



HAL
open science

ELFRIEDE JELINEK, UNE DRAMATURGIE DE L'INSULTE ?

Priscilla Wind

► **To cite this version:**

Priscilla Wind. ELFRIEDE JELINEK, UNE DRAMATURGIE DE L'INSULTE?. L'insulte dans le théâtre contemporain européen, May 2013, Dijon, France. hal-02370386

HAL Id: hal-02370386

<https://hal.science/hal-02370386>

Submitted on 19 Nov 2019

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.

ELFRIEDE JELINEK, UNE DRAMATURGIE DE L'INSULTE ?

Priscilla Wind

(Université de Franche-Comté)

Avec *Outrage au public*¹, Peter Handke faisait en 1966 un grand pied de nez au public conventionnel autrichien en présentant une pièce sans action, sans personnage et sans représentation, centrée sur la langue, dont la dernière partie consistait en une énumération d'insultes lancées à la cantonade. L'attaque du public et de l'Autriche devient alors une tradition. Les *Nestbeschmutzer* (souilleurs de nid), de Thomas Bernhard à Werner Schwab, s'en prennent directement au public sous la double accusation d'hypocrite et de fasciste. Le théâtre d'Elfriede Jelinek s'ancre dans cette tradition d'outrage à l'Autriche. Ses surfaces langagières, représentantes du « nous », adresse des séries d'invectives aux autres, aux absents, aux étrangers. Quelle position le public peut-il adopter vis-à-vis de ce « nous » ? Néanmoins, si ses détracteurs l'accusent régulièrement de souiller son pays, la dramaturge emploie peu d'insultes directes. Quels sont alors les éléments qui composent le caractère injurieux de certaines pièces ? À partir des scandales créés, nous remonterons la piste des textes théâtraux pour comprendre ce qui, dans l'écriture dramatique ou la scénographie, provoque une sensation d'injure et ainsi tracer une frontière entre insulte et accusation.

¹ Peter Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, L'Arche, 1993, 101 p.

Insulte et diffamation

Le théâtre d'Elfriede Jelinek provoque régulièrement le scandale au point que des personnalités crient à l'insulte, accusant la dramaturge d'énoncer des contre-vérités diffamatoires. La dernière plainte en date remonte à *Ulrike Maria Stuart* en 2006² : Bettina Röhl, publiciste et fille de Ulrike Meinhof (l'une des combattantes les plus actives de la Bande à Baader), tenta d'empêcher la première de la pièce, accusant Elfriede Jelinek d'atteinte à la vie privée, de « diffamation, du souhait d'une littéraire de se remplir les poches facilement, et même de " harcèlement" »³. Pour la même pièce, Marlene Streeruwitz, écrivaine autrichienne, s'opposa également à la mise en scène dans laquelle son nom apparaît en dialogue avec Elfriede Jelinek, toutes les deux représentées sous la forme de vagins géants en tissu. Marlene Streeruwitz déclare : « Je veux être considérée comme un sujet pensant et agissant, pas être réduite à un organe génital qui parle. [...] L'humour germanophone a toujours été un moyen de mépriser les gens. »⁴. Mais qu'y a-t-il réellement dans la pièce pour justifier pareils sentiments d'injure ? L'humour, l'ironie de la pièce est-elle vraiment, comme le suggère l'adage d'Edwin Percy Whipple, « une insulte déguisée en compliment » ? Contrairement à d'autres pièces de la même période, le discours dans *Ulrike Maria Stuart* se sépare en plusieurs lignes de langage dont le chœur des vieillards, la reine, Gudrun et Ulrike. Il faut donc examiner la figure d' « Ulrike » pour éclaircir la première plainte. Comme le note Helga Gallas dans son article « Suchfigur Ulrike Meinhof »⁵, la voix Ulrike s'intéresse essentiellement à la mère comme figure symbolique, idéologique et révolutionnaire. Seule une interprétation

² Le texte d'*Ulrike Maria Stuart* n'a pas été publié, il est délivré uniquement par l'auteure aux metteurs en scène. Il est néanmoins possible de lire un extrait sur le site www.elfriedejelinek.com, « Ulrike Maria Stuart ».

³ http://tv.orf.at/groups/kultur/pool/ulrike_maria_stuart, consulté le 05/06/2013 : « Diffamierung, vom Wunsch der Literatin, schnelle Kasse zu machen und sogar von "Stalking". „

⁴ Wolfgang Höbel et Joachim Kronsbein, « In der Würde angegriffen », *Der Spiegel*, 48/2006 : « Ich will als handelndes und denkendes Subjekt nicht auf ein sprechendes Geschlechtsorgan reduziert werden.[...]Deutschsprachiger Humor war immer ein Mittel der Verächtlichmachung.“

⁵ Helga Gallas, « Suchfigur Ulrike Meinhof in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* », in Ortrud Gutjahr, *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, 167 p., pp. 97-105.

biographique pourrait être perçue comme injurieuse: « Je suis désolée, je déteste les mères, et bien que j'en sois une moi-même, je ne peux plus répondre aux enfants »⁶. Mais Ulrike ne se conçoit pas comme un personnage et encore moins comme une personne, elle est bien plutôt une surface de discours croisant ici une pensée féministe et antisociale qui se remet en question au fur et à mesure qu'avance la logorrhée. Ulrike se pose en figure de contestation et de résistance. Comme le titre l'indique, il s'agit ici d'un collage satirique du drame de Friedrich Schiller *Maria Stuart* et de textes du mouvement terroriste de la *Rote Armee Fraktion* (appellation allemande de la Bande à Baader). D'autre part, Marlene Streeruwitz formule elle aussi sa plainte sans avoir vu la pièce. La scène visée est problématique à plusieurs égards. Les spectateurs assistent à un dialogue composé de citations de textes entre deux vagins en tissu (en écho aux féministes *Monologues du vagin* d'Eve Ensler⁷) entre Elfriede Jelinek et Marlene Streeruwitz, toutes deux connues pour leur position féministe. Au-delà du problème des droits d'auteur, la plaignante conteste un pouvoir de la dérision qui ridiculise et anéantit le travail de l'écrivaine en s'attaquant à son statut de symbole et à son engagement, un humour qui ne pose cependant aucun problème à sa consœur Elfriede Jelinek. Marlene Streeruwitz ressent cette scène comme une injure parce qu'elle semble être l'affirmation violente de la toute-puissance du metteur en scène face à la victime en ce qu'il la réduit à des catégories dont l'association (féministe = femme = vagin = objet sexuel) annihilerait ce qui définit l'injuriée, la valeur de son combat féministe. Elfriede Jelinek, quant à elle, remet depuis longtemps en cause le statut de l'auteur et son autorité, que ce soit dans les didascalies laissant une liberté totale aux metteurs en scène ou dans la théâtralisation de sa personne houspillée sur scène (tantôt disparue⁸, tantôt forcée au

⁶ *Ibid.*, p.98 : « Es tut mir leid, ich hasse Mütter, und obwohl ich selber eine bin, kann ich den Kindern nicht mehr antworten »

⁷ Eve Ensler, *Les monologues du vagin*, traduction de Dominique Deschamps, Paris, Denoël, 2005, 134 p.

⁸ Dans *Das Werk*, mis en scène par Nicolas Stemmann à l'Akademietheater de Vienne en 2003, les acteurs forcent l'auteure à disparaître par une trappe coulissante.

silence par les acteurs⁹, tantôt symbolisée par une poupée gonflable¹⁰ ou une coiffure composée de deux longues tresses blondes dans de nombreuses mises en scène). Pour Elfriede Jelinek, en prolongation de la pensée de Roland Barthes sur la fin de l'auctorialité¹¹, l'auteur (et avec lui ses combats) a perdu de son autorité mais sa rémanence sur scène lui permet néanmoins de continuer à faire retentir sa voix¹², un moyen d'opposition qui échappe à l'écrivaine Streeruwitz. Collage et dimension symbolique rendent le destinataire du discours incertain. Mais ici, le caractère injuriant du texte est en réalité sans fondement et il s'agit bien souvent d'une grande incompréhension du mode d'écriture d'Elfriede Jelinek. Les réactions à certaines pièces sont donc virulentes, provoquant un réel sentiment d'injure.

L'ironie d'Elfriede Jelinek : une dramaturgie de l'injure ?

La dramaturge déclare en 1989 : « Je ne veux pas de théâtre, je veux un autre théâtre »¹³, affirmant ici sa très grande méfiance vis-à-vis de la vieille pratique théâtrale centrée autour de l'acteur. Elle crée un nouveau théâtre qui repense les piliers du genre dramatique : l'action, le temps, le lieu et le personnage. Dans la lignée des théories de Brecht, le personnage doit briser l'illusion théâtrale et rejeter un théâtre « psychologique », qui « florissait quand on pouvait encore croire à l'individualisme. Aujourd'hui l'espace laissé à l'action individuelle est restreint, tandis que le système est devenu surpuissant et fermé »¹⁴. Cette conception du

⁹ *Idem.*

¹⁰ Dans *Raststätte oder sie machens alle*, mis en scène par Frank Castorf au Hamburger Schauspielhaus en 1995, l'auteure est représentée en fin de spectacle par une poupée gonflable surdimensionnée.

¹¹ Roland Barthes, *La mort de l'Auteur* (1968) in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp.61-67

¹² Dans les pièces *Das Werk* (2002) et (2011), les surfaces langagières exhortent l'auteur dans le dernier tableau à se taire et à arrêter sa „vieille vielle à rengaines» (*Winterreise*, traduction de Sophie Andrée Herr, Paris, Seuil, 2012, p.152), ce qui ne fait que prolonger sa parole et sa présence sur scène.

¹³ Anke Roeder, « Ich will kein Theater- Ich will ein anderes Theater. Interview mit Elfriede Jelinek », dans Roeder, Anke (éd.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, p. 153

¹⁴ Karin Kathrein, *Mit Feder und Axt. Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Gespräch*, dans *Die Presse*, 3./4. März 1984, traduction de Priscilla Wind : « ihre Blüte [hatten], als man noch an den

personnage comme reflet de la propagande massmédiasique influe sur la langue utilisée : « [S]es personnages n'expriment pas leur intériorité. Ils ne sont ni des personnes, ni des êtres humains mais des discours formatés. Ils se constituent de ce qu'ils disent, non de ce qu'ils sont. »¹⁵ C'est le concept jelinekien de surface langagière, réseau de discours qui forment une unité par le processus de l'association d'idées et de l'amalgame, permettant la mise sur scène de différents plans de pensées. Or c'est bien ce dernier procédé stylistique utilisé comme ressort dramatique qui recèle une dimension à la fois ironique et insultante.

Amalgamer signifie en effet englober artificiellement et souvent de manière fallacieuse différents éléments *a priori* hétérogènes en exploitant un point commun et ce à des fins argumentatives. Ce procédé est communément considéré comme politiquement incorrect alors que son utilisation est en réalité permanente mais subtile. À l'inverse, l'auteure dresse des parallèles grossiers et choquants de manière quasi systématique pour mieux faire ressortir le mécanisme rhétorique que tentent de dissimuler les garants du discours dominant. Cette dramaturgie peut alors facilement prêter à confusion.

Elfriede Jelinek créa ainsi la polémique autour de Paula Wessely¹⁶, grande actrice du Burgtheater de Vienne dont elle déterra la période de sympathie au régime national-socialiste : une tourmente médiatique engendrée par la première mise en scène d'*Erlkönigin* (*Reine des Aulnes*) en 2001, après le décès de l'actrice en 2000. Dans l'indication initiale, elle propose la mise en scène suivante :

On transporte trois fois sous nos yeux une célèbre actrice du Burgtheater qui est morte. Elle est assise dans son cercueil. Les os lui sortent par tous les côtés. De temps

Individualismus glauben konnte. Heute ist der Spielraum für individuelles Handeln klein geworden, das System so übermächtig und geschlossen. »

¹⁵ Elisabeth Spanlang, *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*, Wien, VWGÖ, 1992, p. 285 : « Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind. »

¹⁶ Cf Priscilla Wind, «Contre Paula Wessely: Elfriede Jelinek face à la « vache sacrée » du théâtre autrichien», in *Théâtre et nation*, HOPPES (Jeffrey), LECOSSOIS (Hélène), Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 131-142.

en temps, elle se coupe un morceau de chair et le jette dans le public. Derrière [l'actrice], sur la façade du Burgtheater qui est recouverte d'un gigantesque écran, sont projetés des films de vacances d'amateurs, eux aussi gigantesques, tournés à la campagne, avec des gens joviaux en tenue folklorique ou en maillot de bain.¹⁷

Paula Wessely se fait ici plus allégorie que caricature. Portée trois fois autour du théâtre, elle hante la scène, telle une revenante, figure récurrente dans le théâtre d'Elfriede Jelinek, qui revient pour déterrer sur scène les parties du passé que le présent voudrait refouler. En se référant au Roi des Aulnes de Goethe, spectre maléfique qui hante les voyageurs et les emporte avec lui vers la mort, symbole allemand par excellence, la dramaturge dirige tout de suite son public vers un réseau de significations autour de la mort et de l'Allemagne pour parler de manière sous-jacente des victimes du fascisme. Son cri de sirène arrive habituellement à attraper sa proie par sa beauté et son chant divin. Ici, la Reine des Aulnes est un corps putréfié, capable de faire fuir son auditoire (elle jette des morceaux de chair aux spectateurs), qui ne peut inspirer que dégoût et rejet. Aussi, quelque soit le discours que le public s'apprête à entendre, les spectateurs sont sensoriellement prêts à désapprouver tout ce qui sortira de cette horrifiante créature.

Dans le monologue symbolique, la défunte se voit comme incarnation de la Mort. Ce qu'elle représente est ainsi une nation qui a sur la conscience bien des victimes. L'actrice devient le reflet d'une nation avide d'apparence et de pouvoir mais en réalité en putréfaction. Elle explique :

Le pouvoir se donne le pouvoir tout seul, mais ici c'est vous, Mesdames, Messieurs, qui me le donnez. [...] Dans le magasin d'ORF, vous pourrez encore une fois vous procurer une cassette de rediffusion avec nous, stars bien-aimées. Toujours la même

¹⁷ Elfriede Jelinek, *Erlkönigin in Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Hamburg, Reinbek, Rowohlt, 2002, p.7: « Eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist, wird soeben dreimal um das Burgtheater herumgetragen. Sie sitzt im Sarg. Die Knochen stehen ihr überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum. Hinter [der Schauspielerin], auf die Fassade des Burgtheaters, die mit einer riesigen Leinwand verhängt ist, werden, ebenso, riesig, Amateur-Ferienfilme aus dem ländlichen Raum, mit fröhlichen Menschen in Tracht oder Badekleidung, projiziert. »

chose. Vous pourriez faire une sélection mais vous choisissez toujours la même chose [...] entre cinq cassettes strictement identiques dans lesquelles nous changeons d'identité comme de chemise.¹⁸

L'actrice n'est que le simple reflet des désirs de la nation qui cherche et le ressassement. Si bien que, pour la dramaturge, si le peuple a autrefois apprécié les films nationaux-socialistes de Paula Wessely, il apprécie et appréciera les discours fascistes et nationalistes. De même, si l'Autriche a succombé une fois au fascisme, elle le fera à nouveau. Dans la pièce elle-même, la personne de Paula Wessely n'est nullement insultée mais bien plutôt celle qu'elle représente, la nation autrichienne. Elle sert de canevas symbolique sur lequel la dramaturge tisse un réseau d'amalgames et de relents fascisants qui se retournent contre le public. En effet, dans son essai *Theatergraben*¹⁹, c'est aux spectateurs qu'Elfriede Jelinek s'en prend, qui ne sont plus envisagés comme de simples victimes d'une mécanique propagandiste, mais comme coresponsables de cette création permanente d'images illusoires du monde.

Si l'ironie l'emporte bien souvent sur l'injure directe, les rares insultes proférées ne s'adressent ni au public, ni à l'Autriche directement. Pour comprendre le trajet de l'insulte, il faut d'abord identifier le locuteur. Dans son essai *In Mediengewittern*, reprenant le processus de démythification de Roland Barthes selon lequel les langages que nous utilisons portent toujours le sceau d'une idéologie, elle propose de

¹⁸ *Ibid.*, p.16-17: « Die Macht ermächtigt sich immer selbst, mich aber haben Sie ermächtigt, meine Damen und Herren.[...] Im ORF-Shop können Sie dann wieder einmal und immer wieder eine Wiedereinmalkassette mit uns beliebten Stars erwerben. Immer das gleiche. Sie können es sie aussuchen und suchen immer nur das gleiche, [...] zwischen fünf völlig identischen Kassetten, auf denen wir unsere Identität wechseln wie unsre Wäsche. »

¹⁹ Elfriede Jelinek, *Theatergraben*, www.elfriedejelinek.com, rubrique « Zum Theater » : « Wer kennt schon die Welt so gut, daß er sie abbilden könnte? Ich jedenfalls nicht. Sie aber auch nicht, Sie glauben es vielleicht, aber Sie kennen sie nicht. Sie zeigt Ihnen immer nur ein bestimmtes Gesicht. Warum sollte also das Theater es versuchen, das gar nichts kennt, sondern nur aus dem schöpft, was die Zuschauer zu kennen glauben? [...] Was wird denn da immer verlangt? Daß Wirklichkeit abgebildet wird? Da doch jeder einzelne Theater-Wiedergänger im Publikum seine Wirklichkeit, die er gar nicht kennt, auf diese Figuren schmeißt, von denen er nichts wissen kann, weil er gar nichts wissen kann, weil er über nichts etwas wissen will. Sich unterhalten, das will er. »

démystifier le discours notamment médiatique en dissociant le sujet et son commentaire, et en changeant de contexte une parole souvent issue des médias.

Dans *Über Tiere (Des Animaux, pièce de 2006)*, la dramaturge traite d'un réseau de prostitution des pays de l'Est, partiellement pédophile, implanté dans les hautes sphères viennoises, et s'attache à décrire, par un collage de reportages et propos recueillis auprès des proxénètes et de leurs divers clients, les tortures infligées aux prostituées, et en arrière-plan aux enfants de ce réseau. La transposition scénique de témoignages de maquereaux et clients des réseaux de prostitution est le lieu d'injures contre les victimes : « Il a des femmes, elles viennent à l'hôtel, elles ont l'air très belles mais arrivées au lit, elles font les écœurées. Elles te sucent la queue, et après elles te demandent 2500 euros ! Ça, c'est les femmes. Et le matin, elles vomissent dans ton petit-déjeuner. Non, je veux une autre fille. La petite, c'était une merde. Une merde, une merde, une merde !²⁰ » La redite de la discussion téléphonique du client est mise à distance par ce changement de contexte et tourne ici à la nausée, si bien que les injures proférées se retournent contre son énonciateur. L'insulte devient un instrument de réflexion, une critique du discours. De même, dans *Winterreise (2011)*, une pièce sur le concept d'aliénation, c'est le « nous » qui prend la parole dans le cinquième tableau. Symbolisant la masse populaire majoritaire, le « nous » écrase et rejette les « étrangers », en créant de nouvelles insultes pour catégoriser ces marginaux : « S'ils s'échappent par eux-mêmes, ces hommes de cave, ces étrangers, ceux-là qui viennent sans qu'on les ait cherchés, ceux-là qui s'en vont sans avoir été renvoyés, alors ils ne sont pas des nôtres »²¹. Se sentant menacé, le « nous » semble paniquer de plus en plus et se lance dans une longue invective qui sonne comme un mécanisme de défense par l'exclusion : « Que croient-ils ? D'où viennent-ils tout d'un coup ? [...] Des noyés avec des mains mortes. Des brûlés dont les réservoirs ont

²⁰ Elfriede Jelinek, « Über Tiere », in *Drei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 2009, p.31 : « Er hat Weiber, die kommen ins Hotel, schauen ganz schön aus und speiben sich im Bett an. Sie blasen dir den Schweif, und für das wollen sie dann 2500 Euro ! Das sind die Weiber. Und in der Früh speibens noch im Frühstück, haha. Ein neues Mädels muß her. Die Kleine war eine Scheiße. Scheiße, Scheiße, Scheiße ! ».

²¹ Elfriede Jelinek, *Winterreise*, traduction de Sophie Andrée Herr, Paris, Seuil, 2012, p.64

explosé. Des dingues qui [...] ont atterri dans le fleuve. Des paumés qui se sont juste paumés [...]. Déchets de sportifs ravalés du mur. Voyageurs raclés de l'asphalte dans leur précipitation au but. »²² Les insultes prononcées décrivent en réalité différentes formes de décès, s'adressant ici à des personnes absentes. Aussi à travers l'énumération, ces victimes semblent être conjurées sur scène si bien qu'au lieu que l'invective se fasse exclusion, elle redonne leur place sur scène aux spectres, ces résistants fantomatiques face à ceux qui ont le pouvoir des mots. Dans cette configuration, le public prend la place du témoin distancé amené à réfléchir à ce qui le relie au « nous » et quels sont ses préceptes sous-jacents.

L'ironie dramatique d'Elfriede Jelinek, proche d'un humour juif basé sur l'autodérision, est un mécanisme de survivance et de résistance qui permet ainsi de dénoncer des fondements sociétaux devant lesquels l'auteur met en garde le spectateur. Mais ces virulentes critiques de l'Autriche sont régulièrement sujettes au scandale médiatique. Aussi faut-il réfléchir également aux raisons pour lesquelles la réception du théâtre d'Elfriede Jelinek bascule parfois du côté de l'invective au lieu de rester dans le champ de l'accusation.

Injurier ou accuser : Elfriede Jelinek, une artiste engagée

L'engagement politique de l'artiste pour les « exclus » peut-il devenir injurieux ? Derrière se cache le spectre de la censure d'une liberté d'expression qui donnerait raison à l'émetteur de l'invective : l'austro-fascisme existe encore bel et bien. L'injure est une appellation englobante sans fondement apparent, l'accusation quant à elle comporte une dimension pénale, elle prévient d'une faute morale ou juridique grave. Mais dans un contexte politique de manipulation des mots, le fondement d'une accusation relève avant tout de l'argumentation.

²² *Ibid.*, p.68

Christoph Schlingensief, artiste reconnu comme *l'enfant terrible* de l'Allemagne, pose ses valises en Autriche en 2000 pour lancer un happening politico-artistique sous le nom de « *Pitié, aimez l'Autriche !* » - *Première semaine de coalition européenne*» de Christoph Schlingensief („*Bitte liebt Österreich!*” – *Erste europäische Koalitionswoche von Christoph Schlingensief*) contre la montée au pouvoir du parti populiste FPÖ. Il installe devant l'Opéra de Vienne un container supplanté d'une pancarte « *Ausländer raus* » (dehors les étrangers !) dans lequel est filmée une sorte de Big Brother, à l'exception près que les candidats éliminés chaque semaine sont des demandeurs d'asile. Invitée d'honneur dans ce container, Elfriede Jelinek y présente un spectacle de marionnettes *J'aime l'Autriche (Ich liebe Österreich)*. Les réactions à ce happening ne tarderont pas à fuser : « Si les instigateurs du Festival de Vienne, Messieurs Luc Bondy, Schlingensief [...] ainsi que Madame Jelinek avaient dû payer de leur poche ce 'ravisement artistique', ils nous auraient certainement épargné cet écoeurant souillage de nid.»²³

Le court texte prend la forme d'enchaînement de répliques paratactiques. Sur scène, plusieurs personnages : Crocodile (Krokodil), Margot (Gretl), Guignol (Kasperl), Diable (Teufel), Roi (König) et Policier (Polizist). Ce qui frappe, c'est la simplicité des phrases et le fait que pratiquement toutes soient à la première personne du singulier :

« *Crocodile* : Je suis Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Demain, je vais venir et manger des gens.

Margot : Au secours, aidez-moi, j'aime les gens autrichiens.

Crocodile : Je suis Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Moi vouloir une belle journée. Et tout des gens autrichiens.

Margot : Je veux libre être parce que le monde est libre et tout le monde a raison.

²³ Pia Janke (éd.), *Die Nestbeschmutzerin*, Jung und Jung, Salzburg et Vienne, 2002, p.145, traduction de Priscilla Wind : « Wenn die Initiatoren der Wiener Festwochen, die Herrn Luc Bondy, Schlingensief [...] sowie Frau Jelinek, diesen « Kunstgenuß » aus ihrer Privatschatulle bezahlen müßten, wäre uns diese ekelhafte Nestbeschmutzung sicher zur Gänze erspart geblieben »

Crocodile : Je suis Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Je suis mon Un et mon Tout, mon Jörg, a tous les droits et toute la droite. ²⁴ »

Usant du cannibalisme comme métaphore politique de la phagocytose des électeurs d'une part et d'autre part de l'élimination des « ennemis de l'Etat » que sont ici les étrangers, cette saynète caricature le débat politique autrichien autour de Jörg Haider avec d'un côté le méchant crocodile et de l'autre la gentille Margot, stéréotype de la jeune fille germanique ingénue. Le crocodile n'est autre que « Frau Magister Heidemarie Unterreiner », personne réelle, déléguée à la culture de Vienne en 2000 et membre du Parti libéral autrichien (Freiheitliche Partei Österreichs, FPÖ), dont le chef de file était alors Jörg Haider. Margot, quant à elle, par sa langue approximative se comprend comme l'étrangère innocente. Cette affirmation personnelle reprend de manière grotesque le débat politique et le tourne en dérision en les associant à des dialogues dignes de dessins animés. La saynète désamorce le pouvoir persuasif de l'argumentation politique en la transformant en conte de fées grotesque dans lequel le méchant aurait gagné.

Le mode d'expression d'Elfriede Jelinek passe le plus souvent par l'ironie et le jeu des assimilations, mais ici la saynète dépasse le cadre théâtral et se veut happening politique qui l'oblige à taxer directement des personnes (Mme Unterreiner) de racisme et de xénophobie plus qu'à insulter. La dramaturge emploie ici la tradition de la marionnette comme satire politique revendiquant, au-delà de la liberté de l'artiste et de son pouvoir d'engagement, le droit de résistance à l'opposition tel que formulé dans les Droits de l'Homme, face à une Autriche à l'époque séduite par le

²⁴ Elfriede Jelinek, *Ich liebe Österreich*, www.elfriedejelinek.com, 2000, traduction de Priscilla Wind :

« *Krokodil* : Ich bin Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Morgen komme ich und esse Menschen.

Gretl : Bitte helfen Sie mir, ich liebe österreichische Menschen.

Krokodil : Ich bin Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Ich wollen einen schönen Tag. Und alles österreichische Menschen.

Gretl : Ich will sein frei weil das Welt ist und alle haben recht.

Krokodil : Ich bin Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Mein Ein und Alles, mein Jörg, hat rechts.»

populisme de Jörg Haider. Par la caricature, Elfriede Jelinek refuse de rentrer dans le jeu pervers de l'argumentation politique et utilise pour une fois une langue de l'invective comme défense du plus faible, reconquérant ainsi, par une parole libérée du joug des discours dominants, le pouvoir des mots.

Les pièces d'Elfriede Jelinek sont empruntes d'une grande ironie et d'une constante autodérision qui déroutent bien souvent son public. Aussi, à plusieurs reprises, l'ironie de son théâtre fut reçue comme «une insulte déguisée en compliment». La dramaturgie jelinekienne ayant aboli tout personnage, c'est avant tout les mécanismes langagiers mis en œuvre qui peuvent provoquer l'injure. C'est le cas de l'amalgame qui ne se pose pas comme fausse vérité mais comme outil de réflexion, prenant à parti le spectateur. Les rares insultes participent quant à elles d'un processus de rémanence scénique des oubliés et des exclus qui sont remémorés par leur biais. Mais adressée à la «nation autrichienne» et ses défenseurs, les nationalistes, l'insulte prend une dimension politique flirtant toujours avec l'accusation et sonne comme une réappropriation de la langue par les plus faibles face à des puissances médiatiques et politiques qui les avaient réduits au silence.