

Relire le 11 septembre : Elfriede Jelinek et Kathrin Röggla

Catherine Mazellier-Lajarrige

▶ **To cite this version:**

Catherine Mazellier-Lajarrige. Relire le 11 septembre : Elfriede Jelinek et Kathrin Röggla. Hilda Inderwildi; Catherine Mazellier. Le théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage, L'Harmattan, pp.39-54, 2008, De l'Allemand, 978-2-296-05815-6. hal-01632699

HAL Id: hal-01632699

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01632699

Submitted on 10 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Catherine Mazellier

Relire le 11 septembre : Elfriede Jelinek et Kathrin Röggla

S'il est un événement qui a constitué un traumatisme collectif majeur et durable pour le monde occidental de l'après-guerre, c'est bien le 11 septembre 2001. « Nous avons même affaire », déclare Jean Baudrillard avec quelque exagération dans son essai « L'esprit du terrorisme » à propos des attentats de New York et du World Trade Center, « à l'événement absolu, la 'mère' des événements, à l'événement pur qui concentre en lui tous les événements qui n'ont jamais eu lieu »[1]. *A posteriori*, il fait figure de matrice, comme en témoigne le court-métrage du réalisateur autrichien Michal Kosakowski, *Just like the movies* (2006), qui évoque les attentats par un montage d'extraits empruntés à une trentaine de films de fiction antérieurs à la catastrophe[2].
Comme pour tout traumatisme, il ne s'est constitué en tant que tel qu'avec un certain décalage temporel. À la violence indicible du choc et à la suprématie des images a succédé un temps de perlaboration et d'analyse, dont Jean Baudrillard rappelle la nécessaire lenteur :

> Tout le jeu de l'histoire et de la puissance en est bouleversé, mais aussi les conditions de l'analyse. Il faut prendre son temps. Car tant que les événements stagnaient, il fallait anticiper et aller plus vite qu'eux. Lorsqu'ils accélèrent à ce point, il faut aller plus lentement. Sans pourtant se laisser ensevelir sous le fatras des discours et le nuage de la guerre, et tout en gardant intacte la fulgurance inoubliable des images.[3]

Outre les analyses politiques et philosophiques qu'ont suscitées ces actes terroristes[4], ils ont eu des répercussions à la fois thématiques et esthétiques sur la littérature ou les arts visuels. Une foule de romans et de récits ont ainsi pris pour thème les attentats du 11 septembre, en particulier dans le domaine anglo-saxon : John Updike, *Terrorist*, Paul Auster, *Brooklyn Revue*, Don DeLillo, *Falling Man* ou Martin Amis, *The Last Days of Muhammad Atta*, pour ne citer que ces quelques exemples. Ce qui nous intéressera davantage ici, ce sont les conséquences formelles de l'événement : si le 11 septembre n'a pas constitué une *Stunde null* pour la littérature – la question de la 'césure' se pose en effet à propos de cette date – , déjà fortement marquée par le doute et le questionnement, il a sans doute renforcé la tendance à la fragmentation de l'écriture, à l'irruption de la réalité extérieure dans la sphère privée, manifestée par une tendance accrue au reportage et au témoignage, au sein d'écritures fictionnelles. C'est le constat que formule Elmar Krekeler en septembre 2006 dans un article pour *Die Welt*, décrivant les « enfants de l'ère Kohl » rattrapés par la réalité politique et amalgamés par les terroristes en un collectif ennemi :

> Das Betrachten des eigenen Bauchnabels, das sorglose Ich-Erzählen war zudem schwierig, wenn nicht unmöglich geworden. Die Attentate, die Attentäter zwangen die monadenhaft umeinander kreisende Individualistenschar in eine Feindgemeinschaft. Es gab wieder ein 'Wir'.

[1] Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », in *Le Monde* du 3.11. 2001.
[2] Ensemble de courts-métrages regroupés sous le titre *Underground Zero*. Un autre regard sur le 11/09, collection repérages, 2006.
[3] Jean Baudrillard, *ibid*. Le terme « bouleversé » renvoie à l'étymologie de « catastrophe » (= bouleversement).
[4] Citons, parmi les parutions récentes dans le domaine germanique, Michael Gehler/René Ortner (Hg.), *Von Sarajewo zum 11. September. Einzelattentate und Massenterrorismus*, Innsbruck, Studienverlag, 2007.

Et de poursuivre sur le retour du réel social et historique dans la littérature : «Wir brauchen Literatur, die dem erfolgreich Widerstand leistet, was seit fünf Jahren besonders intensiv betrieben wird – die Welt in den beiden Nicht-Farben schwarz und weiß zu malen[5].»

Cette tendance est en particulier sensible dans le théâtre contemporain de langue allemande. Il est difficile, voire hasardeux, de formuler des généralités, qui plus est sur une période aussi récente, mais l'on peut tout de même émettre l'hypothèse d'une 'documentarisation' du théâtre des années 2000 : l'onde de choc du 11 septembre a exacerbé la détermination politique du réel et de sa représentation sur scène, avec pour caractéristiques majeures la fragmentation extrême et la multiplication des points de vue, médiatisés à outrance[6].
Concrètement, le 11 septembre est présent dans le théâtre germanophone chez deux auteures autrichiennes : chez Kathrin Röggla, il constitue la thématique centrale de sa pièce *fake reports* ; chez Elfriede Jelinek, il est l'un des leitmotive de son « drame alpestre » *Das Werk*, sans en être l'enjeu principal. Entre focalisation thématique et écriture oblique sur le 11 septembre, ces auteures proposent deux façons différentes d'intégrer la catastrophe au texte dramatique – ou postdramatique – mais elles se rejoignent dans la question fondamentale de la médiatisation de l'événement et des couches mémorielles qu'il mobilise.

Traitement des événements en décalé et modalités dramaturgiques du décalage

Chez l'une et l'autre des auteures dramatiques considérées, les attentats du 11 septembre ont donné lieu à une double réaction, « à chaud » et en différé. La première réaction s'est naturellement exprimée dans la presse, lieu de l'actualité immédiate, dans le cas d'Elriede Jelinek, à travers un article paru en décembre 2001 dans le *taz* : « Islam », sous-titré « und Gewalt », condamnation ferme du fanatisme religieux ; dans le cas de Kathrin Röggla, sous forme de reportages sur le terrain, rédigés pour les journaux berlinois *taz* et *Tagesspiegel*, et pour le magazine autrichien *falter*. Ce sont les réflexions d'un témoin oculaire, puisque Kathrin Röggla, formée aux sciences de la communication, séjournait à New York au moment des événements. Augmentés et publiés chez Fischer dans le recueil *really ground zero. 11. september und folgendes*, ces articles confrontent les discours politiques et les réactions des médias aux observations de l'auteure, complétées par des photos, et aux déclarations d'autres témoins ou acteurs. Une brève présentation de l'ouvrage permettra d'éclairer en creux, sur le mode contrastif, la notion de *Nachträglichkeit*.

La caractéristique majeure de ce recueil est l'immédiateté, sensible dans l'emploi généralisé de l'anglo-américain, dans la retranscription des témoignages ou discours politiques, comme dans les commentaires de l'auteure, qui passe d'une langue à l'autre à l'intérieur d'une même phrase : « immer wieder herr boucher, spokesman of the state department und my favorite tv-star of geheimamerika »[7].
La langue employée est souvent celle des événements vécus, de même que Michel Vinaver a rédigé sa pièce *11 septembre 2001* d'abord « en américain », « parce que c'est la langue des

[5] Elmar Krekeler, « Der 11. September, die Literatur und die Kinder der Kohl-Ära – eine Zwischenbilanz », in *Die Welt*, 2.9.2006. Cet article, paru cinq ans après les événements, propose notamment une sélection d'ouvrages littéraires en lien avec le 11 septembre.
[6] Cf. à ce sujet l'article de Stefan Tigges dans le présent volume.
[7] Kathrin Röggla, *really ground zero. 11. september und folgendes*, Frankfurt a.M., Fischer, 2001, p. 68.

paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne », avant d'en proposer une adaptation française, tout en conservant certaines citations dans l'original[8].
Les anecdotes collectées dans *really ground zero* sont mises bout à bout, sans que puisse se dégager une vue d'ensemble : « es ergibt sich daraus kein bild. soll es vielleicht auch nicht[9]. »
Le caractère fragmentaire, éclaté, des récits reflète le bouleversement provoqué par les attentats. L'accès premier à l'événement passe par les images, omniprésentes : celles que publient les journaux, dont le *new york post* (portraits des pompiers, des passagers des avions détournés, longue série de portraits des victimes), celles que l'on récolte en allant sur les lieux (« *the zone* »), à la recherche de la 'vérité' de la catastrophe, mais les images seules restent impuissantes, elles ne permettent pas de saisir la catastrophe dans toute sa réalité. Dans l'essai précédemment cité, Jean Baudrillard pointe du doigt le rôle « hautement ambigu de l'image » :

> Entre autres armes du système qu'ils ont retournées contre lui, les terroristes ont exploité le temps réel des images, leur diffusion mondiale instantanée. […] Le rôle de l'image est hautement anmbigu. Car en même temps qu'elle exalte l'événement, elle le prend en otage. Elle joue comme multiplication à l'infini, et en même temps comme diversion et neutralisation (ce fut déjà ainsi pour les événements de 1968). Ce qu'on oublie toujours quand on parle du '*danger'* des médias. L'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer.[10]

Dans *really ground zero*, cette absorbtion de l'événement par l'image est résumée dans un constat lapidaire : « nein, absolut kein fotoausgang aus der geschichte[11]. »
Le sentiment de vivre l'Histoire en direct – « geschichte » pouvant avoir ici le double sens d'événement et d'Histoire – est précisément contredit par l'impossibilité de saisir tout l'impact de l'événement : la chronologie n'est pas close, une mise à jour permanente est nécessaire, comme l'indique le chapitre « update ». Dans le présent, l'impératif de survie commande de mettre provisoirement le trauma de côté, de s'inscrire à nouveau dans un quotidien, de reprendre le travail et la consommation :

> und normalität wollen wir doch wieder erleben, ja, man möchte wieder in den alltag rein, doch dazu braucht es im moment eben ein bisschen mehr als alltag. und das ist eigentlich das anstrengende. allein die verschiedenen richtungen, in die dieser normalisierungsprozess erst einmal geht.[12]

La distance temporelle et géographique est nécessaire pour un travail littéraire sur l'événement, en l'occurrence, chez Kathrin Röggla, par le médium du théâtre. De retour à Berlin, elle s'oriente vers l'écriture dramatique à la fin de l'année 2001 et utilise la documentation rassemblée aux États-Unis pour écrire *fake reports*, pièce de commande pour le Volkstheater de Vienne et le festival « steirischer herbst » de Graz, créée en 2002[13]. Il ne s'agit pas d'une simple adaptation pour la scène des reportages publiés auparavant, mais d'une réécriture à partir d'un matériau documentaire. Cette postériorité ne suffirait pas pour autant à justifier une quelconque *Nachträglichkeit*, au sens freudien du terme[14].

---

[8] Michel Vinaver, *11 septembre 2001* [2002], in Michel Vinaver, *Théâtre complet* 8, Paris, L'Arche, 2003. La pièce y est proposée dans une version bilingue anglais / français. Cit. p. 133 (« note liminaire »).
[9] Kathrin Röggla, *really ground zero*, p. 51.
[10] Jean Baudrillard, *op. cit*., p. 6.
[11] Kathrin Röggla, *really ground zero*, p. 21.
[12] *Ibid*., p. 43.
[13] L'auteure a précisé que la commande d'une pièce avait déjà été passée avant le 11 septembre 2001.
[14] Pour la définition de ce terme, cf. l'avant-propos.

Le titre de la pièce *fake reports*[15] – l'expression désigne en anglais de faux reportages ou reportages truqués – se démarque du genre du reportage tout en signalant dans le même temps son ancrage documentaire. Dans quelle mesure peut-on y discerner une écriture du décalage ?
Il s'agit d'une pièce en cinq actes, constituée de dialogues entre des personnages numérotés de 1 à 6, dont l'identité n'est pas précisée. On comprend simplement que les personnages 1 et 2 sont des Allemands qui séjournaient à New York au moment des attentats. Les autres constituent un collectif défini de façon globale dans le paratexte liminaire, en l'absence d'une liste des personnages qui permette une identification univoque des locuteurs :

sie arbeiten hier wieder einmal zusammen: präsenzmaschinen, medienmaschinen und mythenmaschinen.
sie könnten fotografen, broker, moderatoren, kabelträger, pr-menschen, journalisten, politiker sein, wobei man sagen muss, alles eher im kleinformat. trotzdem: sie haben etwas mit den medien zu tun […][16]

Il s'agit donc avant tout des réactions allemandes aux attentats, d'où un premier décalage, d'ordre spatial. Le lieu de l'action est lui-même déconnecté du lieu de parole : le premier acte est situé dans une salle de séjour « ratée » (« mißlingendes wohnzimmer ») qualifiée de « *situation room* ». Ce terme désigne la salle de conférences dans la Maison Blanche qui est investie dans les situations de crise, une sorte de « cellule de crise » où sont débattus les grands problèmes nationaux et internationaux en présence d'experts.
L'emploi ironique de ce terme montre que la catastrophe brouille les frontières géographiques – 1 et 2 ont vécu l'événement sur place, mais leurs réactions sont mélangées à celles d'observateurs en Allemagne, également en état de choc –, mais aussi les frontières entre espace public et espace privé, toute salle de séjour devenant une *situation room* en puissance.
Les autres lieux de parole alternent espace public et espace privé : le deuxième acte porte le titre « draußen. (u-bahnen) ». Il se déroule « au dehors », « draußen » – un adverbe qu'affectionne Kathrin Röggla et qui renvoie à une menace diffuse, indéfinie, globale[17]. Le troisième acte, « fake fernsehen », donne la parole aux spécialistes des médias et de la communication, tandis que le quatrième montre la salle de séjour déterminée par les reportages télévisés : « wohnzimmerfake. dinner party. fernsehen mit freunden. koma ». Le foyer est devenu un simulacre de lieu privé (« wohnzimmerfake »)[18]. Le dernier acte, beaucoup plus court, intitulé « zu hause angekommen », décrit le retour à la normale, la reprise du travail, en attendant une nouvelle catastrophe : le licenciement, la constatation brutale que chacun est, d'une manière ou d'une autre, « grillé » (« gefeuert »[19]).

Par ailleurs, *fake reports* est écrit pour l'essentiel au subjonctif, le mode du décalage par excellence. Les personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne et au subjonctif I, utilisé en allemand pour exprimer le discours rapporté.
La pièce s'ouvre ainsi sur cet échange entre 1 et 2 :

1 überhaupt wolle er jetzt nichts mehr wissen.

[15] Les droits de *fake reports* [2002] sont détenus par l'éditeur Fischer Verlag ; la pièce peut être consultée sous forme de document PDF sur le site www.fischertheater.de. Elle sera citée sous la forme abrégée *fake reports*.
[16] *fake reports*, p. 3.
[17] Cf. en particulier sa pièce *draußen tobt die dunkelziffer* (création Volkstheater / Wiener Festwochen en 2005), disponible en édition bilingue : Kathrin Röggla, *draußen tobt die dunkelziffer* / *dehors peste le chiffre noir*, trad. Hélène Mauler et René Zahnd, Toulouse, PUM, coll. « Nouvelles Scènes Allemand », 2007.
[18] Cf. aussi : « letztendlich habe ein jeder irgendwo so eine amerikanische regierung in sich sitzen. », *ibid*., p. 22.
[19] *Ibid*., p. 39.

2 ja, sie wolle sich auch betrinken, und sie wolle eigentlich auch nichts mehr wissen.
1 warum sie dann dauernd das fernsehen laufen habe?
2 man müsse doch erfahren, was da draußen los sei.
1 sie sagten einem ja nichts.[20]

Ce procédé, qui sera repris dans la pièce suivante *wir schlafen nicht* (*nous ne dormons pas*, 2004)[21], introduit une distance entre le locuteur et son discours et concourt à une dramaturgie de la non-identification et de l'indétermination.

Enfin, le recul à l'égard des événements évolue au fil de la pièce, puisque le temps de la 'fable' s'étend sur plusieurs semaines. L'absence de distance est patente dès le premier acte, dans cette remarque du personnage 2 : « jetzt stecke man ja noch drin. nachher werde man eine neue vorstellung von dem geschehen entwickeln, noch aber komme man nicht raus[22].»
La situation de non-conscience est rendue par l'état d'ivresse permanent, en particulier de la femme (personnage 2), auquel fait allusion cet échange dans le premier acte :

2 ja, ob man die stadt verlassen solle. ob es nicht gescheiter wäre, aufs land zu fahren.
1 ob man leitungswasser trinken könne oder nicht?
2 und: kann man schon nüchtern bleiben?
1 *aktion wie: schaltet den fernseher ein, schaltet ihn wieder aus* sieht nicht so aus.
2 aber umgekehrt betrinken gehe auch nicht. klappe irgendwie nicht.
1 was bleibe dann übrig?[23]

La pièce évolue vers une prise de conscience exprimée par un jeu sur l'adjectif « nüchtern », désignant à la fois l'état de celui qui n'est pas soûl, qui a déssoulé ou bien celui qui est pragmatique, a le sens des réalités.
Ce qui évolue, ce ne sont pas les personnages eux-mêmes, dans la mesure où Kathrin Röggla, comme Elfriede Jelinek, refuse un théâtre psychologique : les personnages n'ont pas de psychologie, ce sont plutôt des 'impersonnages', selon le terme forgé par Sarrazac[24], ils n'existent que pour être vecteurs de discours. Ce sont davantage les points de vue échangés qui importent. Après le choc des images, les discours en Allemagne sur le 11 septembre s'orientent en effet vers la politique intérieure et la situation économique des USA et révèlent une volonté de rivaliser avec la super-puissance, voire de la dépasser. Le personnage 5 s'interroge ainsi : « ob man immer noch der 50 mal bessere amerikaner sein wolle? amerikanischer als die amerikaner, das habe man hier immer wieder gerne gemacht. das habe er hier nämlich schon oft erlebt. »[25]

[20] *fake reports*, p. 4.
[21] Sur l'usage du subjonctif dans le roman *wir schlafen nicht*, cf. l'article de Karin Krauthausen (2004), consultable sur le site www.kathrin-roeggla.de : « ob das jetzt das interview sei? ». Cf. aussi Herta Luise Ott, « *Nous ne dormons pas* : critique idéologique à travers une critique des langages chez Kathrin Röggla », in *Germanica* 39/2006, p. 57-73 ; cit. p. 70.
[22] *fake reports*, p. 5.
[23] *Ibid*.
[24] Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant *La crise du personnage* », in *Jouer le monde* : *la scène et le travail de l'imaginaire* [mélanges pour Robert Abirached], textes réunis par Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-La-Neuve, Centre d'études theâtrales, 2001, p. 41-51. Cf. aussi cf. Jean-Pierre Ryngaert / Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Ed. Théâtrales, 2006.
[25] *fake reports*, p. 27.

De l'évocation du 11 septembre, on passe donc progressivement à des commentaires sur la politique de défense du chancelier allemand, de sorte que la perlaboration se reflète aussi dans la progression du temps dramatique.

De même, Elfriede Jelinek propose également un traitement dramatique en différé du 11 septembre sous forme d'allusions récurrentes dans sa pièce *Das Werk*. L'objet d'analyse est *a priori* fort différent. L'auteure n'écrit pas là sa première pièce, elle est déjà bien établie, et le 11 septembre ne constitue pas le point de départ de *Das Werk*, mais l'un de ses leitmotive.
Cette pièce, publiée en 2002 et créée en avril 2003 au Burgtheater de Vienne dans une mise en scène de Nicolas Stemann, forme un diptyque avec le second drame alpestre ('Alpendrama') écrit par Elfriede Jelinek à la même époque : *In den Alpen*[26]. L'une et l'autre pièce ont pour cadre le massif autrichien des Hohe Tauern, plus exactement Kaprun, et traitent, selon l'auteure, « de catastrophes et de leur contraire, la construction, la reconstruction »[27].
Le point de départ de *In den Alpen* est l'incendie du funiculaire de Kaprun le 11 novembre 2000, dans lequel périrent, en raison de négligences techniques et de la course au profit, 155 personnes venues skier sur le glacier du Kitzsteinhorn, tandis que *Das Werk* dénonce le coût en vies humaines de la gigantesque centrale hydro-électrique de Kaprun et du barrage destiné à l'alimenter, dont la construction fut officiellement lancée par Göring en 1938 et inaugurée en 1955 comme un ouvrage majeur ('das Werk') de la reconstruction autrichienne. Cette récupération patriotique fit peu de cas des vies sacrifiées – au moins 250 morts –, victimes de conditions de travail inhumaines et particulièrement inadaptées à la haute-montagne[28]. Logés dans des baraques en bois derrière des barbelés, pieds nus dans des galoches, fouettés, sous-nourris pour un travail de 12 heures par jour, les ouvriers étaient une main-d'œuvre réquisitionnée dans les pays alliés ou conquis, notamment des jeunes gens raflés dans les pays occupés, dans les Balkans ou en Ukraine, ou encore des prisonniers de guerre : 500 Polonais arrivèrent en 1939, puis des Belges, des Français, des Russes … *In den Alpen* et *Das Werk*, conçues par l'auteur comme des « maisons jumelles » (« zwei Hälften eines Doppelhauses »), entrecroisent au sein de blocs monologiques des références à l'une et l'autre catastrophe, réunissant leurs victimes sous le signe de la marchandisation de l'être humain : « Wenn man Tausende Menschen einsetzen kann, Zigtausende, dann spielt das Konto Hochgebirge die geringste Rolle. Dann kann man ruhig ein paar Hunderter davon verschleudern[29]. » Cette double référentialité est augmentée, dans *Das Werk*, d'allusions récurrentes – une quinzaine – aux attentats du 11 septembre 2001. Le rapprochement est facilité par la similitude des dates, puisque l'incendie du funiculaire de Kaprun, qui rendit cette station d'hiver tristement célèbre, eut lieu le 11 novembre 2000 : « Jetzt sind wir durch diese Ereignisse natürlich unwahrscheinlich bekannt geworden, wenn auch nicht so bekannt wie New York City[30]. »

---

[26] Jelinek évoque même un triptyque en incluant, de façon un peu plus artificielle, *Der Tod und das Mädchen* III, pièce qui ne sera pas abordée ici. Les pièces sont rassemblées dans le recueil qui servira de référence : Elfriede Jelinek, *In den Alpen*, Berlin, Berlin Verlag, 2002. L'ouvrage sera cité en abrégé IA.
[27] IA, « Nachbemerkung », p. 253 : « Die Trilogie […] handelt von Katastrophen und dem Gegenteil von Katastrophen, dem Bau, dem Aufbau. »
[28] Cf. à ce sujet l'article de Christian Klein, « ‚Ich habe das endlose Bedürfnis, die Erde abzukratzen und den Untergrund blozßulegen'. Jelineks Konfrontation mit der österreichischen politischen Vergangenheit in *Das Werk* », in Gérard Thiériot (éd.) : *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse 2006, p. 55-66.
[29] *Das Werk*, IA, p. 152.
[30] *Ibid*., p. 194. Cf. également la comparaison de l'incendie avec un barbecue, destinée à choquer et à poser le problème de la responsabilité humaine : « Wie mag das auf unsere Blicke wirken, eine selbstgemachte Flamme in einem neuen Gartengrill! Eine selbstgemachte Flamme in einer Gletscherbahn ! Eine selbstgemachte Flamme in einem Wolkenkratzer. Der Grill war ein Sonderangbot. » (*ibid*., p.111).

L'analogie est structurée par deux isotopies majeures : celle de la construction, sous la forme « Haus » – dans le double sens de maison et de bâtiment, « Häuser » étant fréquemment employé pour désigner les Twin Towers[31] – ou encore « Turm », et celle de la destruction, portée par le terme « Flugzeug ».
L'un des discours placés dans la bouche d'un personnage choral nommé Heidi, entremêle la critique de l'impérialisme américain et la fierté patriotique poussée jusqu'à la caricature :

> Wir schauen nicht nach, wer da in der Bahn verbrennt, wir verbrennen sie alle, egal, welcher Nationalität sie angehören, ja, auch ein paar Amis sind dabei, die müssen ja überall dabeisein, sogar in ihren eigenen Häusern. Selber schuld, wenn sie die so hoch bauen müssen. So. Das haben sie jetzt davon. Man kann sie auch in den kleinsten Gehäusen umbringen. Wir haben etwas davon, das ist unser Wiederaufbau, und den lassen wir uns nicht nehmen.[32]

Dans cet exemple probant d'amalgame, technique fréquemment mise en œuvre par Elfriede Jelinek, l'expression « so hoch bauen müssen » permet une double allusion aux gratte-ciel et à la tour de Babel, symbole de l'hybris qui frappe une civilisation qualifiée de « faustienne », en référence à Oswald Spengler[33].
Interprété symboliquement comme l'effondrement de tout un système, le 11 septembre démontre la fragilité du mythe de la grande nation, auquel répond la fierté autrichienne d'avoir le plus haut funiculaire du monde et le plus performant : « Das Vorauseilen kann man zum Beispiel mit dieser Gletscherbahn erreichen, die als allererste auf der Welt 155 Menschen umgebracht hat[34].»

Le second motif qui sert de dénominateur commun aux deux catastrophes, celui de l'avion, renvoie à la fois aux avions ayant percuté les Twin Towers et aux hélicoptères – transformés en avions pour les besoins du parallélisme – survolant le tunnel où avait pris feu le funiculaire. Un collectif qui semble désigner la population devant les écrans de télévision déclare ainsi à propos de l'incendie du funiculaire, impossible à filmer dans le tunnel :

> Das haben wir leider nicht gesehen, weil es im Tunnel verborgen war. Dafür haben wir sehr oft die Flugzeuge *gesehen*, weil sie in der Luft waren, und dann haben sich Hunderte von Geängstigten schon hinausgeworfen, das hat man schön *sehen* können, wenn man Augen hatte zu *sehen*. Wir haben nicht einmal das ausgebrannte Skelett der Bahn *sehen* dürfen, das hat man uns nicht gezeigt, keine Vorstellung und kein Vorgestelltes […].[35]

Cet extrait illustre le glissement au sein d'un même *gestus* rhétorique, articulé autour d'un emploi anaphorique du verbe « sehen », de l'incendie dans le tunnel au 11 septembre 2001, par le biais des corps défenestrés, pour revenir au squelette calciné du funiculaire.

L'auteure manifeste ainsi sa volonté d'éclairer une catastrophe par une autre, d'aiguiser les consciences en dégageant des analogies révélatrices et d'élargir la problématique au-delà de

[31] Par exemple *ibid*., p. 115, 128, 146, 244.
[32] *Ibid*., p. 128.
[33] *Ibid*., p. 233 : « faustische Zivilisation ». « L'homme faustien » (« der faustische Mensch ») est le modèle de technicité destructrice qu'analyse Oswald Spengler dans son ouvrage *Der Mensch und die Technik*, daté de 1931. Cf. aussi *Das Werk*, IA, p. 154 : « Diese Türme hätten wirklich besser gebaut werden können, wenn man gewollt hätte. »
[34] *Ibid*., p. 109.
[35] *Ibid*., p. 164. C'est nous qui soulignons.

l'espace autrichien. Mais la réflexion sous-jacente porte aussi sur la question de la représentation et des modes de perception.

Catastrophes et lisibilité du monde : une réflexion sur la perception

On peut s'interroger sur les motivations qui poussent à représenter la catastrophe. Dans l'essai – encore d'actualité pour une grande part – qu'elle consacre en 1965 aux films de science-fiction, Susan Sontag démontre que la principale raison de leur succès tient à une esthétique de la destruction appliquée à l'échelle de villes entières, à cette « beauté étrange » du chaos[36]. Jean Baudrillard, dans « L'esprit du terrorisme », décrypte également la volonté de destruction que suscite toute puissance définitive, ainsi que la fascination pour le mal, cet « obscur objet de désir »[37], ce phantasme que conjurent les films-catastrophes.
On connaît l'attirance d'Elfriede Jelinek pour les romans et films d'épouvante[38]. Kathrin Röggla, quant à elle, consacre à l'attrait de la destruction catastrophique deux essais rassemblés sous le titre *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film*. Elle explique ainsi sa propre fascination pour les catastrophes :

> es ist so. mich faszinieren katastrophen. also in filmen, katastrophenfilmen, aber auch in der berichterstattung über real sich vollziehende katastrophen vorzugsweise auf nordamerikanischem oder europäischem gebiet. sei es aus sehnsucht nach einer kathartischen erfahrung, oder aus einem aggressiven verlangen heraus, im ausnahmezustand die bestehende ordnung negiert und gleichzeitig auf die spitze getrieben zu sehen. oder ganz einfach, weil ich mit dem phantasma der atomkatastrophe aufgewachsen bin und mich in diesem genre quasi zuhause fühle.[39]

D'une certaine façon, la catastrophe réactive la peur atomique, ce « traumatisme bien réel » évoqué par Susan Sontag dans l'essai précédemment cité, et qui tient au fait « que [la bombe atomique] a été utilisée, qu'il y a suffisamment de bombes pour tuer trois fois tous les humains de ce monde, et que ces bombes nouvelles pourraient bien être lancées elles aussi. »[40]. Cette peur collective se double d'une angoisse suscitée par les grandes villes, perçues comme une menace diffuse de dépersonnalisation. Selon Kathrin Röggla, notre monde est de moins en moins « lisible », ainsi qu'elle l'expose dans son discours de réception du prix de Soleure :

> (ja, es sind gespenstische zeiten, doch andererseits: welche zeiten waren jemals gänzlich ungespenstisch, immer hat es der übersetzungen bedurft und noch nie war die lesbarkeit der welt einsprachig. sicherlich erschwert sich diese übersetzungsarbeit angesichts neuer medienverhältnisse […],) die neuen sichtverhältnisse zeichnen sich eher durch verschwommenheit aus […]. ein unterscheidungvermögen zu entwickeln, wie

[36] Susan Sontag, « Die Katastrophenphantasie » [1965], in *kunst und antikunst*. 24 literarische Analysen, übers. v. Mark W. Rien, Hamburg, Rowohlt, 1968, p. 235.
[37] Jean Baudrillard, *op. cit*.
[38] Cf. par exemple Verena Mayer / Roland Koberg, Elfriede Jelinek. Ein Porträt, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2006, p. 239.
[39] Kathrin Röggla, *disaster awareness fair - zum katastrophischen in stadt, land und film*, Graz, Droschl 2006, p. 7. Dans ce titre énigmatique, le terme « fair » peut évoquer une foire professionnelle présentant des articles utiles en cas de catastrophe ou encore un séminaire de préparation psychologique à un état d'urgence (« disaster awareness »).
[40] Susan Sontag, *op. cit.*, p. 242 de la traduction allemande.

> beispielsweise alexander kluge es fordert, für den austritt aus der selbstverschuldeten unmündigkeit, ist schwierig geworden.[41]

Les fantômes produits par le jeu théâtral nous aideraient à mieux comprendre que le monde fantomatique, de moins en moins déchiffrable, dans lequel nous vivons, n'est qu'une succession de médiations, de même qu'il ne peut y avoir de réelle 'authenticité' au théâtre, mais seulements des effets d'authenticité.
C'est pourquoi la pièce *fake reports* multiplie les points de vue, met en valeur le simulacre de réel véhiculé par les médias (« fake reports », « fake fernsehen »[42]), lui-même reflété dans les discours formatés des individus. La pièce relève au premier chef d'un théâtre politique de la 'perception', pour citer l'une des modalités contemporaines d'un théâtre politique telle que l'analyse Emmanuel Béhague dans son étude *Le théâtre dans le réel*, rejoignant ici la terminologie proposée par Hans-Thies Lehmann[43] :

> Le théâtre devient donc politique, c'est-à-dire qu'il acquiert une signification pour l'ensemble social dans lequel il s'incrit, lorsqu'il réexamine les catégories même de la représentation à la fois comme fait social et comme mouvement de construction signifiante du monde par le sujet.[44]

La réalité ne peut plus être le référentiel absolu, en particulier dans une société où la perception est sous le contrôle des médias.

Le fonctionnement des médias est également central dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et *Das Werk,* tout comme *In den Alpen*, dénonce l'exploitation des images de la catastrophe, celle du 11 novembre et celle du 11 septembre. *A contrario,* par une ironie de l'Histoire, l'incendie du funiculaire dans un tunnel constitue une frustration médiatique, puisqu'il n'y a 'rien à voir' : « […] es ist eine Gletscherbahn, und leider sieht man nicht, wie sie brennt, denn sie brennt unterirdisch, das Fernsehen ärgert sich ja so ! »[45]
Or, voir l'événement ne signifie pas le penser. La tâche que s'assigne Elfriede Jelinek dans ses pièces est précisément de rendre visible l'invisible, de faire apparaître, au moyen d'un faisceau d'analogies, ce qu'elle nomme « das Sichverbergende»[46].

Éclairer après-coup les pages sombres de l'Histoire

Cette démarche n'est pas celle qu'adopte Kathrin Röggla, l'éclairage rétrospectif de traumatismes individuels ou collectifs n'est pas le propos de sa pièce *fake reports*, si l'on excepte l'évocation, dans l'acte II, de ces familles berlinoises qui s'étaient déclarées prêtes à accueillir les orphelins des pompiers new-yorkais, ravivant dans les mémoires le traumatisme du Berlin en ruines :

---

[41] Kathrin Röggla, « Die Lesbarkeit der Welt in gespenstischen Zeiten » [« La lisibilité du monde en des temps fantomatiques »], consultable sous www.kat.ch/bm/solo10a.htm.
[42] Kathrin Röggla, *fake reports*, p. 19 et 21.
[43] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, p. 469 : « Politik des Theaters ist *Wahrnehmungspolitik*. » L'auteur fait écho à l'ouvrage de Guy Debord publié en 1967, *La société du spectacle*.
[44] Emmanuel Béhague, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification [1990-2000]*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 301.
[45] *Das Werk*, IA, p. 163.
[46] *Ibid*., p. 193.

3 : inzwischen gebe es ja berliner familien. inzwischen gebe es ja berliner familien, die sich bereit erklärten, feuerwehrmänner bei sich aufzunehmen, d.h. eigentlich die kinder, die waisen der feuerwehrmänner oder halbwaisen, wie sich dann eben herausgestellt habe - weil sie eben plötzlich mütter hatten und feuerwehrmänner, ohne die sie nicht reisen wollten.
die 480 berliner familien, von denen er spreche, die 480 berliner familien, die sich bereit erklärt hätten, die waisenkinder für drei wochen aufzunehmen, gingen aber leer aus, denn die waisen wollten nicht zu 480 berliner familien, sondern ins hotel. aber sie kamen dann doch, und es habe sich herausgestellt: nicht die kinder hätten betreuung gebraucht, sondern die erwachsenen -[47]

On peut voir ici ce que le personnage 3 qualifie, à propos de l'Allemagne, d'« importation directe de sa propre histoire »[48].

En revanche, le projet de 'mémorial dramatique' est au cœur des préoccupations d'Elfriede Jelinek dans *Das Werk*, qui met au jour les pans enfouis de l'Histoire autrichienne. Elle révise le mythe de l'innocence autrichienne (« Unschuldsmythos ») ancré dans la Déclaration de Moscou de 1943, qui déclare l'Autriche première victime de l'Allemagne nazie. À l'aide, notamment, des travaux de l'historienne Margit Reiter et du journaliste Clemens Hutter, elle réinterprète l'ouvrage qui fit la fierté de l'Autriche et met au jour les aspects peu glorieux de sa construction, comme la non-reconnaissance des ouvriers morts à la tâche et leur 'austriacisation'.
Par ailleurs, en érigeant une sorte de mémorial dramatique aux victimes de l'incendie du funiculaire et de la construction de la centrale hydro-électrique, l'auteure évoque également la mémoire d'autres morts qui hantent l'Histoire de l'Autriche, rend présent un passé refoulé, éclaire les ombres. Le théâtre, conçu comme espace de mémoire et espace sensoriel, permet de briser le « pare-excitation » (« Reizschutz ») instauré par la conscience – pour reprendre la terminologie freudienne –, ainsi que l'a rappelé Hans-Thies Lehmann[49]. En l'occurrence, les drames d'Elfriede Jelinek ont pour fonction de briser ce bouclier qui immunise contre le souvenir du passé national-socialiste[50]. Il faut du temps pour qu'affleurent à la conscience les oubliés de l'Histoire, comme il faut du temps avant que le glacier ne rejette ses victimes.

À la mise en parallèle avec les attentats du 11 septembre et le destin tragique des ouvriers du barrage de Kaprun vient s'ajouter une troisième strate allusive : celle qui renvoie à l'extermination des Juifs sous le Troisième Reich. L'incendie du funiculaire est en effet rapproché de la crémation des Juifs dans les camps d'extermination : « Wer bei uns mitmachen will, muβ, bevor er in eine Wolke aus Asche und Rauch, die er selber ist, eingehüllt wird, sich zu vielen zusammendrängen, nicht um Schutz zu suchen, sondern um den Schutz aufgeben zu dürfen. »[51] Le nuage de cendre et de fumée, image récurrente dans les poèmes de Paul Celan ou Nelly Sachs, condense en lui l'extermination par le feu, les cendres répandues sur la chevelure par le peuple juif en signe de deuil et la perversion de la parole vétéro-testamentaire : « Tu es poussière et à la poussière tu retourneras » (Gn 3,19).

[47] Kathrin Röggla, *fake reports*, p. 15.
[48] *Ibid*., p. 17 : « direktimport aus der eigenen geschichte ».
[49] Hans-Thies Lehmann, *op. cit*., p. 348 : « Bedeutsam als Gedächtnisraum wird Theater dort, wo es den Zuschauer unversehens überrascht, den Reizschutz durchbricht […].»
[50] Franziska Schößler, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004, p. 28 : « Jelineks Dramen zielen auf eine solche Durchbrechung des Reizschutzes, der gegen die Erinnerung an die nationalsozialistische Vergangenheit immunisiert. »
[51] *In den Alpen*, IA, p. 25.

Les motifs récurrents (« Haus », « Flugzeug »), dégagés plus haut, sont également employés afin d'établir une analogie entre la destruction des Twin Towers et la Shoah.
Dans le passage suivant, « Haus » ne désigne pas seulement les maisons autrichiennes et les tours new-yorkaises, il s'enrichit d'une signification supplémentaire – le sens de 'dynastie' ou 'lignée' – et mêle la responsabilité historique de l'Allemagne et de l'Autriche, l'extermination du peuple Juif et la responsabilité individuelle débusquée derrière une façade affichant propreté et 'pureté':

> Das Haus Deutschland und das Haus Österreich und die andren Häuser Nord und Süd, diese zwei, drei, vier schönen Häuser, da kann man nichts sagen, immer sauber, immer rein, und die schönen Blumenkästen vor den Fenstern erst! Und diese Aussicht! Dies ist das schönste Dorf Österreichs im Blumenschmuck, also diese Häuser haben uns vernichtet, da ist keiner mehr aufgestanden. Diese anderen Häuser wurden vernichtet, jedenfalls sind sie alle weg. Wer würde das heute glauben, wenn man sie so liegen sieht? […] Bitte um Entschuldigung, wenn ich respektlos bin. Ich nehm das nächste Mal lieber den Stadtplan, wenn ich was wissen will. Zum Beispiel, wohin der Rauch weht. Dann muß ich eben in die andre Richtung.[52]

Face au barrage de Kaprun (« Staudamm »), symbole de rétention – « Stau » renvoyant par ailleurs aux embouteillages après l'explosion des tours jumelles – et de refoulement dans le lissé du béton, qui engloutit les corps et masque les aspérités de l'Histoire, la parole d'Elfriede Jelinek veut être un flot libérateur. Par le biais de la paronomase entre « Stau » et « Staub »[53], la dramaturge crée une écriture mémorielle que l'on pourrait qualifier de rhizomique[54] et qu'elle commente ainsi dans une interview pour le magazine *Theater der Zeit* :

> Nein. Wie immer bei mir wird die Wahrheit gespiegelt: an dem Ereignis, das dem Text zugrunde liegt, und an den Bedeutungsschichten untereinander. Die Ermordung der Roma wird an Auschwitz gespiegelt, und beide Themen an der Sprache der Presse. […] Es wird alles unter den Teppich gekehrt, so wie die österreichische Geschichte ja auch unter dem Boden liegt. […] Und unsere Geschichte, auch die deutsche, wird uns weiter verfolgen. Je öfter sie für beendet erklärt wird, je öfter wird sie uns verfolgen. […] Eine Geschichte, die nie ganz sterben kann und nie ganz leben darf […].[55]

L'écriture rhizomique peut être comprise comme une traduction de la mondialisation, où les choses et les êtres sont insérés dans des réseaux, où tout entre en résonance avec tout, à l'image de cet extrait de *Das Werk*, associant le tourisme et les victimes de catastrophes dans une même logique comptable :

> Letztlich war es doch eine Werbung für unser Schiparadies am Kitzsteinhorn. Damals haben wir nicht geahnt, daß noch so viele sterben würden, zum Glück woanders. Da kann man nichts machen, wir müssen lernen zu teilen, das sagt uns der Fremdenverkehr.

---

[52] *Das Werk*, IA, p. 245. La pièce *In den Alpen*, en particulier, présente les Alpes comme le lieu symbolique de l'antisémitisme, dans la mesure où les nationaux-socialistes avaient interdit les sommets aux Juifs, exclus dès 1921 du Club alpin autrichien. Sur ce sujet, cf. Catherine Mazellier, « Les Alpes et une certaine identité collective autrichienne dans le théâtre d'Elfriede Jelinek », in *Recherches Germaniques*, 4 /2007, sous la dir. d'Emmanuel Béhague et Valérie Carré, p. 35-51.
[53] Sur la polysémie de « Stau » et la paronomase avec « Staub », cf. *Das Werk*, IA, p. 169-170.
[54] La notion de « rhizome » renvoie à l'introduction de Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
[55] Interview à propos de la pièce *Stecken, Stab und Stangl* réalisée par Stefanie Carp, in *Theater der Zeit*, Mai/Juni 1996, disponible sur le site http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede.

> Wir müssen lernen zu verdoppeln und zu verdreifachen, das sagt uns der Fremdenverkehr und das sagen uns die Nachrichten vom 11.09.01. Daβ uns alles allein gehört, ist jetzt endgültig vorbei. Der Tod gehört allen.[56]

Le théâtre d'Elfriede Jelinek est éminemment performatif, dans la mesure où il en appelle à une réflexion critique sur le passé historique et fait venir les morts sur scène en tant que « fantômes » (« Untote »), corps sans voix ou voix sans corps, sans créer l'illusion consolatrice de personnages dramatiques vivants[57]. Dans un entretien accordé au *Monde* en janvier 2007, la dramaturge rappelle cette nécessité, encore et toujours, de faire entendre les voix des victimes de l'Histoire :

> Un Martin Walser peut, autant qu'il veut, revendiquer l'infaillibilité de l'expérience particulière, de la mémoire personnelle et sa priorité par rapport aux manifestations officielles de mémoire collective (qui, de fait, sont mises en œuvre souvent avec un pénible pathos), pour moi c'est impossible. Je ne puis pas parler pour moi toute seule, je dois compulsivement toujours parler au nom des victimes, que je le veuille ou non.[58]

On voit que le risque couru est celui de l'indifférenciation, de l'abolition de la singularité par un simulacre de répétition du même : les associations décontextualisent et mettent sur le même plan des événements – Shoah, 11 septembre 2001, incendie de Kaprun – liés à des responsabilités fort diverses. D'une part, l'auteure affirme sa volonté d'historiciser des discours 'mythiques', selon la terminologie barthienne, mais d'autre part, le procédé de l'amalgame peut précisément conduire à la dilution du substrat historique et introduire une synchronie contre-productive : tout est présent partout à tout moment[59].

À travers une réflexion sur la représentation de la catastrophe, son traitement par les médias et la réactivation de traumatismes anciens, Elfriede Jelinek et Kathrin Röggla mettent en avant la dimension performative du théâtre et sa capacité à être une perlaboration en actes. Chez les deux auteures autrichiennes, la dimension réflexive est très prononcée ; l'une et l'autre s'intéressent au fonctionnement du discours, aux « surfaces de langage » – « Sprachflächen », comme les nomme Elfriede Jelinek – et à leur rapport avec le pouvoir. L'auteur des drames alpestres se situe davantage dans 'l'après-coup' de l'Histoire autrichienne, alors que Kathrin Röggla, qui n'appartient pas à la même génération d'écrivains – propose plutôt une réflexion sur la médiatisation de l'événement. L'une et l'autre sont soucieuses de décrypter le présent dans sa réalité politique, mais aussi d'en éclairer la profondeur historique, en ce qui concerne Elfriede Jelinek. Cette dernière présente ce que l'on pourrait nommer, en référence aux travaux de Hans-Thies Lehmann, une esthétique postdramatique de la répétition[60], de celle qui cherche des échos, des leitmotive, des rythmes souterrains, au risque de déshistoriser son objet : « Die Türme fallen, sie fallen immer wieder, in Zeitlupe fallen sie. Andre fallen allein,

---

[56] *Das Werk*, IA, p. 210. Cf. aussi *ibid*., p. 205 à propos des Twin Towers : « Da können wir einpacken gehen! Soviel Präzision beim Töten. Da müssen wir passen. »

[57] Cf. Evelyn Annuβ, « Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks », in *Text + Kritik* 117 (1999), p. 45-50 : « Im Zusammenhang des Untoten-Motivs geht es zunehmend um körperlose Stimmen und stumme Körper. Auch diese Dissoziation […] wendet sich gegen die Verlebendigung der Figur als Voraussetzung des klassisch-idealistischen Theaters. » (p. 46).

[58] *Le Monde*, 19.01.07, propos recueillis par Nicolas Weill.

[59] Sur ce phénomène, cf. Jacques Lajarrige, « ‚Bis zur Kenntlichkeit entstellen.' Effets de déréalisation historique dans *In den Alpen* et *Das Werk* », in Dieter Hornig / Françoise Lartillot (dir.), *Jelinek, une répétition ?*, Bern et alii, Peter Lang, à paraître début 2008.

[60] Hans-Thies Lehmann, *op. cit*., p. 334 s.

diese fallen zu zwein. Jaja, schon gut. Ich glaubs ja. Ich glaub ja alles, was man mir sagt, egal, was[61]. »

[61] *Das Werk*, IA, p. 251.