à Mikhaïl Bakhtine, Ibid.* p.20). Dans les termes de Bakhtine, « L'auteur a pour objet non pas la totalité idéelle considérée comme neutre et égale à elle-même, mais la discussion d'un problème par plusieurs voix différentes, son plurivocalisme, son hétérovocalisme fondamental et inéluctable. » (Mikhaïl Bakhtine, *Ibid.*, p. 362.)

La mise en œuvre du dialogisme dans la forme romanesque est certainement l'un des accomplissements majeurs de Morgner. On ne trouve pas facilement trace de textes comparables dans la littérature contemporaine allemande ou plus spécifiquement est-allemande. Plusieurs auteurs, dont Heiner Müller ou Ulrich Plenzdorf, pour ne nommer que ceux-là, ont recours à la réécriture en Allemagne de l'Est, à la même époque que Morgner et réécrivant des textes appartenant au corpus de la littérature occidentale. Mais aucun ne lie aussi étroitement que Morgner réécriture et dialogisme, ne pousse aussi loin l'instauration d'une économie textuelle dialogique dans le roman. Christa Wolf pourrait sembler avoir procédé à un travail comparable à celui de Morgner, ainsi dans ses textes, *Kassandra. Erzählung* (1983), et *Medea. Stimmen*<sup>352</sup> (1996). Dans *Voraussetzungen einer Erzählung : Kassandra und Kassandra. Erzählung*, Wolf remarque qu'elle s'est interrogée sur la réalité historique de la figure de Cassandre<sup>353</sup> et sur les conditions de production de la femme écrivain, au passé et au présent<sup>354</sup>. Avant tout, Wolf cherche à faire entendre une voix autre, celle d'une tradition matriarcale étouffée, mise au silence par la tradition patriarcale. Elle fait état d'un travail qui rappelle celui du personnage de la sirène Beatriz, que Morgner mettait en scène dans *Amanda*, ses recherches, son voyage en Grèce et sa réécriture du mythe de Pandore. Dans *Medea. Stimmen*, Christa Wolf s'intéresse au personnage de la tragédie d'Euripide. Sa réécriture est marquée par la prise en compte de « voix », qui gagnent un statut aussi important, sinon plus que celui des personnages dans le texte. La citation qu'elle place en exergue fait référence à la notion d'« *Achronie* »<sup>355</sup>, renvoyant à une simultanée, de dialogue entre temporalités distinctes. En ce sens, son travail semble se rapprocher de celui Morgner dans *Amanda*, publié treize ans plus tôt.

---

<sup>352</sup> Christa Wolf, *Kassandra. Erzählung*. Luchterhand, 1983 et *Medea. Stimmen*. Luchterhand, 1996.

<sup>353</sup> Apollon, ayant accordé à Cassandre le don de prophétie, mais voyant ses avances amoureuses repoussées, décrète que ses prédictions ne seront jamais prises au sérieux.

<sup>354</sup> Wolf ajoute que son intérêt porte sur les effets sinistres de l'aliénation, au niveau de l'esthétique et de l'art. Dans « *Conditions of a Narrative. Cassandra* », *Cassandra. A novel and four essays*. Virago Fictions, London, 1984, p. 142 (*Voraussetzungen einer Erzählung : Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, 1983).

Mais la visée de Morgner est toute autre car son travail d'expérimentation avec la réécriture vise d'abord et avant tout la recherche et le développement d'une nouvelle économie romanesque dialogique. Il ne s'agit jamais d'abord pour elle, en premier lieu, même dans ses premiers textes, d'une entreprise de réécriture féministe de la tradition.

C'est vers l'instauration de cette économie dialogique et la recherche d'une forme nouvelle pour le roman que tend, d'un texte à l'autre, toute l'œuvre de Morgner. Son travail fictionnel contribue de cette façon à la réflexion sur le phénomène littéraire contemporain, sur l'évolution de la forme du roman et sur la fortune du récit dans la modernité. Son œuvre est porteuse de questionnements à l'égard du phénomène littéraire contemporain qui dépassent largement le cadre plus étroit souvent attribué à la production littéraire est-allemande. Ce qui suggère la nécessité d'une réévaluation de la place octroyée à Morgner dans la littérature allemande. La présente lecture de quelques-uns de ses romans vise à alimenter la réflexion et à relancer la discussion concernant l'œuvre de cette auteure. Elle appelle d'autres relectures, d'autres re-présentations, cherchant à ouvrir un dialogue qui puisse être relancé, au fil des nouvelles lectures de l'œuvre. Morgner insiste d'ailleurs elle-même sur le rôle crucial de la lecture, qui précède toute réécriture dans le rapport à la tradition, et sur le fait que, si la tradition nous a laissé divers types de récits et de structures narratives en héritage, qui structurent et déterminent notre pensée, ces récits nous arrivent également programmés d'instructions de lecture et de structures de réception spécifiques. Elle suggère au lecteur que, s'il existe des structures narratives dont nous demeurons prisonniers, c'est dû à notre incapacité de les confronter à de nouveaux modes de lecture.

---

<sup>355</sup> Christa Wolf place, en exergue de *Medea*, la citation suivante : « *Achronie ist nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen nach dem Modell eines Stativs, eine Flucht sich verjüngender Strukturen.* (...) Elisabeth Lenk. »

# Bibliographie

## Œuvres littéraires

### Corpus étudié. Textes de Irmtraud Morgner

*Hochzeit in Konstantinopel.* Berlin et Weimar, Aufbau-Verlag, 1973 (1968/69), 183 p.

*Gauklerlegende.* Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994 (1970/1971), 115 p.

*Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman.* Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991 (1974/1976), 669 p.

*Vie et aventures de la Trobairitz Béatrice.* Trad. de E. Sinnassamy, Paris, des Femmes, 1983 (1983/1983), 521 p.

*Amanda. Ein Hexenroman.* Hamburg/Zurich, Luchterhand Literaturverlag, 1992 (1983/1983), 544 p.

*Rumba auf einen Herbst. Roman.* Rudolf Bussmann éd., Frankfurt a. M., Luchterhand, 1992, 353 p.

Correspondance à Paul Wiens, 19 mars 1966. Fonds Irmtraud Morgner. Cité par Rudolf Bussmann dans « Rumba auf einen Herbst *und seine Geschichte. Ein Nachwort von Rudolf Bussmann* » dans Irmtraud Morgner, *Rumba auf einen Herbst.* Frankfurt a. M., Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, p. 321-336.

### Œuvres de Irmtraud Morgner (livres seulement)

*Das Signal steht auf Fahrt. Erzählung.* Berlin, Aufbau Verlag, 1959.

*Ein Haus am Rande der Stadt. Roman.* Berlin, Aufbau Verlag, 1962.

*Hochzeit in Konstantinopel. Roman.* Berlin, Aufbau Verlag, 1968. Première édition à l'Ouest: Hanser Verlag, Munich, 1969.

*Gauklerlegende. Eine Spielfraugeschichte.* Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1970. Première édition à l'Ouest: Rogner & Bernhard, 1971.

*Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers. Lügenhafter Roman mit Kommentaren.* Berlin et Weimar, Aufbau Verlag, 1972. Première éd. à l'Ouest: Munich, Hanser Verlag, 1973.

*Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos.* Berlin et Weimar, Aufbau Verlag, 1974. Première éd. à l'Ouest: Darmstadt/Neuwied, Luchterhand Verlag, 1976.

*Amanda. Ein Hexenroman.* Berlin et Weimar, Aufbau Verlag, 1983. Première éd. à l'Ouest: Darmstadt/Neuwied, Luchterhand Verlag, 1983.

*Das Schöne und das Tier. Eine Liebesgeschichte.* Frankfurt a. M., Luchterhand Literaturverlag, 1991.

*Rumba auf einen Herbst. Roman.* Éd. par Rudolf Bussmann, Frankfurt a.M., Luchterhand Literaturverlag, 1992.

*Das heroische Testament. Ein Roman in Fragmenten.* Éd. par Rudolf Busmann (posthume), Munich, Luchterhand, 1998.

### **Autres textes littéraires**

Acker, Kathy, *Don Quixote. A Novel.* New York, Grove Press, 1986.

Boulgakov, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite.* Trad. de Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 1968.

Cervantès, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Première partie.* Trad. de César Oudin revue par Jean Cassou. Paris, Gallimard, 1949.

Cervantès, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Seconde partie.* Trad. de César Oudin revue par Jean Cassou, Paris, Gallimard, 1949.

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion.* Trad. de Michel Rousse, Paris, Flammarion, 1990.

Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette.* Trad. et introduction par Jean-Claude Aubailly, Paris, Garnier Flammarion, 1991.

Chrétien de Troyes, *Romans de la Table Ronde.* Préface et trad. (1970) de Jean-Pierre Foucher, Paris, Gallimard, 1975.

Goethe, J.-W., *Faust. Erster Teil.* Insel Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1974.

Goethe, J.-W., *Faust.* Coll. bilingue, trad. de Henri Lichtenberger, Paris, Aubier Montaigne.

Goethe, J.-W., *Le second Faust.* Tomes I et II. Coll. bilingue, trad. et préface de Henri Lichtenberger, Paris, Aubier Montaigne.

- Goethe, J.-W., *Faust*. Trad. française de Jean Amsler, Paris, Gallimard, 1995.
- Goethe, J.-W., *Faust I et II*. Trad. française de Jean Malaplate, Paris, Garnier Flammarion, 1984.
- Goethe, J.-W., *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Trad. française de Blaise Briod (1954) revue par Bernard Lortholary (1999). Paris, Gallimard, 1999.
- Goethe, J.-W., « *Pandora. ein Festspiel* » dans *Goethes Werke, Band V*. Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1966, p. 332-365.
- Hésiode. « Le mythe de Pandore » dans *Théogonie – Les travaux et les jours*. Texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1979, lignes 90-106.
- Hoffmann, E.T. A., « *Seltame Leiden eines Theaterdirektors* » dans *Poetische Werk E.T.A. Hoffmann*, tome 4, Berlin, W. de Gruyter, 1958.
- Hofmannsthal, Hugo von, « *Der Brief des Lord Chandos* » (1902) dans *Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*. Stuttgart, Reclam, 2000.
- Le Livre des Mille et une nuits*. Trad. de J. C. Mardrus. Paris, Robert Laffont 1985 (Eugène Fasquelle, 1899 à 1904).
- Wolf, Christa, *Kein Ort Nirgends*. Munich, Luchterhand Literaturverlag, 2000.

## Littérature secondaire

### Morgner, littérature de la RDA, Erbedebatte

- Albert, Claudia, « *Zwei getrennte Literaturgebiete* » ? *Neuere Forschungen zu 'DDR'- und 'Nachwende'-Literatur* », *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 2009, I., volume 34, p. 184-223.
- Auer, Annemarie, site web de Vassar College, page portant sur le Séminaire Morgner, 1996 (<http://faculty.vassar.edu/vonderem/g301/project/Morgner/>), consultation juillet 2009.
- Baillet, Florence, *Heiner Müller*. Paris, Belin, 2003.

- Bammer, Angelika, « *Sozialistische Feminismen: Irmtraud Morgner und amerikanische Feministinnen in den siebziger Jahren* », dans *Zwischen gestern und morgen. Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*. Schöneiche, Berlin, Peter Lang, 1992, p. 237-248.
- Bammer, Angelika, « *Trobadora in Amerika* » dans *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*, ed. par Marlis Gerhardt, Frankfurt a. M., Luchterhand Literaturverlag, 1990, p. 196-211.
- Bary, Nicole, « Les traductions des œuvres littéraires de la RDA en France jusqu'en 1989 » dans *La RDA et l'Occident (1949-1990)*. PIA, Université de la Sorbonne nouvelle, Institut allemand d'Asnières, 2000.
- Barck, Simone, « *Ein verschwundenes Roman-Manuskript von Irmtraud Morgner* » dans *Barck, Simone, Langermann, Martina et Lokatis, Siegfried, 'Jedes Buch ein Abenteuer': Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*. Berlin, Akademie-Verlag, 1977, p. 274-85.
- Brandes, Ute, *Zitat und Montage in der neueren DDR-Prosa*. Frankfurt a. M., Peter Lang, 1984.
- Bridge, Helen, « *Myth and History in Irmtraud Morgner's Amanda* ». *German Life and Letters*, vol. 51, no. 4, octobre 1998, p. 483-495.
- Bridge, Helen, *Women's Writing and Historiography in the GDR*. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Bussmann, Rudolf, « *Die Utopie schlägt den Takt. Rumba auf einen Herbst und seine Geschichte. Ein Nachwort* » dans *Irmtraud Morgner, Rumba auf einen Herbst. Roman*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, p. 321-335.
- Cardinal, Agnès, « *'Be Realistic: Demand the Impossible'*. *On Irmtraud Morgner's Salman Trilogy*, dans *Socialism and the Literary Imagination. Essays on East German Writers*. Oxford, Berg Publisher Ltd, New York, 1991, p. 147-163.
- Caspari, Martina, « The Critical Potential of German Romanticism Re-examined in Morgner's *Gauklerlegende* », dans *German Notes and Reviews*, 33, 2002, no. 1, p. 3-13.
- Castein, Hanne, « *Arbeiten mit der Romantik heute: Zur Romantikrezeption der DDR, unter besonderer Berücksichtigung des Märchens* ». dans Castein, Hanne/Stillmark, Alexander éd., *Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Londoner Symposium 1985. Akademischer Verlag, 1986, p. 5-23.



- Castein, Hanne, « *Wundersame Reisen im gelobten Land : Zur Romantikkrezeption im Werk Irmtraud Morgners* » dans *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the literature of the GDR. GDR Monitor Special Series*, no. 6. Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 114-126.
- Dahlke, Birgit, 'Die romantischen Bilder blättern ab.' *Produktionsbedingungen, Schreibweisen und Traditionen von Autorinnen in inoffiziell publizierten Zeitschriften der DDR 1979-90*. Thèse de doctorat présentée à la l'Université libre de Berlin, Berlin, 1994.
- Dahnke, Hans-Dietrich, *Erbe und Tradition in der Literatur*. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1977.
- Dapprich-Barrett, Ute, « *Magical Realism : Sources and Affinities in Contemporary German and English Writing* » dans Stark Susanne, *The Novel in Anglo-German Contexte: Cultural Cross-Currents and Affinities*. Amsterdam, Rodopi, p. 333-45.
- Detken, Anke, « *Weibliche Geschichte und Erinnern. Irmtraud Morgners Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* » dans *Geschichte (n) – Erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert*. Göttingen, Marianne Henn, Wallstein Verlag, 2005, p. 125-144.
- Deutsche Literatur Geschichte*, Stuttgart & Weimar, J. B. Metzler Verlag, 5<sup>e</sup> édition, 1994. Rodopi, Amsterdam and New York, 2004.
- Druxes, Helga, *Feminization of Dr. Faustus. Female Identity Quests*. The Pennsylvania States University Press, University Park, 1993.
- Dueck, Cheryl, *Rifts in Time and in the Self. The Female Subject in Two Generations of East German Women Writers*. Amsterdam & New York, Rodopi, 2004
- Durzak, Manfred, « *Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart* ». dans Manfred Durzak éd., *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, Reclam, 1971, p. 211-229
- Eidecker, Martina E., *Sinnsuche und Trauerarbeit. Funktionen von Schreiben in Irmtraud Morgners Werk* dans *Germanistische Texte und Studien*, vol. 58, AG Hildesheim, Georg Homs Verlag, 1998, 256 p.
- Emde, Silke von der, *Entering History : Feminist Dialogues in Irmtraud Morgner's 'Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura'*. Thèse de doctorat présentée à Indiana University, 1994.

- Emde, Silke von der, « *Irmtraud Morgner's Postmodern Feminism : A Question of Politics* », dans *Women in German Yearbook*, no. 10, University of Nebraska Press, 1995, p. 117-123.
- Emde, Silke von der, « *Places of Wonder : Fantasy and Utopia in Irmtraud Morgner's Salman Trilogy* », dans *New German Critique*, No. 82, Hiver 2001, p. 167-192.
- Emmerich, Wolfgang, *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994.
- Emmerich, Wolfgang, « *Identität und Geschlechtertausch. Notizen zur Selbstdarstellung der Frau in der neueren DDR Literatur* » dans *Basis. Jahrbuch für Deutsche Gegenwartsliteratur*, vol 8, 1978, p. 127-154.
- Emmerich, Wolfgang, « *Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren* » dans *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Ed. Suhrkamp, 1983, p. 153-192.
- Englmann, Bettina, « *Irmtraud Morgners Amanda : zur historischen Motivierung eine Romankonzeption* ». *Poetica*, 31, 1999, no. 3-4, p. 544-585.
- Eyckmann, C. « *Erfunden oder vor-gefunden ? Zur Integration des außerfiktionalen in die epische Fiktion* », dans *Neophilologus. An international journal of modern and mediaeval language and Literature*, vol. LXII, no. 3, juillet 1978, p. 319-332.
- Gerhardt, Marlis éd., *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt a. M., Luchterhand Literaturverlag, 1990.
- Grobbe, Michaela, « *Kreativität und Re-Vision in den Werken Irmtraud Morgners von 1968 bis 1972* ». *New German Review* 3 (1987), p. 1-16.
- Habsburg, Ferdinand, *Die Wiederentdeckung des Wunderbaren*. Berlin, Verlag Clemens Zerkow, 1993.
- Hähnel, Ingrid et Kaufmann, Hans, « *Eine Literatur der achtziger Jahre ? Prosawerke der DDR am Beginn des Jahrzehnts* ». dans *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 1, 1985, p. 18-35.
- Hanel Stephanie, *Literarischer Widerstand zwischen Phantastischem und Alltäglichem. Das Romanwerk Irmtraud Morgners*. Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1995.
- Hardy, Beverley Grace, *Appropriation and Affinity. The Legacy of the Romantic and Non-Classical Writers of the Period around 1800 in GDR Literature, with particular*

- reference to Christa Wolf*. Thèse de doctorat présentée à l'University of Lancaster, 1988.
- Havercroft, Barbara, « Le retour de la trobairitz : le sujet-femme en devenir » dans *Entre la lumière et les ténèbres : aspects du Moyen Âge et de la renaissance dans la culture des XIXe et XXe siècles* ; Actes du Congrès de Montréal des 30 mai et 1<sup>er</sup> juin 1995. Paris, Brenda Dunn-Lardeau éd., Champion, 1999. p. 115-132.
- Havercroft, Barbara, « Vie et aventures du féminisme postmoderne d'après Irmtraud Morgner » dans *Écritures au féminin : le genre marqué*, numéro spécial de *Tangence*, no. 47, 1995, p. 21-33.
- Hermant, Jost, « *Zukunft in der Vergangenheit. Über den Gebrauchswert des kulturellen Erbes* » dans *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, 1975, Suhrkamp Taschenbuch, p. 7-30.
- Herminghouse, Patricia, « *Die Frau und das Phantastische in der neuen DDR-Literatur. Der Fall Irmtraud Morgner* ». dans *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern und München, Francke Verlag, 1979, p. 248-267.
- Herminghouse, Patricia, « *Schreibende Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik* » dans *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann eds. Suhrkamp, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985, p. 339-353.
- Herminghouse, Patricia, « *Die Wiederentdeckung der Romantik : zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur* », dans *DDR-Roman und Literaturgesellschaft. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 11/12-1981, Rodopi, 1981, 217-249 p.
- Hilzinger, Sonja, « *'Avantgarde ohne Hinterland'. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik der DDR* ». dans *Literatur in der DDR. Rückblicke*, numéro spécial de *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, 1991, p. 93-101.
- Hohendahl, Peter Uwe, « *Theorie und Praxis des Erbens : Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR* », dans *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Ed. Suhrkamp, 1983, p. 13-52.
- Hölze, Peter, « *Der Abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia* ». dans *Mittelalter – Rezeption*, no. 286, *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*. Kümmerle Verlag, 1979.

- Hartmann, Horst, *Faustgestalt, Faustsage, Faustdichtung*. Berlin, Volkseigener Verlag, 1979.
- Jahnsen, Doris et Meier Monika, « *Spiel-Räume der Phantasie. Irmtraud Morgner* : ‘Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura’ dans *Verrat an der Kunst ? Rückblicke auf die DDR-Literatur*. Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 1993, p. 209-215.
- Jahnsen, Doris, ‘*Blue-Note-Akrobatik*’ : *Irmtraud Morgner in kulturellen Kontext der sechziger Jahre*. Marburg, Tectum Verlag, 1998.
- Jhering, Herbert, « Entretien sur les classiques. Bertolt Brecht, Herbert Jhering, Berlin, 1929 ». dans Werner Hecht, *Entretiens avec Brecht*. Paris, Messidor, 1988, p. 28-37.
- Kaufmann, Eva, « *Der Hölle die Zunge rausstrecken... Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner* » dans *Weimarer Beiträge*, 30 (1984) 9, p.1513-1532.
- Eva Kaufmann, « *Gespräch mit Irmtraud Morgner* », dans *Weimarer Beiträge*, 30, 1984, 9, p. 1494-1514.
- Kaufmann, Eva, « *Irmtraud Morgner, Christa Wolf und andere. Feminismus in der DDR-Literatur* », dans *Literatur in der DDR. Rückblicke*, numéro spécial de *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, 1991, p. 109-116.
- Kaufmann, Eva, *Der weibliche Ketzer heißt Hexe. Gespräch mit Eva Kaufmann*. dans *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*, Marlis Gerhardt éd., Luchterhand Literaturverlag, 1990, p. 42-69.
- Kaufmann, Hans, *Versuch über das Erbe*. Leipzig, Philipp Reclam Junior, 1980.
- Kock, Sabine, « *Irmtraud Morgners Amanda: Intertextualität und kulturelles Erbe im Spannungsfeld zwischen produktionsästhetischem, politischem und feministischem Diskurs in der DDR der 80er Jahre* » dans Sabina Matter-Seibel (éd.), Simone Nelles, (éd.) et Patricia Plummer (éd.), *Frauen in Kultur und Gesellschaft*. Tübingen, Stauffenburg, 1998, p. 229- 241.
- Konze, Birgit Margret Ursula, *Die Ästhetik des weiblichen Widerstands. Zur Thematisierung deutscher Geschichte in Irmtraud Morgners Salman-Trilogie*. Thèse de doctorat présentée à la Katholieke Universiteit Nijmegen, 1998.
- Landa, Jutta, « *Feminismus und Systemkritik in mittelalterlichen Kostüm: Irmtraud Morgners Trobadora-Roman* » dans *Medieval German voices in the 21st century. The paradigmatic fonction of Medieval German Studies for German Studies*. Amsterdam, Albert Classen éd., Rodopi, 2000, p. 199-210.

- Leistner, Bernd, *Unruhe um einen Klassiker. Zum Goethe-Bezug in der neueren DDR-Literatur*. Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, Halle, 1978.
- Lennox, Sara, « 'Nun ja ! Das nächste Leben geht aber heute an'. Prosa von Frauen und Frauenbefreiung in der DDR » dans *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Suhrkamp, 1983, p. 224-258.
- Lewis, Alison, « *Fantasy and Romance. A Feminist Poetics of Subversion and the Case or Irmtraud Morgner* ». *Southern Review*, vol. 22, no. 3, nov. 1989.
- Lewis Alison, 'Foiling the Censor' : *Reading and Transference as Feminist Strategies in the Works of Christa Wolf, Irmtraud Morgner, and Christa Moog* » dans *The German Quarterly*, vol. 66, no. 3, été 1993, p. 373-387.
- Lewis, Alison, *Subverting Patriarchy. Feminism and Fantasy in the Works of Irmtraud Morgner*. Oxford, Washington, D.C., Berg Publishers, 1995.
- Lieb, Ludger et Müller Stephan , *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*. New York, De Gruyter, Berlin, 2002.
- Liebs, Elke, « *Melusine zum Beispiel : Märchen- und Mythenrezeption in der Prosa der DDR* », dans *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the literature of the GDR. GDR Monitor Special Series*, no. 6, Rodopi B.V. 1990, p. 126-142.
- Linklater, Beth V., « *Und immer zügelloser wird die Lust* ». *Constructions of sexuality in East German Literatures. With special reference to Irmtraud Morgner and Gabriele Stötzer-Kachold*. Bern, Peter Lang, 1998.
- Lützel, Paul Michael, « *Goethes Faust und der Sozialismus. Zur Rezeption des klassischen Erbes in der DDR* » dans *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, vol. 5, 1975, p. 31-54.
- Maltzan, Carlotta von, « 'Man müßte ein Mann sein.' Zur Frage der weiblichen Identität in Erzählungen von Kirsch, Morgner und Wolf » dans *Acta Germanica. Jahrbuch des Germanisten Verbandes im Südlichen Afrika*, vol. 20, 1990, p. 141-155.
- Martin, Bidy, *Socialist Patriarchy and the Limits of Reform : A Reading of Irmtraud Morgner's Life and Adventures of Troubadora [sic] Beatriz as Chronicled by her Minstrel Laura*, dans *Modernism and Postmodernism*, numéro spécial de *Studies in 20th Century Literature*, vol. 5, no. 1, automne 1980, p. 59-75.
- Meier, Monika, « *Konzerte der Redevielfalt : Die Walpurgisnacht-Darstellungen in der 'Amanda' Irmtraud Morgners* » dans *Literatur für Leser*, vol. 4, 1990, p. 213-227.

- Meier, Monika, 'Polyphonie' in der 'Amanda' von Irmtraud Morgner. *Eine Interpretation des 'Hexenromans' mit Bachtins Romantheorie*. Mémoire présenté à l'Université Libre de Berlin, 4 mars 1990.
- Meier, Monika, « Von schelmischem Spiel zu närrischem Ernst » dans *Weimarer Beiträge*, no.2, 1992, p. 245-258.
- Meyer, Barbara, *Satire und politische Bedeutung. Die literarische Satire in der DDR. Eine Untersuchung zum Prosaschaffen der siebziger Jahre*. Bonn, Bouvier Verlag, 1985.
- Nordmann, Ingeborg, « Die halbierte Geschichtsfähigkeit der Frau. Zu Irmtraud Morgners Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura » dans *DDR-Roman und Literaturgesellschaft. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 11/12-1981, Rodopi, 1981, 419-463 p.
- Obermüller, Klara, « Irmtraud Morgner », dans *Neue Literatur der Frauen*, Heinz Puknus, 1980, p. 178-185.
- Opitz-Wiemers, Carola, « *Schlänglein, Salamander und Runkelrübe. Die Metamorphosen des Dichters als Memoria. Irmtraud Morgners Umgang mit Mythen, Legenden, Märchen und anderen geschichtlichen Stoffen* » dans *Mythisierung, Entmythisierung, Remythisierung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (IV)*. Munich, E. Platen et M. Todtenhaupt éd., Iudicium, 2007, p. 149-165.
- Park, Chung-Hi, *Literatur von Frauen in der DDR der 60er Jahre. Untersuchungen zum Verhältnis literarisch-künstlerischer Produktionen und gesellschaftlich-politischer Rahmenbedingungen in Texten von Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann und Christa Wolf*. Thèse de doctorat présentée à l'Université Humboldt de Berlin, 1998.
- Pietsch, Hildegard Maria, *Anspielung, Zitat und Montage in Irmtraud Morgners Amanda. Ein Hexenroman*. Thèse de doctorat présentée à Washington University, 1991.
- Pleißke, Gabriele, « *Das ferne Maß der Harmonie. Kulturkritisches von Irmtraud Morgner, Christa Wolf und Inge von Wangenheim* », dans *Generationen Temperamente Schreibweisen. DDR-Literatur in neuer Sicht*. Mitteldeutscher Verlag, 1986, p. 207-237.
- Plow, Geoffrey, *Irmtraud Morgner. Adventures in Knowledge, 1959-1974*. Oxford, Peter Lang, 2006.

- Rasboinikowa-Fratewa, Maja Stankowa, « *Strukturbildende Funktion des Verhältnisses von Wirklichkeit und Dichterischer Phantasie – Vorgeführt am Werk von Irmtraud Morgner* » dans *Neophilologus*, vol. 76, 1992, p. 101-107.
- Reid, J.H. « *From Adolf Hennecke to Star Wars – the Fortunes of ‚Faust‘ in the GDR* » dans *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the literature of the GDR. GDR Monitor Special Series*, no. 6, Rodopi B.V., 1990, p. 142-160.
- Reuffer, Petra, *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner*. Essen, Verlag die Blaue Eule, 1988.
- Riemann, Astrid, « *Meinem einzigen Verlangen. Die phantastische Rebellion der Irmtraud Morgner* », dans *Feministische Studies*, vol. 1, mai 1994, p. 56-70.
- Rossold, Hildegard, « *‘Thinking in images’: the poetic mode as dissidence in Irmtraud Morgner’s writing* ». *Colloquia Germanica*, 31, 1998, no. 4, p. 339-356.
- Rossold, Hildegard, *Weltbild und Bildsprache im Werk Irmtraud Morgners. Eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung von ‚Amanda. Ein Hexenroman‘*. DDR-Studien/East German Studies, vol. 12, Peter Lang, 1999.
- Schen, Qinna, *From Jacob Grimm to GDR-witches: Feminist witchcraft and magical realism in East German women’s writing*. Thèse de doctorat présentée à Yale University, Connecticut, USA, 2008.
- Scherer, Gabriela, *Zwischen « Bitterfeld » und « Orplid ». Zum literarischen Werk Irmtraud Morgners*. Frankfurt a. M., Peter Lang, 1992.
- Schmidt, Ulrich, « *Abschied von der ‚Literaturgesellschaft‘. Anmerkung zu einem Begriff* » dans *Literatur in der DDR. Rückblicke*, numéro spécial de *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, 1991, p. 45 – 53.
- Schulz, Genia, « *Kein Chorgesang. Neue Schreibweisen bei Autorinnen (aus) der DDR* » dans *Text & Kritik*, 1988, p. 212-225.
- Schwitzke, Werner, « *Von A wie Antike bis Z wie Zeitgeschichte. Erbe und Gegenwart in Irmtraud Morgners ‚Salman‘-Romanen* ». dans *Deutsch als Fremdsprache. Zeitschrift zur Theorie und Praxis des Deutschunterrichts für Ausländer, Literarisches Sonderheft*, 1988, p. 113-118.
- Seifert, Walter, « *Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart* ». dans *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, Philipp Reclam junior, 1976, p. 197-215.

- Séjourné, Emmanuelle, « Assimilation d'une tradition et agitation de la pensée. Le long métabolisme d'*Amanda* (Irmtraud Morgner) ». *Genesis*, no. 25, 06/2005, p. 57-64.
- Soden, Kristine von éd., *Irmtraud Morgner hexische Weltfahrt. Eine Zeitmontage*. Berlin, Elefanten Press, 1991.
- Spies, Bernhard, « *George Lukacs und der Sozialistische Realismus in der DDR* » dans *Literatur in der DDR. Rückblicke*, numéro spécial de *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, 1991, p. 34-45.
- Stawström, Anneliese, *Studien in Menschenwerdungsthematik in Irmtraud Morgners Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*, Actas Universitatis Stockholmiensis, Almqvist & Wiksell International, 1987.
- Streller, Siegfried, « *Göttinnen, Seherinnen, Hexen. Zur Goethes Rezeption in Christa Wolfs Cassandra und Irmtraud Morgners Amanda* » dans *Wortbilder. Studien zur deutschen Literatur*. Aufbau Verlag, 1986, p. 255-327.
- Synnöve, Clason, *Der andere Blick*. Almqvist & Wiksell International, Germanistische Institute, Stockholm, University Stockholm, 1988.
- Synnöve Clason, *Der Faustroman Trobadora Beatriz. Zur Goethe-Rezeption Irmtraud Morgners*. Almqvist & Wiksell International, Germanistische Institute, Stockholm, University Stockholm, 1994.
- Synnöve, Clason, « 'Mit dieser Handschrift wünschte sie in die Historie einzutreten'. Aspekte der Erberezption in Irmtraud Morgners Roman Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz... ». *Weimarer Beiträge*, vol 36, no. 7, 1990, p. 1128-1145.
- Synnöve, Clason, « *Wie man etwas sagt, was man noch nicht sagen kann. Irmtraud Morgner und die DDR* », dans *Der Ginkgo Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa*, no. 11, 1992, p. 264-271.
- Tessier, Catherine, « Aspects du rire dans le roman de Irmtraud Morgner's *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*: la mise en œuvre du grotesque dans le livre neuf ». *Cahiers d'Études germaniques*, vol. 36, no. 1, 1999, p. 101-107.
- Thiele, Eckhard, « *Ungeliebte Erbschaften* ». dans *Literatur in der DDR. Rückblicke*, numéro spécial de *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, 1991, p. 258-267.
- Vietor-Engländer, Deborah, *Faust in der DDR*. Europäische Hochschulschriften, vol. 993, Peter Lang. 1987.



- Waschescio, Petra, *Vernunftkritik und Patriarchatskritik. Mythische Modelle in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Heiner Müller, Irmtraud Morgner, Botho Strauß, Gisela von Wysocki. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1994.
- Westgate, Geoffrey, *Strategies under surveillance. Reading Irmtraud Morgner as a GDR Writer*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.
- Wildner, Siegrun, « *Archäologie der Zukunft: Zur utopischen Funktion von Bildern, Mythen und Legenden in Irmtraud Morgners Romanwerk* » dans *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien, 2000. Zeitenwende-Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert, Band 10: Geschlechterforschung und Literaturwissenschaft*. Bern, Peter Lang, p. 95-100.
- Wildner, Siegrun, *Experimentum Mundi: Utopie als ästhetisches Prinzip. Zur Funktion utopischer Entwürfe in Irmtraud Morgners Romanwerk*. St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2000.
- Wildner, Siegrun, « 'Odysseus and the Silent Sirens': Irmtraud Morgner's Feminist Subversion of Greek Myths Through Utopian Umfunktionierung » dans *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 40, no. 4, nov. 2004, pp. 365-85.
- Wolf, Charlotte, M., *The Treatment of Fragmentation in Irmtraud Morgner's Unfinished Salman trilogy*. Thèse présentée à Union Institute and University, Ohio, USA, 2004.

### **Textes théoriques et méthodologiques**

- Angenot, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Montréal, Hurtubise HMH, 1979.
- Aubailly, Jean-Claude, préface à Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*. Trad. par Jean-Claude Aubailly, Paris, Garnier Flammarion, 1991, pp. 9-48.
- Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1968. Titre original : *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Berlin, C.A. Francke AG Verlag, 1946.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski (1929)*. Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, *Le discours de l'Histoire*, paru dans *Information sur les sciences sociales*, vol. 4, août 1967.

- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Essais Critiques IV. Le Bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1993, p. 61-76.
- Benjamin, Andrew éd., « *Tradition and experience :Walter Benjamin's On some motif in Baudelaire* » dans *The Problems of Modernity, Adorno and Benjamin*. Warwick Studies in Philosophy and Literature, Coventry (UK), The University of Warwick, Routledge, 1991.
- Benjamin, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » dans Walter Benjamin, *Œuvres III*. Paris, Gallimard, 2000, p.114-151. Première publication dans la revue suisse *Orient und Okcident*, nouvelle série, no. 3 (oct. 1936).
- Benslama, Fethi, *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*. Paris, Aubier Flammarion, 2002.
- Bertolt Brecht, « Das epische Theater » dans *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M., 1967.
- Canavaggio, Jean, préface (1988) à Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Première partie*. Trad. de César Oudin revue par Jean Cassou. Paris, Gallimard, 1949, pp. 5-33.
- David, Claude, préface (1995) à Goethe, *Faust*. Paris, Gallimard, 1998, pp. 7-25.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*. Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- Derrida, Jacques, « IX. De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve » dans *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris,Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques, «La pharmacie de Platon» dans Platon, *Phèdre*. Paris, Flammarion, 1989, (première version parue dans *Tel Quel*, no. 32 et 33, 1968), p. 255-403.
- Dictionnaire des symboles*, sous la direction de J. Chevalier et A. Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, 1969. Éd. revue et corrigée, 1982.
- Dionne Claude, Mariniello Sylvestra et Moser Walter, édés., *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle.*, Montréal, Balzac, 1996.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières », *Magazine littéraire*, no. 309, avril 1993, p. 61-74.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

- Hentsch, Thierry, *La mer, la limite*. Montréal, Hélio trope, 2006.
- Hentsch, Thierry, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- Hentsch, Thierry, « Raconter et mourir – un entretien avec Thierry Hentsch » dans *Vox Poetica. Entretiens* (<http://www.vox-poetica.org/entretiens/hentsch.htm>, consulté le 3 septembre 2009).
- Hentsch, Thierry, *Le temps aboli. L'Occident et ses grands récits*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- Horkheimer, Max et Adorno, Theodor W., *La dialectique de la raison*. Paris, Gallimard, 1974. (première ed. 1944). Titre original : *Dialektik der Aufklärung : Philosophische Fragmente*. New York, Première éd. Social Studies Association, Inc., 1944.
- Köhler, Erich , *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*. Éd. Gallimard, 1974.
- Kristeva, Julia, préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970, pp. 5-29.
- Lessard, Marie, « Squattage et terrains vagues ». dans *Surfaces* (publication électronique), 1996, vol 6 ([http://tornado.ere.umontreal.ca/~guedon/Surfaces/vol\\_6/lessard.html](http://tornado.ere.umontreal.ca/~guedon/Surfaces/vol_6/lessard.html), consulté le 3 septembre 2009).
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Roman. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großem Epik*. Neuwied und Berlin, Luchterhand Verlag, 1963.
- Lyotard, Jean-François et Jean-Loup Thébaud, *Just Gaming*. Trad. Wladimir Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 1979.
- Lyotard, Jean-François, *Le Différend*. Paris, Minuit, 1983.
- Lyotard, Jean-François, « Réécrire la modernité » dans *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, Galilée, 1988, p. 33-45.
- Marx, Karl, *L'idéologie allemande (première partie). Thèses sur Feuerbach*. Paris, Ed. Sociales, 1972.
- Moser, Walter et Klucinskas, Jean éd., *Esthétique et recyclage culturel, explorations de la culture contemporaine*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.

- Pontalis, Jean-Bertrand, *En marge des jours*. Paris, Gallimard, 2002.
- Pontalis, Jean-Bertrand, *Fenêtres*, Gallimard, Paris, 2000.
- Readings, Bill, *Introducing Lyotard. Art and Politics*. London & New York, Routledge, 1991.
- Robert, Marthe, *L'ancien et le nouveau*. Paris, Grasset, 1963, pp. 9-15.
- Robert, Marthe, « Préface » à Grimm, *Contes*. Paris, Gallimard, 1976, pp. 7-25.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981.
- Vernant, J.-P. « Les origines de la philosophie » (1965) dans *Mythes et Pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris, la Découverte, 1996, p. 403-410.
- Vernant, J.-P., « Le fleuve 'amélès' et la 'mélète thanatou' » (1960) dans *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris, la Découverte, 1996, p. 137-152.
- Vernant, J.-P. « La formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque » (1957) dans *Mythes et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris, Découverte, 1996, p. 373-402.
- Vernant, J.P., *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*. Paris, Seuil, 1999.
- Weber, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. par J. Chavy, Plon, 1964 ; nouvelle traduction par J.-P. Grossein, Gallimard, 2003.
- White, Hayden, *Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, éd. du Seuil, 1972.
- Zumthor, Paul, *La lettre et la voix*. Paris, Seuil, 1987.

