

Elisabeth Kargl (Université de Nantes)

### *Le théâtre d'Elfriede Jelinek en France : passages à l'acte altérés*

Malgré le prix Nobel de littérature et le statut de l'auteure comme « icône » dans le paysage littéraire, l'œuvre théâtrale d'Elfriede Jelinek n'est pas très présente en France. Et les quelques mises en scène de ses textes s'avèrent souvent plutôt esthétisantes et peu politiques. Cela semble aussi être lié à une conception spécifique de la traduction théâtrale privilégiant la « parlabilité » des textes, conditionnant ainsi les mises en scène, mais aussi, plus globalement, à une incompréhension de ce théâtre ou encore à une frilosité envers ces textes. Pourtant, dans l'espace francophone, des contre-exemples existent, notamment les performances réalisées par le théâtre du Grütli et la compagnie *sturmfrei* à Genève.

#### ***Un contre-exemple : Le GRÜ et la compagnie sturmfrei à Genève***

Depuis 2006, Maya Bösch codirige avec Michèle Pralong le Théâtre du Grütli (le GRÜ) à Genève. Suisse germanophone ayant suivi des études de mise en scène à Philadelphie, elle se dit non seulement influencée par le théâtre allemand – notamment Heiner Müller qu'elle a mis plusieurs fois en scène – et autrichien – surtout la compagnie *theaterkombinat* qui vient de réaliser une performance autour de *Bambiland* de Jelinek dans les tramways viennois –, mais aussi par le théâtre américain et notamment le *Political Theater*. Elle fonde en 2000 la compagnie *sturmfrei*, régie par un esprit collectif, supposant une « conscience artistique et quasi politique de l'ensemble de ses collaborateurs ». <sup>1</sup> *Sturmfrei*, dans une logique concertée, propose d'explorer de nouvelles formes théâtrales afin de « résister à la tendance consumériste de la culture de masse dominante », mais, par son ouverture au(x) public(s), refuse d'être un théâtre élitiste. Au contraire, s'ouvrir à la société signifie alors se frotter à la réalité sociale et politique, ce qui est considéré comme une forme de résistance, puisque, selon Michèle Pralong, le théâtre est un « haut lieu de conscience ». <sup>2</sup>

Le théâtre de Grütli, qui accueille la compagnie *sturmfrei*, se veut une scène expérimentale et pluridisciplinaire (en associant au travail de théâtre proprement dit des chercheurs de tous bords, des auteurs, des architectes...) et défend une position très claire sur le rôle du théâtre dans la société actuelle. Le théâtre a pour vocation le « déplacement » ou,

---

<sup>1</sup> *Sturmfrei*, « stations urbaines #3 : Girls talk and die », création 2009, sans indication de page.

<sup>2</sup> Bernard Debroux, « Comment voir et entendre, dire le monde ? Entretien avec Maya Bösch et Michèle Pralong », *Alternatives Théâtrales* n° 90-91, p. 62.

comme le dit Maya Bösch, de « sortir de ce qui est très prégnant ici, une sorte de *classicisme à la française* ». <sup>3</sup> A l'ère d'une « déresponsabilisation croissante, de la mort des idéologies, de l'absence de combat civil » <sup>4</sup>, le théâtre a plus de raisons que jamais d'être engagé et politique :

Préciser, essayer, confronter et froter le sens, la pensée, la communication et, surtout, dire à quel point le théâtre doit se libérer de la tyrannie des rôles dramatiques par un parler franc, direct, engagé, politique. Explorer une certaine doxa théâtrale. Radicaliser le théâtre même. Créer de la performance. <sup>5</sup>

Et ce sont plus particulièrement les textes de Jelinek qui sont considérés comme « arme, pour résister et accuser la caricature obscène de nos modes de vie » <sup>6</sup>. L'équipe de Maya Bösch ne peut alors qu'aborder les textes de Jelinek de manière radicale. Les idées de Jelinek présentées dans les deux textes « théoriques » sur le théâtre se retrouvent dans le programme du Grütli qui est en fait un appel clair à un théâtre novateur, différent, prônant une destruction de formes convenues et une radicalisation de la parole et de la scène par des expérimentations. Les performances mêlent plusieurs disciplines tout en abolissant les hiérarchies entre elles et, par là même, elles mettent en scène les principes théâtraux exigés dans les textes de Jelinek :

On vide le théâtre de ses illusions, conventions, coquetteries, complaisances et on laisse tout le monde devant un gouffre. Proposer un univers de remplacement, installer un nouveau système, ce serait contraindre à nouveau, fermer, boucher. On préfère tout déblayer à coups de paradoxes ou de calembours et provoquer radicalement l'imagination. <sup>7</sup>

Les performances de la compagnie *sturmfrei* se créent notamment autour de *Lui pas comme lui*, *Je voudrais être légère !* et *Sens : indifférent. Corps : inutile*, dans leurs traductions publiées <sup>8</sup>, mais remaniées à certains endroits. *Lui pas comme lui* est d'abord jouée derrière les vitrines d'une bijouterie de Genève, puis au T50 dans la même ville. Une première création réunissant les deux textes *Je voudrais être légère !* et *Sens : indifférent. Corps : inutile* appelée *WET !* a lieu en 2006 au théâtre de l'Orangerie. Une re-création – *RE-WET !* – voit le jour en 2008 au théâtre du Grütli, suivie d'une tournée en Belgique (au Théâtre le Manège à Mons).

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>4</sup> *Sturmfrei*, « RE-WET ! », p. 9.

<sup>5</sup> *Sturmfrei*, « RE-WET ! », p. 6.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>8</sup> Elfriede Jelinek, *Je voudrais être légère*, trad. fr. Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize revu par Louis-Charles Sirjacq, in : *Désir & Permis de conduire*, Paris, L'Arche 1999 ; Elfriede Jelinek, *Sens : indifférent. Corps : inutile*, trad. fr. Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, in : *Désir & Permis de conduire*, Paris, L'Arche 1999.

Pour l'installation de *Ein Sportstück (Une pièce de sport)* dans le cycle « stations urbaines » entre 2007 et 2008 sur les toits du Théâtre St Gervais à Genève, la traduction existante mais non-publiée de Michel Deutsch et Marianne Dautrey a été adaptée ; et pour l'installation de la pièce prévue en septembre 2009 dans un stade genevois, une nouvelle traduction sera demandée à Olivier Le Lay.

De ce travail théâtral, il ressort que les textes de Jelinek sont tout d'abord à *dire*, ce qui appelle à « un inévitable bouleversement dans la pratique et dans les modes de représentation théâtrales », exigeant un « repositionnement radical du corps, de l'espace et de la langue ». Ces trois éléments « en perpétuelle interaction, hybridation et correspondance » sont les principes mêmes des performances. L'écriture de Jelinek demande très clairement un autre théâtre :

Avec l'écriture de Jelinek, il faut ré-inventer le théâtre, inventer une nouvelle organisation de travail pour pouvoir OUVRIER les textes, pour les faire entendre et voir. Le processus de travail nous engage à chercher des formes de représentation qui thématisent, provoquent l'espace partagé entre spectateur et acteur.<sup>9</sup>

Ce théâtre s'adresse à un spectateur différent, « libre et mobile », confronté à une perception physique particulière. Par le biais des performances, la troupe investit et crée de nouveaux espaces (appelés « dispositifs spatiaux » par Maya Bösch), provoquant à leur tour une rencontre physique différente avec les spectateurs. Par l'appropriation de lieux publics très divers, la compagnie essaie de rapprocher le théâtre et son public, de sortir des lieux communs, habituels, et de changer ainsi le rôle et la perspective du spectateur, de l'intégrer activement dans la représentation elle-même. Ces lieux peuvent être un parc, une serre, une bijouterie, le hall d'entrée d'un théâtre ou d'une banque, un stade de foot etc. L'expérience la plus singulière est probablement l'installation d'une cabine en verre (le « Théâtre Pentagone ») destinée à une personne et qui lui permet d'écouter pendant plus de six heures en flux continu *Une pièce de sport*. Le spectateur – ou plutôt l'auditeur – se retrouve seul dans une cabine sur les toits de Genève, les voix des comédiens surgissent de tous côtés et l'enveloppent, ce qui permet une réelle confrontation physique avec l'œuvre. Une relation « intime et violente » peut s'instaurer.<sup>10</sup> La dimension du *dire* prend alors tout son sens, on ne voit plus les gestes du jeu, et l'auditeur est tout à fait confronté au texte parlé, au dire des comédiens qui devient une épreuve sportive.

Dans *WET!* et *RE-WET!*, le dire et la prononciation des textes jouent également un rôle central. *WET!* se joue dans un parc, puis à l'intérieur d'une immense serre vide qui

---

<sup>9</sup> *Sturmfrei*, « RE-WET ! », p. 9.

<sup>10</sup> *Sturmfrei*, « stations urbaines #3 : Girls talk and die », création 2009, sans indication de page.

appelle à s'approprier cet espace et fait ressortir les répliques rythmées des comédiennes. Dans *RE-WET !*, les actrices sont enfermées dans des vitres du couloir du hall d'entrée du théâtre, le seul contact physique avec le public s'établissant par un médium artificiel, le micro. Les textes sont projetés sur le sol ou les murs mais surtout dits en prononciation altérée par le biais de micros, ce qui crée des effets de distanciation assez singuliers, accentués par la superposition des voix. Cela permet de mettre en scène et de déconstruire l'artificialité extrême des textes, mais aussi du théâtre comme médium. La critique de la réification et de la société de consommation est patente, les femmes, seulement vêtues de sous-vêtements et de costumes masculins surdimensionnés, ne sont plus que des objets derrière des vitres. En même temps, le texte est extrêmement présent, immédiat, car il est amplifié par les micros dans le hall du théâtre ou, pour *WET !*, par l'acoustique spéciale de la serre.

Pour la nouvelle « station urbaine » de *Ein Sportstück* en septembre 2009, Maya Bösch envisage un montage de plusieurs textes avec, au centre, toujours la pièce de Jelinek. Elle propose de travailler les textes comme une partition musicale interprétée par onze femmes-actrices, en recourant parfois au dialogue, au chœur et à la superposition, mais souvent c'est une femme qui parle seule. Ce dispositif doit recréer la musicalité du texte, une « poésie explosée et profondément orale » qui se déploie pleinement dans « le jeu subtil et étonnant avec les rythmes, les accents, les nuances tonales, les sons et les sens »<sup>11</sup>, rejoignant ainsi et prenant à la lettre la perception par Jelinek de sa propre écriture.

Si l'on lie ce travail sur la langue de Jelinek à nos interrogations sur la traduction théâtrale, il est évident que les paramètres de « parlabilité » ou de « jouabilité » perdent tout leur sens ici. La parlabilité est ancrée dans le texte même, ce sont les spécificités du travail langagier qui le rendent si singulier. Tout se joue donc au niveau de la langue, de sa matière, de sa musique, de sa puissance. C'est bien à partir de cette réalité constamment vérifiable, et non à partir d'arguments économiques ou d'accessibilité pour le public telles la « parlabilité », que les questions de traduction se posent. On ne peut qu'essayer de transposer ces machines textuelles en français, à des niveaux différents certes, mais en passant par des principes de recréation, de reconstruction des procédés d'écriture. Ou, comme le formule Michèle Pralong<sup>12</sup> en paraphrasant Schleiermacher, il ne s'agit pas de « ramener l'autre à nous-même », mais « de nous laisser traverser par son étrangeté ».

---

<sup>11</sup> *Sturmfrei*, « stations urbaines #3 : Girls talk and die », création 2009, sans indication de page.

<sup>12</sup> Théâtre du Grütli, « retour sur la saison 06-07, LOGOs », sans indication de page.