

L'ailleurs mythique de Barbara Frischmuth dans *La Trilogie de Déméter*

Barbara Frischmuths mythisches Anderswo in der Demeter-Trilogie

Barbara Frischmuth's mythical elsewhere in the Demeter-trilogy

Hélène Barrière



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/235>

DOI : 10.4000/germanica.235

ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 123-141

ISBN : 2-913857-19-1

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Hélène Barrière, « L'ailleurs mythique de Barbara Frischmuth dans *La Trilogie de Déméter* », *Germanica* [En ligne], 40 | 2007, mis en ligne le 16 février 2010, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/235> ; DOI : 10.4000/germanica.235

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.

© Tous droits réservés

L'ailleurs mythique de Barbara Frischmuth dans La Trilogie de Déméter¹

Barbara Frischmuths mythisches Anderswo in der Demeter-Trilogie
Barbara Frischmuth's mythical elsewhere in the Demeter-trilogy

Hélène Barrière

- 1 L'ailleurs, qu'il désigne une réalité géographique ou le paysage d'une aventure intérieure, présente des affinités avec le mythe. Contentons-nous ici d'une mise en regard sommaire, fondée sur des traits bien connus de l'un et de l'autre.
- 2 Pour l'ailleurs comme pour le mythe, l'altérité aiguise la perception de l'identité. L'ailleurs permet de développer un regard extérieur sur soi, qui fait émerger les contours cachés d'une appartenance. Barbara Frischmuth écrit à propos des « migrants de la littérature »² :

Sie alle haben [...] versucht, die eigene Herkunft, das ihnen Herkömmliche [...] von außen zu sehen, eine Sicht, die dem Gesehenen erst seinen Umriß verleiht³.
- 3 De façon similaire, la différence constitue, dans l'approche structuraliste, la voie d'accès à une compréhension plus étendue de la logique interne d'un mythe. Ses variantes permettent de dégager avec précision une ossature commune, dans une démarche qui « défini[t] chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions »⁴, sans rechercher une version authentique ou primitive. R. Graves, qui opère dans une tout autre perspective et s'efforce de « réunir en un récit harmonieux tous les éléments dispersés », indique lui aussi pour chaque mythe les variantes qu'il a pu rassembler, même les « peu connues, qui parfois en éclairent le sens »⁵. L'alliance d'une pluralité foisonnante et d'une permanence constitue le ferment du projet de B. Frischmuth dans *La Trilogie de Déméter* :

Das Wunderbare an der Beschäftigung mit einem Mythos ist, daß es keinen streng vorgegebenen, kanonisierten Originaltext gibt. Der Mythos war immer schon da, und welche Version wir auch hören oder für ursprünglich halten, schon der nächste Mythograph wird die Geschichte anders erzählen [...]. Dieses Sich-

Vortasten auf nie ganz gesichertem Grund ist die verführerischste Einladung an eine Autorin, sich an dem Finde-Spiel zu beteiligen, es weiterzuspielen und die Geschichte von Demeter und Kore für sich neu zu schreiben⁶.

- 4 Plus largement, ailleurs et mythe mettent les contraires en présence et posent la question de la médiation. L'ailleurs confronte le familier et l'étranger, dont un certain regard, chez B. Frischmuth, parvient à faire des alliés. La pensée mythique, si l'on en croit C. Lévi-Strauss, « procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive »⁷.
- 5 Pour finir, ailleurs et mythe parlent tous deux de destination, dans la double acception du mot : direction et finalité. L'ailleurs, choisi ou non, est la direction imprimée à la trajectoire personnelle ou au regard intérieur, qui parfois révèle vers quoi, à notre insu, tendait notre marche. Le mythe, lui aussi, a trait au sens de l'existence humaine, dont il donne souvent une représentation spatiale⁸ : les mythes constituent des « [m]odalités originaires de donation du sens, de manifestation de l'être des choses, d'appropriation du monde »⁹.
- 6 L'ailleurs est au cœur de l'écriture de B. Frischmuth. Grande voyageuse (USA, Égypte, Chine, Japon...) qui obtient en 1960, à dix-neuf ans, la première bourse de séjour de l'Université d'Erzerum attribuée à une Européenne, traductrice et interprète diplômée de turc et de hongrois¹⁰, B. Frischmuth incarne la curiosité pour l'ailleurs et ses textes en déploient les facettes : géographique et mystique dans *La Disparition de l'ombre au soleil* (*Das Verschwinden des Schattens in der Sonne*, 1973), fantastico-féérique dans *La Trilogie d'Amaryllis Sternwieser* ("*Sternwieser*"-Trilogie¹¹), mythique dans *La Trilogie de Déméter*.
- 7 Nous n'explorerons pas ici les paysages de l'ailleurs géographique, mais ceux d'un ailleurs intime, dont le mythe informe les contours. Nous aimerions étudier comment et dans quel dessein B. Frischmuth a, dans la *Trilogie de Déméter*, fait jouer les affinités entre ailleurs et mythe que nous avons repérées. Nous les examinerons une à une, après nous être arrêtée sur la manière dont B. Frischmuth définit elle-même *La Trilogie de Déméter*.

Le projet de Barbara Frischmuth dans *La Trilogie de Déméter*

- 8 En novembre 1990, B. Frischmuth est conviée par l'Université Ludwig Maximilian de Munich à tenir une série de conférences de poétique, qui seront publiées en 1991 sous le titre *Rêve de la littérature. Littérature du rêve* (*Traum der Literatur. Literatur des Traums*). C'est dans ce cadre qu'elle évoque, a posteriori, la construction de sa trilogie: les trois volets, *La Souveraine des animaux* (*Herrin der Tiere*), *Les Yeux plus grands que le ventre* (*Über die Verhältnisse*)¹² et *Enfant l'un de l'autre* (*Einander Kind*), se veulent l'actualisation du mythe de Déméter sous trois de ses aspects : « archaïque, classique et mystique »¹³.
- 9 Derrière le personnage principal de *La Souveraine des animaux* se profilent les déesses des animaux des sociétés pré-agricoles, qui veillaient à la reproduction des troupeaux en une sorte de lieu souterrain d'où ils émergeaient plus nombreux, et préfiguraient à ce titre les figures classiques de Déméter et de Perséphone¹⁴. Le récit met en scène une jeune femme qui tourne le dos à sa vie urbaine, à son travail de bureau et à tout lien intime avec le sexe opposé pour vivre dans un haras, en une relation fusionnelle, à la fois maternelle et érotique, avec les chevaux. B. Frischmuth souligne que la figure de Déméter a joué le rôle d'un catalyseur, plus qu'elle n'a fourni un principe de construction : ayant elle-même

vécu sept ans dans un haras, aux côtés de son premier mari, elle cherchait en quelque sorte la règle de conversion de son expérience en projet d'écriture¹⁵.

10 Dans *Les Yeux plus grands que le ventre*, en revanche, le mythe classique de Déméter fournit le canevas déclaré de l'action¹⁶. Il s'affiche dans l'exergue, extrait de l'hymne homérique à Déméter¹⁷, ainsi que dans l'incipit¹⁸. Le discours narratif le désigne clairement comme le fil rouge des déplacements des personnages¹⁹, de même que la typographie qui fait ressortir, en petites capitales, certains mots du texte. Tous les termes mis ainsi en relief n'ont pas trait au mythe de Déméter, mais, à l'inverse, tous les renvois importants au filigrane mythique du roman prennent place dans ce système de lecture guidée, parfois un peu trop manifeste. Ainsi est-il précisé par exemple que, lors de la première rencontre de Frô-Coré avec le diplomate Heyn-Hadès qui la « ravira » à sa mère Mela-Déméter, les doigts de la jeune fille « dev[ien]nent un instant INSENSIBLES »²⁰. Frô réagit à leur deuxième mise en présence, elle aussi due au hasard, par une tentative de fuite qui prend la forme d'une immobilité parfaite, d'une « manière de FAIRE LA MORTE [...], comme si elle pouvait par là se rendre invisible »²¹. Le séjour prochain de Frô au Royaume des Ombres où l'entraînera l'élu de son cœur est ainsi signalé de façon « transparente ». Les protagonistes du roman sont bien ceux du mythe. Melanie (Mela), séduisante propriétaire d'un restaurant viennois qu'affectionnent les cercles du pouvoir, a eu autrefois d'un jeune militant socialiste appelé aux plus hautes destinées (Zeus, « le CHEF ») une fille, Frô, qu'elle a élevée seule, sans mettre le géniteur au courant de sa paternité. Mela choisit ses amants dans l'entourage du chef, mais, jalouse de son indépendance, ne met pas cette intimité au service de desseins personnels. D'une parfaite discrétion, elle se contente de poser sur les vœux pieux, les ambitions et les turpitudes des grands un regard détaché et amusé, qui lui donne un certain sentiment de supériorité. Jusqu'au jour où Frô tombe amoureuse d'un diplomate, l'épouse en secret et le suit en Turquie. Mela, désespérée, tente de faire jouer toutes ses relations pour que sa fille lui soit rendue, mais constate alors avec amertume les limites de son influence. Elle part donc elle-même à la recherche de Frô, accompagnée de son amie hongroise Borisch (la secourable Hécate du mythe, mâtinée de Baubô²²). Comme dans le mythe, Frô reprendra le chemin de Vienne avec Mela le jour du printemps, pour un séjour temporaire. À travers le personnage de Borisch la Hongroise, mariée à un archiviste d'origine polonaise, et celui de Mela, au fait des scandales politiques dans l'Autriche du milieu des années quatre-vingt²³, le texte acquiert une dimension que ne possède pas le premier volet de la trilogie : le questionnement identitaire déborde la sphère individuelle pour s'élargir au présent et au passé de l'Autriche.

11 Cette double interrogation caractérise aussi le dernier tableau du triptyque, *Enfant l'un de l'autre*, dont l'architecture plus complexe reflète le propos : les destins de trois Autrichiennes, Trude Schwarz, Sigune Pröbstl et Vevi Schwarz, toutes trois, nous le verrons, Déméter et Perséphone à la fois, s'entrecroisent comme les chapitres du roman. Ces vies meurtries par la guerre et ses conséquences sont à la fois différentes et semblables. Elles peuvent glisser subtilement l'une dans l'autre, selon la logique d'une maternité-filiation dont les termes sont réversibles et qui donne son titre au roman. Le premier chapitre est consacré à Trude, le second à Pröbstl²⁴, le troisième à Vevi ; cette succession se répète jusqu'au treizième et dernier chapitre, intitulé « Éleusis », qui réunit les fils des trois existences. Trude Schwarz, comptable retraitée de fraîche date qui se sait depuis peu atteinte d'un mal incurable, vit en compagnie des morts dans son appartement à flanc de rocher, bien haut au-dessus des toits d'une ville de la province

autrichienne, occupée à soigner la végétation luxuriante de sa terrasse. Pröbstl, qui a grandi avec Vevi dans un village très semblable à Altaussee (villégiature appréciée dans l'entre-deux-guerres, à la frontière de la Styrie et de la Haute-Autriche, où B. Frischmuth a vu le jour), ignore qui elle est, tant son éducation et son mariage traumatisant ont mis ses talents sous le boisseau. Vevi, dont le physique disgracieux a tôt stimulé l'indépendance et l'imagination débordante, est devenue actrice. Elle détient maintenant au grand jour une profusion d'identités qui prolonge les affabulations de son enfance, lorsque, dans le train qui la ramenait de l'internat à la pension de famille tenue par ses parents, elle s'inventait des généalogies plus fantasques les unes que les autres, afin de lier conversation avec ses voisins du sexe opposé, rebutés par sa laideur. Vevi sauve Pröbstl du désespoir et de l'alcool en l'engageant comme assistante pour une tournée de lectures destinée à éveiller les consciences, en cette année 1988 où le pays, cinquante ans après l'*Anschluss*, se remémore son passé brun. Les deux femmes sillonnent en camping-car l'Autriche profonde, et Vevi fait entendre des textes d'Altenberg, Kuh, Polgar, Ehrenstein, Horváth, Soyfer... Le troisième volet de la trilogie, ainsi que le souligne P. M. Lützel, enrichit la réflexion identitaire d'une composante éthique²⁵.

- 12 Notre étude, centrée sur l'alliance de l'ailleurs et du mythe, n'évoquera que peu *La Souveraine des animaux* : le mythe y est, nous l'avons dit, moins prégnant que dans les deux autres romans du triptyque. En outre, les récits relatifs à la Déméter archaïque font moins entrer en jeu la dimension de l'espace caractéristique du thème de l'ailleurs, dimension centrale, en revanche, dans le mythe homérique du rapt de Coré par Hadès. Le cadre ici impart, enfin, impose de restreindre l'analyse aux éléments les plus significatifs.
- 13 Nous n'entrerons pas non plus, si ce n'est de manière très marginale, dans le débat d'un "ailleurs féminin", qui nous entraînerait trop loin, même si le mythe de Déméter cher aux féministes²⁶ s'y prête. L'opinion de B. Frischmuth en la matière, que nous nous contenterons d'effleurer au passage, est trop nuancée pour être rangée sous une étiquette²⁷.
- 14 En Déméter, B. Frischmuth dit avoir choisi un mythe qui, à la différence de celui d'Œdipe, a conservé une certaine « innocence littéraire » ; elle cite dans ce contexte Hermann Broch²⁸, l'un des seuls à s'y être intéressés. Gisela Roethke indique quelle empreinte a laissé en B. Frischmuth, dans sa jeunesse, la lecture du *Tentateur (Der Versucher)*, fascination qui a débouché sur l'envie d'une contre-écriture²⁹. Elle analyse comment cette dernière prend d'abord la forme d'un texte bref, *L'Histoire de Déméter et de Coré à la manière du théâtre Sérapion (Die Geschichte von Demeter und Kore in der Manier des Serapionstheaters, 1985)*, dont certains aspects préfigurent *La Trilogie de Déméter* et peuvent être ainsi résumés :
- [Dieses Theaterszenarium] zeigt den gewollten Bruch mit der Tradition der patriarchalischen "tieferen Bedeutung" an und setzt dieser Scherz, Satire und Ironie entgegen. Es handelt sich um eine Art Grenzüberschreitung formaler und stilistischer, d. h. poetischer Art, der aber gleichzeitig eine andere Ontologie und Ethik zugrunde liegen³⁰.
- 15 Pas de pas de tragique majestueux, donc, mais une écriture qui cherche le sens à la surface du quotidien, dans les meurtrissures des vies ordinaires et le courage de l'ironie ou de l'humour qui, parfois, aide à les panser. L'ailleurs mythique y sera donc bien territoire de l'intime, c'est-à-dire de la psyché³¹ comme des histoires individuelles, seul prisme pour B. Frischmuth à travers lequel il soit possible de regarder l'Histoire. Sous le

signe de Déméter, cet ailleurs a partie liée avec l'amour, la séparation et la mort, la fécondité.

Ailleurs et amour : de l'annexion par l'autre à la face cachée de soi

- 16 Les récits de la trilogie disent l'échec d'un amour qui ne conduit pas à l'ailleurs : ils mettent en scène l'impossibilité de la symbiose, qui mène à la mort physique ou psychique. Dans le désir de symbiose, il n'y a pas volonté de changer de territoire, mais simple tentative d'annexion.
- 17 Botond, réfugié qui a fui en 1956 la Hongrie envahie par les chars soviétiques, entretient un rapport à l'espace qui est le fruit de son histoire et qui va peser lourdement sur sa relation avec Pröbstl. Fils d'un communiste victime d'abord du nazisme, puis du stalinisme, il a toujours connu l'exiguïté de cachettes ou de logements à faible loyer. Il se refuse à meubler l'appartement où il vit avec Pröbstl, car il veut enfin cesser de se recroqueviller dans le seul coin inoccupé. En réalité, Botond « n'occupait pas la place, il se forçait seulement à se donner l'air de savoir que faire de toute cette place »³². La proximité physique de Pröbstl lui est indispensable, besoin symptomatique de la tentative d'instaurer un lien fusionnel : il s'installe dans la cuisine où elle s'affaire près du fourneau, l'entravant dans ses gestes ; il voudrait qu'elle s'endorme dans ses bras et recherche son contact jusque dans le sommeil. Pröbstl ne supporte pas les manifestations de cet amour : « En vérité, c'était elle qui avait besoin de place, d'une certaine distance justement. »³³ Mais au lieu de jeter entre eux le pont de la parole, qui lui permettrait de la maintenir tout en allant à la rencontre de Botond, cette fille d'officier, habituée à garder contenance coûte que coûte et élevée dans la conviction qu'exprimer ses sentiments ou questionner autrui sur les siens est impudique, s'emmure dans le silence et y enferme aussi Botond³⁴. Cette relation qui ne parvient pas à faire sortir l'autre de lui-même, à déboucher sur un ailleurs de soi, connaît une fin terrible. Botond, après que Pröbstl l'a quitté, pousse son amour "étouffant" jusqu'au bout de sa logique : il étrangle sa nouvelle compagne, qui, à en juger par la photographie que publient les journaux, ressemble à s'y méprendre à Pröbstl. Il n'évoquera que bien plus tard le motif de son geste, provoqué par la blessure insupportable d'une nouvelle amputation de soi – la menace de départ brandie par sa compagne³⁵.
- 18 Mela considère, de manière semblable, que Frô est « une sorte d'EXTENSION de sa propre vie »³⁶, confiscation que Borisch, avec l'intuition qui est sienne, perçoit bien : « Qu'est-ce qui se passe avec cette enfant ? », demande-t-elle sans cesse, déconcertée par le caractère introverti de Frô, « elle n'a pas de vie »³⁷. Seul l'arrachement brutal va permettre à la jeune fille de se soustraire à cet amour enveloppant, qui assigne à son existence sa place et son sens :
- Ihre Mutter sei wie ein KOSMOS gewesen, als dessen Bestandteil sie sich fühlte und der sie seinerseits zu durchdringen versuchte, ohne daß das an irgendwelchen äußeren Dingen festzustellen gewesen sei [...]³⁸.
- 19 Une telle spatialisation du sentiment, constante de ce récit, relève de l'écriture mythique de l'ailleurs. Un ailleurs dont l'amour symbiotique interdit l'accès de manière paradoxale : en laissant ouvertes les portes. C'est ainsi que l'un des premiers pas de Frô vers l'indépendance consiste à découvrir, à l'âge de six ou sept ans, qu'à l'instar de Mela,

toujours disponible pour sa fille sauf lorsque la porte de sa chambre est close – signe qu'elle y reçoit l'un des élus passagers de son cœur –, elle a une porte à sa disposition :

Frô hatte die ENTDECKUNG gemacht, daß auch ihr eine Tür zur Verfügung stand. [...] Von da an erschien Frô das Leben der anderen Menschen manchmal wie ein Zimmer, das man von einem langen KORRIDOR aus betritt und aus dem gelegentlich Stimmen und Licht dringen³⁹.

20 La séparation violente voulue par Frô qui suit Ayhan en Turquie plonge Mela dans une dépression dont les premiers signes se font sentir à Vienne et qui se mue à Istanbul en rejet de toute nourriture. Là encore, la symbiose débouche sur la mort, dont la dépression est pour B. Frischmuth une sorte d'équivalence⁴⁰.

21 L'amour pour Ayhan fournit à Frô, en revanche, le moyen de s'éprouver autre, une altérité que le texte spatialise tout autant que la symbiose, selon la logique du mythe qui habite les profondeurs du Tartare, les hauteurs de l'Olympe ou les contrées humaines de la recherche errante de Déméter. La narration place entre Frô et Mela l'épaisseur d'un miroir⁴¹ qui les sépare ; lors de sa troisième rencontre avec Ayhan, juste avant de prendre la décision de le suivre, Frô contemple son reflet dans la glace :

Sie schaute sich mit runden Augen aufmerksam ins Gesicht. Was ließ sich ihr ANSEHEN ? [...] Für einen Augenblick gewann ihre MUTTER in solchem Maß die Herrschaft über ihre Züge, daß sie sie vor sich sitzen glaubte [...]. « Nein », sagte Frô in den Spiegel hinein, « ich bin nicht DU, ich sitze hier draußen. »⁴²

22 Le premier rapprochement physique avec Ayhan est médiatisé par un miroir. Ayhan, inquiet du pouvoir que Frô, en une seule rencontre, a acquis sur lui, lui impose son propre regard en l'obligeant à s'unir à lui devant ce miroir :

[I]hre Blicke trafen sich im Spiegel. [...] [S]ie hatte den unwiderstehlichen Wunsch, sich umzudrehen, in seine Arme zu flüchten, ihr Gesicht zu bergen. Aber als sie den Kopf wandte, rief er « Bleib ! » [...] « Schau dich an », befahl er, « du sollst dich sehen. So wie ich dich sehe. »⁴³

23 Ce qui se joue là, c'est la capacité d'acquérir sur soi le regard de l'autre, afin d'accéder à la face cachée de soi-même ou, peut-être, d'inscrire son identité dans un perpétuel devenir. C'est courir le danger que le sol se dérobe sous vos pas. L'amour non symbiotique décentre l'être : il l'amène, comme le pressent Ayhan, « AU BORD de lui-même », l'expose à « l'air raréfié de la FRONTIÈRE »⁴⁴. Mais c'est un risque que Frô assume en toute liberté : P. M. Lützel montre comment le rêve attribué à Ayhan après sa première rencontre avec Frô illustre la conversion du mythe patriarcal de l'enlèvement de Coré en mythe matriarcal⁴⁵. Pour autant, B. Frischmuth demeure éloignée de tout militantisme : l'auto-ironie, griffe de son écriture, la garde de tout monolithisme. En effet, c'est bien Mela, incarnation de la femme émancipée, dont la tentative de symbiose est mise en question – parfois par un clin d'œil malicieux : Mela n'est-elle pas convaincue que, tant que Frô n'aura pas d'enfant, elle pourra la ramener sur ses terres⁴⁶ ? L'absence de maternité, érigée par un certain féminisme en symbole de liberté, est ainsi transformée en instrument d'asservissement au service de la relation mère-fille, sous le prétexte de préserver l'autonomie de Frô que Mela voit se plier à un modèle oriental patriarcal qu'elle réproouve⁴⁷. À l'inverse, le récit à focalisation variable valorise le point de vue de Frô : les rencontres de la jeune fille et d'Ayhan sont les plus longs passages en focalisation interne, comme pour mieux inscrire dans la structure narrative elle-même l'accession de Frô à une forme d'autonomie. G. Melzer écrit :

Tatsächlich will die Wendung, die Frischmuth ihrer Geschichte gibt, nicht einfach den Rückfall in traditionelle Frauenrollen suggerieren, sondern [...] **Entgrenzung**

und Grenzüberschreitung, [...] die Bereitschaft **den Rahmen zu sprengen**, den andere bereitgestellt haben⁴⁸.

- 24 L'image ici employée nous semble significative, bien que G. Melzer ne la rattache pas aux éléments que nous allons évoquer. Frô éprouve en effet, dans l'enfance, le besoin d'entrer dans tel ou tel tableau qu'elle contemple, expérience qui débute devant *Les Chasseurs dans la neige* de Bruegel, lors d'une visite de classe au Kunsthistorisches Museum⁴⁹. Lorsqu'elle se trouve pour la première fois en présence d'Ayhan, c'est le regard du diplomate qui la trouble, un regard vert dont la force d'attraction l'aimante comme ces tableaux qui autrefois s'animaient, l'invitant à pénétrer en eux⁵⁰. Cette importance de la thématique du regard, dont l'invite sera plus forte que l'appel du ventre maternel, nous a amenée à proposer de traduire le titre du roman, dont P. M. Lützeler évoque les sens multiples⁵¹, par *Les Yeux plus grands que le ventre*. Plus tard, Frô interprétera elle-même son désir enfantin comme ses « premières tentatives de fuite », loin d'une mère qui annexe son existence :

So als sei nicht nur sie aus ihrem Schoß herausgekrochen, sondern als würde ihre Mutter auch gelegentlich in sie hineinkriechen. [...] [S]ie glaube heute mit Sicherheit sagen zu können, daß ihre ersten Fluchtversuche jene waren, bei denen sie der Wunsch überkam, in ein tatsächliches, gemaltes Bild hineinsteigen zu können⁵².

- 25 L'envie de s'intégrer à un tableau est bien celle de changer de territoire, d'échapper au cadre imposé⁵³. La situation de Frô rappelle celle de Pröbstl : paralysée par son éducation et l'amour de Botond, elle est, avant de trouver sa voie, malhabile à lire une carte : « Elle aime les cartes routières, les lignes, signes, couleurs divers ; [...] mais elle a du mal à rapporter à la réalité cette sorte de figuration imagée »⁵⁴. En pénétrant dans les yeux d'Ayhan comme dans un tableau, en "empruntant" son regard comme on prend un chemin, Frô accède à l'ailleurs. L'amour conduit à l'ailleurs – non l'inverse. Ce n'est pas la fascination exercée par l'ailleurs géographique qui déclenche le sentiment amoureux : Frô tombe sous le charme d'Ayhan avant de connaître ses origines – il est de mère turque et de père autrichien – et de savoir que sa carrière de diplomate va le conduire en Turquie. De même, Viktor, le réfugié venu de l'Est auquel l'héroïne de *La Souveraine des animaux* s'unit le temps d'une nuit, dans l'écurie⁵⁵, n'est pas l'étranger qui cristallise un désir longtemps refoulé : il est l'incarnation (peut-être rêvée elle aussi, car on ne sait si la rencontre a "réellement" eu lieu) d'un rêve, celui d'un amour différent des autres⁵⁶, qui ne fait qu'un avec l'amour des chevaux et ne peut s'épanouir que sur leurs terres. Et c'est bien l'amour des chevaux qui a poussé la jeune femme vers l'ailleurs du haras, lui a permis de s'éprouver centaure dans l'ardeur de la course, de repousser les limites du sentiment jusqu'à une ampleur quasi cosmique⁵⁷. L'ailleurs est bien ici « Entgrenzung ».

Ailleurs mythique et alliance des contraires : la fécondité de la mort

- 26 Si le regard permet à un être, dans l'amour, de franchir les frontières de son espace intérieur, il est aussi le moyen de forcer en quelque sorte les portes de la mort, cet « autre monde », qui, dans *Enfant l'un de l'autre*, est celui de Trude. Les quatre chapitres qui lui sont consacrés portent ce titre. Trude essaie de capter l'ultime regard des créatures qui meurent auprès d'elle (celui d'un enfant qui vient s'écraser sur sa terrasse, celui de sa chatte⁵⁸), car « de cette manière, elle pourrait être reconnue. On pouvait choisir avec qui

l'on voulait continuer de vivre »⁵⁹. Veuve de guerre à vingt-et-un ans, puis résistante, à présent en retraite et atteinte d'un cancer, Trude perd de plus en plus contact avec le réel. Dans son univers, présent et passé, ici et ailleurs s'interpénètrent ; sur sa terrasse couverte d'une végétation luxuriante, elle s'entretient avec les vivants d'autrefois. Sa science des plantes et ses dons de jardinière rappellent bien sûr la Déméter du mythe et P. M. Lützel relève une série de traits qui confortent cette interprétation⁶⁰. Mais bien qu'il note aussi tous les liens qui unissent Trude au monde des morts, soulignant même l'insistance excessive de la symbolique qui s'y rattache – avis que l'on peut partager –, il se refuse à voir en elle une Perséphone, réservant cette identité mythique à la génération des « filles », Pröbstl et Vevi. L'« autre monde » de Trude n'est pour lui que celui de la nature, sur sa terrasse qui l'isole de l'univers urbain, ou celui de l'autre génération, celle des parents⁶¹. Pourtant, Trude a travaillé des années durant dans une « pièce où ne pénètre pas la lumière du jour, un antre tapissé de dossiers »⁶² et elle cultive sur sa terrasse des grenadiers nains⁶³, allusion aux sept grains de grenade qu'aurait mangés Coré lors de son séjour aux Enfers, nourriture des morts – de couleur rouge – dont la consommation lui interdit le retour définitif auprès de Déméter. Conformément au projet du roman et à son titre, Trude ne peut être, selon nous, que Déméter et Perséphone à la fois, tout ensemble mère et enfant, comme Vevi, comme Pröbstl. Ce qui intrigue en effet B. Frischmuth dans le mythe de Déméter et de Perséphone, c'est le caractère interchangeable des deux figures mythiques, qui semblent fusionner en une seule⁶⁴. Elle suit en cela les analyses de R. Graves, qui indique que Déméter était le nom de la Déesse Triple (Coré, Perséphone et Hécate), « sous ses aspects de Jeune Vierge, de Nymphe et de Vieille Femme »⁶⁵. Dans ses conférences de poétique, B. Frischmuth mentionne aussi, sans précision sur l'écrit concerné ni sur la théorie développée, K. Kerényi. De fait, dans son traité « La jeune fille divine », Kerényi parvient à la conclusion que la triade Hécate-Déméter-Perséphone est issue, en une différenciation tardive, de l'« idée mythologique » de la *Korè*. Il interprète les mystères d'Éleusis, qui célébraient la naissance du Brimos (enfant divin sans mention de sexe), comme la figuration de la continuité de la vie, à travers l'identité fille-mère-enfant, c'est-à-dire l'unicité de l'être « mourant-procréant-naissant »⁶⁶.

- 27 La fusion de Déméter et de Perséphone étudiée par les mythologues ne dit pas autre chose que la fécondité de la mort, la rencontre des contraires qui s'ouvre sur l'ailleurs. Son amour pour Ayhan permet à Frô de mourir à sa vie antérieure pour renaître autre et pourtant mieux elle-même. Leur destination, la Turquie, reflète cette étroite imbrication de la mort et de la naissance : si elle est bien censée figurer le Royaume des Ombres⁶⁷, la Turquie n'en est pas moins le « BERCEAU DE L'OCCIDENT »⁶⁸.
- 28 La mort plante ailleurs ce qui « vit » – peu importe comment – d'un être ; elle déploie des chemins parallèles à celui qu'il suivait, semblables et différents, pour que s'y posent d'autres pas :

Nichts hörte auf. Sie wußte es mit ihrem ganzen Wesen. [...] Alles, was einmal entstanden war, existierte nicht nur in der Spur, die es hinterließ, weiter, sondern auch als zustandgekommene Möglichkeit, und als solche war sie ewig, wenn auch der Seinszustand sich ändern mochte [...]

songe Trude, pensée qui revient, tel un leitmotiv, au fil des chapitres⁶⁹, jusqu'au dernier où elle meurt. C'est cette fécondité de la mort qu'illustrent les « réincarnations » du roman, lignes croisées car elles ne suivent pas une logique biologique. Il est moins question de cycle que de « concevoir l'identité comme un processus auquel on ne peut mettre un terme »⁷⁰. Trude a perdu l'enfant qu'elle portait à vingt-et-un ans, quand son

mari est parti pour le front. Violentée après la guerre par un soldat américain ivre qui, faute de parvenir à ses fins, tente de la tuer en introduisant une arme dans son sexe, elle renonce pour toujours à toute intimité avec un homme. Mais dans l'ailleurs où elle habite en compagnie des morts vit un enfant asexué (« das Kind »), qui emprunte des traits à l'« enfant de Regula » (Vevi), d'autres à l'enfant venu mourir sur sa terrasse⁷¹. Cet enfant, qui tient un peu de Vevi le laideron – considérée, à tort ou à raison, comme le fruit d'un écart de la belle Regula –, est tout autant celui de Trude : dans ses rêveries confuses, elle en attribue contre toute vraisemblance la paternité au major Henry, chef de la résistance autrichienne à laquelle Trude a appartenu, et son seul véritable amour – platonique⁷². Vevi, qui n'a jamais éprouvé pour Trude une grande affection (elle la baptise dans ses mémoires « la treizième tante » pour souligner l'absence de délicatesse avec laquelle elle s'est penchée sur son enfance disgracieuse et note au passage qu'« elle n'était du reste pas si belle non plus, cette treizième »⁷³) développe au fil des ans la même rude franchise, le même engagement humain et politique que Trude. Comme Trude, Vevi est mère et enfant, Déméter et Perséphone à la fois : « fille » de Trude et « fille » de Mano, son compagnon, qui lui apporte un secours « maternel » lorsque la mort de Regula la plonge dans un abîme de détresse⁷⁴ ; « mère » de Pröbstl, qu'elle prend sous son aile et amène, par un questionnement exigeant, à briser le carcan de ses inhibitions.

- 29 Le geste terrible de Botond fait mourir Pröbstl par procuration – traumatisme qui la conduit sur d'autres chemins : d'abord au sens propre (elle prend la route en compagnie de Vevi), puis vers une virtualité insoupçonnée de son être, dans le sillage de Regula Schwarz. Elle a reçu comme elle la beauté en partage et lui succédera dans le bureau et aux fourneaux de la pension Seeblick, veillant sur les destinées de la dernière-née de la famille, venue au monde le jour de l'enterrement de Regula et prénommée comme celle-ci. « Fille » de Vevi et de Regula, Pröbstl découvre la maternité, non au sens biologique (elle a eu un fils de Botond), mais comme composante du lien entre deux êtres proches, maternité qu'elle a refusée à Botond. Après la crise de désespoir où la plonge le reproche que lui fait Botond, enfin sorti du mutisme consécutif à son meurtre, de ne l'avoir jamais « vraiment » aimé, il lui est donné de comprendre et d'exprimer ce que devrait signifier l'amour. Elle explique à Vevi et à Mano :

« [D]ie Menschen [...], wenn es ihnen schlecht geht, [...] erwarten [voneinander], daß der andere sich wie eine Mutter verhält. Und nur im besten Fall vertauschen sie von Zeit zu Zeit die Rollen. [...] Ich habe da einmal etwas über diese beiden griechischen Göttinnen gelesen, Demeter und Kore. [...] Bei [den] Mysterien [von Eleusis] werden Demeter und Kore [...] geradezu austauschbar. [...] [M]an kann nicht ein Leben lang Kind für jemanden bleiben. Man sollte einander Kind und Mutter sein können. »⁷⁵

Ailleurs mythique et sens des histoires : l'écriture contre la mort

- 30 Mais pourquoi l'emprunt au mythe pour exprimer cet idéal de réciprocité dans la relation humaine ? Un choix dont B. Frischmuth connaît tous les dangers :

Das Wort Mythos ist gefährlich genug, sein Mißbrauch im Nationalsozialismus wird ihm noch immer vorgeworfen⁷⁶.

- 31 Elle a forgé, pour éviter ce terme, celui des « êtres à la longue existence » (« Langexistierende »), sortes de traits d'union entre présent et passé, ici et ailleurs, ainsi définis :

Was sie zu « Langexistierenden » macht, ist ihr Überleben im Bewußtsein der Menschen, vor allem in deren literarischem Bewußtsein, doch auch ihr Wiederauftauchen in **verschiedenen** Literaturen, in **verschiedenen** Büchern⁷⁷.

- 32 En hommage aux auteurs qu'elle révère, tel E.T.A. Hoffmann, B. Frischmuth prolonge la « longue existence » de leurs personnages féériques, fantastiques, mythiques en dotant les siens propres de traits qu'elle emprunte à leurs aînés⁷⁸. Le recours au mythe ainsi compris est, certes, de nature esthétique et ludique⁷⁹, mais il constitue aussi une mise en abyme du pouvoir de l'écriture : celui d'intégrer le passé au présent, l'ailleurs à l'ici, et de proposer une sorte d'éthique à une époque où les dieux ont quitté la place :

Die Sprache, die Schrift besetzen immer mehr das Gott-Feld, wie der Ort des Erscheinens postmetaphysisch genannt wird. Und das Ich ? Das Ich ist zum Raum geworden, zur Topologie der Seele [...] ⁸⁰.

- 33 Il s'agit, comme Shéhérazade, symbole de la fécondité narrative salvatrice, de raconter « contre la mort » :

Nehmen wir an, jemand kann nicht anders als schreiben, erzählen... aber warum ? [...] Eine der überzeugendsten Antworten gibt die Heldin der Rahmenerzählung zu den TAUSENDUNDEIN NÄCHTEN, Schehrezâd : sie erzählt um ihr Leben. [...] Es ist ein Erzählen wider den Tod, ein Befriedungserzählen [...]. Aber, erzählen wir nicht alle um unser Leben ? Mit hängender Zunge, von den Alpträumen der Vergangenheit, der Geschichte, in die unbekanntes Wüsten der Zukunft getrieben ?⁸¹

- 34 C'est bien une signification avant tout historique que revêtent les histoires du troisième volet de la trilogie, des histoires « contre la mort », où la survie est au prix de l'exhumation de ce qui fut. Les existences de Trude, Pröbstl et Vevi racontent chacune la lutte avec un passé marqué par la guerre et le nazisme, qu'on ne peut surmonter qu'en refusant de l'enterrer. Trude invite dans sa vie les morts de ce temps-là. Pröbstl apprend à reconnaître et à exprimer ses inhibitions de fille d'officier. Et Vevi, par qui s'affiche le rôle de l'écriture, rédige ses mémoires⁸² pour se réapproprier une enfance meurtrie, vécue dans ces années cinquante où s'organise, avec le Traité d'État de 1955, le refoulement collectif : cinq de ses oncles ont péri « au champ d'honneur », son père est rentré mutilé, mais le patriarcat et son épouse, imperturbables, muets sur leurs deuils, ne songent qu'à transmettre dans son intégralité le bien familial. Le lien avec les siens, qu'elle a voulu rompre pour vivre jusqu'au bout la marginalisation initiale imposée par sa laideur, doit être tissé à nouveau au fil des mots. Des histoires, en somme, pour appréhender l'Histoire – seul mode d'accès possible pour B. Frischmuth⁸³. Les mystères d'Éleusis permettent de comprendre, par ce qu'ils disent de la ressemblance mère-fille, que le passé doit être pris en charge comme partie de soi, seule manière de s'en délivrer :

Was mich persönlich stutzig machte, waren die Zwillingsgöttinnen, Demeter und Persephone, die mittlerweile so gut wie ununterscheidbar geworden waren. Konnte das nicht auch ein Hinweis darauf sein, daß man sich immer ähnlicher wurde, Mutter und Tochter, Tante und Nichte, oder vielmehr, daß man in Wirklichkeit gar nicht so verschieden war voneinander, wie man gerne geglaubt hätte ? Vor allem meine Generation, die, mit den kriegsführenden Vätern überworfen, den großteils schweigenden oder schweigend einverständigen Müttern, ob sie sich nun persönlich schuldig gemacht hatten oder nicht, alles nur nicht gleichen wollte. Aber schlußendlich – eine meiner eleusinischen Erkenntnisse, die erst durch das Nachvollziehen der Trauer, die wohl im Mittelpunkt der Mysterien gestanden haben mochte, ausgelöst wurde –, schlußendlich sind wir gar nicht so anders als die, die vor uns waren, auch wenn wir anders gelebt haben⁸⁴.

- 35 Le choix du mythe pour parler de l'Histoire n'est qu'un paradoxe apparent : il évite, dans le sens que lui donne B. Frischmuth, la mise entre parenthèses du nazisme, fléau trop

longtemps censé s'être abattu sur l'Autriche de l'extérieur. Le mythe fait de l'ailleurs du nazisme un ici.

NOTES

1. Ce triptyque comprend les romans : *Herrin der Tiere* (1986), *Über die Verhältnisse* (1987) et *Einander Kind* (1990). Les trois ouvrages seront cités respectivement dans les éditions : München, dtv, 1990 ; München, dtv, 1991 ; Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000. On aura recours à la forme abrégée HT, ÜV et EK, suivie du numéro de page. Aucun des volets de la trilogie n'est paru en français.
2. Barbara Frischmuth : « Das Heimliche und das Unheimliche. Von den Asylanten der Literatur. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele, Juli 1999 », in : *Das Heimliche und das Unheimliche. Drei Reden*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1999, p. 17.
3. *Ibid.*, p. 24.
4. Claude Lévi-Strauss : *Anthropologie structurale*, rééd. [1^{re} éd. 1958], Paris, Presse-Pocket, 1985, chap. 11 : « La structure des mythes », p. 249.
5. Robert Graves : *Les Mythes grecs*, trad. de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967, p. 26-27. L'ouvrage de R. Graves joue un rôle fondamental dans la manière dont B. Frischmuth conçoit la figure de Déméter, même si elle a aussi étudié soigneusement les travaux d'autres spécialistes, tels Karl Kerényi, Hans Peter Dürr, Mircea Eliade, Max Rudolph ou Ingrid Riedel (cf. Barbara Frischmuth : *Traum der Literatur. Literatur des Traums. Münchner Poetik-Vorlesungen*, Salzburg/ Wien, Residenz Verlag, 1991, p. 64-65).
6. Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 65.
7. Lévi-Strauss : *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 258. C. Lévi-Strauss montre comment, dans la mythologie nord-américaine d'origine et d'émergence, le remplacement successif de deux termes polaires par deux autres équivalents, mais admettant un intermédiaire, permet d'intégrer la mort à la vie (*ibid.*, p. 252-259).
8. Dans les sociétés traditionnelles, la cosmogonie représente le modèle exemplaire de toute "création" (dont l'enfantement). Son récit permet la validation de l'existence, en la proclamant conforme aux paradigmes mythiques (cf. Mircea Eliade : *Aspects du mythe*, rééd. [1^{re} éd. 1963], Paris, Gallimard, 1988, p. 35-55).
9. Jean-Jacques Wunenburger : « Les fondements de la "fantastique transcendante" », in : *Le Mythe et le mythique*, actes du Colloque de Cerisy, Paris, A. Michel, 1987, p. 43.
10. Cf. Hans Haider : « Barbara Frischmuth, eine Biographie », in : Kurt Bartsch (Hg.) : *Barbara Frischmuth*, Graz/ Wien, Droschl, 1992, p. 151-162.
11. Cette trilogie comprend les romans : *Die Mystifikationen der Sophie Silber* (1976) ; *Amy oder die Metamorphose* (1978) ; *Kai und die Liebe zu den Modellen* (1979).
12. Nous reviendrons plus loin sur notre proposition de traduction du titre *Über die Verhältnisse*.
13. « [Ich] versuchte [...] vor allem drei Aspekte ins Heutige zu übersetzen : den archaischen, den klassischen und den mystischen » (Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 68).
14. *Ibid.* P. M. Lützelier indique que B. Frischmuth a puisé cette conception de la Déméter archaïque dans l'étude de Hans Peter Dürr *Sedna oder die Liebe zum Leben*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984 (Paul Michael Lützelier : « Barbara Frischmuths Demeter-Trilogie. Mythologische

Finde-Spiele in der postmodernen Literatur », in : Bartsch (Hg.) : *Barbara Frischmuth, op. cit.*, p. 79-80).

15. « Dabei war es mir von Anfang an nicht so wichtig, daß man die ganze Demeter-Konstruktion erkennen oder mit ihr spekulieren sollte. Wichtig war Demeter vor allem für mich, als gedankliche Spielregel, als Sprechanstoß und Figurenanleihe. » (Frischmuth : *Traum der Literatur, op. cit.*, p. 69).

16. On en connaît la teneur : Hadès enlève secrètement sa nièce Coré, fille de Déméter et de Zeus, alors qu'elle cueille des fleurs dans un pré. Déméter, inconsolable, parcourt à sa recherche tout le monde connu, durant neuf jours et neuf nuits. Le dixième, elle parvient sous un déguisement à Éleusis, où le roi Céléos lui offre l'hospitalité et où Iambé, sa fille boiteuse, et Baubô, la vieille nourrice sèche, l'égaient par leurs vers bouffons et leurs plaisanteries obscènes. Mise sur la piste du ravisseur par les fils de Céléos, Déméter se rend pour confirmation, en compagnie d'Hécate, auprès d'Hélios qui voit tout : il reconnaît qu'Hadès est le coupable. Furieuse, Déméter décide de ne pas retourner dans l'Olympe et de poursuivre son errance terrestre, jurant que la terre restera stérile tant que sa fille ne lui sera pas rendue. Zeus intervient alors auprès d'Hadès, qui consent à se séparer de Coré, à la condition qu'elle n'ait pas encore goûté de la nourriture des morts. Mais Coré a mangé aux Enfers sept grains de grenade, et le retour définitif auprès de Déméter lui est interdit. Un compromis est alors adopté : Déméter reprendra sa place dans l'Olympe et Coré partagera l'année entre sa mère et les Enfers, où elle règnera aux côtés d'Hadès sous le nom de Perséphone. Ainsi, chaque printemps, Perséphone s'échappe du Tartare lorsque les premières pousses sortent des sillons, pour retourner parmi les ombres au moment des semailles (cf. Graves : *Les Mythes grecs, op. cit.*, p.78-80).

17. « Aber nicht einer vermochte ihren Trotz zu erweichen ;/ weiterhin grollte sie und verschmähte jeglichen Vorschlag./ Niemals, sagte sie, wolle sie den von Düften umwallten/ hohen Olympos betreten, nie Feldfrüchte aufsprießen lassen,/ ehe sie ihre liebliche Tochter wiedergesehen. ».

18. « Du ziehst einen Faden, und der ganze Stoff kräuselt sich. DEMETER - Figur und Person in einem. Wenn ich Demeter sage, muß ich auch Kore, Baubo, Zeus sagen. » (ÜV 7).

19. Il commente ainsi le voyage de Mela-Déméter en Turquie, à la recherche de sa fille : « Nicht nur das KIND, auch der MYTHOS erzwingt diese Reise. » (ÜV 160).

20. « [I]hre Finger wurden für einen Augenblick FÜHLLOS. » (ÜV 101).

21. « eine Art von SICH-TOTSTELLEN [...], [...] eine vollkommene Reglosigkeit, so als könne sie sich dadurch unsichtbar machen » (ÜV 104).

22. Sur la parenté de Borisch avec Hécate et Baubô, voir Lützel : « Barbara Frischmuths *Demeter-Trilogie* », *op. cit.*, p. 89-90, et Ingrid Spörk : « Vom Imaginären zum Realen. Über Märchen und Mythen bei Barbara Frischmuth », in : Bartsch (Hg.) : *Barbara Frischmuth, op. cit.*, p. 49.

23. « Gelegentliche Übereinstimmungen mit lebenden Personen, soweit sie den österreichischen Olymp betreffen – wenn auch sicher nicht im Hinblick auf biographische Details –, sind beabsichtigt », précise l'instance narrative au début du récit (ÜV 6). Entrer dans les détails de la critique politique contenue dans le roman ne relève pas de notre propos. Notons simplement que sont évoqués un scandale financier, peut-être celui de l'ÖIAG en 1985 (ÜV 49-54, 58-61, 64-66, 80-82, 90-93, 136-138), et les remous provoqués par une élection à la présidence de la République, probable allusion à l'affaire Waldheim en 1986 (ÜV 160-161, 179, 189, 191-192, 214-217). On a fait grief à B. Frischmuth de son imprécision, comme d'un calcul mercantile : « *Über die Verhältnisse* schmarrötzt [...] von der Aura politischer Intimkenntnisse, die das Buch gar nicht besitzt », écrit par exemple Sigrid Löffler (*Profil*, 5. 10. 1987, cité dans Bartsch (Hg.) : *Barbara Frischmuth, op. cit.*, p. 147). Le propos de l'auteur n'était cependant pas de désigner nommément des coupables, mais de proposer une interrogation de fond sur le fonctionnement de la démocratie autrichienne.

24. Ainsi que la nomme Vevi, pour qui Sigune n'est « pas un nom, mais un symptôme de notre histoire » (EK 23).

25. Lützel : « Barbara Frischmuths *Demeter-Trilogie* », *op. cit.*, p. 91.
26. Voir Gisela Roethke : « Archaische Utopien und Geschichte. Zu Barbara Frischmuths Arbeit am Demeter- und Persephone-Mythos », in : Daniela Bartens, Ingrid Spörk (Hg.) : *Barbara Frischmuth*, Salzburg/ Wien/ Frankfurt, Residenz Verlag, 2001, p. 84.
27. « [S]ie [bezeichnet] sich selbst [...] nur ungern als Feministin », reconnaît G. Roethke (*ibid.*, p. 91).
28. Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 65-66.
29. « “Der Roman [...] gehört für mich zu jenen Büchern, von denen man – gäbe es so etwas – zu sagen wagte, sie sind einem eingeboren, wie eine bestimmte Landschaft ; gerade deshalb schreibt man wohl ein Leben lang gegen sie an.” » (Roethke : « Archaische Utopien und Geschichte », *op. cit.*, p. 85).
30. *Ibid.*, p. 89-90.
31. « Frischmuth steht, was die [...] [Auffassung] des Mythos betrifft, der psychologischen Deutung nahe », constate P. M. Lützel (« Barbara Frischmuths *Demeter-Trilogie* », *op. cit.*, p. 77).
32. « [Botond] füllte [...] den Platz nicht aus, er zwang sich nur, so zu tun, als könne er mit dem vielen Platz etwas anfangen. » (EK 153).
33. « Eigentlich war sie es, die Platz brauchte, einen gewissen Abstand eben. » (EK 154).
34. EK 153-154, 157-158.
35. « “[D]as Wort, das Wort verlassen habe ihn verrückt gemacht. Es gehöre zu diesen schlimmen Wörtern, [...] die eine dermaßen verletzende Wirkung hätten, daß sie Macht über einen bekämen.” » (EK 161).
36. « eine Art AUSWEITUNG ihres eigenen Lebens » (ÜV 153).
37. « “Was ist los mit dem Kind ? [...] Es hat kein Leben.” » (ÜV 17).
38. ÜV 153.
39. ÜV 43.
40. S'interrogeant sur le noyau du mythe, elle déclare : « Eine Mutter, die um ihre Tochter trauert, um ihre von einem Mann geraubte Tochter ? [...] Oder ist es eine Mutter, die um ihre von Hades, dem Tod, entführte Tochter weint ? Eine modernere Deutung würde Hades und die Unterwelt möglicherweise mit einer tiefen Depression gleichsetzen. » (Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 67).
41. B. Frischmuth cite Lewis Carroll dans ses conférences de poétique (*ibid.*, p. 20) et, parmi les nombreux récits pour enfants qu'elle a écrits, se trouve un *Alice im Wunderland* (Berlin, Aufbau Verlag, 2000).
42. ÜV 133.
43. ÜV 118.
44. « [S]eine Klugheit sagte ihm, daß dieses Gefühl ihn an den RAND seiner selbst treiben würde, in die dünne Luft der GRENZE » (ÜV 226).
45. Ayhan rêve qu'il est étendu, mort parmi d'autres défunts innombrables, dans une caverne et qu'une femme vêtue de noir, couronnée d'un diadème et tenant à la main une pomme rouge, s'approche de lui : c'est Frô, qui lui tend la main et l'aide à se lever, avant de déposer sur son front le diadème qu'elle portait. Et P. M. Lützel de commenter : « [Ayhan] ist nicht der souveräne Herr der Unterwelt, der sich den Gegenstand seiner Zuneigung einfach raubt. Vielmehr ist er [...] der Heros, der von der Großen Mutter zum König und damit zum würdigen Liebhaber erkoren wird. Nicht er, sondern eine weibliche Gestalt [...] ist Herrscherin im Totenreich. » (« Barbara Frischmuths *Demeter-Trilogie* », *op. cit.*, p. 87). B. Frischmuth souligne en effet que le rapt de Coré par Hadès, dans la version homérique, reflète l'affirmation croissante du patriarcat face à un système matriarcal où les représentations religieuses tournaient autour d'une Grande Déesse et du mystère fondamental de la maternité (*Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 64, 67). Elle opère donc ici un renversement.

46. « Solange das Kind UNFRUCHTBAR bleibt, sieht Mela eine Chance der UNGÜLTIGMACHUNG, eine mögliche RÜCKKEHR ins frühere Kindschaftsverhältnis. » (ÜV 180).
47. « [D]iese vollkommene HINWENDUNG ist einfach ALTVÄTERISCH. Auf diese Weise liefert man sich heute nicht mehr aus. » (*ibid.*). Voir aussi ÜV 206.
48. Gerhard Melzer : « Überall laufen Maschen », *Kleine Zeitung (Graz)*, 7. 11. 1987. Cité dans : Bartsch (Hg.) : *Barbara Frischmuth, op. cit.*, p. 149 (c'est nous qui soulignons).
49. ÜV 32-33.
50. « Und schließlich gelang es ihr, sich einzureden, daß sie sich den ungewöhnlichen Sog im grünen Blick dieses Gesandten Heyn offenbar eingeblendet hatte, so wie ihr früher manchmal die Bilder lebendig geworden waren und sie das Gefühl gehabt hatte, hineinsteigen zu müssen. » (ÜV 103).
51. « Der Titel [...] bezieht sich sowohl auf die politischen Gegebenheiten im gegenwärtigen Österreich wie auch auf die geschilderten zwischenmenschlichen Verhältnisse von Demeter/ Mela zum Zeus/ Chef bzw. zu Baubo/ Borisch sowie von Persephone/ Frô zu Hades/ Ayhan. Zudem aber heißt es im Roman auch, daß man in der österreichischen Hauptstadt "ÜBER DIE VERHÄLTNISSE" (ÜV 98), d. h. auf zu großem Fuße lebe. Und Ayhan fürchtet, daß er sich in der Ehe mit Frô übernehmen könne, daß es vielleicht "weit ÜBER SEINE VERHÄLTNISSE" gehe, Melas Tochter zur "KOMPLIZIN seines Lebens und Sterbens zu machen" (ÜV 225) » (Lützeler : « Barbara Frischmuths *Demeter-Trilogie* », *op. cit.*, p. 90).
52. ÜV 153.
53. Nous ne partageons pas l'opinion de P. M. Lützeler : « Persephones jährlich erfolgreicher Ü bertritt von der Unterwelt in die Welt der Natur und menschlichen Daseins erscheint bei Frô als Wunsch, zwischen den Sphären der Realität und bildhafter Darstellung zu wechseln. » (« Barbara Frischmuths *Demeter-Trilogie* », *op. cit.*, p. 86). Cette expérience dévolue à Frô **dans l'enfance** ne pourrait, au mieux, que **préfigurer** son destin de Perséphone. Mais le dispositif narratif, par le thème du tableau, ne vise pas à engager Frô dans une voie tracée de toute éternité : il s'agit au contraire, comme le montre aussi l'exemple de Pröbstl dans *Enfant l'un de l'autre*, de mettre en évidence la recherche d'un chemin personnel.
54. « Sie liebt Landkarten, die verschiedenen Linien, Zeichen, Farben ; [...] aber es fällt ihr schwer, diese Art bildlicher Darstellung auf die Wirklichkeit zu übertragen. » (EK 24).
55. HT 128-129.
56. HT 106-108.
57. « [Die] Hufe [des Kleinen Meisters] sind die Hufe einer Kentaurin, mit deren Armen sie die Zügel hält, ihr Herz ist es, das das Blut durch diesen wirbelnden vierfüßigen Körper schickt, und seine Bewegungen setzen sich über ihr Rückgrat bis zu ihrem Nacken fort. » (HT 32).
58. EK 8, 13.
59. « Auf diese Weise würde sie wiedererkennbar sein. Man konnte sich aussuchen, mit wem man fortleben wollte. » (EK 48).
60. Lützeler : « Barbara Frischmuths *Demeter-Trilogie* », *op. cit.*, p. 92-93.
61. *Ibid.*, p. 92.
62. « Die Buchhaltung befand sich im Souterrain in einem Raum ohne Tageslicht, einer mit vielen Ordnern ausgepolsterten Höhle » (EK 21).
63. EK 14.
64. Frischmuth : *Traum der Literatur, op. cit.*, p. 70.
65. Graves : *Les Mythes grecs, op. cit.*, p. 80.
66. « Die Geburt des Brimos war nur ein Symbol in Eleusis, nur eine Entfaltung jener knospenhaften Idee, die die Fortdauer des Lebens in der Einheit von Mädchen-Mutter-Kind, einem sterbend-gebärend-entstehenden Wesen faßte. Ein anderes Symbol war der Gegenstand der höchsten Schau der Mysten : [...] schweigend wurde eine abgemähte Ähre gezeigt. Ein Bild

und Beispiel des Entstehens in Sterben und Gebären : des Persephoneschicksals, das der Sinn des Demeterschicksals ist. » (Karl Kerényi : « Das göttliche Mädchen », in : Carl Gustav Jung, Karl Kerényi : *Einführung in das Wesen der Mythologie. Der Mythos vom göttlichen Kind und Eleusinische Mysterien*, rééd. [1re éd. 1941], Zürich/ Düsseldorf, Walter Verlag, 1999, p. 152).

67. On notera au passage que le croissant de lune est son symbole et que le prénom « Ayhan » signifie « Khan des Mondes » (ÜV 107), ce qui nous ramène à Hécate, déesse à la fois lunaire et souterraine.

68. « Die WIEGE DES ABENDLANDES stand, sagen wir, in Byzanz ; AUCH in Byzanz » (ÜV 160).

69. EK 15, 48, 133 (ici p. 15).

70. « [E]s gilt, [...] Identität als unabschließbaren Prozeß zu begreifen. » (Melzer : « Überall laufen Maschen », *op. cit.*, p. 149).

71. EK 53, 92, 95-97, 99-100, 102, 140, 142, 148.

72. EK 99-100, 135, 139-141, 144.

73. « So schön war sie übrigens auch nicht, diese dreizehnte » (EK 37).

74. EK 213.

75. EK 212-213.

76. Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 53.

77. *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

78. *Ibid.*, p. 53-54.

79. Cf. Roethke : « Archaische Utopien und Geschichte », *op. cit.*, p. 92-93 : « [B. Frischmuth] hat für sich ein Mythos-Verständnis entwickelt, das dem Karl Heinz Bohrer, eines der wichtigsten Kontrahenten in der Mythos-Debatte, nahe kommt. Bohrer wehrte sich dagegen, den Begriff "Mythos" in die "irrationalistische", "parareligiöse", "präfaschistische" Ecke gestellt zu sehen, in der er während der zwanziger Jahre gelandet war und aus der ihn manche moderne Theoretiker nicht wieder herauslassen wollten. Vielmehr war für Bohrer "begrifflich aktuell [...] der nicht abgegoltene Überschuß des ästhetischen Potentials" ».

80. Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 31-32.

81. *Ibid.*, p. 11.

82. Rassemblés dans quatre chapitres qui portent, en hommage à E.T.A. Hoffmann, le titre : « Tag- und Nachtstücke in Schwarz'scher Manier », en une alternance de la lumière et de l'ombre qui nous ramène aussi aux figures mythiques confondues de Déméter et de Perséphone.

83. « In ihrer 1988 gedruckten "anderen Rede an Österreich" hat die Autorin der Zeitgeschichtsschreibung vorgeworfen, sie habe es versäumt, "eine Geschichte der Österreicher" zu schreiben, nicht eine Geschichte Österreichs also, das zwischen 1938 und 1945 scheinbar von der Landkarte verschwunden war und in der Geschichte des Deutschen Reiches untergegangen schien, sondern eine Geschichte der Österreicher, "denn die muß es ja irgendwo und irgendwie gegeben haben, selbst in Zeiten wie jenen". » (Wolfgang Frühwald : « Der Traum, "einander Kind zu sein". Über die Erzählerin Barbara Frischmuth », in : Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 115-122, ici p. 121).

84. Frischmuth : *Traum der Literatur*, *op. cit.*, p. 70-71.

RÉSUMÉS

Ailleurs et mythe mettent l'un et l'autre en jeu l'altérité constitutive de l'identité, la médiation entre les contraires, l'octroi d'un sens. *La Trilogie de Déméter* met en évidence ces affinités. La spatialisation du sentiment, qui emprunte à la logique de l'errance de Déméter, dit l'échec de tout amour qui tente d'annexer l'autre : l'amour doit au contraire permettre de franchir les frontières de l'espace intérieur. La rencontre des contraires prend la forme éleusinienne de la fécondité de la mort : la mort implante ailleurs ce qui vit – peu importe comment – de l'être disparu. Dans *Enfant l'un de l'autre*, troisième volet du triptyque, est proposée comme modèle de la relation humaine, en référence à la fusion des figures mythiques de Déméter et de Perséphone, une maternité-filiation aux termes réversibles : chacun, en dehors de toute réalité biologique ou de toute distinction de sexe, devrait pouvoir être tour à tour mère et enfant de l'autre. Éleusis livre le sens de la lutte de Trude, Pröbstl et Vevi, meurtries par la guerre et le nazisme : prendre acte de la ressemblance refoulée avec les "mères", accepter le passé comme partie de son identité. B. Frischmuth veut, pour appréhender l'Histoire, écrire des histoires « contre la mort », où la survie est au prix de l'exhumation de ce qui fut. Le mythe de Déméter lui en fournit le moyen : il fait du nazisme, longtemps présenté en Autriche comme un "ailleurs", un ici.

Elsewhere and myth have both something to see with the that constitutes identity, the mediation between the contraries and give a sense. The Demeter-trilogy plays with these affinities. By giving the feeling a space dimension that borrows from Demeter's wandering logic says the failure of any love that tries to annex the other: love must on the contrary enable to cross the frontiers of the inner space. The meeting of the contraries takes the "Eleusian" form of death's fecundity: the death implants elsewhere what lives – whatever the manner- from the lost person. In *Child one another*, third wing of the triptych, is proposed as model of the human relation, in reference to the fusion of Demeter and Persephone mythical figures, a motherhood-connection with reversible terms: each one, outside any biological reality or any sex distinction, should be able to be, by turns, mother and child. Eleusis gives the sense of the struggle of Trude, Pröbstl and Vevi, bruised by war and Nazism: take note of the repressed resemblance with the "mothers", accept the past as part of one's identity. B. Frischmuth wants, to grasp History, to write histories "against death", where survival is at the cost of unearthing things that were. Demeter's myth gives him the means to do so: he makes of Nazism a "here", while it was long-presented in Austria as an "elsewhere".

Sowohl das Anderswo als auch der Mythos haben mit identitätsstiftender Alterität, Versöhnung der Gegensätze und Sinngabung zu tun. Die *Demeter-Trilogie* spielt mit dieser Verwandtschaft. In Anlehnung an Demeters verzweifelte Suche nach Kore wird dem Gefühl metaphorisch eine räumliche Qualität verliehen, um das Scheitern jeder symbiotischen, den anderen annectierenden Liebe zu veranschaulichen ; dagegen verhilft wahre Liebe zur Überschreitung der Grenzen der Innenwelt. Die Versöhnung der Gegensätze nimmt im eleusinischen Sinne die Form der Fruchtbarkeit des Todes an : Der Tod eröffnet dem, was von einem Menschen – wie auch immer – lebendig bleibt, anderswo neue Lebenswege. *Einander Kind*, das dritte Buch der *Trilogie*, bezieht sich auf die mythische Verschmelzung der Zwillingsgöttinnen Demeter und Persephone und schlägt die Ethik eines nichtbiologischen Einanderkindseins vor : Jeder sollte dem anderen abwechselnd Kind und Mutter sein können. Erst dadurch erhält die Geschichte

Trudes, Pröbstls und Vevis, die alle drei durch die Erlebnisse der Nazizeit und des Kriegs stark geprägt worden sind, einen Sinn : Um überleben zu können, gilt es, die Ähnlichkeit mit den "Müttern", die verdrängte Vergangenheit als Teil der eigenen Identität zu akzeptieren. Frischmuths «Erzählen wider den Tod » macht dank des Demeter-Mythos aus dem Anderswo des Nazismus, der Österreich angeblich von außen her überfallen hat, ein Hier, also eine auch österreichische Angelegenheit.

INDEX

Mots-clés : Autriche, passé nazi, mythe

oeuvretraitee Demeter-Trilogie, Trilogie de Déméter, Herrin der Tiere, Über die Verhältnisse, Einander Kind, Traumliteratur – Literatur des Traums. Münchener Poetik-Vorlesungen

AUTEURS

HÉLÈNE BARRIÈRE

Université de Provence