



HAL
open science

Le cadavre de la classe moyenne bouge encore. Le théâtre néo-documentaire de Kathrin Röggla. Préface

Catherine Mazellier-Lajarrige

► To cite this version:

Catherine Mazellier-Lajarrige. Le cadavre de la classe moyenne bouge encore. Le théâtre néo-documentaire de Kathrin Röggla. Préface. Kathrin Röggla, draußen tobt die dunkelziffer / dehors peste le chiffre noir, PUM/Théâtre de la Digue, 2007. hal-01639714

HAL Id: hal-01639714

<https://hal.science/hal-01639714>

Submitted on 20 Nov 2017

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.

Préface à Kathrin Röggla, *draußen tobt die dunkelziffer / dehors peste le chiffre noir*, traduction : Hélène Mauler et René Zahnd, PUM/Théâtre de la Digue (Collection nouvelles scènes allemand), p. 9-20.

**Le cadavre de la classe moyenne bouge encore.
Le théâtre néo-documentaire de Kathrin Röggla**

Catherine MAZELLIER
(Université de Toulouse-Le Mirail)

Le besoin de se confronter à une réalité extérieure, de la soumettre au principe dialogique et de la condenser en une trame textuelle est aux sources de l'écriture de Kathrin Röggla¹. Cette Autrichienne, née à Salzbourg, découvre l'écriture très tôt ; dès l'adolescence, au milieu des années 80, elle écrit des textes qu'elle met en scène pour une troupe indépendante. Après des études de Lettres et de journalisme, elle décide de quitter les frontières de l'Autriche, devenues trop étroites, et s'installe en 1992 dans la capitale allemande. Ses premières publications en prose², *Niemand lacht rückwärts* (*Nul ne rit à rebours*, 1995) et *Abrauschen* (*Décamper*, 1997) présentent des parcours qui oscillent entre Berlin et Salzbourg, une errance géographique, déjà marquée par la prédominance de l'univers urbain. Les mutations fulgurantes de la capitale allemande, dans le sillage de l'unification, sont au cœur du roman *Irres Wetter* (*Temps dingue*, 2000), tentative de saisir sur le vif l'esprit des années 90 à Berlin, différents milieux et leurs jargons, à travers une multitude d'instantanés. Depuis les 'profiteurs' de l'unification, self-made-men, fondateurs de start-ups ou boursicoteurs, jusqu'aux laissés-pour-compte du boom berlinois, en passant par les alternatifs de Kreuzberg, les biographies sont esquissées à l'intérieur de chapitres que l'on pourrait qualifier de nouvelles, n'était la volonté de l'auteure de souligner le lien entre elles, manifesté dans l'appellation 'roman' : sous l'effet de la mondialisation, toutes sont teintées de « couleur globale », à l'image du chapitre intitulé « in globalkolorit versunken ». L'effet d'homogénéité et l'absence de hiérarchisation se traduisent également par l'usage systématique de la minuscule, introduit dès le premier ouvrage. Si la majuscule subsiste encore dans les titres jusqu'à *Irres Wetter*, elle est définitivement abandonnée par la suite, ce qui rapproche Kathrin Röggla des écritures d'avant-garde dans l'Autriche des années 1960-70 : celles du Groupe de Vienne – Friedrich Achleitner, Hans Carl Hartmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener –, d'auteurs comme Ernst Jandl, Friedricke Mayröcker, Oskar Pastior ou Elfriede Jelinek, mais aussi des écrivains « pop » de la première heure en Allemagne, Hubert Fichte ou Rolf Dieter Brinkmann³.

Dans la jungle des villes : la matière d'un théâtre néo-documentaire

¹ C. Eva Behrendt, « Die Sprachverschieberin », in : *Theater heute* 03/2004, p. 57 : « Sie schreibe nicht essentialistisch [...], sondern erlebe Sprache als Kommunikation und brauche immer ein reales Gegenüber, eine gegenüberliegende Realität, an der sie sich reiben könne. »

² Les références bibliographiques des publications de Kathrin Röggla sont données en annexe.

³ Cf. les travaux du Groupe de Vienne rassemblés dans l'ouvrage *Die Wiener Gruppe*, hg. von Gerhard Rühm, Reinbek, Rowohlt 1967. Sur Hubert Fichte et Alexander Kluge, cf. les articles admiratifs de Kathrin Röggla sur son site kathrin-roeggla.de.

Kathrin Rögglä retrouve l'écriture pour le théâtre à la fin de l'année 2001, à la suite des attentats du 11 septembre. Elle se trouve alors à New York, au cœur des événements, et rédige des reportages pour les journaux berlinois *taz* et *Tagesspiegel*. Particulièrement sensible à la médiatisation de la catastrophe, qui brouille les frontières entre réalité et fiction, elle dissèque les discours politiques et les réactions des médias, les confronte à des témoignages recueillis auprès d'acteurs et de témoins, ainsi qu'à ses propres observations. Ses articles sont regroupés par l'éditeur Fischer dans le recueil *really ground zero. 11. september und folgendes*. De ce matériau journalistique, elle tire *fake reports*, pièce de commande pour le Volkstheater de Vienne, le festival « steirischer herbst » de Graz et le Schauspielhaus de Düsseldorf. Encouragée par le succès de cette pièce et attirée par le « mélange hybride de présence physique et de langue abstraite »⁴ qu'offre le théâtre, elle écrit cinq textes dramatiques entre 2003 et 2004. Son hommage à Werner Schwab pour le Burgtheater de Vienne, *totficken. totalgespenst. topfit*.⁵, témoigne de sa propre fascination à l'égard du potentiel à la fois créateur et destructeur de la langue. Les pièces suivantes croisent ces deux préoccupations majeures : le souci d'analyser, à l'aide d'outils journalistiques, différents milieux sociaux, et en particulier l'envahissement de la sphère privée par l'activité professionnelle (le syndrome du « burnout »), déjà suggéré dans *Irres Wetter*, et son inséparable traduction formelle dans une langue très construite, à la fois reflet des milieux sociaux observés et produit artificiel d'une condensation.

L'univers des dirigeants d'entreprise et des consultants a fourni la matière du roman et de la pièce *wir schlafen nicht (nous ne dormons pas, 2004)*⁶, où la « new economy » est représentée par des personnages emblématiques : le responsable de compte-clé, le consultant (senior associate), le responsable du support IT (conseil informatique), la rédactrice en ligne ou la stagiaire, tous soumis à la même pression professionnelle et sociale du rendement, adeptes du « globish » (« global english »), du « quick eating » et du « short sleeping ». Pour croquer les comportements sociaux et les manies de langage propres à ce milieu, l'auteure a élaboré des questionnaires précis et mené une trentaine d'interviews de plusieurs heures. Les histoires collectées au cours de cette recherche documentaire ont conduit à situer dans le même milieu la pièce *junk space*, qui rassemble des victimes de la pression professionnelle dans le huis-clos d'un séminaire destiné à les guérir de leur « peur de l'avion » – un « non-lieu », comme l'indique le terme « junk space », forgé par l'architecte Rem Koolhaas pour désigner des lieux sans fonction spécifique. Plus généralement, les phobies sont le symptôme d'un malaise dans la civilisation, d'une culture de la peur exploitée par les démagogues de tout poil. Par-delà l'étude de milieu, Kathrin Rögglä s'empare donc de phénomènes qui touchent la société tout entière et s'interroge sur leur impact dans la vie de chacun.

C'est aussi un important travail d'investigation, sous forme d'interviews menées à Berlin, Vienne et Linz auprès de personnes endettées, d'organismes bancaires, de conseillers en rachat de crédit et de spécialistes en conseil juridique, qui a précédé l'écriture d'une pièce revendiquée par l'auteure comme sa « plus documentaire »⁷ : *dehors peste le chiffre noir*, premier texte de Kathrin Rögglä publié en français, aborde les conséquences de l'explosion

⁴ Citation in : Eva Behrend, *art. cit.*, p. 58 : « Mich reizt diese hybride Mischung aus körperlicher Präsenz und abstrakter Sprache. »

⁵ Cf. *Theater heute* 1/2004. La chronologie des différentes créations est mentionnée en annexe.

⁶ On trouvera une traduction partielle du roman par Bernard Banoun sur le site www.remue.net, proposée à l'occasion des Rencontres littéraires autrichiennes organisées à Nantes en novembre 2004. Cf. aussi l'article de Herla Luise Ott, « *nous ne dormons pas* : critique idéologique à travers une critique des langages chez Kathrin Rögglä », in : *Germanica* 39/2006, p. 57-73.

⁷ Les informations qui suivent sont en partie extraites d'une correspondance avec l'auteure. La pièce a été publiée tout d'abord dans la revue *Theater heute* 7/2005, assortie d'une interview de Kathrin Rögglä par Eva Behrendt, p. 40-43.

du crédit dans les sociétés d'économie libérale. Le propos n'est pas de donner dans le misérabilisme, tel que le pratique la « télé-pauvreté » (« armutsfernsehen », scène 66), mais de s'interroger sur le fonctionnement du surendettement et sur la manière dont il est perçu⁸. Si elle rappelle, en référence à la réflexion de Gilles Deleuze sur les « sociétés de contrôle »⁹, que l'individu vit de la naissance à la mort avec la notion de dette (envers sa famille, l'école, l'employeur ...), c'est la forme la plus radicale, le surdettement, qui intéresse l'auteure. Dans des pays comme l'Allemagne ou l'Autriche, il touche un ménage sur douze. L'auteure refuse d'être une observatrice neutre, qui décrirait un phénomène du 'dehors' (*draußen*). Avec empathie et humour, elle pointe du doigt la criminalité d'un système libéral qui pousse à la création d'entreprises, souvent en l'absence des connaissances nécessaires¹⁰, et cautionne l'endettement, voire le favorise en continuant à offrir des crédits à des personnes insolubles, tout en criminalisant les victimes qu'il a pressurées.

Invitée à l'édition 2006 du célèbre festival de Mülheim – dans la mise en scène de Stephan Müller pour le Maxim Gorki Theater de Berlin –, en même temps que *Café Umberto* de Moritz Rinke¹¹, *draußen tobt die dunkelziffer* en est proche par l'attention portée aux faillites individuelles, à l'heure où sévit en Allemagne le plan d'économie Hartz IV. On peut reconnaître ici une tendance plus générale, perceptible depuis une dizaine d'années : l'irruption sur les scènes allemandes de la thématique du chômage – outre Moritz Rinke, citons Roland Schimmelpfennig avec *Angebot und Nachfrage* (2001) et *Ambrosia* (2005), Fritz Kater avec *Drei von fünf Millionen* (2005) – et celle du management dans un genre qualifié de « Doku-Drama », initié par le Suisse Urs Widmer avec sa pièce *Top Dogs* (1997), et auquel on peut rattacher des pièces comme *Push ups 1-3* (2001), de Roland Schimmelpfennig, ou encore *Unter Eis* (2004), de Falk Richter¹², qui développe la métaphore du froid. De même, *draußen tobt die dunkelziffer*, qui s'intitulait à l'origine *in der eiszeit* (à l'ère glaciaire), montre que dans la mécanique du surendettement, ce ne sont pas seulement les fonds qui sont gelés : de la faillite financière résulte un isolement, une glaciation des relations sociales. Mais alors qu'un théâtre purement documentaire se contenterait d'une représentation mimétique et réaliste du surendettement, Kathrin Röggla choisit une transposition dont la musicalité réside à la fois dans la structure et dans la langue.

Un rubik's cube débridé ?

La structure de la pièce proposée ici découle de la démarche de l'auteure et de son intention, qui n'est pas de construire une fable respectant les catégories dramatiques traditionnelles, héritées d'Aristote, ni de raconter *une* histoire exemplaire selon le seul point de vue univoque d'une victime du surendettement. Plutôt que de 'personnages', il convient de parler de 'rôles', à travers lesquels tous les profils sont représentés, avec autant d'empathie que d'humour depuis les enfants titulaires d'une carte bancaire jusqu'aux mamies mordues de

⁸ Cf. l'interview avec Karin Cerny sur le site www.literaturhaus.at : « Mich interessiert der Umgang mit Verschuldung, bzw. vielmehr Überschuldung, weil es mir ja nicht drum geht, Freaks auszustellen und zu sagen: schaut, da sind die armen Würstchen, sondern zu fragen, was hat das mit uns zu tun? Wie wird so etwas hergestellt, so eine Situation. Das nicht als Krankheit oder Schicksal zu verstehen, sondern als was Hergestelltes und etwas zu Regulierendes. Also: Wie gehen wir gesellschaftlich damit um? »

⁹ Cf. Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in : *L'autre journal* 1 (1990).

¹⁰ Cf. la scène 15, qui évoque ce phénomène à l'échelle d'un pays tout entier, l'ex-RDA, en raison du passage brutal à l'économie de marché.

¹¹ Cf. Moritz Rinke, *Café Umberto*, trad. Jean-Claude François et Hilda Inderwildi, Toulouse, PUM 2007.

¹² Cf. Falk Richter, *Unter Eis / Sous la glace*, trad. Anne Monfort, Toulouse, PUM 2006. Dans la veine documentaire, citons également « Rimini-Protokoll », collectif germano-suisse d'auteurs et de metteurs en scène (Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel) actif depuis 2002, qui propose un théâtre d'action politique joué par des amateurs, acteurs de leur propre vie, sans référence à un texte littéraire.

vente par correspondance, en passant par les fondateurs d'entreprise et les acheteurs compulsifs. Ce sont pour ainsi dire des morts-vivants¹³, qui existent avant tout par leurs discours, et non des sujets autonomes et agissants, car ils se révèlent impuissants face à ce qui se trame dans cet « au dehors » sombre et menaçant, qui hantait déjà le roman *Irres Wetter* :

mit heiler haut davonkommen, mit heiler haut wollen wir ja alle davonkommen, doch immer dünner wird es in dieser luft: abspecken, gesundschrumpfen, entschlacken, das sind die worte, die einem heute laufend einfallen. [...] 'freiluft', sagt man, 'das wäre es', und: 'ist ja draußen ein irres wetter'.¹⁴

La pluralité d'histoires individuelles, le croisement de divers témoignages et la multiplicité des perspectives permettent de mettre en lumière des structures analogues et de suggérer que le problème n'est pas à l'échelle individuelle, mais de nature systémique et qu'il doit son ampleur, selon Kathrin Röggla, à l'invention de la carte de crédit, il y a de cela une quarantaine d'années¹⁵.

Il s'agit donc d'une écriture fragmentaire, qualifiée dans les didascalies liminaires de « rubik's cube débridé » (« außer rand und band geratener wunderwürfel »), et confortée par la numérotation des différents locuteurs pour chaque scène. La forme du fragment, déjà pratiquée par Georg Büchner dans son drame inachevé *Woyzeck*, reflète au mieux l'éclatement du sens et la perte du lien communautaire, conduisant à un théâtre des 'tranches de vie', dont on peut trouver des exemples chez Strindberg, dans *La Sonate des Spectres*, ou, plus près de nous, chez Franz-Xaver Kroetz ou Noëlle Renaude¹⁶. Les principes d'unité et de nécessité sont abolis, les scènes de *draußen tobt die dunkelziffer*, riches de potentialités pour la mise en scène, peuvent être jouées dans un agencement autre que celui proposé par l'auteure¹⁷, à l'instar du chapitre de *Irres Wetter* intitulé « bis zehn zählen und zurück », composé de dix histoires qui présentent chacune un point de vue différent sur Berlin, avec une diversité de tons (« dynamisch », « gemessen », « ernst »...) et qui pourraient s'enchaîner dans un ordre différent. La progression en est donc absente, mais il subsiste un 'fil rouge' dramatique : le conflit entre individu et macro-structure, traduit par l'opposition entre une logique de dépense (incarquée par les victimes de la folie dépensière ou les « princesses » de la scène 25) et une logique d'épargne (le « bon sens économique » de la scène 14)¹⁸. Paradoxalement, la catégorie du pluriel assure la cohésion de cette mosaïque urbaine, qu'évoque Kathrin Röggla dans son récent essai *geisterstädte geisterfilme* : « nur die vielzahl läßt einen verstehen, was das städtische sein könnte, nur das diskontinuierliche führt einen zu einem paradoxen zusammenhang¹⁹. » Les titres des scènes sont également un élément structurant – fréquemment employé par l'auteure –, dans la mesure où ils soulignent une

¹³ Les investigations de K. Röggla sur le surendettement se sont poursuivies et ont donné lieu à un texte qui paraîtra en 2007 chez Fischer sous le titre *die wiedergänger (les revenants)*. On peut déceler une parenté avec les « morts-vivants » (« Untote ») chez Elfriede Jelinek.

¹⁴ Kathrin Röggla, *Irres Wetter*, chap. « überfunktion, unterfunktion », p. 58.

¹⁵ Cf. l'entretien du 23.02.06 avec Harald Asel pour la radio Berlin Brandenburg (sur www2.inforadio.de).

¹⁶ Cf. Franz Xaver Kroetz, *Terres mortes. Fragments dramatiques*, trad. Daniel Girard, Paris, L'Arche 1991 ou les dizaines de micro-histoires dans le 'feuilleton théâtral' de Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (3 vol.), Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 1996-1998.

¹⁷ C'est le parti pris de la mise en scène proposée par Jean-Paul Confais et Malte Schulz au Théâtre Sorano (24-26 mai 2007). À propos de la structure de sa pièce, K. Röggla déclare : « es ist kein erzähltheater, das einem plot folgt, soviel ist sicher, aber wir haben es durchaus mit einer gespannten struktur zu tun [...] » (cf. note 7).

¹⁸ Cf. l'entretien avec Harald Asel (note 13) : « Wir haben sehr unterschiedliche Dinge gelernt und wir müssen im Moment umlernen. Viele sind ja aufgewachsen mit dem Gefühl, man muss sparen, also das kleinstbürgerlich-fordistische Modell [...] »

¹⁹ Kathrin Röggla, *geisterstädte geisterfilme*, in : *disaster awareness fair - zum katastrophischen in stadt, land und film*, p. 7-30 ; citation p. 29.

composition fondée sur la symétrie et le leitmotiv. Ainsi, les scènes 2, 4, 6 et 62 se répondent (« permanence téléphonique »), de même que la 3 et la 5 (« il y a eux »), la 10 et la 28 (sur le motif de la « criminalité »), ou encore la 13, la 19 et la 46. Ce principe de répétition et de variation contribue à la musicalité du texte, à sa choralité, portée par plusieurs lignes mélodiques²⁰ et inscrite dans le jeu de la langue.

Détermination et indétermination de la langue

C'est la langue, et non telle ou telle thématique, qui constitue la matière véritable de tout texte littéraire, par conséquent aussi son potentiel subversif et proprement politique²¹. Si le langage est déterminé par le milieu, inversement, le langage qu'impose un milieu donné – le « business english » par exemple, ou l'anglais du manuel *in 90 days to financial freedom*, cité dans la scène 53 – modifie la conscience, comme le rappelle Kathrin Röggla²² ; il modèle l'individu en tant que sujet d'une parole.

Les mots composés, qui rendent encore plus ardue la tâche des traducteurs, en sont le témoin. Ce sont pour la plupart des néologismes : « mittelstandsleiche » (cadavre de la classe moyenne), « automatenoma » (« distrimamie »), « minusmillionäre » (millionnaires en négatif) ou encore « löcherstopfsystem » (système cache-misère), autant de compositions à l'image de la complexité des nouvelles réalités économiques et financières qui enserrant l'individu dans leurs tentacules, le transforme en machine – le terme « automat » pouvant désigner à la fois un distributeur de billets et un automate. Complexité et inquiétante étrangeté sont condensées dans le substantif « dunkelziffer », qui fournit à la pièce son titre énigmatique et trouve son explication dans la scène 17. Il désigne les chiffres occultes, ou cachés, de toutes les statistiques dont on brandit le spectre, les « suspenses biométriques » qui génèrent une atmosphère délétère, un « vent malsain » (scène 54), à l'image de cette « peste » que suggère le titre retenu par les auteurs de la traduction française.

Dans la lignée du Groupe de Vienne, les néologismes de Kathrin Röggla relèvent d'une esthétique à la fois subversive et ludique. Ils alimentent la tension entre le concret et l'abstrait, la friction entre destins particuliers et logiques de système, source d'effets comiques lorsque des entités abstraites sont personnifiées. C'est le cas dans la scène 8, à propos de « la classe moyenne en voie d'extinction » (« da spricht er wieder, der aussterbende mittelstand »²³), où des substantifs abstraits, en principe non dénombrables, rejoignent le cortège des pluriels improbables, des « infinançabilités » et autres « indécidabilités » (« aber der aussterbende mittelstand ist ja nur noch von unfinanzierbarkeiten durchdrungen, von unwägbarkeiten »), ou encore dans la scène 57, qui parodie les formules creuses, littéralisées jusqu'à l'absurde :

4: ach, hat sich die mittelstandsleiche wieder bewegt?

2: quatsch, die kümmert sich um uns nicht.

1: und wann landen wir im millionengrab, wo man sich nicht umzudrehen hat, weil so wenig platz dafür da ist?

²⁰ Cf. *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la dir. de J.-P. Sarrazac, Belval, Circé 2005, art. « Chœur / Choralité » p. 42 : « Au niveau de la parole, la choralité se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l'avancée logique de l'action, et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix [...] ».

²¹ Sur une approche esthétique du théâtre politique contemporain, notamment à partir de la théorie esthétique d'Adorno, cf. Emmanuel Béhague, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification [1990-2000]*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg 2006, en particulier le chapitre 6.

²² Entretien avec Eva Behrendt, *art. cit.*, p. 57 : « Ich glaube, dass Sprache über die Form auch inhaltlich etwas erzeugen kann, dass Sprache und Rhetorik uns bestimmen. »

²³ Le procédé est assez fréquent, cf. aussi, dans la même scène : « kommen sie sofort aus ihrem baugewerbe raus! »

Les anaphores multiples, le caractère parfois obsessionnel des répétitions – dans la courte scène 28, « criminel » et « criminalité » sont repris dix-huit fois –, en parfaite adéquation avec la frénésie des achats compulsifs, participent d'une structure musicale rythmée, dont le tempo peut s'accélérer pour atteindre une « vitesse de folie » (scène 54). À la musicalité du texte contribuent également les allitérations, les anaphores et les rimes, auxquelles les traducteurs ont été sensibles, par exemple dans la scène 47 : « immer kommt dieser minuswind, immer kommt dieses minus geschwind. », traduit par : « toujours souffle ce vent débiteur, toujours le débit avant l'heure. »

Ces procédés se trouvent réunis dans le leitmotiv « die sozialhilfefamilie, die sich durch die elektrik frißt » (« la famille à l'aide sociale, qui bouffe l'électricité de la maison par toutes les prises »), image incongrue qui parcourt le texte d'un bout à l'autre et crée un effet de reconnaissance contredisant l'anonymat.

La répétition peut être aussi une marque d'oralité, au service d'une rhétorique de persuasion, en particulier dans la scène 9 : « richtig », « natürlich », « also ich meine », « das kann doch nicht sein » mettent en avant la fonction phatique du langage et cherchent des explications ou des solutions au surendettement, alors que le piège s'est refermé depuis longtemps déjà.

Dans le cas des scènes 59, 60 et 61, la variation sur les titres adopte une logique en decrescendo qui correspond à cette capitulation devant le réel : « *fortwährend telefonieren und vor summen erschrecken* », « *fortwährend telefonieren und vor summen nicht erschrecken* », « *vor summen schon lange nicht mehr erschrecken* ».

Trait commun avec l'avant-garde viennoise des années 1960-70, la variation peut prendre la forme du verbarium, à partir d'un radical donné (scène 10 : « [kredite], die man mir einräumt, um mich auszuräumen » ; le titre de la scène 13 : « *angewöhnt abgewöhnt* ») ou celle du catalogue, comme pour les verbes de modalité (scène 33 : « *können, dürfen, müssen* ») ou pour l'énumération des banques, selon une contrainte alphabétique (scène 7 : « dann erst kommst du wieder zurück auf die abc-banken, auf das ganze bankenalphabet von der citibank zur psk »). Elle peut aussi s'appuyer sur la création de mots composés, évoquée plus haut, et conduire à l'énumération de la scène 10 :

3: auch er rennt mit seinen genen rum.

2: aber spielgene, verschleudergene sind es jedenfalls nicht.

1: auch geldgenesungsgene sind es keine.

L'énumération reflète une volonté de cerner un réel fuyant, de l'épuiser par une définition en extension, en même temps qu'elle la tourne en dérision. Elle étourdit, à l'image du tourbillon des prix : « die niedrigpreise, die dauerniedrigpreise, die schlußverkaufspreise, die skontopreise, die preisnachlaßpreise, die rabattpreise, die sonderpreise » (scène 12).

Enfin, l'écriture de Rögglä entretient l'indétermination par divers procédés comme l'usage des minuscules, la confusion des pronoms qui en découlent (sie et Sie) et l'absence d'identification claire des locuteurs, même si le mode indicatif leur assure un ancrage grammatical, à la différence de *wir schlafen nicht*, où les personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne et au subjonctif, mode du style indirect, du potentiel et de l'irréel en allemand²⁴. L'indifférenciation graphique des pronoms « sie » (troisième personne du pluriel) et « Sie » (forme de politesse) ouvre un espace supplémentaire pour l'interprétation scénique, par exemple dans la scène 7 :

²⁴ Sur l'usage du subjonctif dans le roman *wir schlafen nicht*, cf. l'article de Karin Krauthausen (2004), consultable sur le site kathrin-roeggla.de : « ob das jetzt das interview sei ? ».

(das wissen sie doch auch: wegen 300 euro handy-schulden kann eine mobilfunkfirma bei ihnen einbrechen und sich die stereoanlage holen. und die kosten für den schlüsseldienst tragen sie! ja SIE!)

À la fin de la scène, la même séquence est reprise en incise et variée avec une menace beaucoup plus proche, qu'exprime le pronom « du » :

(das wissen sie doch auch: wegen 300 euro handy-schulden kann eine mobilfunkfirma bei dir einbrechen in diesem land, und sich die stereoanlage holen...)

Si la pièce *dehors peste le chiffre noir* pose le constat d'une liberté réduite de l'individu social, elle suggère que la véritable liberté réside dans un maniement critique, donc créatif, de la langue. Auteure dramatique, Kathrin Röggla affirme sa liberté d'éprouver la résistance du réel en lui trouvant une transposition esthétique adéquate.

Bibliographie

Niemand lacht rückwärts, Residenz Verlag 1995 / Fischer tb 2004.

Abrauschen. roman, Residenz Verlag 1997.

Irres wetter, Residenz Verlag 2000 / Fischer tb 2002.

really ground zero. 11. september und folgendes, Fischer tb 2001.

wir schlafen nich. roman, Fischer 2004.

disaster awareness fair - zum katastrophischen in stadt, land und film, droschl 2006.

draußen tobt die dunkelziffer, in : *Theater Theater 16* (Anthologie), Fischer 2006.

nach mitte (hypertexte, accessible par le site kathrin-roeggla.de), 1999.

Parmi les nombreuses distinctions reçues, citons le prix Reinhard Priessnitz (1995), le prix Alexander von Sacher-Masoch (2000), le prix Italo Svevo (2001), le prix Bruno Kreisky du livre politique (2004), le prix de littérature de Soleure (2005) et le prix pour l'Art et la Culture du Fonds culturel de la ville de Salzbourg (2005).

Théâtre

2002 *fake reports* (création Wiener Volkstheater/steirischer herbst).

2003 *superspreader* (monologue, création Düsseldorfer Schauspielhaus).

2003 *totficken. totalgespenst. topfit* (pièce en un acte, création Burgtheater Wien).

2004 *wir schlafen nicht* (création Düsseldorfer Schauspielhaus), traduction partielle de Bernard Banoun (consultable sur le site www.remue.net).

2004 *sie haben soviel liebe gegeben, herr kinski!* (création Pumpenhaus Münster).

2004 *junk space* (création Neumarkttheater Zürich / steirischer Herbst), traduction de Heinz Schwarzinger (non publiée, L'Arche éditeur).

2005 *draussen tobt die dunkelziffer* (création Volkstheater / Wiener Festwochen).