Heidi Pataki ou l'écriture enragée : présentation de l'œuvre d'une poétesse autrichienne contemporaine

Schreiben als subversiver Akt: Anmerkungen über das lyrische und essayistische Werk von Heidi Pataki.

Writing as an act of subversion: Heidi Pataki, an Austrian poet (1940-2006).

Lucie Taïeb

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1056>

DOI : 10.4000/germanica.1056

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 147-160

ISBN : 9782913857254

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Lucie Taïeb, « Heidi Pataki ou l'écriture enragée : présentation de l'œuvre d'une poétesse autrichienne contemporaine », *Germanica* [En ligne], 46 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1056> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1056>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Heidi Pataki ou l'écriture enragée : présentation de l'œuvre d'une poétesse autrichienne contemporaine

*Schreiben als subversiver Akt: Anmerkungen über das lyrische und essayistische
Werk von Heidi Pataki.*

Writing as an act of subversion: Heidi Pataki, an Austrian poet (1940-2006).

Lucie Taïeb

- 1 Heidi Pataki (Vienne 1940-2006), journaliste, essayiste, poète, traductrice et présidente de la *Grazer Autorenversammlung* (Association des auteurs de Graz) de 1991 à 2006, auteur de six recueil de poèmes¹, d'un essai féministe radical² et de très nombreux articles³, a su créer une œuvre qui, si elle n'est pas considérée comme « majeure » dans la littérature autrichienne du second vingtième siècle, n'en demeure pas moins remarquable.
- 2 Dans un article qui lui est entièrement consacré, Sieglinde Klettenhammer⁴ remarque ainsi qu'Heidi Pataki est l'un de ces auteurs aujourd'hui pratiquement inconnus du public – et ce même en Autriche –, bien qu'ils aient été parfaitement intégrés au milieu littéraire de leur époque. Cela tiendrait au caractère expérimental de son travail, qui reprend à son compte de nombreux procédés formels déjà mis en œuvre par le Groupe de Vienne, tels les montages, les jeux de citations tronquées ou modifiées, ou l'écriture de poèmes sonores dépourvus de toute signification. Cependant, ce qui constitue sans doute l'intérêt et l'originalité de cette œuvre – précisément dans la lignée des expérimentations du Groupe de Vienne, mais également de poètes de la deuxième moitié du xx^e siècle, tels, par exemple, Ernst Jandl –, c'est que ce jeu avec la forme traduit et réalise une critique radicale de la langue et de la société. Cette œuvre a ainsi attiré et retenu notre attention, par son ironie destructrice, sa radicalité joyeuse, sa vision lucide et cruelle de la société autrichienne – hypocrite, patriarcale, oublieuse de

son passé nazi et livrée aux sirènes d'un capitalisme aliénant. Nous en présenterons donc ici les aspects poétologiques et thématiques majeurs.

« Die Wut über die verlorene Sprache ist ein Lebenselixier⁵ » : de la destruction comme acte créateur

- 3 Heidi Pataki prend, au départ de son œuvre, acte d'un constat qui hante la modernité poétique : la langue est devenue un matériau usé et inutilisable, dévoyé aux seules fins de la communication, impropre à servir la visée poétique : «Vielleicht stimmt der immer wieder gehörte Abgesang des Poetischen; vielleicht kann man wirklich überhaupt keine Gedichte mehr schreiben. Aber der heftige Elan bleibt bestehen⁶».
- 4 L'élan puissant de la création poétique, qui défie la conscience d'une impossibilité de la poésie, se nourrit cependant du désir, non pas de créer une langue poétique absolument nouvelle et pure, loin des « mots de la tribu », mais bien plus de reprendre et de détruire consciencieusement tout ce que la langue elle-même met à la disposition du poète. Qu'il s'agisse de la langue courante de la publicité, des séries télévisées, du journalisme de bas étage de la *Kronenzeitung*⁷, qu'il s'agisse d'un héritage littéraire qui ne semble exister que pour pouvoir être dilapidé⁸, ou encore des clichés et expressions figées contenues dans la langue, citées, tronquées et modifiées dans de nombreux poèmes, Heidi Pataki traite comme un matériau transformable à merci tout ce qui a déjà été dit et écrit et dont la réécriture dans le poème pourrait contribuer à dévoiler la vacuité et l'absurdité d'une langue usée jusqu'à la corde. Ainsi la « rage qu'a engendré la perte de la langue » devient-elle un « élixir de vie ».
- 5 On pourrait citer, pour illustrer ce travail formel de réécriture, le poème *Lustgarten* (Jardin galant), qui, reprenant la structure du sonnet, est constitué presque exclusivement d'une série de tournures idiomatiques et s'achève sur un vers de Heine.

Lustgarten	Jardin galant
ich sitz heut wie auf nudeln	je suis sur des lardons ardents
ein koch verdarb das blei	un cuisinier a gâché le plomb
am kürzern zweig zu hudeln	sur le plus court rameau vers le bâclage
geschieht mir einerlei..	m'arrivent une chose et davantage..
ich leb mein grünes wunder	je vis mon vert mirage
beschmeiße es mit quark	l'asperge de fromage
bin rund wie eine flunder	comme une raie suis ronde
und paß in keinen sarg	et n'entre dans aucune tombe
die kuhhaut die ich meine	la peau de vache de ma rengaine
ist von gedanken schwer	est de lourdes pensées pleine
(ein stilbruch wär jetzt: schweine)	(une rupture de style serait ici : goret)
drum macht ich mir die peine	je me suis donc donné la peine
und reimte mein auf deine	de rimer mienne avec tienne
wenn ich ein vöglein wär..	si j'étais un roitelet ⁹

- 6 Nous ne passerons pas en revue toutes les citations comprises dans ce poème – contentons-nous simplement de mentionner, au premier vers du premier quatrain, l'expression « *Wie auf Nadeln sitzen* », qui signifie littéralement « être assis comme sur des aiguilles », expression à laquelle correspond en français « être sur des charbons ardents ». « *Nadeln* », aiguille, est devenu « *Nudeln* », nouilles. Au second vers de cette même strophe, on peut reconnaître l'expression « *Viele Köche verderben den Brei* », littéralement « Trop de cuisiniers gâchent la bouillie », indiquant qu'une tâche réalisée à plusieurs risque de tourner à l'échec, ou que « le mieux est l'ennemi du bien ». Le passage du pluriel au singulier vide l'expression de tout sens, d'autant qu'ici, la « bouillie » (*Brei*) a été remplacée par un quasi homophone (*Blei*), selon le même procédé de transformation subi par le terme « *Nadeln* » au premier vers.
- 7 Cependant, si, à la première lecture, on peut penser n'avoir à faire qu'à une suite rimée et rythmée dépourvue de tout sens, une interprétation attentive du poème permet d'en dégager diverses strates de sens, dont la première serait du moins que, malgré toute la « peine » (second tercet) qu'il puisse se donner, le sujet lyrique qui s'expose ici est confronté à l'échec de son autodéfinition. Ne pouvant recourir ni au langage naturel des oiseaux (dernier vers), ni même au « lyrisme » teinté d'ironie qui demeurerait cependant, chez Heine, ancré dans une confiance intacte dans le langage poétique et dans sa capacité à figurer, le sujet lyrique n'a plus, pour se dire, que le recours à un matériau usagé, une langue faite de clichés et de tournures absurdes, dans laquelle il ne peut s'inscrire qu'en négatif, par un acte créateur qui est en réalité un acte de destruction. Cet acte, réalisé au moyen de minimales modifications (une lettre en remplace une autre), ne parvient plus qu'à dévoiler le jeu vide de la langue sur elle-même.
- 8 Ainsi, même lorsque le travail poétique d'Heidi Pataki semble s'apparenter à un pur jeu – non dépourvu d'humour – de langage, il conserve toujours un élément de critique sociale. Cette critique, d'inspiration marxiste, vise avant tout l'aliénation de l'individu dans la société, et par conséquent dans la langue que cette société produit. Nous aborderons ici plus particulièrement trois thématiques d'ailleurs interdépendantes : le passé nazi de l'Autriche, la critique du capitalisme et la question de la condition féminine.

Dans la fange du passé... et du présent

- 9 Heidi Pataki partage avec ses prédécesseurs du Groupe du Vienne, tout comme avec une grande partie des poètes qui prirent la parole en Autriche après 45, une vision particulièrement acide de son pays et de son implication dans le nazisme, vision qui contraste d'ailleurs nettement avec le mythe d'une Autriche qui aurait été, lors de l'Anschluss, la première victime de l'Allemagne¹⁰.
- 10 Ainsi, dans le poème *sumpffieber* (malaria), l'Autriche est évoquée comme un immense marais fétide, qui porte encore les stigmates de sa complicité d'avec les bourreaux.

sumpffieber

1 wir stecken bis zum hals im schlamm [...]

2 doch leichen treiben an die oberfläche:

3 es sind die alten steirerhüte noch

4 beinah die gleichen funktionäre noch

5 ein rückergrat ohne knochen..
 6 im haus des henkers spricht er nur vom strick
 7 wenn bücher brennen wird ihm warm ums herz [...]
 8 es sind die alten schreckensworte noch
 9 die eingefleischten märsche noch
 10 die blüten ungebrochen..¹¹

- 11 La continuité qui demeure entre la société autrichienne contemporaine et la période du nazisme est ici particulièrement soulignée. Pour dire cette continuité, Heidi Pataki a d'ailleurs recours à la répétition de la structure « es sind... noch¹² », créant un écho rythmique (vers 3-4-5 et 8-9-10) qui apparaît comme une réponse poétique aux marches militaires qui ont pris possession des esprits et des corps. Les vers 6 et 7, montage d'un proverbe inversé (« *Im Haus des Henkers spricht man nicht vom Strick* ») et de la phrase prophétique de Heine sur les autodafés, désignent clairement le personnage masculin comme l'un des bourreaux du nazisme ou l'un de leurs complices.

- 12 Cependant, il ne s'agit pas tant, ici, de dénoncer les infamies commises que de pointer, dans le présent de l'Autriche actuelle, des traits que l'on pourrait associer à ce passé infâme, et qu'il faudrait donc combattre sans retenue, comme semblent l'indiquer les derniers vers du poème, qui voient émerger l'opposition d'un « nous » vengeur – et politisé – au « il » dominant :

wir sind noch lang nicht quitt..

von hausbesetzung zu zersetzung
 wärs ein kleiner schritt ?

vielleicht durch jenen sumpf
 darin toten kindlein stickten

ein haufen weißes linnen auf dem reinen tisch

- 13 De la même manière, le poème *kriegsfuß* (Pied de guerre) montre comment la pensée – ou plutôt la non-pensée – militaire qui eut libre cours durant la Seconde Guerre mondiale continue d'exercer son influence aliénante dans la société autrichienne contemporaine.

kriegsfuß

marschmarsch! zackzack! trabtrab!
 (..denn ich wär schon zuviel gesagt)
 wenn uns der haß die zunge lähmt
 der blanke wahnsinns irrsinns haß/[...]
 mit engelsmiene brüllt der herr!

«die alte decke aus flanell
 kriegt als geschenk die caritas
 und eventuell das bettgestell
 worin viel ungeziefer saß»¹³

- 14 On peut lire dans ces vers la critique radicale d'une hypocrisie profonde, d'une double morale violente. Ainsi, de manière particulièrement ironique, Heidi Pataki associe-t-elle le zèle du « maître » « angélique » en pleine action de charité douteuse (il fait don d'un sommier infesté de vermine) à la frénésie d'une troupe en marche. Le pronom de première personne n'est cité que pour mentionner l'impossibilité d'un sujet indemne

en des temps où la langue est mutilée par une idéologie guerrière, réduite à des onomatopées bestiales.

- 15 C'est cependant bien, ici encore, la société autrichienne tout entière qu'il s'agit de percer à jour, dont le catholicisme et l'apparente générosité envers ses pauvres ne l'ont pas empêchée de céder à l'élan meurtrier du nazisme, ni, une fois la guerre achevée, aux sirènes du capitalisme et de la société de consommation, avec pour conséquences l'exploitation des travailleurs pauvres, mais également – comme nous allons le voir – la relégation des femmes au foyer, dans leur rôle exclusif d'épouses et de mères.

Modèles de fuite : essai sur la condition féminine

- 16 Heidi Pataki analyse en effet, dans un essai féministe intitulé « *Fluchtmodelle, Zur Emanzipation der Frau* », l'aliénation de la femme comme concomitante de la révolution industrielle et de l'avènement du capitalisme. L'essai de Heidi Pataki paraît en 1972 et se consacre à une analyse de la condition féminine autant qu'à une lecture historique des raisons de l'asservissement des femmes.
- 17 Pour Heidi Pataki, l'apparition du prolétariat et l'aliénation de la femme sont donc deux phénomènes étroitement interdépendants. Elle décrit dans quelle mesure ce sont les femmes qui eurent finalement à pâtir, au début du XIX^e siècle, des nouvelles modalités de production : représentant une main-d'œuvre meilleur marché que ne l'étaient les travailleurs masculins, elles furent vite considérées comme des concurrentes qu'il fallait donc maintenir dans la sphère privée. « Die Reaktion der Arbeiter auf die Tatsache, daß sie selbst durch ihre Frauen und Kinder brot- und arbeitslos gemacht wurden, richtete sich jedoch nicht gegen die wahre Ursache, die kapitalistischen Produktionsverhältnisse, sondern gegen die Frauen »¹⁴. Or, selon l'analyse de Heidi Pataki, cet antiféminisme initialement présent dans les mouvements socialistes autrichiens perdure jusque dans la société contemporaine, puisque tant les conservateurs que les sociaux-démocrates demeurent réticents à permettre aux femmes d'acquérir leur indépendance en leur donnant accès au monde du travail¹⁵.
- 18 La pensée d'Heidi Pataki s'inscrit ainsi dans un mouvement féministe autonome et radical apparu en Autriche au début des années 70 qui rejette les demi-mesures de la politique familiale menée jusqu'alors¹⁶. Dans le dernier chapitre de son livre intitulé, en écho à Flaubert, « *Katalog der schicken Ideen* » (Catalogue des idées chics), elle cherche à montrer dans quelle mesure la « soi-disant » émancipation féminine devenue, avec l'accès des femmes au droit de vote, un argument électoral majeur, ne vise en aucun cas à libérer effectivement les femmes de leur aliénation, mais promet tout au plus de leur apporter davantage de confort – comme pour rendre acceptable leur condition d'asservissement.
- 19 On le comprend dans ce dernier chapitre, c'est l'institution même du mariage qu'Heidi Pataki souhaite mettre à bas, de manière radicale, dans le sillage précisément des utopistes socialistes et d'un modèle de société inspiré des écrits de Fourier.
- Bei den utopischen Sozialisten ging's da schon aus einem andern Ton ; sie gaben sich nicht damit ab, kleinliche Veränderungen anzubringen, sie postulierten vielmehr die Abschaffung von Ehe und Familie, die Vergesellschaftung der Privatsphäre und vor allem der Kinderaufzucht. Die Lektüre Fourier's etwa entlarvt die Heuchelei der aktuellen Emanzipationsphrasen¹⁷.

- 20 On le voit ici, Heidi Pataki allie critique de la société et critique de la langue, en révélant – à la lumière de la position radicale de Fourier – les phrases creuses et hypocrites des nouveaux chantres de l'émancipation féminine, soudain conscients de l'intérêt qu'il pourrait y avoir à séduire un électorat féminin, mais engoncés dans un modèle idéologique dont ils n'ont pas même conscience, pris dans un monde de clichés qu'ils ne reconnaissent pas comme tels¹⁸. Or, ces « phrases » et ces clichés, comme nous l'avons vu, forment précisément la matière même du travail poétique d'Heidi Pataki, qui très consciencieusement les démantèle pour en montrer la violence cachée.
- 21 Et ce que l'essai d'Heidi Pataki *démontre* et *dénonce* donc, avec rigueur et conviction, est *montré* et *déconstruit* de manière tout aussi radicale dans son travail poétique, qui s'attelle précisément aux différents clichés visant à figer l'image de la femme dans sa position de mère comblée ou d'objet de désir.

L'aliénation féminine comme thématique poétique

- 22 On trouve un exemple de ce procédé dans un poème du recueil *Stille Post*, intitulé « élégie », qui illustre bien l'aliénation de la femme réduite à sa seule fonction de mère. Le redoublement du « i » du titre « élégie » manifeste déjà le désordre que l'auteur entend introduire dans la reprise de ce genre poétique particulier, et singe la langueur du ton élégiaque en insistant sur l'accentuation de la dernière voyelle du mot.
- 23 Le poème s'ouvre sur l'image idyllique d'une mère en train d'allaiter, bientôt troublée par le surgissement d'une folie langagière :
- die gute mutter stillt das kind
die brust aus wachs
es steigt der mond
aus 2 mach 1!
die sprache spinnt¹⁹
- 24 Le poème, composé de trois strophes, se poursuit sur une dégradation progressive de cette image idyllique et stéréotypée (clair de lune et éclat de cire du sein de la mère) de l'harmonie du couple mère-enfant.
- ein blutbad macht noch keinen krieg
ich! spricht das kind
es nimmt das wort
der mutter aus dem mund²⁰
- 25 Comme l'illustrent ce début de troisième strophe ainsi que l'issue du poème (la mort violente de l'enfant), le couple figé formé par la mère et l'enfant, réduit dans une unité fusionnelle qui de « deux fait un », conduit à la disparition symbolique de l'un comme de l'autre. Le « je » ici cité devient vide de sens car il est « pris » à la mère pour servir à l'enfant qui n'en aura pas même l'usage.
- 26 Le poème *telefonen*²¹ aborde un autre aspect de l'aliénation féminine en thématissant précisément la question du travail industriel des femmes. Ayant de nouveau recours à la technique du montage, Heidi Pataki mêle des citations de ballades et de contes de fées, évoquant les illusions et les rêves d'une jeune ouvrière, en décalage complet avec le rythme subi du travail à la chaîne. Ici encore, la femme est dépossédée de son propre corps, non pas asservi aux besoins de la procréation, mais entièrement et inhumainement adapté aux exigences de la machine, jusqu'à en être transformé en un pantin désarticulé :

der ofen raucht vom feuer da die magd entfacht
in asche schleift das flickenkleid

füllt ihre lungen abends kaum ein hauch
so plattgewalzt vom zeitverbrauch
in 3 minuten einen sauger fertig!
akkord akkord sie denkt nicht an musik
[...]
wie ihre knochen knirschen
während der stopper in der ecke lauert
sich mit den zeigern anzupirschen
sie reißt die schultern : hampelmann

am rock des prinzen blitzt das gold
und in den sälen häufen sich die schätze..

so morsch und ausgepumpt das dauert
nimmer lang kaputtes wrack mit 30 alt/
minute drei! maschine halt?
und 3 minuten in der stunde zeit

- 27 Le poème alterne les citations de contes, évoqués en deux vers écrits en italique, avec la description du travail et du sort misérable d'une ouvrière. Si les deux mondes, celui du conte et celui d'une industrie inhumaine, semblent, à la première lecture, s'opposer – Cendrillon (première citation) sera « libérée » par le prince de sa triste condition –, des échos apparaissent, dans un deuxième temps, entre les différents passages de contes et les strophes descriptives, établissant entre les deux mondes une relation dialectique. Au temps des contes, dans lequel rien n'est impossible (pensons à la jeune fille du meunier qui, dans *Rumpelstilzchen*, parvient à filer le long de trois nuits la paille en or), s'oppose ici le temps tout puissant de la chaîne, qui exige qu'en trois minutes seulement l'aspirateur soit monté, et use ainsi jusqu'à l'épuisement le corps de celle qui s'y soumet.
- 28 En outre, l'accumulation des trésors par le prince dont l'habit a l'éclat de l'or (deuxième citation) se laisse lire comme une allusion à peine voilée au fait que le travail qui transforme l'ouvrière en pantin et lui coûte la vie permet précisément l'accumulation (« die schätze häufen sich ») des richesses par ceux qui, justement, détiennent le pouvoir. Enfin, si l'on lit les citations comme les rêveries de la travailleuse, le poème peut également dévoiler la promesse mensongère d'une vie meilleure au sein du couple : la jeune fille attend donc son prince, celui qui fera d'elle une princesse et qui la libérera de son sort malheureux, puisque, de toute évidence, ce n'est pas du travail, ou plutôt pas de ce type de travail, que viendra l'émancipation.
- 29 Comme on peut le voir à la lumière des deux poèmes évoqués – mais on pourrait naturellement proposer des lectures de nombreux autres poèmes qui s'attachent tous à montrer la manière dont la société dépossède d'eux-mêmes les individus –, la conception expérimentale de la poésie développée par Heidi Pataki ne l'empêche nullement de se consacrer à des questionnements politiques profonds, ceux mêmes qu'elle aborde également dans son travail d'essayiste et de journaliste. Ce que la présentation thématique que nous avons mise en œuvre vise à montrer, c'est que, chez Heidi Pataki – comme d'ailleurs, déjà, chez Karl Kraus, dont elle est, à n'en pas douter, héritière –, la critique de la langue et la critique de la société sont indissociables. Nous souhaiterions maintenant plus précisément analyser comment ce que la poétesse

conçoit comme un « acte poétique » agit, réellement, de manière performative et de l'intérieur du langage sur le récepteur de ses poèmes.

La poésie comme « acte »

- 30 Heidi Pataki décrit, dans ses *5 réflexions sur l'acte poétique*, la poésie comme un « acte de violence ». Cette violence est particulièrement prégnante dans le court texte qui clôt le recueil *Stille Post*, et qui décrit avec clarté non seulement les procédés mais également les fondements poétologiques de son œuvre.

konfusion – das ist das stilprinzip des gedichts. anarchie ist die ordnung unseres lebens. sie ist die ordnung des gedichts. sein material sind bruchstücke der volkslieder, klischees, marschgesänge und trivialitäten. die stimme des volks ist die stimme des gedichts. doch was jedermann glatt über die lippen bringt – hier wird es zerstückelt, verstümmelt, in fragmente zerschlagen. jeder vers wird amputiert. das seziermesser sind die fragen: fragend falle ich der stimme des volks ins wort. was allen bekannt ist – jetzt ist es nicht mehr wiederzuerkennen. der zweifel am allgemeinen? das allgemeine verschluckt den zweifel! das kollektiv bleibt sieger über das individuum.

darum verzichte ich auf alles private, emotionale, differenzierte. ich verzichte auf meine eigene meinung. es bleibt: ein museum, in dem die eingetrockneten trophäen des unzerstörbaren prunken. das unzerstörbare zu zerstören – das ist die paradoxie des gedichts²².

- 31 Cette violence exercée sur la langue en réponse précisément à la violence aliénante qu'elle inflige aux individus constitue – et c'est là peut-être un autre « paradoxe du poème » – l'un des attraits que la poésie de Heidi Pataki exerce sur son lecteur : cette énergie de la destruction n'est en aucun cas stérile ou désespérante, mais sert en réalité à dévoiler un état de fait inacceptable. Les poèmes auxquels est ainsi confronté le lecteur ne relèvent nullement d'une littérature didactique et engagée dans laquelle la forme servirait le message, mais agissent précisément comme des révélateurs d'états de fait langagiers et sociaux.
- 32 Chaque texte poétique s'apparente sans nul doute à cet acte de destruction et de dévoilement. Nous proposerons, pour clore cette présentation de l'œuvre d'Heidi Pataki, d'évoquer deux de ces actes singuliers.

Retour sur un jardin galant

- 33 Le premier de ces actes n'est pas langagier, mais il touche au plus près l'image de la femme et les différents clichés que nous avons pu évoquer. Au centre du recueil *Stille Post* se trouvent quatre photos d'Heidi Pataki, dont la première est placée en regard du poème *Jardin galant*, déjà cité. Sur ces photos, l'auteur est nue. Face à l'objectif, semblant l'ignorer, elle est assise, fume nonchalamment une cigarette, passe sa main dans ses longs cheveux, ou encore les peigne consciencieusement. Si le procédé rappelle naturellement les performances des actionnistes viennois, son sens demeure ouvert. Le premier étonnement passé, on peut en effet lire ces photos comme un jeu ironique avec le cliché de la femme objet de désir (d'ailleurs présent dans le terme même de « Lustgarten » et dans toutes ses connotations), mais elles apparaissent également, du fait même que Heidi Pataki ignore presque ostensiblement l'objectif qui la saisit, comme une réappropriation paradoxale par une femme de son propre corps.

Semblant exposer ce qu'elle aurait de plus intime, la poétesse réalise en fait, précisément, un « acte poétique » dont la matière première n'est plus ici la langue, mais les images elles-mêmes et toutes les représentations qui y sont attachées. Elle crée ainsi une image de femme qui ressemble certes, dans une certaine mesure, aux clichés déjà connus, mais qui, dans le même temps, les contredit, laissant le récepteur tout simplement pantois, impuissant à identifier, à classer la photographie qui lui est soumise.

- 34 De fait, laisser le lecteur bouche bée constitue l'une des onze thèses sur la poésie rédigées par la poétesse en 1968 : « *Ein Gedicht muß seine Leser mundtot machen. Er darf sich nach der Lektüre nicht mehr trauen, den Mund aufzumachen.* » Et c'est précisément l'un de ces poèmes qui « médusent », par leur efficacité radicale, le lecteur que nous souhaiterions ici présenter comme deuxième exemple d'acte poétique.

wien, zärtlich

das schlagstockerl
das lenkwafferl
das bomberl
das kaffeetscherl

das stacheldrahterl
das betonbunkerl
das hakenkreuzerl
das knöderl

das stahlhelmerl
das kameraterl
das wolfhunterl
das achterl

das massengraberl
das lagerl
das wehrsportgrupperl
das glaserl

das schluckerl
schluckerl
schluckerl
schluckerl²³

- 35 Le procédé sur lequel repose l'efficacité du poème est d'une grande simplicité : le diminutif en -erl, une des caractéristiques de l'allemand parlé en Autriche, est appliqué à des termes appartenant de manière évidente à l'époque nazie. Chacun de ces termes, précédé de son article, compose chacun des trois premiers vers des quatre premières strophes du poème, le dernier vers de chacune de ces strophes appartenant au champ lexical du café viennois et présentant naturellement, dans le langage courant, le diminutif affectif « -erl » : *das Kaffeetscherl, das Knöderl, das Achterl, das Glaserl*.
- 36 Le premier vers de la dernière strophe est constitué par le mot *das Schluckerl* (qu'on pourrait traduire par : *la p'tite gorgée*), répété ensuite sans son article dans les trois vers suivants, mots qui peuvent se lire dans la suite de l'évocation du café viennois, mais également, au sens figuré, en les attribuant au fait d'avoir à « avaler » le passé nazi de l'Autriche ou à la tentative de lui faire « boire la tasse », de le noyer dans l'oubli ou dans la banalisation.

- 37 La banalisation est en effet l'un des travers visés par ce poème, qui, en la réalisant linguistiquement, nous en montre la monstrosité, sans avoir à la démontrer : on ne peut parler de cette période sur un mode « diminutif », comme si ce qui avait eu lieu n'était pas si grave, pour ensuite revenir à son quotidien confortable et à son petit verre de vin. Du moins, on ne le peut pas lorsque l'on emploie des mots aussi précis que *fosse commune* (Massengrab) ou *camp* (Lager). Mais c'est surtout la juxtaposition de ces termes, renvoyant à une période violente mais révolue, avec le présent d'une ville réputée pour ses cafés confortables et sa délicatesse (évoquée par le tire, « *wien, zärtlich* ») qui confère au poème toute sa force subversive. En effet, il ne désigne pas seulement la monstrosité de la banalisation, mais il parvient aussi à montrer que ce passé révolu appartient bien à l'Histoire et au présent de la capitale autrichienne : de manière performative, ce poème fait entrer le passé nazi de l'Autriche au cœur de ce qui constitue et fonde une part de l'identité autrichienne : sa langue, et, plus intimement encore, son dialecte. La structure, d'une extrême simplicité, atteint ainsi le cœur même du rapport du lecteur à sa propre langue, pour laisser entendre dans l'usage simplement courant du dialecte un rapport vicié à l'Histoire et à la réalité. Et ce travail de sape n'aurait sans doute pas la même efficacité s'il n'était servi par un rythme répétitif et insistant.
- 38 Ce poème nous semble incarner l'art poétique de Heidi Pataki dans toutes ses facettes : mise en place de dispositifs formels contraignants, recours à la langue comme matériau préexistant, critique du langage intimement liée à une critique de la société et, enfin, maîtrise du rythme qui donne forme à une énergie relevant tout autant d'un élan rageur que créateur.
- 39 Il ne nous reste donc plus qu'à clore désormais cette présentation d'une œuvre dont nous n'aurons évoqué que quelques-uns des aspects principaux en espérant que, d'une manière ou d'une autre, les poèmes d'Heidi Pataki finiront par trouver les lecteurs auxquels ils s'adressent si impérieusement.

NOTES

1. *Schlagzeilen. Gedichte*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1968.
Stille Post. Gedichte, Linz, edition neue texte, 1978.
Frühlings Wachen und andere Gedichte, Warmbronn, Edition Galerie, 1981.
Kurze Pause. Gedichte, Wien, herbstpresse, 1993.
guter ruf / die hl. familie. Gedichte und gezeichnete Anagramme, Wien, herbstpresse, 1994.
Amok und Koma. Gedichte, Salzburg, Wien, Otto Müller, 1999.
2. *Fluchtmodelle. Zur Emanzipation der Frau. Essays*, Wien, München, Jugend & Volk, 1972.
3. Parus notamment dans la revue *Neues Forum*.
4. Sieglinde Klettenhammer, « "Strich durch den Wirt!" » Sprachkritik und Sprachexperiment als Ideologiekritik im Werk von Heidi Pataki », in: *Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen*, hrsg. von Hildegard Kernmayer und Petra Ganglbauer, Wien, Milena Verlag (= Feministische Theorie, Bd. 45), 2003, p. 291-313.

5. « La rage issue de la perte de la langue est un élixir de vie » : Heidi Pataki, « “Geduldspiel oder Strich durch den Wirt” : 5 Reflexionen über den poetischen Akt », in : *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*, 1998, n°111, p. 40-42, ici : p. 40.
6. « Peut-être ceux qui n'en finissent pas de chanter la mort de la poésie ont-ils raison, il est peut-être vrai qu'on ne peut plus écrire de poèmes, mais un élan puissant demeure. » : Heidi Pataki, *ibid.*
7. Nous citons ici des exemples évoqués dans l'article cité ci-dessus.
8. Heidi Pataki cite tous les plus grands poètes de langue allemande, de Goethe à Hölderlin sans oublier Novalis, Rilke ou encore Heine... Certains poèmes sont d'ailleurs exclusivement constitués de citations tronquées.
9. La traduction littérale ici présentée est une tentative de transposition et non de traduction du poème. Le texte français conserve ainsi à la fois les marques formelles traditionnelles – forme du sonnet, rimes – et certains signes d'insubordination à cette forme, telle l'absence de majuscule. Néanmoins, le passage au français a effacé les nombreuses reprises et déformations d'expressions figées sur lesquelles repose toute l'écriture du poème. Ici se pose un problème non négligeable, sans doute, pour une réception française de l'œuvre de Heidi Pataki, dont la « matière première » est si ancrée dans un univers culturel et linguistique défini que nombre de ses textes frôlent l'intraduisible.
10. Ce qui serait, naturellement, oublier l'acclamation de Hitler sur la Heldenplatz à son arrivée dans le pays, cris de joie qui hantent la pièce *Heldenplatz* de Thomas Bernhard (ou encore le poème éponyme d'Ernst Jandl), dans laquelle toute la langue semble comme déformée par l'adoration hystérique vouée au « conquérant ».
11. Heidi Pataki, *op. cit.*, p. 30.
12. Il pourrait s'agir ici de nouveau d'une reprise de Heine, qui, décrivant dans son *Conte d'hiver* son retour en Allemagne, évoque ainsi la ville d'Aix-la-Chapelle, malheureusement inchangée : *Es sind die grauen Mäntel noch / Mit dem hohen, roten Kragen [...] Noch immer das hölzernen pedantische Volk.*
13. *Stille Post*, *op. cit.*, p. 15.
14. Un article consacré à la politique familiale menée en Autriche de 1950 à 1980 apporte un éclairage intéressant sur la position politique et permet de la replacer dans son contexte. Comme le rappelle en effet Maria Mesner, son auteur : « La position de monopole de la famille nucléaire bourgeoise ne fut véritablement remise en cause que sous l'influence du second mouvement des femmes en Autriche au début des années 1970. Sous le gouvernement des sociaux-démocrates seuls, on vit pour la première fois une nouvelle vague de mesures en matière de politique familiale. [...] Mais la modification de la répartition des tâches spécifiques aux sexes qui voulait que les femmes soient responsables de la famille ne fit pas l'objet de débats dans la sociale-démocratie. »
- Maria Mesner, « La politique familiale : histoire d'un paradigme politique en Autriche 1950-1980 », trad. par Nicole Gabriel, Corinne Bouillot et Paul Pasteur, in : Corinne Bouillot (dir.), *Femmes, féminismes et socialismes dans l'espace germanophone après 1945*, Paris, Belin, 2005, p. 191-208, ici : p. 201.
15. Sur ce point, nous renvoyons également à l'excellent article de Maria Mesner (voir note 14).
16. *Fluchtmodelle*, *op. cit.*, p. 50.
17. *Ibid.*, p. 51 : « Die Opinionsleader der sogenannten freien Welt [...] mit dem verwöhnten Weibchen daheim, dem hilflosen Hausmütterchen, der strengen Gemahlin, dem blutsaugerischen Zeck ».
18. *Stille Post*, *op. cit.*, p. 25.
19. *Ibid.*
20. Du nom d'une marque de télécommunications et d'électroménager.
21. *Ibid.*, p. 26-27.

22. *Stille Post*, op. cit., p. 49.

23. Heidi Pataki, *Amok und Koma*, op. cit., p. 44.

RÉSUMÉS

Cet article est consacré à l'œuvre de Heidi Pataki (Vienne 1940-2006), poète, essayiste et journaliste encore presque inconnue en France et toujours confidentielle en Autriche. Héritière du Groupe de Vienne, dont elle partage les expérimentations langagières, Heidi Pataki est l'auteur d'une œuvre marquante et singulière dont nous présentons ici les principaux aspects. Nous évoquons ainsi pour commencer l'origine de son travail poétique : loin de se désespérer de l'impossibilité de la poésie, Heidi Pataki a en effet choisi de prendre la langue elle-même, ses tournures figées, ses lieux communs, mais également son histoire littéraire et poétique, comme matériau de son œuvre. Au moyen de collages et déformations subtiles, Heidi Pataki dévoile ainsi les travers de la société autrichienne : sa complicité avec le nazisme, son allégeance à la société de consommation capitaliste, la condition d'asservissement à laquelle les femmes sont toujours soumises. Après avoir consacré la seconde partie de notre présentation à ces thématiques, notamment marquées par une certaine influence du marxisme, nous montrons, dans un troisième et dernier temps, dans quelle mesure les procédés et les fondements poétologiques de l'œuvre d'Heidi Pataki visent à faire du poème un « acte », qui agit de manière performative sur la conscience même du lecteur, en y semant un trouble fécond.

Dieser Artikel widmet sich dem Werk von Heidi Pataki (Wien, 1940-2006), einer in Frankreich fast unbekannten und in Österreich noch kaum rezipierten Lyrikerin, Essayistin und Journalistin. Als Nachfolgerin der Wiener Gruppe, deren experimentelle Verfahrensweisen sie fortführt, ist Heidi Pataki Autorin eines prägenden und einzigartigen Werkes. Wir möchten in diesem Artikel die Hauptaspekte ihres Schreibens vorstellen. Ihre lyrische Arbeit findet ihren Ausgangspunkt in der Abkehr von der Verzweiflung über die Unmöglichkeit des Poetischen. Vielmehr will sich Heidi Pataki der abgestorbenen Sprache bedienen, um anhand von Klischees, Gemeinplätzen oder schon geschriebenen Gedichten ihr eigenes Werk zusammenzustellen. Natürlich kommt in diesem Zusammenhang der Montage-Technik eine wichtige Rolle zu. Mit dieser Arbeit an und in der Sprache zielt die Dichterin darauf ab, nicht nur sprachliche, sondern auch und gleichzeitig gesellschaftliche Kritik zu üben. Die Hauptthemen, an welche sich diese vom Marxismus beeinflusste Kritik richtet, sind die NS-Vergangenheit Österreichs, die zeitgenössische kapitalistische Konsumgesellschaft und vor allem das Geschlechterverhältnis und die Frauenfrage in Österreich. Nach einer Erforschung dieser Themen widmet sich der Artikel den poetologischen Grundsätzen von Patakis lyrischem Werk und geht dabei der folgenden Frage nach: Inwiefern lassen sich Patakis Gedichte als « poetische Akte » betrachten, die performativ auf ihren Leser wirken, um dessen Bewusstsein auf erschütternde und zudem begeisternde Weise zu beeindrucken?

Heidi Pataki (Vienna, 1940-2006) is an Austrian poet, essayist and journalist whose work is almost unknown in France and has not found yet a significant audience in Austria. As a successor of the "Wiener Gruppe", Heidi Pataki wrote a meaningful and unique œuvre, in which experimental and avant-garde processes play an important role. This article aims to present the main aspects of this poetical and essayistic work. We first focus on the starting point of Pataki's writing: her

refusal to give up poetry because of its so-called impossibility and her decision to use language – full of commonplace sayings, clichés and previously written poems from German literature – as ready-to-use material. Using collage and montage techniques, Heidi Pataki aims to reveal the vacuity and the absurdity of the language itself. Nevertheless, her critical position takes not only the language as a target but also Austrian society. We therefore focus, in addition, on the main critical topics Pataki's poems deal with: Austria's Nazi past, its capitalistic present and the issue of feminism in a still strongly patriarchal society. After a brief overview of this theoretical and poetical thought (showing an influence of Marxism), we come back to the poetological principles of Pataki's writing and try to answer the following question: in what way can these poems be read as "poetical acts" which perform a deep effect on the reader's consciousness, shedding a new light on his/her own relationship to language and society?

AUTEUR

LUCIE TAÏEB

Université de la Sarre