



HAL
open science

Les délires verbaux de Josef Winkler - du cri à l'incantation rituelle ?

Herta Luise Ott

► **To cite this version:**

Herta Luise Ott. Les délires verbaux de Josef Winkler - du cri à l'incantation rituelle ?. *Germanica*, 2003, Le fou dans les littératures de langue germanique au XXe siècle, 32, pp.137-150. 10.4000/germanica.1853 . hal-04377877

HAL Id: hal-04377877

<https://u-picardie.hal.science/hal-04377877>

Submitted on 30 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Les délires verbaux de Josef Winkler - du cri à l'incantation rituelle ?

*Die sprachlichen Delirien von Josef Winkler - vom Schrei zur rituellen
Anrufung ?*

Herta Luise Ott



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1853>

DOI : [10.4000/germanica.1853](https://doi.org/10.4000/germanica.1853)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2003

Pagination : 137-150

ISBN : 9782913857117

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Herta Luise Ott, « Les délires verbaux de Josef Winkler - du cri à l'incantation rituelle ? », *Germanica* [En ligne], 32 | 2003, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1853> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1853>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Les délires verbaux de Josef Winkler - du cri à l'incantation rituelle ?

Die sprachlichen Delirien von Josef Winkler – vom Schrei zur rituellen Anrufung ?

Herta Luise Ott

- 1 Josef Winkler, issu d'une famille d'agriculteurs, né en 1953 à Kaming en Carinthie, a été considéré dans ses débuts comme un avatar tardif de ce que la critique s'est accommodée à appeler le « kritischer Heimatroman » ou « Anti-Heimatroman ». Ces romans décrivaient en général l'enfance et la jeunesse d'un protagoniste écrasé par un monde rural asphyxiant et destructeur, univers dont il se libérait en partant vers un ailleurs prometteur. L'un des exemples les plus connus en Autriche de ce genre de romans est sans doute *Schöne Tage* de Franz Innerhofer¹.
- 2 On a appliqué cette grille de lecture aux trois premiers romans de Josef Winkler, *Menschenkind* (1979), *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) et *Muttersprache* (1982), qu'il a fini, en 1984, par présenter lui-même comme une trilogie dont le titre (*Das wilde Kärnten*²) renvoie à sa région natale, certes, mais tout en demeurant un hommage caché à l'écrivain préféré de son enfance, Karl May, auteur, entre autres, d'un roman dont le titre était *Durchs wilde Kurdistan*. On a lu les livres de Josef Winkler comme des récits d'une enfance dominée et écrasée par la violence dans les campagnes carinthiennes et comme révélateur des mécanismes d'oppression.
- 3 Une partie de la critique s'est néanmoins bientôt rendu compte de ce que ces romans ne correspondaient pas véritablement au modèle : des auteurs comme Franz Innerhofer, ou l'Italien Gavio Ledda dans *Padre Padrone*, décrivent un héros privé de moyens d'expression qui au fur et à mesure qu'il s'appropriait la langue, commençait à comprendre ce qui lui arrivait. À travers le protagoniste, ils proposaient une critique sociale de la concurrence économique identifiée comme principal responsable de l'oppression patriarcale. Une fois mise en lumière, cette vérité, tout comme la vérité du langage, demeurait intangible.

- 4 Josef Winkler, quant à lui, rassemble des éléments qui pourraient être lus en ce sens, en se concentrant sur la constellation enfant-père-mère et en créant ainsi un récit à trois volets qui semble aller de la perspective enfantine (*Menschenkind* est pour une grande partie composé de tableaux : l'écriture insiste sur une certaine théâtralité, sur les gestes corporels, et la narration est en grande partie organisée par le regard) au récit « réaliste » (*Muttersprache* semble renoncer à tout principe organisateur formel, il n'y a pas de chapitres, et, à première vue, pas de jeu avec des formes littéraires), en passant par une accusation générale du principe paternel, de la loi instaurée par le père (*Der Ackermann aus Kärnten* est construit selon un schéma systématisant et quantificateur à l'intérieur duquel le récit déborde pourtant dès le moment où il est question de l'enfance du narrateur et de ce que Winkler a défini comme « scène originaire » de son écriture : le suicide commun de deux jeunes garçons). Pourtant, malgré cette conception « formatrice », la trilogie ne respecte pas la matrice goethéenne du roman de formation car elle ne s'achève pas par une entrée dans un ordre social quasi-« naturel » : dans *Muttersprache*, la voix narrative finit par abandonner son Je qui sera remplacé par un protagoniste désigné à la troisième personne qui n'a d'abord pas de nom. Suite à de longs entretiens avec sa logeuse, une paysanne d'origine ukrainienne déportée en Carinthie par les nazis, ce protagoniste qui s'avère être un travesti sera finalement désigné par le nom de Jakow Menschikow. Jakob était le nom de l'un des deux garçons qui se sont suicidés. Quant au nom de famille, outre le mot « Mensch » qu'il inclut, il s'agit d'un nom qu'on rencontre fréquemment et qui renvoie en russe à quelque chose de « moins » ou de « moindre » (comme dans « Menchevik »). En effet, l'identification la plus fondamentale dans la vie d'un être humain, l'identification sexuelle, a échoué ici : à la fin du récit, le protagoniste se dirige vers le sommet d'une montagne, vêtu d'habits de femme et cueille sur le chemin des fleurs, des gentianes gelées, avec lesquelles il décore le bord de ses collants en nylon :

Als er am waagrechten Querbalken des Gipfelkreuzes die Aufschrift, « Bleib unserer schönen Heimat treu », las, schrie er, Hitler von Nazareth, König der Juden.

Er riß das Gipfelkreuzbuch aus seiner Verankerung, las die großzügigen Unterschriften, die Berg- und Heimatlandsprüche und schrieb « Ich danke Gott für die Fehler in seiner Schöpfung » hinein. (WK, 849)

- 5 Échec total du roman de formation classique donc : prise de distance par rapport au Je initial, certes, élargissement du champ de perception subjectif vers une critique sociale de plus en plus « politique », si l'on veut, qui s'exerce entre autres à travers les entretiens avec l'étrangère qui l'héberge dans sa ferme, mais renoncement absolu à une réconciliation des réalités sociales inconciliables dans la plupart des cultures de la terre (un homme qui veut être femme, qui n'accepte pas son sexe d'homme) et, par conséquent, surgissement d'un être scandaleux, peut-être issu de la littérature, du passé³, symbole de l'affirmation d'un soi « antinaturel »⁴.
- 6 Il existe pourtant dans ces trois premiers romans une apparente adéquation entre la forme et le contenu dont on pourrait trouver l'explication dans des modèles empruntés à la psychanalyse : pour prendre comme premier exemple *Menschenkind*, le lecteur y est confronté à des images obsessionnelles, oniriques, organisées par le regard, interrompues et scandées par des « contre-textes » méta-réflexifs, souvent quasi-aphoristiques. Ensuite, dans *Der Ackermann aus Kärnten*, on assiste à la lutte d'un Je (c'est le premier mot du texte introducteur au roman) contre la loi du père, d'un Je narrateur qui établit ici des distinctions claires entre les différentes positions des personnages et les fait entendre : ainsi le lecteur est amené à lire une parole contradictoire et

protestataire du père, dans un long monologue qui lui est attribué. Après ce récit que l'on pourrait appeler séparateur, on observe, dans *Muttersprache*, une tentative de « combler » le récit, de le tirer vers le présent (il y est beaucoup question de la vie actuelle du narrateur), dans le même temps qu'il mène le lecteur vers le récit d'une union fantasmée avec la mère, une sorte de remise en scène du temps prénatal : « Leicht kann ich mir vorstellen, wie ich mich in deinem Bauch wie ein Raumschiff um die eigene Achse drehte. Neun Monate lang blickte ich aus deinem gläsernem Bauch wie aus einem Fenster ohne Kreuz auf ein Fenster mit Kreuz und aus diesem Fenster, wenn du vor dem Fenster gestanden hast, wiederum auf das Fenster des Nachbarhauses, an dem die schwangere Nachbarsfrau stand und zu dir herüber blickte. » (WK, 673). Il revit ainsi, dans ce ventre de verre, le temps d'avant sa naissance, passé avec elle, dans la contemplation du monde extérieur. Dans cette partie du livre les voix se mélangent, c'est tantôt la mère qui parle, tantôt le narrateur. Dans la dernière partie le lecteur assiste à une sorte de remplacement des parents « réels » par un père et une mère symboliques : il s'agit d'un enseignant-artiste, dont le nom est Georg Rudesch et qui lui a donné des cours de peinture dès l'âge de 17 ans, et de la paysanne d'origine ukrainienne chez laquelle il s'installe pendant un certain temps pour terminer son livre. Avec les deux, les relations « humaines » sont possibles : contrairement à sa mère taciturne, la paysanne lui adresse véritablement la parole et, contrairement à son père, l'artiste le respecte et lui ouvre un nouvel univers, celui de la peinture. Le monde de l'enfance semble banni. Le concept du roman de formation aurait-il été revisité en compagnie de Freud et Lacan ?

- 7 Malgré cette cohérence apparente de la forme et du contenu, les trois livres témoignent d'une lutte acharnée contre une impossible mise en forme selon les règles établies au départ : tout au long de la narration, le lecteur se retrouve face à de véritables explosions du langage, à des sortes de cris, des délires métaphoriques qui débordent sans cesse les cadres premiers de la narration.
- 8 Dans *Menschenkind*, cette explosion du langage semble être bien calculée : les métaphores épousent d'abord une logique, une économie interne du récit qui se présente au début comme récit théâtral comportant des didascalies (en italiques) et un « texte » : dans la première « didascalie », dans le récit théâtral et théâtralisé de la reconnaissance d'un enfant nouveau-né par son père, dans le genre *pater familias* romain, sur la scène d'un *Bauerntheater* (théâtre de paysans), la nature apparaît sous un angle anthropomorphe : « *ein halb verfaultes Getreidefeld beklagt sich über die mangelnden Arbeitskräfte... links ein Stück herrenloses Feld, asoziales Stück Natur.* » (WK, 9) et les êtres humains sont présentés selon un mode « raisonné ». Certaines actions que l'on pourrait éventuellement considérer comme absurdes sont justifiées : « *in der Mitte der Bühne stehend ißt der Vater ein Ei und streut Eierschalen auf den frisch besäten Acker... Helf Gott... ; deutlich tritt das Mystische in symbolischen Handlungen hervor...* » (WK, 10). La première transgression de ce principe est également préparée : c'est après l'évocation du cauchemar qui fait hurler l'enfant et qui est raconté par sa mère (*ein herrenloser Pflug wollte sich durch sein Herz arbeiten... der letzte Bauernkrieg wird in der Seele des Kindes nachvollzogen...* (WK, 10) que les métaphores commencent à dérailler : « *eine junge Braut zieht jetzt mit einer Ackerscholle als Hochzeitsschleier durch die kurvenreichen Feldwege* » (*ibid.*). Par la suite, l'écriture procède à une sorte de littéralisation de la prière catholique : « Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt ». La métaphore opère sur la base de cette prière : « *ein Osterlamm wird von einem roten*

Ministranten ans Kreuz geschlagen, in einer Prozession folgen die Dorfleute dem Leidensweg des Lamms... » (WK, 11⁵).

- 9 Cette « didascalie » est la seule du livre qui ne soit pas accompagnée d'un « texte ». Plus tard, l'écriture qui joue de ces deux registres (chaque « bloc » de textes comportera une partie « didascalie » et une partie « texte ») empruntera des formes diverses qui vont du délire verbal à la pure et simple description de gestes suivie d'un aphorisme : « *Nimmt sein Notizbuch heraus. Dreht ein Papier in der Hand hin und her. Um das Schweigen zu unterbrechen, zitiert.* »
- 10 Die vollkommene Liebe ist, den Menschen zu lieben, durch den man unglücklich wurde. « (WK, 124).
- 11 Au début, le récit est également scandé par une formule de prière un peu ambiguë (« *helf Gott* ») dans la mesure où cette expression est utilisée en Carinthie lorsque quelqu'un éternue : « *Gsundheit, helf Gott (dass es wahr ist)* » (que ce qui vient d'être dit et qui a provoqué un éternuement, soit vrai). À la place de ce « *helf Gott* » surgit finalement le narrateur qui dans un premier temps parvient à se maintenir (« *der Erzähler fügt sich ins Bild* », WK, 11), mais se trouve rapidement en mauvaise posture : « *er ist nicht mehr in der Lage, sich zu konzentrieren, verliert sich in Details, sein Blick wird hohl, kehrt nach innen, stülpt sich mit einer verbalen Geste des Mundes wieder nach außen* (WK, 12). Finalement, le jeu se calme, tout comme le narrateur qui finit par être caractérisé comme quelqu'un qui est « *fähig zur Güte und zum Leiden; spricht keinen bestimmten literarischen Dialekt* » (WK, 12).
- 12 Le récit abandonne ensuite les italiques pour adopter le mode « texte » : nous nous trouvons, pour la seule fois dans ce livre, devant un « texte » isolé, non accompagné d'une « didascalie ». Ici, un Je narrateur métaphorise la mise en marche d'une machine à écrire en projetant un acte sexuel (« *den zu Gewebe reduzierten Augenblick eines Liebesaktes* »- WK, 12) sur son ruban, sur une texture dont sortent matériellement les mots⁶. La machine à écrire devient « *Wortmaschine* » et dissout « *durch sprachliche Konsequenz die angehäuften menschlichen Bewegungen in ihrer Ekstase* » (WK, 12) Dans cette sorte de scène primitive de l'écriture, le Je se manifeste pour la première fois « matériellement », il s'inscrit sur la feuille de papier : « *Die Finger fahren immer wieder hoch und nieder und weisen mir den Weg in eine metaphorische Obdachlosigkeit* » (WK, 12). À partir de ce moment, les métaphores et avec elles le récit commencent sérieusement à « déraper ». Ce qui est raconté est un acte sexuel qui consiste en une série d'impossibilités : d'abord une castration qui donne lieu à une sorte de naissance de plusieurs enfants, ensuite l'apparition d'un homme désiré, « *Eman* », un « *nègre* » avec qui le Je pratique un acte sexuel qui met en jeu les races discriminées de la terre et se termine en orgasme, en « *petite mort* » (WK, 17) qui a pour effet de ramener le Je vers sa mère.
- 13 Dans une chaîne d'associations assez familières à un lecteur qui connaîtrait *l'Histoire de l'œil* de Georges Bataille⁷, le lait constitue l'élément unificateur. Pourtant, à l'opposé de Bataille, ce n'est pas le lait blanc dans un récipient rond associé à des fesses de femme qui ouvre la chaîne destructrice, meurtrière, mais, dans une inversion radicale, c'est le lait versé par la mère dans un verre qui ferme la chaîne ouverte par une vaine attente d'explosion : « *Das Geschlecht an eine kalte, vom Eis benetzte Eisenstange gelehnt, beginnt zu kleben, schlaff zu werden. Der Samen, der sich im Inneren angestaut hat, wartet wie ein Tier auf seinen Ausbruch.* » (WK, 12) Entre un sexe nu masculin qui devient un bassin « sans sexe », qui fait naître des enfants (« *winzig klein, aber größer*

als die Augen meiner Mutter » – WK, 13) et l'acte sexuel accompli, où le lait du sperme coule (« versklavte Milch, als ob meine Mutter, die Handschale wie ein Becken, die Finger wie ein steifes Glied, einen Krug voll Milch aus dem Euter der schwarzfleckigen Kuh schütten würde » – WK, 16), se situe une autre difficulté que celle ressentie par rapport à la métaphore : « Eingeweide quellen noch immer und lassen meine Augen im Labyrinth ihrer Verdrehungen, Verflechtungen, einer unendlichen anatomischen Ausweglosigkeit langsam sichtbar werden. » (WK, 13sq). La blessure anatomique, réelle, insupportable, sera annulée dans l'éruption des métaphores, et l'intégrité corporelle sera rétablie dans une sorte de régression physique, dans un renoncement à la différence sexuelle, dans un acte homosexuel symétrique (« Ich bin in dir und du in mir » – WK, 19) qui aboutira à l'évocation d'un acte simple : « Die Mutter füllt das Glas mit Milch » (WK, 21). Phrase simple, énonciatrice, qui devient pourtant métaphore pour désigner un acte sexuel dans le contexte du récit. Le caractère mimétique de la langue est ainsi défait, annulé au cœur même de l'énonciation. Le délire verbal a mis en scène une sorte de déconstruction du langage mimétique.

- 14 Le récit sera repris, en italiques et réduit à la description de réactions face à un être qui est vraisemblablement le narrateur matérialisé dans le récit (« *man lacht über ihn...* », WK, 21), qui lui, se met à parler malgré le mépris qu'on éprouve à son endroit. Suite à ces préliminaires, à cette « didascalie », une scène théâtrale est évoquée en caractères « normaux ». Il s'agit d'un combat de coqs près d'un tombeau ouvert dans un cimetière, combat qui se termine par la mort de l'un des deux volatiles. Par le truchement d'une association de « nœuds » (« Der obere, knorrige Teil des rechten Fußes sah aus wie der Knoten eines Kalbstricks, an dem Jakobs und Roberts Jugend baumelte », WK, 23) surgit alors le souvenir de la mort de deux jeunes garçons, déjà évoquée dans un avant-propos du livre et définie par Josef Winkler lui-même comme scène originaire de son écriture : « Und es war dann ja auch ein äußeres Ereignis. Es hat sich dann also ein Doppelselbstmord in meinem Heimatdorf ereignet. Zwei siebzehnjährige Burschen haben sich – wie ich das ja über mehrere Bücher ausführlichst beschrieben habe und im letzten auch noch, und immer wieder und immer anders – das Leben genommen mit einem drei Meter langen Kalbstrick, bezeichnenderweise in einem Pfarrhofstadel. Und einer davon war ein Freund von mir [...] Und so, über dieses ständige Kreisen um diese Geschichte über tausend Tagebuchseiten, bin ich dann zu den ersten Sätzen des ersten Buches gekommen »⁸.
- 15 Le récit du combat des coqs est repris en italiques dans le passage suivant, et cette fois-ci la théâtralité, le « jeu » avec les choses mortes est davantage souligné. Aboutissement mystérieux de cette « didascalie », la phrase « Es sitzt eine Eule im Sterben » (WK, 26). L'expression courante « im Sterben liegen », transformée en « im Sterben sitzen » s'ouvre ainsi vers un sens insaisissable : s'agit-il d'un oiseau en train de mourir ? Qui regarde alentour les autres qui meurent ? Ou assistons-nous à la mise en scène d'un travail sur la langue qui arrête le flot des mots ?
- 16 Par la suite, le récit se referme et devient, comme il a déjà été indiqué plus haut, quasi-aphoristique. C'est seulement à la suite d'une deuxième infraction aux règles d'écriture jusqu'alors en vigueur (« didascalie » – « texte » – « didascalie » au lieu de « didascalie » – « texte », « didascalie » – « texte ») et de sa répétition⁹ que la « Wortmaschine » est à nouveau déclenchée et avec elle la machine à produire des flots de métaphores selon les principes déjà évoqués, p. ex. l'anthropomorphisation de la nature¹⁰ (« *Der welkende Leib eines aufkommenden Windes streicht durchs Haar, durch den Mund, die Nase und die*

hohlen Augen... WK, 44). Le Je, qui d'abord n'avait droit qu'au champ du « texte », investit alors tout le récit, se manifeste également dans les passages réservés à l'origine aux « didascalies », aux représentations, aux descriptions de gestes théâtraux, physiques : « *ich liebe meine Mutter, als wäre ihr Tod in mir* » (WK, 45). Par la suite, l'écriture dérape dans la description de souvenirs d'enfance et produit des comparaisons considérées habituellement comme étant de mauvais goût, telles que : « *Die Kinderhände meiner Seele strecken sich nach meiner Mutter, als ob ich zurückkehren wollte, langsam und immer schneller wie ein aufbrechendes Flugzeug, dem die blinkenden Mutterbrüste Landung versprechen.* » (WK, 48)

- 17 Autre centre de cristallisation des délires verbaux : toujours la religion. Ainsi, dans une église catholique de Venise, le Christ crucifié s'est à nouveau fait chair (« *Im Hinausgehen werde ich Jesus mit einem Stück Menschenfleisch, indem ich meine Hand an seinen Mund halte, füttern. Ob er zubeißt ?* » – WK, 172), et une re-naissance du Christ semble se préparer plus tard dans un lieu profane, dans une salle de restaurant, ce qui produit un effet de rupture des cadres habituels du langage : « *sie muß ihre göttliche Sendung erkannt haben, der Wein beginnt zu bellen, das Gemüse schläft, die Ananas spielt mit ihrer gelben, frisch aufgeschlagenen Wunde, die toten (eßbereiten) Fische beginnen zu laichen...* » (WK, 173).
- 18 Un dernier passage « délirant » autour des parents, lors d'un retour au village, aboutit à l'invocation d'un amour homosexuel heureux : « *Unsere Liebe ist stärker als unser Leben, stärker als unser Tod, der sich von Geburt an in unsere Herzen nistete und als hungriger Vogelschrei meine zwei und deine zwei Trommelfelle manchmal erzittern läßt. Der Tod war lächerlich und hatte die spitzbübischen Augen eines Kindes, das sich für einen Augenblick aus der Deckung aufrichtet und gleich wieder niederkauert...*
- 19 Der Tod, nur mehr eine Frage der Formulierungskunst ? Habe ich ihn mir vom Leib geschrieben ? » (WK, 187). Mais par la suite, la fin heureuse de l'histoire est niée, et le livre s'achève lui aussi sur une métaphore « délirante » : « *Zugpferde ziehen das Leben aus mir...* » (WK, 193).
- 20 Le langage métaphorique tourne au délire face à des événements inconcevables, qui touchent à l'enfance et renvoient ainsi à des procédés qui font écho à des catégories relevant de la psychanalyse. Si dans *Menschenkind* la psychanalyse est convoquée de manière discrète, à travers les délires verbaux notamment, l'*Ackermann aus Kärnten* se montre plus direct, « raisonnable » en quelque sorte, et nous livre aussi des explications, des énoncés explicites, qui y renvoient : Le combat des coqs dans *Menschenkind* était la mise en scène, face au public, d'une concurrence impitoyable entre deux mâles, qui s'achève par la mort de l'un et l'exhibition du sexe de l'autre : « *Der überlebende Hahn stolzierte kokett von weiblichem Trauergast zu weiblichem Trauergast und bot sein Geschlecht an... Zum Zeichen des Sieges der Lust über die organisierte Trauer werden unzählige schwarzdekorierte Hände in die Höhe geworfen.* » – WK, 24) Dans *Der Ackermann aus Kärnten*, le Je refuse la concurrence entre mâles pour des raisons manifestement œdipiennes : « *Solange du lebst, mein Vater, verzichte ich auf meine Männlichkeit. Oder sollte ich ein Kind töten ?* » (WK, 301). Face à la violence du père il n'y a pas de meurtre du père, mais interruption de la chaîne généalogique.
- 21 Le roman se termine sur une métaphore au moins aussi ambiguë que celle du lait que la mère verse dans un verre : « *Manchmal apfelgrün, manchmal blättergrün, zieht der Fluß wie ein wallender Teppich in seinem Bett dahin. So schön er jetzt ist, so grausam*

wird er sein, wenn er anschwellend Menschen und Tiere, Äcker, Wiesen und Felder des Dorfes bedrohen wird, dann wird in den Träumen der Bauern ein dorfgroßer Krebs über den Häusern schweben und beim Schrei eines Kindes aus dem Schlaf schreckend mit seinen Fühlern ein wenig zittern. » (WK, 471) Derrière la métaphore animalière se cache le nom d'une maladie, et derrière le nom de la maladie se cache une métaphore par laquelle Josef Winkler a caractérisé le surgissement de sa langue : « Die Sprache ist aufgebrochen wie ein Geschwür ». Le caractère indomptable, « malsain », de cette langue pose problème au narrateur : « Mutter, warum muß ich dich und meinen Vater immer wieder ansprechen. Warum kann ich nicht erzählen wie jeder andere, beschreiben wie jeder andere beschreibt ? Als wollte ich einen Brief in Romanform schreiben, aber es sind keine Briefe, die ich schreibe, keine Erzählungen, Gedichte, oder Sprechstücke, es ist die Sprache, die während meiner Kindheit abgewürgt und stumm gemacht worden ist. Diese unterdrückte Sprache ist aufgebrochen, wie sie abgewürgt wurde, mit der selben Kraft, der Liebe und des Hasses. » (WK, 291)

- 22 *Muttersprache* cherche une nouvelle voie. Le récit semble vouloir aller quitter le monde paternel : le Je du narrateur refuse l'intégration dans la société et redevient embryon dans le ventre de la mère. Il peut alors donner une voix à la mère, qui d'habitude est muette. À la fin, il se mue en un nouveau protagoniste – Jakow Menschikow – qui revendique sa différence face à un ordre divin source d'imperfections, qui a dérapé. Cette « thérapie langagière » semble couronnée de succès : Josef Winkler se tournera par la suite vers un récit sobre, de type « documentaire ». *Die Verschleppung* (1984) est une chronique : l'histoire des souffrances endurées par la femme ukrainienne, déportée en Carinthie par les nazis, dont il a déjà été question dans *Muttersprache*.
- 23 Mais Josef Winkler, contrairement au Franz Innerhofer de *Schöne Tage*, n'en a pas fini avec l'histoire de sa propre enfance et celle de son village : dans les livres suivants, la narration retourne à ses premiers sujets en élargissant son horizon géographique et historique. Le roman *Der Leibeigene (Le Serf)* dont le titre peut être lu comme un hommage à Franz Innerhofer, qui, dans *Schöne Tage*, avait désigné son protagoniste Holl à plusieurs reprises comme « serf », élargit le champ de la narration. Josef Winkler situe cette fois le récit autour du village de son enfance dans un contexte chronologique plus vaste : le livre intègre un fait divers mentionné en avant-propos de *Das wilde Kärnten*, avant l'autre fait divers que constitue la mort des deux garçons : la destruction complète de Kamering par un incendie causé par des enfants en 1897. *Der Leibeigene* s'ouvre par le récit onirique de cet événement. Par la suite, le narrateur Jakob Menschikow accompagné, au début par l'artiste-peintre Georg Rudesch, se promène dans une Carinthie contemporaine, envahie par les touristes, et observe ce qui l'entoure d'un œil lucide et sensible aux injustices sociales. Le narrateur est retourné chez lui, mais il a changé¹¹. Le roman de Franz Innerhofer y fait d'ailleurs une apparition, en version filmée sur l'écran de télévision, laissant comme trace l'évocation d'un rituel de punition infligé au fils par le père et qui consiste à d'abord demander les coups que celui-ci s'apprête à lui donner et ensuite à l'en remercier.
- 24 Le roman reprend de nombreux motifs de *Das wilde Kärnten*, joue avec eux, les transforme, les annule parfois. Nous nous retrouvons ainsi face au cadavre pourrissant d'un travesti inconnu (L, 280¹²) tandis que parallèlement Jakow Menschikow disparaît discrètement du livre. Nous sommes également confrontés à la brutalité d'un homosexuel qui a violé un jeune garçon (L, 281), à des prières qui s'adressent cette fois-ci aussi à la Vierge Marie (« Omariahilf » – L, 311), à l'éventualité que le père lui-même

puisse se suicider (« I geh in Heustodl und häng mi auf. » – L, 306) et ainsi de suite. Une partie non négligeable de ces motifs peut être lue comme l'inscription dans une généalogie autre que celle qu'établit *Der Ackermann aus Kärnten* ou *Muttersprache* : l'homosexualité n'est pas exempte de violence, le père est lui-même reconnu comme victime potentielle.

- 25 Dans *Friedhof der bitteren Orangen*, qui se situe en Italie et est construit sur le modèle d'un cimetière napolitain avec ses tombeaux (chaque texte représente en quelque sorte une épitaphe), le narrateur « enterre » enfin les deux garçons morts par strangulation : « Die Selbstmörder meines Heimatdorfes Kaming, Hanspeter, sein Vater, Jakob und Robert und dessen Bruder, und all die anderen aus meinem Heimatdorf, die an Kopftumor und Krebs, die an Verzweiflung und Einsamkeit starben, die von der katholischen Kirche in den Tod getrieben wurden, die von den Autorasern, Trinkern und Lastwagenfahrern auf den Straben des Drautals ihres Lebens beraubten Kinder und Erwachsenen [...] alle werden sie in den Friedhof der bitteren Orangen überführt. » (F, 417sq). La narration n'a pourtant pas toujours respecté ce cadre car elle l'a débordé lorsqu'il était question du village, de la Carinthie et de la vie tout court.
- 26 Si nous laissons de côté un deuxième ouvrage « documentaire », une espèce de biographie de Jean Genet doublée de celle du narrateur (*Das Zöglingsheft des Jean Genet* – 1992), le roman suivant (*Domra. Am Ufer des Ganges* – 1996), est consacré à la réalisation d'un désir formulé dans *Der Leibeigene* (« ich möchte so wenig wie möglich eingreifen, ich möchte beobachten und aufzeichnen »), qui se situe aux limites extrêmes du supportable pour la plupart des lecteurs, même professionnels. Les souvenirs obsessionnels du passé ont plus ou moins disparu pour céder la place au récit obsessionnel d'un voyage en Inde, à Varanasi, l'ancienne Benarès, ville sainte où l'on incinère les morts : quelques photos et 77 séquences de textes, entourées par trois textes « introductifs » et une sorte de conclusion, une épitaphe en forme de poème d'Emily Dickinson cité en anglais. On serait tenté de déceler dans ce livre un acte d'auto-ancrage dans l'histoire littéraire à partir d'un point zéro du récit « signifiant » (l'œil comme caméra et rien d'autre) qui fait suite à une annulation de l'annulation de la chaîne généalogique « physique ».
- 27 Les deux derniers récits de Josef Winkler révèlent une nouvelle transformation profonde de son écriture : dans *Wenn es soweit ist*, où l'histoire du village est à nouveau mise en scène, une instance narrative impersonnelle¹³ a pris le dessus, comme dans *Domra*. Les images surréalistes ont considérablement diminué et sont bien intégrées à la narration : leur apparition est justifiée dans l'économie du récit par le fait qu'il s'agit de rêves. Dans *Natura morta*, dernier récit paru en 2001, ces images ont même totalement disparu. On a ici affaire à une nouvelle au sens classique du terme : le récit sobrement construit se crée autour d'un « événement inouï » (*unerhörte Begebenheit*).
- 28 La forme même de cette nouvelle fait écho au désir formulé par Lenz dans la nouvelle éponyme de Büchner, que Paul Celan cite dans son discours de réception du prix Büchner, en octobre 1960 : « Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen : die eine band ihr Haar auf, die andere half ihr ; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht, und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen¹⁴. » Winkler, « *selbstvergessen* », oublieux de lui-même, aurait ainsi lui aussi

produit de l'« art ». Mais il ne fige pas dans la pierre la « beauté » d'un geste : son récit raconte la mort inattendue d'un jeune garçon tué par un conducteur de voiture de pompiers.

- 29 Les délires verbaux de Josef Winkler semblent ainsi s'être transformés en récits « raisonnables » d'un sujet effacé en s'appuyant sur des incantations, des rituels, puisés dans la liturgie et la littérature (cf. les citations des livres de prières et des *Litanies de Satan* de Baudelaire dans *Wenn es soweit ist*), et en introduisant une voix narrative impersonnelle, « *selbstvergessen* », oublieuse d'elle-même. *Wenn es soweit ist* nous montre ainsi une suite de cérémonies d'enterrement pour tous les morts du village, sans distinction. Le récit se confronte alors à ce qui le produit : la mort plus ou moins « banale » des êtres humains du village, et abolit à sa manière toute hiérarchie entre ceux-ci. « *Es reizt mich jetzt nicht, besonders unglaubliche Geschichten zu erzählen, sondern es reizt mich eher, etwas nicht Unglaubliches unglaublich zu erzählen. Also formal. Das ist jetzt der Anspruch* »¹⁵.
- 30 *Natura morta* se présente comme un récit plus dépouillé encore : Winkler se contente d'y raconter les circonstances de la mort violente d'une seule personne. Il ne s'agit ni d'un meurtre, ni d'un suicide : cette mort n'est pas provoquée par une société qui nie le droit à la vie ou à la différence, elle est due au pur hasard. Le thème de l'homosexualité y est toujours présent, mais de manière très discrète, en arrière-plan. Ainsi, le scandale, la « contre-nature », a disparu aussi bien de la scène de l'écriture, du travail sur la forme, que du contenu. L'entrée dans la chaîne généalogique n'est plus refusée, le sujet de la narration s'est inscrit dans une tradition ancestrale : celle qui consiste à peindre une nature morte (« *Stilleben* » en allemand) exercice traditionnel pour un artiste, qui relève à l'origine du domaine religieux. Les natures mortes des peintres néerlandais étaient destinées à nourrir la méditation sur la mort. Selon les besoins et les désirs, une nature morte peut représenter des animaux morts, des fruits ou des fleurs, mais aussi d'autres objets – même des livres. Il s'agit dans tous les cas de fixer un instant bien précis qui donne matière à méditer sur le caractère éphémère de la vie.
- 31 Dans *Wenn es soweit ist*, Josef Winkler serait ainsi passé – du moins à titre transitoire – de la transgression, du cri, du blasphème, de la prière blasphématoire, de l'explosion du récit, du sens, à l'incantation rituelle, ordonnée, et même, par la suite, à la pure contemplation : *Natura morta* est le récit détaché d'un fait divers figé en œuvre d'art, en tableau. L'ordre semble rétabli – l'ordre poétique en tous cas.

BIBLIOGRAPHIE

Blitzlichter aus dem Dorfe K. (Kärnten), *Materialien zu meinem neuen, Roman, In manuskripte*, 1978, H. 62, p. 3-30 und p. 78.

Menschenkind, Roman, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979. Cf. aussi *Das wilde Kärnten*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1984.

Der Ackermann aus Kärnten, Roman, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980. Cf. aussi *Das wilde Kärnten*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1984.

Muttersprache, Roman, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982. Cf. aussi *Das wilde Kärnten*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1984.

Die Verschleppung : Njetotschka Iljaschenko erzählt ihre russische Kindheit, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1984.

Das wilde Kärnten, Trilogie, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1984. (Contient : *Menschenkind* ; *Der Ackermann aus Kärnten* ; *Muttersprache*) (abrégé en WK).

Der Leibeigene. Roman, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1987 (traduction française : *Le Serf*, trad. Éric Dortu, Verdier, 1993) (abrégé en L).

Friedhof der bitteren Orangen, Roman, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1990 (traduction française : *Cimetière des oranges amères*, trad. Éric Dortu, Verdier, 1998).

Das Zöglingsheft des Jean Genet, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1992.

Domra. Am Ufer des Ganges, Roman, Mit Photos von Christina Schwichtenberg und Josef Winkler, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1996.

Wenn es soweit ist. Erzählung, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1998 (traduction française : *Quand l'heure viendra*, trad. Bernard Banoun, paru en 2000 chez Verdier).

Natura morta. Erzählung. Frankfurt/Main, Suhrkamp 2001 (traduction française : *Natura morta*, trad. Bernard Banoun, paru en 2003 chez Verdier).

Pour des indications bibliographiques plus complètes, notamment pour les ouvrages et articles de critique consulter Günter A. Höfler und Gerhard Melzer (Hrsg.) : *Josef Winkler* (dossier : *Die Buchreihe über österreichische Autoren*, Band 13), *Literaturverlag Droschl*, Graz, 2000.

NOTES

1. Ce roman a été publié en 1974 au Residenz Verlag à Salzburg et a connu un succès considérable.
2. Les citations s'appuieront sur cette édition, par la suite abrégée en WK, suivi de l'indication de la page.
3. Il existe plusieurs Menchikov dans l'histoire de la Russie, entre autres un adversaire de Dostoïewski et un collaborateur du tsar Pierre le Grand, personnage romanesque, homme du peuple devenu prince grâce au tsar, qui soutenait celui-ci dans ses initiatives réformatrices notamment en ce qui concerne l'église et qui fut déporté en Sibérie quelques années après la mort du tsar.
4. Dirk Linck tente de démontrer, dans son livre *Halbweib und Maskenbildner. Subjektivität und schwule Erfahrung im Werk Josef Winklers*. Verlag Rosa Winkel Berlin 1993, les paradigmes culturels et esthétiques par rapport auxquels on pourrait situer l'homosexualité affichée et revendiquée par le protagoniste.
5. Plus tard, vers la fin de *Menschenkind*, et dans *Der Ackermann aus Kärnten*, la parole deviendra veau : « Das Wort war Kalbfleisch geworden. » (WK, 189, 334), et plus tard encore, dans *Muttersprache*, cette métaphore servira à suggérer une identification du narrateur avec le Christ à travers le sacrifice : « Ich werfe ihnen meine Existenz wie ein Stück Kalbfleisch auf den Tisch. » (WK, 799). Dirk Linck, dans son livre très instructif, démontre bien la stylisation en « madone » de la mère, entre autres autour de cette imagerie. (Linck, *op. cit.*, p. 132). Dans *Wenn es soweit ist*, le

rapprochement sera explicitement fait et en même temps nié dans une prière : « ...Wir opfern nicht mehr Kälber, wie Aaron hat getan, nein Jesum Christum selber, der uns versöhnen kann. » (W, 11).

6. Nous sommes dans les années 70, bien avant l'ère de l'ordinateur, à l'époque où les mots s'inscrivaient directement sur la feuille de papier par l'intermédiaire d'un ruban encreur.

7. Georges Bataille a publié ce texte pour la première fois en 1928, sous le pseudonyme de Lord Auch.

8. Josef Winkler in : Ernst Grohotolsky : « Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder : Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. » In : *Josef Winkler*. Herausgegeben von Günther A. Höfler und Gerhard Melzer. (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Band 13), Literaturverlag Droschl, Graz 2000, pp. 9-25, p. 13.

9. Ces deux unités de textes, bien qu'elles ne soient en apparence rien d'autre qu'une constellation de dérapages métaphoriques, forment un récit plus ou moins cohérent, qui semble en premier lieu relater des événements de l'enfance d'une femme : « *In den engen Babykleidern ihrer Kindheit, dickköpfig, mit dunklem Haarschopf, verkleinert, sieht mit großen Augen auf ihr wallendes Kleid, dreht sich um, verstreut Hühnerfutter, ihre feuchte Zunge lallt und lispelt. // Ein Kind mit einem Mundvoll violetter Veilchen – wie bei einem geschossenen Wild, dessen Maul man mit irgendeinem frischen Grün ausstopft, um das stockende Blut aufzufangen. // Der personifizierte Tod, der jetzt ihr Blut wiederkaut ; das Kruzifix im Herrgottswinkel faltet wieder seine Hände und betet das Publikum an.* » (WK, 29) La deuxième unité évoque d'abord une brève scène homo-érotique aux touches christologiques et renvoie ensuite à l'histoire de la fille : « *Seine Zunge leckt meine bloßen Füße wund, blutunterlaufen blitzt sein immergrünes Aug, salbt jetzt mit seinem Speichel die verwundeten Füße [...]* // Als Kind hatte sie im Veilchengarten unzählige kleine Gräber ausgeschaufelt und wieder zugeworfen, wieder ausgeschaufelt, zugeworfen, Tag für Tag das frisch heranwachsende Unkraut, beginnend bei seinen Augen, zerstört. // *Das wenige Menschenleben in der Pflanze zerstört, damit diese, wie sie sagte, aufblühen, wachsen, wieder abgeschnitten werden kann.* » (WK, 43).

10. Les « yeux » des plantes évoqués dans le passage précédent faisaient jadis partie du langage courant dans un milieu rural.

11. La forme du roman rappelle d'ailleurs de loin celle de *Menschenkind* : passages en italiques en alternance avec des passages en écriture « normale », mais bien séparés cette fois-ci.

12. L = abbréviation de *Der Leibeigene*, suivie de l'indication de la page).

13. Cette instance a des traits autobiographiques, certes, mais elle s'efface face aux objets de la narration.

14. Paul Celan, *Der Meridian*. Werke, t. 3, pp. 187-202, p. 191 sq.

15. Winkler in Grohotolsky, *op. cit.*, p. 10.

RÉSUMÉS

Josef Winkler, auteur autrichien né en 1953 à Kaming (Carinthie) a été considéré à ses débuts comme un avatar tardif du « kritischer Heimatroman ». Dans ses livres ce n'est pourtant pas une narration ordonnée qui se met en marche face à la mémoire de la violence vue et subie, mais ce que Winkler appelle la « Wortmaschine ». Il s'agit d'une écriture qui franchit continuellement les limites des conventions narratives, qui reprend et se reprend sans cesse dans un excès langagier, à travers une narration éclatée, fragmentée. Dans cet univers onirique, le narrateur semble être en proie à un processus qu'il a pourtant déclenché lui-même. Malgré un travail intense sur les

techniques de la narration celle-ci déraile sans cesse et paraît par moments devenir incontrôlable face à ses sujets obsessionnels : le village natal avec le père destructeur et la mère muette, le suicide de deux jeunes garçons, l'homosexualité et l'omniprésence de la violence. Pourtant, les deux derniers récits de Josef Winkler semblent témoigner d'une transformation profonde de son écriture. Une instance narrative neutre a pris le dessus sur le narrateur par trop subjectif, le rythme du récit s'est davantage rapproché de celui de l'incantation, de la répétition rituelle, les images surréalistes ont considérablement diminué et trouvé une place bien ancrée dans *Quand l'heure viendra* (1998) ; elles ont totalement disparu de *Natura morta* (2001). Ainsi le désordre poétique initial, lié à une non-reconnaissance de l'ordre sexuel, de l'identification sexuelle, semble s'être transformé en ordre artistique bien ancré dans une tradition : celle de la peinture des natures mortes.

Die um Kindheit und Tod kreisenden Bücher des 1953 in Kaming (Kärnten) geborenen Autors Josef Winkler galten anfangs als späte Ausläufer des « kritischen Heimatromans ». Angesichts der Erinnerung an gesehene und erlittene Gewalt setzt bei ihm allerdings kein geordnetes Erzählen ein, sondern die Arbeit der « Wortmaschine », eines Schreibens, das in einem sprachlichen Exzess unablässig die Grenzen narrativer Konventionen überschreitet. In diesem surrealen Universum scheint der Erzähler zum Opfer eines von ihm selber in Gang gesetzten Prozesses zu werden, denn trotz des Experimentierens mit wechselnden Erzähltechniken entgleist das Erzählen ständig, sobald es auf die Gegenstände seiner Obsession stößt : das heimatliche Dorf mit dem gewalttätigen Vater und der schweigsamen Mutter, der gemeinsam verübte Selbstmord zweier Jugendlicher, die Homosexualität, die allgegenwärtige Gewalt und der Tod. Die beiden letzten Erzählungen von Josef Winkler scheinen von einer tiefen Wandlung in seinem Schreiben zu zeugen. Der subjektive, ständig außer Kontrolle geratende Erzähler hat einer neutral agierenden Erzählinstanz das Feld überlassen, der Erzählrhythmus wird in *Wenn es soweit ist* (1998) viel tiefgreifender als vorher durch ritualisierte Beschwörungen und Wiederholungen bestimmt, die surrealen Bilder haben einen erzähltechnisch « vernünftigen » Platz erhalten. In *Natura morta* (2001) sind sie überhaupt von der Bildfläche verschwunden. Die ursprünglich manifestierte Verweigerung der Anerkennung der sexuellen Differenz ist weitgehend ausgeblendet, und die einst reklamierte poetische Unordnung scheint aufgehoben : *Natura morta* lässt sich als sprachlich gestaltetes Stilleben lesen und schreibt sich damit in eine alte künstlerische Tradition ein.

AUTEUR

HERTA LUISE OTT

Université Stendhal-Grenoble III