Germanica

42 | 2008
Entre anamnèse et amnésie – la littérature pour dire le passé nazi

L'hybridation narrative au service du débat sur le nazisme dans *Die Wolfshaut* (1960) de Hans Lebert

Die hybride Gattungsformim Dienste der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Hans Leberts Wolfshaut *(1960)*

Hélène Barrière

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/germanica/527
DOI : 10.4000/germanica.527
ISSN : 2107-0784

Éditeur
Université de Lille

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2008
Pagination : 171-187
ISBN : 978-2-913857-21-6
ISSN : 0984-2632

Référence électronique
Hélène Barrière, « L'hybridation narrative au service du débat sur le nazisme dans *Die Wolfshaut* (1960) de Hans Lebert », *Germanica* [En ligne], 42 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2010, consulté le 06 octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/germanica/527 ; DOI : https://doi.org/10.4000/germanica.527

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

L'hybridation narrative au service du débat sur le nazisme dans *Die Wolfshaut* (1960) de Hans Lebert

Die hybride Gattungsformim Dienste der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Hans Leberts Wolfshaut *(1960)*

Hélène Barrière

1 Lorsque paraît en 1960 chez un éditeur allemand *La Peau du loup*[1],premier roman de l'écrivain autrichien Hans Lebert (1919-1993), le texte est salué par les cercles littéraires comme une œuvre magistrale : il est loué par des auteurs aux convictions les plus variées[2], encensé par des journaux d'obédience diverse[3], plusieurs fois récompensé [4] et... tombe aussitôt dans l'oubli. L'estime de la gent littéraire ne va pas de pair avec l'adhésion du grand public. Hans Lebert, qui n'a pas trouvé de maison d'édition autrichienne, se heurte aussi à l'incompréhension des lecteurs de son pays. Dans l'Autriche du début des années soixante, avide de reconstruction consensuelle et de fréquentation touristique, son roman (quelque six cents pages dont l'écriture court sur près d'une décennie) dérange par un travail de mémoire pionnier. Il traite des crimes des années brunes dans l'Autriche profonde, de la conspiration du silence et de la persistance structurelle de la violence national-socialiste dans la société rurale autrichienne de l'après-guerre :

> – Nous vivons dans la patrie des peintres en bâtiment et des barbouilleurs. On est sans cesse en train de repeindre et de rafraîchir quelque chose. Les volets en vert, les murs en rose, mignons tout plein ! Sans oublier les sept nains de Blanche-Neige dans les jardins, tout beaux tout propres. Mais [...] les couleurs jouent parfois de mauvais tours. Quand par exemple le rouge se mélange au noir, ça donne un brun à faire frémir[5].

2 Trois ans avant *Frost* (1963) de Thomas Bernhard, Hans Lebert dénonce l'imposture d'une idylle rurale autrichienne à la Karl Heinrich Waggerl et s'en prend à la *Vergangenheitsverdrängung* «made in Austria» : un refoulement collectif du passé cimenté par le positionnement officiel de l'État autrichien envers le national-

socialisme. À la faveur du Traité d'État de 1955, qui restaure sa souveraineté et d'où les Alliés ont rayé, à sa demande, la « clause de co-responsabilité » (*Mitverantwortungsklausel*) initialement prévue dans le préambule, l'Autriche se pose, en effet, en victime de l'*Anschluß*[6]. L'examen de conscience est ainsi épargné à tous et à chacun. Le propos antifasciste de Lebert, qui vaudra à son roman d'être traduit dans plusieurs pays de l'Est et de connaître une réédition en RDA[7], ne peut trouver place dans le contexte autrichien des années soixante.

3 Cependant, ce qui est enfoui finit toujours par revenir à la lumière, tels les corps des six prisonniers de guerre assassinés et enterrés en secret par quelques habitants de Schweigen, le village dont *La Peau du loup* dévoile les profondeurs telluriques et psychologiques. Au milieu des années quatre-vingt, l'affaire Waldheim fait éclater au grand jour le scandale du mensonge sur le passé. Elle impose la révision de l'interprétation officielle de l'histoire du pays. Au cours de la décennie suivante, la substitution de la thèse de la co-responsabilité (*Mitverantwortungsthese*) à celle de la victime (*Opferthese*) dans le discours officiel de l'État autrichien, l'instauration, en 1997, d'une journée de commémoration nationale des victimes du nazisme fixée au 5 mai, date de la libération du camp de concentration de Mauthausen, constituent les signes tangibles de l'évolution des mentalités[8]. Le rôle de précurseur de Lebert dans ce débat explique le retentissement que connaît, en 1991, la réédition de *La Peau du loup* chez Europa Verlag[9]. L'auteur reçoit, en janvier 1992, le prix Grillparzer. Des écrivains nés après 1945, comme Elfriede Jelinek[10] ou Christoph Ransmayr, lui rendent hommage et offrent à *La Peau du loup* une postérité, respectivement dans *Les Enfants des morts* (1995) et *Morbus Kitahara* (1995). Le roman de Lebert conquiert enfin un public.

4 Mais cette renaissance ne signifie pas pour autant unanimité des exégètes. Lebert pratique dans tout ce qu'il entreprend un mélange des genres propre à dérouter une critique souvent portée à la classification. Ce chanteur wagnérien, neveu d'Alban Berg, manifeste en 1941 son immunité idéologique envers un régime pourtant wagnéromaniaque en refusant l'incorporation. Traduit en justice pour démoralisation des troupes, il simule l'aliénation mentale avec tant de force de conviction qu'on le réforme. Il se retire à Trahütten, à la frontière entre Styrie et Carinthie, au pied du massif de la Koralpe ; son soutien aux résistants de cette région, diversement apprécié d'une esquisse biographique à l'autre en intensité comme en durée, n'exclut pas sa participation épisodique à des opéras en Allemagne[11]. Lebert abandonne en 1950 la carrière lyrique entamée au début des années quarante et se plonge dans l'écriture, puis sombre, en 1971, dans un mutisme dont il ne sortira plus. Dans son parcours biographique s'exacerbe l'ambivalence qui marque toute une génération[12].

5 C'est bien « le résistant antifasciste sous l'habit du chanteur wagnérien » qui pose problème. La place des structures et de la thématique mythico-religieuses dans *La Peau du loup* constitue la pomme de discorde au sein de la critique. Les uns voient dans le récit avant tout une quête de transcendance qui, à l'aide de catégories gnostiques, fait du national-socialisme une manifestation du Mal[13] – une analyse qui ôte à l'horreur nazie son unicité et minimise l'apport du récit au débat sur la *Vergangenheitsbewältigung* . Les autres mettent en avant le contenu politique fort, mais pour regretter qu'il perde de son impact dans un mysticisme flou où guette l'amalgame entre crime et instance punitive[14]. D'autres enfin vont jusqu'à diagnostiquer chez Lebert une fascination trouble pour ce qu'il entend dénoncer[15]. Ce dernier reproche vise *Le Cercle de feu*[16],son deuxième roman, où l'héroïne – Hilde Brunner/ Brünnhilde (!) –, allégorie de l'Autriche

coupable, expie dans une mort consentie ses crimes nazis, texte dans lequel la majorité des interprètes voient une réécriture sans distance de l'*Anneau du Nibelung*[17] ; mais la pique atteint par ricochet *La Peau du loup* où les emprunts wagnériens et eddiques, bien qu'infiniment plus discrets, sont aisément détectables. La critique n'a pas été désamorcée par l'explication que donne Lebert de sa démarche : le désir de combattre le national-socialisme sur son propre terrain, celui du mythe, depuis un cheval de Troie introduit dans le camp ennemi[18].

6 Notre réflexion ne se propose pas de trancher en faveur d'un rationalisme seul habilité à combattre le mal en le démythifiant ou, au contraire, d'entonner un *credo* postmoderne. Elle voudrait seulement, à travers l'esquisse des structures narratives[19], souligner le courage dont Lebert fait preuve en 1960 : celui de la dénonciation, mais aussi celui de l'ambivalence. Non pas celle qui excuse dans une confusion malsaine, mais celle qui affiche le danger de la contagion. En l'exposant, Lebert s'expose.

Superposition narrative ?

7 Lebert a indiqué que s'opère dans *La Peau du loup* une superposition de modèles narratifs: une fiction policière dissimulerait une histoire de revenants qui cacherait à son tour un « roman religieux »[20]. Ces structures sont, en effet, d'un repérage aisé. Le texte s'apparente, à un premier niveau, au récit de détection[21]. Le rôle de l'enquêteur est endossé par le matelot Johann Unfreund, qui, parti courir les mers avant la guerre, revient à Schweigen en 1946. Sa maison natale est déserte : sa mère est décédée durant le conflit et son père, le potier, s'est donné la mort au printemps de la débâcle nazie. Trois facteurs amènent Unfreund à jouer les détectives : la situation géographique de la poterie, l'énigme familiale d'un suicide inexpliqué et son regard extérieur. La poterie, perchée au-dessus du village à la lisière de la forêt, fait face à la briqueterie en ruine, théâtre de l'assassinat des prisonniers de guerre en 1945 et de deux des morts mystérieuses de l'hiver 1952-1953. Cette proximité, cause de l'implication du père du matelot dans l'élimination des prisonniers[22], est aussi la raison de celle d'Unfreund dans l'enquête : c'est lui qui découvre, dans la nuit du 8 au 9 novembre 1952, le premier mort. La quête du père, motif que l'exergue wagnérien au roman place en pleine lumière[23], s'élargit aux dimensions de l'Histoire : l'interrogation sur la mort de son père conduit Unfreund à mettre au jour le crime des villageois dans lequel son père a trempé [24]. Le statut d'étranger à la fois rejeté par les villageois et rebelle à toute intégration[25] rend le matelot capable de démonter les rouages de la version convenue de la réalité, de démasquer celle-ci comme construction, comme pacte idéologique du silence.

8 Le fantastique s'introduit dans le récit par le biais du personnage qui pose le problème du cadrage de la réalité : Karl Maletta, le photographe, lui aussi un étranger, un misanthrope, venu s'établir à Schweigen en 1948. Dans la mansarde où il s'entoure des photographies des villageois pour nourrir sa haine[26], les clichés ont tendance à s'émanciper des lois-cadres qui structurent la vision communément admise du réel :

> Mais alors qu'il pénétrait dans sa mansarde [...], il sentit que des yeux le regardaient (oui, exactement !) et resta cloué sur le seuil.
> On l'attendait ! Bandits de grands chemins encerclant leur victime et, sur un léger coup de sifflet, sortant un à un de derrière les arbres de la grand-route, les photos l'attendaient. Ça, c'était nouveau ! Une agression en règle. Une violation de cette frontière diffuse derrière laquelle, depuis toujours, on contient les choses inanimées (qui la franchissent cependant en permanence)[27].

9 La focalisation interne, par laquelle le récit épouse ici la perspective de Maletta – mécanisme qui pourrait attribuer à des nerfs ébranlés l'origine du fantastique – n'est que la partie émergée de l'iceberg narratif. La relation rétrospective des événements est, en effet, assumée par un narrateur homodiégétique qui appartient à la population de Schweigen : employant alternativement le « nous » qui l'inclut à la communauté villageoise et le « je » qui autorise des spéculations individuelles, il louvoie entre crédibilisation de la version fantastique par l'opinion générale qu'il représente ou par les témoignages croisés qu'il propose[28], et aveu d'impuissance devant l'explication définitive qui se dérobe[29] ou la difficulté de se mettre dans la peau des protagonistes[30]. Ce dispositif narratif complexe se fait oublier, au fil du texte, dans le jeu des variations focales. Mais c'est bien lui qui présente Maletta comme un lycanthrope. La lecture de l'ouvrage de Kanold *Remarques curieuses et utiles sur l'histoire naturelle et l'histoire de l'art* (1728)[31], où sont détaillés les trois modes de possession des lycanthropes par Satan, est censée confirmer le photographe dans l'intuition qu'il est responsable des morts violentes successives survenues à Schweigen :

> [E]t soudain il le sait, il en est sûr : ici habite le Mal ! Il est tapi dans cette vallée, bien camouflé, apparemment endormi ; et ce n'est pas seulement le meurtre, c'est aussi la soif de tuer, de venger qui s'est emparée de lui, justement de lui. Ça a grossi dans son corps comme une tumeur. Ça s'est nourri de son sang. Et un beau jour, énorme, c'est sorti de lui. C'est maintenant un immense nuage de pestilence, noir comme la nuit, qui pèse sur le village ! – [...] Voilà, c'était ça ! Noir sur blanc : « ... deuxièmement, que, dans un sommeil profond et en songe, ils forment en leur esprit telle imagination qu'ils se laissent persuader qu'ils causent des dommages aux troupeaux, sans toutefois quitter leur couche, leur Maître accomplissant à leur place par force enchantement et sortilège la besogne que leur imagination leur représente et qu'ils croient avoir faite. »
> Il referma le livre qu'il remit à sa place. Le Maître donc ! Mais lui, il était le maître du Maître ! Ce dont avait rêvé le petit bourreau mortel, le grand, l'éternel Bourreau l'avait exécuté[32] !

10 La figure du loup, en qui semblent s'incarner les principes opposés du Mal et de sa punition, ouvre sur le troisième niveau de lecture du texte : sa dimension mythico-religieuse. Nous ne pouvons que l'effleurer ici – sous son aspect formel, comme le veut la perspective adoptée – en renvoyant à l'article très précis de Theresia Klugsberger[33]. Son analyse du feuillet sur lequel Lebert a schématisé l'ossature narrative du roman s'appuie sur les études de A. J. Greimas et de C. Lévi-Strauss pour dégager la parenté structurelle du texte avec le mythe et la musique. Parmi les points de convergence mis en lumière figurent par exemple la construction en miroir de part et d'autre d'un pivot temporel (le chapitre 8), la prééminence de la synchronie sur la diachronie établie par la production incessante de syntagmes à partir de séries paradigmatiques, la conversion du temps en espace, l'introduction, sur la base de perceptions sensorielles, d'une différenciation au sein d'entités indistinctes pour obtenir des unités permettant une interprétation conjointe de l'univers et de la société... Destiné, dans le mythe, à pérenniser un ordre social, ce dernier mécanisme viserait cependant, chez Lebert, à la reconstruction individuelle d'une transcendance perdue par la communauté ; le symbole de cette recherche serait la « chanson bleue » du passé, « comme un horizon du bout du monde, plus loin que le port le plus lointain »[34], entendue un jour par Unfreund, noyée dans le hurlement informe du loup, et dont le matelot tente de se remémorer la mélodie tout au long du récit pour n'en retrouver les notes qu'à la dernière page.

Hybridation formelle

11 Les modèles narratifs revendiqués par Lebert sont donc bien présents dans le texte. Le recours à la fiction policière ou au mythe pour rompre le silence sur le national-socialisme paraît une tendance assez marquée de la littérature germanophone de l'après-guerre[35]. L'alliance du policier, du fantastique et du mythico-religieux, moins répandue, est toutefois présente chez d'autres auteurs, comme l'Autrichien Alexander Lernet-Holenia, dont les récits *Le Comte de Saint-Germain* (1948) et *Le Comte Luna* (1955) ont respectivement pour sujet l'*Anschluß* et la culpabilité des «spectateurs» des crimes nazis[36]. Ce n'est donc pas cette combinaison qui signe l'originalité de Lebert. Peut-être faut-il la chercher dans le mode d'articulation des différentes structures narratives. Empressée à suivre les indications de l'écrivain – la parole d'un écrivain sur son œuvre ne lui rend pas toujours justice –, la critique les a parfois traduites en une « théorie des couches »[37] dont la plus profonde – dans les deux acceptions du terme – serait la couche mythique et religieuse, dépositaire du sens ultime du roman.

12 Or, plutôt que par superposition, Lebert nous semble procéder par hybridation, une hybridation qui pervertit les schémas narratifs et laisse subsister sans hiérarchie, dans la complexité de leurs liens, contenu politique et métaphysique.

13 Les niveaux policier et fantastique s'interpénètrent, par exemple, dans l'imbrication des systèmes de causalité dont chacun relève. Unfreund est un détective malgré lui, dont la « vocation » s'éveille face à « la fixité des yeux vitreux » du premier mort – soi-disant victime d'une crise cardiaque –, « message chiffré à son adresse, peut-être cet Innommable qu'il attendait »[38]. Le matelot est sans cesse tenté d'intégrer à un système rationnel de déduction des éléments qui lui sont hétérogènes :

> Il s'arrêta quelques secondes près du chêne où il avait trouvé l'autre nuit la moto de Hans Höller et leva les yeux. [...] Rien. Pas de squelette de pendu comme dans les récits d'épouvante ! Là-haut, dans l'arbre, seul le vent sifflait une vieille chanson de charretier et, fouette cocher, chassait les nuées à travers la campagne. Le matelot cracha contre le tronc et sourit. En un jour pareil, où il avait décidé de jouer les détectives, il aurait été absurde de prendre le vent tout simplement pour du vent. Si les nuages étaient des chevaux [...] et si le pays était une route interminable, trempée de l'urine des coursiers célestes [...], pourquoi ne pas voir dans le vent... Mais l'image tourna court ; le charretier resta prisonnier dans les branches, privé de son attelage [...][39].

14 Passe encore qu'un détective amateur se livre à de tels écarts ; mais le pendant officiel du matelot, le gendarme Habicht, a la même propension. La coïncidence spatiale se mue pour lui en lien causal. On se trouve ici aux franges de ce que T. Todorov, sous le terme de « pan-déterminisme », range dans un ordre de causalité fantastique[40]. à l'inspecteur venu en renfort de la capitale provinciale enquêter sur la deuxième mort violente de Schweigen, celle du contremaître de la scierie, Schreckenschlager, retrouvé assassiné au pied du chêne voisin de la briqueterie, Habicht explique :

> [L]a moto [de Hans Höller] [...] était appuyée justement contre le fameux chêne et, bon, à son avis, c'était quand même un point qu'il ne fallait pas négliger. Mais l'inspecteur, trop terre à terre [...], déclara qu'il ne voyait aucun rapport, du moment que l'histoire de Höller, c'était un accident de la circulation. Sur quoi l'adjudant Habicht se tut ; l'envie de réchauffer ce vieux potage lui avait passé net[41].

15 L'intuition que Habicht partage avec Unfreund ouvre pourtant sur l'élucidation policière de l'énigme. Au-delà des systèmes de causalité, on peut aussi noter le croisement des deux temporalités policière et fantastique, qu'affiche la pendule de l'auberge *Zur Traube*. Dans *La Peau du loup*, le temps narré s'étend du 8 novembre 1952, trois heures du matin au 14 février 1953, sept heures quinze. Entre ces deux dates, la scansion des jours, des heures, voire des minutes, est d'une précision maniaque, tout particulièrement lors de la soirée du 31 décembre, celle de l'assassinat de Schreckenschlager. Dans le local où sont réunis ce dernier, le garde-chasse Habergeier et le maître bûcheron Rotschädel – trois acolytes de la table des habitués liés par le secret sur leur crime, la liquidation des prisonniers de guerre –, la pendule égrène les minutes, comptabilisées par la narration à des fins de dévoilement policier. Ce relevé permettra au lecteur de comprendre que l'alibi de Rotschädel n'en est pas un. Mais la pendule indique "en même temps" un temps d'une autre nature, elle marque l'arrêt d'une vie pointée du doigt par une mystérieuse puissance vengeresse :

> Maletta [...] vit la pendule accrochée au-dessus de la table des habitués. Elle indiquait dix-sept heures vingt-huit, les deux aiguilles étaient sur le point de se réunir, se réunissaient et toutes deux, de leur double extrémité confondue, désignaient un point, et ce point se trouvait directement au-dessus de la tête de Johann Schreckenschlager[42].

16 Ce double marquage du temps n'est pas médiatisé par la seule vision de Maletta, personnage que la narration affecte au champ du fantastique. Aux yeux de Habicht aussi, la pendule désigne à la fois, grâce aux données temporelles que le gendarme a enfin combinées, un coupable et la prochaine victime – le récit montre en effet l'étrange élimination successive des quatre criminels survivants, à l'exception de leur chef, l'ancien *Ortsgruppenleiter* Habergeier :

> – Là où tu es maintenant, c'est là qu'il était assis.
> Rotschädel écarquilla des yeux vitreux.
> – Là, sous la pendule, disait Habicht. C'est là qu'il était assis ; tu te rappelles ? Et un peu avant sept heures, il s'est levé pour partir. [...]
> Au-dessus de la tête de Rotschädel, la pendule faisait tic tac[43].

17 La portée symbolique des moments clés de l'action – nuit de la Saint-Sylvestre, Carnaval... – inscrit, par ailleurs, les faits dans un cycle annuel : une temporalité mythique vient ainsi s'unir au temps vectoriel de la fiction policière et au temps suspendu du fantastique. La volte-face qui, dans le four à brique, place Unfreund dos au mur relève de la même hybridation temporelle. Ce geste, identique à celui des prisonniers de guerre avant la fusillade, sept ans plus tôt, projette le matelot hors du temps et lui permet simultanément de prendre enfin conscience d'une vérité "historique", la tuerie perpétrée par cinq villageois de Schweigen :

> Ce mouvement tournant l'arracha brutalement aux catégories du temps. Comme s'il avait fait sauter les fusibles. Un soleil éblouissant se déversa dans la salle ; alignés devant les fenêtres, cinq types armés de fusils le tenaient en joue ; quatre portaient des uniformes couleur de terre, le cinquième, un vieux barbu, était en civil. [...] Puis il y eut l'éclair d'une salve. Mais il n'en entendit pas le crépitement[44].

18 Le temps n'est pas le seul aspect sous lequel fusionnent les trois modèles narratifs : ils s'agrègent les uns aux autres selon un procédé que l'on pourrait baptiser greffe métaphorique et sur lequel Karl Wagner a attiré l'attention. Il parle de la porosité entre discours de personnage et descriptions, le premier nourrissant les secondes de métaphores propres à donner «réalité» au fantastique et au mythe[45]. On peut préciser cette analyse et aller jusqu'au bout de l'intuition qu'elle exprime : les métaphores

attribuées à un personnage sont reprises non seulement dans les passages descriptifs, mais par d'autres protagonistes, sans que ceux-ci les tiennent directement de leur inventeur. Ainsi l'enquêteur officiel Habicht métamorphose-t-il le détenu évadé de la prison proche, qu'il a l'ordre de reprendre, en insaisissable zèbre mythique et, tout à la fois, l'instrumentalise en coupable bienvenu pour clore l'enquête sur la mort de Schreckenschlager. La méditation solitaire de Habicht supposant que l'homme « portait sans doute encore sa tenue de prisonnier, ce treillis rayé de blanc et de noir, [...] [et] devait ressembler à un zèbre échappé d'une ménagerie »[46] semble contaminer la vision d'Unfreund. Subitement confronté à l'inconnu qui lui demande asile, le matelot perçoit d'emblée ce voleur de poules – vagabond épris de liberté qui refuse de se « laisser prendre dans l'engrenage » et préfère « être une bête qu'un rouage ou une autre pièce de la machine » – comme « le zèbre »[47] :

> Le zèbre se tenait sur le chemin, tout près de lui, maigre morceau de ténèbres tout tremblant, réduit à ce regard animal dont la tristesse semblait pénétrer l'univers tout entier[48].

19 La création de Habicht réapparaît non seulement dans les pensées d'Unfreund, mais aussi dans ses propos qui abstraient l'inconnu du monde des humains :

> — Pourquoi penses-tu que je t'accueille ici ? Pour l'amour de mon prochain ? [...] Non, je ne vous aime pas. Vous pouvez tous aller au diable. [...] Je sais bien qu'il y a toujours autre chose pour excuser vos saloperies : le destin, les astres, le bon Dieu... et vous, vous êtes les victimes. Mais toi, et il désignait l'homme de la pointe de son couteau, toi, tu ne fais pas partie de la bande. [...] Tu n'es plus un homme[49].

20 Au cours de cette nuit de la Saint-Sylvestre, le fugitif, ce frère en désir de liberté, devient pour le matelot un « zèbre fantastique qui passait en galopant, là-haut, dans les forêts des songes »[50] ; il réveille en Unfreund quelques notes encore évanescentes de la chanson bleue. Toutefois, la qualité mythique n'est qu'un aspect de la nature animale de l'inconnu : cette dernière en fait aussi, dans l'enquête policière, un coupable désigné – selon le mécanisme de la victime expiatoire, ce qui sort à nouveau du cadre de la logique déductive et de la rationalité. La greffe métaphorique est bien une modalité de la fusion des modèles narratifs. Ainsi que Habicht le déclare cyniquement à Unfreund, la violence de ses concitoyens réclame en effet un exutoire, l'assassinat de Schreckenschlager un assassin, n'importe lequel : « "Si nous n'attrapons pas bientôt quelqu'un, le premier venu, les gens, ici, vont perdre la tête." »[51]. Le gendarme, un « vieux renard plein d'expérience »[52], sait comment calmer les villageois : il organise une battue qui leur permet, comme au « bon vieux temps », de traquer une proie humaine[53]. Il se rend complice de la persistance structurelle – parce que parée des couleurs du maintien de l'ordre social – de la violence brune :

> Demain matin, à huit heures, on donnerait le coup d'envoi de cette chasse aveugle, la chasse à l'assassin, à l'homme de paille, à l'homme sans visage toujours terré quelque part, pas plus suspect du crime que n'importe qui mais prédestiné à jouer le rôle de l'assassin et donc à servir de gibier à une meute de gens et de chiens[54].

21 Le commentaire critique ne peut, à cet endroit du récit, qu'être attribué au narrateur. Sous la contamination métaphorique affectant tous les registres du texte, c'est, en fait, son jeu de recomposition qui se cache. Un jeu sur lequel la narration elle-même, par le biais de la pendule mentionnée plus haut, lève le voile :

> Et maintenant ? – Maintenant, nous retardons un petit peu nos montres. Nous saisissons l'extrémité de la grande aiguille et lui faisons décrire un demi-tour en arrière, c'est-à-dire que nous la reculons de trente minutes. Il est donc à nouveau sept heures[55].

Le narrateur fautif ou la contagion potentielle rendue palpable

22 Or, ce narrateur n'est pas digne de foi[56]. Nous pouvons le prendre en flagrant délit de mensonge ou de contradiction. Écoutons-le, par exemple, nous conter la fin du zèbre. Ce n'est pas la battue qui déloge celui-ci de ses forêts ; épuisé, il les a quittées le même jour pour se rendre. Un interrogatoire musclé lui arrache des aveux, mais, au cours de son transfert, il parvient à prendre la fuite :

> Habicht et Schober marchent en tête du cortège, derrière viennent les deux autres gendarmes encadrant l'assassin. [...] [A]u moment même où ils saluent la venue du panier à salade rouge dans le couchant comme une voiture de pompiers, l'assassin dont ils ne se méfiaient plus leur échappe [...][57].

23 Le zèbre est abattu par Rotschädel devant la demeure d'Unfreund : éliminé, il ne peut plus revenir sur ses aveux, ce qui est « [t]rès pratique »[58], comme le fait remarquer Unfreund à Habicht. Mais la narration rétrospective qui a révélé l'alibi du zèbre – il a passé la nuit du crime en compagnie du matelot – ne devrait pas décrire sa fuite en le désignant comme « l'assassin ». Certes, on peut supposer que le narrateur, revivant la scène, endosse derechef la perspective alors adoptée par la communauté villageoise : Lebert a souligné la parenté du « nous » employé par le narrateur avec une table d'habitués[59]. Toutefois, cette définition ne permet pas de rendre compte de la critique virulente exercée par la même instance narrative envers les mentalités et les institutions villageoises. « Dans nos régions, on est habitué à côtoyer la mort, en tout cas davantage qu'à penser »[60] déclare par exemple le narrateur. Ou encore, ôtant toute assise aux propos du groupe qu'il est censé représenter, et par là même à ses dires de narrateur :

> [S]i les paroles de tous ces messieurs installés à la table des habitués ont du poids, à l'instar de leurs postérieurs sous lesquels le banc fléchit, ça ne vient pas de leur ton, et encore moins de leur personne, mais parce que, tout le monde les écoutant en retenant son souffle, elles tombent dans un silence religieux ; bien sûr, elles rouleraient sous la table comme de la petite monnaie pour disparaître dans le coin le plus reculé et le plus sombre si l'on pouvait prendre ces messieurs au mot. Mais comment faire[61] ?

24 Le narrateur, avec les habitants de Schweigen, méprise Maletta l'étranger[62] et se réjouit de ses malheurs[63], mais affirme en même temps : « je reste persuadé que c'était un homme bon et croyant »[64]. Nous avons déjà évoqué la manière dont ce narrateur à la fois solidaire de la communauté et dénonciateur accrédite et discrédite simultanément la version fantastique des événements. On pourrait multiplier les exemples.

25 Mais le plus inquiétant pour le lecteur est que le narrateur tente de l'impliquer dans sa relation des faits, d'instaurer avec lui une complicité : « jetons un coup d'œil sur la carte », « Imaginons la scène suivante », « Réfléchissons ! »[65]... La faille à l'intérieur de l'instance narrative fait voler en éclats la cohérence rassurante, mais subrepticement coercitive du discours, brise la « réalité » en facettes incompatibles. La multiplicité des perspectives les efface dans une proximité menaçante des choses qui rend palpable le danger de la contagion :

> Le décor lointain (une lisière de forêt, une ligne de crêtes par-dessus les toits) semblait tout proche – et inquiétant ; la rue elle aussi paraissait plus courte, plus étroite (on remarquait à quel point elle était tortueuse) ; le tableau était privé de

> perspectives et les choses se télescopaient ; les maisons, obscures et rongées d'humidité sous leur fardeau de neige, se rapprochaient, grossissaient de façon menaçante ; elles brandissaient cette menace dans l'air immobile et cristallin et dans l'odeur fétide des fosses d'aisance [...][66].

26 Ainsi Maletta – personnage ambivalent s'il en est – perçoit-il Schweigen qu'il regagne à la tombée du jour.

27 Tous les interprètes s'accordent pour voir en Lebert l'un des pères du *Anti-Heimatroman*[67]. Notre analyse a esquissé ce qui nous pousse à lui faire crédit, au regard des autres schémas narratifs qu'il utilise, de la même distance critique. C'est en ce sens que l'on peut croire en son cheval de Troie. Le loup de Lebert n'appartient pas davantage au mythe et à la religion qu'à l'Histoire. Correctif apporté à la version officielle de cette dernière, ce loup dit la nécessité du travail de mémoire. Son hurlement, d'abord étouffé dans le silence consensuel des années soixante, s'est élevé de nouveau dans le contexte tout différent des années quatre-vingt-dix pour éclairer la réflexion sur le présent et le futur, à la lumière du passé.

28 On a reproché à Lebert la fin du roman : le matelot part à la poursuite des lointains bleu violet[68] de la liberté et de la transcendance, laissant derrière lui Habergeier devenu député, protégé par son immunité et couvert par Habicht, entre-temps décoré pour la capture du zèbre. On a interprété cette conclusion comme une forme d'exaltation nietzschéenne de l'individu souverain abandonnant la société à ses crimes[69]. Nous y voyons plutôt un appel à la responsabilité du lecteur : le héros n'a pas fait le travail à sa place, les institutions démocratiques se sont accommodées d'un mal souterrain qui continue à les ronger. L'anneau du Nibelung, symbole du refus de l'amour et du parjure qui lézarde l'univers pour conduire à son embrasement, est à Schweigen « l'anneau paralysant de la monotonie, l'anneau du labourage et du pâturage »[70]. Une formule qui ouvre le texte et le ferme, comme pour signifier que le roman ne l'a pas brisé, que le récit n'est pas le cataclysme qui provoque la perte finale de tous les coupables.

29 Croira-t-on que Lebert prend le mythe trop au sérieux ?

30 Lebert nous semble être, au contraire, le représentant d'une littérature de la vigilance, qui invite à nous défier de nos démons intimes – mise en garde toujours et partout d'actualité.

NOTES

1. Hans Lebert : *Die Wolfshaut*, Hamburg, Claassen, 1960.

2. Par exemple Gerhard Fritsch (*Wort in der Zeit* [Graz], 1960, 6. Jg., n°10, p. 57 *sq.*), Ernst Fischer (*Volksstimme* [Wien], 26.1.1963) ou Heimito von Doderer : « Ein wirklicher Erzähler. [...] [E]s gelang ihm ein Roman, der zu den noch nicht zehn epischen Werken in deutscher Sprache gehört, die seit dem Kriege zählen. » (« Symphonie in einem Satz », in : Doderer : *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze/ Traktate/ Reden*, éd. par W. Schmidt-Dengler, München, Beck, 1969, p. 180-182).

3. Y compris dans le quotidien conservateur catholique *Die Presse*, qui note avec enthousiasme : « wir haben einen neuen Epiker erhalten. Einen Epiker von jenem breiten Wuchs in der Fähigkeit zu erzählen, wie sie gegenwärtig so spürbar fehlen » (Wolfgang Kraus : « Erstlingsroman eines Österreichers », in : *Die Presse* [Wien], 23.10.1960).

4. Lebert se voit attribuer le Theodor-Körner-Preis (1961) et le Staatspreis für österreichische Literatur (1962) (cf. Franz Zeder : « Hans Lebert. Eine biographische Skizze », in : Gerhard Fuchs, Günther A. Höfler (Hg.) : *Hans Lebert*, Graz/ Wien, Droschl (coll. « Dossier », 12), 1997, p. 335).

5. *La Peau du loup,* trad. de l'allemand par Nicole Stéphan-Gabinel, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 437. Par la suite, nous citerons d'après la traduction française. Nous mentionnerons la référence du passage considéré (ici p. 515-516) dans l'édition allemande : *Die Wolfshaut*, Hamburg/ Wien, Europa Verlag, 2001. Les citations intervenant uniquement en note seront proposées en allemand. Nous utiliserons les abréviations *Pl* ou *Wh*, suivies du numéro de page.

6. Cf. Katharina Wegan: « Gedächtnisort : Staatsvertrag. Über österreichische Eigenbilder zum Staatsvertragsjubiläum... », in : Moritz Csáky, Klaus Zeyringer (Hg.) : *Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses. Eigenbilder, Fremdbilder*, Innsbruck, Studien Verlag, 2002, p. 194-195.

7. « Sicherlich war [...] die antifaschistische Tendenz des Buches [...] dafür verantwortlich, daß es in Österreich und in der BRD bald vom literarischen Markt verschwunden, in der DDR hingegen relativ rasch wiederaufgetaucht war. [...] Im Jahr seines Erscheinens, 1960, war "Die Wolfshaut" ein gezielter Schlag gegen die spezifisch österreichische Verdrängungsideologie » (Klaus Kastberger: « "Graben wir einen Toten aus!" », in : *Falter*, 1991, Nr. 41, Beil.).

8. Cf. Hildemarie Uhl : « Konkurrierende Vergangenheiten. Offizielle Narrationen, "Gegenerzählungen" und Leerstellen des "österreichischen Gedächtnisses" », in : Csáky, Zeyringer (Hg.), *Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses*, *op. cit.*, p. 221-222.

9. « Nach der Waldheim-Affäre bekam Leberts Prosa einen neuen Stellenwert in der österreichischen Literatur, als erster und gewichtigster wie auch authentischer Beitrag zum Gespräch über die Persistenz des Nationalsozialismus in Österreich. » (Wendelin Schmidt-Dengler : *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salburg/ Wien, Residenz Verlag, 1995, p. 109).

10. . — E. Jelinek est une admiratrice inconditionnelle de Lebert, qu'elle place au-dessus de Th. Bernhard : « Eins der großen Werke der Weltliteratur ist Hans Leberts *Die Wolfshaut* (auch eins der größten Leseerlebnisse meines Lebens, wenn ich das hier sagen darf). » (« Das Hundefell. Über die Wiederentdeckung Hans Leberts und seines Romans "Die Wolfshaut" »,in : *Profil* [Wien], Nr. 38, 16.9.1991, p. 108) ; « Heute wird, in Zusammenhang mit der bösen Ironie Leberts, [...] der literaturkritische Vergleich mit Thomas Bernhard bemüht. Elfriede Jelinek ortet gerade in diesem unzutreffenden Vergleich die Bereitwilligkeit zum Vergessen der Lebertschen Schriften : "Dort, wo die bittere, sprachbesessene Wut eines Thomas Bernhard immer nur an der Außenmauer entlangkratzt, darüberwischt (ein Kissen, gegen eine Betonmauer geschleudert, nicht mehr, nicht weniger), da entsteht bei Lebert der große Mythos einer für immer schuldig gewordenen Welt." » (Sabine Perthold : « Schweigen ist überall », in : *Wirtschaftswoche*, 30.1.1992, Nr. 5, p. 67).

11. Cf. Zeder : « Hans Lebert. Eine biographische Skizze », *op. cit.*, p. 309-310 et 315-316.

12. « Als antifaschistischer Widerstandskämpfer im Gewande eines Wagnersängers, den seine berufsbedingte Mitgliedschaft in der Reichstheaterkammer nicht davor schützte, wegen Wehrkraftzersetzung angeklagt und aus Deutschland hinausgejagt zu werden, und als Sohn bzw. Neffe einer antisemitisch eingestellten Mutter und Tante sowie eines Onkels, der zwar ein glühender Schüler Schönbergs war, aber doch Sorge trug, sich seine arische Abstammung testieren zu lassen, hatte er Teil an jener biographischen Ambivalenz, mit der eine ganze Generation punziert worden ist. » (*ibid.*, p. 344).

13. Cf. par exemple Jürgen Egyptien : *Der Anschluß als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*, Wien, Sonderzahl, 1998, p. 167-169, 178-182 ; Karl Müller: « "Ein neuer

Gegenstand, ganz erneuert durch die Sicht". Zur Prosa Hans Leberts », in : Fuchs, Höfler (Hg.) : *Hans Lebert*, *op. cit.*, p. 37-63.

14. Cf. Konstanze Fliedl, Karl Wagner : « Tote Zeit. Zum Problem der Darstellung von Geschichtserfahrung in den Romanen Erich Frieds und Hans Leberts », in : Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei, Hubert Lengauer (Hg.) : *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1984, p. 312-313.

15. Cf. par exemple Klaus Kastberger :« Österreichische Endspiele : Die Toten kehren zurück », in : *Trans* [Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, http://www.inst.at/trans/15Nr], 2005, Nr. 15 « Apocalypse Now ? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur », p. 7-8 ; Claudia Aigner : « Hans Leberts Romane : Wie man Wagner als Nazijäger einspannt », in : Fuchs, Höfler (Hg.), *Hans Lebert*, *op. cit.*, p. 154.

16. *Der Feuerkreis*, Salzburg, Residenz Verlag, 1971; *Le Cercle de feu*, trad. de l'allemand par Bernard Kreiss, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.

17. Cf. par exemple Helmut Luger : « Der Lykanthropos springt in den Feuerkreis », in : *Gegenwart* [Innsbruck], 1992, n°15, p. 40. Dès sa parution, le récit est éreinté par la critique et l'on a supposé que cet insuccès, joint à la perte douloureuse d'une première épouse, avait poussé Lebert à abandonner définitivement l'écriture.

18. « Ich versuchte, [...] den Gegner aus einem trojanischen Pferd heraus anzugreifen. » (Gotthard Böhm : « "Meine patriotische Tat". *Presse*-Gespräch mit einem abermals zu entdeckenden österreichischen Romancier », in : *Die Presse* [Wien], 6.8.1971).

19. Dans ce roman très riche, l'on pourrait choisir bien d'autres angles d'attaque : ambivalence des personnages, traitement de la nature, évocation – par le bouleversement des repères spatio-temporels, la fusion des sphères sensorielles et les motifs mythiques et religieux – d'un univers de l'indistinction... Mais l'on déborderait le cadre ici imparti.

20. « [ein] religiöse[r] Roman, verborgen hinter einer Gespenstergeschichte, die sich wieder hinter einer bäuerlichen Kriminalgeschichte verbirgt » (Lena Dur : « Ein Buch bricht das Schweigen. Entdeckung eines österreichischen Autors : Hans Lebert », in : *Die Presse* [Wien], 11.11.1960, cité dans : Karl Wagner : « Das Gespenstische der Vergangenheit... Leberts grausliche Metaphorik », in : Fuchs, Höfler (Hg.) : *Hans Lebert*, *op. cit.*, p. 103).

21. Davantage, si l'on suit les définitions communément admises (cf. par exemple Peter Nusser : *Der Kriminalroman*, Stuttgart, Metzler, 1992) qu'à l'« histoire criminelle ».

22. « "Sie sind mit den Arbeitern unten im Brachland gestanden, und einer von ihnen hat mich geholt, daß ich mittun soll. Und das haben sie natürlich nur gemacht, damit ich nachher nicht darüber reden kann." » (*Wh*, p. 571).

23. « Doch ward ich vom Vater/ versprengt ;/ seine Spur verlor ich,/ je länger ich forschte./ Eines Wolfes Fell nur/ traf ich im Forst ;/ leer/ lag das vor mir :/ Den Vater/ fand ich nicht. », Richard Wagner, *Walküre*.

24. Cf. Wagner : « Das Gespenstische der Vergangenheit... », *op. cit.*, p. 104.

25. Par cette extériorité, faite de défiance haineuse d'un côté – les villageois cherchent à imputer à Unfreund la responsablilité de tous les désordres qui secouent Schweigen (*Wh*, p. 54-55, 99-100, 242, 257...) – et de mépris misanthrope de l'autre (*Wh*, p. 39, 61, 73, 99, 191-192...), le récit croise la problématique du *Heimkehrerroman*.

26. *Wh*, p. 387.

27. *Pl*, p. 154 ; *Wh*, p. 181.

28. L'instance narrative affirme inclure tels quels ou après retouche nécessaire – ce qui accentue l'oscillation entre attestation et mise en question de l'exactitude du récit – ceux du coiffeur (*Wh*, p. 10-12, 573-574), du patron d'une entreprise de messageries (*Wh*, p. 15), de l'instituteur (*Wh*, p. 17), de Herta Binder, la fille de l'aubergiste et boucher de Schweigen (*Wh*, p. 21), d'un compagnon bûcheron (*Wh*, p. 50-57), de l'institutrice (*Wh*, p. 33, 442-443, 577-578)...

29. Citons le plus caractéristique des nombreux exemples possibles (*Wh*, p. 22, 120, 573, 578...) : « Was dann geschehen ist, das wissen wir alle. Das heißt : wir wissen es nicht ganz genau. Man hat nachher viel davon gesprochen und es immer wieder anders dargestellt. Zum Beispiel so » (*Wh*, p. 355).

30. « Wäre das Auto, das [Maletta] [...] zuvor überholt hatte, jetzt erst gekommen, er hätte sich glatt von ihm überfahren lassen und mir die nicht unbeträchtliche Mühe erspart, mich fortan dauernd in ihn hineinzudenken. » (*Wh*, p. 27).

31. Une source authentique dont Lebert a extrait des citations légèrement modifiées (cf. Fliedl, Wagner : « Tote Zeit... », *op. cit.*, p. 310).

32. *Pl*, p. 443-444 ; *Wh*, p. 523-524.

33. Theresia Klugsberger : « Die Konstruktion eines Universums. Hans Leberts polyphone Konzeption und ihre Realisierung im Text », in : Fuchs, Höfler (Hg.) : *Hans Lebert*, *op. cit.*, p. 65-98. Nous avons nous-même exploré ailleurs, dans une perspective autre que narrative, le motif mythique du loup (« Le loup mélancolique de l'apocalypse. Quelques réflexions sur *Die Wolfshaut* (1960) de Hans Lebert », in: *Cahiers d'Études Germaniques*, automne 2006, n°51 « Visions de la fin des temps. L'apocalypse au XX^e^ siècle. Discours et représentations », p. 115-131).

34. *Pl*, p. 113 ; *Wh*, p. 131.

35. Cf. Müller : « "Ein neuer Gegenstand, ganz erneuert durch die Sicht" », *op. cit.*, p. 63 ; Wagner : « Das Gespenstische der Vergangenheit... », *op. cit.*, p. 102.

36. Cf. Jean-Jacques Pollet : « Phantastik und Heraldik. Überlegungen zu A. Lernet-Holenias Roman *Der Graf Luna* », in : Winfried Freund, Johann Lachinger, Clemens Ruthner (Hg.) : *Der Demiurg ist ein Zwitter*, München, Fink, 1999, p. 209-217 ; Hélène Barrière : « Ein Ritter von der traurigen Gestalt ? Zur Aufnahme des *Grafen Luna* zehn Jahre nach Kriegsende », in : Hélène Barrière, ThomasEicher, ManfredMüller (Hg.). *Schuld-Komplexe. Das Werk Alexander Lernet-Holenias im Nachkriegskontext*, Oberhausen, Athena-Verlag, 2004, pp. 169-191. Le premier article évoque l'alliance du policier et du fantastique, le deuxième celle du fantastique et du mythe.

37. « Schichten-Theorie » (Müller : « "Ein neuer Gegenstand, ganz erneuert durch die Sicht" », *op. cit.*, p. 49).

38. *Pl*, p. 59 ; *Wh*, p. 66.

39. *Pl*, p. 65-66 ; *Wh*, p. 73-74.

40. Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique* [1^ère^ éd. 1970], Paris, Seuil (coll. « Points »), 1976, p. 116-118.

41. *Pl*, p. 189 ; *Wh*, p. 220.

42. *Pl*, p. 168 ; *Wh*, p. 197.

43. *Pl*, p. 358-359 ; *Wh*, p. 421.

44. *Pl*, p. 425 ; *Wh*, p. 500-501.

45. « In den deskriptiven Passagen, die bei Lebert aufgrund permanenter Anthropomorphisierungen und animistischer Vorstellungen zur Narration tendieren, wird das Wölfische in einer Weise überhöht und allgegenwärtig, daß es nicht mehr Einzel- oder Gruppeninteressen zuordenbar ist, sondern als mythische Bestie erscheint, die zum Prankenhieb gegen das ganze Dorf ausholt. Dies ist einem Prinzip der Bildung von Metaphernketten zuzuschreiben, das fortwährend Sprachbilder der Figurenrede in die Beschreibungsebene einspeist » (Wagner : « Das Gespenstische der Vergangenheit... », *op. cit.*, p. 110).

46. *Pl*, p. 123 ; *Wh*, p. 143.

47. *Pl*, p. 171 ; *Wh*, p. 200.

48. *Pl* p. 161 ; *Wh*, p. 189.

49. *Pl*, p. 163-164 ; *Wh*, p. 191.

50. *Pl*, p. 202 ; *Wh*, p. 235.

51. *Pl*, p. 229 ; *Wh*, p. 267.

52. *Pl*, p. 52 ; *Wh*, p. 58.

53. Le garde-chasse Habergeier, dérangé lors d'un affût par un couple d'amoureux, est tenté de les mettre en joue : « in Habergeier (er sah wie der liebe Gott aus !) wurden auf einmal Erinnerungen lebendig ; sein dürrer Finger krallte sich jäh um den Abzug wie die Kralle eines großen Vogels. Da senkte er eiligst den Lauf. Die Menschen hatten jetzt Schonzeit. » (*Wh*, p. 107).
54. *Pl*, p. 264 ; *Wh*, p. 309.
55. *Pl*, p. 183 ; *Wh*, p. 214.
56. Il entre dans la catégorie des « unzuverlässige Erzähler », ainsi définie par M. Martinez et M. Scheffel : « Erzähler, deren Behauptungen, zumindest teilweise, als falsch gelten müssen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist » (*Einführung in die Erzähltheorie* [1ère éd. 1999], München, Beck, 2002, p. 100). Il appartient même au sous-groupe dont non seulement les commentaires, mais les récits de faits sont sujets à caution (*ibid*., p. 102).
57. *Pl*, p. 303 ; *Wh*, p. 355-356.
58. *Pl*, p. 312 ; *Wh*, p. 366.
59. « "Wir" ist gewissermaßen ein Stammtisch. » (cité par Egyptien : *Der Anschluß als Sündenfall*, *op. cit.*, p. 123).
60. *Pl*, p. 51 ; *Wh*, p. 57.
61. *Pl*, p. 211 ; *Wh*, p. 246.
62. « niemand griff ihn an ; es war uns zu minder » (*Wh*, p. 240).
63. « Vorerst waren wir eher empört als belustigt. Wir sagten : "Da sieht man wieder ! Die Fremden ! Die Städter !" Doch als wir Näheres erfahren hatten, daß Maletta in der Jauche fast erstickt sei, versöhnte uns die Freude über diesen Umstand, und alsbald lachten wir aus vollem Halse » (*Wh*, p. 442).
64. *Pl*, p. 116 ; *Wh*, p. 135.
65. *Pl*, p. 7 (*Wh*, p. 7) ; *Pl*, p. 104 (*Wh*, p. 120) ; *Pl*,p. 490 (*Wh*, p. 578).
66. *Pl*, p. 334 ; *Wh*, p. 393.
67. Cf. par exemple Schmidt-Dengler : *Bruchlinien*, *op. cit.*, p. 110 ; Andreas Breitenstein : « Der Prankenhieb des Mythologen. Der österreichische Schriftsteller Hans Lebert », in : Fuchs, Höfler (Hg.) : *Hans Lebert*, *op. cit.*, p. 253...
68. Le symbolisme de cette couleur dans le récit mériterait à lui seul toute une étude.
69. Cf. Fliedl, Wagner : « Tote Zeit... », *op. cit.*, p. 315-316.
70. « den lähmenden Ring der Eintönigkeit, den Ring aus Ackerbau und Viehzucht » (p. 9) ; « der Ring aus Ackerbau und Viehzucht » (p. 573). Nous proposons ici notre propre transposition en français, car la traduction existante, par ailleurs convaincante, illustre dans ce cas précis moins bien notre propos.

RÉSUMÉS

Le bon accueil réservé en 1960 dans les milieux littéraires à *Die Wolfshaut* de l'Autrichien H. Lebert ne rencontre aucun écho auprès du public de son pays. Le roman narre la découverte, huit ans après les faits, de l'assassinat de six prisonniers de guerre par quelques habitants du village de « Schweigen », en avril 1945. Lebert, précurseur du *Anti-Heimatroman*, engage en pionnier le débat sur le national-socialisme en Autriche et sur sa persistance larvée dans la société rurale. Mais le pays n'est pas prêt à remettre en cause sa bonne conscience, étayée par la *Opferthese* qui le pose en victime de l'*Anschluß*. Le roman tombe dans l'oubli. Sa réédition en 1991, après l'affaire

Waldheim, a un retentissement à la mesure de son actualité enfin reconnue. Pourtant, les structures et la thématique mythico-religieuses divisent la critique : elle leur reproche parfois de relever d'un mysticisme flou qui gomme, en postulant un « Mal » transcendant, l'unicité de l'horreur nazie et affranchit l'individu de sa responsabilité. L'article s'attache à montrer que les trois modèles narratifs dont, par la voix de Lebert, se réclame le récit – policier, fantastique, mythico-religieux – n'entretiennent pas un rapport de superposition, qui ferait du troisième la couche essentielle car la plus profonde, mais un rapport d'hybridation, qui ne hiérarchise pas contenu politique et contenu métaphysique. Cette hybridation narrative permet d'afficher le danger de la contagion et la nature de la lutte à mener, toujours et *partout* : une lutte contre nos démons intimes.

Die Wolfshaut,der Erstlingsroman des Österreichers Hans Lebert, wird 1960 in der Literaturszene überaus positiv aufgenommen, findet aber gar keine Resonanz beim breiten Publikum in Ö sterreich. Der Text erzählt, wie die Ermordung von sechs Fremdarbeitern durch Bewohner des Dorfs « Schweigen » 1945 acht Jahre nach dem Krieg ans Licht kommt. Lebert eröffnet als einer der ersten das Gespräch über den Nationalsozialismus und seine Persistenz im tiefsten Ö sterreich. Dieses aber, das durch die kollektive « Opferthese » sein Gewissen eben zum "Schweigen" gebracht hat, ist nicht bereit, Lebert Gehör zu schenken. Der Roman gerät in Vergessenheit. Als er 1991 nach der Waldheim-Affäre wieder aufgelegt wird, wird ihm im völlig veränderten Kontext die breite Aufmerksamkeit zuteil, die seiner endlich anerkannten Aktualität gebührt. Doch über das Mythisch-Religiöse im Text scheiden sich die Geister : Lebert wird manchmal vorgeworfen, einer verschwommenen Mystik das Wort zu reden, die den Nationalsozialismus als Erscheinungsform eines transzendenten Bösen auffasst, so seine furchtbare Einzigartigkeit verkennt und den Menschen aus der Verantwortung entlässt. Wir versuchen darzulegen, wie « Kriminalgeschichte », « Gespenstergeschichte » und « religiöser Roman » – die drei Strukturmodelle, die Lebert selbst für den Roman beansprucht – keine Schichten bilden, deren tiefste (die religiöse) den eigentlichen Sinn des Ganzen abgeben würde. Durch narrative Artenkreuzung entsteht vielmehr eine hybride Gattungsform, die Historischem und Metaphysischem gleichermaßen Geltung verschafft. Sie macht die Gefahr der Ansteckung greifbar und weist jeden Menschen als potentiell Schuldigen aus, der immer wieder und *überall* gegen sich selbst zu kämpfen hat.

INDEX

oeuvrecitee Die Wolfshaut

AUTEURS

HÉLÈNE BARRIÈRE

Université de Provence