



HAL
open science

On peut tout raconter deux fois. En jaune ou en gris : la prose de Kathrin Röggla

Herta Luise Ott

► To cite this version:

Herta Luise Ott. On peut tout raconter deux fois. En jaune ou en gris : la prose de Kathrin Röggla. Recherches Germaniques, 2009, 39 (n° 39/2009), p.99-117. 10.3406/reger.2009.1393 . hal-04378181

HAL Id: hal-04378181

<https://u-picardie.hal.science/hal-04378181>

Submitted on 6 Feb 2024

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

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

Copyright

«On peut tout raconter deux fois. En jaune ou en gris» : la prose de Kathrin Röggla

Herta Luise Ott

Citer ce document / Cite this document :

Ott Herta Luise. «On peut tout raconter deux fois. En jaune ou en gris» : la prose de Kathrin Röggla. In: Recherches germaniques, N°39, 2009. pp. 99-117;

doi : <https://doi.org/10.3406/reger.2009.1393>;

https://www.persee.fr/doc/reger_0399-1989_2009_num_39_1_1393;

Fichier pdf généré le 20/06/2023

Zusammenfassung

„alles lässt sich zweimal erzählen. in gelb oder in grau“: die Prosa von Kathrin Röggla

In ihren Anfängen ist Kathrin Rögglas Prosa formalistischen Traditionen verpflichtet: Erzählen zum Zwecke der nachahmenden Darstellung einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit ist nicht ihre Sache. Erst mit *really ground zero. 11. September und folgendes*, einer Reihe von Zeitungsartikeln, die sie nach dem 11. September 2001 in New York verfasste, scheint eine entscheidende Wendung einzutreten : die nach diesem für Rögglas Schreiben offensichtlich einschneidenden Ereignis publizierten Texte nähern sich einer dokumentarischen, oftmals essayistischen Schreibweise, auch wenn das 2004 erschienene Buch *wir schlafen nicht* mit der Bezeichnung „roman“ versehen ist : Röggla vollzieht darin den scheinbar paradoxen Akt einer Darstellung bzw. Aneignung der empirischen Wirklichkeit über den Kunstgriff einer sich selber in Frage stellenden Fiktionalisierung von Aussagen. Ihr 2009 erschienen *tokio. rückwärtstagebuch* bestätigt diese Diagnose: Röggla praktiziert darin eine Umkehrung der zeitlichen Abläufe und damit auch von Erinnerungen an die Wahrnehmung von Dingen, indem sie ihre Japanreise rückwärts, von ihrem Ende her erzählt. Sie greift damit auf ein Wort bzw. eine Vorstellung zurück die ihr gesamtes Schreiben durchzieht, bis hin zu ihrem ersten Buch, das den Titel *Niemand lacht rückwärts* trägt (1995). Dieser Beitrag untersucht die Veränderungen in Rögglas Schreibweise, einer Schreibweise, die einerseits die Unmöglichkeit einer Aneignung von Sprache als „natürliches“ Ausdrucksmittel darstellt und andererseits auf ihrem Mitteilungskarakter beharrt.

Résumé

L'écriture de Kathrin Röggla, à ses débuts, relève davantage des traditions d'une écriture formaliste, ludique, que de celles d'une prose qui veut tout simplement raconter des histoires. Sur cette toile de fond, *really ground zero. 11. September und folgendes*, une série de reportages développés autour du 11 septembre 2001, semble opérer un tournant décisif : les textes publiés après cette date s'approchent en effet de l'écriture documentaire, voire de l'essai, même si *wir schlafen nicht*, paru en 2004, est intitulé «roman». Röggla y accomplit un travail, paradoxal en apparence, d'appropriation de la réalité empirique à travers des artifices qui annulent et convoquent la fiction dans le même temps, *tokio, rückwärtstagebuch*, paru récemment, confirme ce constat : Röggla y pratique la forme du journal intime, en ayant recours à un procédé à première vue extrêmement artificiel, qui consiste à raconter un voyage à partir de sa fin : à rebours. Elle rejoint ainsi le propos de son premier livre, où *personne ne rit à rebours* (*Niemand lacht rückwärts*, 1995) ni à reculons, ni à la retourne. Cette contribution se propose de questionner une approche de l'écriture qui consiste à pointer l'impossibilité de s'approprier le langage comme expression «naturelle» de soi, tout en insistant sur son caractère communicatif.

« ON PEUT TOUT RACONTER DEUX FOIS. EN JAUNE OU EN GRIS » : LA PROSE DE KATHRIN RÖGGLA

Herta Luise OTT

La citation qui fait fonction de titre pour cette contribution est le début du premier livre en prose de Kathrin Röggla, intitulé *Niemand lacht rückwärts*, paru en 1995¹. Un titre énigmatique qui n'éclaire en rien ce début d'une miniature en prose suivie d'autres, non moins impénétrables. Intitulé « Auch Paul », l'instance narrative y cherche à « raconter » un nommé « paul », « der den hunger blau macht » (N 5). Une situation de départ banale en soi pour un écrivain – la difficulté de « raconter » un personnage – est plongée dans l'opacité, du moins si nous nous en tenons aux règles du langage courant : comment raconter « en jaune ou en gris » un personnage capable de colorer la faim, sauf si on est poète et/ou considère tout langage comme un matériau malléable, à l'instar des couleurs du peintre ? Tel est le champ où se situe l'écriture de l'écrivaine autrichienne Kathrin Röggla, et notamment l'écriture de ses premiers livres : le langage ou plutôt les langages y apparaissent comme des artifices qui servent à créer un écart par rapport à une description mimétique du monde. En ceci elle s'inscrit dans une tradition littéraire autrichienne inaugurée par le Groupe de Vienne (*Wiener Gruppe*) dans les années 1950/1960 et reprise par Elfriede Jelinek. Mais Röggla, qui vit à Berlin depuis 1992, se réclame également d'auteurs « pop » allemands de la première heure tels Hubert Fichte ou Wolf Dieter Brinkmann.

Une écriture en métamorphose

La tonalité générale de l'écriture de Röggla est ironique. Mais si son premier recueil exige une lecture minutieuse qui doit affronter une déconstruction permanente du matériau linguistique, les livres qu'elle publie par la suite semblent mieux s'accommoder des exigences d'une narration dite mimétique. *Abrauschen*, paru en 1997, et intitulé roman², cherche de toute évidence à raconter une véritable histoire. Ce projet n'empêche pas Röggla de s'y démarquer d'une écriture usuelle dès la première phrase, « mein vater war ein gartenzwerg »

1 Kathrin Röggla: *Niemand lacht rückwärts*. Salzburg und Wien 1995. Abrégé par la suite en N, suivi de l'indication de la page. Cité d'après l'édition Fischer Tb 2004.

2 Kathrin Röggla: *Abrauschen*. Roman. Salzburg und Wien 1997. Abrégé par la suite en A, suivi de l'indication de la page. Cité d'après l'édition Fischer Tb².

(A 7). Cette assertion, absurde en apparence, convoque en fait les traditions du genre romanesque : *Der grüne Heinrich* (1853/54) de Gottfried Keller commence ainsi par «Mein Vater war ein Bauernsohn aus einem uralten Dorfe...». Adalbert Stifter, quant à lui, choisit pour son *Nachsommer* (1857) la phrase lapidaire «Mein Vater war ein Kaufmann».

Gisela Elsner, considérée comme une prédécesseuse allemande d'Elfriede Jelinek dans les années 1960, a ironisé sur cette manière de s'inscrire dans le monde dans son roman *Die Riesenzwerg* de 1964 en le faisant commencer par «Mein Vater ist ein guter Esser». Chez Röggl, l'instance narrative se hâte d'assurer que pour son père «(war) das essen ein täglicher zwang» (A 7), et elle raconte, à l'instar d'Elsner, la vie quotidienne d'une famille (re)composée de trois personnes (une femme, un homme et un petit garçon) : la sienne.

Il y a ici certes des incohérences considérables pour un lecteur habitué à une narration dite mimétique (les deux personnages masculins sont notamment très flous et le caractère construit de cette vie de famille éphémère est plus qu'évident), mais la « syntaxe » demeure intacte dans ce livre : les configurations sémantiques se conforment plus ou moins aux règles de la grammaire (il n'y a plus de « paul, der den hunger blau macht »), et on peut lire le tout comme une sorte de roman de formation : l'instance narrative, de sexe féminin, qui ne supporte plus Berlin, la ville où elle habite, entreprend un voyage dans la ville de son enfance, Salzbourg. Elle y séjourne pendant un temps dans un appartement que lui a légué son père, avec le petit garçon nommé jan³ et un certain jo, dont le nom semble désigner une sorte de somme de plusieurs amants. Finalement jo la quitte, elle quitte son logement salzbourgeois, lequel s'écroule derrière elle, et retourne à Berlin, seule.

Irres Wetter, paru en 2000⁴, est de nouveau composé de pièces en prose plus ou moins isolées les unes des autres, mais subit encore moins de torsions sémantico-métaphoriques. De ce fait, l'écriture ne semble plus requérir cette lecture minutieuse qui doit interroger et reconstituer sans cesse les schémas linguistiques. Ce constat est valable dès la première phrase de *Irres Wetter*, qui ne s'oppose en rien à une compréhension conforme aux usages courants de la langue allemande :

eurofitness beweisen und extra zur love-parade kommen, das kann ja nur einem ostler einfallen, d.h. mehreren ostlern zusammen, doch das ist nicht wahr, denn wir sind keine ostler, wir sind österreicher und der love-parade dicht auf der spur (I 5).

3 Ce nom est le résultat final de trois propositions : wolf jobst siedler (à l'instar d'un éditeur berlinois célèbre), jan et schorschi (A, 15).

4 Kathrin Röggl : *Irres Wetter*. Salzburg und Wien 2000. Abrégé par la suite en I, suivi de l'indication de la page.

Une instance narrative tantôt collective (« wir »), tantôt individuelle (« ich ») ou impersonnelle, entraîne alors le lecteur dans ses pérégrinations et observations focalisées sur Berlin et les alentours. Le récit, « réaliste » la plupart du temps, ne commence à détailler sérieusement que lorsqu'il est question de donner un « psychische(s) stadtbild » (I 152), lorsqu'il s'agit de créer une « géographie personnelle » (I 160) :

nur einen steinwurf davon entfernt schon das kaufhaus zögert nicht, einen schritt weiterzugehen, kleine gesten auch von seiten des parkhauses, das macht stufenlos liebe mit der welt und lässt nichts übrig für den rest der gegend, « doch man ist ja kein sportplatz, der still stehen bleibt, wenn es nottut. (I 161).

La critique a considéré : « Respektlos und mit unverbrauchtem Blick schaut sie auf die Stadt, in der es von Zukunftseuphorie nur so brodelte »⁵.

La « normalisation » du moins partielle de l'écriture de Rögglä semble encore s'affermir dans *wir schlafen nicht*⁶, paru en 2004 et dans *tokio, rückwärtstagebuch*⁷, journal d'un voyage au Japon, publié en 2009. Les deux livres se réclament, chacun à sa manière, d'une tradition documentaire qui cherche à restituer la « réalité » du vécu : *wir schlafen nicht*, intitulé « roman », se présente ainsi comme le résultat d'entretiens menés par Rögglä avec des professionnels du milieu des consultants. Un lecteur averti ne peut pas ne pas penser à la *Literatur der Arbeitswelt* (la littérature ouvrière et engagée des années 1960). En Autriche l'ouvrage a par ailleurs obtenu le prix Bruno-Kreisky du livre politique en 2004. *tokio, rückwärtstagebuch* se présente comme un journal (intime), inauguré par une citation tirée de la *Chronique japonaise* du photographe et écrivain suisse Nicolas Bouvier :

Car ce n'est pas par l'identité des choses elles-mêmes, mais par les rapports qui s'établissent secrètement entre ces choses que des lieux qui n'auraient rien en commun entrent soudain en résonance dans une logique hallucinée et entièrement nouvelle...⁸

5 Gudrun Schmidt : « Die Welt als Taubenschlag von Angebot und Nachfrage. Im Gespräch mit Kathrin Rögglä über ihr Buch 'Irres Wetter' ». In : *Berliner LeseZeichen*, Ausgabe 10/00 © Edition Luisenstadt, 2000. Consultable sur http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz00_10/text2.htm, visité le 20 octobre 2009.

6 Kathrin Rögglä : *wir schlafen nicht*. Frankfurt am Main 2004. Abrégé par la suite en w, suivi de l'indication de la page. Pour une traduction partielle en langue française par Bernard Banoun voir <http://remue.net/spip.php?article1441>, visité le 20 octobre 2009.

7 Kathrin Rögglä, Oliver Grajewski : *tokio, rückwärtstagebuch*. Nürnberg 2009. Abrégé par la suite en t, suivi de l'indication de la page.

8 Nicolas Bouvier : *Chronique japonaise*. Paris 1989 (1975), p. 238.

Plus tard, la diariste s'interroge sur sa propre place dans une longue tradition de diaristes ou de *Reiseschriftsteller*, écrivains du voyage japonais pour souligner aussitôt qu'elle n'est qu'une spectatrice, et en se disant que voyager «vous décompose» tout simplement: *dazu muss ich nicolas bouvier nicht lesen, nicht hubert fichte, nicht ryszard kapusiński* » (t 11).

La déconstruction du langage s'opère ici sur un plan nouveau: les règles des configurations syntaxico-sémantiques et de la narration «classique» sont entièrement respectées (ne demeure que le maintien de l'emploi devenu systématique des minuscules qui semble encore signaler un esprit rétif aux formes langagières imposées par la société), mais Rögglä les applique à sa manière pour tenir compte des difficultés de construction et de perception que présente un récit face à la réalité empirique: *wir schlafen nicht* est écrit sur le mode conditionnel, renvoyant ainsi à l'abîme ouvert entre tout discours et sa reproduction par autrui⁹, tandis que *tokio, rückwärtstagebuch* est un récit à rebours qui débute par la fin d'un voyage au Japon et s'achève par son début: le récit des expériences vécues consisterait alors en une reconstruction de leur acquisition. Ce texte de Rögglä est complété par des images et des textes du dessinateur Oliver Grajewski, mélangés à des citations du *rückwärtstagebuch* de Rögglä, ainsi que par un glossaire basé sur diverses encyclopédies, notamment wikipedia. Le glossaire permet au lecteur d'accéder à des informations supplémentaires, ancrant ainsi le récit de Rögglä dans un savoir social, universel, si l'on veut.

Entre *Irres wetter* et *wir schlafen nicht*, Rögglä a publié *really ground zero. 11 september und folgendes*¹⁰, une série de reportages autour de la destruction du World Trade Center le 11 septembre 2001 qu'elle a vécue à New York, tout près du lieu concerné, et dont elle a fait un livre cette même année. Dans ces reportages, Rögglä s'intéresse notamment à la question de la fictionnalisation du réel opérée par les médias, en liaison avec les pouvoirs politiques. Depuis cette date, elle a non seulement repris l'écriture pour le théâtre, qu'elle avait abandonnée après son départ de Salzbourg en 1992, mais elle a également commencé à publier des essais et des conférences sous forme de livre: *disaster awareness fair* (2006)¹¹ contient des réflexions sur les catastrophes et les récits de catastrophes tandis

9 Pour une analyse systématique de l'emploi du conditionnel dans ce livre voir Karin Krauthausen: «*ob das jetzt das interview sei?*» *Das konjunktivische Interview in Kathrin Rögglas Roman wir schlafen nicht*. Vortrag am 12.6.04, Université de Nantes – Centre de recherches sur les conflits d'interprétation. Consultable sur http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_krauthausen.htm, visité le 20 octobre 2009.

10 Kathrin Rögglä: *really ground zero. 11 september und folgendes*. Frankfurt am Main 2001. Abrégé par la suite en r, suivi de l'indication de la page.

11 Kathrin Rögglä: *disaster awareness fair. Zum katastrophischen in stadt, land und film*. Graz 2006.

que *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* (2009)¹² relie les scénarios de catastrophes imaginaires et réelles à la crise financière actuelle.

wir schlafen nicht et *tokio, rückwärtstagebuch* mettent en scène les limites voire les échecs de perception et de communication littéraires à échelle individuelle: *wir schlafen nicht* culmine dans un silence généralisé après la disparition successive des personnages inférieurs dans la hiérarchie professionnelle, face à la non-supériorité avérée de la narratrice:

„sie sind ja genauso getrieben!“

„sie sind ja ständig auch dabei!“

da könne man sich schon fragen: „in welchen durchhalteparolen stecken sie drin?“ oder besser gesagt: „in wessen durchhalteparolen halten sie sich auf. ihre eigenen sind es ja nicht, oder?“

ja, man könne sich schon mal die frage stellen, doch er wisse, er werde da nichts erfahren. (w 217sq).

Dans *tokio, rückwärtstagebuch* la diariste doit reconnaître à un moment donné qu'elle est incapable de percevoir les choses de manière directe:

...mir wird klar, dass ich auch nichts großartig anderes mache. das ist die ohnmacht der japan-touristen, im grunde nichts anfangen zu können mit dem detail, bzw. es nicht für sich stehen lassen zu können, ohne gleich einen masterkontext zu konstruieren, weil man keinen alltagskontext hat [...]

und schon wieder bin ich hineingeraten in die phantasmatische aufladung des anderen, in den immergleichen exotismus. (t 53).

Les textes théoriques pour leur part sont des réflexions sur la perception du monde et de sa narration face aux (récits de) catastrophes à grande échelle et rejoignent ainsi *really ground zero*. Une attention importante est accordée aux limites d'une critique de la société par des moyens filmiques ou littéraires. Rögglà avance: «Schriftsteller, angeblich Meister des Fiktiven und doch entthront von dem gesellschaftlich Fiktiven, sind Spezialisten für sprachliche Verhältnisse, für Rhetoriken, mediale und politische» (K 52). Face à ces rhétoriques (elle en décèle trois¹³), l'individu se retrouverait dans un état d'anesthésie qui le rendrait

12 Kathrin Rögglà: *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*. Vortrag im Wiener Rathaus am 25. Februar 2009. Wiener Vorlesungen im Rathaus. Edition Gesellschaftskritik. Band 6, Wien 2009. Abrégé par la suite en K, suivi de l'indication de la page.

13 Da ist zunächst die sozialdarwinistische Rhetorik des reinigenden Gewitters, die mehr zu Beginn der Krise zu hören war und zu der komplementär eine vulgärmarxistische Revolutionsrhetorik gehört, die aber eher anderen zugeschrieben wird als selbst ausgeübt. Dann finden wir die Rhetorik des Beschwichtigungsflusses vor, der aus den Mündern der Politiker strömt, und zu guter Letzt hören wir eine apokalyptische,

incapable de réagir aux changements du climat: celui de la terre et celui des sociétés. Elle voit comme seule issue un dépassement, opéré par le dialogue, de la « société du spectacle » telle qu'elle avait été conçue par Guy Debord en 1967.

La dimension d'échec était déjà présente dans les premiers livres de Rögglä¹⁴, mais elle y figurait sous le signe du jeu: il y avait comme un regret de ne pouvoir aller plus loin dans certaines expériences, mais la conscience narrative en sortait indemne. L'écriture s'arrêtait tout simplement, suite à la fin d'une aventure.

L'expérience new-yorkaise de Kathrin Rögglä aurait-elle causé une rupture franche dans son approche du monde à travers l'écriture? Rögglä aurait-elle fait ses adieux à l'écriture formaliste, ludique, détachée, au profit d'une écriture qui se voudrait essentialiste et dont le but serait de relier enfin le langage à l'expérience?

Cette question invite à observer de manière plus exacte le « fonctionnement » de l'écriture de Kathrin Rögglä. Les images langagières qu'elle emploie dans ses premiers livres en prose présupposeraient-elles une attitude déconstructiviste qui disparaîtrait face à un effondrement des évidences à partir du 11 septembre 2001? Et plus tard? L'apparente « normalisation » de son écriture serait-elle le signe d'une résignation formelle ou d'une radicalisation de sa recherche?

Une écriture au-delà de la représentation?

Pour ce qui est des trois premiers livres de Rögglä, on peut être tenté de les lire comme une illustration du propos tenu par l'instance narrative de la dixième pièce de *Niemand lacht rückwärts*, « Ein lichtdurchlässiger Kopf & ein Scheuermittel » (N 40-43):

in der runde, die ohnenhin nur mehr dich enthält, bleibt nur mehr das tägliche kleinschreiben in rätseln, die du dir stellst, z.b. meine abwesenheit – und wie so manche menschen direkter aus ihrer geschichte herauszukommen scheinen als andere... (N 42).

Le lecteur, la lectrice, serait invité(e) à participer à la résolution de ces énigmes inventées par un « tu » qui vit dans une solitude profonde, à la recherche d'un « je » qui est peut-être celui d'une vraie instance narrative, munie d'une véritable identité.

Dans les livres ultérieurs, les identités narratives se stabilisent: *Abrauschen* suggère une narratrice à la première personne, *wir schlafen nicht* finit par

zumindest alarmistische Rhetorik, die in den Medien vertreten ist, die das Spektakel des Untergangs gut brauchen können. Alle drei Rhetoriken, könnte ich bemerken, sind ineinander verkeilt...(K 53).

14 Voir notamment FREAK-FRANZ, mais aussi les dernières pages de *Abrauschen* et de *Irres Wetter*, qui semblent faire état des limites d'expériences d'une part et de la communication de celles-ci d'autre part.

dévoiler sa narratrice absente-présente dans l'emploi du discours indirect face au discours direct, et *tokio, rückwärtstagebuch* la postule par sa forme même, celle du journal (intime). Même *Irres Wetter* la propose, à condition que le lecteur accepte non seulement le concept d'une mosaïque de récits qui fasse image, mais aussi celui de déguisements narratifs dans les différentes pierres de la mosaïque. Il y aurait donc une conscience narrative homogène dans la prose de Rögglà après *Niemand lacht rückwärts*. Une telle homogénéité n'empêche pas forcément le refus de produire du sens : on peut très bien affirmer du non-sens depuis une position sensée.

Tristan Tzara avait revendiqué « l'impossible » lors de la première manifestation dada le 14 juillet 1916 à Zurich : « nous voulons pisser en diverses couleurs »¹⁵, formulant ainsi un refus de tout art conventionnel qui veut produire des objets chargés d'un sens plus ou moins univoque, voire produire du sens tout court.

Le propos initial de Kathrin Rögglà, « raconter les choses en jaune ou en gris », relève d'un autre registre, peut-être plus proche de celui de son compatriote Georg Trakl, qui avait une manière bien à lui d'employer les couleurs dans sa poésie, notamment le bleu : son « gibier bleu », ses « cloches bleues », son « instant bleu » ne sont pas totalement étrangers à la « faim bleue » (N 5, 7) attribuée à « paul ». Cet emploi des couleurs marque le livre entier : Rögglà évoque des bureaux qui seraient « nicht blau genug », N 30), un jeu poussé « bis ins blaue » (N 53), des après-midi « blanches » (das weiss des nachmittags », N 9), des « mystères bariolés » (« bunte geheimnisse », N 11), un « silence qui, appelé bleu ou bariolé, ne change pas » (« eine stille, die als blau oder bunt bezeichnet sich nicht ändert » (N 63), « une touche bleue sur une pierre chaude » (« ein blauer tupfen auf einem heissen stein », N 99) et ainsi de suite. Il serait donc plausible de vouloir chercher un sens précis à ces expressions métaphoriques qui, à elles seules, n'ont pas le pouvoir de pas transformer les choses. C'est du moins ce que suggère l'exemple du silence nommé bleu ou bariolé : on peut en déduire que la « matérialité » d'une chose, abstraite ou non, l'emporte sur sa dénomination.

Revenons au jaune et au gris : il existe en allemand une expression figée qui dit que quelque chose peut être « dasselbe in grün » - la même chose en vert, ce qui signifie la quasi-identité des deux choses : c'est du pareil au même. La recherche de l'origine de cette expression révèle plusieurs explications qui évoquent notamment des vêtements ou des billets de train dont la couleur se distinguait jadis en fonction de la catégorie du billet : 1^{re}, 2^e, 3^e classe. L'explication la plus originale, diffusée sur internet, s'en tient aux relations franco-allemandes sur le plan commercial. En effet, l'entreprise Opel a lancé dès 1924 une version piratée de la Citroën 5CV (5HP), petite voiture légère et « démocratique » car plus abordable que les voitures mises sur le marché auparavant. La Citroën 5HP,

15 *Neue Zürcher Zeitung*, 5.3.2004.

commercialisée dès 1921, fut d'abord vendue en couleur jaune pamplemousse. Ce n'est que plus tard qu'on élargit la palette des coloris. Le signe distinctif du modèle piraté, première voiture allemande produite à la chaîne, fut sa couleur «vert-grenouille». Voilà donc la même chose, le même objet, mais «en vert» cette fois-ci. En allemand, le mot «gris» est proche du mot «vert»: grau – grün. Il est plausible que Rögglä ait fracturé cette locution figée en remplaçant le vert par le gris, d'autant qu'elle applique ce procédé fréquemment dans son premier livre. Reprenons, à titre d'exemple, une phrase concernant la nature: «die natur redet nicht mit sich» (N 109). Celle-ci nous renvoie à un hypothétique «dialogue» avec la nature. Le livre entier peut se lire comme une réfutation de ce concept: la «nature» y est tout sauf coopérative¹⁶.

Remplacer le vert par le gris pourrait alors figurer l'option en faveur d'une manière moins spectaculaire de raconter les choses. Comme dans la métaphore évoquant un silence bleu ou bariolé, transparaît ici une approche du monde où les choses préexistent, certes, mais où on peut les présenter de plusieurs manières – en jaune ou en gris, de manière criarde ou de manière monochrome, de manière bruyante ou de manière discrète, de manière risible ou de manière sérieuse... Une telle approche des mots et des choses nie la notion de langue propre, «naturelle»: cette conception quelque peu romantique de l'écriture est dépassée chez Rögglä, elle l'explique bien dans ses entretiens, et elle met en scène ce point de vue dans *Niemand lacht rückwärts*.

Ni déconstructiviste radicale, ni traditionaliste face au monde matériel, comment Kathrin Rögglä met-elle en œuvre sa manière de traiter le langage au-delà de son premier livre?

Prenons pour exemple le mot *rückwärts*, qui parcourt sa prose de manière à ce qu'on soit tenté de le considérer comme un shibboleth. En Autriche, le mot

16 Pour des explications supplémentaires concernant la «littéralité» de la prose de Rögglä dans *Niemand lacht rückwärts* voir mon article «nous ne dormons pas»: *critique idéologique à travers une critique des langages chez Kathrin Rögglä*, paru dans *Germanica* 39/2006. Voir aussi, à propos du caractère «naturel» du sujet parlant, (*wirklich tagebuch*), où le je féminin doit constater l'impossibilité d'être authentique («echt») (N 88). Voir également l'article de Christa Gürtler dans *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*. Éd. Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (90. Nachlieferung) ainsi que Christa Gürtler: «L'écriture n'est pas un mouvement qui s'inscrirait dans le vide de l'imagination». In: Hildegard Haberl et Verena Holler (Éd.): *Nouvelle génération, nouvelles écritures? Les mondes narratifs de la jeune Autriche*. Paris 2007, p. 87-108. Pour des informations concernant le théâtre de Kathrin Rögglä voir notamment Catherine Mazellier: «Relire le 11 septembre. Kathrin Rögglä et Elfriede Jelinek». In: Hilda Inderwili et Catherine Mazellier (Éds): *Le théâtre contemporain de langue allemande: écritures en décalage*. Paris 2008. p. 39-54.

a plusieurs significations: il peut d'abord désigner « en arrière », parfois même « derrière » ou « à l'arrière », et ensuite seulement « à l'envers », « à reculons ». C'est un mot-pomme de discorde pour certains linguistes: les adhérents d'une grammaire normative considèrent ainsi l'expression *nach rückwärts gehen* comme absurde, car indiquant deux fois la direction, tandis que les adhérents d'une grammaire à orientation descriptive admettent ce synonyme régional de *hinten*, qui justifie l'antéposition de *nach*, et l'expression « *Bitte rückwärts einsteigen!* », jadis employée par les contrôleurs et chauffeurs de trams viennois, peut-être en raison d'une pudeur exagérée: *hinten* est très proche de *Hintern*. Le dictionnaire en ligne *Pons* indique l'emploi « autrichien » en ornant l'exemple « à l'arrière » d'un petit drapeau rouge-blanc-rouge¹⁷.

Pris dans ce sens, le titre de l'ouvrage de Rögglä pourrait évoquer une salle, peut-être dans un théâtre, où personne ne rit aux derniers rangs, en arrière ou plutôt à l'arrière de la salle: une expression plutôt absurde en apparence deviendrait presque banale dans un cadre régional bien délimité. Mais l'ouvrage contient de nombreuses allusions à divers « rückwärts » indiquant un mouvement, à commencer par « *mal sehen wie menschen rückwärts gehen* » (N 40) ou encore « *ja, so geht eben die natur, sie tickt nicht richtig, so geht die natur, selten geht sie rückwärts, die natur redet nicht mit sich* » (N 109) ou bien encore « *das leben lässt sich nämlich ganz einfach rückwärts denken* » (N 123). Ce « rückwärts » est parfois remplacé par l'expression « *nach hinten* »: « *am besten einfach einen schritt nach hinten machen* » (N 15); ou bien « *da hat sich ein bild verkehrt in mir aufgehoben, das wurde kleiner und kleiner, es lief nach hinten und ich ihm nach* » (N 17), ou encore « *schon damals waren wir in dem augenfehler gut zu hause: alles bewegt sich nur nach hinten* » (N 30).

Quant au titre, il est contextualisé à un endroit stratégique, lors de l'évocation d'une jeune créature inspirée d'Alice du Pays des merveilles, qui, à cause des exigences de la famille, semble devoir subir un conditionnement de son corps. Bilan: « *niemand lacht rückwärts, sagen die, die sie nicht kennen* » (N 80). La voix narrative s'abstient de tout commentaire, mais dans la foulée, ce « rückwärts lachen » semble désigner une attitude insolente où l'individu (féminin en l'occurrence) prend ses distances par rapport à ses origines, y compris ses origines langagières:

sie sagen, sie könne nicht einmal ihre muttersprache behalten, ja sie habe diese einfach stehengelassen, hinter sich gelassen und spreche nur mehr in frei erfundenem englisch. Man habe ihr deswegen den kopf schon kurz geschoren, und dennoch habe sie kein wort deutsch über die lippen gebracht, was soll nun aus ihr werden, so ganz vom richtigen sprechen

17 Vu sur <http://www.pons.eu/dict/search/results/?q=rückwärts%20blickend&l=defr> le 15 septembre 2009.

abgekommen in diesen zeiten, in denen so alles von der sprachlichen überzeugungskraft abhängt. (N 81).

Par opposition à un « nach hinten gehen » plutôt sobre et défensif, « rückwärts gehen », « rückwärts lachen » et « rückwärts denken » semblent signifier un refus joyeux du cours « naturel » des choses, face au passage du temps, face à l'histoire. Ce refus se pratiquerait notamment à travers la pensée (« das leben lässt sich nämlich ganz einfach rückwärts denken » (N 123) et peut se manifester dans le rire.

Par la suite le mot *rückwärts* perd cette dimension insistante, mais réapparaît à des endroits stratégiques de la narration. D'abord de manière sporadique: le seul *rückwärts gehen* dans *Abrauschen*, paru en 1997, indique ainsi un retour déploré au cours normal des choses :

überhaupt geht jetzt alles wieder rückwärts: schon glotzt sie mich wieder an, die normalität, die man sich so ausbaut zu einer ungeheuren seifenblase, die einen mit der zeit gegen die wand drückt... (A 108).

Irres Wetter (2000) évoque d'abord une erreur de perception de la part de l'instance narrative: « sich zu bewegen gehört heute zum guten umgangston, und so laufe ich und laufe, und während ich laufe, fällt es mir endlich auf: ich laufe und laufe nicht rückwärts, doch fühlt es sich gerade so an » (I 11). Plus tard, l'un des protagonistes fera fuir un homme qui « stolpert...so nach hinten »: « menschen gehen rückwärts, ist auch jetzt sein angebot, menschen laufen rückwärts, das macht er gerade nach, na, der taucht heute nicht mehr auf! » (I 53). Mais « rückwärts gehen » est également lié à un âge précoce, à l'enfance ou à l'adolescence (I 70, 91). Dans *wir schlafen nicht*, paru quatre ans plus tard, le mot décrit un mouvement collectif sinon opportun, du moins compréhensible, car il intervient à la suite d'un suicide présenté comme réaction à un environnement professionnel hostile :

plötzlich seien sie dagewesen. sie alle hätten sich schnell zu rückbewegt, rückwärts bewegt, auf telefone zu, auf tankstellen, anschlussstellen an einen ordentlichen ort. den krankenwagen habe er nicht gehört. auch wie sich alle rückwärts bewegten, habe er nicht gesehen, weil er der blick nach draußen gewesen sei. (w 214).

Le concept initialement ludique de *rückwärts gehen* y est définitivement abandonné: face au paroxysme, face à l'expérience de la mort, la reculade semble exprimer une volonté de vivre.

Dans *tokio, rückwärtstagebuch*, le phénomène *rückwärts* devient une clé dans l'expérience d'un monde nouveau: le récit s'engage par la juxtaposition de deux localisations géographiques (la Sibérie et la partie nord de Tokyo) et braque ensuite le regard imaginaire du lecteur sur une plaque commémorative consacrée à un diariste japonais célèbre, après une évocation également filmique des pauvres immigrants et immigrantes de son quartier, à la manière d'une

caméra équipée d'un zoom. Ce diariste se serait détourné de la narration fictionnelle au profit de ses journaux intimes, «und diese haltung scheint mir verständlich» (t 5). La narration se fait dans un sens chronologiquement inversé. Elle démarre le 19 décembre 2005 et s'achève le 2 novembre 2005, jour des morts pour les catholiques. Cette chronologie inversée, artificielle, se manifeste ici comme une expérience sensible due au décalage horaire: l'avion qui ramène la diariste en Europe après son séjour au Japon plonge dans la nuit sibérienne qui ignore encore le lever du soleil japonais précédant le décollage: face à un vécu qui vous échappe en raison de l'écoulement du temps, face à une nuit «die rückwärts zu gehen scheint und mich zurückholen will in den europäischen winter» (t 7), c'est la remémoration qui empêcherait l'effacement de la réalité et la menace de «spukgestalten»,

...äußerst gegenwärtige gespenster, die mich nicht mehr ganz losließen und etwas sehr körperliches bekamen.

vielleicht, so denke ich jetzt, wäre ein rückwärtstagebuch die lösung, eine form der umgekehrten zeitreise, die mich zurück an meinen sicheren schreibtisch in berlin befördert, vielleicht gilt es, in der zeit retour zu gehen, die dinge mir in erinnerung zu rufen, die mir schon wieder entfallen sind, sie erneut präsent werden zu lassen in permanentem rückwärtsschritt. (t 16).

Röggla, qui, nous l'avons vu, n'a jamais souscrit à une écriture qui considère que seuls les mots font les choses, aurait ainsi opéré un revirement important quant à un deuxième aspect central de toute expérience langagière perçue sous l'angle de l'action: après avoir désarticulé, sur des modes variés, les langages affirmatifs dits mimétiques censés servir à saisir un monde factuel, et les avoir fait converger ainsi avec ce monde considéré comme inadéquat et insupportable, elle change de perspective dans la suite de *really ground zero*: au lieu de *refléter*, de faire apparaître en transparence les états du monde à l'aide des langages, il s'agit de mieux *saisir* le monde sur un plan discursif, afin de pouvoir le comprendre, tout en tenant compte des difficultés qu'implique une telle entreprise, notamment dans un univers médiatique et médiatisé où les rapports entre les mots et les choses sont de plus en plus occultés. Ce n'est plus l'objet, mais le sujet de l'écriture qui imposerait les formes langagières, du moins en partie. Une telle attitude fait plus facilement admettre une certaine acceptation des règles langagières formelles: ce sont des conventions dont on peut se servir sans risque de pertes substantielles, du moins dans un discours argumentatif. Ce qui pourrait expliquer l'abandon du refus des majuscules dans son tout dernier texte théorique. Comment ce revirement considérable se reflète-il dans l'architecture de ses textes en prose?

Architectures textuelles

Röggla organise ses livres de manière très «visuelle»: elle n'y renonce pas seulement aux majuscules, mais introduit en même temps une sorte de charpente extérieure: les tables des matières. *Niemand lacht rückwärts* contient ainsi entre vingt-et-une et vingt-six (plusieurs décomptages sont possibles) pièces en prose dont l'une – la dernière, intitulée *FREAK-FRANZ*, – occupe à elle seule un tiers du volume. Les autres comportent parfois un titre, et parfois sont numérotées: ainsi *tauchen I*, *tauchen II*, *tauchen III* et *tauchen IV* ou *alice im spiegelverkehr (selbsthase) 1, 2 et 3* et encore *holzschnitt/13*, douzième pièce en prose de ce livre. Ce découpage compliqué reflète un souci de précision y compris dans la visualisation de la composition de l'ouvrage dans sa totalité. *Abrauschen* et *Irres Wetter* reprennent ce procédé en le simplifiant, chacun à sa manière. Les chapitres de *Abrauschen* sont systématiquement numérotés, et la table des matières reprend les premiers mots de chaque chapitre. Mais le numérotage n'est pas simple: le chiffre 33, considéré comme magique dans bon nombre de cultures, y apparaît trois fois, désignant trois textes différents. Le jeu avec la symbolique des chiffres y est en même temps ironisé:

und schon ist im flur zu hören, wie handgefertigte stories- hin- und hernumeriert werden im lachen. sind sie also doch zurückgekommen? was haben sie da wieder mitgebracht? oder sind es etwa nur hörreste, die ich da aufschnappe? (A 95).

Dans *Irres Wetter*, qui rassemble de nouveau des pièces en prose, Röggla abandonne la numérotation au profit de titres nominaux tandis que *wir schlafen nicht*, dont les chapitres nominaux sont tous numérotés, cache le fameux numéro 33 en introduisant un n° 0 qui se met à sa place: la table de matières signale 32 chapitres précédés par le chapitre zéro.

tokio, rückwärtstagebuch, son tout dernier ouvrage en prose, est ponctué par les datations et des images qui répondent aux expériences de la diariste. Il s'agit donc du premier livre en prose où Röggla semble avoir trouvé une charpente extérieure plus souple, celle du temps qui s'écoule. En même temps, ce texte raconte un échec cuisant, à savoir la capitulation de la narratrice devant une langue qui, à l'opposé de l'anglais parlé à New York et pratiqué par les premières narratrices de Röggla, lui demeure étrangère: le japonais. Il y a des mots que la diariste ne comprendra jamais et des comportements qui lui demeureront opaques, faute d'accès direct à la langue de l'autre (ce problème se manifeste notamment face à un manager japonais qu'elle interviewe, à l'aide d'une interprète, et dont elle ne tire aucune information éclairante (t 33-35). Au-delà de cet échec, le livre met en scène un récit à deux voix, celle de la diariste et celle du dessinateur Oliver Grajewski. La communication *avec* l'inconnu s'avère impossible, mais on peut communiquer *sur* l'inconnu: Röggla et Grajewski y introduisent chacun son

regard et sont épaulés par une sorte de savoir encyclopédique qui découle du glossaire à la fin de l'ouvrage. Tout un programme.

L'organisation de tous ces livres reflète ainsi, sur un plan élémentaire, les préoccupations d'une écriture pour laquelle forme et contenu s'éclairent mutuellement.

Quelle(s) voix parle(nt) ici ?

En dépit de l'extrême artificialité de la construction de ses textes, les instances narratives sont, nous le savons, plutôt stables chez Kathrin Röggla. *Niemand lacht rückwärts* peut encore se lire comme l'histoire d'un soi qui cherche à se cristalliser : le(s) « je » narrateur(s) se positionne(nt) en fonction de la manière dont il(s) appréhende(nt) le monde extérieur : le « je » fait parfois place à un « nous », qui peut lui-même renvoyer à un « je » s'adressant à un « tu ». Dans tout cela, le sexe de l'instance de la perception n'est pas toujours bien déterminé :

mit meiner zierlichen statur wird da wohl mit gewalt nichts zu erreichen sein, da habe ich als mann auf ganzer linie versagt letztendlich, die chance, mein leben wieder in ordnung zu bringen, lief in ihrem undurchsichtigen grinsen vorbei, das sie noch hatte im gesicht aus ängstlichkeit... (N 27).

La narration doit finalement constater un morcellement et une perte d'identité féminine physique et langagière qui aboutit au postulat que le « je » est incapable d'être « vrai » :

doch ich will doch nicht wie aus der zeitung gestochen sein', rufe ich ein wenig später ins telefon hinein, ,alles soll echt sein unter diesen haaren, ich will einfach vorhanden sein, nichts soll mir in die schuhe geschoben werden, ich will nicht erst einen namen auf die haut auftragen, er muß schon drinnen sein.

doch da ist nichts zu machen, so sehr ich mich auch anstrenge, keinen finger kann ich letztendlich in diese richtung bewegen, im gegenteil, alle finger biegen vorher ab und gehen direkt über in gewohnheit. (N 88).

La réunion du corps et de l'âme en une identité organique est aussi peu envisageable ici que l'existence poétique dans le dialogue avec autrui : c'est *FREAK-FRANZ*, la dernière pièce en prose de *Niemand lacht rückwärts*, qui met en scène cet échec dû à un défaut de réciprocité.

so leih mir dein ohr, habe ich zu dir gesagt, und es dann einfach mitgenommen, den rest zum trocknen aufgehängt in meinem kopf, und niemand hat zugesehen, franz, niemand hat etwas bemerkt [...] alle waren sie wie weggeputzt von ihrer wahrnehmung... (N 156).

L'expérience du caractère inauthentique, artificiel, de toute identité peut avoir un effet libérateur : puisque rien n'est vrai, la fausseté n'est plus un critère de rejet. C'est peut-être une explication pour la facilité avec laquelle Kathrin Röggla peut concevoir des mondes narratifs où les voix féminines ont une place

incontestée, ce qui, par exemple, n'était absolument pas le cas chez des grandes auteures comme Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar ou encore Elfriede Jelinek : les voix narratives de *Abrauschen*, *Irres Wetter* et *wir schlafen nicht* sont manifestement des voix de femmes ou se dévoilent en tant que telles.

Avec *really ground zero* c'est le je empirique, bien identifiable, de Kathrin Röggla qui entre en scène : «jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches.» (r 6). Pourtant, même cette vie réelle basée sur une expérience planétaire (la destruction du World Trade Center que Röggla avait vécu à un kilomètre de distance) ne garantit en aucun cas une identité bien délimitée et un mode d'expérience radicalement individuel. Röggla clôt son volume par un auto-entretien où elle explique : «auf einmal war nicht mehr sicher : wo fängt die persönliche hysterie an, wo die kollektive und wo ist eine reale gefahr da» (r 109). Sa conclusion : essayer de parvenir à une vue d'ensemble dans ce

haufen an ideologemen, aufgebrochenem vokabular, kontextverschiebungen, rhetorischen operationen, schrägen übersetzungen ... also vom haufen der authentizität zum haufen der begriffsverschiebungen? (r 109)¹⁸.

La recherche de cette vue d'ensemble et le constat de l'échec ou plutôt d'un arrêt de cette recherche sont au centre du projet de *wir schlafen nicht* et de *tokio, rückwärtstagebuch*.

wir schlafen nicht fait écho à la tradition de la *Literatur der Arbeitswelt*, mais adopte un point de vue plus radical ; par le langage employé, la forme littéraire choisie, ce n'est pas seulement la «réalité» mais aussi et surtout la présentation de la réalité qui est questionnée et mise en question. La version théâtrale, montée à Düsseldorf au printemps 2004, insiste sur l'artefact linguistique en se servant, elle aussi, du discours indirect : les personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne. La pièce reprend ainsi un procédé introduit par le poète autrichien Ernst Jandl dans sa pièce *aus der fremde* de 1979 qui met en scène une impossibilité de se dire de manière directe.

Dans le tout dernier chapitre de *wir schlafen nicht*, «*wiederbelebung (ich)*» une distinction plus nette entre les modes de discours entre en jeu, car l'intervieweuse y parle à l'indicatif, et elle cite ses interlocuteurs selon les règles du discours rapporté, direct et indirect. Cette mise en scène de différents modes de discours, rapporté ou non, nous renvoie au fait que l'intervieweuse est la seule personne, le seul personnage du roman qui ne passe pas par une instance de médiation. L'intervention massive de l'instance narrative après la démission des personnages dans le chapitre précédent sert ainsi à souligner ce fait.

18 Mise en évidence par la rédactrice de cet article.

tokio, rückwärtstagebuch rend palpable ce problème de médiation et de relation de l'auteur à l'objet de sa narration à travers l'évocation d'un choc culturel :

ich bin nur zaungast, und als zaungast kann man in japan alles nur verkehrt machen, aber auf der anderen seite, was bliebe mir als reisende ohne klaren auftrag auch übrig, als ein tagebuch zu schreiben, was kann ich schon anderes unternehmen, als aufzuschreiben, was ich sehe, wahrnehme, den zufällen und meinen interessen gleichermaßen folgend, die sich erweitern, herausbilden durch das neu wahrgenommene. (t 11).

De ce fait, le déplacement géographique de l'instance narrative provoque un déplacement mental de la perception qu'elle a de son entourage :

ich würde mich fragen, ob sich mein blick, der sich langsam verschoben hat, beispielsweise in der wahrnehmung westlicher menschen als hektische, rotgesichtige und etwas unpassend agierende gestalten, hässlich allemal – ob dieser verschobene blick, der mit der erfahrung, dass der platz neben mir in der u-bahn oft freibleibt, eine seltsame Mischung eingeht und keine balance findet, ob sich dieser blick wieder rückwärts verschiebt? (t 21).

C'est dans ce système de coordonnées déplacés que se développe la description de ce que la diariste a vu et entendu au Japon, dont font partie des voix qui peuvent vous parler de partout : « kleine geister, die in den dingen wohnen und uns an unsere menschliche herkunft erinnern » (t 22). Voici une matérialisation plutôt surprenante de la « Wünschelrute » d'Eichendorff (« Schläft ein Lied in allen Dingen, / die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / triffst du nur das Zauberwort. »). Et pourtant... un agencement adéquat des voix et des bruits qu'elle a entendus à Tokyo permettrait peut-être un catapultage vers le passé récent : l'acte poétique réussi pourrait changer le cours des choses...

und dann fände der zweite sonnenaufgang statt, im südwesten, und ich entkäme dieser nacht, mit der ich nicht gerechnet habe und die mich nur rückwärts befördert. Ich entkäme dieser nacht, und drinnen bliebe ein abdruck der müdigkeit zurück ... wenn ich es schaffte, dies zu schreiben, doch es gelingt mir nicht. nein, ich befinde mich noch immer in unserem geisterflugzeug unter den feiernden fussballspielern, eingesperrt auf 10.000 metern höhe über dem sibirischen eis, das kein ende zu finden scheint. (t 23).

Narration et perception du monde

Les textes de Kathrin Röggla s'inscrivent dans un tissu de références littéraires. Ces références sont difficiles à identifier dans ses premiers livres car elles passent la plupart du temps par une sorte de malaxeur, ou si l'on veut une machine complexe à désarticuler les références : les locutions figées, nous l'avons montré, y sont soumises au même travail.

Relevons un exemple : la voix de la narratrice évoque vers la fin de *Abrauschen*, dans une réflexion sur la perception du monde, la relation entre eau chaude et chauffe-eau, dont elle n'aurait jamais voulu tenir compte, ce qui équivaldrait à un refus de la relation de cause à effet. Le « je » refuse de créer cette relation en renvoyant à Marcel Proust et à son 'ressouvenir inconscient' – la mémoire involontaire :

diese beziehung zwischen warmwasser und badezimmerboiler, schon als kind wollte ich sie nicht wahrhaben, doch dieses proust-kipferl¹⁹ wird mich jetzt nicht überwachsen, so etwas ufert ja heutzutage schnell aus, kaum hat man es sich versehen hat es einen schon verschlungen – doch nicht mit mir, nein, ich bleibe zurück bei den dingen in reinkultur (A 118).

Autre auteur cité par Rögglä de manière plus littérale, mais peut-être moins consciente : Paul Celan et notamment son poème HÖRRESTE, SEHRESTE (A 95, 117, I 163), qui ouvre le volume posthume *Lichtzwang*.

Dans *Abrauschen*, Rögglä met le titre du poème dans la bouche d'un ami de l'instance narrative, et ce deux fois de suite :

was haben sie da wieder mitgebracht ? oder sind es etwa nur hörreste, die ich da aufsnappe?

ja, hörreste und sehreste, würde auch jo jetzt sagen, um keine antwort verlegen, aber was liegt dazwischen meine liebe, ich meine, was steckt dahinter? (A 95).

hörreste, sehreste, erinnere ich mich, würde jo jetzt sagen: ja, aber was steckt dahinter? würde er sagen, aber jetzt ist er nicht mehr da. niemand ist da. und so wird es eben schwierig: die wahrnehmung verläuft ja immer über andere menschen, die sie filtern, ohne menschen, die sie filtern, ist man ganz schön aufgeschmissen, denn kaum ist man alleine, stürzen die dinge auf einen ein... (A 117).

Plus tard, dans *Irres Wetter*, cette expression passe dans la bouche de l'instance narrative :

materialermüdung durch und durch, überall bleibt etwas kleben, hörreste, sehreste, man muss eben zusehen, dass man weiterkommt, man muss zusehen, dass man fortfährt... (I 163).

Le poème de Celan convoque une situation de désindividuation absolue dans une espèce de dortoir d'asile numéroté en référence à l'un des monuments de la tradition narrative : „HÖRRESTE, SEHRESTE, im / Schlafsaal eintausendundeins, // tagnächtlich die Bären-Polka: // sie schulen dich um, // du wirst wieder/er »²⁰.

19 Le *Kipferl* (une sorte de croissant) étant un équivalent autrichien de la madeleine.

20 Paul Celan: HÖRRESTE, SEHRESTE. In: *Lichtzwang* (1970). *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Zweiter Band: Gedichte II*. Frankfurt am Main, suhrkamp 2000 (1983), p. 233.

L'évocation conjuguée de ces deux termes, médicaux et disjoints à l'origine, intervient à des endroits stratégiques dans *Abrauschen* et *Irres Wetter*, à des moments où l'instance narrative se retrouve seule, la perception apparemment perturbée, voire dissociée. Dans *Abrauschen*, elle convoque alors les énoncés d'une personne absente (jo, qui est plutôt un tenant-lieu d'objet de désir qu'un personnage cohérent). *Irres Wetter* évoque un nommé jochen qui a «den stadtplan noch voll im kopf» (I 157). jochen disposerait d'une vue d'ensemble des choses, de la ville de Berlin en l'occurrence. L'instance narrative, elle, a besoin d'autrui pour accéder à une perception totalisante du monde (oder ist es doch die eigene wahrnehmung, durch deren raster man durchknallt? nein, aus dieser frage führt kein weg hinaus, nur der heizboiler... » (A, 117). Ces questions de perception et d'organisation de la perception du monde sont cristallisées ici dans le halo du poème celanien.

Si *wir schlafen nicht* renonce largement à des références littéraires, *tokio, rückwärtstagebuch* en regorge et les expose généreusement : le glossaire contient des informations bio-bibliographiques sur les auteurs cités. Les références intertextuelles subissent ainsi les mêmes transformations que les références purement linguistiques. Rögglà les expose dans un univers référentiel transparent, lequel oppose beaucoup moins de résistance à leur déchiffrement par le lecteur que celui de ses premiers livres, car ce ne sont plus les « choses », les objets du travail linguistique et littéraire, qu'il faut déceler, dévoiler, faire découvrir, mais les relations qu'elles entretiennent. Du coup, la citation de Nicolas Bouvier par laquelle Rögglà fait commencer *tokio, rückwärtstagebuch* s'appliquerait aussi à la manière dont elle organise ses textes, ses « choses » à elle.

Kathrin Rögglà dit elle-même qu'elle ne cherche pas à développer, à partir d'une « fiktiv autonome(n) subjektivität », une langue qui lui soit propre : « es sprechen viele mit das berühmte weiße blatt existiert so nicht, bzw. tummeln sich darauf eher zuviele gespenster, die man machmal mit viel mühe vertreiben muss »²¹. Elle considère son travail comme un processus dialogique face à un référent 'réel', une réalité qui lui fait face. Ce besoin de dialogue et de 'réalité' est mis en scène dans *wir schlafen nicht* à travers la 'grève' des personnages qui provoque la fin définitive du récit. *tokio, rückwärtstagebuch*, dont le sujet est le saisissement du référent 'réel', exécute ce programme sur un plan quasi-sensoriel : le référent 'réel' y est pour Rögglà comme pour le dessinateur Oliver Grajewski la ville de Tokyo, dont ils s'approchent, chacun(e) à sa manière, en mélangeant occasionnellement les énoncés : Grajewski dit avoir utilisé comme supports pour ses dessins des photographies prises par différentes personnes,

21 « Die Lesbarkeit der Welt in gespenstischen Zeiten ». Discours prononcé à l'occasion de la remise du prix littéraire de Soleure le 27 juin 2005, visité le 26 octobre 2009 sur <http://www.kat.ch/bm/solo10a.htm>.

dont Rögglä, et nous retrouvons aussi des bribes du texte de Rögglä dans ses dessins, qui occupent la deuxième partie de l'ouvrage. Ce référent, qui, selon la diariste, lui échappe dans son existence factuelle faute de quotidienneté, se voit mis en images de manière littéralement schématisée, par des dessins.

Le postulat du jaune et du gris de la narration, des deux manières de raconter les choses, par lequel l'instance narrative de Rögglä avait fait commencer *Niemand lacht rückwärts*, semble encore être d'actualité ici car Grajewski et Rögglä racontent, chacun sur le mode artistique qui lui est propre, le même objet, la même ville : Tokyo. Dans *Niemand lacht rückwärts*, l'évocation du jaune semblait encore renvoyer à un mode de représentation purement langagière :

alle waren sie schon ums fernsehgerät versammelt und warteten und warteten nicht mehr lange und plötzlich lachten alle los, sie alle hatten das gelbe gift in die adern gespritzt, das man lachen nennt, denn mein auftritt ist nicht aufgekreuzt, er ist einfach nicht angekommen. (N 106).

Le récit « en jaune » serait ainsi un récit sur le mode humoristique, impliquant un détachement face à l'objet du récit. Pour ce qui est du récit « in grau », il y aurait une seule certitude : il s'opposerait au mode humoristique. Dans la symbolique des couleurs il signale la neutralité tandis que le jaune est associé à la vitalité et au soleil. *tokio, rückwärtstagebuch* est un livre en noir et blanc, enveloppé de lettres rouges, qui parle d'un pays dont le nom déjà est associé à la couleur jaune : Nippon ou Nihon se traduit par « pays du soleil levant ». Le drapeau du Japon représente le soleil en couleur rouge, certes, mais le sceau impérial est jaune...

Au-delà de *Niemand lacht rückwärts*, le « zweimal erzählen » esquisserait aussi une technique d'écriture aujourd'hui propre à Rögglä : elle a pour habitude de reprendre des textes pour les transposer dans un autre genre littéraire. Le dernier chapitre de *Irres Wetter* a ainsi fait l'objet d'une pièce radiophonique²² tandis que *wir schlafen nicht* a été porté sur scène immédiatement après la parution du livre²³.

Les mots choisis par Rögglä pour faire son entrée sur la scène littéraire internationale continuent d'agir sur et dans sa prose, malgré les modifications qu'elle leur a fait subir. Elle confirmerait ainsi une vision du monde selon laquelle la langue est ce qui est toujours là avant nous, comme la loi pour Antigone. Tout usage qu'on en fait est tourné vers un passé rattaché à ce qui le fuit à grandes enjambées ; la langue doit pouvoir dire l'inouï effondrement des Twin Towers, l'inouï réchauffement mortel de la planète, l'inouï étrangeté de l'être humain face au monde qui l'entoure. Ces tentatives de dire cela se font dans la conscience d'un échec prévisible de la démarche, mais elle doivent se faire et se refaire, si possible dans un cadre communautaire. Kafka, après Hölderlin (« Seit

22 *Selbstläufer*. Bayrischer Rundfunk. 3 mars 2000.

23 Création Düsseldorfer Schauspielhaus en avril 2004.

ein Gespräch wir sind und hören voneinander ... »), écrit en 1920: « Einzig im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen ». Cette considération semble toujours valable.