



**HAL**  
open science

## Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek

Priscilla Wind

► **To cite this version:**

Priscilla Wind. Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek. Revue ENS Tunis, 2010, 1, pp.12. hal-00488049

**HAL Id: hal-00488049**

**<https://hal.science/hal-00488049v1>**

Submitted on 1 Jun 2010

**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.

# **Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek: drame et médias**

Priscilla Wind

Maître de Conférences (Littératures et Civilisations germaniques et scandinaves)

Université de Franche-Comté (France)

## **ABSTRACT**

Les drames actuels d'Elfriede Jelinek (Prix Nobel de littérature 2004) n'ont plus d'histoire ni de personnages. La dynamique dramatique est entretenue par une écriture spiralaire qui avance par fragments anecdotiques. Cette nouvelle dramaturgie imite sur le mode ironique le processus médiatique de l'actualité. Des voix débitent cette logorrhée absente de toute tension dramatique, reproduisant sur scène à l'extrême le prêt-à-consommer aseptisé des médias, la banalisation de l'horreur et la spectacularisation de l'insignifiant, à une différence près: le discours se passe de l'image. L'invective de la dramaturge « Ecoutez ! » se réalise alors. Elfriede Jelinek nous offre, à travers une écriture fragmentale sans chronologie, une réflexion sur les médias et la perception temporelle qu'ils induisent. La perpétuelle réactualisation du passé, l'enchaînement jusqu'à quasi-simultanéité des événements par le principe anecdotique dévoile une dangereuse « illusion de la fin de l'Histoire » (Jean Baudrillard), propre à l'ère postmoderne, qui dissimule sciemment la vérité historique.

## **INTRODUCTION**

En 1988, l'artiste autrichienne Valie Export présente son installation artistique: *Elfriede Jelinek. News from home, 18.8.88*. Dans ce film expérimental de plus de six heures, Elfriede Jelinek est filmée dans son salon alors qu'elle regarde le journal télévisé „Zeit im Bild“ („Le Temps en images“). Elle y est mise en scène dans le rôle de la téléspectatrice et nous assistons ainsi à des séquences répétées dans lesquelles l'écrivaine regarde les informations. Tantôt elle se tait, tantôt elle commente l'actualité sur un ton ironique, tantôt elle répète ce que le spectateur dit. A chaque séquence, la caméra zoome sur l'horloge, indiquant le temps qui passe et qui se répète en même temps grâce à l'action ou à l'inaction de la protagoniste. Aussi le montage fragmenté des vidéos oscille-t-il entre deux pôles de signification: d'un côté, il illustre l'éternel retour des informations, seule véritable action qui ne se répète jamais exactement mais qui avance plutôt sur le mode de la variation. De l'autre, l'action est la répétition d'une mise en scène dans laquelle l'actrice introduit des variantes. Le processus se rapproche alors de la représentation théâtrale: une seule et même histoire est jouée avec de légères variations selon le jeu des acteurs. Le parallèle entre cette vidéo et une pièce de théâtre va même encore plus loin: au théâtre, l'acteur s'inspire de la réalité pour jouer une action fictive de manière vraisemblable et lui donner l'illusion de la vie. Dans la vidéo, l'actrice-écrivaine s'inspire non de la réalité directe mais de la transmission des événements mondiaux par les médias, entre réalité et fiction: par conséquent, elle n'incarne pas de rôle fictif mais joue son propre rôle, c'est-à-dire un personnage entre réalité et mise en scène.

Avec cette vidéo, Valie Export signifie qu'aujourd'hui, les faits et actions ne se réfèrent pas directement à la réalité, mais nous sont transmis par le spectre des médias. Il s'agit d'un changement de point de vue essentiel. Si l'inspiration ne vient plus d'un vécu réel mais de la télévision, alors les formes artistiques de fiction, et notamment le drame, sont modifiées.

Dans ce contexte postmoderne, comment le drame peut-il subsister quand la théâtralisation est devenue la forme dominante du journal télévisé? Si le théâtre est devenu l'affaire des médias, que reste-t-il à la scène théâtrale? Dans ses pièces de théâtre les plus récentes, Elfriede Jelinek propose une réponse à cette aporie en élaborant une nouvelle écriture dramatique: des textes de théâtre sans intrigue. Quel est alors le lien possible entre drame et action/histoire? La forme dramatique traditionnelle ayant été supplantée par la technique des médias, les drames jelinekiens ne déroulent plus une action mais des fragments narratifs, de petites histoires. En remplaçant l'action par la forme anecdotique, c'est alors l'Histoire qui devient le thème central du drame et axe le théâtre sur une nouvelle problématique: que disent de petites histoires sur l'Histoire? Ce glissement dramatique sera illustré à travers une publication théâtrale fragmentée, la trilogie dramatique *In den Alpen*<sup>1</sup> (*Dans les Alpes*), publiée en 2002 et notamment deux de ses drames: *In den Alpen* et *Das Werk*.

### **I- Drame et médias: redéfinition d'un genre**

Le terme „drame“ vient du grec δράμα: action. Le genre dramatique repose donc fondamentalement sur une histoire à suspense. La pièce de théâtre est ainsi la progression sur scène d'une intrigue jusqu'à son dénouement. Aussi associe-t-on avec le drame les concepts de développement, succession logique et tension dramatique.

Après l'irrésistible ascension des médias, et notamment du cinéma et de la télévision, le drame théâtral est concurrencé et même dépassé par les diverses fictions filmiques, car ces nouveaux médias sont capables de créer une vraisemblance bien supérieure à l'illusion théâtrale. Les nouvelles techniques savent si bien imiter la réalité qu'elles sont à la limite de la

---

<sup>1</sup> JELINEK, ELFRIEDE, *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin: Berlin Verlag, 2002, 259 p.

supplanter en créant une illusion parfaite. Cette perfection a pour but de faciliter le processus d'identification chez le (télé)spectateur afin qu'il assimile le message du média<sup>2</sup>. Ainsi les médias ont-ils repris les grands principes de la théâtralisation afin d'imposer leur idéologie voire leur pouvoir, à la manière du théâtre moderne qui se posait comme instance morale de la bourgeoisie. Pour Elfriede Jelinek, c'est avant tout la télévision qui supplante le théâtre et applique les méthodes du drame non seulement à ses fictions mais aussi à ses émissions. Tout devient alors drame mis en scène, du débat politique au match sportif, de la télé-réalité au journal télévisé, si bien que les frontières entre réalité et fiction s'estompent et disparaissent. Tout devient drame et fiction, selon un seul et même schéma du flot télévisuel continu, ce qui altère notre rapport à la réalité et la fiction.

Aussi des dramaturges contemporains telle Elfriede Jelinek tentent d'instaurer une nouvelle relation entre drame et action dramatique, car ils ne peuvent plus ignorer ce déplacement du drame dans le quotidien médiatique.

La trilogie dramatique *In den Alpen* d'Elfriede Jelinek formule des pistes pour une nouvelle forme de drame. La dramaturge prend comme point de départ pour ces drames des événements réels qui ont été transformés par les médias en fictions, en mythes barthiens<sup>3</sup>: l'accident de téléphérique en 2000 à la station de ski de Kaprun (dans *In den Alpen*) et la construction du barrage de Kaprun (dans *Das Werk*). La pièce du milieu, *Rosamunde*, formant une sorte d'intermède auto-réflexif, sera écarté de l'analyse.

L'écriture dramatique s'inspire ainsi de faits à la fois réels et fictifs. A la manière d'Henrik Ibsen, figure de proue du théâtre moderne, les véritables actions ont eu lieu avant le lever de rideau, de sorte que ces pièces véhiculent plutôt les principes tragiques de la fatalité et du destin que les principes du drame bourgeois. Dans *In den Alpen*, l'événement est présenté comme un drame (au sens journalistique, c'est-à-dire une suite d'événements tragiques et terribles): l'accident de téléphérique est considéré comme une catastrophe, fatale et inéluctable. C'est ainsi qu'Elfriede Jelinek formule la problématique essentielle de ses pièces:

„La trilogie [...] parle de catastrophes. (...) Et toutes sont sans espoir.“<sup>4</sup>

Le point de vue de l'auteur est beaucoup plus centré autour des valeurs antiques de la tragédie qu'autour des principes bourgeois du drame. Aussi conçoit-elle le barrage de Kaprun:

„comme un défi sans précédent lancé par la technique à la nature pour essayer de la supplanter, de contenir les eaux en trois immenses lacs artificiels et les lancer dans des turbines, afin que „le pays sur le fleuve“ (cf hymne national autrichien) soit alimenté en courant. Un défi lancé à la montagne, de la traire afin d'entraîner les machines et faire avancer la technique.“<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> MAC LUHAN, Marshall et Eric, *Laws of media: the new science*, University of Toronto press, Toronto, Buffalo, Londres, 1988, p.3: « The medium is the message ».

<sup>3</sup> BARTHES Roland, *Mythologies*, Points Seuil, Paris, 1992, p.182: „Le mythe est une parole. [...] Le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée: c'est un mode de signification, c'est une forme. [...] Puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère: il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles.“

<sup>4</sup> JELINEK, ELFRIEDE, *In den Alpen. Drei Dramen*, „Nachbemerkung“ (après-propos), p.253-259: „Die Trilogie handelt von [...] Katastrophen. [...] Und alle münden ins Unrettbare.“

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.257: „als eine fast beispiellose Herausforderung der Natur an die Technik, sich über sie zu setzen, die Wasser in drei gigantischen Stauseen zu fassen und in Turbinen zu werfen, damit das „Land am Strome“

Au centre du drame moderne et de son ordre bourgeois sous-jacent, il y avait l'individu. Elfriede Jelinek, elle, rattache la vision postmoderne à la vision antique: de grandes forces sont en querelle et dirigent nos destins. L'homme en tant qu'individu n'a pas de rôle à jouer, il est un „pays“, une masse passive. Le mot „catastrophe“ interprète l'accident comme une fatalité inéluctable. Dans sa correspondance par mail avec Joachim Lux, Elfriede Jelinek revient sur cette interprétation:

„ D'après Paul Virilio, le bien du progrès technique est en lien direct avec la fatalité de l'accident. (...) Il faudra se faire à l'idée que la technique a remplacé le fatum antique, le destin et que ses produits, bien qu'énormes, lourds et „garantis pour l'éternité“, sont ainsi dématérialisés. La digue du barrage était leur destin, pourrait-on dire.“<sup>6</sup>

Aussi ses pièces exposent-elles une action dramatisée qui, à cause de la technique, s'est transformée en tragédie triviale. Ce changement de perspective est également perceptible à travers le choix du protagoniste dans *In den Alpen*: un enfant décédé dans l'incendie du funiculaire et qui „représente tous les autres“. „L'enfant“ n'est pas l'individu du drame traditionnel mais un symbole de victime innocente, sorte de coryphée des temps postmodernes. Il y a donc déplacement temporel (avant la pièce) et sémantique (catastrophe réelle) du drame.

Dans cette trilogie dramatique, si le point de départ est bien une série d'événements fictionnalisés, sur scène en revanche, nulle action véritable n'est représentée.

Une action dramatique serait constituée d'une suite logique de faits formant une histoire complète. Mais les textes théâtraux d'Elfriede Jelinek se présentent sous la forme de longs blocs monologiques sans développement dramatique apparent. D'autre part, sur scène il ne se passe presque rien, à l'exception de rares indications scéniques qui seront analysées plus bas. Pire encore: les personnages n'agissent pas mais ne font que parler. Ils parlent longtemps et seuls sans rien faire d'autre: en réalité, ils racontent, expliquent et commentent, autant de fonctions habituellement attribuées au genre épique, le plus souvent au roman, et à l'opposé de l'action et de la représentation. Néanmoins, la fonction du narrateur au théâtre n'est pas une première: dans le théâtre antique, le chœur était déjà celui qui commentait les actions, transmettait les nouvelles et explicitait les divers sentiments. Dans les deux pièces maîtresses de cette trilogie, les chœurs sont là aussi des personnages centraux - dans *Das Werk*, *Die Geissenpeter* (les Peter), *Die Mütter* (les mères), *die Heidis* (les Heidi), *das Arbeiterheer* (l'armée des ouvriers), *das Ballett der Bäume* (le ballet des arbres) - voire sont un seul et unique personnage, dans la mesure où tous les personnages expriment un „nous“ et représentent des discours, des points de vue plutôt que des destins individuels. Plutôt que d'un théâtre „dramatique“, on peut donc parler d'un théâtre „épique“, au sens de Bertolt Brecht dont Elfriede Jelinek s'est inspirée dès ses premières pièces: raconter et commenter pour créer des effets de distanciation et ainsi bloquer le processus d'identification afin d'amener le public à analyser et réfléchir. L'histoire de la pièce devient alors un récit argumentatif.

---

(Bundeshymne) mit Strom versorgt werden kann. Die Herausforderung des Gebirges, es zu melken, um Maschinen anzutreiben und die Technik voranzubringen.“

<sup>6</sup> *Das Werk*, livret édité par le Burgtheater de Vienne dans le cadre du spectacle mis en scène par Nicolas Stemmann, saison 2002-2003, p.16: „Nach Virilio hängt das Gute des technischen Fortschritts und das Verhängnisvolle des Unfalls eng zusammen. (...) Man wird sich daran gewöhnen, dass die Technik das antike Fatum, das Schicksal abgelöst hat und ihre Produkte, wie riesig, schwer und „für die Ewigkeit gemacht“ sie auch sein mögen, damit sozusagen wieder entstofflicht sind. Der Staudamm war ihr Schicksal, könnte man sagen.“

Mais Elfriede Jelinek va plus loin que Brecht. Certes, elle déconstruit des actions fictives et les dénonce ainsi comme discours manipulateurs, mais elle travaille sur des faits réels en proposant un commentaire du commentaire médiatique, c'est-à-dire de l'actualité comme genre omniprésent, une actualité qui remet en question le rôle de l'auteur (notamment son originalité et son style) en tant que narratrice.

## **II- Actualité, fait divers et anecdote: de la télévision fragmentée au théâtre fragmental**

Les personnages de ces drames fonctionnent comme des surfaces langagières, des chœurs polyphoniques qui n'agissent pas mais parlent ou plutôt parlent de.

Leurs longs discours se composent de compte-rendus et de commentaires d'informations tirées d'une part des médias, d'autre part de fragments de la grande et de la petite histoire autrichienne, et des actualités médiatiques d'autre part. Les voix ne racontent donc pas une histoire mais des histoires.

Dans la trilogie dramatique *In den Alpen*, l'unité du discours existe certes à travers ses thématiques (Kaprun, le barrage, l'accident), cependant les répliques des personnages n'ont aucune succession logique apparente. C'est ce qu'avoue l'auteur elle-même avec beaucoup d'auto-dérision dans une didascalie de *Das Werk*:

„ Au final, j'ai raté le début, la fin, je m'en fous, et je crains que ce qu'il y a au milieu ne soit guère plus réjouissant.“<sup>7</sup>

Les personnages changent souvent de sujet et ne racontent pas une histoire mais des histoires, si bien que si progression il y a, elle n'apparaît que sous la forme de la variation. Ainsi le flocon de neige dans *Das Werk* Celui-ci commence par parler des forçats assignés au barrage de Kaprun sous la guerre puis de la construction du téléphérique de Kitzsteinhorn et de sa destruction, de New York City, puis à nouveau de l'inauguration de la centrale et finit par une comparaison de tous ces éléments<sup>8</sup>. Le texte théâtral oscille entre différentes idées sans jamais en poursuivre une seule complètement, mais en reste toujours à la simple évocation de différents événements. Le changement rapide et incessant d'idées fait du récit sur scène un réseau (un texte) constitué de fragments de compte-rendus qui paraissent plus anecdotiques que dramatiques.

En faisant du fragment anecdotique la forme dramaturgique de ses pièces, Elfriede Jelinek imite le processus médiatique de l'actualité. Elle fait de l'anecdote un processus ironique qu'elle applique à tout et dévoile ainsi le ridicule de la mise en scène des médias. D'après Gabriele Brandstetter dans son article *Geschichte(n). Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre*<sup>9</sup>, la forme anecdotique est celle qui remplace l'intrigue dans le théâtre des années 1990-2000. Elle explique ce que l'anecdote apporte de différent de l'histoire:

„L'assemblage des événements de sorte à construire la fable d'un drame doit donner un „ensemble“, c'est-à-dire „une action entière et fermée“. « Un ensemble » est en l'occurrence « ce qui a un début, un milieu et une fin. » A présent, la narration, elle, fait une coupure dans cet ordre bien précis du début, du milieu et de la fin tel un corps étranger. Le champ diégétique

---

<sup>7</sup> *In den Alpen*, p.240: „Schliesslich hab ich den Anfang verpasst, das Ende ist mir wurscht und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich.“

<sup>8</sup> *In den Alpen*, p.190-196

<sup>9</sup> Gabriele Brandstetter, *Geschichte(n). Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre in Transformationen*, édité par Erika Fischer-Lichte, p.27-39

ouvre le texte dramatique, interrompt le jeu scénique [...]. De ce point de vue, la narration sur scène fonctionne toujours sur le mode de l'anecdote.<sup>10</sup>

Elle définit également l'anecdote comme l'intrusion du fait inédit qui rompt avec la continuité du récit:

„Anek-doton“, c'est en fait „ce qui n'a pas encore été publié“, ce qui est encore et n'est déjà plus gardé secret: c'est-à-dire le bulletin d'une „secret history“. Raconter une „anek-doton“ produit l'effet du réel, l'intrusion de la contingence, en situant un événement comme un événement à la fois en dehors et à l'intérieur du cadre contextuel de la chronologie de l'histoire.<sup>11</sup>

Le récit fragmental sur scène, à l'inverse de l'action, crée à la fois une rupture et une ouverture dans le drame. Dans *In den Alpen*, l'actualité médiatique de l'accident de téléphérique tout comme son épilogue, le texte théâtral, forment une rupture continue dans le développement médiatique de ce drame. Sur scène, il faut présenter quelque chose qui constitue une rupture avec la monotonie de la télévision.

En effet, à la télévision, l'actualité tente de rendre les événements le plus „présents“ possible (proches de la réalité mais aussi récents), grâce à des interviews ou des images en direct. Cependant, la mise en scène dramatique de l'actualité fait subir à tous les événements le même traitement, si bien que tout devient drame ou qu'à l'inverse tout est banalisé et bagatellisé car l'événement n'est plus qu'un exemple illustrant un principe général. C'est ce qu'explique Jean Baudrillard dans son essai *La société de consommation* sur la société postmoderne:

« Ce qui caractérise la société de consommation, c'est l'universalité du fait divers dans la communication de masse. Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est toute entière *actualisée*, c'est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire – tout entière *inactualisée*, c'est-à-dire distancée par le médium de la communication et réduite à des signes. Le fait divers n'est donc pas une catégorie parmi d'autres, mais LA catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie. »<sup>12</sup>

La dramatisation (qui essayait de représenter une action à la fois inédite et proche du réel) a paradoxalement pour conséquence que tout paraisse irréel parce que tout cherche à devenir théâtral et non réaliste. Toutes les actualités revêtent dans les médias un caractère à la fois unique et banal si bien que tout est assimilable.

Elfriede Jelinek tente de recréer le processus exact des médias: elle traite toutes les informations de la même manière, qu'il s'agisse de l'extermination de masse ou du comeback du champion de ski Hermann Maier, et transforment tous ces drames en événements

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.30: « Die « Zusammenfügung der Geschehnisse » zur Fabel eines Dramas soll ein « Ganzes » im Sinne einer „geschlossenen und ganzen Handlung“ geben. „Ein Ganzes“ aber « ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. » In dieses nach Anfang, Mitte und Ende geordnete des Dramas bricht nun aber die narratio gleichsam als Fremdkörper ein. Der diegetische Sektor öffnet den dramatischen Text, unterbricht das szenische Spiel [...]. So gesehen fungiert Erzählen auf dem Theater [...] anekdotisch. »

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.31: „Anek-doton“ ist eigentlich das „noch nicht Veröffentlichte“, das (noch und doch schon nicht mehr) Geheimgehaltene: gleichsam das Bulletin einer „secret history“. Diese Erzählung des „Anek-doton“ produziert den Effekt des Realen, den Einbruch der Kontingenz, indem sie ein Ereignis als Ereignis innerhalb und doch ausserhalb des rahmenden Kontextes der historischen Abfolge situiert. »

<sup>12</sup> BAUDRILLARD, Jean, *La Société de Consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, p.31

superficiels. Ainsi, Hänsel parle-t-il des déportés de Kaprun sous le régime nazi en ces termes:

„Sur l'ensemble de la période, il y avait jusqu'à 4400 personnes au même endroit qui ont travaillé à la construction, cela ne fait rien, parmi eux seulement 3% d'Allemand, ingénieurs et contremaîtres bien entendu. C'est-à-dire toute notre bande, moi inclus, parce que j'étais déjà six pieds sous terre, vite, très vite après le commencement, c'était tout de suite fini, ah oui donc, on changeait complètement l'équipe à peu près tous les six mois. On changeait la garniture tous les 6 mois, passant de la saucisse au fromage au jambon. [...] Nos possibilités sont limitées. Mais enfin qu'est-ce que ça veut dire? Franchement.“<sup>13</sup>

Le ton reste le même comme si le personnage n'était pas touché par ce qu'il raconte, le tout est transformé en simple bavardage sans signification.

Elfriede Jelinek mélange donc sans scrupule la grande Histoire (history) et les petites histoires (story), comme le fait l'enfant et l'homme:

„Notre four a réussi à contenir 155 morceaux, mais que le vôtre ait réussi en faire bien plus, voilà une chose qu'il vous reste à prouver!“<sup>14</sup>

L'enfant compare des choses qui ne sont pas comparables: l'incendie du téléphérique et les fours crématoires. Elfriede Jelinek se sert de l'amalgame, politiquement très incorrect, afin de dénoncer le traitement de l'événement par les médias. L'amalgame aplanit et ne fait plus de différences de catégorie, il avance par association d'idées. Tout amalgamer, c'est tout assimiler afin que tout devienne assimilable, c'est-à-dire consommable. C'est pour Elfriede Jelinek le mode de fonctionnement par excellence de la télévision mais aussi de l'Autriche:

Ca, c'est bien l'Autriche. L'hystérie de masse est incapable de distinguer un Hitler d'un champion de ski. Ainsi l'histoire se répète-t-elle – comme chez Marx- sous la forme d'une farce.<sup>15</sup>

Mais en changeant le contexte (des personnages racontent sans médiation sur scène) et en aiguisant les oppositions, elle choque le spectateur et l'incite ainsi à réfléchir. Ainsi l'Histoire et les fragments d'histoires ne composent plus qu'une mixture normalisée et consommable.

Quelles sont les conséquences d'un tel point de vue? Résulte de la forme anecdotique un récit fragmental sans intrigue et sans continuité. Aussi le texte théâtral n'avance-t-il pas de manière chronologique. Les deux skieurs Hannes Trinkl et Hermann Maier sont interchangeables, le 11 septembre 2001 et l'accident de Kaprun en 2000 aussi. Tout semble être dans la même sphère temporelle comme si tout était simultanément et à la fois comme si tout était déjà passé: tout cela est déjà de l'histoire ancienne mais aussi du présent puisqu'on vient d'en parler. L'actualisation médiatique de ce qui s'est passé change profondément le statut de l'histoire comme passé. C'est là tout l'objet des drames jelinekiens.

---

<sup>13</sup> *In den Alpen*, p.232: „In der ganzen Zeit waren wir bis zu 4400 Menschen auf einmal, die hier gebaut haben, macht auch nichts, davon nur rund 3 Prozent Deutsche, natürlich als Ingenieure und Vorarbeiter. Das heisst, unsere gesamte Belegschaft, inklusive mir, weil ich ja schon unter der Erde war, bald, bald, nach dem Beginn wars schon wieder zu Ende, also ja, unsere Belegschaft ist etwa alle sechs Monate komplett ausgewechselt worden. Der Belag wurde alle 6 Monate also ausgetauscht, von Wurst zu Käse zu Schinken. [...] Unsere Möglichkeiten sind begrenzt. Was soll denn das jetzt heißen? Ich meine nur.“

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.42: „Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber dass Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen!“

<sup>15</sup> Interview de Jelinek par Eva Brenner, „*Where are the big topics, where is the big form?*“, p.24: „That's Austria. Mass hysteria cannot distinguish between a Hitler and a ski champion. It's history – as Marx said-repeated as farce.“

### **III- Petite histoire et fragments anecdotiques: penser, commémorer et représenter l'Histoire**

Les piliers d'une pièce théâtrale sont habituellement le temps, le lieu et l'action. *In den Alpen* débute par une didascalie dont il ressort que nous nous situons dans un monde intermédiaire où les morts paraissent plus vivants que les vivants<sup>16</sup>. Ce lieu purgatoire se réfère toutefois à un lieu bien réel (vraisemblablement la station de ski de Kitzsteinhorn). Le texte suggère indirectement le temps: l'an 2000, peu après l'incendie du téléphérique. En revanche, dans *Das Werk*, il ne reste plus qu'une seule indication: „Pour Einar Schlee, de manière posthume“<sup>17</sup>, c'est-à-dire après le 11 septembre 2001, une des principales variations fragmentales, peut-être dans le présent ou le futur. Dans cet espace-temps, on retrouve néanmoins des personnes de différentes époques<sup>18</sup>.

Dans la trilogie, ce sont surtout des morts qui prennent la parole: on peut en déduire que les drames se situent dans une sorte de fin des temps où les notions de chronologie et d'histoire n'ont plus aucun sens. Pour la „vieille femme“ (die Ältere Frau), l'opposé sage de la „jeune femme“ (die junge Frau) et de l'auteur, la mort est justement cette surface intemporelle où tout devient similaire et insignifiant, qui est la plus à même d'expliquer la vie et la vérité:

„Mais le temps ne joue plus aucun rôle aujourd'hui. [...] Le temps s'arrête, pour cette raison, tout est semblable. Vous pouvez faire marche avant ou marche arrière, comme cela vous chante.“<sup>19</sup>

La caractéristique habituelle du drame, l'action chronologique, est donc remplacée par le lieu (ici Kaprun ou les Alpes): le temps se dissout et le théâtre en tant qu'espace réel et en tant qu'art devient alors véritablement le lieu par excellence.

S'il n'y a plus de développement chronologique, que deviennent temps et histoire?

Par le processus d'assimilation, les événements historiques deviennent comparables et donnent l'impression d'un éternel retour des phénomènes de sorte que l'Histoire fonctionne de manière cyclique:

„L'Histoire se meut, elle suit son train mais elle ne s'en va pas, elle revient toujours quand nous lui avons fait nos adieux, que nous ne voulions plus jamais la revoir et que nous étions soulagés qu'elle soit enfin passée, c'est précisément à ce moment qu'elle revient par la porte du fond.“<sup>20</sup>

L'action en elle-même change, mais le principe qui la régit reste le même. C'est le parallèle qui est fait par l'enfant dans *In den Alpen* entre programme télé et Histoire :

---

<sup>16</sup> *In den Alpen*, p.7: „Als Kontrast dazu die ‚Lebenden‘, die aber wiederum ganz besonders nicht in diesen Raum passen und wie Fremdkörper wirken sollen.“

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.89: „Für Einar Schlee, posthum“

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.91: „Bitte jetzt vor den Vorhang: Ernst Jünger, Wilhelm Müller (der vom Schubert), Hermann Grengg und sein Tauernwerk[ ...] Euripides und seine Troerinnen“

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.39: „aber Zeit spielt ja nun keine Rolle mehr. (...) Die Zeit steht still, daher ist es egal. Sie können den Vorwärts- oder den Rückwärtsgang einlegen, ganz wie Sie wollen.“

<sup>20</sup> JELINEK, Elfriede, *Moment! Aufnahme!*, 5.10.1999, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/Moment.HTML>: „Die Geschichte bewegt sich, sie geht ihren Gang, aber sie geht nicht fort, sie kommt immer wieder, gerade wenn wir sie verabschiedet haben, nie mehr wieder sehen wollen und erleichtert sind, dass sie endlich wirklich vergangen ist, genau dann kommt sie zur Hintertür herein.“

„Un tel événement ne se produit pas souvent, c'est de la très bonne publicité, en prime-time. Des interventions en direct, comme des petites tâches de verdure au milieu des rochers que sont les séries familiales et les talkshows: un refuge, que dis-je, un looping près du but que je n'atteindra plus jamais.“<sup>21</sup>

Dans un fragment de *In den Alpen*, deux conceptions du temps s'affrontent: celles de l'enfant et du sauveteur. L'enfant comprend le temps comme un hic et nunc et représente ainsi l'immatunité, la jeunesse et l'hédonisme:

„Pas une seconde ne se répète, mais quand on est jeune, on ne le sait pas encore. Voilà la vérité: il y a les vivants et les morts, et rien au milieu, personne ne vient les orienter.“<sup>22</sup>

A l'inverse, la tâche la plus difficile du sauveteur est de d'identifier les dépouilles des victimes (et par là-même de différencier les époques, les catastrophes et les guerres):

„Je pense qu'il faut que tu t'allonges [...] Peux-tu me dire ton numéro? Ne fais pas le bête, i lest inscrit sur ton sac! [...] Ne me dis pas que tu as envie d'être enterré à côté de ce fils d'officier américain, ou plutôt son bras droit!“<sup>23</sup>

Le sauveteur incarne la Mort et confond les victimes qui finissent de toute manière tous dans un seul et même trou noir.

Derrière, il faut bien sûr voir également une allusion à d'autres victimes d'une autre période, le national-socialisme. C'est ce que suggère le défilé de mode des victimes d'après leurs numéros, dans l'indication scénique. En effet, comme Marlies Janz l'explique dans son article „*Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...*“, le fascisme sert de „point fixe du processus esthétique“ d'Elfriede Jelinek. Ici, c'est avant tout la montagne („les Alpes“) qui sert de symbole d'une Histoire qu'il ne faut pas oublier: la montagne est une montagne de morts (cf aussi *Totenauberg*) sur laquelle le sauveteur entasse de plus en plus de victimes de sorte que les vieilles dépouilles soient remplacées par les plus récentes, ainsi enterrées, oubliées puis refoulées.

Mais le but d'Elfriede Jelinek est justement de déconstruire cette répétition et de dévoiler ainsi ce que les médias nous cachent.

Pour ce faire, elle se sert du théâtre comme spectacle scénique en créant un effet de distanciation entre les paroles, les gestes et les images. Dans *In den Alpen*, le spectateur assiste à un chassé-croisé entre corps parlants et corps muets. Dans la première partie de la pièce, ce sont les morts qui prennent la parole, représentant le discours stéréotypé des Autrichiens: l'enfant, le sauveteur, la jeune femme. Sur scène, „les vivants (...) en tenue de sport criarde, des sauveteurs de la Croix-Rouge, des médecins, des soldats en combinaison plastique.“<sup>24</sup>

Il semble que les morts soient des revenants souhaitant nous expliquer la vie. Mais l'arrivée de „l'homme“ sur scène opère un changement de perspective: l'homme (le poète

---

<sup>21</sup> *In den Alpen*, p.9: „So ein Ereignis ereignet sich schließlich nicht oft, das ist beste Werbung, zur Hauptsendezeit. Live-Einschaltungen, wie kleine Grasflecken zwischen den Felsen der Familienserien und Talkshows: der Fluchtraum, nein, der Abschwingraum hinter dem Ziel, das ich nun nie mehr erreichen werde.“

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.29: „Keine Sekunde wiederholt sich, als junger Mensch weiss man das noch nicht. Die Wahrheit lautet: Es gibt die Lebenden und die Toten, und nichts dazwischen, und keiner kommt, um sie zu richten.“

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.30: „Ich glaube, du musst dich hinlegen [...] Kannst du mir bitte deine Nummer sagen? Sei doch nicht so blöd, auf dem Sack steht sie doch drauf! [...] Du willst doch nicht mit diesem Offizierssohn aus Amerika, ich meine, mit seinem rechten Arm, begraben werden, oder?“

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.7: „die ‚Lebenden‘ (...) in greller Sportbekleidung, Rotkreuzhelfer, Mediziner, Soldaten in weißen Plastikoveralls“.

d'Auschwitz, figure de Paul Celan) emmène avec lui des victimes muettes, les victimes qui n'ont jamais eu voix au chapitre: celles du fascisme. Certes, l'enfant déclare que les 155 victimes du téléphérique sont plus réelles que les victimes juives, néanmoins le sempiternel va-et-vient des victimes muettes leur confère bien plus de présence et de présent que l'enfant qui n'est que parole. Tout remonte alors à la surface, présent et passé, afin de dire la vérité et de commémorer l'Histoire.

Car pour Elfriede Jelinek, le drame doit combattre deux dangers:

„La vérité historique paraît donc mise en danger par deux côtés en même temps: d'une part, par sa normalisation qui en fait un ‚prêt-à-penser‘ consommable, d'autre part par l'impossibilité de représenter l'horreur.“<sup>25</sup>

Pour l'auteur, les médias ne montrent pas la vérité même s'ils la revendiquent, mais ne pensent qu'à prendre le pouvoir:

„L'Histoire fait son bonhomme de chemin, et ce chemin aboutit dans le petit salon de télé qui justement est: petit. Ca n'était pas la peine de faire tout ce chemin pour comprendre comment se définit le pouvoir. Il dit simplement: je suis le pouvoir, je suis comme ci et comme ça, et ça, vous n'y pouvez rien.“<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> JANZ, Marlies, „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...“ - *Elfriede Jelineks Dekonstruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘*, in *Elfriede Jelinek-Dossier 2*, éd. Par Daniela Bartens et Paul Pechmann, Droschl, 1997, p. 225

<sup>26</sup> JELINEK, Elfriede, *In Mediengewittern*, 28 avril 2003, [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com): „Die Geschichte nimmt ihren Gang, und dieser Gang mündet im Fernsehzimmerchen, das eben: sehr klein ist. So einen langen Gang hätte man nicht machen müssen, um zu wissen, wie die Macht sich selbst definiert. Sie sagt schlicht: Ich bin die Macht, ich bin so und so, das können Sie nicht ändern.“

## CONCLUSION

Dans *In den Alpen*, Elfriede Jelinek se montre fondamentalement sceptique vis-à-vis des notions d'action et d'histoire dans leur compréhension actuelle et surtout dans leur définition médiatique, alors que la télévision a fait de l'action dramatique le point de départ de ses émissions. Ses drames ne se structurent donc pas autour d'une intrigue mais autour de fragments d'actualité qui sont amnés à faire histoire. Des drames où l'action est remplacée par le récit fragmenté d'anecdotes. On assiste alors à un renversement de catégories: les drames ne sont pas joués mais, comme dans le théâtre épique, rapportés et commentés afin de produire une distance critique. Le récit fragmental devient ainsi le fondement de la dramaturgie jelinekienne: autour de plusieurs actions, on parle sous la forme d'anecdotes apparemment insignifiantes. Les événements, tout comme les petites histoires, sont traitées comme des histoires et de l'Histoire. Cet aplanissement des différences imite de manière critique le processus médiatique qui rend tout consommable et rend l'Histoire inoffensive, toujours la même et donc cyclique.

Voilà ce rapportent les personnages qui confondent les différentes époques et font ainsi de l'histoire une farce, une farce grinçante qui tourne autour d'un seul point noir: le fascisme.

Ce retour fixé permet à Elfriede Jelinek de mettre sur scène plus de vérité historique, dans la mesure où tout est dit, que rien n'est dissimulé et que les morts ensevelis refont surface.

Cette conception de l'Histoire comme éternel retour sous la forme de la variation fait de la dramaturge un témoin de la philosophie postmoderne. A partir des années 1990, ses penseurs ont formulé l'hypothèse que depuis 1989 nous évoluons dans une sorte d'illusion de la fin de l'Histoire (cf J. Baudrillard: *L'Illusion de la fin*). Après 1989, la possibilité d'une alternative, d'un point de vue opposé disparaît. La société des médias capitaliste, qui se dit „démocratique“ est au pouvoir et nous signifie le temps sous une forme toujours identique, comme si plus rien de nouveau ne pouvait survenir. Nous vivons ainsi dans un époque du revival et de rétrospectives. Pour J. Baudrillard, cette spirale infinie s'explique par la glorification du système dominant qui ne revient jamais sur ses erreurs. Le principe dramatique des médias apparaît donc comme un travail de deuil raté parce qu'il oublie toujours de parler des événements négatifs:

„Si seulement nous pouvions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil raté, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravalier, pour produire (...) un bilan universellement positif ; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements « négatifs ».“<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> BAUDRILLARD, Jean, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris, 1992, p.26

## **BIBLIOGRAPHIE**

BARTHES Roland, *Mythologies*, Points Seuil, Paris, 1992, 247 p.

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de Consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, 316 p.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris, 1992, 171 p.

BRANDSTETTER, Gabriele, *Geschichte(n). Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre in Transformationen*, édité par Erika Fischer-Lichte, p.27-39

BRENNER, Eva «Where are the Big Topics, Where is the Big Form? Elfriede Jelinek in Discussion with Eva Brenner about her Play, Totenauberg, Theater and Politics», in *Elfriede Jelinek: framed by language*, éd. par JOHNS, Jorun B. et ARENS, Katherine, Ariadne Press, Riverside California, 1994, p.18-34

*Das Werk*, livret édité par le Burgtheater de Vienne dans le cadre du spectacle mis en scène par Nicolas Stemmann, saison 2002-2003

EXPORT, VALIE, *Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88*, 1988, 30 min

JANZ, Marlies, „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...“- *Elfriede Jelineks Dekonstruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘*, in *Elfriede Jelinek-Dossier 2*, éd. Par Daniela Bartens et Paul Pechmann, Droschl, 1997, p. 225-238

JELINEK, ELFRIEDE, *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin: Berlin Verlag, 2002, 259 p.

JELINEK, Elfriede, *Hören Sie zu!*, discours prononcé lors de la remise du Prix des aveugles de guerre pour la pièce radiophonique, le 07.06.2004, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.html>

JELINEK, Elfriede, *In Mediengewittern*, 28 avril 2003, [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)

JELINEK, Elfriede, *Moment! Aufnahme!*, 5.10.1999, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/Moment.HTML>

MAC LUHAN, Marshall et Eric, *Laws of media: the new science*, University of Toronto press, Toronto, Buffalo, Londres, 1988, 252 p.